

**ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN TİYATRO ESERLERİ ÜZERİNDE
BİR ARAŞTIRMA VE İNCELEME**

**Pamukkale Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Doktora Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**

Oğuzhan KARABURGU

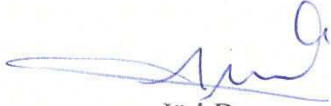
Danışman: Prof. Dr. İsmail ÇETİŞLİ

**Eylül 2010
DENİZLİ**

DOKTORA TEZİ ONAY FORMU

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı öğrencisi Oğuzhan KARABURGU tarafından Prof. Dr. İsmail ÇETİŞLİ yönetiminde hazırlanan “**Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Tiyatroları Üzerine Bir Araştırma ve İnceleme**” başlıklı tez aşağıdaki jüri üyeleri tarafından 21. 09. 2010 tarihinde yapılan tez savunma sınavında başarılı bulunmuş ve Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı
Prof. Dr. Önder GÖÇGÜN

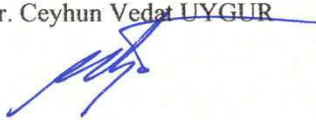


Jüri-Danışman
Prof. Dr. İsmail ÇETİŞLİ

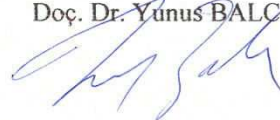
Jüri
Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH



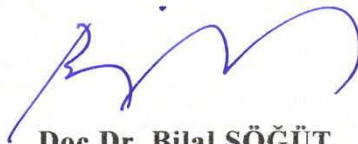
Jüri
Prof. Dr. Ceyhun Vedat UYGUR



Jüri
Doç. Dr. Yunus BALCI



Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 13..10.2010 tarih ve 15./16. sayılı kararı ile onaylanmıştır.



Doç. Dr. Bilal SÖĞÜT
Enstitü Müdürü

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atfedildiğini beyan ederim.

İmza : 
Öğrenci Adı Soyadı : Oğuzhan KARABURGU

TEŞEKKÜR

Her akademik çalışmada olduğu gibi bu doktora çalışmasında da bilgi ve birikimlerinden faydalandığımız, desteklerini eksik etmeyen insanlar olmuştur. Bunların başında bizden önce Abdülhak Hâmid üzerine çalışma yapanları anmak gerekir ki, akademik üretim zincirine onların öncü çalışmaları olmasaydı biz bu çalışmamızla bir halka ekleyemezdik.

Doktora tez konusu ararken Abdülhak Hâmid Tarhan'ın tiyatrolarını çalışmamı salık veren ve akademik hayatım boyunca daima engin bilgi, birikim, ilgi ve sevgisini şahsımdan esirgemeyen kıymetli hocam Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH'a bu tezime vesilesi ile teşekkür etme fırsatı bulduğum için kendimi şanslı addediyorum. Tez çalışmam sırasında metod üzerine konuşma ve tartışmalarımızda yol gösterici ve destekleyici yardımlarından dolayı Yard. Doç. Dr. Yunus AYATA'ya, *Cünûn-ı Aşk*'ın tefrika metinlerini temin etme aşamasında yardımlarını gördüğüm ve çalışmam boyunca ilgisini eksik etmeyen hocam Doç. Dr. Rahim TARIM'a, konumuzla ilgili tezlerin temininde yardımlarını gördüğüm Doç. Dr. Alaattin KARACA ve Yard. Doç. Dr. İhsan SÂFİ'ye, tez çalışmam sırasında destek ve ilgisinden memnuniyet duyduğum Yard. Doç. Dr. Cafer GARİPER'e, *The Two Worlds of Eşber* isimli eserini Hollanda'dan gönderme nezaketini gösteren Petra BRUJİN'e, çalışmalarına sağladıkları destekten dolayı Pamukkale Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Proje Birimi'ne, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi ve Beyazıt Devlet Kütüphanesi yetkililerine ve nihayet engin hoşgörü ve desteklerini gördüğüm Pamukkale Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyeleri ve mesai arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Altı ayda bir gerçekleştirilen tez izleme kurulunda, tezimin eksiksiz olması için bilgi, birikim ve önerilerini paylaşan hocalarım Prof. Dr. Mehmet Ali ÜNAL ve Doç. Dr. Yunus BALCI'ya teşekkürlerimi sunuyorum.

Tezimin her aşamasında bilgi ve birikiminden faydalandığım, metod üzerine yaptığımız uzun konuşmalarda ufuk açıcı düşüncelerini dinleme fırsatına sahip olduğum, tez hocam Prof. Dr. İsmail ÇETİŞLİ'ye minnet borçluyum. Bu tezin hata ve kusurları şahsıma, başarı ve kıymeti hocama aittir.

Hayatı acısı, tatlısı ile birlikte paylaştığım, her zaman yardım, ilgi ve sevgisini ziyadesi ile hissettiğim, başarı namına neyim varsa onun varlığı ile bir anlam ifade ettiğine inandığım sevgili eşim İpek Ülkü KARABURGU'ya, varlığı ile hayatıma anlam katan ve ondan ç/alınmış zamanlarla çalışmalarımı tamamlayabildiğim oğlum İleriş Kağan KARABURGU'ya ve bu tez çalışmasının bitiminde aramıza katılan mutluluk kaynağı kızım İlbilge KARABURGU'ya, manevî desteklerini daima yanımda hissettiğim annem Necmiye KARABURGU, ağabeyim Necmettin KARABURGU ve kızkardeşim Olcay ÖZKAN'a teşekkür etmek benim için zevkli bir vazifedir.

ÖZET

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN TİYATRO ESERLERİ ÜZERİNDE BİR ARAŞTIRMA VE İNCELEME

Karaburgu, Oğuzhan
Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı ABD
Tez Yöneticisi: Prof. Dr. İsmail Çeşişli

Eylül 2010, 558 Sayfa

Tanzimat devri Türk edebiyatının ikinci nesline mensup Abdülhak Hâmîd Tarhan, yeni Türk şiirinin kurucu isimlerinden biridir. Şâir-i Âzam olarak anılsa da kırk kadar eserinin yirmi dördünü tiyatro türünde verir. Bu çalışma Abdülhak Hâmîd Tarhan'ın yirmi dört tiyatro eserini kapsar. Eserler, tek tek detaylı olarak incelenmiş, buna ilaveten muhteva, yapı, dil, anlatım ve üslûbu bakımında da genel olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışma, eser merkezli bir çalışmadır. Abdülhak Hâmîd'in tiyatro eserleri bir "edebiyat eseri" olarak ele alınmış ve incelenmiştir.

Bu çalışma "Giriş", "Birinci Bölüm: Abdülhak Hâmîd'in Tiyatro Eserlerinin Yapı ve Muhteva Bakımından İncelenmesi" ve "İkinci Bölüm: Abdülhak Hâmîd'in Tiyatro Eserlerinde Dil, Anlatım ve Üslûp" olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır.

Giriş kısmında Abdülhak Hâmîd'e kadar Türk tiyatrosu, Abdülhak Hâmîd'in tiyatro anlayışı, Abdülhak Hâmîd'in tarihî tiyatroları hakkında değerlendirme ve Abdülhak Hâmîd'e tesir eden isimler üzerinde durulmuştur.

Birinci bölümde Abdülhak Hâmîd'in tiyatro eserleri tasnif edilmiş, tiyatro eserleri tek tek incelenmiş ve Abdülhak Hâmîd tiyatrosunun muhteva ve yapı bakımından genel özellikleri ele alınmıştır.

İkinci bölümde de Abdülhak Hâmîd'in tiyatro eserleri dil, anlatım ve üslûp bakımından incelenmiştir. Çalışmamızın sonuna genel değerlendirme mahiyetinde "Sonuç" kısmı ve tezimiz boyunca yararlandığımız kaynaklar eklenmiştir.

Anahtar Sözcükler:

Abdülhak Hâmîd Tarhan, Tiyatro, Tiyatro İncelemesi, Tanzimat Devri Türk Edebiyatı.

ABSTRACT**A RESEARCH AND AN ANALYSIS ON ABDÜLHAK HAMİD TARHAN'S
PLAYS**

Karaburgu, Oğuzhan
Doctoral Dissertation, Turkish Language and Literature Department
Supervisor: Prof. Dr. İsmail Çetişli

September 2010, Page: 558

Abdülhak Hâmid Tarhan, who is a member of second generation Turkish Literature of Administrative Reforms Era, is one of the founders of new Turkish poetry. Although he has been talked of as the greatest poet of his time, twenty-four of his forty work of arts consist of plays. This study includes his twenty-four plays. The works have been analyzed severally in a detailed way. In addition the content, structure, language, exposition and style have been evaluated on the whole. This study is work-centered. The works of Abdülhak Hâmid Tarhan have been handled as a “literary work” and analyzed in this way.

This study consists of three parts; Introduction, First Chapter: “An Analysis of Abdülhak Hâmid Tarhan’s Plays in terms of Structure and Content” and Second Chapter: “Language, Exposition and Style in Abdülhak Hâmid Tarhan’s Plays”.

In Introduction part, Turkish Drama up to Abdülhak Hâmid Tarhan, Abdülhak Hâmid Tarhan’s Understanding of Drama, An Evaluation on Abdülhak Hâmid Tarhan’s Historical Plays and the names influencing his art have been handled.

In First Chapter Abdülhak Hâmid Tarhan’s plays have been assorted, the plays are analyzed one by one and the general characteristics of his plays have been handled in terms of content and structure.

In Second Chapter his plays have been analyzed in terms of language, exposition and style. At the end of this study “Conclusion” part is given in order to evaluate the dissertation generally and the sources that we have made use of during the study have been added.

Key words:

Abdülhak Hâmid Tarhan, Drama, Drama Analysis, Turkish Literature of Administrative Reforms Era

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
ŞEMALAR DİZİNİ.....	xiv
TABLolar DİZİNİ.....	xv
SİMGE VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xvi

GİRİŞ

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'A KADAR TÜRK TİYATROSU.....	4
Tanzimat'a Kadar Türk Tiyatrosu.....	4
Tanzimat'tan Sonra Türk Tiyatrosu.....	12
ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN TİYATRO ANLAYIŞI.....	16
ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN VE TARİHİ TİYATRO.....	22
Tarih ve Tarihî Tiyatro.....	22
Abdülhak Hâmîd Tarhan'ın Tarihî Tiyatroları.....	25
ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'A TESİR EDEN İSİMLER.....	28

BİRİNCİ BÖLÜM

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN TİYATRO ESERLERİNİN MUHTEVA VE YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

1.1. ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN TİYATRO ESERLERİNİN TASNİFİ.....	38
1.2. ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN TİYATRO ESERLERİNİN YAPI VE MUHTEVA BAKIMINDAN İNCELENMESİ.....	45
1.2.1. Gelenek Dairesi.....	45
1.2.1.1. Sabr u Sebat.....	45
1.2.1.1.1. Eserin Kimliği.....	45
1.2.1.1.2. Eserin Özeti.....	47
1.2.1.1.3. Eserin Muhtevası.....	48
1.2.1.1.4. Eserin Yapısı.....	53
1.2.1.1.4.1. Olay Örgüsü.....	53
1.2.1.1.4.2. Düğümler-Çözümler.....	57
1.2.1.1.4.3. Zaman.....	58
1.2.1.1.4.4. Mekân/Dekor.....	60
1.2.1.1.4.5. Şahıs Kadrosu.....	61
1.2.1.1.4.5.1. Mehmet Bey (Derviş, Kont de Bînam, Hoca Lokman).....	61
1.2.1.1.4.5.2. Raksâver (Gülfeşân).....	63
1.2.1.1.4.5.3. Münim Efendi.....	63
1.2.1.1.4.5.4. Müyesser Bey.....	64
1.2.1.1.4.5.5. Mehmet Ağa.....	64
1.2.1.2. İçli Kız.....	65
1.2.1.2.1. Eserin Kimliği.....	65

1.2.1.2.2. Eserin Özeti.....	66
1.2.1.2.3. Eserin Muhtevası.....	67
1.2.1.2.4. Eserin Yapısı.....	72
1.2.1.2.4.1. Olay Örgüsü.....	72
1.2.1.2.4.2. Düğümler-Çözümler.....	77
1.2.1.2.4.3. Zaman.....	77
1.2.1.2.4.4. Mekân/Dekor.....	79
1.2.1.2.4.5. Şahıs Kadrosu.....	80
1.2.1.2.4.5.1. Sabiha (İçli Kız).....	80
1.2.1.2.4.5.2. Râife Hanım.....	81
1.2.1.2.4.5.3. Mesut Efendi.....	82
1.2.1.2.4.5.4. İzzet Bey.....	82
1.2.1.2.4.5.5. Sadi Efendi.....	82
1.2.2. Endülüs Dairesi.....	83
1.2.2.1. Nazife.....	83
1.2.2.1.1. Eserin Kimliği.....	83
1.2.2.1.2. Eserin Özeti.....	84
1.2.2.1.3. Eserin Muhtevası.....	84
1.2.2.1.4. Eserin Yapısı.....	88
1.2.2.1.4.1. Olay Örgüsü.....	88
1.2.2.1.4.2. Düğümler-Çözümler.....	90
1.2.2.1.4.3. Zaman.....	91
1.2.2.1.4.4. Mekân/Dekor.....	91
1.2.2.1.4.5. Şahıs Kadrosu.....	91
1.2.2.1.4.5.1. Nazife.....	91
1.2.2.1.4.5.2. Ferdinando.....	91
1.2.2.2. Târik yahut Endülüs Fethi.....	92
1.2.2.2.1. Eserin Kimliği.....	92
1.2.2.2.2. Eserin Özeti.....	94
1.2.2.2.3. Eserin Muhtevası.....	94
1.2.2.2.4. Eserin Yapısı.....	107
1.2.2.2.4.1. Olay Örgüsü.....	108
1.2.2.2.4.2. Düğümler-Çözümler.....	116
1.2.2.2.4.3. Zaman.....	116
1.2.2.2.4.4. Mekân/Dekor.....	117
1.2.2.2.4.5. Şahıs Kadrosu.....	118
1.2.2.2.4.5.1. Târik.....	119
1.2.2.2.4.5.2. Musa b. Nusayr.....	119
1.2.2.2.4.5.3. Zehra.....	119
1.2.2.2.4.5.4. Kral Rodrik.....	120
1.2.2.2.4.5.5. Culyanus (Müslim).....	120
1.2.2.2.4.5.6. Merkado.....	121
1.2.2.2.4.5.7. Diğerleri.....	121
1.2.2.3. Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis.....	122
1.2.2.3.1. Eserin Kimliği.....	122
1.2.2.3.2. Eserin Özeti.....	123
1.2.2.3.3. Eserin Muhtevası.....	124
1.2.2.3.4. Eserin Yapısı.....	131
1.2.2.3.4.1. Olay Örgüsü.....	131
1.2.2.3.4.2. Düğümler-Çözümler.....	135

1.2.2.3.4.3. Zaman.....	135
1.2.2.3.4.4. Mekân/Dekor.....	138
1.2.2.3.4.5. Şahıs Kadrosu.....	138
1.2.2.3.4.5.1. Abdurrahmanü's Sâlis.....	138
1.2.2.3.4.5.2. Tezer.....	139
1.2.2.3.4.5.3. Rişar.....	140
1.2.2.4. İbn Musa yahut Zati'ı Cemal.....	141
1.2.2.4.1. Eserin Kimliği.....	141
1.2.2.4.2. Eserin Özeti.....	142
1.2.2.4.3. Eserin Muhtevası.....	143
1.2.2.4.4. Eserin Yapısı.....	156
1.2.2.4.4.1. Olay Örgüsü.....	156
1.2.2.4.4.2. Düğümler-Çözümler.....	164
1.2.2.4.4.3. Zaman.....	164
1.2.2.4.4.4. Mekân/Dekor.....	165
1.2.2.4.4.5. Şahıs Kadrosu.....	166
1.2.2.4.4.5.1. İbn Musa (Abdülaziz).....	166
1.2.2.4.4.5.2. Halife Süleyman.....	168
1.2.2.4.4.5.3. Adalina Merkado.....	168
1.2.2.4.4.5.4. Azra.....	169
1.2.2.4.4.5.5. Zati'ı Cemal.....	169
1.2.2.4.4.5.6. Diğerleri.....	169
1.2.2.5. Abdullahü's-Sagîr.....	170
1.2.2.5.1. Eserin Kimliği.....	170
1.2.2.5.2. Eserin Özeti.....	171
1.2.2.5.3. Eserin Muhtevası.....	172
1.2.2.5.4. Eserin Yapısı.....	183
1.2.2.5.4.1. Olay Örgüsü.....	183
1.2.2.5.4.2. Düğümler-Çözümler.....	189
1.2.2.5.4.3. Zaman.....	189
1.2.2.5.4.4. Mekân/Dekor.....	190
1.2.2.5.4.5. Şahıs Kadrosu.....	191
1.2.2.5.4.5.1. Abdullahü's-Sagîr.....	191
1.2.2.5.4.5.2. Karolina.....	192
1.2.2.5.4.5.3. Sıdıka Hatun.....	192
1.2.2.5.4.5.4. Kral Ferdinando.....	193
1.2.2.5.4.5.5. Kraliçe İzabella.....	193
1.2.3. Antik Çağ Dairesi.....	193
1.2.3.1. Eşber.....	193
1.2.3.1.1. Eserin Kimliği.....	193
1.2.3.1.2. Eserin Özeti.....	195
1.2.3.1.3. Eserin Muhtevası.....	196
1.2.3.1.4. Eserin Yapısı.....	204
1.2.3.1.4.1. Olay Örgüsü.....	204
1.2.3.1.4.2. Düğümler-Çözümler.....	207
1.2.3.1.4.3. Zaman.....	207
1.2.3.1.4.4. Mekân/Dekor.....	209
1.2.3.1.4.5. Şahıs Kadrosu.....	209
1.2.3.1.4.5.1. İskender.....	209
1.2.3.1.4.5.2. Eşber.....	210

1.2.3.1.4.5.3. Sumru.....	211
1.2.3.1.4.5.4. Rukzan.....	211
1.2.3.2. Sardanapal.....	212
1.2.3.2.1. Eserin Kimliği.....	212
1.2.3.2.2. Eserin Özeti.....	214
1.2.3.2.3. Eserin Muhtevası.....	214
1.2.3.2.4. Eserin Yapısı.....	223
1.2.3.2.4.1. Olay Örgüsü.....	224
1.2.3.2.4.2. Düğümler-Çözümler.....	228
1.2.3.2.4.3. Zaman.....	228
1.2.3.2.4.4. Mekân/Dekor.....	229
1.2.3.2.4.5. Şahıs Kadrosu.....	230
1.2.3.2.4.5.1. Sardanapal.....	230
1.2.3.2.4.5.2. Akın Darakes.....	231
1.2.3.2.4.5.3. Yudes.....	231
1.2.3.2.4.5.4. Siruz.....	232
1.2.3.2.4.5.5. Diğerleri.....	232
1.2.4. İngiliz-Hint Dairesi.....	233
1.2.4.1. Duhter-i Hindû.....	233
1.2.4.1.1. Eserin Kimliği.....	233
1.2.4.1.2. Eserin Özeti.....	234
1.2.4.1.3. Eserin Muhtevası.....	236
1.2.4.1.4. Eserin Yapısı.....	242
1.2.4.1.4.1. Olay Örgüsü.....	242
1.2.4.1.4.2. Düğümler-Çözümler.....	246
1.2.4.1.4.3. Zaman.....	246
1.2.4.1.4.4. Mekân/Dekor.....	248
1.2.4.1.4.5. Şahıs Kadrosu.....	249
1.2.4.1.4.5.1. Surucuyi.....	249
1.2.4.1.4.5.2. Tomson.....	250
1.2.4.1.4.5.3. Elizabet.....	250
1.2.4.1.4.5.4. Sir Bortel.....	251
1.2.4.1.4.5.5. Torromtor.....	251
1.2.4.2. Finten.....	251
1.2.4.2.1. Eserin Kimliği.....	251
1.2.4.2.2. Eserin Özeti.....	253
1.2.4.2.3. Eserin Muhtevası.....	253
1.2.4.2.4. Eserin Yapısı.....	260
1.2.4.2.4.1. Olay Örgüsü.....	261
1.2.4.2.4.2. Düğümler-Çözümler.....	267
1.2.4.2.4.3. Zaman.....	268
1.2.4.2.4.4. Mekân/Dekor.....	270
1.2.4.2.4.5. Şahıs Kadrosu.....	270
1.2.4.2.4.5.1. Finten.....	271
1.2.4.2.4.5.2. Davalaciro.....	272
1.2.4.2.4.5.3. Bilaş.....	273
1.2.4.2.4.5.4. Diğerleri.....	273
1.2.4.3. Yabancı Dostlar.....	274
1.2.4.3.1. Eserin Kimliği.....	274
1.2.4.3.2. Eserin Özeti.....	275

1.2.4.3.3. Eserin Muhtevası.....	276
1.2.4.3.4. Eserin Yapısı.....	286
1.2.4.3.4.1. Olay Örgüsü.....	287
1.2.4.3.4.2. Düğümler-Çözümler.....	288
1.2.4.3.4.3. Zaman.....	288
1.2.4.3.4.4. Mekân/Dekor.....	288
1.2.4.3.4.5. Şahıs Kadrosu.....	289
1.2.4.3.4.5.1. Kız (Lizi).....	289
1.2.4.3.4.5.2. Erkek.....	289
1.2.4.4. Cünûn-ı Aşk.....	290
1.2.4.4.1. Eserin Kimliği.....	290
1.2.4.4.2. Eserin Özeti.....	291
1.2.4.4.3. Eserin Muhtevası.....	292
1.2.4.4.4. Eserin Yapısı.....	297
1.2.4.4.4.1. Olay Örgüsü.....	298
1.2.4.4.4.2. Düğümler-Çözümler.....	301
1.2.4.4.4.3. Zaman.....	301
1.2.4.4.4.4. Mekân/Dekor.....	302
1.2.4.4.4.5. Şahıs Kadrosu.....	302
1.2.4.4.4.5.1. Maharâça.....	302
1.2.4.4.4.5.2. Florans.....	302
1.2.4.4.4.5.3. Öjeni.....	303
1.2.4.4.4.5.4. Kaptın Koper.....	303
1.2.5. Masal-Tarih Dairesi.....	303
1.2.5.1. Macerâ-yı Aşk.....	303
1.2.5.1.1. Eserin Kimliği.....	303
1.2.5.1.2. Eserin Özeti.....	304
1.2.5.1.3. Eserin Muhtevası.....	305
1.2.5.1.4. Eserin Yapısı.....	308
1.2.5.1.4.1. Olay Örgüsü.....	309
1.2.5.1.4.2. Düğümler-Çözümler.....	315
1.2.5.1.4.3. Zaman.....	316
1.2.5.1.4.4. Mekân/Dekor.....	318
1.2.5.1.4.5. Şahıs Kadrosu.....	319
1.2.5.1.4.5.1. Sâkıbe Sultan.....	319
1.2.5.1.4.5.2. Haydar Mirza.....	320
1.2.5.1.4.5.3. Âdil Behram.....	321
1.2.5.1.4.5.4. Erdişir Mirza.....	321
1.2.5.1.4.5.5. Bedr-i Felek.....	321
1.2.5.1.4.5.6. Muzaffer.....	322
1.2.5.2. Nesteren.....	322
1.2.5.2.1. Eserin Kimliği.....	322
1.2.5.2.2. Eserin Özeti.....	324
1.2.5.2.3. Eserin Muhtevası.....	325
1.2.5.2.4. Eserin Yapısı.....	333
1.2.5.2.4.1. Olay Örgüsü.....	334
1.2.5.2.4.2. Düğümler-Çözümler.....	342
1.2.5.2.4.3. Zaman.....	343
1.2.5.2.4.4. Mekân/Dekor.....	344
1.2.5.2.4.5. Şahıs Kadrosu.....	344

1.2.5.2.4.5.1. Nesteren.....	344
1.2.5.2.4.5.2. Hüsrev.....	345
1.2.5.2.4.5.3. Gazanfer.....	345
1.2.5.2.4.5.4. Behram.....	345
1.2.5.2.4.5.5. Nesrin.....	346
1.2.5.3. Zeynep.....	346
1.2.5.3.1. Eserin Kimliği.....	346
1.2.5.3.2. Eserin Özeti.....	348
1.2.5.3.3. Eserin Muhtevası.....	349
1.2.5.3.4. Eserin Yapısı.....	355
1.2.5.3.4.1. Olay Örgüsü.....	355
1.2.5.3.4.2. Düğümler-Çözümler.....	360
1.2.5.3.4.3. Zaman.....	360
1.2.5.3.4.4. Mekân/Dekor.....	362
1.2.5.3.4.5. Şahıs Kadrosu.....	363
1.2.5.3.4.5.1. Zeynep.....	363
1.2.5.3.4.5.2. A'lâ.....	364
1.2.5.3.4.5.3. Abbas.....	365
1.2.5.3.4.5.4. Ceyran.....	365
1.2.5.4. Hakan.....	366
1.2.5.4.1. Eserin Kimliği.....	366
1.2.5.4.2. Eserin Özeti.....	366
1.2.5.4.3. Eserin Muhtevası.....	367
1.2.5.4.4. Eserin Yapısı.....	372
1.2.5.4.4.1. Olay Örgüsü.....	373
1.2.5.4.4.2. Düğümler-Çözümler.....	377
1.2.5.4.4.3. Zaman.....	377
1.2.5.4.4.4. Mekân/Dekor.....	378
1.2.5.4.4.5. Şahıs Kadrosu.....	379
1.2.5.4.4.5.1. Hakan.....	379
1.2.5.4.4.5.2. Koncuy (Çoban Kızı).....	379
1.2.5.4.4.5.3. Günay.....	379
1.2.5.4.4.5.4. Gök Alp.....	380
1.2.6. Siyasî Dairesi.....	380
1.2.6.1. Liberte.....	380
1.2.6.1.1. Eserin Kimliği.....	380
1.2.6.1.2. Eserin Özeti.....	381
1.2.6.1.3. Eserin Muhtevası.....	382
1.2.6.1.4. Eserin Yapısı.....	390
1.2.6.1.4.1. Olay Örgüsü.....	390
1.2.6.1.4.2. Düğümler-Çözümler.....	394
1.2.6.1.4.3. Zaman.....	394
1.2.6.1.4.4. Mekân/Dekor.....	394
1.2.6.1.4.5. Şahıs Kadrosu.....	395
1.2.6.1.4.5.1. Liberte.....	395
1.2.6.1.4.5.2. Nasyon.....	396
1.2.6.1.4.5.3. Despot.....	396
1.2.6.1.4.5.4. Liberal.....	397
1.2.6.1.4.5.5. Diğerleri.....	398
1.2.6.2. Yedigâr-ı Harb.....	398

1.2.6.2.1. Eserin Kimliği.....	398
1.2.6.2.2. Eserin Özeti.....	398
1.2.6.2.3. Eserin Muhtevası.....	400
1.2.7. İlhan Dairesi.....	403
1.2.7.1. İlhan.....	403
1.2.7.1.1. Eserin Kimliği.....	403
1.2.7.1.2. Eserin Özeti.....	404
1.2.7.1.3. Eserin Muhtevası.....	405
1.2.7.1.4. Eserin Yapısı.....	410
1.2.7.1.4.1. Olay Örgüsü.....	410
1.2.7.1.4.2. Düğümler-Çözümler.....	415
1.2.7.1.4.3. Zaman.....	415
1.2.7.1.4.4. Mekân/Dekor.....	416
1.2.7.1.4.5. Şahıs Kadrosu.....	417
1.2.7.1.4.5.1. İlhan (Ebu Said Bahadır Han).....	417
1.2.7.1.4.5.2. Emir Çoban.....	417
1.2.7.1.4.5.3. Bağdad Hatun.....	418
1.2.7.1.4.5.4. Dilşad Hatun.....	418
1.2.7.1.4.5.5. Diğerleri.....	418
1.2.7.2. Turhan.....	419
1.2.7.2.1. Eserin Kimliği.....	419
1.2.7.2.2. Eserin Özeti.....	420
1.2.7.2.3. Eserin Muhtevası.....	421
1.2.7.2.4. Eserin Yapısı.....	426
1.2.7.2.4.1. Olay Örgüsü.....	426
1.2.7.2.4.2. Düğümler-Çözümler.....	430
1.2.7.2.4.3. Zaman.....	431
1.2.7.2.4.4. Mekân/Dekor.....	432
1.2.7.2.4.5. Şahıs Kadrosu.....	432
1.2.7.2.4.5.1. Kanbur (Turhan).....	432
1.2.7.2.4.5.2. Dilşad Hatun.....	434
1.2.7.2.4.5.3. Diğerleri.....	434
1.2.7.3. Tayflar Geçidi.....	435
1.2.7.4. Ruhlar.....	435
1.2.7.3. Arzîler.....	435
1.2.7.3.1. Tayflar Geçidi'nin Kimliği.....	437
1.2.7.4.1. Ruhlar'ın Kimliği.....	437
1.2.7.5.1. Arzîler'in Kimliği.....	438
1.2.7.3.3. Tayflar Geçidi'nin Muhtevası.....	438
1.2.7.4.3. Ruhlar'ın Muhtevası.....	446
1.2.7.5.3. Arzîler'in Muhtevası.....	449
1.3. ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN TİYATROSUNUN MUHTEVA VE YAPI BAKIMINDAN GENEL ÖZELLİKLERİ	
1.3.1. Muhteva Bakımından.....	453
1.3.1.1. Sosyal Konu ve Temalar.....	453
1.3.1.1.1. Yönetim ve Problemleri.....	453
1.3.1.1.1.1. Yönetici Zulumü.....	455
1.3.1.1.1.2. Hanedan Karşıtlığı/Yöneticilerde Liyakat.....	456
1.3.1.1.2. Kadın ve Problemleri.....	458
1.3.1.1.3. Evlilik/Aile Kurumu ve Problemleri.....	462

1.3.1.1.3.1. Zorla Evlendirme.....	462
1.3.1.1.3.2. Evliliğe Engel Olma.....	464
1.3.1.1.4. Din.....	464
1.3.1.1.4.1. İslâm Birliği.....	465
1.3.1.1.4.2. Dinî Hoşgörü.....	465
1.3.1.1.4.3. Dinî Taassup.....	467
1.3.1.1.4.4. Batıl İnançlar.....	467
1.3.1.1.5. Vatan-Millet Sevgisi.....	468
1.3.1.1.6. Savaş Karşıtlığı.....	471
1.3.1.1.7. Verem.....	473
1.3.1.1.8. Kölelik.....	474
1.3.1.1.9. Yanlış Batılılaşma.....	475
1.3.1.2. Ferdî Konu ve Temalar.....	476
1.3.1.2.1. Aşk.....	476
1.3.1.2.2. Kıskançlık.....	484
1.3.1.2.3. Pişmanlık.....	487
1.3.1.2.4. İhanet.....	489
1.3.1.2.4.1. Sevgiliye İhanet.....	489
1.3.1.2.4.2. Vatana İhanet.....	491
1.3.2. Yapı Bakımından.....	492
1.3.2.1. Ortak Yapı.....	492
1.3.2.2. Zaman-Mekân/Dekor.....	496
1.3.2.3. Şahıslar.....	498
1.3.2.3.1. Cinsiyetlerine Göre Şahıslar.....	499
1.3.2.3.1.1. Erkekler.....	501
1.3.2.3.1.2. Kadınlar.....	501
1.3.2.3.2. Yaşlarına Göre Şahıslar.....	502
1.3.2.3.2.1. Bebek/Çocuklar.....	502
1.3.2.3.2.2. Gençler.....	502
1.3.2.3.2.3. Orta Yaş ve İhtiyarlar.....	502
1.3.2.3.3. Mesleklerine Göre Şahıslar.....	503
1.3.2.3.3.1. Askerler.....	503
1.3.2.3.3.2. Doktorlar.....	503
1.3.2.3.3.3. Din Adamları.....	503
1.3.2.3.4. Tarihi Şahıslar.....	503
1.3.2.3.5. Sosyal Statülerine Göre Şahıslar.....	504
1.3.2.3.5.1. Halk Sınıfından Olanlar.....	504
1.3.2.3.5.1.1. Köleler, Cariyeler.....	504
1.3.2.3.5.1.2. Hizmetçiler.....	504
1.3.2.3.5.2. Saray Çevresinden Olanlar.....	504
1.3.2.3.5.2.1. Hükümdarlar, Krallar, Melikler, Şehzadeler.....	504
1.3.2.3.5.2.1.1. İyi Olanlar.....	504
1.3.2.3.5.2.1.2. Kötü Olanlar.....	505
1.3.2.3.5.2.2. Sultanlar, Kraliçeler, Prensesler.....	505
1.3.2.3.5.2.3. Dalkavuklar.....	505
1.3.2.3.6. Yaşayış Şekillerine Göre Şahıslar.....	505
1.3.2.3.6.1. Merhametli, Çelebi, Görmüş Geçirmiş Kişiler.....	505
1.3.2.3.6.2. Çıkarıcı, Maddiyatçı, Ahlâksız Kişiler.....	505
1.3.2.3.6.3. Zalim, Despot, Müstebid Kişiler.....	505
1.3.2.3.6.4. Muhteris Kişiler.....	506

1.3.2.3.6.5. Kıskanç Kişiler.....	506
1.3.2.3.6.6. Vazifeyi Aşkına Tercih Edenler.....	506
1.3.2.3.6.7. Âşıklar.....	506

İKİNCİ BÖLÜM

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN TİYATRO ESERLERİNDE DİL, ANLATIM VE ÜSLÛP

2.1. DİL.....	507
2.1.1. Kelime Serveti.....	507
2.1.2. Tamlamalar.....	512
2.1.3. Deyimler, Atasözleri, Veciz Sözler.....	513
2.1.4. Halk Dili, Argo.....	515
2.1.5. Cümle.....	517
2.2. ANLATIM.....	520
2.2.1. Anlatım Teknikleri.....	520
2.2.1.1. Tahkiye.....	520
2.2.1.2. Mektup.....	521
2.2.1.3. İç Monolog.....	522
2.2.1.4. Leitmotiv.....	523
2.2.2. Edebî Sanatlar.....	524
2.2.2.1. Akis.....	524
2.2.2.2. Seci.....	524
2.2.2.3. İştikak.....	525
2.2.2.4. Tezat.....	526
2.2.2.5. Tekrir.....	526
2.3. ÜSLÛP.....	527
SONUÇ.....	531
KAYNAKLAR	534
ÖZGEÇMİŞ.....	539

ŞEMALAR DİZİNİ

Şema 1. <i>Sabr u Sebat</i> Olay Örgüsü Şeması	57
Şema 2. <i>İçli Kız</i> Olay Örgüsü Şeması	76
Şema 3. <i>Târik yahut Endülüs Fethi</i> Olay Örgüsü Şeması	115
Şema 4. <i>Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis</i> Olay Örgüsü Şeması	135
Şema 5. <i>İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal</i> Olay Örgüsü Şeması	163
Şema 6. <i>Abdullahü's-Sagîr</i> Olay Örgüsü Şeması	188
Şema 7. <i>Eşber</i> Olay Örgüsü Şeması	207
Şema 8. <i>Sardanapal</i> Olay Örgüsü Şeması	227
Şema 9. <i>Duhter-i Hindû</i> Olay Örgüsü Şeması	246
Şema 10. <i>Finten</i> Olay Örgüsü Şeması	267
Şema 11. <i>Cünûn-ı Aşk</i> Olay Örgüsü Şeması	300
Şema 12. <i>Macerâ-yı Aşk</i> Olay Örgüsü Şeması	315
Şema 13. <i>Nesteren</i> Olay Örgüsü Şeması	342
Şema 14. <i>Zeynep</i> Olay Örgüsü Şeması	359
Şema 15. <i>Hakan</i> Olay Örgüsü Şeması	376
Şema 16. <i>Liberte</i> Olay Örgüsü Şeması	393
Şema 17. <i>İlhan</i> Olay Örgüsü Şeması	415
Şema 18. <i>Turhan</i> Olay Örgüsü Şeması	430

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. <i>Sabr u Sebat</i> Düğümler-Çözümler Tablosu	57
Tablo 2. <i>İçli Kız</i> Düğümler-Çözümler Tablosu	77
Tablo 3. <i>Nazife</i> Düğümler-Çözümler Tablosu	90
Tablo 4. <i>Târik yahut Endülüs Fethi</i> Düğümler-Çözümler Tablosu.....	116
Tablo 5. <i>Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis</i> Düğümler-Çözümler Tablosu..	135
Tablo 6. <i>İbn Musa yahut Zati'l-Cemal</i> Düğümler-Çözümler Tablosu	164
Tablo 7. <i>Abdullahü's-Sagîr</i> Düğümler-Çözümler Tablosu	189
Tablo 8. <i>Eşber</i> Düğümler-Çözümler Tablosu	207
Tablo 9. <i>Sardanapal</i> Düğümler-Çözümler Tablosu	228
Tablo 10. <i>Duhter-i Hindû</i> Düğümler-Çözümler Tablosu.....	246
Tablo 11. <i>Finten</i> Düğümler-Çözümler Tablosu	267
Tablo 12. <i>Cünûn-ı Aşk</i> Düğümler-Çözümler Tablosu.....	301
Tablo 13. <i>Macerâ-yı Aşk</i> Düğümler-Çözümler Tablosu	315
Tablo 14. <i>Nesteren</i> Düğümler-Çözümler Tablosu	342
Tablo 15. <i>Zeynep</i> Düğümler-Çözümler Tablosu	360
Tablo 16. <i>Hakan</i> Düğümler-Çözümler Tablosu.....	377
Tablo 17. <i>Liberte</i> Düğümler-Çözümler Tablosu	394
Tablo 18. <i>İlhan</i> Düğümler-Çözümler Tablosu	415
Tablo 19. <i>Turhan</i> Düğümler-Çözümler Tablosu.....	430

SİMGE VE KISALTMALAR DİZİNİ

bkz.	: Bakınız.
b.t. yok	: Baskı tarihi yok
C.	: Cilt
çev.	: Çeviren
haz.	: Hazırlayan
İSAR	: İslâmî Araştırmalar
İ.Ü.	: İstanbul Üniversitesi
İÜEF.	: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
KTB.	: Kültür ve Turizm Bakanlığı
MEB.	: Millî Eğitim Bakanlığı
nr.	: Numara
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
SBE.	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
TDV.	: Türkiye Diyanet Vakfı
TTK.	: Türk Tarih Kurumu
Ünv.	: Üniversitesi
vb.	: ve benzeri.
vs.	: ve saire
Yay.	: Yayınları/Yayınevi
[]	: Metinde yazılmamış olan ancak bağlamdan hareketle tarafımızca eklenen ifade.
(...)	: Alıntı metninin öncesinde ve sonrasında devam ettiğini gösterir simge

GİRİŞ

Abdülhak Hâmid Tarhan, Tanzimat devri Türk edebiyatı diye adlandırılan edebî dönemin ikinci nesli içerisinde yer alır ve Türk edebiyatının yeniliğe açılan yolunda edebî faaliyetleri ile önemli bir yer işgal eder. Türk edebiyatının “Şâir-i Âzam”ı olan Abdülhak Hâmid, kırk kadar eser vermiş velut bir yazar ve şairdir. Türk şiirinde yaptığı yenilikler onu, eskinin yıkılması yolunda en büyük pay sahibi olmasını sağlar.

Kırk kadar eserinin yirmi dört tanesini tiyatro türünde veren Abdülhak Hâmid, - şiirde olduğu kadar yenilikçi ve yol açıcı olmasa da- kendine has tarzı, zengin ilhamı ve kural kabul etmez mizacı ile Türk tiyatro edebiyatının en orijinal simalarından birisidir.

Abdülhak Hâmid, hakkında çok yazılan isimlerden biridir. Seksen beş yıllık uzun ömrü boyunca pek çok neslin tanıdığı, bildiği bir isim olması, onun hakkında çok yazılmasına yol açmıştır. Fakat bu yazılanların çoğu, ya gerçeklerden uzak mübalağalı övgüler ya da uç noktaya götürülmüş yergilerdir. Bütün bu kalabalıktan ayıklayarak doğru ve sağlıklı hükümlere ulaşmış olan yazı ve çalışmaları çıkarmak gerçekten zordur. Üniversitelerde yapılan tez çalışmalarını bu övgü ve yergi yığınlarından ayrı tutmak gerekir.

Abdülhak Hâmid hakkında lisans, yüksek lisans ve doktora tezleri hazırlanmış; ama tiyatrolarının tamamını ele alan ve inceleyen bir çalışma yapılmamıştır.

Ahmet Kabaklı, Abdülhak Hâmid’in tiyatroları üzerine ilk çalışan isimdir¹. 1947-48 yıllarında mezuniyet tezi olarak hazırlanan bu çalışmada, Abdülhak Hâmid’in on beş tiyatro eseri incelenir. Asım Bezircioğlu, *Târik yahut Endülüüs Fethi Piyesi*² isimli mezuniyet tezinde *Târik yahut Endülüüs Fethi* üzerine bir inceleme yapar ve eserin metnini yayımlar. Sermet Sami Uysal, 1953 yılında hazırladığı mezuniyet tezinde Abdülhak Hâmid’in tiyatro eserlerinde Shakespeare tesirini ele alır³. M. Orhan Okay,

¹ Kabaklı, A. (1948). *Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları* (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, İstanbul.

² Bezircioğlu, A. (1950). *Abdülhak Hamid'in Târik yahut Endülüüs Fethi Piyesi* (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Üniv. Edebiyat Fak. Türkoloji Bölümü, İstanbul. Daha sonra kitap olarak da yayımlanır: Bezirci, A. (b.t. yok). *Abdülhak Hâmit ve Târik yahut Endülüüs Fethi*, Oluş Yay., İstanbul.

³ Uysal, S. (1953). *Hâmid'in Piyelerinde Shakespeare Tesiri* (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü, İstanbul.

*Abdülhak Hâmid'in Eserlerinde Muhayyilenin Tezahür Şekilleri*⁴ isimli mezuniyet tezinde Abdülhak Hâmid'in eserlerindeki romantizmi ele alır. Sevim Güntekin, *Finten* piyesinde tabiat unsurları üzerine bir mezuniyet tezi hazırlar⁵. Melek Karaca, *Liberte Üzerinde Bir Araştırma*⁶ isimli tezinde *Liberte*'nin *Türk Yurdu*'nda tefrika edilen metinini Latin harflerine aktarır ve bir de inceleme ekler. Yusuf Gözler, *Eşber* piyesinde benzetme unsurlarını tez olarak hazırlar⁷. Zühal Ergenç de Abdülhak Hâmid'in tiyatrolarında menfî kadın tiplerini çalışır⁸.

Abdülhak Hâmid'in tiyatrolarını konu edinen üç de yüksek lisans tezi yapılmıştır. İsmail Süphandağı, 1997 yılında *Abdülhak Hamit Tarhan'ın Piyelerindeki Fikir Motifleri*⁹ isimli tezinde Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinde yoğun olarak görülen fikir motiflerini ele alır. Aynur Demircan, kadın konusu etrafında Abdülhak Hâmid'in eserlerindeki kadınları aile içindeki fonksiyonları ve eğitimleri bakımından inceler¹⁰. Abdülhak Hâmid'in Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan çizgide kadına verdiği değer ve kadının sosyal hayattaki yeri üzerine düşünceleri tezde ağırlıklı olarak ele alınır. Sevim Kebeli de tezinde¹¹ Abdülhak Hâmid'in *Duhter-i Hindû*, *Finten* ve *Cünûn-ı Aşk* isimli eserlerinden hareketle sömürgeciliğe karşı Abdülhak Hâmid'in tavrını inceler.

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserleri ile ilgili üç doktora bir de doçentlik takdim tezi yapılmıştır.

İlk doktora tezi Gündüz Akıncı tarafından 1954 yılında hazırlanır. *Abdülhak*

⁴ Okay, M. Orhan. (1955). *Abdülhak Hâmid'in Eserlerinde Muhayyilenin Tezahür Şekilleri* (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Ün. Türkiyat Enstitüsü, İstanbul. Daha sonra bu tez kitap olarak da basılır: Okay, M. Orhan (1971). *Abdülhak Hâmid'in Romantizmi*, Atatürk Ün. Yay., Erzurum.

⁵ Güntekin, S. (1957). *Abdülhak Hâmid'in Finten Piyesinde Tabiat Unsurları Üzerinde Bir Araştırma* (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Ün. Türkiyat Enstitüsü, İstanbul.

⁶ Karaca, M. (1957). *Liberte (Metin) ve Üzerinde Bir Araştırma* (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Ün. Edebiyat Fak. Türkoloji Bölümü, İstanbul.

⁷ Gözler, Y. (1957). *Abdülhak Hâmid'in Eşber Piyesinde Benzetme Unsurları* (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Ün. Türkiyat Enstitüsü, İstanbul.

⁸ Ergenç, Z. (1960). *Abdülhak Hâmid'in Tiyatrolarında Menfî Kadın Tipleri* (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Ün. Türkiyat Enstitüsü, İstanbul.

⁹ Süphandağı, İ. (1997). *Abdülhak Hamit Tarhan'ın Piyelerindeki Fikir Motifleri* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Yüzyüncü Yıl Üniversitesi SBE, Van.

¹⁰ Demircan, A. (2003). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Aydınlik Bir Yüz: Abdülhak Hamit Tarhan* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve SBE, Ankara.

¹¹ Kebeli, S. (2007). *Sömürgeciliğe Karşı: Abdülhak Hâmid Tiyatrosu* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve SBE, Ankara.

*Hâmit Tarhan, Hayatı, Eserleri ve Sanatı*¹² ismiyle basılan bu çalışma Abdülhak Hâmid'in bütün eserlerini kronolojik olarak ele alır ve fazla detaylara yer vermeden inceler. İkinci doktora tezi İdris Nasr Mahgoob tarafından hazırlanan Abdülhak Hâmid'in konusunu Endülüs tarihinden alan beş eseri üzerine yapılan tezdır¹³. Belkıs Gürsoy'un hazırladığı tez ise Abdülhak Hâmid'in tiyatrolarındaki kadın kahramanları konu alan tezdır¹⁴. Sema Uğurcan, doçentlik takdim tezinde Abdülhak Hâmid'in eserlerinde tarih konusunu ele alır¹⁵.

Bizim çalışmamıza kadar Abdülhak Hâmid Tarhan'ın tiyatro eserleri üzerine yapılan çalışmalar ya Abdülhak Hâmid'in münferit eserleri üzerine metin neşri ve incelemesi şeklinde ya da kadın kahramanlar, tarih gibi özel konular etrafında yapılmıştır.

Bu çalışma Abdülhak Hâmid'in yayımlanmış yirmi dört tiyatro eserini kapsar. Eserler, tek tek detaylı olarak incelenmiş, buna ilaveten muhteva, yapı, dil, anlatım ve üslûbu bakımında da genel olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışma, eser merkezli bir çalışmadır. Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserleri bir "edebiyat eseri" olarak ele alınmış ve incelenmiştir. Dolayısıyla bu eserler sahne teknikleri açısından değerlendirilmemiştir.

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserleri, biri dışında (*Hakan*) tamamı eski harflerle yayımlanmıştır. İlk eseri *Macerâ-yı Aşk*'ı 1873 yılında, son eseri *Hakan*'ı da 1935 yılında yayımlar. 62 yıllık tiyatro yazarlığı süresinde *Liberte* ve *Cünûn-ı Aşk* isimli eserleri tefrika edildiği yayın organlarında kalmış ve kitaplaşmamıştır. Biz çalışmamızda Abdülhak Hâmid'in bütün eserlerinin eski harfli orijinal baskılarını kullandık. *Türk Yurdu*'nda tefrika edilen *Liberte*'yi ve *Vakit* gazatesi ile *Servet-i Fünûn*'da tefrika edilen *Cünûn-ı Aşk*'in da orijinal tefrika metinlerini kullanarak çalışmamızı tamamladık.

Bu çalışma "Giriş", "Birinci Bölüm: Abdülhak Hâmid'in Tiyatro Eserlerinin Yapı ve Muhteva Bakımından İncelenmesi" ve "İkinci Bölüm: Abdülhak Hâmid'in

¹² Akıncı, G. (1954). *Abdülhak Hâmit Tarhan, Hayatı, Eserleri ve Sanatı*, Ankara Ün. DTCF Yay., Ankara.

¹³ Mahgoob, İ. N. (1977). *Abdülhak Hamid Tarhan'ın Konusunu İslam Tarihinden Alan Piyesleri* (Basılmamış Doktora Tezi), İÜEF TDE Böl., İstanbul.

¹⁴ Gürsoy, B. (1981) . *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatro Eserlerinde Kadın* (Basılmamış Doktora Tezi), Atatürk Ün. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum.

¹⁵ Uğurcan, S. (2002). *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih*, Akademi Kitabevi, İzmir.

Tiyatro Eserlerinde Dil, Anlatım ve Üslûp” olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır.

Giriş kısmında Abdülhak Hâmid’e kadar Türk tiyatrosu, Abdülhak Hâmid’in tiyatro anlayışı, Abdülhak Hâmid’in tarihî tiyatroları hakkında değerlendirme ve Abdülhak Hâmid’e tesir eden isimler ele alınmıştır.

Birinci bölümde Abdülhak Hâmid’in tiyatro eserleri tasnif edilmiş, tiyatro eserleri tek tek incelenmiş ve Abdülhak Hâmid tiyatrosunun genel özellikleri muhteva ve yapı bakımından ele alınmıştır.

İkinci bölümde de Abdülhak Hâmid’in tiyatro eserleri dil, anlatım ve üslûp bakımından incelenmiştir.

Çalışmamızın sonuna genel değerlendirme mahiyetinde “Sonuç” kısmı ve tezimiz boyunca yararlandığımız kaynaklar eklenmiştir.

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN’A KADAR TÜRK TİYATROSU

Tanzimat devri Türk edebiyatı dediğimiz edebî dönemin önemli isimlerinden biri olan Abdülhak Hâmid Tarhan, 1873-1935 yılları arasında tiyatro eserleri yayımlamıştır. Abdülhak Hâmid’in tiyatro eseri verdiği Tanzimat dönemine kadar Türk tiyatrosunun gelişimini iki ana başlık altında değerlendirmek mümkündür¹⁶:

1. Tanzimat’a Kadar Türk Tiyatrosu
2. Tanzimat’tan Sonra Türk Tiyatrosu

1. Tanzimat’a Kadar Türk Tiyatrosu

Batı medeniyeti ile temasımız pek çok alanda olduğu gibi edebiyat alanında da bir etkileşimi beraberinde getirmiştir. Bu etkileşimden hareketle bizim geleneğimizde olmayan kimi edebi türler Batıdan alınmıştır. Bunlar arasında “tiyatro” da vardır. Türk tiyatrosu için de bir tarih yazılacağı zaman milad Tanzimat olarak alınmıştır. Son çalışmalar ışığında Türklerin tiyatro sanatını çok önceleri bildiği görülmüştür.

¹⁶ Türk tiyatrosu üzerine önemli çalışmalar yapan Metin And, Türk tiyatrosunu Geleneksel Türk Tiyatrosu, Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu (1839-1908), Meşrutiyet Tiyatrosu (1908-1923) ve Cumhuriyet Tiyatrosu (1923-...) olmak üzere dörde ayırır. Bkz. And, M. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Turhan Kitabevi, Ankara. Ayrıca kısa bir değerlendirme için şuraya da bakılabilir: And, M. (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, s. 14-15. Konumuzu ilgilendirdiği alanla sınırlı olmak kaydı ile biz tiyatro tarihimizi ikiye ayırarak bir sınıflandırma yaptık.

Dolayısıyla Türk tiyatrosunun tarihi çok eskilere dayanmaktadır.

Hemen hemen bütün toplumların, ilkel dönemlerinde birbirine benzer evrimler geçirdiği ve tiyatronun öncül uygulamalarının da bu şekilde ortaklık gösterdiği bir gerçektir. Dünyanın en eski milletlerinden olan Türk milletinin de dünyadaki diğer millet ve toplulukların geçirdiği evrimlerden geçtiği ve tarihin derinliklerinde bugün adına “tiyatro” dediğimiz türün ilkel uygulamalarının Türk toplulukları arasında da görüldüğünü söyleyebiliriz.

Dinî inanışlar çerçevesinde gelişen ve sergilenen ayin ve törenler, içlerinde barındırdıkları dramatik ve görsel öğelerle esasında ilkel manada teatral bir yapı gösterirler. Bu teatral yapının uygulayıcı ve sahneleyicileri de doğal olarak din adamları olmuştur. Türkler, ölmüş atalarını Tanrı olarak kabul ettikleri için onların yaşadıkları ve gezdikleri yerlere de kutsaliyet atfediyorlardı. Ataları gibi davranmak, onları taklit etmek Tanrı’yı memnun etmek için başvurulan yöntemlerdendi. Dini törenlerde Tanrı merkezli taklit, temsil ve hikâyelerin sebebi budur. Törenleri gerçekleştiren kişi olan Şamanlar, dolayısıyla törenlerdeki bütün dramatik unsurları uygulayan kişidir¹⁷.

Türk topluluklarında gerek dinî ayinler gerekse av törenleri içlerinde güçlü şekilde teatral unsurlar barındırırlar. Türklerdeki destan geleneğinin sürekliliği ve nesilden nesile aktararak gelmesi kimi uygulamaların da devamlılığını sağlamıştır. Özellikle Ergenekon Destanı bu bakımdan dikkat çekici bir örnektir. Yok olmak üzere olan bir milletin yeniden dirilişinin sembolü ve anlatımı olan Ergenekon Destanı’ndaki demir dövme olayı güçlü bir teatral unsurdur. Her yıl bu anlamlı dirilişi kutlamak ve atalara duyulan saygıyı ifade etmek için düzenlenen törenlerde, ilk demir döven kurtarıcı hatırlanır ve Hakan tarafından taklit edilirdi. Bu taklit, ateşte kızdırılmış demir parçasını örs üzerine koyarak çekiçle dövmek şeklinde gerçekleşirdi. Hakan’ın ardından törende bulunanlarca bu uygulama taklit çerçevesinde tekrar edilirdi. Bütün bunlar, tiyatronun temelinde olan dramatizasyondan başka bir şey değildir.

Bu tarihî bilgiler ışığında Bedrettin Tuncel, Türklerin tiyatroyu 4000 yıl önce bildikleri bilgisini aktarır ve Türklere ait öncül iki piyesin varlığından bahseder (Tuncel, 1938: 10). Piyeslerden birisi Türk’ün sahip olduğu aile kutsaliyetine tecavüze yeltenen

¹⁷ Bu konuda geniş bilgi için bkz. Kara, Ö.M.(2010). Dramın İlk Uygulayıcıları: Türk Şamanları, *Turkish Studies*, Bahar, S. 5, s. 1180-1191

bir Çinli'nin öldürülmesini konu edinir (Sevengil, 1959: 23).

24 Ocak 1934 yılında M. M. Nikoliç'in Belgrad'da *Politika* gazetesinde yayımladığı bir yazıda¹⁸, tiyatronun kültür seviyesi yüksek milletlerde görüldüğünü, Türkler'in güzel sanatlarda ilerlemiş bir millet olduğunu ve bugünkü manası ile bir dram sanatını vücuda getirdiklerini ifade eder. Bu yazıda binlerce yıl öncesine ait iki Türk oyunundan da söz edilir:

“Tiyatro kültür seviyesi yüksek olan milletlere mahsus bir varlıktır; tiyatrosu olan memlekette şair, aktör ve seyirci bulunması gerektir. Bundan dört bin yıl önce, Türkler, büyük ve kültür seviyesi yüksek bir millet ve Orta Asya'da tesirli bir varlıktılar. Türk milleti iyi harbederdi, bu topluluğun içinde yüksek soydan gelmiş olanlar, halk ve yabancı milletlerden alınmış köleler vardı. Asilzadeler kuvvetli ve hâkimdiler, onlar güzel sanatları korumuşlardır; güzel sanatlar ilerlemiş ve Türkler arasında dünyanın en eski tiyatrosu meydana gelmiştir.

En eski Türk piyeslerinden birinin bir parçası, bugün de mevcuttur. Bu parça, eski Türk tiyatro edebiyatının epik olduğunu gösteriyor. Piyenin konusu Türklerin o zamanki harplerinden birinde kazandıkları zaferdir. Eski Türk tiyatro sanatından kalmış ikinci eser, birincisinden az daha yenidir. Bu piyes, Türklerin Çin'e hücumları zamanından kalmadır (...).” (Sevengil, 1959: 22-23)

Türk tiyatro tarihinin çok eskilere dayandığına dair delil sunanlardan biri de Nureddin Sevin'dir. Nureddin Sevin, “Selçukluların Getirdiği Kol Oyunları” isimli makalesinde Bizans kaynaklarından hareketle I. Kılıçaslan zamanında Türk oyuncular tarafından oynanan kol oyunundan bahseder. Bizans İmparatoru Alexius Comnenos'un korkaklığını ele alan bu oyun, Türk oyuncularının maharetlerinden hareketle Türkler arasında tiyatronun olgun örnekleri verildiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Alexius Comnenos'un kızı Prenses Anna Comnena, kaleme aldığı *Alexiad* isimli tarih eserinde, babasının ayağındaki rahatsızlığının Türkler tarafından nasıl korkaklık olarak addedilerek oyun haline getirildiğini, Türklere hakaretamiz sözler söylemekten de geri kalmadan şu şekilde anlatır:

“Sultan Süleyman'ın (1077-1086) planları İmparatora evvelce bildirilmiş olduğu için, onunla savaşta daha yakından boy ölçüşmek üzere Iconium'a (Konyaya) kadar ilerlemeyi düşündü; zira o şehir Kılıçaslan'ın sınırını teşkil ediyordu. Bunun için

¹⁸ Bu yazının Belgrad'da yayımlandıktan sonra Türkçe'ye çevrildiğini, bazı Ankara ve İstanbul gazetelerinde ve dergilerinde de yayımlandığını belirten Refik Ahmet Sevengil, yazının Darübedayi dergisinde yayımının künyesini şu şekilde verir: Nikoliç, M.M. (1935). 4000 Yıl Önce Türk Tiyatrosu, *Darübedayi Dergisi*, Sayı: 56, 1 Aralık 1935, İstanbul.

yabancı ülkelerden askerî birlikler ve çok sayıda ücretli kuvvet istedi. Ve her taraftan kendi ordusunu topladı. Bu iki kumandan birbirine karşı hazırlıklar yapıyorken, İmparatorun ayağındaki illet tekrarladı; ve her taraftan kuvvetler gelip duruyordu. Fakat yurtları çok uzak olduğu için toptan gelemiyor, parça parça geliyorlardı. Lâkin imparatorun ıstırabı onu yalnız planlarını takipten alıkoymuyor, ona bir adım bile attırmıyordu. Yatağına esir olmaktan azap duyması, ayağındaki ıstıraptan ziyade Barbarlara karşı tasarladığı seferi ertelemek zorunda kalmasındandı. Barbar Kılıçaslan da bunu pekâlâ biliyordu. Ve bunun sonucu olarak bu arada bütün Anadolu'yu istediği gibi sildi, süpürdü ve Hıristiyanlar üstüne yedi defa saldırdı. O zamana kadar İmparatorun ıstırabı hiç bu kadar ağır olmamıştı; zira evvelce ağrıları uzun aralıklarla gelirken, bu sefer hiç kesilmeden, sonsuz bir sancı halinde sürüp gitti. Şimdi Kılıçaslan'ın (1094-1107) maiyeti, bu ıstırabın gerçek bir hastalık olmayıp yalancıkta hastalanma olduğunu sanmışlar. Tereddüdün ve yüreksizliğin gut (nikris) perdesi arkasına gizlendiğini farzetmişler. Sarhoşken veya içkili şöenlerinde bunu kendilerine eğlence konusu haline getirmişler. Barbarlar (Yani Türkler) yaradılıştan hatip oldukları için, İmparatorun ayağındaki ıstırap konusunda moralite muhavereleri düzmüşler. Zira Türkler İmparatorun çevresindeki hekimleri ve kendisiyle meşgul olan kimseleri şahıslandırıp, İmparatoru da ortalarında bir yatağına yatırarak bir tiyatro oyunu vücuda getiriyorlarmış. Bu çocukça eğlenceler Barbarları çok güldürüyormuş. Bu hareketler İmparatorun gözünden kaçmadı; öfkesini artırdı ve onlarla tekrar dövüşmeye kışkırttı.” (Sevin, 1966: 674)

Nureddin Sevin, bu oyunu Osmanlı Surnâmelerinde görülen yüzlerce benzerinin ilk örneklerinden biri olarak görür:

“Kuvvetle muhtemeldir ki bu sekiz yüz yetmiş yıllık kol oyunumuz Osmanlı Surnamelerinde gördüğümüz yüzlerce benzerleri gibi, manzum prelüdlere, epiloğları olan bol müzikli, şarkılı, kılıç kalkan oyunlu; muhavereleri nükteli, cinas, telmih, tevriye ve tekerlemelerle bezenmiş derinliğine üç boyutlu bir kol oyunudur.” (Sevin, 1966: 675)

Refik Ahmet Sevensil, Nureddin Sevin'in tespitini daha ileri bir noktaya götürerek, Selçuklu Türklerinin ana vatanları olan Orta Asya'dan pek çok anane ve âdet ile birlikte tiyatro sanatını da beraberlerinde getirdiklerini söyler (Sevensil, 1959: 31).

Din ve mitolojik unsurların kültürel yapıyı şekillendirdiği inkâr edilemez bir gerçektir. Türklerin Orta Asya'da bağlı oldukları dinler de, kültürel yapılarını şekillendirmiştir. Göçler dolayısıyla Anadolu'ya gelirlerken, bu kültürel norm halini almış inanç ve unsurlarını beraberinde getirmişlerdir. Anadolu Türklerinin kültüründe Orta Asya'dan taşınan inanç unsurlarına rastlandığı, hatta bunu yeni din ve inanç şekillerinde de muhafaza ettikleri görülür.

“Türklerin eski yurdu Orta Asya'nın ve şaman inançlarının izlerine Anadolu Türklerinin kültüründe geniş ölçüde rastlanabilmektedir. Tarikat zikir, tören ve

danslarında bile bu etkinin izlerini bulmaktayız. Belirli oyun türlerinin de Orta Asya'dan gelme oldukları bellidir. Nitekim Orta Asya'daki iki kukla türü kol korçak (el kuklası) ve çadır hayal (ipli kukla) ile kuklanın Selçuk Türklerinde de varlığı, kesiksiz bir kukla geleneğinin Anadolu Türklerine uzandığı anlaşılır." (And, 1983: 7)

Türklerin İslâmiyet'i kabulünden sonra sosyal ve kültürel alandaki değişiklikler var olan yapıyı dönüştürmeye çalışsa da bu tam manası ile gerçekleşmemiştir. Türkler eski inanışlarında var olan uygulamaları devam ettirmiş, bunlara İslâmî kılıflar uydurmuşlardır. Geleneksel tiyatromuzun pek çok uygulamasında hâlâ eski inanış ve yaşantı şekillerinin unsurları görülmektedir.

Anadolu'daki iktidar Selçuklular'dan Osmanlılara geçince halkın ve sarayın yaşantısında önemli değişiklikler olmamıştır. Selçuklular'da görülen dinî tolerans ve serbestlik, Osmanlı döneminde de Horasan'dan gelen erenlerin yaymaya çalıştıkları tasavvuf düşüncesi ile örtüşür.

Bu bir başka açıdan eski geleneklerle iç içe geçen ibadette dinî dramı yeniden canlandırır. Mevlâna Celâleddin'in tesir ve telkinleriyle yetişen dervişlerin kurduğu Mevlevî tarikatı, ibadete musikî ve raks unsurlarını katmıştır. Bu unsurlar "esas insanın dinî bir heyecan içinde kendisinden geçmesidir, oyun karakteri yoktur; fakat dış görünüşü ve terkibi itibarıyla Mevlevî âyinleri tamamıyla zarif ve sanatkârane bir dinî temaşa manzarasına sahiptir." (Sevengil, 1959: 34) Diğer taraftan Anadolu halkı arasında Alevî Türklerin ibadetlerinde eski Türk âdetlerinin büyük kısmı dramatik bir görünüm sergileyerek devam eder.

Osmanlılar döneminde tiyatro ise sultanların evlenmesi, şehzadelerin sünnetleri ve padişah çocuklarının doğması gibi hallerde genel eğlencelerin tertip edilmesi ile kendisine bir gelişim sahası bulur. Osmanlı devletinin sınırlarındaki önemli şehirlerde (Edirne, Bursa, İstanbul) tertip edilen düğünlerde ve saraydaki evlenme ve sünnet gibi törenlerde pek çok eğlence unsurunun yanında halkı güldürerek eğlendiren sanatçılar da yer almıştır. Müdhik, mukallid, meddah ve ozanlar bu sanatçı grubu içerisinde yer alırlar ve "komedi" türünün örneklerini verirler.

Saray eğlenceleri, bu işin devlet eli ile yapılması bakımından daha bir önem arz etmektedir. Özdemir Nutku, Kanunî Sultan Süleyman, III. Murad, IV. Mehmed ve III. Ahmed'in devrindeki şenliklerin tiyatro sanatı açısından önemli bir yer işgal ettiğini

belirtir (Nutku, 1972: 21-22).

Türkler arasında çok eski çağlardan beri düzenlenen savaş oyunları (karada ve denizde) Osmanlılar döneminde de devam eder. On altıncı yüzyılda Kanunî Sultan Süleyman'ın yaptırdığı bir sünnet düğününde Atmeydanı'na deriden karşılıklı kuleler yerleştirilir ve toplar, tüfeklerle tam bir savaş canlandırılır.

Savaş oyunları, tiyatrodaki dekor ve sahne kıyafetlerinin gelişimine büyük katkılar sağlamıştır.

“Bu savaş oyunları karada veya suda dekor olarak hazırlanan kaleler, gemilerde hasım kesimlere ayrılan savaşçılar, dramatik bir gösteri gibi önceden hazırlanmış olaylar dizisine uygun olarak, kimi kez yapıntı, kimi kez tarihte gerçekten olmuş bir savaşı canlandırıyorlardı. Genellikle hasımlar Osmanlılar ile Hıristiyanları, kimi zaman da Osmanlılar ile İranlıları yani iki Müslüman ulusu canlandırıyorlardı. Oyunlar, hep Osmanlıların kazanması ve sonunda düşman kalesine Osmanlı bayrağını dikip, düşmanın tutsak alınmasıyla sonuçlanıyordu. Nasıl hep yenilgiye uğrayan Hıristiyanlar ise, Avrupa'daki yalancı savaşlarda da bu oyunların sonunda yenilenler değişmez bir kural olarak Müslümanlar oluyordu.” (And, 1983: 15)

I. Abdülhâmid döneminde saray eğlenceleri bakımından zenginlik gösterir. Bu zenginliğin yansımalarından biri de I. Abdülhâmid'in kızı Rabia Sultan'ın doğumu münasebetiyle düzenlenen eğlencedir. Bu eğlence kapsamında haremde kadınlar bir oyun sergilemiştir. Oyun, I. Abdülhâmid'in kadınların sokakta lüzumundan fazla süslenerek gezmelerine dair getirdiği yasağı ele alan bir komedidir. Oyunu kafes arkasından seyreden I. Abdülhâmid'in oyundan hoşlandığı ve güldüğü de ifade edilir (Sevengil, 1959: 53-54).

Türk tiyatrosunun gelişiminde, Osmanlı'nın tebaası arasında yer alan azınlıkların ve eziyet gördükleri ülkelerden kaçarak Osmanlı coğrafyasına gelen Yahudilerin de katkıları olmuştur. Azınlıkların, özellikle Ermenilerin katkıları ileride ele alınacaktır. Yahudilerin ise on altıncı yüzyıldaki hemen hemen her eğlencede gösteriler sundukları görülür. Konu ile ilgili Hammer, Evliya Çelebi ve Baron de Tott tarafından aktarılan pek çok bilgi vardır. Kol oyunları sergileyen Yahudilerin faaliyetleri on yedinci yüzyılda da devam etmiştir.

Metin And, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nu temel olarak Köylü ve Halk Tiyatrosu olmak üzere ikiye ayırır. Köylü Tiyatrosu, daha çok arkaik kültürel özellikleri nesilden

nesile taşıyarak kendi sınırları içerisinde muhafaza eden pek fazla değişim göstermeksizin devam eden ve ritüellere dayanan, köylüler tarafından icra edilen tiyatrodur. Halk Tiyatrosu ise belirli merkezlerde toplanarak icracıları tarafından sergilenen kukla, karagöz, meddah ve orta oyunu gibi oyunları içine alan tiyatro türüdür¹⁹.

Köy tiyatrosu, geleneğini kesintiye uğramaksızın yüzyıllarca devam ettirmiştir. Halk tiyatrosu ise XIX. yüzyılda etkinliğini devam ettirmiş Batı tiyatrosu ile bir birleşime girerek Tulûat Tiyatrosunun ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

On dokuzuncu yüzyılın başında II. Mahmut devrinde pek rağbet gören kol oyunu – ki bu oyun musikî, çengi, curcuna ve mukallitlik gibi unsurları içinde barındırır – daha sonradan orta yerde oynandığı için “ortaoyunu” adını alır. Ortaoyunu, on dokuzuncu yüzyıl boyunca gerek halk arasında gerekse padişahlar tarafından büyük ilgi ile takip edilmiştir. Yirminci yüzyılda bu oyuna rağbet azalmış, temsilcileri de ölünce hemen hemen ortadan kalkmıştır²⁰.

Kökeni Çin’e bağlanan (Gerçek, 1930: 45) Karagöz, bir gölge oyunudur. Karakter olarak birbirinden farklı iki kişi - Hacivat ve Karagöz- halkı söz komedisi ile güldürür. Eğlencelerin aranan unsurlarından olan Karagöz, Türk mahallesinin hemen hemen bütün tiplerinin kendini gösterdiği bir “halk sahnesi”dir. Gelişimini sürdüren Türk tiyatrosuna Karagöz, özellikle söz komedisi unsuru ile önemli katkılarda bulunmuştur.

On dokuzuncu yüzyılda da, geleneksel tiyatromuzun zengin bir repertuvara sahip olduğunu belirten Gıyasettin Aytaş, Türk temaşa sanatlarının çok gelişmiş, batılı tiyatrolardan etkilenmek yerine, onları etkileyebilecek seviyeye ulaşmış olduğunu söyler (Aytaş, 2002: 10).

Batılı tiyatro ile tanışıklığımızın saray ve çevresi, yüksek devlet görevlileri-Türk elçileri-basın, yabancı elçilikler ve azınlıklar vasıtası ile olduğunu görürüz (And, 1972: 18).

¹⁹ Geniş bilgi için bkz. And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

²⁰ Bu konuda geniş bilgi için bkz. Gerçek, S.N. (1930). *Türk Temaşası, Meddah-Karagöz-Orta Oyunu*, Matbaa-i Ebuzziya, İstanbul.

Tanzimat'tan önce özellikle saray çevresi Batı tiyatrosundan haberdardır. Batılı ülkelere gönderilen elçilerimiz orada gördükleri opera ve tiyatro gibi sanatlar hakkında gözlemlerine sefaretnâmelerinde yer verirler. Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi ve Mustafa Hattî Efendilerin padişaha sundukları bu sefaretnâmelerde tiyatro ve opera ile ilgili geniş bilgilere yer verilir.

Batı tiyatrosu ile ilgili bilgi ve görgü sadece elçilerin yazdıkları ile sınırlı değildir. Osmanlı coğrafyasında özellikle İstanbul'da çeşitli eğlenceler düzenleyen ve bu eğlenceler içerisinde tiyatro oyunları da sergileyen yabancılar, Batılı tiyatronun tanınmasında önemli bir rol üstlenirler.

Padişahların da davet edildiği ve katıldığı bu eğlenceler daha sonra saraya taşınacak, devletçe de ilgiyle devam ettirilecektir. III. Selim ve II. Mahmut'un sarayda tiyatro salonları açtığı, buralarda oyunlar sergilediği Metin And tarafından yabancı yazarların anılarından alıntılarla aktarılır (And, 1972: 20-25).

Azınlıkların (İtalyan, Alman, İngiliz, Fransız, Yahudi, Rum, Bulgar ve Ermeni) özellikle Ermenilerin Batılı tiyatronun yurdumuzda yerleşmesinde önemli katkısı olmuştur. Ermenilerin gerek Tanzimat öncesi gerekse Tanzimat sonrası tiyatro faaliyetleri içerisinde en önemli nokta hiç şüphesiz tiyatroyu oluşturan metin, sahne ve oyuncu gibi unsurları yerleştirme yolundaki gayretleridir.

“Türkiye dışındaki Ermenilerin tiyatro çalışmaları çok daha eskilere giderse de Türkiye'deki Ermeni tiyatro çalışmaları Venedikyan, Mıyapen, Hayr Minas Pijikyan'ın önderliğiyle 1810'da İstanbul'da başladı. 1815'te Pijikyan'ın yazdığı Ardeşes adlı tragedyaya 1815 yılında Mihitaryan öğrencilerince sahneye koyuldu. Ayrıca varlıklı Düzyan ailesinin Kuruçeşme'deki konağında yeni Ermenice güldürüler sürekli oynanıyordu. 1828'de İstanbul'da Kirkor Varjabet Peştemalciyan önderliğiyle Kumkapı'da Bezciyan ilkokulunda Harutyun Amira yardımıyla başka oyunlar gösterildi. Ayrıca konusu İncil'den alınan oyunlar oynandı. Bir yazarlar derneği kuruldu ve ünlü İtalyan yazarı Metastasio'nun *Olimpiade* adlı eseriyle *Didos'un Merhameti* sahneye kondu. 1836'da İzmir'deki Meropyan okulu öğrencileri öğretmen Rupen Andreas Papazyan'ın önderliğiyle Goldoni'nin *La Locandiera* adlı güldürüsünü İtalyanca oynadılar. (...)" (And, 1972: 50-51)

Geçmişini çok eskilere uzanan Türk tiyatrosu, Tanzimat fermanından sonra Batı tiyatrosunun yolunda ilerleyecektir. Bu ilerleyiş Batılı tarz tiyatroya uygun kendi yazarları tarafından yazılan ve zamanla kendi oyuncularını tarafından oynanan bir

tiyatroyu yeşertecektir.

Tanzimat fermanının ilanını, bir takım uygulamaların kati bir şekilde bittiği yenilerinin birden başladığı bir tarih olarak değerlendirmek doğru değildir. Devam eden bir sürecin, fermanın ilan tarihinin öncesi ve sonrası arasında geçişgenliğini muhafaza ettiğini belirtmeliyiz.

2. Tanzimat'tan Sonra Türk Tiyatrosu

Tanzimat dediğimiz siyasi, sosyal, kültürel, tarihî ve edebî devir, Sultan Abdülmecit'in tahta geçmesinin ardından Mustafa Reşit Paşa'nın girişimleriyle 1839'da ilan edilen "Tanzimat-ı Hayriye" ile başlar. III. Selim ve II. Mahmut'un yenileşme girişimleri, pek çok kanlı olaylardan sonra, Sultan Abdülmecit'in ilân ettiği Tanzimat Fermanı ile resmî bir hüviyet kazanmıştır.

Tanzimat, her şeyden öte Osmanlı toplumunu dönüştürmeyi amaçlayan bir medeniyet teklifi idi. Pek çok alanda görülen değişim gayreti, ikili bir hayat tarzının bütün sancılarını uzun yıllar beraberinde getirmiştir. Osmanlı toplumu hayatının her aşamasında yaşadığı düalizmi, edebî çevrelerde de yaşar. Tanzimat'la gelen gazetecilik, hikâye, roman ve tiyatro, Batılı türler olarak hayatımıza girerken bunların yanında Osmanlı toplumunun geleneğinde var olan kimi türler de hayatını devam ettirir. Geleneksel edebî türlerimizi yeni türlerin farklı bir medeniyet ve coğrafyada hayat bulmuş hâlleri olarak değerlendirmek mümkünse de, yeni türler formları ve arkasındaki düşünsel yapı ile farklı bir şeyi ifade eder.

1839 tarihini kesin bir değişimin ve dönüşümün yaşandığı bir tarih olarak almak yanıltıcı olabilir. Yenileşme hareketinin kökeni daha eskilerdedir. Fakat başlayan yenileşme sürecinin meyveleri Tanzimat'la birlikte alınmaya başlanır. Tiyatro türü bakımından da bu böyledir.

Türk tiyatrosu Tanzimat'a kadar hayatını herhangi bir metne bağlı kalmaksızın sadece ritüellerin ve geleneğin nesilden nesile aktarılan uygulamalarıyla devam ettirir. Şinasi'nin *Şâir Evlenmesi* ile ilk kez Batılı manada bir tiyatro eseri ile karşılaşırız. Son araştırmalarda Şinasi'den önce yazılan bazı tiyatro eserleri de bulunmuştur.

1809 tarihli el yazması *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Kefşger Ahmed*²¹, kim tarafından yazıldığı bilinmeyen ve yazılışının üzerinden ancak 150 yıl sonra bulunan bir eserdir.

Diğer eserler ise Thomas Chabert tarafından yazılan ve 1810'da Viyana'da basılan *Hikâyet-i İbdâ-ı Yeniçeriyân Ba Bereket-i Pîr-i Bekteşiyân Şeyh Hacı Bektaş Velî-i Müslimân* ile Abdülhak Hâmîd'in babası Hayrullah Bey tarafından 1844 yılında yazılan ve müsvedde halinde kalan *Hikâye-i İbrahim Paşa be İbrahim-i Gülşeni*'dir²².

Hikâyet-i İbdâ-ı Yeniçeriyân Ba Bereket-i Pîr-i Bekteşiyân Şeyh Hacı Bektaş Velî-i Müslimân'ın da *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Kefşger Ahmed* gibi dil öğretme amacıyla yazıldığını belirten Niyazi Akı, Thomas Chabert'in eserine yazdığı önsözden alıntılarla Müslümanların inanç ve âdetlerini yansıtan bir sahne eseri yazdığını aktarır. Dili *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Kefşger Ahmed*'in diline oranla daha ağırdır (Akı, 1989: 43-44).

Hayrullah Efendi'nin tıbbiye öğrencisi iken yazdığı ve müsvedde hâlinde bulunan *Hikâye-i İbrahim Paşa be İbrahim-i Gülşeni*, tarihî bir konuyu ele almaktadır. Refik Ahmet Sevengil, öğrenciliği yıllarında Hayrullah Efendi'nin Bosco'nun tiyatrosunda seyrettiği operaların tesiriyle yazdığı eserin tiyatro eserinden çok bir opera librettosu olduğunu söyler. Müzikle, makamla ve koro hâlinde okunması gereken beyitler ve bir gazelin varlığı bu düşünceyi desteklemektedir²³.

İsmail Hami Danişment'in yayımladığı *Hikâye-i İbrahim Paşa be İbrahim-i Gülşeni*'nin müsvedde hâlinde kalarak basılmaması ve kendisinden sonra yazılacak eserlere hiçbir şekilde katkı sağlamamış olmasından dolayı ilk yazılan Türk oyunu olma unvanını taşımamaktadır.

İlk ikisinin yabancılar tarafından yazılmış olması, sonuncusunun da yukarıda

²¹ Fahir İz tarafından Viyana Millî Kütühanesi'nde bulunan bu eser, üç perdelik bir komedidir. Eser, Fahir İz tarafından kısa bir tanıtıcı giriş ile yayımlanır. Eserin kime ait olduğu bilinmemektedir. El yazması eserin bitişiğinde üç ayrı dilde (Almanca, Fransızca ve İtalyanca) yapılmış tercümesi de vardır. Konu ile ilgili geniş bilgi için bkz. İz, F. (1958). On Dokuzuncu Yüzyıl Başında Yazılmış Bir Türkçe Piyes, *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Kefşger Ahmed*, *İ.Ü.Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. VIII, s. 44-72.

²² Bu oyunların metinlerine Metin And tarafından yayımlanan "Şair Evlenmesi'nden Önceki İlk Türkçe Oyunlar" kitabından bakılabilir. Bkz. And, M. (1983). *Şair Evlenmesi'nden Önceki İlk Türkçe Oyunlar*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.

²³ Sevengil, R. A. (1959). İlk Tiyatro Eseri Hangisidir?, *Cumhuriyet*, S. 12520, 20 Haziran 1959 sayısından aktaran Akı, N. (1989). *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, Dergâh Yay., İstanbul, s. 45.

izah ettiğimiz özelliklerinden dolayı 1859 yılında yayımlanan Şinasi'nin *Şâir Evlenmesi*'nin ilk Türk oyunu olduğu gerçeğini değiştirmesi mümkün gözüküyor.

Batılı tiyatromuzun gelişmesinde önemli katkıları olan yabancı toplulukların sık sık İstanbul ve İzmir gibi şehirlerde sergiledikleri oyunların ardından, oyun sergilenen bina ihtiyacı baş gösterir.

Tiyatroya ilgi gösteren Sultan Abdülmecit, Beyoğlu'nda verilen temsilleri zaman zaman gidip seyretmiş, diğer taraftan da Dolmabahçe Sarayı'nın yanbaşıında Avrupa saraylarında örneklerini gördüğümüz, hükümdara mahsus bir tiyatro binası yaptırmıştır. Bu tiyatro binasının yapımına 1858 yılında başlanmış, bir yıl sonra da tamamlanmıştır (Sevengil, 1961: 4).

Şinasi tarafından yazılan *Şâir Evlenmesi*, ilk defa bir Türk tarafından Türk dilinde yazılmış Batı'daki örneklerine benzeyen bir oyundur. Bu oyun, Selim Nüzhet Gerçek'in iddiasına göre Sultan Abdülmecit'in yaptırdığı Saray Tiyatrosu'nda oynanmak için yazılmış ve Sultan Abdülmecit'e sunulmuştur²⁴.

Saray eli ile yaptırılan tiyatro binasının dışında tiyatro tarihinde önemli yeri olan birkaç tiyatro binası da azınlıklar tarafından yaptırılmıştır. İtalyan Bosco, 1840'ta yaptırdığı tiyatro binasında oyunlar sahnelemiş, içine düştüğü maddi sıkıntıdan sonra da tiyatrosu el değiştirmiştir. Tiyatronun yeni sahibi Naum Efendi olmuştur. Naum Efendi, 1846 yılındaki yangına kadar tiyatroyu işletir. Yangından sonra Naum Efendi saraydan yardım talebinde bulunur. Sultan Abdülmecit'in yardımlarıyla yeni bir tiyatro binası yaptırılmış ve Naum tiyatrosu 1848 yılında faaliyetine yeniden başlamıştır. 1870 yılında Beyoğlu'ndaki büyük yangında tiyatro binası tamamen yanarak faaliyetini noktalamıştır. Naum tiyatrosunda Ermenice oyunlar sahnelenmiştir.

1859 yılında Arakel Altündüri de bir tiyatro binası yaptırır. 1860 yılında mahkeme kararı ile yıkılan tiyatro binasının yerine Arakel Altündüri, Kafe Ruayal'ı kiralayarak adını Şark Tiyatrosu koyar ve faaliyetine devam eder. Burada artık kadın rollerine erkekler yerine kadınların çıkmaya başladığı dikkat çeker (Aytaş, 2002: 16-17). Ermenice oyunların yanında Türkçe'ye çevrilmiş oyunların da oynandığı görülür. Özellikle Müslüman Türklerin ramazan ayı içerisindeki eğlence anlayışına hizmet

²⁴ Gerçek, S. N. (1941). İlk Türk Piyesi, *Perde ve Sahne Dergisi*, S. 8, Kasım 1941'den aktaran Sevengil, R. A. (1961). *Türk Tiyatrosu Tarihi III, Tanzimat Tiyatrosu*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 5.

etmek adına İtalyanca'dan çevrilen *Odun Kılıç* oyunu bu tiyatrodaki sahnelenir.

Faaliyetleri ile Türk tiyatrosunda önemli bir yer işgal eden Gedikpaşa Tiyatrosu, 1868 yılından itibaren Türkçe oyunlar sahnelemeye başlar. Asya kumpanyası olarak da anılan tiyatronun ismi Osmanlı Tiyatrosu olarak değiştirilir. Sultan Abdülaziz tarafından verilen imtiyazlarla Osmanlı Tiyatrosu devrinde bir cazibe merkezi haline gelir. Burada Türkçe telif, tercüme oyunlar oynanmıştır. Devrin pek çok önemli ismi, tiyatrodaki görev aldığı gibi eserlerini oynatma şansı da bulmuştur. Recaiâde Ekrem, Namık Kemal, Ebuzziya Tevfik, Şemsettin Sami, Ahmet Vefik Paşa, Teodar Kasap, Âli Bey ve Ahmet Mithat Efendi'nin eserleri Osmanlı Tiyatrosunda sahnelenir. Ermeni oyuncuların yanında Türk oyuncular da artık sahnede görülmeye başlar. 1885 yılında Ahmet Mithat Efendi'nin *Çerkez Özdenler*'i oyununun sahnelenmesinden sonra tiyatro padişah tarafından yıkılmış ve faaliyetlerine son verilmiştir. Güllü Agop, gerek devrinde gerekse sonraları kendisinden sonra geleceklere ufuk olması bakımından Osmanlı Tiyatrosu ile tiyatromuza büyük hizmetlerde bulunmuştur.

Sarayın destekleri ile gelişip serpilen Türk tiyatrosu, padişahın dışında çeşitli devlet adamlarının destekleriyle de gelişimini devam ettirir. Ahmet Vefik Paşa'nın Bursa, Ziya Paşa'nın da Adana valilikleri sırasında tiyatro binaları yaptırması ve burada oyunların sahnelenmesini sağlamalarıyla tiyatronun yaygınlaşmasına katkıda bulunmuşlardır.

Namık Kemal'in hem yazdığı telif eserlerle hem de tiyatro türü hakkında kaleme aldığı yazılarla tiyatro türünün benimsenmesine yardımcı olduğunu görürüz. Tiyatronun retoriği hemen hemen tek başına Namık Kemal tarafından yürütülmüştür. Yaşadığı dönemde başta Recaiâde Ekrem ve Abdülhak Hâmid olmak üzere pek çok kişiye örnek olmuştur. Abdülhak Hâmid, ilk eserlerinde tamamen Namık Kemal'in yolunda ilerler. Namık Kemal'in düşünceleri ve eserleri Abdülhak Hâmid'i etkiler. Abdülhak Hâmid, ömrünün sonuna kadar hep üstadı olarak Namık Kemal'in ismini anar.

Tanzimat'tan sonra Türk tiyatrosu Batı yolunda ilerler. Yabancı yazarların eserleri, yabancı dilde temsiller ve yabancı oyuncularla başlayan Batı tarzındaki tiyatro faaliyetimiz geçen süre içerisinde Türk yazarların, Türkçe yazdığı telif eserler ve Türk oyuncularının sahnede görünmeye başlamasıyla kendi mecrasını bulma yoluna girmiştir.

Abdülhak Hâmid, ilk tiyatro eseri *Macera-yı Aşk*'ı 1873 yılında yayımlar. Abdülhak Hâmid'in kendisinden önce yazılan eserleri okuması ve oyunları seyretmesi imkân dahilindedir.

Şinasi'nin *Şâir Evlenmesi* (1859), Ali Haydar'ın *Sergüzeşt-i Perviz* (1866) ve *II. Ersas*'ı (1866), Recaizâde Ekrem'in *Afife Anjelik*'i (1869), Ahmet Vefik Paşa ve Direktör Âli Bey'in Molière'den adapte ettikleri eserler, Ebuzziya Tevfik'in *Ecel-i Kazâ*'sı (1872), Ahmet Mithat Efendi'nin *Eyvâh*'ı (1872) ve nihayet Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre*'si (1872) Abdülhak Hâmid'in *Macera-yı Aşk*'ından önce yayınlanmış ve Abdülhak Hâmid üzerinde etki bırakmış eserlerdir. Yukarıda saydığımız yazarları, Abdülhak Hâmid hatıratında kendisine tesir edenler kişiler arasında isimlerini zikreder (Tarhan, 1994: 48-49).

Abdülhak Hâmid, *Yeni Kitap* dergisinde kendisi ile yapılan bir röportajda ilk yazdığı *Macera-yı Aşk* isimli eserinden hareketle o dönem okuduğu ve etkisinde kaldığı eserlerden ve kişilerden bahseder:

“(…) O sıralarda ‘Ebuzziya’nın *Ecel-i Kazâ*’sı, Namık Kemal’in *Vatan yahut Silistre*’si çıkmıştı. Bir tiyatro da ben yazayım, dedim. *Macera-yı Aşk*’ı ne derin bir heyecan içinde yazdığımı size anlatamam. Dedim ya, çok genç ve ateşliydim o zamanlar. İlk eserimde ve onu takip eden birkaç kitabımda ‘Namık Kemal’i taklit etmiştim. Zaten, edebiyat, daima taklit ile başlar. Değil mi efendim? Sonra insan, ne ise o olur.”²⁵

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN TİYATRO ANLAYIŞI

Abdülhak Hâmid, kırk kadar eserinin yirmi beşini –yarım kalan *Kanuni'nin Vicdan Azabı*'nı da ilave edersek- tiyatro eseri olarak yazmıştır. Tiyatro türünde azımsanamayacak sayıda eser veren bir yazarın, muayyen bir tiyatro anlayışı olması beklenir. Hayatını dağınıklık, nizamsızlık ve keyfilik üzerine inşa etmiş bir isim olan Abdülhak Hâmid, edebiyat sahasında kaleminden çıkan her üründe olduğu gibi tiyatrolarında da keyfi ve nizamdan azade tutumunu sürdürmüştür. Dolayısıyla kendisine muayyen bir tiyatro anlayışı belirleme ihtiyacı duymamış coşkun ilhamı kendisine ne yazmasını, nasıl yazmasını telkin ettiyse o şekilde yazmıştır.

Üstadı bellediği ve yazdığı pek çok eserini okutarak fikirlerini aldığı Namık

²⁵ Salahattin, M. (1927). Üstad-ı Azam Abdülhak Hâmid'in Nezdinde Bir Saat, *Yeni Kitap*, Nu. 7, Teşrin-i Sâni 1927, s. 4

Kemal, tiyatroyu bir eğlence aracı olarak görmüş, eğlendirirken eğiten ve öğretene bu türü, fikirlerini geniş halk kitlelerine daha kestirme bir yoldan ulaştırmak için kullanmıştır. Namık Kemal böylelikle kendine bir tiyatro anlayışı belirlemiş ve bu tiyatro anlayışı çerçevesinde de eserler vermiştir²⁶. Abdülhak Hâmid'in yazdığı yirmi beş eserine teşmil edilebilecek bir tiyatro anlayışı olduğunu söylemek zordur.

Abdülhak Hâmid, tiyatro eserlerinin hemen hemen hepsine bir “mukaddime”, “ifade-i meram”, “hâtime” gibi önsöz/sonsöz mahiyetinde metinler ekler. Bu metinlerde çoklukla eserlerinin muhtevası ile ilgili bilgiler verir. Okuyucularından af dileyen bir eda ile (Kılıç, 2008: 377) eserini nasıl yazdığını ve neler yapmak istediğini de bu metinler vasıtası ile okuyucusuna aktarır. Abdülhak Hâmid'in tiyatro hakkında düşüncelerini ifade ettiği iki önemli metin vardır. Bunlardan birincisi *İçli Kız*'ın sonuna eklediği “İçli Kız Hakkında Bir Makale”, diğeri ise yine *Duhter-i Hindû*'nun sonuna koyduğu “Hâtime” başlıklı metindir.

İçli Kız'ın sonuna eklediği yazıda Abdülhak Hâmid, üç konuya değinir. Bunlardan birincisi eserinde hangi konuları ele aldığı ve neyi anlatmak istediğine dairdir. İkincisi, eserinde yer verdiği kişileri kendi karakter yapıları ve sosyal mevkilerine göre konuşturduğunu söylemesidir. Üçüncüsü ise, eserinde bütün okuyucu sınıflarını göz önüne alarak hemen hemen herkesin kendine ait bir şeyler bulabileceği bir eser yazdığını ifade etmesidir.

Abdülhak Hâmid, birkaç eseriyle sınırlı kalan “kişileri kendi karakter yapıları ve sosyal mevkilerine göre konuşturma” düşüncesini ilk kez *İçli Kız*'da dile getirir:

“Müsaadeleriyle şunu da yazayım. Memleketimizde her tiyatro yazarlara değilse, yazılan tiyatroları okuyanların ekserisine malumdur ki bir tiyatrodaki kullanılacak lisan, eşhasın kadr ü haysiyetine zât u meziyetine derece-i irfan u ehliyetine tevfiқан istimal olunmak lüzumuna mebni âsâr-ı cedîdeyi nakîse-cûyâne mütalaa birle eserde resil olması tesirli görülmüş bir herifin akval-i bî-edebânesini müessirin noksan-ı terbiyesine ve surette cemal tasvir olunmuş bir adamın evzâ-ı Türkânesini musavviren adem-i iktidarına fıkdan-ı zarafetine hamleden bazı hod-bînân mirat-ı edeb mültezimi

²⁶ Namık Kemal, devrinde hem tiyatro türünü tanıtmak hem de kendisine belirlediği tiyatro anlayışını paylaşmak adına azımsanamayacak sayıda yazı kaleme almıştır. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz: “Tiyatro”, *Diyojen*, S. 44, 14 Ağustos 1287/1871, s. 1-2. ; “Tiyatro Maddesi”, *Diyojen*, S. 164, 15 Teşrin-i Sâni 1288/1872, s. 1-2.; “Ecel-i Kaza”, *Diyojen*, S. 167, 23 Teşrin-i Sâni 1288/1872, s. 2-3.; “Osmanlı Tiyatrosu Meselesi”, *Diyojen*, S. 168, 25 Teşrin-i Sâni 1288/1872, s. 1-3.; “Tiyatro Meselesi”, *Diyojen*, S. 171, 2 Kânun-ı Evvel 1288/1872, s. 1-3; “Tiyatro”, *İbret*, S. 127, 19 Mart 1289/1873; “Eyyah'ın Temsili Münasebetiyle”, *İbret*, S. 128, 20 Mart 1289/1873; “Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara”, *Hadika*, S. 33, 28 Kânun-ı Evvel 1289/1873, s. 2-3.

olduğu üzere farazâ câhilden fennî ve ilmî sualler, mecnundan âkilâne cevaplar, zâhid mutasavvıftan rindâne şiirler, rind-i lâubaliden taassub-âmiz mev'ızalar, Frenkten kalenderâne nutuklar, ümmiden şâirâne hitaplar, edîbâne makaleler, köylüden şehri-pesend, adi bir adamdan fevkalâde sözler hâsılı şahs-ı musavverin tasvir olunduğu sifata, ahlâka tevafuk etmeyecek mânâda bahisler sudûr edemeyeceği için cahil cahil, cesur cesur tavrında bulunup, hain hain, hâif hâif lisanı kullanmak münasip olacağını tahattur ve eşhasın tekellüm ve telaffuz suretlerince de haslet ve tabiatları kadar birbirine benzememek lâzım geleceğini tefekkür birle *İçli Kız*'ı tasvir eden kesânın şive-i ifadeleri adeta her birinin musavviri başka imişçesine yekdiğere mübâyin olmak ciheti iltizam edilmiştir.” (Tarhan, 1291: 94-95)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere Abdülhak Hâmid, uzun uzun şahısların tiyatro eserinde nasıl karakterlerine ve sosyal mevkilerine göre konuşurulması gerektiğini anlatıyor. Metnin devamında da *İçli Kız*'ın şahıs kadrosunda yer alan kişilerin karakterleri ve sosyal mevkileri ifade edilir ve nasıl bu özelliklerine göre konuşurulduğunun izahı edilir.

Sabr u Sebat'ta köy kahvesi sahnesi ile bohçacı kadının bulunduğu sahne, kişilerin sosyal mevkilerine göre konuşurulması bakımından başarılıdır. Bunun üzerine Abdülhak Hâmid, *İçli Kız*'da da kişileri sosyal mevkilerine göre konuşurur. Ama bundan sonra eserlerde kişilerin karakter ve sosyal mevkilerine göre konuşurulması hemen hemen yok denecek kadar azdır.

Sabr u Sebat'ı “sahnelenebilir” olarak sunan Abdülhak Hâmid, bundan sonraki eserleri için böyle bir şey söylemez. Dolayısıyla artık seyirciyi değil okuyucuyu düşünerek tiyatro eseri yazan bir yazar ile karşı karşıya kalırız. *İçli Kız*'ın sonuna eklediği metinde artık seyirciyi değil okuyucuyu muhatap olarak aldığını açıkça görürüz:

“Bir tiyatronun mündericâtı serâpâ her tabiata muvafık gelemeyip efkâr ve mükâlemâtı ne kadar başka başka ise okuyanlar da o kadar sınıf sınıf olduğunun tiyatrodâ esnaf-ı cumhurun telezzüzât-ı muhtelifesine hizmet edilmek kaidesi faideli görülmüştür.” (Tarhan, 1291: 96)

Seyirciden okuyucuya kayan muhatabın ilk ve en büyük olumsuz tarafı hiç şüphesiz anlaşılmaya hizmet eden “sahne dili”nin göz ardı edilmesidir. Abdülhak Hâmid, bundan sonra eserlerinde yer verdiği şahısları kendi dilleriyle konuşurmuyacak, bütün şahısların yerini bizzat kendisi alacaktır. Bütün eserlerinde anlaşılmaktan uzak ağır bir dil kullanan, sanatkârane söyleyiş peşinde koşan bir şâirin yani Abdülhak

Hâmid'in kendisini görürüz. Hükümdarı, uşağı, kadını, erkeği, eğitilisi, eğitimsizi hep Abdülhak Hâmid'in sanatkârane üslûbu ve ağıdalı diliyle konuşur.

Duhter-i Hindû'nun hâtimesi, Abdülhak Hâmid'in kendine has bir "millî tiyatro" anlayışını dile getirdiği önemli bir metindir. Burada dile getirdiği düşünceler, yazdığı ilk üç tiyatro eserinden sonra geriye kalan eserlerinde dağınık ve kısmî olarak uygulanmıştır diyebiliriz. Namık Kemal'in tiyatro anlayışı devrinde ve kendisinden sonra –ki Abdülhak Hâmid'in ilk üç eseri Namık Kemal'in tiyatro anlayışı çizgisinde yazılmıştır – takip edilmiştir. Bu yönde eserler verilmiştir. Abdülhak Hâmid'in esasında anlaşılması zor ve afakî gibi duran "millî tiyatro" anlayışı bir başkası tarafından benimsenmemiş ve kendisinden sonra da takipçiler oluşturmamıştır.

Abdülhak Hâmid, *Duhter-i Hindû*'nun hâtimesinde, halkın millî tiyatrolara rağbet ettiğini fakat tercüme eserlere ve millî ahlâkımıza uygun olmayan eserlere de iltifat etmediğini belirtir. Mesela İran ve Çin milletlerinin âdât ve ahlâkına dair eserler hiç akla gelmemektedir. Peki bizim millî diye yazılan tiyatro eserlerimiz gerçekten diğer eserlerden daha mı başarılıdırlar? Abdülhak Hâmid, başarılı bulmadığını söyler. Çünkü bizim millî diye yazılan eserlerimiz, bir milletin övünülecek büyüklüklerini ve meşhur kişilerinin övgüye değer maceralarını anlatmazlar. Var olan ve bildiğimiz şeyleri tekrarlar, bir nevi yüzümüze ayna tutarlar. Bu bakımdan bunlar millî tiyatro değil birer ahlâk risalesidirler. Abdülhak Hâmid, kendisine ait olan *İçli Kız*'ın da millî tiyatro olarak görüldüğünü, ama *İçli Kız*'ın güncel konulardan bahsettiği ve tarihe dair hiçbir şeyi anlatmadığı için millî tiyatro değil ahlâk risalesi olduğunu söyler:

“Şimdi halkımızın rağbeti millî tiyatrolara münhasır gibidir. Tercüme olunan ve mündericâtı ahlâk-ı milliyemize tevâfuk etmeyen oyunlara nazar-ı iltifat ile bakılmıyor. Hele mütercem olamayıp da ecânibden, meselâ İran veyahut Çin kavimlerinin âdât ve ahlâkına dair bir oyun hatıralara bile lâyih olmuyor. Ya millî nâmıyla çıkan eserlerimiz hadd-i aslında ötekilere fâik midir? Benim itikâdımca değildir, çünkü bir milletin tarihince fahrolunacak bir azametini veya uzemâsından bir müştehirin sergüzeşt-i fâhirânesini ihtar etmediği halde, efrâdının bugünkü sûret-i imtizâc 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. O yolda bir eser, nâmına millî denildiği için değil, hâdim-i ahlâk olduğu için mütalaa olunmalıdır. Meselâ benim *İçli Kız* tiyatrosunun mevzuu bugün vukuu muhtemel bir vak'adan başka bir şey değildir. Sevâbıkımızca hiçbir malumat arzetmez, tarihimizden me'huz hiçbir fıkrası yoktur. Halbuki *İçli Kız* da millî nâmıyla çıkan tiyatrolar idâdındandır, halbuki lâzım olduğu gibi millî değil o da yalnız ahlâk risalesi addolunabilir.” (Tarhan, 1292: 194-195)

Peki bir oyuna millî diyebilmek için neden bahsetmelidir? Abdülhak Hâmid, bu sorunun cevabını üç madde halinde verir: Birincisi Lazlar, Kürtler, Arnavutlar gibi Osmanlı devletinin dairesi içerisinde olan ama âdet ve tabiatları hakkında etraflıca bilgi sahibi olmadığımız kavimler hakkında yazılmış olmalıdır. İkincisi İslâm tarihinde yaşanmış önemli bir olayı veya ünlü bir kişinin hayatını anlatmalıdır. Üçüncüsü ise konusunu Osmanlıların şimdiki ya da geçmişteki tarihinden almalıdır:

“Türkçe tiyatro oyuna millî diyebilmek için ya Lazlar, Kürtler, Arnavutlar, vesaire idâdından yani millet-i Osmaniye efrâdından olup da âdet ve tabiatları halkımızca etrafıyla malum olmayan akvâmın tesâvir-i ahvâline dair olmalıdır: Müelliflerinin himmet-i millet-perverânesini inkâra mecal olmayan *Ecel-i Kaza* gibi, *Delile* ile *Ebulula* gibi.

Yahut tarih-i İslâmca bazı havârik-ı vukuat yine İslâm’dan vücudu fahra sebep bir şöret-i azîme sahibinin tercüme-i kemâlini müş’ir olmalıdır. Üdebâ-yı garbın tarihlerden istihraç ile âlem-i ma’rifete pek çok misâlini yâdigâr ettikleri halde bizde henüz bir eseri görülemediği gibi.

Veyahut mündericâtı Osmanlıların halde, mazide i’tilâ-yı şânını mucib bir vak’ayı musavvir olmalıdır!

Nazîrini görmemekle müteessif olduğumuz *Âkif Bey* ve *Silistre* nâm eserler gibi...” (Tarhan, 1292: 195-196)

Abdülhak Hâmid, “ahvâli meçhulümüz olan akvâm” hakkında yazılan eserleri, millî tiyatro diye yazılan eserlere tercih ettiğini söyler. Zira, bu eserler hem başka bir milleti bize tanıtır hem de ahlâka hizmet ederler. *Atala*’yı da bu çerçevede *Vuslat*’a tercih ettiğini, daha faydalı ve mükemmel bulduğunu ifade eder.

Görüleceği üzere Abdülhak Hâmid’in “millî tiyatro” anlayışı şahsî bir düşünüşün dışına pek çıkmaz.

Abdülhak Hâmid, *Duhter-i Hindû*’nun hâtimesinde, tiyatro anlayışına dahil edebileceğimiz birkaç konuya daha temas eder. Ahlâk risalesi olarak gördüğü günlük olayları konu edinen eserler yazmaktansa yabancı edebiyatlardan tercüme yapılmasını daha doğru bulur.

“(…) Hattâ bugünkü âdet ve ülfetimizi tasvir eden bir oyunun temâşâ veya mütâlaası, vasita-nüma-yı istifade olmakta, belki diğer milletlerin suver-i tebâyi’ ve muâşerâtını gösteren âsâr-ı müterceme derecesinde bile itibar olunamaz, çünkü tercüme olunmuşunu görmekte âdât-ı ecnebiyeden hiç olmazsa azdan az malûmat alınmak vardır. Hele bu vasıta ile edebiyat-ı garbiyye meşâhîrinin akıllara hayret veren bedâ-yi-i

edebiyesi meydanda iken, el-sine-i avâmda ve ahlâk-ı millîyemize dair olduğu için efsane tarzında yazılan tiyatrolarımızın mâdûnunda tutulması hiç de muktezâ-yı gayret değildir.” (Tarhan, 1292: 196)

Abdülhak Hâmid, *Sabr u Sebat*'tan sonra tiyatro eserlerini oynamak için değil okunmak için yazmaya başlar. *Duhter-i Hindû*'da da bunu alenen dile getirir:

“Her kusur ile beraber şunu da itiraf edeyim: *Duhter-i Hindû* yazılışında tiyatro kaidesiyle tatbik kabul etmez, huzzardan bazısının tafsilli muhâtabâtı hele ma'raz-ı temâşâda büsbütün garâbet-engîz olur. Bunun sebebi, emelim tasvîr-i hayal olduğundan, esnâ-yı tahrîrinde ma'raz-ı temâşâyâ vaz'olunup olunmayacağını düşünmediğimle beraber mertebe-i efkârımı tiyatro aktörlerinin kasvet-engiz-i takrîri derecesine tenezzül etmediğimdir.” (Tarhan, 1292: 198)

Böylelikle Abdülhak Hâmid, tiyatroyu diğer sanat dallarından ayıran en temel özelliğini yok sayarak eserler yazacaktır. Kimi eserlerinin isimlerinin altına iliştirilmiş “tiyatro şeklinde hikâye” ibaresi esasında sahnelenmekten çok okunmak için yazılmış bir tiyatro eseri anlayışını pekiştiren bir unsurdur. Sahnelenmek için değil okunmak için yazma düşüncesi, kural tanımazlığı, keyfiliği eserlerinde daha çok görünür hale getirecek; olağanüstü varlıklar, kalabalık şahıslar, gerçeğe aykırı bir yığın olay, meçhul zaman ve mekânlar eserlerini dolduracaktır.

Tanpınar da, oynamamak için tiyatro eseri yazmanın, nev'in birinci şartını kabul etmemek manasına geldiğini belirtir:

“Tiyatrolarını oynamak için yazmadığını söyler. Oynamak için yazmamak nev'in birinci şartını kabul etmemektir. Oynamak için yazmamak tiyatronun bütün kaidelerine, bu sanatı yapan bütün muvazaalara meydan okumaktır. Halbuki kendisinden daha çok acemi olan Nâmık Kemal sahne için yazar. Bir seyirci kitlesini, onun kendi içindeki yardımını kabul eder; onun için çalışır. Vâkıa o da talâkatının sahnede ne tesir yapacağını, aktörün bunu nasıl taşıyacağını düşünmez. Fakat tiyatroyu tiyatro olarak kabul ediyordu.

Tiyatro için yazılmayan yahut oynanılabileceğinde şüphe edilen tiyatro eserinin hiç olmazsa bir poem olarak yazılması, nev'in üstünde hususî bir mahiyet taşıması lâzımdı. Halbuki Hâmid'de bu da yoktur.” (Tanpınar, 1988: 588-589)

Abdülhak Hâmid, tiyatro yazmaktan gayesini “tasvir-i hayal” olarak niteler, sahnelenip sahnelenmeyeceğini düşünmez ve eserini tiyatro aktörlerinin “kasvet-engiz-i takrîri derecesine” düşürmeyeceğini söyler. Abdülhak Hâmid'in burada tiyatro aktörlerini küçümsediğini daha doğrusu eserini sahnelenmek için yazmayı bir

“tenezzül” olarak değerlendirdiğini görürüz.

Duhter-i Hindû'nun hâtimesinde “gündelik hayattan alınan mevzuları küçümseyen” (Tanpınar, 1988: 563) Abdülhak Hâmid, ilk üç eserinde bağlı kaldığı kısmî realizm ve geleneksel tiyatro unsurlarından sıyrılacaktır. İlk üç eserinde Namık Kemal'in yoğun tesiri altındadır. Bu tesir Abdülhak Hâmid'in eserlerinde sürececek ama hiçbir zaman ilk üç eserindeki derecede olmayacaktır.

Abdülhak Hâmid, *Duhter-i Hindû*'nun hâtimesinde esasında romantik tiyatronun özelliklerinin bir kısmını üstü kapalı da olsa dile getirir. Tarihî konular, bilinmeyen kavimlerin yaşantıları ve bilinmeyen mekânlar romantik tiyatronun ilgilendiği konulardır. *Duhter-i Hindû* ile başlayan romantik eğilim önceleri klasik tiyatronun konuları ile beslenir (Tanpınar, 1988: 565). Racine, Corneille bu dönemde tesirinde kaldığı iki isimdir. Daha sonraları ise romantik tiyatroya daha çok meyledecek, bu sefer de W. Shakespeare ve V. Hugo etkisinde eserler yazacaktır.

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN VE TARİHÎ TİYATRO

Tarih ve Tarihî Tiyatro

Tarih, geçmişi belgelere dayanarak inceleyen bir bilim dalıdır. Tiyatro ise hayatın ve kendisine ait dünyanın gerçekliğini yansıtmaya çalışan edebiyatın bir türüdür. Tarihî tiyatro ise tarih ile edebiyatın / tiyatronun kesiştiği bir yerde durur. Biri bilim diğeri sanat olması bakımından birbirinden farklı iki disiplindir.

Tarih ile edebiyatın birbirlerine malzeme vermesi karşılıklı bir etkileşimi meydana getirmiştir:

“Edebiyat asırlarca devam eden sözlü ve yazılı anlatım yollarıyla tarihin malzeme ve misyonunu yüklenmiş ve aktarmıştır. Bu durumuyla tarih bir bilim olmanın dışına çıkmış ve güzel sanatlar ve onun kollarından biri olan edebiyata malzeme ve ilham kaynağı olmuştur. Şiir, roman, hikâye, tiyatro gibi bütün türlerde sanatkarlar kendileri için doğru olduğuna inandıkları biçimde önlerinde duran bu malzemedan faydalanmaktadırlar.” (Argunşah, 2006:)

Aristo, *Poetika*'sında tarihin olmuş olanı, tragedyanın ise olabilecek olanı anlattığını söyler (Aristoteles, 2007: 28). Tarihçi ile yazarın “geçmiş/tarihi” değerlendirmesi birbirinden farklıdır. Aynı malzemeyi farklı bakış açıları ve metotlarla

ele alırlar:

“Tarihçi yaşanmış zamana araştırılacak, açıklanacak ve tarih bilimi adına aydınlatılacak bir zaman dilimi olarak bakarken yazar için tarih, yeni eserlere başlangıç olmak için bekleyen bir ‘imge deposu’, bambaşka zamanlardaki insan hikâyelerini ve sırları içinde gizleyen sonsuz bir ilham kaynağıdır. Yeniden inşa kabiliyeti olan yazarı, durmadan yazmak için tahrik eden malzemeler yığınıdır.” (Argunşah, 2006:)

Tarihî tiyatrolar yazan A. Turan Oflazoğlu, tarihin de tiyatronun da doğrunun ve gerçekliğin peşinde olduğunu ifade eder. Tarih bilimsel gerçekliğin, tiyatro ise estetik gerçekliğin peşindedir; ikisi de inandırıcı olmak zorundadır. Tarih bunu kanıtlarla, belgelerle sağlar, oyun yazarı ise dramatik güzelliğin oluşması için gerekli unsurları bir araya getirerek (Oflazoğlu, 1985: 9).

Tarih de tiyatro da, ulusal, dolayısıyla evrensel kültürün oluşması, gelişmesi için birer araçtır (Oflazoğlu, 1985: 13). Tarih ile tiyatronun birlikteliği tarihî tiyatrodan çok öncesine rastlar. Antik Yunan’dan beri tiyatro mitolojiden, tarihten beslenir (Şener, 1982: 187).

Tarih, tiyatro sanatını beslerken bir başka açıdan da tarihten alınan malzeme üzerine inşa edilen tarihî tiyatro, çeşitli işlevleri gerçekleştirir. Bu işlevlerden en önemlisi millî kimliğin inşasıdır.

“Çeşitli çağlarda tarihî oyunların çeşitli yazılış gerekçeleri değişik olmuştur. En çok yazıldıkları çağlar daha çok ulusal bilincin uyandığı, ulusal birliğin kurulmaya çalışıldığı dönemlerdir. Ancak estetik kaygının bildiri, propaganda yönüne üstün geldiği zamanlarda tarihî oyunlar, tarih nesneliliğinden, gerçekçiliğinden uzaklaşmışlardır. Kimi çağlarda ise tarihî oyunlar çağdaş sorunlara bağlanacak yerde tersine bu sorunlardan uzaklaşmıştır.” (And, 1970b: 769)

Tiyatro eserleri devrinin koşullarından en fazla etkilenen edebî türlerdendir. Konusunu geçmiş zamanlardan bile olsa, devrinin olaylarından kendini koruyamaz. (Buttanrı, 2009: 1772)

Tarihe hangi amaçla müracaat edilirse edilsin, tarihî tiyatro ile amaçlanan şey geçmişle bugün arasında bağ kurup, bugünün olaylarını geçmişin aynasından ibretle seyretmektir. Yazar, güçlü tarih bilgisine sahip olmalı. Geçmiş hiçbir analize ve ayıklamaya tabi tutmadan aktarmak aradaki mesafeyi kısaltmaktan başka bir şey

değildir ve bu bir sanat eserinin oluşumu için hiçbir zaman yeterli değildir. Yazar yaratıcılığını tarihî malzemeyi ayıklamada ve yorumlamada göstermelidir.

Bu noktada tarihî tiyatroyu Metin And, şu şekilde tanımlar:

“Konularını tarihî kaynaklardan alan, kamu düzeninin önemli olaylarını işleyen, çoğu kez tarih verileriyle çağdaş sorunlara değinen, genellikle bir örnek, bir öğrenek, bir uyarma tonu taşıyan oyunlardır” (And, 1970b: 768)

Tarihî tiyatro için tarihî piyes, tarihî millî dram, hâile-i tarihiye, tarihî temâşâ, tarihî hâile, tarihî oyun, tarihî ve millî fâcia, vakıa-i millî, fâcia-i tarihiye, tarihî ve ciddî piyes, millî ve tarihî piyes, vaka-i hakikiye-i tarihiyye, hakikî tarihî piyes, hakikî piyes, askerî ve hakikî dram, millî ve siyasî bir dram gibi isimlendirmeler yapılır (And, 1971: 146; Şengül, 2008: 15).

Sevda Şener, tarihsel oyunları beşe ayırır:

1. Tarihi yalnızca görsel ve işitsel olanakları ile çarpıcı malzeme olarak kullanan oyunlar,
 2. Tarihte yaşamış kişilerin ününden yararlanarak görkem duygusu uyandıran oyunlar,
 3. Tarihsel kişileri ruhsal sorunları açısından inceleyen oyunlar,
 4. Tarihsel bir kişi veya olayı çağdaş bir bildiriye araç olarak kullanan oyunlar,
 5. Tarihte olduğu söylenen tuhaf olaylardan güldürücü durumlar üreten oyunlar.
- (Şener, 1982: 188)

Avrupa’da uzun bir geçmişe sahip olan, romantik çağda yazarların millî tarihe yönelmesi ile gelişme gösteren tarihî tiyatrolar, bizde Tanzimat döneminde yazılmaya başlamıştır. Bunda romantizmin etkisi ile batıda yazılan tarihî oyunların ve Namık Kemal’in rolü büyüktür (Buttanrı, 2009: 1775).

Abdülhak Hâmid’in babasının da aralarında bulunduğu öncü yazarların yazdığı ilk tiyatro eserlerimiz, konularını tarihten alır. Bunun öncelikli sebebi hiç şüphesiz cephe cephe kayıplar vermeye başlayan Osmanlı’nın yıkılmaya yüz tutmuş hâlden yeni moral ve motive sağlayacak konular çıkarmaktır. Tarihe dönerek hâle yeni bir zindelik getirmek için örnekler hep geçmişin şaşaalı günlerinden seçilir.

İlk örneklerin de içinde bulunduğu eserlerin sayısının on beşi geçmediğini belirten Niyazi Akı, çok belirsiz zamanlara, belirsiz mekânlara, kuşkulu tarihsel olaylara ancak bağlanabildikleri için, daha doğrusu fazla hayal payı taşıdıkları için bunların bazılarını tarihî dram demek güçtür, der (Akı, 1989: 125).

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tarihî Tiyatroları

Abdülhak Hâmid, eserlerinin üçte ikisinin konusunu tarihten alır. Konu bulmakta sıkıntıya düştüğünde de tarihe yönelir (Tarhan, 1995-II: 712).

Tanzimat devrinde pek çok edebî eser veren ismin tarih kitabı da yazdığına şahit oluruz. Bu tarihe duyulan ilgi ve sevginin bir göstergesi olarak alınabileceği gibi bazı ihtiyaçların sağlanması olarak da değerlendirilmelidir. İhtiyaç duyulan kahramanlık, haldeki sıkıntıların ışığında tarihte aranır.

Abdülhak Hâmid'in tarihe yönelmesinde genel ve özel sebepler vardır:

1. Abdülhak Hâmid'in babasının tarihçi olması tarihe olan ilgisinin ve sevgisinin artmasında etkili olmuştur.

2. Çöküş devrine girmiş bir imparatorluğun yenilgilerle bunalmış aydınları, tarihin şan dolu sayfalarına yönelerek ve eserlerinde bu dönemleri işleyerek moral-motive sağlamaya çalışmışlardır.

3. Abdülhak Hâmid'in tarihî konuları ele almasında romantik tiyatronun etkisi olmuştur.

4. Abdülhak Hâmid'in, tarihi konu edindiği eserlerinde, eserler tarihî zamandan çok bulunduğu zamanın siyasî olaylarına bağlıdır. Bu sebeple yönetime ve devrindeki olaylara yönelteceği eleştirileri daha rahat ve zararsız olarak dile getirebilmek için (yaşadığı dönemdeki padişahlar düşünülürse bu daha bir anlam kazanacaktır) tarihin imkânlarından istifade etmiştir.

5. *Duhter-i Hindû* hâtimesinde günlük olayları küçümseyerek, kendisine has "millî tiyatro" anlayışı ile tiyatro eserlerinin tarihe yönelerek millî olabileceğini savunmuştur. Dolayısıyla bilinmeyen kavimlerin âdet ve göreneklerini, tarihe mal olmuş şöhretlerin hayatlarını anlatmak için tarihe dönülür.

Abdülhak Hâmid'in konusunu tarihten alarak yazdığı eserlerinde, seçtiği tarihî dönemler de çeşitlilik gösterir.

Konusunu Antik Çağ tarihinden alanlar: (*Eşber, Sardanapal*)

Konusunu İslâm tarihinden alanlar: (*Nazife, Târik yahut Endülüis Fethi, İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal, Tezer yahut Melik Abdurrahmanî's Sâlis, Abdullahü's-Sagîr*)

Konusunu Türk tarihinden alanlar: (*İlhan, Turhan, Hakan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler*) *Tayflar Geçidi, Ruhlar* ve *Arzîler*'in tam manası ile tarihî bir konuyu işlediklerini söylemek zor. Fakat *İlhan* ve *Turhan*'ın devamı niteliğinde oldukları ve aynı şahıs kadrosu ile yazıldıkları için burada isimleri zikredilmiştir.

Konusunu masal-tarih karışımı olaylardan alanlar: (*Macerâ-yı Aşk, Nesteren, Zeynep*)

Bunların dışında *Yabancı Dostlar* ve *Yadigâr-ı Harb* isimli eserleri de devrinin tarihi ile ilgili kısımlar barındırır da eseri kapsayacak boyutta bir konunun ele alındığı söylenemez.

“Abdülhak Hâmid 1874'te²⁷ başladığı tarihî edebiyat temasına, 1935 yılına kadar çeşitli merhalelerden geçerek devam eder. Tanzimat döneminde tarihî eser yazarlar, yüzyılın sonunda kafalarında meseleyi bitirme veya hayattan çekilme gibi sebeplerle bu konuya son verirler. Hâmid ise aslı aynı kalıp dönemin temayüllerine uyarak genişlemiş tarih anlayışını altmış yıl sürdürür.” (Uğurcan, 2002: 15)

Abdülhak Hâmid, tarihi, eserlerine konu olarak seçtikten sonra, bunları eserlerinde farklı farklı ele alır. Kimi eserleri, tarihî olaylara uygunluk gösterirken, kimi eserleri çerçevesi tarihî olaya uygunluk gösterir fakat olayların içeriği değiştirilir. Bazı eserleri Fransız tiyatrosunun trajedileri örnek alınarak yazılmıştır. Bir kısım eseri de tarihte geçmesinin dışında herhangi bir tarihîlik barındırmaz ve tamamen yazarın hayal gücüne yaslanılarak yazılmıştır.

²⁷ Sema Uğurcan, Abdülhak Hâmid'in ilk eseri *Macerâ-yı Aşk*'tan başlatarak son eseri Hakan'a kadarki süreyi dikkate alarak Hâmid'in altmış yıl kadar devam eden “tarihî edebiyat teması”nı değerlendiriyor. *Macerâ-yı Aşk*, 1873 yılında yayımlanır, yazarın burada verdiği 1874 tarihi yanlıştır. Ayrıca Abdülhak Hâmid'in yazma süreci göz önüne alınırsa henüz yayımlanmamış ama yazılmış ve günümüze ulaşan parçalarından anladığımız kadarıyla son yazdığı *Kanuninin Vicdan Azabı* isimli eseri de konusun tarihten alan bir eserdir. Dolayısıyla Abdülhak Hâmid, altmış dört yıl konusunu tarihten alan eserler yazmıştır.

Endülüs tarihi, Abdülhak Hâmid'in beş eserine kaynaklık eder. Bu eserlerin hemen hemen hepsi Endülüs tarihine sadık kalınarak yazılır. Değiştirilen kısımlar da tarihî bir olayın bir edebî esere dönüştürülürken yazarın tasarrufunun işe karışmasından başka bir şey değildir.

Ziya Paşa'nın Viardot'tan çevirdiği *Endülüs Tarihi*, Abdülhak Hâmid'in Endülüs beşlemesi dediğimiz beş eserinin kaynağıdır. Özellikle *Târik yahut Endülüs Fethi* ve *İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal*'de Ziya Paşa'nın eserine harfiyen sadık kalır. Hatta bazı bilgileri aynen eserine geçirir. *Abdullahü's-Sagîr*'de Endülüs tarihinde var olan olayı çeşitli muhayyel kahraman ve konular etrafında değiştirerek yazar. Buna benzer bir durum *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis* için de geçerlidir. *Endülüs Tarihi*'nde var olan bir anekdottan hareket ederek hayalî kahraman ve olaylar etrafında yazar eserini meydana getirir²⁸.

İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar ve Arzîler'de de İlhanlı devleti ve Osmanlı devletinin arasında yaşanan hayali olaylara yer verir. *İlhan ve Turhan*'da Ebu Said Bahadır Han, Emir Çoban, Bağdad Hatun, Dımaşk, Hâfız-ı Şirâzî, Murat Hüdâvendigâr, Bayezid, Yakup Çelebi, Nilüfer Hatun, Devletşah Hatun, Lized ve Lazard gibi isimler ve İlhanlı ve Osmanlı devletleri tarihte mevcuttur. Fakat bunlar arasındaki ilişkiler ve Ankara savaşında İlhanlıların Osmanlılara yardım etmesi gibi olaylar tamamen yazarın, muhayyilesinin ürünüdür.

Abdülhak Hâmid, *Sardanapal* ve *Nesteren* gibi oyunlarını ise Lord Byron'un *Sardanapalus* isimli efsaneden hareketle yazdığı aynı adlı eserinden ve Pierre Corneille'in *Le Cid* isimli eserinden esinlenerek yazar. Abdülhak Hâmid'in bu eserleri (*Le Cid* ve *Sardanapal*), nerdeyse adaptasyona varacak derecede şahıs kadrosundan olayların düzenlenmesine kadar takip ettiğini görürüz²⁹.

Abdülhak Hâmid, *Validem* isimli eserinde babasının tarihçiliğine, annesinin de ümmiliğine ve Kafkasya'dan kaçırılarak getirilişine telmihte bulunarak "Babam tarih, annem efsane" der.

²⁸ Ziya Paşa'nın *Endülüs Tarihi*'nden Abdülhak Hâmid'in Endülüs beşlemesini yazarken ne derece istifade ettiği, çalışmamızın İnceleme bölümündeki münferit eser incelemelerinde görülebilir.

²⁹ *Sardanapal* ve *Le Cid* isimli eserlerin Abdülhak Hâmid'in *Sardanapal* ve *Nesteren*'e ne ölçüde kaynaklık ettiği, çalışmamızın İnceleme bölümündeki münferit eser incelemelerinde görülebilir.

“Birinin nâm u şânı bir târih;
 Birinin hânedânı efsâne
 Oğlun nesli pür-fer ü zîver,
 Ufku bir harîk-i dûrâdûr.
 Kızın ecdadı hâk ü hâkister,
 Karlar altında bir şeb-i medfûn.
 O oğul vâlidim, o kız ninem.
 Birinin aslı bir geniş mâzi;
 Birinin aslı bir büyük nisyân!” (Tarhan, 1997: 2003)

Abdülhak Hâmid, *Macerâ-yı Aşk*, *Zeynep*, *Nesteren* ve *Hakan* gibi eserlerine tarihî form içerisine masal-efsane çeşnisi katar. Olaylar tarihin bilinmeyen daha doğrusu belirsiz bir döneminde geçer. Tarihin bu belirsiz bir zaman ve mekânında geçen olaylar masal unsurlarının kullanımı bakımından oldukça zengindir. Bu eserlerde olağanüstü güçlere sahip kişiler, tesadüfler, rüyalar ve hayallere bolca yer verilir.

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN TİYATROSUNA TESİR EDEN İSİMLER

Tanzimat devri Türk edebiyatı, yüzümüzü Batı'ya dönerek Batı'nın edebî türlerini aldığımız ve Batılı yazarları okuyarak yeni bir edebiyat yaratma gayretimizin ürünüdür.

Tanzimat devrinde etkisinde kaldığımız edebiyat büyük ölçüde Fransız edebiyatıdır. Yazar ve şairlerimizin kendilerine örnek aldıkları isimler çoklukla Fransız edebiyatındandır. Abdülhak Hâmid'in de etkisinde kaldığı isimler arasında Fransızlar çokluktadır.

Bununla birlikte Abdülhak Hâmid'in tesir sahasını Doğu ve Batı'nın eserleri oluşturur. Henüz on bir yaşında yurt dışına çıkan, Doğu'nun ve Batı'nın önemli ülkelerini gören, daha sonra da görevi dolayısıyla pek çok ülkede bulunan Abdülhak Hâmid, Doğu'yu ve Batı'yı kaynağında görür ve tanır. Fakat hangi yazarları ne derecede okuduğuna dair yeterli bilgi sahibi değiliz. Hatıratında ve mektuplarında bu konuda bilgi vermekte ketum davranır. Verdiği bilgiler de çoğu zaman gerçek tesirleri gizlemeye ve hedef şaşırtmaya yöneliktir.

Abdülhak Hâmid'de tesirler hiçbir zaman süreklilik göstermez. Çeşitli isimler, eserler ve olaylar onda anlık tesirler gösterir. Bir başka açıdan da Abdülhak Hâmid'de tesirler gerçek bir sanatkârda olması gerektiği gibi izlerini yitirir. Abdülhak Hâmid

kendisine tesir eden isim ve eserleri şahsiyetiyle öylesine yoğurur ki onlardan çok az iz kalır. Bu noktadan sonra onu ne bir tesire, ne de bir kaynağa bağlayabiliriz. Her şey kendi icadı haline dönüşür (Tanpınar, 1988: 569).

Şâir-i Âzam'ın şiirine Doğu'nun önemli isimleri tesir etmiştir. Fakat tiyatrolarında bu isimlerin tesiri görülmez. Batılı yazarlarla tanışması da Namık Kemal'in yönlendirmeleri ile olur.

“Benim Tahran'da bulunduğum zamanlarda İran şuârâ-yı kadîmesinden hiç birisi malumum olmamıştı. Yalnız Sadi ile Hâfız ve bir de Kani'yi biliyordum. Hele Avrupa edebiyatı üdebası ile hiçbir alâkam yoktu.” (Tarhan, 1994: 74)

Hatıratında kendisine tesir edenlere dair o kadar kalabalık bir liste verir ki, bunların ne ölçüde tesir ettiğini anlamak ve gerçekten tesir ettiklerini bilmek kolay değildir.

Abdülhak Hâmid'in eserlerindeki tesirler tematik, şahıs kadrosu ve bazı motifler noktasında görülür. Abdülhak Hâmid'deki tesirleri yerli ve yabancı tesirler olmak üzere iki başlık altında ele alacağız. Yerli isimler Ziya Paşa ve Namık Kemal'dir. Yabancı isimler ise Pierre Corneille, Jean Racine, Victor Hugo, Lord Byron ve William Shakespeare'dir. Çalışmamızın ikinci bölümü olan inceleme kısmında münferit eser incelemeleri sırasında yazarın ele aldığımız eserlerine tesir eden isimleri ve eserleri detaylı şekilde ele aldık. Burada yazara tesir eden isimleri ve eserleri genel hatları ile vereceğiz.

Yerli İsimler

Abdülhak Hâmid, hatıratında kendisine tesir eden yerli elli isim sayar. Bu isimler arasında kendisinden önce gelenler ve yaşıtları olduğu gibi kendisinden sonra gelen isimler de vardır.

Ziya Paşa

Tanzimat devri Türk edebiyatının önemli isimlerinden olan Ziya Paşa'nın Abdülhak Hâmid'e tesiri Viardot'tan çevirdiği *Endülüs Tarihi* ile olur. Abdülhak Hâmid, Ziya Paşa'nın *Endülüs Tarihi*'nden beş eser çıkarır. Abdülhak Hâmid, konusunu Endülüs tarihinden alarak yazdığı eserlerinden *Târık yahut Endülüs Fethi* ve *İbn Musa*

yahut *Zatü'l-Cemal*'de *Endülüus Tarihi*'ne büyük oranda sadık kalır. *Nazife* ve *Abdullahü's-Sagîr*'de de tarihî kişilikler etrafında hayalî olaylar tertip eder. *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*'te de *Endülüus Tarihi*'nde yer alan bir anekdottan hareket eder, tarihî ve hayalî kişiler etrafında bir eser yazar.

Abdülhak Hâmid'de *Endülüus Tarihi* dışında Ziya Paşa'dan başka tesir göremeyiz.

Namık Kemal

Abdülhak Hâmid, her zaman gerçek ustası olarak Namık Kemal'in ismini anar. Namık Kemal, Abdülhak Hâmid'deki cevheri keşfeden ve onu yönlendirmeye çalışan isimdir. Abdülhak Hâmid'in pek çok Batılı yazarı tanınması Namık Kemal'in yönlendirmesi ile olur.

Abdülhak Hâmid'e tesir eden isimler arasında Namık Kemal'in çok önemli bir yeri vardır ve Namık Kemal tesiri en uzun soluklu olanıdır. Bu tesir Abdülhak Hâmid'in eserlerinde konular ve fikirler bakımından görülür.

Namık Kemal, Abdülhak Hâmid'i ilk defa Tercüme Odası'nda ağabeyi Nasuhi Beyin yanında görür. İkinci görüşü de Avrupa dönüşü sokakta olmuştur. Abdülhak Hâmid de Namık Kemal'i Ebuzziya'nın matbaasında görür. Daha sonra da onu evinde ziyarete gider. Birincileri Abdülhak Hâmid, ikincileri de Namık Kemal hatırlamaz. Abdülhak Hâmid, Namık Kemal'in dikkatini, *Macerâ-yı Aşk* ve *İçli Kız* gibi eserleri ile çeker. Bundan sonra Recaizâde Ekrem vasıtası ile Namık Kemal ile Abdülhak Hâmid mektuplaşmaya başlarlar. Bu iki kişi arasındaki mektuplar pek çok bakımdan önemlidir. Pek çok edebî konuyu tartıştıkları bu mektuplarda, Namık Kemal, Abdülhak Hâmid'i yönlendirir.

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eseri yazma hevesi Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre*'sini okuduktan sonra başlar. İlk eseri *Macerâ-yı Aşk*'ı da bizzat kendisi *Vatan yahut Silistre*'nin ışığında yazdığını belirtir. *İçli Kız* tamamen Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk* isimli eserinin izinde yazılan bir eserdir. Ele aldığı konular ve eserinde yer verdiği şahıslar *Zavallı Çocuk*'taki ile hemen hemen aynıdır. Abdülhak Hâmid de bu tesiri gizlemez:

“(…) mevzuen az çok Zavallı Çocuk naziresi olan eserimde ben Kemal’in üslubunu taklide devam etmemiştim. Onda biraz Kemal’in, birçok da Recaizade Ekrem’in tesiri vardır.” (Tarhan 1928a: 18)

Namık Kemal’in “hürriyet”, “vatan-millet sevgisi” ve “İslâm birliği” gibi düşünceleri Abdülhak Hâmid’e tesir etmiştir.

Târik yahut Endülüüs Fethi’nde Salhâ’nın ve Azra’nın vatan ve millet sevgisine dair düşünce ve söylemleri, Namık Kemal’in “Vatan” makalesinden alınmış gibidir. Namık Kemal’in “Vatan” makalesinde “İnsan vatanını sever, çünkü…” diye başlayan cümleleri *Târik yahut Endülüüs Fethi*’nde “severim; çünkü” şekline girerek dört sayfa boyunca Salhâ tarafından dile getirilir:

“Salhâ – (...) Vatanı severim; çünkü onun sâyesinde ömür sürüyorum. Toprağının üstünde gezdim. Geziyorum. Altında yatacağım. Vatan muhabbeti vatanın bir taşına vücudunu siper etmek, bir karış yerini çiğnetmemek için canını vermek, harap olmuş bir tarafını bulunca elinden geldiği derecede onun tamirine tavassut göstermek, bir kusurunu görünce dilinin döndüğü kadar söyleyip ihtar eylemekle isbat olunabilir. Milleti severim; çünkü yiyeceğimi içeceğimi veren millettir. (...) Şeriatı severim; çünkü bize bu vezâifi tahmîl eden şeriattır. (...) Bir adaletli halifeyi severim; çünkü bir cemiyetin peder-i himâyetkârıdır, penah-ı muşahhasıdır. (...)” (Tarhan, 1335a: 139-143)

Azrâ da millet sevgisini (Tarhan, 1335a: 110-113) uzun uzun Namık Kemal’in diliyle ifade eder. Yine *Târik yahut Endülüüs Fethi*’nde İslâm birliğine dair dile getirilen düşünceler Namık Kemal’in “İttihad-ı İslâm” makalesinde çizilen çerçeve dahilindedir.

Namık Kemal, Abdülhak Hâmid’e verdiği değer çerçevesinde onun *Sahra* isimli eserine *Vaveyla*’yı nazire olarak yazar. Abdülhak Hâmid de *İbn Musa yahut Zatü’l-Cemal*’de Adalina Merkado’nun dilinden vatan mersiyesine yer verir. Bu mersiye Namık Kemal’in *Vaveyla*’sına bir nazire gibidir. Şiirdeki imajlar ve motifler birbirine çok benzer.

Namık Kemal, Abdülhak Hâmid’e yazdığı mektuplarda ısrarla “vatan” yolunda yazması telkininde bulunur.

“Senin ne vazifen Hâmid! Sen tarih dediğimiz ummân-ı zulmetin a’mâk-ı hafâsına gir! Bize *Eşber* gibi kitaplar yaz! İskender’in ahlâkından büyük ahlâk tasavvur ve tasvir et! Selîm-i Evvel’in türbesini ziyâret eyle! O ziyâretindeki hissiyatı o padişâh-ı âzîmü’ş şana nedîm-i has olan Hasan Can’ın vicdanından sudûr etmiş kadar ruhânî bir belâgatla tarîf et! Selim-i Evvel’in meziyet-i siyâsiyyesini Osmanlı ashâb-ı kalemi arasında en evvel ta’rîfe nesren muvaffak olan Kemal, nazmına nazîre söylemeye çalışsın! Sana

kudretin mevhibe-i mahsûsası onu iktizâ eder.” (Kemal, 1973: 445)

Bu telkinler Abdülhak Hâmid’e mizacı nispetinde tesir etmiştir. Zira Abdülhak Hâmid, Namık Kemal gibi “kavga adamı” yaratılışında biri değildi. O fikirlerini Namık Kemal gibi alenen haykıran ve tek meşgalesi vatan olan biri olmadığı için Namık Kemal’in düşüncelerini eserlerinde alegorik mahiyette dile getirecektir.

Abdülhak Hâmid’in *Yadigâr-ı Harb* isimli eserindeki vatan, sulh ve harp perileri ile Namık Kemal’in *Rüya* isimli eserindeki hürriyet perisi benzerlik gösterir. Bu periler dile getirdikleri düşünceler ile de birbirlerine benzerler.

Abdülhak Hâmid’in İlhan dairesi içerisinde verdiği eserlerinde dile getirdiği İslâm birliği düşüncesi, *Târık yahut Endülüş Fethi* ve *İbn Musa yahut Zati’l-Cemal*’de olduğu gibi Namık Kemal’in İslâm birliği düşünceleri ile paralellik gösterir. *Tayflar Geçidi*’nde üstadı Namık Kemal’in tayfına da yer veren Abdülhak Hâmid, Namık Kemal’den övgüyle bahseder ve hürriyet düşüncesini memleketimize onun getirdiğini ifade eder.

Görüleceği üzere Abdülhak Hâmid’de Namık Kemal tesiri, pek çok eserde tematik ve düşünceler çerçevesinde kendini gösterir. Bu tesir saygı ve sevgi ile de desteklenmiştir.

Yabancı İsimler

Abdülhak Hâmid’e tesir eden yabancı isimler, Namık Kemal’in tavsiyeleri ve yönlendirmeleri ile okunan ve tanınan isimlerdir. Abdülhak Hâmid, hatıratında kendisine tesir eden yirmi dört isim sayar.

Pierre Corneille

Abdülhak Hâmid’in tiyatro eserlerinde ilk önce Fransız klasik yazarlarının tesiri görülür. Corneille bu klasik yazarların başında gelir.

Abdülhak Hâmid, *Nesteren* isimli eserini tamamen Corneille’in *Le Cid* isimli eserinin tesirinde yazar. Vakanın kuruluşundan şahıslarına kadar iki eser birbirine çok benzer. *Nesteren* ile *Le Cid* arasındaki benzerlik, Abdülhak Hâmid’i de izah etmekte

müşkül duruma düşürür:

“Mukaddimesinde hikâye ettiğim veçhile bu eser bana Fransız şair-i meşhuru Corneille’in *Le Cid* unvanlı tiyatrosundan in’ikâs etmiştir. Fakat aynen değil, aks-i ma’kus da değil, belki bir zıll-ı bâididir. Türkçesi değil, başka türlüsüdür. Mevzuan ona bir dereceye kadar mukarin ise de tasviren mütebâyindir.” (Tarhan 1928b: 16)

Abdülhak Hâmid, *Eşber* isimli eserinde Eşber’in kızkardeşi Sumru’yu öldürme sahnesini de Corneille’in *Horace* eserinden almıştır. Yazar, *Eşber*’in mukaddimesinde Eşber’in kızkardeşi Sumru’yu öldürme sahnesinden bahsederken, bu sahnenin *Horace*’dan alındığını da söyler:

“(…) *Eşber*’in en ruhlu yeri ve en canlı parçası bu perdedir; o da *Horace*’dan mün’akistir; *Nesteren*, *Le Cid*’den muktebes olduğu gibi.” (Tarhan, 1922: 7)

Abdülhak Hâmid, Corneille’in *Le Cid* ve *Horace* isimli eserlerinin dışında asıl, vazife kurbanı ve iradeli kahramanlarının da tesiri altında kalır (Perin, 1946: 162). *Nesteren*’in *Nesteren*’i, *Nazife*’nin *Nazife*’si, *Eşber*’in *Eşber*’i, *Sardanapal*’in *Akın Darakes*’i, *İbn Musa yahut Zati’l-Cemal*’in *Adalina Merkado*’su iradeli ve vazifesi uğruna aşklarını, canlarını feda etmekten geri durmayan kahramanlarıdır. Bu kahraman tipi Corneille’in eserlerinden mülhemdir.

Jean Racine

Corneille kadar tesir etmese de Abdülhak Hâmid’e tesir eden diğer bir klasik yazar Racine’dir. Abdülhak Hâmid, Racine’in *Berenice* ve *Büyük İskender* isimli eserlerinden etkilenmiştir. *Abdullahü’s-Sagîr*, Racine’in *Berenice*’inden izler taşır. Yine Abdülhak Hâmid’in *Eşber* isimli eseri ile Racine’in *Büyük İskender*’i benzerlikler gösterir.

Ayrıca Racine’in hayatta olduğu gibi ihtiraslarının kurbanı olan kahramanları, Abdülhak Hâmid’in ilgisini çekmiştir. *Eşber*’de kendisini İskender’in atının ayakları altına atan ve burada can veren Rukzan, Racine’in kahramanlarına benzer.

Victor Hugo

Abdülhak Hâmid, Victor Hugo’yu “büyük dâhi hem de bir bâhî” olarak görür. “Keşke ben de ona benzemekle mübahi olabilseydim” diye hayıflanır (Tarhan, 1994:

386). Samipaşazâde Sezâî'ye yazdığı bir mektubunda da Victor Hugo için, “Fransa’nın değil bütün dünyanın edebiyatını bir mertebe-i kemale isâl ediyor” der (Tarhan, 1995-I, 239).

Abdülhak Hâmid, Fransız klasik yazarlarından sonra romantik yazarların tesirinde kalır. Büyük saygı duyduğu ve takdir ettiği bir isim olan Victor Hugo, onun eserlerinde kahramanları ile etkisini gösterir³⁰.

İlhan dairesinde yer alan *İlhan*, *Turhan*, *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler*’in ortak kahramanı olan Kanbur, Victor Hugo’nun *Notre Dame’in Kamburu* isimli eserindeki Quasimodo’ya benzer.

Târık yahut Endülüüs Fethi’nde Merkado’nun karısı ve kızına göz koyan Rahip, *Notre Dame’in Kamburu*’ndaki rahipten mülhemdir.

İbn Musa yahut Zatü’l-Cemal’de Velid’in Mervan ile Düşes Döluzitenya’nın yatak odasına Mervan’ı öldürmek üzere girme sahnesi Victor Hugo’nun *Hernani* isimli eserinden gelmektedir.

Lord Byron

Lord Byron’un Abdülhak Hâmid üzerinde tesiri *Sardanapal* isimli eseri ileldir. Abdülhak Hâmid, Lord Byron’un *Sardanapal*’inden etkilenerek aynı efsaneye dayanan ve aynı ismi taşıyan kendi *Sardanapal*’ini yazar. İki *Sardanapal* arasındaki benzerlik vakasından şahıs kadrosuna kadar uzanır³¹.

Abdülhak Hâmid, Lord Byron’un *Sardanapal* isimli eserinin etkisini aynı adlı eserinin dışında *Abdullahü’s-Sagîr* isimli eserinde de sürdürür. Lord Byron’un *Sardanapal*’indeki kral Sardanapal, Abdülhak Hâmid’in *Sardanapal*’indeki Sardanapal’dan çok *Abdullahü’s-Sagîr*’in Abdullah’ına benzer.

³⁰ Victor Hugo’nun Abdülhak Hâmid’in eserleri üzerindeki tesir için bkz. Kefeli, E. (2000), Hâmid’in Batılı Kaynakları: Victor Hugo, *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*, Kitabevi Yay., İstanbul, s. 107-116.

³¹ Bu konuda daha detaylı bir karşılaştırma için bkz. Enginün, İ. (1992). Byron ve Hâmid’in *Sardanapal* Piyesleri Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma, *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yay., İstanbul, s. 78-100. ve Gürani-Arslan, N. (1998). Abdülhak Hâmid’in İki Eserinin Byron’ın *Sardanapalus* Adlı Oyunu ile Karşılaştırılması, *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri*, 12 Nisan 1997, İSAR, İstanbul, s. 41-51.

William Shakespeare

Tanzimat devri yazarlarının Fransız edebiyatı ve Fransız yazar-şairlerinden etkilenerek yazdığı eserler dikkate alınırca, Abdülhak Hâmid'in bir İngiliz yazarın eserlerini okuması ve ondan etkilenmesi ilgi çekicidir.

Abdülhak Hâmid, *Romeo ile Juliet*'i Fransızca bir tercümesinden okuyarak etkilenmiş, kuvvetle muhtemel bu tesirin ürünü olarak da *Macerâ-yı Aşk*'ı yazmıştır.

“O tahassürnâme-i muhabbetin neşrinden evvel daha birçok kâğıtlar karalamışım ki Shakespeare'in bilmem nerede gördüğüm *Romeo and Juliet*'i tercümesinden muktebes sevda hikâyeleridir.” (Tarhan, 1928a: 17)

Sermet Uysal, Abdülhak Hâmid'in karaladığını söylediği sevda hikâyelerinin metin olarak elimizde bulunmamasından hareketle bu hikâyelerin *Macera-yı Aşk* olabileceğini ileri sürer (Uysal, 1953: 20).

1885 yılında Londra Sefaretine başkatip olunca İngilizcesini ilerletmiş ve William Shakespeare'i de aslından okumaya başlamıştır. Abdülhak Hâmid'deki William Shakespeare tesiri, romantik tiyatro ile karışık bir şekilde kendini gösterir.

İnci Enginün, Tanzimat devrindeki Shakespeare tesirini incelediği çalışmasında Abdülhak Hâmid'in, William Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*, *Julius Caesar*, *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*, *III. Richard Faciası* ve *Kral Lear* isimli eserlerinden aldığı bazı durum, tip ve motifleri kullandığını belirtir (Enginün, 1979: 158)

Sermet Sami Uysal da Abdülhak Hâmid'in on üç tiyatro eserinde doğrudan doğruya William Shakespeare tesiri olduğunu ifade eder. Buna dolaylı tesir altında kalınarak yazılan eserleri de ifade edince Abdülhak Hâmid'in ne denli Shakespeare tesirinde kaldığı ortaya çıkar. Abdülhak Hâmid'in William Shakespeare'den aldıklarını da şu şekilde sıralar:

“Tarihî piyes yazmak, bol eşhas kullanmak, ilave sahneler, mezarlık, zehir, hançer, ölüm, hayalet, korkunç gece, karanlık, fırtına, manzum-mensur olarak yazmak, hikmetli, tezatlı büyük laf etmek, soytarı kullanmak, esere şarkı, türkü ve rakslar ilave etmek, çok zaman mevzuu hükümdarların hayatlarından almak, şahıslara başı boş müthiş ihtiraslar ve keskin vicdan azapları vermek, ölmeden gömülme ve sevgilisinin yanında intihar etmek.” (Uysal, 1953: 4-5).

Yukarıda yer verilen tesir unsurlarına bakıldığı zaman, Abdülhak Hâmid'in William Shakespeare'den muhteva, şahıslar, yazılış tarzı, sahne tekniği ve üslûp bakımından etkilendiği görülür.

İçli Kız'daki İzzet'in Sabiha'nın odasına pencereden girdiği sahne *Romeo ve Juliet*'teki Romeo'nun balkondan tırmanarak Juliet'in odasına girdiği sahne ile benzerlik gösterir.

Nesteren'deki Nesteren'in zehir içme sahnesi de *Romeo ve Juliet*'teki zehir içme sahnesinden alınma gibidir. Ayrıca *Finten*'deki Finten'in Bılaş'a bir ilaç içirerek onu mezara koyması ve sonra onu mezardan çıkarması sahneleri *Romeo ve Juliet*'teki Juliet'e Rahip tarafından verilen ilaçla uyutulması ve öldü sanılarak mezara konulması sahneleri ile aynıdır. Yine aynı mezarlık sahnesi *Hamlet* ile de benzerlik gösterir. *Finten*'de Finten ile Doktor Tomas mezarlıkta Bılaş'ı mezardan çıkarırlarken mezarlıkta hayaletler konuşur. *Hamlet*'te de o meşhur sahnede mezarcıların ölü insanların kafatasını eline alarak konuşmaları, *Finten*'deki mezarlık sahnesine kaynaklık etmiştir.

İbn Musa yahut Zati'l-Cemal'de Kraliçe Eyla, kundaktaki bebeğinin Velid tarafından hunharca öldürülmesinin ardından çıldırır ve acısını dile getiren bir şiir okur. *Hamlet*'te de babasının sevgilisi tarafından öldürülmesi üzerine çıldıran Ophelia, Kraliçe Eyla'nınkine benzer bir şiir okur. Ayrıca babanın sevgili tarafından öldürülme motifi *Nesteren*'deki Gazanfer'in Hüsrev tarafından öldürülmesine benzer.

Macbeth, Abdülhak Hâmid'in pek çok eserine tesir eder. *Zeynep*'te Ceyran, Zeynep'in yerine geçtikten sonra vicdan azabı ile kıvrır ve uykusuz kalarak, hayaletler görür. *Macbeth*'teki Lady Macbeth de vicdan azabı ile kıvrır ve uykusuzluk çeker. Bu sahne *Finten*, *İlhan* ve *Turhan*'da da görülecektir. *Finten*'de Finten, uyurgezerliği ile, *İlhan*'da İlhan yaptığı zulümlerin verdiği vicdan azabı ve öldürüleceği endişesi ile uyuyamazlığı ile, *Turhan*'da da İlhan'ı öldürerek ailesinin intikamını alan Dilşad Hatun, vicdan azabı ile ellerine bakması ve uykusuzluk çekmesi ile Lady Macbeth'e benzerler.

Finten, pek çok özelliği ile Lady Macbeth'tir. Korku bilmezlikleri, insanları kendi amaçları için kullanmaları ve vicdan azabı ile kıvrınmaları bakımından

birbirlerine çok benzerler. *Finten*'de Abdülhak Hâmid, bizzat Lady Macbeth'in ismini de anar.

Finten'deki Davalaciro, *Othello*'nun iri yapılı, zenci, beyaz bir kadını seven ve kıskanç Othello'suna çok benzer. Othello kıskançlığı ile sadece Davalaciro'ya kaynaklık etmez aynı zamanda *Abdurrahmanü's Sâlis*'in Rişar'ına da kaynaklık eder.

William Shakespeare'in *III. Richard*'ındaki kiralık katilleri Abdülhak Hâmid'in *İbn Musa yahut Zati'l-Cemal*'deki Halife Süleyman'ın kiralık katilleri Velid ve Ukbe'ye benzer. Aynı *III. Richard*'daki kiralık katillerden birinin pişman olması gibi *İbn Musa yahut Zati'l-Cemal*'deki Ukbe de pişmanlık duyar.

İlhan'daki Gıyaseddin'in soytarısı Kanbur ile *Kral Lear*'daki soytarının da benzerlik gösterdiğini söyleyerek eser bazındaki benzerlikleri bitirmiş olalım.

Abdülhak Hâmid'in eserlerindeki William Shakespeare tesiri fırtına ve hayaletlere yer verilmesi ile de görülür. Abdülhak Hâmid, pek çok eserinde hayaletlere, perilere ve felaketin habercisi fırtınaya yer verir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN TİYATRO ESERLERİNİN MUHTEVA VE YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

1. 1. ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN TİYATRO ESERLERİNİN TASNİFİ

Abdülhak Hâmid'in sayısı yirmi dördü bulan tiyatro eserlerini tasnif etmek de başlı başına bir problemdir. William Lowell Randall, edebî eserlerin tasnifini değerlendirirken, bütün tasnif çabalarının mantıksal hüsrarla sonuçlandığını söyler (Randall, 1999: 121). Her tasnif denemesi bir başka tasnife kapı araladığı gibi hiçbir zaman da mutlak doğruyu ifade etmez. Bu zamana kadar, Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerini tasnif etmeye çalışan araştırmacılar olmuştur. Birbirlerinden farklı bu tasnifler esasında bir önceki tasnifin eksiklerini gidermek adına yapılırsa da beraberinde kendi eksiklerini de getirir. Aşağıda bu zamana kadar yapılan tasnifleri sıraladık. Bu tasnifleri değerlendirdikten sonra kendi tasnifimizi verdik. Eserlerin incelenmesini bu tasnif teklifimiz doğrultusunda yaptık.

Hikmet Dizdaroğlu'nun tasnifi:

- “1- Konuları yerli hayatımızla ilgili olanlar: *Sabr u Sebat, İçli Kız,*
 - 2- Tarihî piyesler:
 - a) Tarihî olaylara bağlı olanlar: *Târik, İbn-i Mûsâ,*
 - b) Tarihî olayı değiştirerek anlatanlar: *İlhan, Turhan*
 - 3- Tarihî bir ada bağlanan düşsel piyesler: *Sardanapal, Nazife, Abdullah-üs-Sagîr, Eşber, Tezer.*
 - 4- Uzak ülkelerde ve belirsiz bir tarihî dekor içinde geçenler: *Macera-yı Aşk, Duhter-i Hindû, Finten, Nesteren, Zeyneb, Hâkan.*
 - 5- İdeolojik nitelikte olanlar: *Liberte*
 - 6- Günlük olaylarla ilgisi bulunanlar: *Yâdigâr-ı Harp.*
 - 7- Konusunu Türk tarihinden alanlar: *Kanuni'nin Vicdan Azâbı* (basılmamış)
- Tiyatroları yazılışları bakımından, çeşitli biçimdedir. Kimisi manzum, kimisi düzyazı, kimisi de karışıktır. Manzum olanların kimisi aruzla, kimisi duraksız hece ölçüsü ile, birisi de hece ve aruzla karışık yazılmıştır. Bu yönden tiyatroları şu kısımlara ayrılır:
- 1. Manzum oyunları:
 - a) Aruzla yazılanlar: *Nazife-yahut-Fedâ-yı Hamiyet, Tezer, Eşber, Sardanapal, Abdullah-üs-Sagîr, İlhan, Turhan, Hâkan.*
 - b) Duraksız hece ölçüsüyle ya da ölçüsüz, fakat uyaklı olanlar: *Nesteren, Liberte, Cünûn-ı Aşk* (kitap halinde çıkmamıştır)
 - c) Aruz ve hece karışık olanlar: *Kanuni'nin Vicdan Azâbı* (basılmamıştır)

2. Düzyazı halinde olanlar:

a) Baştan sona dek düzyazı olanlar:

Macera-yı Aşk, Sabr u Sebat, İçli Kız

b) İçinde birkaç manzume bulunanlar:

Duhter-i Hindû, Târik-yahut-Endülüüs Fethi

c) Nazım ve düzyazı karışık olanlar:

Zeyneb, Fitnen, İbn-i Mûsâ-yahut-Zatülcemâl, Yâdigâr-ı Harb.” (Dizdaroğlu 1970: 30-31)

Hikmet Dizdaroğlu'nun tasnifi iki kısımdan oluşur. Birincisi tematik diğeri de vezin ve biçim bakımından yapılan tasniftir. Dizdaroğlu, tasnifinde on dokuz esere yer verir. Bu on dokuz eser arasında yayımlanmamış olan *Kanuninin Vicdan Azabı* da vardır. Fakat *Cünûn-ı Aşk, Yabancı Dostlar, Tayflar Geçidi, Ruhlar* ve *Arzîler*'e yer verilmez. Dizdaroğlu'nun tasnifinde “Tarihî” piyeslere ağırlık verilmiştir. “Tarihî Piyesler” başlığı altında değerlendirilmesi lazım gelen üç numaralı madde ayrı olarak ele alınmıştır. Dört numaralı maddede geçen “uzak ülkelerde” ifadesi yanıltıcı olabilir. Zira Abdülhak Hâmid'in hemen hemen bütün tiyatro eserleri “uzak ülkelerde” geçer. Yayımlanmamış ve içeriği hakkında sadece orada burada yayımlanmış küçük parçalarıyla bilgi sahibi olduğumuz *Kanuninin Vicdan Azabı*'nın tasnifte yer alması da doğru değildir.

Dizdaroğlu'nun vezinlerine ve manzum-mensur oluşlarına göre yaptığı tasnif, Abdülhak Hâmid'in tiyatrolarının değerlendirilmesinde bir ölçüt olarak kullanılamaz. Abdülhak Hâmid, tiyatro eserlerini yazarken eserinin manzum ya da mensur olmasına ayrı manalar yüklemiş değildir. Anlatmak istedikleri için vezin ve biçim sadece bir araçtır. Zaten eserlerini nasıl rast geldiyse öyle yazdığını kendisi de ifade eder. Dolayısıyla Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerini vezinlerine ve yazılış biçimlerine göre tasnif etmek, onun tiyatrosunu anlamak ve sınıflandırmak adına bize bir şey vermez.

İbrahim Necmi Dilmen'in tasnifi:

“a) Monolok, diyalok, yarım temaşa nev'inden olan eserler: Bir Sefilenin Hasbihali, Garam, Nazife, Yabancı dostlar, Yedigârı harp.

b) Mensur tiyatrolar: Macerayı aşk, Sabrü sebat, İçli kız, Duhteri Hindu, Tarık. (Duhteri Hindu ve Tarıkta birer, ikişer manzume vardır. Fakat bunlar eserin esasına dahil sayılmayabilir. Onun için bu eserleri mensur tiyatrolardan saydık.)

c) Manzum ve mensur karışık tiyatrolar: İbnelmusa, Zeynep, Fitnen,

d) Hece vezni ile manzum tiyatrolar: Nestren, Liberte, Cünunu aşk (Cünunu aşk Hâmid'in henüz neşredilmeyen en son piyesidir. Bundaki vezin hece veznidir. Fakat Nestren ve Liberte'deki sayılı hece vezni değil, Balâdan Bir Ses'teki vezindir.)

e) Aruz vezni ile manzum tiyatrolar: Tezer, Eşber, Abdullahüssagir, Sardanapal, İlhan, Turhan, Tayflar geçidi, Ruhlar, Arzîler (İlhan ile Turhan'ın zeyilleri olan bu son üç eser, daha ziyade yarım temaşalar sırasındadır. Fakat asıllarla zeyilleri ayrı ayrı tutmamak için bir araya koyduk.)³² (Dilmen 1932: 49-50)

Dizdaroğlu'nun ikinci tasnifi ile hemen hemen aynı olan Dilmen'in tasnifi de Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserleri vezinlerine ve yazılış biçimlerine göre yapılmıştır. Dilmen'in "monolog, diyalog ve yarım temaşa" başlığı altında saydığı *Bir Sefilenin Hasbihali* ve *Garam* Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserleri arasında yer almaması gereken iki eserdir. Zira bu eserler "şiir" düşüncesi ile yazılan eserlerdir. *Yadigâr-ı Harb*, *Yabancı Dostlar*, *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler* yapıları itibarıyla diyalog olarak değerlendirilebilir. Ama Abdülhak Hâmid, bu eserlerinde tiyatro eserlerine has fasıl bölümlemeleri yapar ve şahıs kadrosu listesi verir. Dolayısıyla bu eserleri "yarım temaşa" diye olmayan bir tür şeklinde değerlendirmek doğru değildir. Biz incelememizde yukarda adı anılan eserleri tiyatro eseri olarak değerlendirdik ve incelememize dahil ettik.

Ayrıca 1925 yılında *Vakit* gazetesinde tefrika edilen *Cünûn-ı Aşk*, Dilmen tarafından "Hâmid'in henüz neşredilmeyen en son piyesidir" şeklinde ifade edilmektedir. Tefrika edilen *Cünûn-ı Aşk*, yayımlanmadığı iddia edilerek tasnife dahil edilmiştir. *Cünûn-ı Aşk* ile ilgili iki hata yapılmıştır: Birinci hata tefrika edilen eserin yayımlanmadığı ileri sürülerek yapılmış, ikinci hata ise yayımlanmadığı düşünülen dolayısıyla var olmayan eserin tasnife dahil edilmiş olması ile yapılmıştır.

Netice itibarıyla Dilmen'in tasnifi her bakımdan Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerini kategorize etmekten uzaktır ve hatalarla doludur.

Ahmet Kabaklı'nın tasnifi

- “1. Kendi zamanına ait piyesler (*Sabr u Sebat*, *İçli Kız*, *Finten*)
2. Tezli eserler (*Duhter-i Hindu*, *Liberte*)
3. Endülüs-Arap tarihi ile ilgili haileler (*Tarık*, *İbn Musa*, *Tezer*, *Nazife*, *Abdullahüssagir*)
4. Müteferrik tarihî piyesler (*Macera-yı Aşk*, *Sardanapal*, *Nesteren*, *Eşber*, *Zeynep*)
5. Türk-Turan tarihinden alınma piyesler (*İlhan*, *Turhan*, *Hakan*)

³² Bu alıntı, yazarın orijinal imlâsına dokunulmadan kitabında yer aldığı şekliyle verilmiştir.

6. Diyaloglar yahut fantezi piyesler (*Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arziler, Yedigâr-ı Harb, Yabancı Dostlar*)

7. Neşredilmemiş piyesler (*Cünun-ı Aşk, Vicdan Azabı*)” (Kabaklı 1948: 11)

Ahmet Kabaklı'nın tasnifinde de bir kısım hatalar yapılmıştır. *Sabr u Sebat* ve *İçli Kız* hiçbir şekilde *Finten* ile aynı kategoride değerlendirilemez. Ayrıca Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerini tezli – tezsiz olarak sınıflandırmak da doğru değildir. Zira bütün eserler bir iddianın, bir tezin ifadesidir. Abdülhak Hâmid, pek çok eserini alegorik okumaya müsait şekilde yazar. Vermek istediği mesajları olan bir yazardır Abdülhak Hâmid. *Duhter-i Hindû* ve *Liberte*'yi tezli eser olarak değerlendirmek bu bakımdan yanlıştır. İngiliz siyaseti düşünülerek *Duhter-i Hindû*'ya tezli eser denildiyse *Finten*'i, *Cünûn-ı Aşk*'ı hatta *Yabancı Dostlar*'ı da bu başlık altında değerlendirmek gerekirdi. *Duhter-i Hindû, Finten, Yabancı Dostlar* ve *Cünûn-ı Aşk* Hint-İngiliz ilişkileri çerçevesinde ancak bir grup oluşturabilecek eserlerdir. Buna benzer bir hata “Diyaloglar yahut fantezi piyesler” başlığı altında isimleri anılan *Tayflar Geçidi, Ruhlar* ve *Arziler* isimli eserlerde de yapılır. *Tayflar Geçidi, Ruhlar* ve *Arziler*'i diyalog olarak değerlendirmek doğru olabilir ama bu eserleri *İlhan* ve *Turhan*'dan ayrı bir kategoride değerlendirmek doğru olmaz. Çünkü bu üç eser *İlhan* ve *Turhan*'ın devamıdır ve aynı şahıs kadrosu bu eserlerde süreklilik gösterir.

Dilmen'in yaptığı hatayı Ahmet Kabaklı da tekrarlar. Tefrika edilmiş *Cünûn-ı Aşk*'ı tefrika edilmeyen ve yayımlanmayan *Kanununun Vicdan Azabı* ile birlikte yayımlanmamış eserler arasında sayar.

Asım Bezirci'nin tasnifi

“A. Konusunu yerli yaşamımızdan alan ve Hâmit'in yaşadığı çağla ilgili olan eserler: *Sabr u Sebat* (1875), *İçli Kız* (1875), *Liberte* (1913)

B. Konusunu yabancı ülkelerden alan eserler: *Duhter-i Hindû* (1876), *Finten* (1916), *Cünûn-ı Aşk* (1925/1926)

C. Konusunu geçmiş çağlardan alan eserler:

a. Endülüs-Arap tarihiyle ilgili olanlar: *Târik* (1879), *İbn Musa* (1917), *Nazife* (1876), *Tezer* (1880), *Abdullahüssagir* (1917)

b. Çeşitli çağ ve ulusların tarihiyle ilgili olanlar: *Macerâ-yı Aşk* (1873), *Sardanapal* (1917), *Nesteren* (1878), *Eşber* (1880), *Zeyneb* (1908).

c. Türk-Turan tarihiyle ilgili olanlar: *İlhan* (1913), *Turhan* (1916), *Hakan* (1935), *Vicdan Azabı* (yayımlanmamış).

D. Diyalog biçimindeki eserler:

a. *İlhan* ve *Turhan*'ın devamı olanlar: *Tayflar Geçidi* (1917), *Ruhlar* (1922), *Arziler* (1925)

b. Öbür diyaloglar: *Yedigâr-ı Harp* (1917), *Yabancı Dostlar* (1924).” (Bezirci, 1991: 78)

Asım Bezirci'nin tasnifi, diğerlerine nispetle daha doğru tespitler barındıran bir tasniftir. Bezirci, Ahmet Kabaklı'nın tasnifini daha derleyip toparlamış gibidir. Fakat bu tasnifin de hataları vardır. Bunlardan biri A maddesinde yer alan “Hâmit'in yaşadığı çağla ilgili olan eserler” başlığı ile alakalıdır. Abdülhak Hâmid, bütün eserlerinde bulunduğu çağın problemlerini alegorik olarak ele alır. Dolayısıyla bu noktadan bakılınca esasında bütün eserleri yaşadığı çağı ile ilgilidir. *Yadigâr-ı Harb, Liberte*'den daha çok Abdülhak Hâmid'in yaşadığı çağı ile ilgilidir. Zira *Yadigâr-ı Harb*, alenen Çanakkale Savaşı'nın tesiri ile yazılır. *Liberte*, tamamen alegorik bir eserdir. Görünürde devri ile ilgili konuları direkt eserden çıkarmak mümkün değildir. Abdülhak Hâmid'in hatıratında yazdığı satırlarla *Liberte*'nin Mithat Paşa'nın sürülmesi ile ilgili olduğunu anlarız. Ve bu amaçla yazıldığını öğreniriz.

Bezirci de Kabaklı gibi *Tayflar Geçidi, Ruhlar ve Arziler*'i diyalog olarak ele alır ve *İlhan* ve *Turhan*'dan ayrı bir kategoride değerlendirir. Yine Kabaklı ile Bezirci tasniflerinde hem tür hem de tematik olarak gruplandırmalara yer verir.

İnci Enginün'ün tasnifi

İnci Enginün 1986 yılında yayımladığı *Abdülhak Hâmid Tarhan*³³ isimli eserinde yaptığı Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinin tasnifini, *Tanzimat Edebiyatı*³⁴ isimli ortak kitapta yayımladığı Abdülhak Hâmid Tarhan kısmında değiştirir. Son yaptığı tasnifi almayı uygun gördük:

“1. Konusu Orta Asya'da (Afganistan, Hindistan) geçen efsanevî, masalımsı oyunlar: *Macerâ-yı Aşk* (1873), *Nesteren* (1878), *Zeynep* (*İkdam*'da tefrikadan sonra, 1908), *Hakan* (1935)

2. Konusunu yaşadığı günlerin olaylarından alan oyunlar.

a. Konusunu günlük hayattan alan oyunları.

Bunlarda mekân genellikle İstanbul'dur. *Sabr u Sebat* (1875), *İçli Kız* (1875), *Liberte* (*Türk Yurdu*'nda tefrika 1913), *Yadigâr-ı Harp* (1917)

b. Konusunu Hindistan ve İngiltere'den aldığı siyasî yoruma elverişli eserleri.

Duhter-i Hindû (1876), *Finten* (*Servet-i Fünûn*'daki tefrika yarımıdır. 1889, *Hak* gazetesinde tefrika 1912; 1916), *Cünûn-ı Aşk* (*Vakit* gazetesinde tefrika 1925), *Yabancı Dostlar* (1924). *Liberte* ve *Yadigâr-ı Harp* siyasî niteliklidir. *Sabr u Sebat* ve *Yadigâr-ı Harp*'ın bazı bölümleri batı ülkelerinde geçmektedir. *Liberte* ise kahramanları Fransızca isimler taşıyan alegorik bir eserdir.

³³ Enginün, İ. (1986). *Abdülhak Hâmid Tarhan*, KTB Yay., Ankara.

³⁴ Enginün İ. (2006). Abdülhak Hâmit Tarhan, *Tanzimat Edebiyatı*, Akçağ Yay., Ankara, s. 411-555.

3. Konusunu tarihten alan oyunlar

a. Eski Tarih: *Eşber* (1880), *Sardanapal* (*İttihat ve Terakki* gazetesinde tefrika 1908, 1908).

b. Endülüs: *Nazife* (1876), *Tezer* (1880), *Tarık* (1880), *İbn Musa* (*Vakit*'te tefrika 1880; 1916), *Abdullahü's-Sagîr* (1917).

c. Kambur, konusunu İlhanlılar tarihinden alan oyunlar: *İlhan* (*Tanin* (1913)de tefrikadan sonra 1913), *Turhan* (1916), *Tayflar Geçidi* (1917), *Ruhlar* (1922), *Arzîler* (1925)" (Enginün, 2006: 480-481)

Son tasnif İnci Enginün'e ait. Enginün'ün tasnifi bu zamana kadar Abdülhak Hâmid ile ilgili hemen hemen bütün kaynaklarda kullanılan bir tasnif olmuştur. Üç temel maddeden oluşan tasnifin Bezirci'nin tasnifinde yer alan bazı kusurları sürdürdüğünü görürüz. Bezirci'nin tasnifinde konusunu günlük hayattan alan oyunlar kısmında yaptığımız eleştiriler Enginün'ün tasnifi için de geçerlidir.

Görüleceği üzere tasniflerin birbirinden farklı olan yanları gibi benzerlik gösteren yanları da vardır. Eserler, vezinleri (Aruz, hece), biçimleri (Manzum, mensur) tema ve konuları bakımından tasnif edilmeye çalışılmıştır.

Biz tasnifimizi, yazarın farklı tarihlerde yazdığı eserlerini bir takım düşünce ve konu dairesi içerisinde ele aldığımız ve yazdığımız düşünerek oluşturduk. Konu ve düşünce birliğini "daire" olarak ifade ettik.

Bizim tasnifimiz:

1. Gelenek dairesi (*Sabr u Sebat, İçli Kız*)

2. Endülüs dairesi (*Nazife, Târık yahut Endülüs Fethi, Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis, İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal, Abdullahü's-Sagîr*)

3. Antik çağ dairesi (*Eşber, Sardanapal*)

4. İngiliz-Hint dairesi (*Duhter-i Hindû, Finten, Yabancı Dostlar, Cünûn-ı Aşk*)

5. Masal-Tarih dairesi (*Macerâ-yı Aşk, Nesteren, Zeynep, Hakan*)

6. Siyasî daire (*Liberte, Yedigâr-ı Harb*)

7. İlhan Dairesi (*İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler*)

Gelenek dairesi, Abdülhak Hâmid'in yazdığı ikinci ve üçüncü eserini içerisine alır. *Sabr u Sebat* ve *İçli Kız*'dan oluşan bu daire, Abdülhak Hâmid'in gelenekten beslenerek yazdığı eserlerinden meydana gelir. Abdülhak Hâmid, ilk eserlerinin konularını devrinde çokça ele alınan konulardan seçer. Bu iki eserin derin yapısında masal ve halk hikâyelerimizde sıklıkla rastladığımız motiflerin bulunması da dikkat çekici bir husustur. Namık Kemal tesiri ve Ahmet Vefik Paşa'nın tavsiyeleri bu iki eserde geleneğin devamı konusunda bizim düşüncelerimizi destekleyen unsurlardır.

Endülüs dairesindeki eserlerin yazılmasında Ziya Paşa'nın Viardot'tan çevirdiği *Endülüs Tarihi*'nin büyük etkisi vardır. Bu gruptaki eserleri bir daire olarak düşünmemizde ve Endülüs dairesi olarak isimlendirmemizde en büyük etken hiç şüphesiz bu gruptaki eserlerin konusunu Endülüs tarihinden almış olmasıdır. Bu gruptaki eserler çeşitli zaman dilimlerinde yazılır. Abdülhak Hâmid, Endülüs tarihinden beş eser çıkarır. Bu eserlerin bazıları tarihî gerçeklerle uyurken, bazıları tarihî şahıslar etrafında hayalî olayları anlatır. Bazılarında ise hayalî şahıslar yaratılır. Abdülhak Hâmid, farklı tarihlerde yazdığı bu gruptaki eserlerini aynı düşünce ekseninde vücuda getirmiştir. Tematik birliğe düşünüş birliği de eklenerek bu eserler yazılmıştır. Bütün bu sebeplerden dolayı bu gruptaki eserleri Endülüs dairesi olarak isimlendirdik ve değerlendirdik.

Antik çağın Makedonya hükümdarı Büyük İskender ile Asur Kralı Sardanapal'in hayatlarından alınan kesitlerle yazılan *Eşber* ve *Sardanapal*, kendi içerisinde bir grup oluşturur. Bu grubu Antik Çağ dairesi olarak isimlendirdik. Zira iki eser de Antik Çağ'da yaşamış iki hükümdarın hayatlarından kesitleri ele alır.

İngiliz-Hint dairesinde yer alan *Duhter-i Hindû*, *Finten*, *Yabancı Dostlar* ve *Cünûn-ı Aşk*'ın ortak noktası İngilizlerin sömürge gücü, Hintlilerin de sömürge olarak (*Yabancı Dostlar* hariç) ele alınmasıdır. Abdülhak Hâmid, büyükelçilik görevi ile uzun yıllar Londra'da görev yapmış ve İngilizleri yakından tanımıştır. Bu bilgi ve birikim neticesinde İngilizlerin kendileri dışındaki milletleri küçümsemeleri ve dünya siyasetine yön verme çabaları gayet başarılı şekilde ele alınır. *Duhter-i Hindû*, *Finten*, *Yabancı Dostlar* ve *Cünûn-ı Aşk* ortak olarak İngilizlerin hayata bakış açılarını ele almasından dolayı bir grup oluştururlar. Bu sebepten dolayı bu gruptaki eserleri İngiliz-Hint dairesi olarak isimlendirdik ve değerlendirdik.

Masal-tarih dairesindeki eserler, konularını tarihin bilinmeyen zamanlarından almış olması ile bir grup oluştururlar. Bu gruptaki eserler tarihin bilinmeyen bir zaman diliminde geçer. Bu eserlerin muhtevasında masallara özgü olağanüstü olayların varlığı da bir grup oluşturmalarına imkân sağlar.

Siyasî dairedeki eserlerden *Liberte*, Mithat Paşa'nın sürülmesi olayını alegorik olarak anlatan bir eserdir. *Liberte*, Osmanlı tarihinin son dönemlerine rast gelen önemli bir siyasî olayı ele aldığı için bu grup içinde değerlendirildi. *Yadigâr-ı Harb* ise Çanakkale savaşından sonraki siyasî durumu, parçalanmak istenen bir devletin üzerinde planlar yapan siyasî aktörlerin oyunlarını konu edinir. Biri tamamen alegorik mahiyette diğeri ise açıkça siyasî olayları konu edinen bu iki eseri siyasî daire olarak değerlendirmeyi uygun gördük.

Son daire ise İlhan dairesidir. Bu gruptaki eserler bizzat yazarı tarafından bir grup olarak değerlendirilir ve hepsine birden “Kambur” denilebileceğini ifade eder. Bu gruptaki beş eserin şahıs kadrosu eserden esere süreklilik gösterir. Konuların ve şahısların devamlılığı bu eserleri bir grup olarak değerlendirmek için yeterli bir sebeptir. Tanpınar da bu grupta yer alan beş eseri İlhan dairesi olarak nitelendirir.

1. 2. ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN TİYATRO ESERLERİNİN YAPI VE MUHTEVA BAKIMINDAN İNCELENMESİ

1. 2. 1. GELENEK DAİRESİ

1. 2. 1. 1. Sabr u Sebat (1875)

1. 2. 1. 1. 1. Eserin Kimliği

Sabr u Sebat, Abdülhak Hâmid Tarhan'ın yazdığı ikinci tiyatro eseridir. Eserin ilk baskısı tarihsizdir. Ömer Faruk Akün'ün tespitlerine göre *Sabr u Sebat*, 1875 yılında yayımlanmıştır. Eserin sonraları yapılan taklit baskılarında da tarih konulmamıştır. (Akün, 1967: 119).

Sabr u Sebat bir tavsiye üzerine yazılır. Abdülhak Hâmid'in akrabası olan Ahmet Vefik Paşa, genç yazarın ilk eserini okuduktan sonra ondaki istidadı fark eder ve ona atasözleri ve deyimlerimizden istifade ederek millî bir tiyatro eseri yazmasını

tavsiye eder:

“(...) Benim ilk eserim *Mâcerâ-yı Aşk*’ı okumuş ve çocuk müellifinde biraz istidad ile beraber yazılarında çocukluklar görmüş ve misal olarak ‘aferin Yarabbi’ gibi sözler bulup göstermişti. Ve ahlâk ve âdât-ı milliyemizin durûb-ı emsâlimizde görüleceğinden bahisle onları okuyup, millî bir eser yazmamı tavsiye etmişti. *Sabr u Sebat* o tavsiyenin yâdigârıdır. Onu da okumuş, gülmüş ve ‘ben sana bir durûb-ı emsal risalesi yaz dememiştim’ yolunda pek haklı olarak itiraz eylemişti.” (Tarhan, 1994: 85)

Hayatı aşırılıklarla dolu Abdülhak Hâmid, bu tavsiyeye uyararak; hatta bu tavsiyeyi biraz da ileri götürerek *Sabr u Sebat*’ı âdetâ bir atasözleri ve deyimler sözlüğü hâline getirir.

Abdülhak Hâmid, hatıratında *Sabr u Sebat*’ı Maliye Kalemî’nde yazdığını belirtir:

“(...) *Sabr u Sebat*’ı Maliye Kalemî’nde Şeref Efendi maiyetinde (...) bulunduğum zaman yazmıştım.” (Tarhan, 1994: 97).

Sabr u Sebat, Abdülhak Hâmid’in Edirne ve Paris izlenimlerinin bir ürünüdür. Muhtemeldir ki Abdülhak Hâmid, Edirne’ye³⁵ gittiğinde rastladığı kahvehane ve müdavimlerini gözlemlemiş ve bunu eserine yansıtmıştır. Daha çocuk yaşta gittiği Paris’te dikkatini çeken salonlar *Sabr u Sebat*’ta bir dekor, bir fotoğraf hareketsizliğinde ele alınır. Paris’te bir salonda geçen sahnedeki şahıs kadrosunun tavır ve hareketleri canlılıktan ve gerçeklikten uzak bir görünüm arz eder. Onlar sanki çocuk gözüyle görülenlerin hafızaya bir fotoğraf karesi şeklinde hapsedilmiş halidir.

Abdülhak Hâmid’in sonra yazacağı tiyatro eserlerinden yapı ve tema olarak farklı olan ilk üç eserinden ikincisi olan *Sabr u Sebat*, gelenekten ve geleneksel Türk tiyatrosundan beslenilerek yazılmış bir dramdır.

Yazar, çok genç yaşta yazdığı *Sabr u Sebat*’ı sahnelenmeye en uygun eseri olarak belirtir. Ancak arzu ettiği ilgiyi görmeyen bu eserinden sonra Abdülhak Hâmid, tiyatrolarında yapısal ve tematik açıdan değişikliklere gidecektir.

³⁵ Abdülhak Hâmid, “Eserlerimi Nasıl Yazdım?” isimli seri yazısında *Sabr u Sebat*’ın Edirne hayatından yâdigâr olduğunu belirtir: “Fılvaki o; bir gülünç facia yahut bir kuvve-i zâiyadır. Yalnız Edirne hayatından yâdigâr olduğu için onu hoş görmek istiyorum. Hakiki Macerâ-yı Aşk orada idi, çünkü ben Edirne’de evlenmiştim.” (Tarhan, 1928a: 18)

Çalışmamızda kullandığımız eser, *Sabr u Sebat*'ın baskı tarihi olmayan baskılarından biridir³⁶.

1. 2. 1. 1. 2. Eserin Özeti

Mehmet Bey, babası Münim Efendi tarafından, eve aldığı cariye ile münasebeti olduğu gerekçesi ile Rumeli Paşa'sı amcasının yanına tebdil-i hava için gönderilir. Mehmet Bey, burada başka bir problemle karşı karşıya kalır. Amcası, Mehmet Bey'den kızı Zehra ile evlenmesini ister. Gönlünü Gülfeşân'a (Raksâver) kaptıran Mehmet Bey bu evliliği istemez ve amcası tarafından konaktan kovulur. Mehmet Bey derviş olup yollara düşer ve derviş kıyafetiyle Rumeli'nin köylerinde dolaşır.

Münim Efendi, kendisine cariye aldığı Çerkez kızı Gülfeşân'dan çocuk sahibi olmak ister. Fakat Mehmet Bey'e âşık olan Gülfeşân, Münim Efendi'nin bütün taleplerini geri çevirir. Bunun üzerine ısrar ve inadının kırılması düşüncesiyle mahzene kapatılır.

Mehmet Bey Rumeli köylerinden İstanbul'a gelir ve babasının yakın dostlarından Şeyh Esadullah tarafından evlat edinilir. Şeyh Esadullah'ın bütün mal varlığının tek vârisi Mehmet Bey olur. Bu arada Zehra, Mehmet Bey'den karşılık göremediği için devrin romanlarında baş göstermeye başlayan züppe tipinin bir örneği olan Müyesser Bey ile evlendirilir; ancak kısa süre sonra vereme tutularak ölür.

Mehmet Bey, Şeyh Esadullah'tan kalan mal varlığı ile Paris'e yerleşir. Burada Kont de Bînam adı ile bir salon sahibi olur. Zehra'nın ölümünden hemen sonra soluğu Paris'te alan Müyesser Bey ise Kont de Bînam'ın salonuna devam eder. Kont de Bînam, Müyesser Bey'e Şimendifer İdaresindeki hisselerini ve bütün mal varlığını, öğütler vererek teslim eder ve hasta olduğunu öğrendiği babasını son kez görmek için İstanbul'a döner.

Eser boyunca beş ayrı kimlikle karşımıza çıkan Mehmet Bey, son olarak Hoca Lokman kimliği ile görünür. Babasının konağına kılık değiştirerek gider. Babası ölüm döşeğindedir. Son nefesini teslim etmeden Hoca Lokman'ın oğlu olduğunu öğrenen

³⁶ Tarhan, A. H. (b.t. yok). *Sabr u Sebat*, beş fasıllık tiyatro oyunudur, ilk basılış, Maarif Nezaret-i Celilesinin ruhsatıyla Mekteb-i Sanayi matbaasında tab olunmuştur. 143s. Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilmek suretiyle yapılmıştır.

Münim Efendi, oğlu ile kucaklaşır ve ruhunu teslim eder. Aynı sahnede Münim Efendi'nin başucunda duran Gülfeşân da, yıllardır sabır ve sebatla beklediği Mehmet Bey'e kavuşur.

1. 2. 1. 1. 3. Eserin Muhtevası

Sabr u Sebat'ın muhtevasına bakılınca Abdülhak Hâmid'in ele almak istediği konuyu derinleştirememiş olduğu ve yüzeysel bir düzeyde kurguladığı ana temayı, sığ bazı tali konularla beslemeye çalıştığı görülür.

Ahmet Vefik Paşa'nın millî bir eser yazması hususundaki tavsiyenin tesiri ile olsa gerek Abdülhak Hâmid, eserinin temeline Türk halk hikâyelerinde sıklıkla gördüğümüz birbirine âşık iki gencin çeşitli badireler atlatarak nihayetinde kavuşmalarını konu edinen motifi yerleştirir. Bu noktadan hareketle diyebiliriz ki eser, birbirini seven iki âşığın karşılaştıkları bütün engelleri aşarak kavuşmalarını, sabır ve sebatlarının mükâfatını görmelerini konu edinir.

Eserin muhtevasını oluşturan bu ve diğer konular, Tanzimat devri ve öncesinde sıklıkla ele alınan konulardır. Geleneksel anlatılarımızda sıklıkla karşılaştığımız motifler yeni bir form içerisinde verilmeye çalışılır. Cariye almak ve ondan çocuk sahibi olmayı istemek, buna engel olmak isteyenleri uzaklaştırmak, aile büyüklerinin istekleri doğrultusunda evlilikler gerçekleştirmek, aşkı uğruna yollara düşmek, evden ve evlatlıktan uzaklaştırılmak, kalan miras ile zenginleşmek, evlat edinmek... gibi.

Sürdürüle gelen geleneğin içerisinde gençlere tercih hakkı sunulmaksızın aile büyüklerinin istekleri doğrultusunda evlendirme *Sabr u Sebat*'ta da ele alınır. Zehra ile Mehmet Bey'in evlendirilmek istenmesi bu türden bir zorlamadır. Zehra, Mehmet Bey ile evlenmek ister fakat bu tek taraflı aşk evlilikle neticelenmez. Mehmet Bey'den bulamadığı karşılık Zehra'yı geleneğin hükümleri çerçevesinde istemediği bir evliliğe zorlar. Abdülhak Hâmid, Zehra'yı geleneğe kurban verirken cariye Raksâver ile çok cesur bir çıkış sergiler. Raksâver kulluğun başkaldırı timsali gibidir. Kadere ve geleneğe rıza göstermesi beklenen Raksâver, tam tersine mücadeleyi sürdürür. Bir cariyenin ezber bozan bu direnişi ona vuslatı getirecektir. Abdülhak Hâmid'in bir paşa kızının değil de bir cariyenin geleneğe başkaldırarak vuslata ermesini ele alması, annesinden gelen bir tesir olsa gerektir. Zira Raksâver gibi Abdülhak Hâmid'in annesi de

Kafkasya'dan getirilmiş bir Çerkez kızıdır. Raksâver ile annesini³⁷ yüceltme gayreti içerisinde görülür.

Abdülhak Hâmid'in *Sabr u Sebat*'ından önce de köleliği ve kölelerin aşkını konu edinen eserler verilmiştir³⁸. Özellikle Ahmet Midhat Efendi, *Letâif-i Rivâyât* serisinden yayımladığı *Esaret* (1870), *Firkat* (1870), *Ölüm Allah'ın Emri* (1873) isimli eserlerinde kölelere ve bunların aşklarına yer verir. Ahmet Midhat ilk iki eserde kölelere ölümlü sonlar hazırlarken; *Ölüm Allah'ın Emri* isimli eserinde kölelerin kavuşmasını konu edinir. *Ölüm Allah'ın Emri* ile *Sabr u Sebat* arasında dikkat çekici benzerlikler vardır. Ayrıca Recâizâde M. Ekrem'in *Vuslat* isimli eseriyle de benzerlikler gözlerden kaçmaz. Abdülhak Hâmid'in eserini farklı kılan taraf, Raksâver'in şahsında bir kölenin her şeyi göze alarak mücadelesini sürdürmüş ve vuslata ermiş olmasıdır. Eserde kölelerin de sevmeye ve sevdiği ile evlenmeye hakkı vardır düşüncesinden hareket edilir ve ölüm yerine vuslatla sonlanan bir son tercih edilir. Abdülhak Hâmid'in bunu tesadüfen değil bilinçli bir şekilde tasarladığı söylenebilir. Abdülhak Hâmid, eserinde sadece dönemin gözde temalarından birine yer vermek için değil bir geleneği yıkmak ve yeni bir yolu açmak için bu temayı tercih etmiştir. Hiç şüphesiz bunda annesinin dramı da etkili olmuştur.

Birbirlerini ilk görüşte seven³⁹ (T. 15 İlk görüşte âşık olma, HHMY, s. 375) ve karşılıklı ahitleşen (M. 200-299 Anlaşma ve söz vermeler, HHMY, s. 344) iki genç (Raksâver ve Mehmet Bey) aralarında doğan bu aşkın bedelini türlü eza ve cezalarla ödemek zorunda kalırlar. Münim Efendi kendi emelleri uğruna oğlunu uzaklaştıran, cariyesini mahzene kapatan acımasız bir tiptir (S. 11 Zalim baba, HHMY, s. 372). Raksâver'den çocuk sahibi olmak için oğlu Mehmet Beyi evden uzaklaştırır hatta evlatlıktan reddeder (P. 233 Baba ve Oğlu, HHMY, s. 359). Bu aşkın diğer tarafındaki Raksâver ise Münim Efendi tarafından kendisiyle birlikte olması için zorlanır. Raksâver'den çocuk sahibi olmak isteyen Münim Efendi, istediğini elde edemeyince Raksâver'i mahzene kapatır (Q. 433 Hapsederek cezalandırma, HHMY, s. 368). İki

³⁷ Abdülhak Hâmid'in anne hassasiyeti hakkında geniş bir değerlendirme için bkz. Kaplan, M. (1992). Hâmid ve Annesi, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-1*, Dergâh Yay., İstanbul, s. 353-368.

³⁸ Detaylı bilgi için bkz. Parlatur, İ. (1987). *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*, TTK Yay., Ankara.

³⁹ StithThompson'un *Motif Index of Folk-Literature* isimli eserinde masalları ele alarak oluşturduğu motif katalogu pek çok halk bilimci tarafından halk hikâyelerine de uygulanmıştır. Ortak ve tekrarlanan motiflerin tespiti olan bu çalışma insanlığın ortak duyusunun bir ifadesidir. Burada Türkçede de bulabileceğimiz pek çok uygulamalardan biri olan Ali Berat Alptekin'in *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı* isimli eserinden istifade edilmiştir. Modern tiyatromuzun ilk eserlerini veren bir yazarın eserinde geleneğin izlerinin nasıl hüküm sürdüğünü göstermek adına ilgi çekicidir.

âşıktan biri bir nevi sürgüne gönderilirken (Q. 431 Sürgün ederek cezalandırma, HHMY, s. 368) diğeri mahzene kapatılır.

Âşıklar bu noktadan sonra da türlü olumsuzluklarla karşılaşılır. Karşılaştıkları her zorluk, esasında onların aşklarını, sabırlarını ve sebatlarını sınavan birer imtihandır. Mehmet Bey baba evinden uzaklaştırılınca Rumeli Paşa'sı amcasının yanına gider. Sürgünden sonra karşılaşacağı ilk sınama amcasının ve babasının isteği doğrultusunda amcasının kızı Zehra ile evlendirilmek istenmesidir. Mehmet Bey bu isteklere de evden kovulmak pahasına karşı koyar. Geleneği temsilen Rumeli Paşa'sı ve Münim Efendi, Mehmet Bey'i isteğinin dışında bir evlilik yapmaya zorlarlar. Zehra'nın tek taraflı olarak aşk ve ümit beslediği Mehmet Bey tarafından istenmemesi bir başka mağduriyeti ortaya çıkarır. Zehra aşkına kavuşamayacaktır. Kul cinsinden cariye Raksâver'in gösterdiği direnişi gösteremeyen ve istemediği birisi ile (Müyesser Bey) evlendirilmek zorunda kalan Zehra, Mehmet Bey'in ismini sayıklayarak veremden ölür. Raksâver ve Mehmet Bey'e diş geçiremeyen "gelenek" Zehra'ya dediğini yaptırmıştır. Eserde geleneğin üç mağdurundan biri olan Zehra, boyun eğen ve savaşı kaybeden kişi olmuştur.

Mehmet Bey amcasına da direnmenin bedelini evden kovularak öder. Derviş olup yollara düşer (C. 422. 3 Kimliğin açıklanması yasaktır, HHMY, s. 304). Açlık ve yokluk içinde şehir şehir dolaşır. Ulaştığı son yer olan Rumeli'deki bir kahvehane başından geçenleri bir başkasının başından geçmiş gibi anlatır. Bu da halk hikâyelerimizde sıklıkla görülen başından geçeni hikâye etme motifi (H. 11. 1 Başından geçeni hikâye etme, HHMY, s. 322) ile örtüşür.

Yokluk ve açlık ile sınanan Mehmet Bey, Esadullah Dede tarafından evlatlık edinilir (P. 600 Gelenekler/Evlat edinme, HHMY, s. 364) ve Esadullah Dede'nin ölümü üzerine kendisine kalan miras ile Paris'te salon sahibi olacak kadar zenginleşir. Mehmet Bey bu defa zenginlik ile sınanır. İki âşık bütün sınavlardan sabır ve sebat ile başarıyla çıkınca mutlu sonu da hak ederler ve kavuşurlar.

İki âşığın bütün sıkıntıları ve engelleri aşarak ahitleri üzere kavuşmaları ana temasına eklenen yan temalar da vardır. Ana temayı oluştururken yer yer değinilen bu yan konular derinlikten uzaktır. Bunları Abdülhak Hâmid'in anlık dikkatlerinin ürünü olarak da değerlendirebiliriz.

Münim Efendi'nin şahsında kötü emsal gösterilir ve çok eşlilik onaylanmayan bir durum olarak ifade edilir. Münim Efendi, Raksâver'le birlikte olmak adına çok eşliliği savunan, kürtaja rıza gösteren bir tip olarak çizilir. Çok eşlilik, kürtaj, Türk kadının seyahat özgürlüğünün kısıtlı oluşu, Osmanlı erkeğinin kadın algısını oluşturan ölen eşi çabucak unutup başka bir kadının peşine düşmek gibi konular yan konular olarak eserde kendine yer bulur.

Gerek falcı kadının, gerekse kahvehane ahalsinin konuşmaları Abdülhak Hâmid'in realist bakış açısının ve gözlem gücünün ürünleridir. Hâmid, ilk eserlerinde çevresine karşı ilgisiz değildir. Bu ilginin yansımaları -kimi zaman birer cümle ile de olsa- eserde kendine yer bulur. Doğu-Batı mukayesesi, trenin gelişi, kölelik, sokakların aydınlatılması, halkın tiyatro algısı gibi konular detaylandırılmaksızın değinilip geçilen sosyal konuları oluşturur.

Paris'te tahsil görmüş olan Müyesser Bey ile Münim Efendi, Avrupa'daki okullar ile bizdeki okullar hakkında konuşurlar. Bu konuşmada Avrupa'dan nelerin örnek alınacağı nelerin alınmayacağına dair fikirler beyan edilir:

“Münim Efendi – Nasıl beyefendi? Oranın mektepleri filan muntazam mıdır? Müyesser Bey – Ne şüphe efendim... Orada her şey muntazamdır. Münim Efendi – Avrupalıların asıl taklit olunacak şeyleri usul-i tahsilleridir. Sizin gibi genç beyler de Avrupa'nın o muntazam mekteplerinde tahsil-i kemâlat eden erbâb-ı malumata imtisal etmelidir. Yoksa asrımız şıklarında görüldüğü gibi Frenklerin oraca bile merdud-ı nazar-ı itibar olan evzâna, ziynet, elbise ve kıyafetlerine, sefihane âdetlerine taklitte, cibilliyetini bilmemek, milletini muhafaza etmemek ayıbından başka ne semere görülebilir.(...)” (s. 73-74)

Münim Efendi ile Nafi Efendi arasında geçen konuşmada trenin yurda gelişi ile artık mesafelerin kısaldığı, bir yerden bir yere varmanın eskiye nazaran çok daha kolaylaştığı ifade edilir: “(...) Evvelleri İstanbulumuz içinde gezmek âdeta seyahat gibi bir şeydi. Şimdi şimendöfer münasebetiyle bütün Rumeli payitaht hükmüne girdi.” (s. 75-76). Abdülhak Hâmid'in devrindeki bu tür olayları dikkatle izlemesi ve eserinde yer vermiş olması gerçekten önemlidir. Bu duruma Tanpınar ve Gündüz Akıncı da dikkat çeker:

“(...) “Sabr u sebat”ın ikinci perdesindeki konuşmada Hâmid kısaca da olsa tren hattının yapılması yüzünden arabacıların düştüğü vaziyete dokunur ki o devir edebiyatında Nâmık Kemal ve Ziya Paşa'nın makalelerinin dışında işleri bu

cephesinden alma nadirdir.” (Tanpınar, 1988: 562)

“Genç yazar, devrinin kıpırdanışlarına ayak uydurmuştur. Davranışlarına omuz veriyor, doğru bulduğu fikirleri izliyor; bu, ondan yana bir başarıdır. Sabr u Sebat’ın beğendiğim bir yönü de, devrinin olaylarına kapısını açmış olmasıdır; şöyle ki:

Türkiye’de ilk demir yolu yapılmıştır; eserde bunun yankılarını görüyoruz, köylüler de medeniyetin bu hızlı ayağını beğenmişler.” (Akıncı, 1954: 35)

Şinasi’nin 1864’te “İstanbul Sokaklarının Tenviri ve Tathîri Hakkındadır”⁴⁰ isimli makalesi ile dikkat çektiği sokakların aydınlatılması hususu *Sabr u Sebat*’ta bir cümle ile de olsa yer alır. İkinci fasılın ikinci meclisinde Rumeli sokaklarında fenersiz de gidileceği ifade edilir; hatta Rumeli sokaklarında İstanbul sokaklarında olduğu kadar köpek olmadığına dikkat çekilir.

Türk edebiyatında yeni bir tür olarak örnekleri verilmeye çalışılan tiyatro, halk arasında bir eğlence türü olarak algılanır. Halktan kadınların tiyatro algısını göstermesi bakımından aralarında geçen konuşma ilginçtir:

“Adile Hanım – Düğün nerede olacak kadın? Düğün.

Falcı Karı – A be nerede olacak? Saray içinde- kaçan bilseniz hanımlar nice gözümün önüne geliyor. A be fısıldaşmayın kızlar- ulak verin. Ortaoyunu mu olmayacak. Pehlivanlar mı güleşmeyecek. Dünyadaki oyunların hepiciği hepiciği teknil hepiciği.

Yine birkaç ağızdan - Ey...Ey...Daha?

Sabiha Hanım – (Kendi kendine) Çingene çalar Kürt oynar –(Cehri) Ayı da oynayacak mı karı ayı da oynayacak mı?

Falcı Karı – A be kız hepiciği dedik a ayımı istersin? Maymun mu istersin. Köçek mi istersin? Hepiciği hepiciği ne ki istersin var.

Sabiha Hanım – Desene dünya yerinden oynayacak! (Kendi kendine)Çingene düğünü! Ayının kırk hikâyesi varmış hepsi ahlata üzerine.

Emine Molla – Zahir ne sanıyorsun? Ben bile şu ak saçıma ziller takıp oynayacağım...ya.

Zehra Hanım – Of! Benim bile daha şimdiden yüreğim oynamağa başladı.

Emsal Kalfa – Ey kadın. Kaleiçinde hani bir oyun varmış tiyatroya mı ne diyorlar. O da oynayacak mı?

Falcı Karı – Tarator mu ha. O da var. O da oynayacak.

Sabiha Hanım – Bence asıl tiyatro burası. Bizi böyle görenler kendilerini tiyatroya zannederler.

Emin Molla – Canım tarator da nedir. O nasıl şey öyle? Midelerde mi oynayacak. ”(s. 20-21)

Sabiha Hanımın, Falcı Karı ve Emsal Kalfa’ya göre tiyatro kelimesini doğru

⁴⁰ Bu makale için bkz. Kaplan, M. ve diğerleri (1974). *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I (1839-1865)*, İstanbul Üniv. Edebiyat Fak. Yay., İstanbul.

telaffuz etmesi kadınlar arasındaki statü ve eğitim farkından olsa gerektir.

Dördüncü fasıl ikinci mecliste Müyesser Bey (Fesli Zat) ile Madmazel Soltikof arasında geçen konuşmada Türk kadınlarının sosyal hayatta olmayışlarının bir yansıması olan seyahat özgürlüğünün yokluğu dikkatlere sunulur:

“Madmazel Soltikof – Lakin evli de olsanız hareminizi buraya getiremezsiniz. Türk kadınları Avrupa’ya seyahat edemezler değil mi?..

Fesli Zat – Evet. Bu yüzden tâlileri yaver değildir.(...)” (s. 102)

İki âşığın kavuşmak için çeşitli engellerle boğuşmasını konu edinmiş gibi görünen eser, derin yapıda gelenek ve geleneğin temsilcileri ile geleneğe karşı çıkanların çatışmaları üzerine kurgulanmıştır. Münim Efendi, Rumeli Paşa’sı ve hanımı geleneği, Raksâver ve Mehmet Bey de geleneğe direnişi temsil eder.

1. 2. 1. 1. 4. Eserin Yapısı

Sabr u Sebat, beş fasıllık bir dramdır. Yazarı tarafından beş fasıl olarak tertip edilen eser 19 meclisten oluşmaktadır. I. Fasıl (s. 6-38) 4 meclis, II. Fasıl (s. 39-60) 2 meclis, III. Fasıl (s. 61-85) 5 meclis, IV. Fasıl (s. 86-121) 5 meclis ve V. Fasıl (122-143) 3 meclis şeklinde bölümlenmiştir.

1. 2. 1. 1. 4. 1. Olay Örgüsü

Sabr u Sebat’ın olay örgüsündeki metin halkaları fasıl bölümlemeleri ile paralellik arz eder. Tespit edebildiğimiz metin halkaları şunlardır:

1. Mehmet Bey’in Zehra ile evlendirilmek istenmesi ve Mehmet Bey’in - amcasının yanından kovulmak pahasına da olsa- Zehra ile evlenmeyi kabul etmeyişi,
2. Mehmet Bey’in kovulması ve Derviş kıyafeti ile yollara düşmesi,
3. Münim Efendi’nin Raksâver ile birlikte olmak istemesi ve Raksâver’in mücadelesi,
4. Evlat edinilen Mehmet Bey’e miras kalması ve bu zenginlik ile Paris’te salon sahibi olması,
5. Raksâver ile Mehmet Bey’in birbirlerine kavuşmaları.

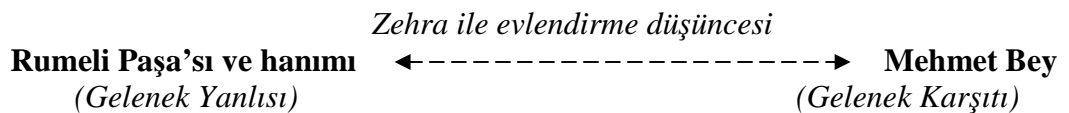
Sabr u Sebat eserinde olay örgüsü Mehmet Bey ekseninde kurulmuştur. Abdülhak Hâmid, fasıl ayrımlarını hemen hemen bütünüyle Mehmet Bey’in macerasına

göre tertip etmiştir. Olay örgüsünü oluşturan çatışmalar genel itibarıyla geleneği devam ettirmek isteyenlerle geleneğe karşı çıkanlar arasındadır. Münim Efendi, Rumeli Paşa'sı ve Rumeli Paşa'sının Hanımı geleneği temsil ederler. Raksâver ve Mehmet Bey ise geleneğe başkaldıranlardır. Bu bölümün sonundaki olay örgüsü şemasında görüleceği üzere Mehmet Bey birinci dereceden akrabaları ile çatışır; Raksâver ise bir cariyeye sıfatı ile efendisi ile çatışır.

Birinci metin halkasında Abdülhak Hâmid, bize Mehmet Bey'in Zehra ile evlendirilmek istenmesini yansıtır. Rumeli Paşa'sı ve hanımının, kızları ile Mehmet Beyi evlendirmek istemeleri gelenekte var olan akraba evliliği ile izah edilebilir. Birinci fasıl ikinci mecliste amcasının yanında gösterilen Mehmet Bey'in ne için burada olduğu belirtilmez. Ancak ikinci fasıl ikinci mecliste Mehmet Bey'in babası tarafından kovulduğu ve bir buçuk yıldır amcasının yanında olduğu ifade edilir. Münim Efendi'nin gönderdiği mektuplarda da Mehmet Bey'in Zehra ile evlendirilmesi istenmektedir. Münim Efendi'nin bu evlendirme işinde niçin ısrarcı olduğu sonraki fasıllarda anlaşılır. Görüleceği üzere Abdülhak Hâmid, önce olayları sergileyip sonra sebeplerini söylemektedir. Atılan düğümler sonraki fasıllarda çözümlenmektedir.

Birinci fasılda Mehmet Beyi amcası Rumeli Paşa'sı ve hanımı ile çatışma halinde görürüz. Amcası ve hanımı Mehmet Beyi kızları Zehra ile evlendirmek isterler. Hatta Mehmet Bey'in babası Münim Efendi'nin de buna ön ayak olduğu görülür. Mehmet Bey'in birinci fasılda Zehra'yı sadece kardeşi gibi sevdiği belirtilir. Rumeli Paşa'sının hanımı geleneğin içerisinde var olan evlendirme yöntemlerinden birini bu "kardeşçe sevgi" hususunda ifade eder:

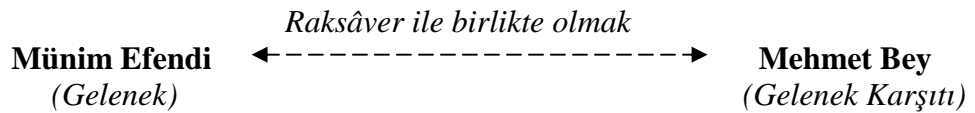
"Bir evde kardeş gibi görüşen böyle çocukların ekseriya âşık ve maşuk oldukları görülür. Bunun çaresi ya onları görüştürmemektir yahut görüştükleri halde birbirlerine vermektir." (s. 10)



Şemada da görüleceği üzere genel olarak gelenek ve gelenek karşıtlığı ekseninde şekillenen çatışma, görünürde Zehra ile Mehmet Bey'in evlendirilmesi konusundadır.

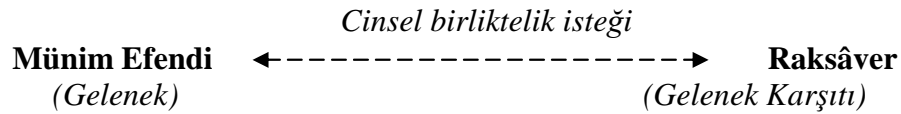
İkinci metin halkasında Mehmet Bey'in ilk direnişini ele alınır. Mehmet Bey, aşkı uğruna yollara düşmeye, aç susuz kalmaya razı olur. Derviş olup diyar diyar gezer. Bir kahvehanede başından geçenleri başkasının başından geçmiş gibi anlatır. Bu sayede Raksâver ile Mehmet Bey arasındaki aşkın nasıl doğduğunu, Mehmet Bey'in neden babası tarafından evden uzaklaştırıldığını, Raksâver'in başından geçenlerin neler olduğunu öğreniriz. Abdülhak Hâmid, Mehmet Beyi derviş olarak göstermek ve onun ağzından Raksâver ile olan macerasını anlatmakla kendisine detayları aktarmak için bir fırsat da yaratmış olur. Fakat yazarın bu kısmı özet halinde vermesi manidardır. Abdülhak Hâmid, olayın nasıl ortaya çıktığı, iki âşığın birbirlerini nasıl tanıdıkları ve nasıl ayrı düştükleri ile ilgilenmez. Bu sebeptendir ki vermek istediği mesaj için önemli olan çatışmalar detaylandırılır.

Eserdeki ikinci çatışma ise Münim Efendi ile Mehmet Bey arasında gerçekleşir. Bu çatışma da evlilik merkezlidir. Münim Efendi, yanına aldığı cariye ile birlikte olmak için oğlunu yanından uzaklaştırır. Baba-oğul arasındaki bu çatışmanın merkezinde Raksâver durur. Raksâver ile Mehmet Bey ahitleri üzere birlikte olmak isterler fakat Münim Efendi'nin arzuları buna engel olur. Münim Efendi, Raksâver ile birlikte olmasına engel ve tehdit olarak gördüğü oğlunu yanından uzaklaştırmakla kalmaz kardeşinin kızıyla evlendirmek suretiyle ondan tamamen kurtulmak ister.



Üçüncü metin halkasında Raksâver ile Münim Efendi'nin mücadelesi ele alınır. Münim Efendi eşinin ölümünün üzerinden henüz çok kısa bir süre geçmişken yaşının ilerlemiş olmasına bakmaksızın Raksâver'i cariye olarak alır ve ondan çocuk sahibi olmak ister. Yazar, toplumda süregelen kadın algısını önce Münim Efendi'nin sonra da Müyesser Bey'in şahsında ortaya koymaya çalışır. Bu iki şahıs arasındaki yaş farkına rağmen aynı kadın algısına sahip olmaları şartıdır. Münim Efendi ile Müyesser Bey eşlerinin yasını tutmak yerine onları çabucak unutup içlerindeki cinsel güdülere kulak verirler. Biri bir cariye alıp ondan çocuk sahibi olmak için çabalar, diğeri nişanlı bir Rus kadınına kur yapar. Mehmet Bey'in karşılaştığı bütün olumsuzluklara rağmen sevdiğine verdiği söz gereğince mücadele edişinin karşısında Münim Efendi ve Müyesser Bey

cinsel arzularının peşinde koşarlar.

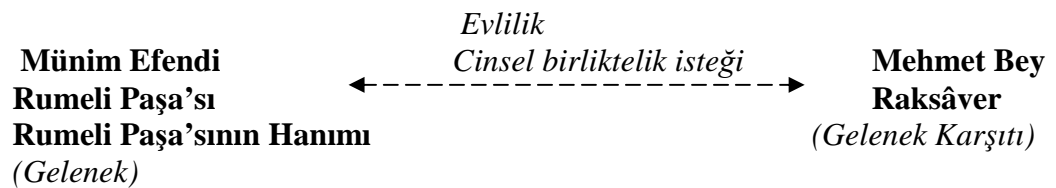


Eserdeki üçüncü çatışma Münim Efendi ile Raksâver arasında yaşanır. Münim Efendi cariye olarak aldığı Raksâver üzerine tasarrufta bulanabileceğini düşünür. Raksâver'i kendisi ile birlikte olmaya zorlar. Raksâver'den hiç ummadığı bir direniş görür ve onu mahzene kapatmakla cezalandırır. Münim Efendi'nin niyeti "baba olmak" değildir. Görünürde soyu devam ettirecek bir evlat sahibi olmak ister hatta Mehmet Beyi de bu çocuk sahibi olmak düşüncesinden dolayı uzaklaştırdığını ifade eder. Ama gerçek niyeti bu değildir. O cinsel emeller peşindedir. Bu durumu destekleyen düşünce ise Raksâver ile aralarında geçen şu konuşmada açıkça ifade edilir:

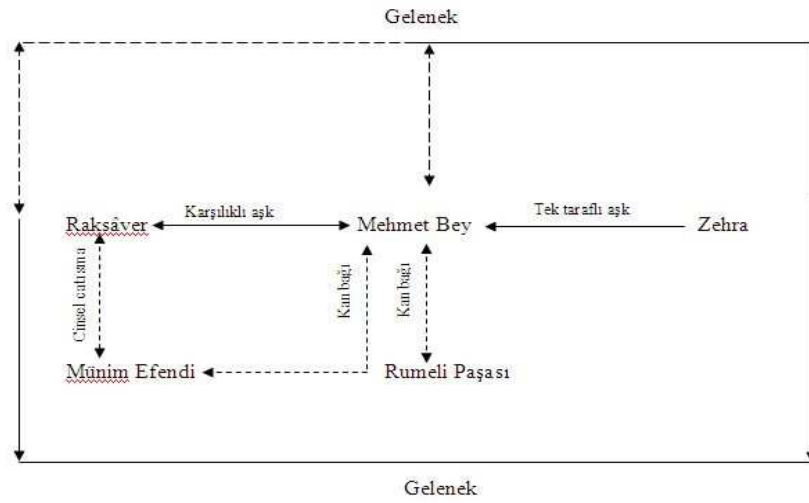
"Münim Efendi – Tevlîd şart değil a... İlaç mı yok? Iskatın çaresi mi bulunmaz?"

Gülfeşân – 'Ya geçen gün, evlendiğimden maksadım çocuk sahibi olmaktır' buyuruyordunuz... Şimdi nasıl oluyor da ıskata kail oluyorsunuz... Siz valide rahmini, sizin merhamet damarı gibi iskat acısına tahammül eder mi sanıyorsunuz? (s. 70-71)

Mehmet Bey'in Rumeli Paşa'sı ve hanımı, babası Münim Efendi ile; Raksâver'in de Münim Efendi ile çatışmaları merkezî çatışmaların kollarıdır. Merkezî çatışma gelenek temsilcileri ile geleneğe başkaldıranlar arasındaki gelenek-gelenek karşıtlığı çatışmasıdır.



Şema 1:



Abdülhak Hâmid, gelenek daireisi içinde olanlara hep kötü sonlar hazırlarken, gelenek karşıtı olanlara mutlu sonlar bahşetmiştir. Rumeli Paşa'sı ve Hanımı, kızları Zehra'yı kaybetmiştir. Mûnim Efendi emellerine ulaşamadan pişmanlık içinde ölmüştür. Müyesser Bey eşini kaybetmekle birlikte sonu olmayan bir aşka düşmüş, nişanlı bir Rus kadını sevmiştir. Geleneğe direnen Mehmet Bey ve Raksâver ise mutlu sona ulaşmışlardır. Hem de devrin genel eğiliminin aksine. Dikkat edilince görülecektir ki Tanzimat devrinde ele alınan kölelik ile ilgili metinlerde çoklukla köleye ölümlü sonlar reva görülmüştür.

1. 1. 1. 4. 2. Dügümler-Çözümler

Tablo 1:

I. FASIL (s.6-38)				II. FASIL (s.39-60)		III. FASIL (s.61-85)					IV. FASIL (s.86-121)					V. FASIL (s.122-143)			
1. M	2. M	3. M	4. M	1. M	2. M	1. M	2. M	3. M	4. M	5. M	1. M	2. M	3. M	4. M	5. M	1. M	2. M	3. M	
s. 6	s. 8	s. 16	s. 36	s. 39	s. 45	s. 61	s. 71	s. 72	s. 75	s. 76	s. 86	s. 96	s. 106	s. 115	s. 121	s. 122	s. 132	s. 135	
1 ●	→																		
2 ●	→																		
	3 ●																		
				4 ●															
						5 ●													
												6 ●							

1. Mehmet Bey'in Zehra ile evlenmeyi kabul edip etmeyeceği
2. Mehmet Bey'in Zehra ile evlenmek istemeyişinin gerçek sebebi
3. Mehmet Bey'in niçin amcasının yanına gönderildiği
4. Mehmet Bey ile Raksâver'in kavuşup kavuşmayacağı
5. Gülfeşan'ın Mûnim Efendi ile birlikte olmak istemeyişinin sebebi
6. Kont de Bînam'ın kim olduğu

1. 2. 1. 1. 4. 3. Zaman

Sabr u Sebat'ta vakanın geçtiği zamanı bize doğrudan veren bir tarihe rastlamayız. Fakat eserde verilen zaman dilimlerini dikkate aldığımızda vaka zamanının yaklaşık beş yıl olduğu söylenebilir.

Sabr u Sebat, vakanın başladığı zamandan bir buçuk yıl sonrasının anlatımıyla başlar. Fasıllar Mehmet Bey merkezli olarak belirlenmiştir. Birinci fasılda Rumeli Paşa'sı amcasının yanına gönderilmiş olarak bulduğumuz Mehmet Bey, bir yıldan ziyade (s. 11) buradadır. Münim Efendi de "Ben onu tard edeli bir buçuk yıl oluyor" (s. 69) diyerek bu süreyi doğrulamaktadır. Amcasının yanında yaklaşık bir buçuk yıldır kalan Mehmet Bey, amcası ile evlilik hususunda tartışır ve evden kovulur. Bu kovulma sahnesi bir günlük bir zaman dilimi ile anlatılır. Amcası tarafından kovulduktan sonra Derviş olup yollara düşer, diyar diyar dolaşır. Bu süre içerisinde geçen zaman anlatılmaz. Mehmet Beyi derviş kıyafeti ile bir Rumeli kahvehanesinde Mehmet Ağa ile konuşurken buluruz. Yazar, bu ikilinin konuşmalarının arasında vaka zamanının başlangıcına bir geriye dönüş yaparak Raksâver ile Mehmet Bey aşkının nasıl başladığını ve birbirlerinden nasıl koptuklarını özetler. Yaklaşık bir buçuk yıl evveline dönülerek vaka bir gecelik anlatma zamanı ile verilir. Abdülhak Hâmid'in zamandaki bu tasarrufu eser boyunca vermek istediği mesajı destekler niteliktedir. Zira Abdülhak Hâmid, bir bey ile cariyenin nasıl âşık oldukları ya da nasıl birbirlerinden koptukları ile ilgilenmez. Onun için önemli olan iki âşığın geleneğe karşı nasıl direndiklerini ve kavuşmak için ne badireler atlattıklarını göstermektir. Bu sebeptendir ki aşkın doğuşu özet şeklinde verilerek geçilmiştir.

Mehmet Bey, altı ay derviş kıyafetiyle diyar diyar gezdikten sonra İstanbul'a varır. Burada Esadullah Dede tarafından evlat edinilir. Dördüncü fasılda Mehmet Bey, Esadullah Dede'nin ölümü üzerine onun bütün mal varlığının tek varisi ve Paris'te salon sahibi Kon de Bînam olarak karşımıza çıkar. Mehmet Bey'in Esadullah Dede tarafından evlat edinilmesi bir günlük bir zaman diliminde anlatılır. Fakat Paris'e gidişi, orada kaldığı süre içerisinde ne yaptığı anlatılmaz. Üç sene Paris'te kalır (s. 99). Paris'te Müyesser Beyle karşılaşır. Paris'teki salon bir gecelik bir anlatma zamanı ile verilir. Eserin genel kurgusuna sonradan eklenmiş intibai uyandıran bu fasıl eserde iğreti

durmaktadır. Paris'te geçen fasıl esere herhangi bir şey katmamanın yanında bir fotoğraf soğukluğunda figüratif ve kalabalık şahıs kadrosunu esere sokarak; hatta onları Fransızca konuşturarak eserin sahnelenebilirliğini de zedelemiştir.

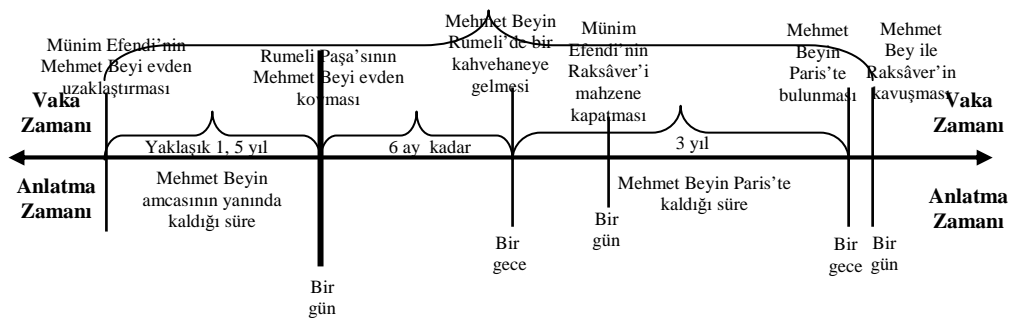
Mehmet Bey, Müyesser Beyden babasının hasta olduğuna dair aldığı haberle malını mülkünü bırakarak beş yıldır görmediği babasını görmek için İstanbul'a döner. Babasının konağında bu sefer de Hoca Lokman kimliği ile görülür. Yazar, beş yıllık vaka zamanını bir günlük bir anlatma zamanı ile noktalar.

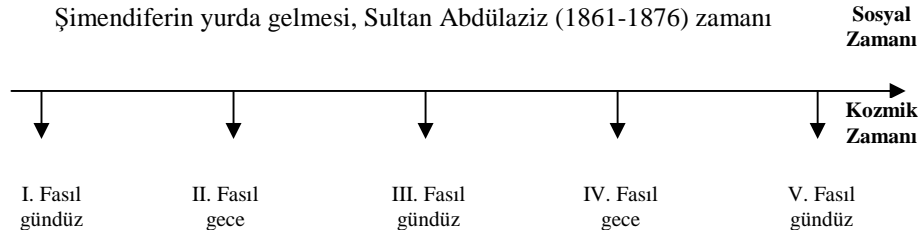
Beş fasıllık oyunun dört faslında farklı kimliklerle görünen Mehmet Bey, buna paralel olarak dört farklı zaman dilimini de yaşar. Kimlikleri değişse de bu zaman zarfında eserdeki diğer şahıslar gibi Mehmet Beyde de herhangi bir değişme ve gelişme görülmez. Çektiği çileler, gezdiği yerler ve geçen zaman Mehmet Beyde olumlu ya da olumsuz hiçbir değişikliğe yol açmaz. Eserin başında ne ise sonunda da odur. Abdülhak Hâmid, yarattığı kahramanlarını kartondan figürlerin dışına taşıyamamıştır. Bunda da en çok kahraman ile zaman arasındaki ilişkiyi kuramamış olması etkili olmuştur.

Eserdeki sosyal zamanı, şimendiferin yurda gelmesine değinilmesi ile tespit etmek mümkündür. Sultan Abdülaziz (1861-1876) zamanında yurda getirilen şimendifer eserde "(...) Evvelleri İstanbulumuz içinde gezmek âdeti seyahat gibi bir şeydi. Şimdi şimendöfer münasebetiyle bütün Rumeli payitaht hükmüne girdi." (s. 75-76) ifadeleri ile yer alır.

Abdülhak Hâmid, fasılları tertip ederken kozmik zaman açısından bir iç sıralama yapmıştır. Bu sıralamaya göre birinci, üçüncü ve beşinci fasıllarda vakit gündüz, ikinci ve dördüncü fasıllar da ise gecedir.

Vaka zamanı yaklaşık 5 yıl





1. 2. 1. 1. 4. 4. Mekân/Dekor

Abdülhak Hâmid'in bizzat *Sabr u Sebat*'ın mukaddimesinde “Sabr u Sebat unvanıyla yazmış olduğum bu oyun Macerâ-yı Aşk oyunu zemininde dikkatle kaleme alınmış olmamakla beraber onun gibi tiyatrodaki oynanamayacak surette de tasvir edilmemiştir.” (s. 2) diyerek eserinin sahnelenebileceğini ifade etmiştir. Abdülhak Hâmid, diğer eserleri düşünüldüğünde sahnelenmeye en müsait oyunlarından biri olan *Sabr u Sebat*'ta beş fasılda dört ayrı mekân kullanır. Birinci fasılda mekân, Rumeli'de bir konaktır. Fasil, konağın harem dairesinde “tarz-ı kadim” üzere döşenmiş bir odasında geçer. İkinci fasılda mekân, Rumeli'de bir köy kahvesidir. Üçüncü ve beşinci fasıllarda mekân İstanbul'da Münim Efendi'nin hanesi olarak seçilmiştir. Dördüncü fasılda ise mekân, Paris'tir.

Abdülhak Hâmid, *Sabr u Sebat*'ta mekânları kapalı mekân olarak tercih etmiştir. Bu mekân tercihi oyunun sahnelenmesi düşüncesi etkin olmuştur. Eserde üç ayrı mekâna yer verilir. Bunlar: Rumeli, İstanbul ve Paris'tir. Ayrıca Kafkasya, Edirne ve Babaeski isim olarak zikredilen yerlerdir.

Rumeli Paşa'sının konağında geçen olaylarda mekân haremlik ve selamlık olarak yansıtılır. Özellikle falcı kadının bulunduğu sahnede mekân, olayların akışına eşlik eder. Buna benzer bir husus kahvehane sahnesinde de başarılı olarak verilir.

Eserin merkezî kahramanı ile birlikte değişen mekânlar, üzerinde cereyan eden olaylarla uygunluk arz eder. Mehmet Bey'in derviş haline sokularak onun diyar diyar dolaştırılması mekân-insan bağlamında ele alınmalıdır. Zira bütün bu mekânlar uygun şahıs ile (derviş olarak), onun çektiği ıstırapı, karşılaştığı zorlukları ifade etmek için kurgulanmıştır.

Varlıklı Münim Efendi'nin pek çok kişiye varlığı ile kol kanat gemesi oturduğu

evin büyüklüğü ile uygunluk arz eder. Ev o kadar büyüktür ki ışık görmeyen ve penceresiz odaları (mahzenleri) bile vardır. Raksâver bu mahzenlerden birisine kapatılır.

Mekânın Paris olduğu fasıl esere sonradan ve gereksiz yere eklenmiş gibidir. Mekân, gösteriş ve zenginliğin bir yansıması olarak verilir. Teknik açıdan bir kusur olarak görebileceğimiz bir husus bu sahnede gerçekleşir. Sahnede yirmi beş kişi vardır. Bu kadar kalabalık şahıs kadrosunu bir sahne üzerinde vermek teknik açıdan sıkıntılıdır. Abdülhak Hâmid'in çocukluk izlenimlerinin bir yansıması olarak eserde kendine yer bulan bu Paris sahnesi, iki bakımdan işlevseldir. Birincisi züppe bir tip olarak çizilen Müyesser Beyin züppeliğini pekiştirmek için diğeri de fakirlikte yüzü gülmeyen Mehmet Bey'in zenginlikte de yüzünün gülmediğini belirtmek içindir.

1. 2. 1. 1. 4. 5. Şahıs Kadrosu

1. 2. 1. 1. 4. 5. 1. Mehmet Bey (Derviş, Kont de Bînam, Hoca Lokman)

Oyunun baş kahramanıdır. Oyun Mehmet Bey'in üzerine kurulmuştur. Onun hayat çizgisine paralel olarak fasıllar kurulur. Mehmet Bey, beş fasıllık oyunun dört faslında dört ayrı mekânda ve isimle çıkar karşımıza. Abdülhak Hâmid, bu eserinde iki kahramanında farklı isimler kullanma yoluna gitmiştir. Raksâver'in ismi Gülfeşân; Mehmet Bey'in ismi ise Derviş, Kont de Bînam ve Hoca Lokman olarak verilir.

Raksâver'e âşık olduktan sonra babası tarafından amcasının yanına tebdil-i mekâna gönderilen, amcasının yanında da Zehra ile evlenmek istememesi üzerine buradan da kovulan Mehmet Bey, verdiği sözden ne pahasına olursa olsun dönmeyen iradeli biri olarak çizilmiştir.

Mehmet Bey oyunda geleneğe direnişin iki önemli isminden biri olarak verilir. O temsil ettiği değer ile yazar tarafından eksikliklerden, zaafılardan soyutlanmış bir kahramandır. Bütün baskılara, imkânsızlıklara rağmen aşkını arayan ve ona kavuşmak için mücadele veren biridir. Fakir bir derviş olup aç susuz gezerken de yüklü bir mirasa varis olup zenginleştiğinde de aşkından vazgeçmemiştir. Çünkü Mehmet Bey'in maddiyatla alakası yoktur. Derviş olarak gittiği kahvehanede Mehmet Ağa ile aralarında geçen konuşma Mehmet Bey'in maddiyata değer vermediğini gösterir:

Derviş – (Biraz düşündükten sonra) Of...Of!

Mehmet Ağa – Ne o evlat? Başında sevda mı var? Neye âh ve of çekiyorsun bakayım? Karnın mı tok değil? Koynunda kesen mi yok? Mangırın mı tükendi?

Derviş – Mangır dediğin ne oluyor baba?.. Benim mangır neme lâzım?

Mehmet Ağa – Derviş para ile biter her iş... Şık şık eden nalçadır, iş bitiren akçedir.

Derviş – Senin gibi erler sağ olsun. Hangi köye kondumsa yiyecekten bol bir şey bulmadım. Doyduktan sonra ziyadesi haramdır.

Mehmet Ağa – A be çocuk, sen dibi düz başka imişsin... Büyükten küçülmüşe benziyorsun sen...(s. 49-50)

Raksâver'e karşı beslediği aşta bütün cinsî arzular öldürülmüştür. Babasının aksine o ilahî denebilecek temizlikte bir aşkın ve âşîğın temsilcisidir.

Abdülhak Hâmid, vermek istediği mesajı pekiştirmek adına oyununun şahıs kadrosunu yaratırken “taraf”ı olduğu şahısları zaafardan soyutlar ve onların mücadelelerini de kutsallaştırır. Eser boyunca Abdülhak Hâmid, geleneğin katı kurallarına karşı durmuş ve bu karşı duruşu temsil eden kahramanlarını da yüceltmıştır.

Abdülhak Hâmid'in sanatkâr mizacındaki tutarsızlık ve dengesizlik yarattığı kahramanlara da sirayet eder. Bütün zaafardan ve cinsî arzulardan soyutlanmış olan Mehmet Bey, henüz elleri arasında son nefesini vererek ölen babasının cesedi yanında kavuştuğu Raksâver ile öpüşmekte bir mahzur görmez.

Eserde Madmazel Soltikof'un ağzından Mehmet Bey ideal bir tip olarak anlatılır. O ne şöhrete, ne paraya, ne de makam ve mevkiye kıymet verir:

“(...) Gayet terbiyeli bir çocuk. Bir çocuk fakat büyük adamlar gibi yaşıyor. Parisli değil, fakat Paris'in en güzel yerinde oturuyor. Ah bilerseniz, ne de acayip halleri vardır. Bilmem bu dünyanın adamlarından değil midir nedir?.. Güzelden hoşlanmaz, eğlenceden eğlenmez. Baloya gider, raksetmez, rakedenlere taaccüp eder, tiyatroya gider, oyuna dikkat etmez, dikkat edenlerle eğlenir. Gülünç oyundan müteessir, acıklı oyunlara bakıp handan olur. Bir suvarede bulunur, gülmez, latife etmez. Mesireye gider, etrafın letâfetinden bîhaber durur, kendi bilinmez, sırrı bilinmez. Hâsılı ne olduğu bilinmez bir adam. Paris'te her biri bir hüsn-i fevkalâde ile şöhret bulmuş pek çok kızlar bilirim ki faraza bir ziyarette tesadüf edilse Kont de Bînam'ın etrafını alırlardı. Ağzından aşk ve alakaya dair bir söz çıkarabilmek için hepsi ittifak ederlerdi. Kimi nazarını tecessüs eder, kimi efkârını teşrihe memur olur, kimi sözlerini muayene eder, kimi esrarını keşfe tayin olunur, kimi kendisine muhabbetinden bahseder, kimi cevrine sitem, kimi vefasızlığından şikâyet, kimi arz-ı hulûs, kimi latife, kimi âdeta icbar ederdi. Netice olarak Kont'un yüzünde müstehziyane ve belki de müteneffirane bir tebessümden başka mukabele göremezdiler. Kont de Bînam, aşk ve muhabbet için halkolunmuş bu güzel aferidelere çocuk oyuncağı nazarıyla bakardı! Ah bilerseniz kaç kere bu adamın his sahibi bir insan olduğunda şüphelendim de kalbinin hareket edip

etmediğini anlamak için elimle sinesini yoklayacak oldum. ” (s. 99-101)

Mehmet Bey, aşkı uğruna yersiz yurtsuz kalmaya, parasız yaşamaya ve sevdiğinden ayrı düşmeye katlanmıştır. Sabrının ve sebatının sonunda da -yaşadığı bütün olumsuzluklara rağmen- sevdiğine kavuşmuştur.

1. 2. 1. 1. 4. 5. 2. Raksâver (Gülfeşân)

Mehmet Bey'in âşık olduğu Çerkez kızıdır. Raksâver de aşkı uğruna pek çok şeye katlanmıştır. Mehmet Bey'in babası Münim Efendi tarafından cariye olarak alınmıştır. Münim Efendi'nin bütün ısrarlarına rağmen ondan çocuk yapmamış ve bunun üzerine mahzenlere kapatılmıştır. Yaşadığı bütün olumsuzluklara rağmen Mehmet Bey gibi aşkında sabır ve sebat göstermiştir. Bu sabır ve sebatının mükâfatını da sevdiğine kavuşarak görmüştür.

Dönemin pek çok eserine yansıyan kölelik bu eserde de Raksâver vesilesi ile ele alınmıştır. Raksâver'in Çerkez olması ve Kafkaslar'dan getirilerek cariye olarak satılması, Abdülhak Hâmid'in annesinden izler taşır. Zira Abdülhak Hâmid'in annesi ile Raksâver bu özellikleri bakımından birbirine benzemektedir.

Abdülhak Hâmid, Raksâver'i bir direniş sembolü olarak çizmiştir. Raksâver her hareketi ile kadere ve geleneğe direnmiş, sabırlı olduğu kadar akıllı biridir de. Münim Efendi'nin bütün tehditlerine rağmen o zekâ ürünü cevapları ile karşılık vermiştir. Muhakeme yeteneği, hazır cevaplılığı ve direnci gibi özellikleriyle kölelere örnek teşkil edecek bir kahraman yaratılmaya çalışılmıştır.

1. 2. 1. 1. 4. 5. 3. Münim Efendi

Mehmet Bey'in babasıdır. Eserde ilerlemiş yaşına rağmen cariye olarak aldığı Çerkez kızı Raksâver'den çocuk yapmak isteyen ve amacına ulaşamayınca da onu mahzene kapatan acımasız biri olarak çizilmiştir. Münim Efendi, oğlunu sırf kendi emellerine engel olduğu için yanından gönderir ve onu evlatlıktan reddeder. Şehvetin elinde esir olan Münim Efendi, sert ve zorba biridir. Ölüm döşeginde bile cinsî arzularını tatmin yolunu aramaktadır. Eserin karşıt gücünü oluşturur. Çatışmaların hemen hemen hepsinin merkezinde durur.

Gözünü şehvet bürümüş bu yaşlı adam eserin entrik yapısını da idare eder. Abdülhak Hâmid'in Mehmet Bey örneğinde olduğu gibi Münim Efendide de değişken mizacının izlerini görmek mümkün. Eserin zalim, sert ve zorba karşıt gücü ölümüne yakın pişmanlık içerisinde kıvrılır. Oğlu ve cariyesinden af dileyerek ölür. Bu birbirinin aksi davranışlar onun iradesizliği ve dengesizliğini gösteren unsurlardır. Tanpınar, *Sabr u Sebat*'ı değerlendirirken eserdeki Münim Efendi ve Rumeli Paşa'sının iradesizliklerine dikkat çeker ve Abdülhak Hâmid'i böyle tipler yaratması bakımından başarılı bulur: “(...) asıl kuvvetli tarafı manyak erkek tiplerini buluşudur. “Sabr u sebat”taki baba ve amca, ikisi de manyak ve iradesizdir” (Tanpınar, 1988: 563)

Eşinin ölümü üzerinden bir yıl dahi geçmeden ilerlemiş yaşına rağmen genç bir cariye ile birlikte olmak istemesi, oğlunu emeline ulaşmak için evden uzaklaştırması, çok eşliliğe taraftar gözükmesi, kürtajı düşünmesi gibi olağan olanı zorlayan karakteri ile Münim Efendi eserin en canlı tiplerinden biri olmuştur.

1. 2. 1. 1. 4. 5. 4. Müyesser Bey

Müyesser Bey, dönemin pek çok romanında görülen züppe tipinin *Sabr u Sebat*'taki bir örneğidir. Münim Efendi gibi eşinin ölümünün üzerinden henüz kısa bir süre geçmiş olmasına rağmen başka arayışlar içine girer. Paris'e gider. Daha önce de gittiği Paris'e son gidişinde bir Rus kızına âşık olur. Âşık olduğu Rus kız ise nişanlıdır. Ölen eşi Zehra'nın yasını tutmadan Paris'in eğlence salonlarına koşması Müyesser Beyin de sağlıklı bir tip olmadığını gösterir.

Özellikle Mehmet Bey tipini belirginleştirmek için çizilen Müyesser Bey tipi bir kıyaslama unsuru olarak da düşünülür. İkisi de bey olan bu şahıslardan biri sevgisine ve sevdiğine sadık iken diğeri bu değerlerden yoksundur. Aynı zamanda karşılıklı rıza esasına dayanmaksızın yapılan bir evliliğin de taraflarından biridir. Severek yapılmamış evliliklerin birer yıkım olduğu mesajını yazar biraz da Müyesser Bey üzerinden verir. Gelenek dairesi içinde olan diğer bireyler gibi Müyesser Bey de yanlış yerde ve yanlış kişilerle birlikte.

1. 2. 1. 1. 4. 5. 5. Mehmet Ağa

Abdülhak Hâmid'in *Sabr u Sebat*'ta çizdiği canlı tiplerden biridir. Anlayışlı, görmüş geçirmiş, arif, zeki, misafirperver ve cömert bir köy ağasıdır. Köylü ile

konuşmaları, tavırları her ne kadar klasik ağa tipinin dışında olsa da eserde halk içinden seçilmiş canlı bir tip olarak gözükür. Eserde Derviş'in Mehmet Bey olduğunu anlayarak okuyucuya bu bilgiyi aktarma görevini de üstlenmiştir. Mehmet Bey başından geçenleri bir başkasının başından geçmiş gibi Mehmet Ağaya anlatır. Abdülhak Hâmid'in sonuçtan sebebe doğru kurguladığı oyun kurgusunda Raksâver ile Mehmet Bey aşkının nasıl başladığı, Mehmet Bey'in hangi sebeple evden uzaklaştığı gibi detayları biz Mehmet Ağa ile Mehmet Bey arasında geçen konuşma sayesinde öğreniriz. Bu sebepledir ki Mehmet Ağa yansıtıcı bir kahraman olarak da eserde önemli bir işlevi yerine getirmiştir.

1. 2. 1. 2. İçli Kız (1875)

1. 2. 1. 2. 1. Eserin Kimliği

İçli Kız, Abdülhak Hâmid Tarhan'ın yazdığı üçüncü tiyatro eseridir. Eserin iki baskısı vardır. *İçli Kız*, Ömer Faruk Akün'ün tespitlerine göre 1875 yılında yayımlanmış (Akün, 1967: 121) ve gördüğü rağbet üzerine aynı yıl içerisinde iki baskısı yapılmıştır. Basiret matbaasında basılan bu iki baskı arasında şekil ve muhteva bakımından bazı farklılıklar vardır. Sonradan yapılan baskı birincisinden daha küçük boyutlarda basılmış, bu vesile ile sayfa sayısı artmıştır. İki baskı arasındaki en mühim fark ise birinci baskıda yer alan bazı kısımların ikinci baskıda çıkarılmış olmasıdır. Özellikle Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk* ile Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Vuslat* isimli eserlerinin ve kahramanları Şefika ve Vuslat'ın isimlerinin geçtiği bölüm çıkarılmıştır. Abdülhak Hâmid, *İçli Kız*'ın yazılmasına tesir eden örnekleri böylelikle gizlemek istemiştir.

İçli Kız'ın yazılmasında devrin iki önemli isminin yazmış olduğu eserlerin büyük etkisi olmuştur. Sözü edilen bu iki eser, Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk*'u ve Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Vuslat*'ıdır. Abdülhak Hâmid de bu etkiyi şu cümlesi ile doğrular:

“(…) mevzuen az çok Zavallı Çocuk naziresi olan eserimde ben Kemal'in üslubunu taklide devam etmemiştim. Onda biraz Kemal'in, birçok da Recaizâde Ekrem'in tesiri vardır.” (Tarhan, 1928a: 18)

Eserlerin konusundan şahıs kadrosuna kadar pek çok unsurunda göz ardı edilemeyecek benzerlikler vardır. Bu benzerlikler sadece üç eserle sınırlı kalmamış aynı

dönem ve sonraları yazılacak eserlerde yaygın bir konu ve tip oluşumunu da beraberinde getirmiştir. Önem arz eden diğer bir durum ise verem temasının ve veremli tiplerin tiyatro eserlerinden romanlarımıza sıçrayarak uzunca bir süre Türk edebiyatında kendine yer edinmiş olmasıdır.

Abdülhak Hâmid, *İçli Kız*'ı Sadaret Mektubî kaleminde Hatemî Efendi odasında bulunduğu sırada yazmıştır (Tarhan, 1994: 97).

Abdülhak Hâmid açısından *İçli Kız*'ın yayımı önemli bir dostluğu da başlatmış olur. Namık Kemal ile tanışmalarına vesile olan bu eser, Recaiâde Mahmut Ekrem ile de dostluklarının pekişmesini sağlar. Yenileşme hareketinin bu iki önemli ismi hiç şüphesiz Abdülhak Hâmid'in edebî faaliyetinin yönüne de şekil vermiştir. .

Çalışmamızda kullandığımız eser *İçli Kız*'ın birinci baskısıdır⁴¹.

1. 2. 1. 2. 2. Eserin Özeti

Marazî bir yapıya sahip olan Sabiha, sebepli sebepsiz içlenen hisli bir kızdır. Üvey annesi Râife ile araları hiç iyi değildir. Râife'nin evde olmadığı bir gün İzzet isimli sonradan kocası olacak gencin ninesi konağa gelerek Sabiha'ya bir mektup verir ve okutur. Mektubu verirken de aslı olmayan bir hikâye uydurur. Bu mektup ile Sabiha İzzet Beyin kendisine âşık olduğunu öğrenir ve kendisine anlatılan hikâyenin tesiriyle o da İzzet'e âşık olur.

Sabiha ve ailesi konaktan yalıya taşınır. İzzet bir gece sandalla Sabiha'nın yanına gelir. İki genç âşık Sabiha'nın odasında muhabbet ederlerken İzzet'in ipini gevşek bağladığı sandalı akıntıya kapılarak gider. İki genç âşık aynı odada iken Sabiha'nın babası Mesut Efendi odaya girer. Babasını karşısında gören Sabiha bayılır. Üvey kızının açlığını arayan Râife Hanım için iki genci bir arada görmek bulunmaz bir fırsat olur. İzzet'e göz koyan Râife Hanım bu olayı Sabiha'yı yıpratmak için bir fırsat olarak değerlendirir ve Sabiha'nın aleyhinde kullanır.

Mesut Efendi birbirini seven iki genci evlendirmek için çaba sarfeder. İzzet'in babası Sadi Bey hayata sadece maddiyat açısından baktığı için oğlunu zengin bir ailenin

⁴¹ Tarhan, A. H. (1291/1875), *İçli Kız*, Tiyatro oyunu tarzında yazılmış bir hikâyedir. Beş fasıl dokuz perdeyi hâvidir. Dersaadette Basiret matbaasında tab ve neşr olunmuştur. 96s. Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilmek suretiyle yapılmıştır.

kızı ile evlendirmek için uğraşır. Bu çabaları bir neticeye ulaşmayınca da Mesut Efendi'nin iyi niyetini kullanarak ondan para sızdırmak ister. Mesut Efendi, kız babası olmasına rağmen düğünü gerçekleştirmek için masraflarını karşılamak üzere yalısını bile satar. Sürünceme de kalan evlilik Sabiha'yı verem eder, İzzet'i de çıldırma noktasına getirir.

İzzet'e göz koyan üvey anne Râife, Sabiha ile İzzet'in evlenmelerine mani olmak için Ahmet Beye kendini Sabiha olarak tanıtır ve onunla gönül macerası yaşar. Bu ilişki üzerinden Ahmet Beye satılan yalıyı aldırır. Sabiha'dan kurtulmak için onu kötüleyen mektuplar yazdırır. Ahmet Beyden sonra Sadi Efendi ile de metres hayatı yaşayan Râife, Mesut Efendi'nin düğünün yapılması için Sadi Efendiye verdiği paraları da kendisi için harcattırır. Râife en son olarak Doktor Yorgi ile de Sabiha'nın ölümünü hızlandırmak için ilişkiye girer. Türk doktor tarafından çözülen oyun Râife'nin sonunu hazırlar. Öldü sanılan Sabiha'ya ilaçlar vererek tekrar dirilmesini sağlayan doktor, Râife'nin çevirdiği dolapların ortaya çıkmasına vesile olur. Birbiriyle evlenen hatta çocuk sahibi olan gençlerin hayatlarını karartan Râife, aynı anda idare edildiklerini anlayan âşıklarının arasından Ahmet Bey tarafından tabanca ile öldürülür. Oyunun sonunda Râife'nin bütün hileleri ortaya çıkar ve yaptığı kötülüklerin bedelini canı ile öder. Kötüler cezalarını, iyiler de mükâfatlarını görmüş olurlar.

1. 2. 1. 2. 3. Eserin Muhtevası

Abdülhak Hâmid, *İçli Kız*'ın sonuna "*İçli Kız Hakkında Bir Makale*" isimli bir yazı ekler. Abdülhak Hâmid, sözü edilen yazıda eseriyle ne anlatmak istediğini, eserini nasıl tertip ettiğini ve kimler için yazdığını ifade eder.

Abdülhak Hâmid, *İçli Kız*'ın devrinde yazılan eserlere benzeyen yanlarının yanında farklı taraflarının da olduğunu söyledikten sonra eserinin muhtevası hakkında şunları söyler:

" (...) *İçli Kız* mevzuunca bahsettiğim faciadan ibaret olmayıp mütalaasından malum-ı âlileri buyrulduğu üzere fena-yı aşk, tahavvül-i emel, inkılâb-ı fikr, rikkat-i kalb, kayd-ı iffet, belâ-yı gurur, ilcâ-yı garaz, muktezâ-yı hırs, icab-ı tama, nahvet-i riyakârâne, muvâzaa-ı mutaazzimâne, desîse ve ihtiyal, fitne, fesat, iğfal ve nefsaniyet gibi mahsusat-ı beşeriye hakkında müfid, muzır, müdhik, müessir, bazı mebâhisi de muhtevîdir. Lakin yazılmasından maksadım, bunlar da olmayıp, 'izdivaç muhabbetin mezarıdır kavlı hakîmânesinin bir misal-i musavvirini arzettir." (Tarhan, 1291: 94)

Abdülhak Hâmid, *İçli Kız*'ı yazmaktaki maksadını “izdivaç muhabbetin mezarıdır kavli-i hakîmânesinin bir misal-i musavvirini arz etmek” şeklinde izah etse de eseri bu amaç çerçevesinde okumak mümkün değildir. Eserde bu düşünceyi destekler çok az şeye rastlanır. Abdülhak Hâmid, evliliğin muhabbetin mezarı olduğu düşüncesini vurgulamak için sadece İzzet'in evlilikten önce ve sonra Sabiha'ya yazmış olduğu mektupları gündeme getirir. Yazar, Sabiha'ya bu mektupları mukayese ettirerek İzzet'in evlendikten sonra çok daha ruhsuz ve sıradan mektuplar yazdığını göstermeye çalışır. Eserin merkezine koyduğunu söylediği anafikri cılız bir kaç cümle ile ifade etmeye çalışan yazar, söylediğini uygulama noktasında başarısız görülür. *İçli Kız*'ı bir kadının (Râife'nin) kıskançlık, şehvet ve para hırsı ile neler yapabileceğinin anlatılması şeklinde okumak daha doğru olacaktır.

Esere ismini veren içli kız Sabiha, uzun iç monologların dışında eserde kendine yer bulamaz. *İçli Kız*, hemen hemen bir evlenme olayı üzerine kurulmuştur. Evlilik düşüncesi, hazırlığı ve evliliğin gerçekleşmesi ile eser meydana getirilmiştir. Eserin üzerine inşa edildiği merak unsuru olan iki gencin düğününün olup olmayacağı esere yayıldığı halde sonucu yani düğünün yapılması olayı atlanır. Yazarın daha önceki eserlerinde olduğu gibi *İçli Kız*'da da merkeze bir konu koyup onu geliştiremediği gözlemlenir. Çok farklı konuları derinleştirmeden değinip geçme ve dağınıklık bu eserde de devam eder. Eserde değinilip geçilen konuları şu şekilde sıralayabiliriz: Kölelik, kadınların eğitimi, Batılılaşmanın yanlış algılanması, batıl inançlar...

Devrin yazarlarının sıklıkla ele aldığı konulardan biri olan kölelik, Abdülhak Hâmid'de öznel arka plana sahip olan bir konudur. *Sabr u Sebat*'ta alışılmışın dışında bir cariye tiplmesi ile bu öznel arka planı ortaya koyan yazar, *İçli Kız*'da da samimi bir şekilde bu konuyu devam ettirir.

Abdülhak Hâmid, *İçli Kız*'da cariye Perengiz tipi ile kölelik konusuna değinir. Köle cinsinden kişileri ve onlara sahip olanları aynı seviyede görme devrinde ele alınan kölelere acıma çerçevesinin dışında bir tutumdur. Annesi ve onun macerası Abdülhak Hâmid'in eserlerinde bir arka plan olarak görülmeye devam eder. Yazarın köle sınıfından insanlara devrinin pek çok yazarından daha farklı nazarlarla bakmasında en büyük etken hiç şüphesiz annesinin de Çerkez bir köle olmasıdır. Sabiha, Perengiz'e acır ama onu kardeşi gibi görerek aralarında fark olmadığını da belirtir:

“İçli Kız – (Kendi kendine) Bu halayık kısmına da ne kadar acırım. Bak mesela şu bîçare. Genç, güzel, mahcup, terbiyeli, ancak tahsili eksik... Üç sene evvel İstanbul’a gelmiş, tamam on sekiz yaşında iken memleketinden ayrılmış. Kim bilir zavallının orada bir sevdiği, bir nişanlısı mı var nedir ki, iki lakırdıda bir bana gelinlikten bahsediyor. Kim bilir, bîçare anasının yanında ne kadar rahatla, ne kadar ümit ile ömür sürmüştür? Buraya gelmiş, eziyet görür, cefa görür, dayak yer, hakaret görür. Sahipleri kendi kulu imiş gibi kullanır. Acaba ben idareme karışır bir adam olsaydım, halayık kullanabilir miydim? Zannetmem. İnsafım beni men ederd. Bak bîçarenin indinde gelinlik ne büyük saadet imiş. Demek olur ki beni söyletecek de mütelezziz olacak. Ne saadet ki zavallı kıza kocadıktan sonra müyesser olacak.

(...)

İçli Kız – Ben sana nereye gittiklerini sormuyorum a kardeş, daha gelmediler mi dedim?

Perengiz – Küçük hanımcığım!..

İçli Kız – Ne var?

Perengiz – Küçük hanımcığım!.. Bana kardeşim demeyiniz. Hanımefendi darılıyor.

İçli Kız – Benim indimde herkes kardeştir. Ayrı gayrı yoktur. Sen nasılsan ben de öyleyim.” (s. 7)

Abdülhak Hâmid’in hayatında önemli bir yer işgal eden kadınlar, türlü halleri ile eserlerinde kendisine yer bulur. *İçli Kız*’da özellikle kadınların eğitim almalarının gerekliliği üzerinde durulur.

“Yaşmaklı – (...) Bana her vakit niçin bir kız, erkek gibi malumatlı olmasın, niçin adam gibi okuyup yazmak bilmesin, niçin adam sırasında sayılmasın. Niçin on sekiz yaşındaki bir kızın bir erkek kadar kıymeti, ehemmiyeti olmasın, diye bağırır dururdu. Niçin alafranga hotoz yapmayı bilsin de hotoz nasıl yazılır bilmesin? Niçin fistan biçmeği öğrensın de kâğıt kesmeği öğrenmesin? Niçin nâme yazmayı bilsin de bir maslahat tahrirati okununca anlamasın? Niçin şarkı söylesin de gazel okumayı bilmesin? (...)” (s. 9)

Abdülhak Hâmid’in kadınların eğitimi ile ilgili ileri sürdüğü fikirlerde kadınları erkeklerle mukayese etmesi dikkat çekicidir. Burada yazar, kadınların erkekler gibi eşit haklara sahip olması gerektiği düşüncesini dile getirmektedir. Bunun da ancak kadınların eğitimi ile mümkün olacağını savunmaktadır. Söz arasında devrin padişahına da Gündüz Akıncı’nın (Akıncı, 1954: 48) tabiri ile rüşvet-i kelam vermekten geri kalmaz: “Zahir..... biraz bu padişahın gününde okuyup yazmağa başladılar.” (s. 11)

Okumamış kadınların kendilerine olan zararlarının yanında evlendikleri eşleri için de zararlı olduklarını söyler. Yazarın burada bireyden topluma doğru kadının eğitimi meselesine baktığını görürüz. Yazar, Mesut Beyin ağzından, Râife’nin

kıskançlığının sebebini anne-babası tarafından okutulmamış olmasına bağlar. Mesut Bey, bir duyuru yapar gibi “Behey İstanbullular!” diye seslenerek düşüncesini şu cümlelerle ifade eder:

“Mesut Efendi – (...) Behey İstanbullular! İstanbullular! Bakınız terbiye etmediğiniz, okutmadığınız kızlarınızdan kocaları ne çekiyorlar? Ben şimdi bunun anasına babasına beddua etmem de kime ederim? Ah, şurada evlenmek ister birkaç kişi bulunsa da benim bu hâlimi görseler, acaba anlamazlar mı ki huyunu bilmediği bir kariyi almak!.. Acaba anlamazlar mı?” (s. 49)

Abdülhak Hâmid’in ele aldığı pek çok konu eserden esere süreklilik gösterir. *Sabr u Sebat*’ta değindiği ve *İçli Kız*’da da devam ettirdiği konulardan biri de Batılılaşmanın topluma yansıyan yüzü olan alafrangalığın yanlış anlaşılmasıdır.

“Yaşmaklı Kadın- (...) Geçen gün Beyoğlu’na gittim. Cuma idi. Sağlıkla gitmeseydim! Ah. O zamane kızlarının hâli âh... Bir yapmadıkları kalmıyor... Sakın, sakın gitme kızım. Adın çıkar. Orada gezenler gibi rezil ve rüsvay olursun... Oraya gitmediğin gibi gidenlerle de görüşme. Nâdân ile konuşmaktan ehl-i irfan ile taş taşımak yeğdir!.. İstedikleri rezaleti işliyorlar. Bu ettiğiniz nedir denecek olursa, alafrangadır, diyorlar ki ben o gün sürüsüyle Frenk kadınları gördüm. Hepsi edebli edebli, uslu uslu geziyorlar. Yüzleri açık ama alınları da açık. Hepsi önlerine bakarak geziyorlar... Bizinkilerin hâline bakıp bakıp eğleniyorlar. Sakın kızım, sakın kimselere uyup da gitme.” (s. 12)

Abdülhak Hâmid’in yabancı kadınlarla Batılılaşmayı yanlış anlayan Türk kadınlarını mukayese etmesi dikkat çekicidir. Frenk kadınlarının başının açık olması onların namuslarına leke getirmez. Zira onların başları gibi alınları da açıktır. Onlara özenen Türk kadınları ise rezaletin bin türlüünü işleyerek bunu alafrangalık olarak algılamakta ve yansıtmaktadırlar.

Sabr u Sebat’ta eserini tamamen gelenek ve gelenek karşıtlığı üzerine kuran Abdülhak Hâmid, eserin omurgasını da halk hikâyelerinin motifleri üzerine inşa etmişti. *İçli Kız*’da da halk hikâyelerinden, masallardan yararlanılmış ve bazı motifler kullanılmıştır.

Halk hikâyelerinde (Alptekin, 1997: 366-374) ve masallarda sıklıkla görülen birbirlerini görmeden âşık olma (T.10 Âşık olma, HHMY, s. 374), zalim üvey anne (S.31 Zalim üvey anne, HHMY, s. 373), iyilerin mükâfatlandırılması (Q.10 Mükâfatlandırma, HHMY, s. 366), kötülerin cezalandırılması (Q.211 Öldürerek

cezalandırma, HHMY, s. 367) gibi motifler *İçli Kız*'da yer alır.

Sabiha kendisine getirilen bir mektubu okuduktan sonra İzzet'e âşık olur. Santimental yapısı ile en olağan şeyler bile Sabiha'da derin tesirlere yol açar. Mektup ile âşık olma normal şartlarda pek doğal gözükmesine de Sabiha'nın yapısı düşünüldüğünde normal karşılanabilir. Yazar, burada geleneksel türlerden aldığı bir motifi yarattığı tip ile bütünleştirmiştir.

Masallarda yer alan ve çocuklukla âşıkların arasına girerek onları birbirinden uzaklaştırmaya çalışan Karaçalı tiplmesi, *İçli Kız*'da Râife ile benzerlik gösterir. Râife, Karaçalı'ya benzer özellikleriyle Sabiha ile İzzet'i birbirinden ayırma faaliyetinin dışında pek çok yalan dolanın da odağında bulunur.

Halk hikâyelerinde sıklıkla gördüğümüz rüya motifinin benzeri *İçli Kız*'da da vardır. İzzet'in gördüğü ve Sabiha'ya anlattığı rüya eserin başlarında verilir ve bu rüya ileride ne olacağına dair ipuçları barındırır. Biz bu rüya vesilesiyle İzzet ile Sabiha'nın evleneceğini, evlilik işinde gençleri Mesut Efendi'nin birleştireceğini öğrenmiş oluruz. Sabiha'nın rüyada anlatıldığı şekliyle ortadan kaybolması ve yok olduğu sanılan bir anda tekrar ortaya çıkması, oyunun sonunda Sabiha'nın öldüğü sanıldığı anda tekrar hayata dönmesi olayını çağrıştırdığını da söyleyebiliriz.

İçli Kız'da iyiliğin temsilcisi olarak Sabiha muradına ererek evlenir, öldü sanıldığı anda dirilerek hayata döner. Kötülüğün temsilcisi üvey anne Râife ise gönül eğlendirdiği âşıklarından Ahmet Bey tarafından silahla vurularak öldürülür.

İçli Kız, bizatihi yazarının da ifadesi doğrultusunda Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk*'u ve Rezaizâde Mahmut Ekrem'in *Vuslat*'ının tesirinde kaleme alınır. Bu tesir eserin konusundan, kahramanlarına kadar uzanır. Özellikle kahramanların üç eserde de hemen hemen aynı olması dikkat çekicidir.

Eserlere isimlerini veren genç kızlar: Şefika, Vuslat, Sabiha; genç kızların sevgilileri: Ata, Muhsin, İzzet; evin hanımı: Tahire, Naime, Râife; evin beyi: Halil, Tevfik, Mesut; dadılar: Tabende, Nâyap, Pertev; aracı kadınlar: Şerife, Latife, Emine ve doktorlar: Hekim, Tabip, Hekim.

Yukarıdaki listeden de anlaşılacağı üzere Abdülhak Hâmid'in *İçli Kız*'ı bir

tesirler toplamı gibidir. Hatta denilebilir ki tesirin de ötesinde bazı kısımlar aynen taklit edilmiştir. Abdülhak Hâmid'in zengin hayâl gücü ve kişisel hayatındaki dağınıklık *İçli Kız*'da kendini gösterir ve eseri diğerlerinden ayıran noktalarda bu daha fazla hissedilir. Özellikle üvey anne tiplemesinin güçlü bir şekilde çizilmesi ve eserin merkezine konularak aksiyonu idare etmesi, en ayırt edici özellik olarak dikkat çeker. Yukarıda verilen ortak özelliklerin dışında Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* isimli eserinde Abdullah Çavuş'un sıklıkla tekrarladığı "Kıyamet mi kopar" sözüne benzer, *İçli Kız*'da da Sadi Efendi; "Dikkat isterim", Ahmet Efendi; "Hani şu" ve "Taahhüt ederim" sözlerini tekrarlarlar. Râife ise cümlelerinde sık sık kelime tekrarlarına başvurur. *Vatan Yahut Silistre*'den alındığı aşikâr olan bu tesir, eserde dikkat çekecek derecededir.

İçli Kız, Sabiha'nın hikâyesi olarak tertip edilmeye çalışılmışsa da eser hemen hemen üvey anne Râife'nin aksiyonu etrafında şekillenmiş ve eserin muhtevasını da Râife'nin yaptıkları ve yaşadıkları oluşturmuştur.

1. 2. 1. 2. 4. Eserin Yapısı

İçli Kız, beş fasıllık bir dramdır. Yazarı tarafından beş fasıl olarak tertip edilen eser 29 meclisten oluşmaktadır. I. Fasıl (s. 4-19) 4 meclis, II. Fasıl (s. 19-32) 4 meclis, III. Fasıl (s. 32-58) 8 meclis, IV. Fasıl (s. 58-76) 3 perde 6 meclis ve V. Fasıl (76-93) 7 meclis şeklinde bölümlenmiştir.

1. 2. 1. 2. 4. 1. Olay Örgüsü

İçli Kız'ın olay örgüsündeki metin halkalarını şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Sabiha'nın İzzet'in ninesinden aldığı mektupla İzzet'e âşık olması.
2. Mesut Efendi'nin bütün olumsuzluklara rağmen Sabiha ile İzzet'i evlendirmek istemesi.
3. Râife'nin Sabiha'dan kurtulmak ve İzzet'e sahip olmak için başvurduğu entrikalar.
4. Sabiha'nın verem olması ve Râife'nin çevirdiği oyunların açığa çıkması.
5. Sabiha'nın ölmediğinin anlaşılması ve Râife'nin öldürülmesi.

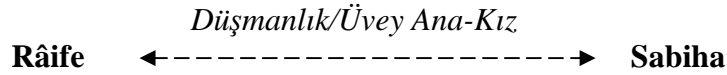
İçli Kız'ın olay örgüsü Sabiha ile Râife'nin aksiyonu çerçevesinde şekillenmiştir. Dolayısıyla fasıl ayırımları da bu iki şahıs etrafında düzenlenmiştir.

Eserde olayların oluşumunu sağlayan en önemli etken hiç şüphesiz Râife'nin eser içerisinde yer alan şahıslarla olan çatışmalarıdır. Hemen hemen bütün çatışmaların taraflarından biri Râife olarak görülür. Bu bakımdan Râife olay örgüsünün merkezinde durur.

Sabiha eser boyunca hastalık derecesinde hassas bir genç kız olarak çizilir. Bu marazi genç kız en ufak şeyleri kendine dert edinir, yerli yersiz ve ortada hiçbir neden yokken ağlar, üzülür. Bütün bu özelliklere sahip bir genç kızın aldığı bir mektupla âşık olabileceğinin altyapısı oluşturulmuş olur.

Birinci metin halkasında Sabiha, İzzet'in annesinin getirdiği mektup ile İzzet'e âşık olur. Birinci fasıl bu olaya ayrılmıştır. Dönemin var olan yaşantısı içerisinde olağan bir durum olan gençlerin birbirlerine açılmamaları ve mektubu araç olarak kullanmaları, olay örgüsünün birinci metin halkasının içeriğini oluşturur. Aynı mahallede yaşayan fakat birbirlerinin farkında olmayan iki genç ilişkilerini bir mektup vasıtası ile başlatırlar.

Sabiha ile Râife arasındaki çatışma, eserdeki ilk çatışma olup eser boyunca sürecektir. Çatışmanın temelini üvey anne-kız ilişkisi oluşturur.



Sabiha ile Râife arasındaki çatışmanın kaynağı, Râife'nin Sabiha'yı sevmemesi ve Sabiha'nın ölümünü isteyecek kadar ondan nefret etmesidir. Eserde, Mesut Efendi'nin kızına duyduğu sevgiyi Râife'nin kıskanması esas çatışmaya sebep olarak gösterilir. Buna ilaveten Râife'nin para hırsı, Sabiha'ya duyduğu nefret ve İzzet'i elde etme düşüncesi çatışmaya bir başka boyut katar.

Kızı Sabiha'ya çok düşkün olan Mesut Efendi, Sabiha'ya çok güvenmekte ve inanmaktadır. Bu inanç ve güven Sabiha'yı İzzet ile gecenin bir yarısı aynı odada gördüğünde de sarsılmaz. Baba kız arasındaki bu sevgi Sabiha ile İzzet'in evlenmesi konusunda karşılaşılan bütün zorlukları aşmaya yetecektir. Eserdeki ikinci metin halkasını Mesut Efendi'nin bütün olumsuzluklara rağmen kızını İzzet ile evlendirmek için giriştiği faaliyetler oluşturur.

İzzet'in babası Sadi Efendi, Mesut Efendi'nin aksine paragöz, maddiyatçı ve menfaatçı bir tip olarak çizilir. Oğlu İzzet'in Sabiha'yı seviyor olması ve onunla evlenmek istemesi Sadi Efendide hiçbir tesire yol açmaz. Mesut Efendi'yi çeşitli oyunlarla hep oylar ve düğünü erteler. Sadi Efendi, bu arada Mesut Efendi'nin kızına olan düşkünlüğünden istifade ederek ondan para sızdırmaya da çalışır. Mesut Efendi, kız babası olmasına rağmen köşkünü de sarrafa ipotek ederek kızının düğünü için gereken parayı Sadi Efendiye verir. Sadi Efendi İzzet üzerinden para ve servete kavuşmak arzusundadır. Oğlunu devlet ricalinden ve zengin bir zat olan Abdülvehhab Efendi'nin kızı ile evlendirmek ister. Böylelikle hem devletin nimetlerinden hem de Abdülvehhab Efendi'nin maddi imkânlarından istifade edecektir. İkinci metin halkasını Mesut Efendi ile Sadi Efendi arasında yaşanan maddi kaynaklı çatışma oluşturur.

Para

Sadi Efendi ←-----→ **Mesut Efendi**

Eserde üçüncü metin halkasını Râife'nin Sabiha'dan kurtulmak ve İzzet'e sahip olmak için giriştiği entrikalar oluşturur.

Râife eser boyunca aksiyonu yönlendiren ve yöneten güçte bir tip olarak çizilmiştir. Râife'nin Sabiha'ya duyduğu nefret onu Sabiha ile ilgili her durumda doğal olarak karşıt güç haline getirir. Râife öncelikle Mesut Efendi'nin servetine sahip olmak düşüncesi ile servete ortak olarak gördüğü Sabiha'dan kurtulmak ister. Bütün girişimleri bu yönde olur. Mesut Efendi'nin dışında üç kişi ile de dost hayatı yaşayan Râife bunlara İzzet'i de dahil etmek ister. Bu isteğin ardındaki gerçek sebep ise Sabiha'yı seven İzzet'i, Sabiha'dan koparmaktır. Râife, bu ayrılığı sağlamak için devrinde az rastlanır bir yonteme başvurur: İzzet ile kendisinin fotoğrafını montajlamak. Gerçekten de iki ayrı fotoğrafı (Râife ve İzzet'in) birleştirme ve bunu bir şantaj malzemesi olarak kullanma düşüncesi devri için ileri ve az rastlanır bir düşüncedir. *İçli Kız*'da Râife'nin İzzet'e meyli Sabiha'yı her ne surette olursa olsun mutsuz etmek düşüncesinden hareketle izah edilebilir ama Râife'nin İzzet'e karşı duyduğu şehveti hislerin izahı yoktur. Râife'nin Sabiha'yı mutsuz etmek adına giriştiği bir diğer faaliyet ise İzzet ile evlenmelerine engel olmaktır. Mesut Efendi'nin iki genci evlendirmek için bütün iyi niyetli gayretlerine rağmen Râife tam tersi bu evliliğe engel olmak için bir takım faaliyetlerin içinde olur. Düğünün gerçekleşmesi için gereken parayı sağlamak adına köşkünü ipotek eden Mesut Efendi'nin Sadi Efendiye verdiği paranın peşine düşen

Râife, Sadi Efendi ile gönül ilişkisi içerisine girer ve bu ilişki vasıtasıyla parayı elde eder. Eserin uzun monologlarının monotonluğunu Râife'nin aksiyonu kırar. İzzet'i elde etmek adına giriştiği faaliyetler de bu aksiyonun önemli bir kısmını oluşturur. Râife, diğer yandan Sabiha'yı, Sadi Efendi ve akrabaları nazarında ahlâksız ve düşmüş göstermek için çeşitli girişimlerde bulunur. Sadi Efendi'yi kandırarak köşk parasını sızdıran Râife, dost hayatı yaşadığı bir diğer isim olan Ahmet Beyi de kullanarak Sabiha aleyhinde mektuplar yazdırır. Râife, Ahmet Beye kendini Sabiha olarak tanıtır. Onunla evlenebilmesi için İzzet'in ailesinin nazarında kötü görünmesi ve evlilikten vazgeçmelerini temin etmesi gerektiğine inandırır. Bunun için de Ahmet Bey imzalı Sabiha'yı kötüler mahiyette çeşitli mektuplar yazdırır.

Dördüncü metin halkasında içli bir kız olan Sabiha'nın yaşadıklarının etkisi ile verem olduğunu görürüz. Sabiha'nın verem olmasında en büyük etken hiç şüphesiz Râife'nin Sabiha'dan kurtulmak adına giriştiği faaliyetlerdir. Hayatının merkezine namus ve iffet kavramlarını yerleştiren Sabiha, kendisi hakkında uluorta her yerde ileri geri konuşulmasından büyük bir üzüntü duyar ve bu üzüntünün neticesinde verem olur. Sadi Efendi kendisine ve aile efradına Sabiha'nın iffetsizliği ile ilgili gönderilen mektuplardan etkilenerek oğlu İzzet'i Sabiha ile evlendirmekten alıkoymak ister. Fakat Mesut Efendi'nin düğünü geciktirmesi durumunda verdiği paraları tahsil edeceğini bildirmesi üzerine İzzet'in Sabiha ile evlenmesine rıza gösterir. Sadi Efendi'nin bundan başka çaresi de kalmamıştır. Zira Mesut Efendiden düğünü yapmak üzere aldığı parayı dost hayatı yaşadığı Râife'ye kaptırmıştır.

Eser boyunca varılması gereken bir hedef olarak gösterilen evlilik/düğün gerçekleşir. Öncesindeki süreç uzun uzun eserde yer almışken düğün/evlilik sahnesi geçiştirilir. Dördüncü faslın son meclisinde Sabiha ile İzzet'in evleneceği haberi verilir ve biz beşinci faslın başında Sabiha ile İzzet'i evlenmiş hatta çocukları olmuş bir vaziyette görürüz.

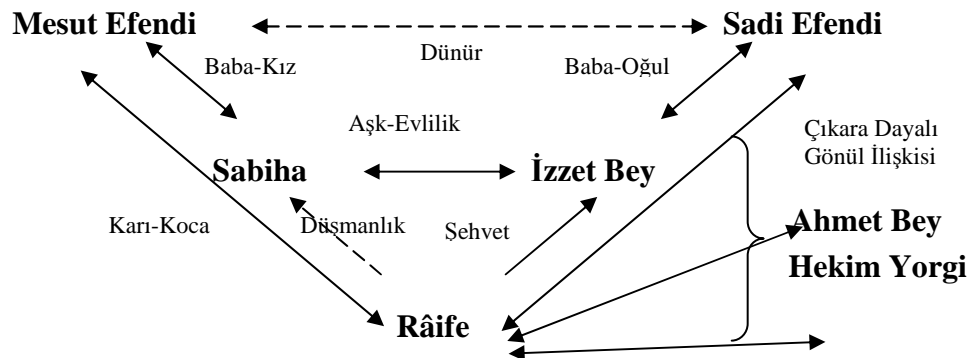
Sabiha'nın hastalığı her geçen gün daha fazla ağırlaşmakta ve ölüme yaklaşmaktadır. Muradına yeni ermiş olan İzzet, Sabiha'nın hastalığı dolayısıyla zor günler geçirir ve delirme emareleri görülmeye başlanır. Sabiha'nın verem hastalığına tutulmasına sebep olan Râife, Sabiha'dan kesin olarak kurtulmak için bu sefer diğer oynaşı Hekim Yorgi ile işbirliği yaparak Sabiha'nın ölümünü hızlandıracak ilaçlar vermeye başlar.

Dördüncü metin halkası eser boyunca Râife'nin giriştiği oyunların çözümlenmesine ayrılmıştır. Mesut Efendi, Râife'nin kendisini hem de ölmüş eşinin ismi ile Sadi Efendi ile aldattığını öğrenir. Sadi Efendi, kendisini Nafia olarak tanıtan kadının Râife ve Mesut Efendi'nin eşi olduğunu öğrenir. Ahmet Bey kendisini Sabiha diye tanıtarak evlenme vaadiyle kandıran kişinin Râife olduğunu ve Sabiha hakkında haksız isnatlar taşıyan mektupların kendi mührü ile yazılmak suretiyle kullanıldığını öğrenir. Mesut Efendi başta olmak üzere bütün aile efradı Sabiha'nın Râife tarafından Hekim Yorgi vasıtasıyla zehirlendiğini ve Sabiha'nın hayatına kastedildiğini öğrenir.

Beşinci ve son metin halkasında Râife'nin çevirdiği dolapların herkesçe öğrenilmesinin ardından Ahmet Beyin silahından çıkan bir kurşunla Râife'nin öldürülmesi ele alınmıştır. Sabiha'nın öldü sanıldığı bir anda Türk doktorun müdahalesi ile hayata geri dönmesi Abdülhak Hâmid'in kahramanına kıyamayışının bir ifadesi olarak eserde yer alır. Gerilimin eserin sonlarına doğru iyice tırmandırılmasından sonra beklenmedik bir sonla bitirilmiş olması *İçli Kız*'ı örnek alınarak yazıldığı diğer eserlerden ayırmıştır. Eser bütün çarpıcı ve beklenmedik bitirilişine rağmen geleneksel anlatılarımızda rastladığımız “iyilerin mükâfatlandırılması, kötülerin cezalandırılması” eksenindeki klasik düşünce ile bitirilmiştir.

Abdülhak Hâmid, *İçli Kız*'ın kapağına “Tiyatro oyunu tarzında yazılmış bir hikâyedir.” ibaresini koymuştur. Bu ifadeden anlaşılıyor ki yazar, teknik olarak tiyatroyu kullanarak bir hikâye yazmak düşüncesindedir. Bu düşüncesini de gerçekleştirmiştir diyebiliriz. Zira eserde şahıslar arasındaki diyaloglar tiyatrodan çok hikâyeye benzer şekilde kurulmuş, uzun tiradlar, aksiyondan uzak sayfalarca süren iç monologlar eseri doldurmuştur.

Şema 2:



1. 2. 1. 2. 4. 2. Dügümler-Çözümler

Tablo 2:

I. FASIL (s.4-19)				II. FASIL (s.19-32)				III. FASIL (s.32-58)								IV. FASIL (s.8-76)						V. FASIL (s.76-93)							
1.M	2.M	3.M	4.M	1.M	2.M	3.M	4.M	1.M	2.M	3.M	4.M	5.M	6.M	7.M	8.M	1.M	2.M	3.M	4.M	5.M	6.M	1.M	2.M	3.M	4.M	5.M	6.M	7.M	
s.4	s.7	s.8	s.15	s.19	s.21	s.30	s.31	s.32	s.37	s.41	s.43	s.45	s.46	s.53	s.56	s.58	s.62	s.67	s.71	s.73	s.75	s.76	s.78	s.81	s.87	s.89	s.91	s.93	
		1	●													→													
			2	●																									
							3	●																					
																								4	●				→

1. Ahmet Beyin kim olduğu
2. Sabiha ile İzzet'in evlenip evlenemeyeceği
3. Sadi Efendi'nin çocukları evlendirmek istememesinin gerçek sebebi
4. Sabiha'nın ölüp ölmediği

1. 1. 2. 4. 3. Zaman

İçli Kız'ın vaka zamanını doğrudan bize veren herhangi bir bilgiye rastlamayız. Abdülhak Hâmid'in eseri boyunca verdiği zaman dilimlerini değerlendirecek olursak, *İçli Kız*'ın vaka zamanı yaklaşık üç yıllık bir zamanı kapsadığını görürüz.

İçli Kız, Sabiha ile arkadaşı Hatice'nin konuşmalarıyla başlar. Vaka zamanının bundan sonrası hemen hemen Sabiha ile İzzet'in ilişkileri doğrultusunda şekillenir. Bu ilişki İzzet'in ninesinin Sabiha'ya getirdiği mektup ile başlar. Sabiha, İzzet'ten gelen mektup ile ona âşık olur. Bu aşk mektuplarla ve buluşmalarla gelişir. Sabiha'nın ilk mektubu almasının üzerinden onbeş gün geçtikten sonra İzzet ile Sabiha, gece yarısı Sabiha'nın odasında buluşurlar. İzzet'in Sabiha'nın odasına pencereden girerek başlattığı olaylar silsilesi bir gecelik anlatım zamanı ile anlatılır. Bu buluşma eserin vakasında önemli bir yer işgal eder. Zira eserin zaman konusundaki pek çok unsuru bu ilişkinin serüveni ile ilgili olarak ifade edilecektir. Sabiha ile İzzet'in evliliklerine karar verilmesinin ardından iki yıl kadar zaman geçer. Oğlunun evliliğini para ve servete tahvil etmek isteyen Sadi Efendi, önce Sabiha ile İzzet'in evliliğini sekiz ay kadar geciktirir. Bu süre zarfında Abdülvehhab Efendi'nin kızını oğlu İzzet'e almak ister.

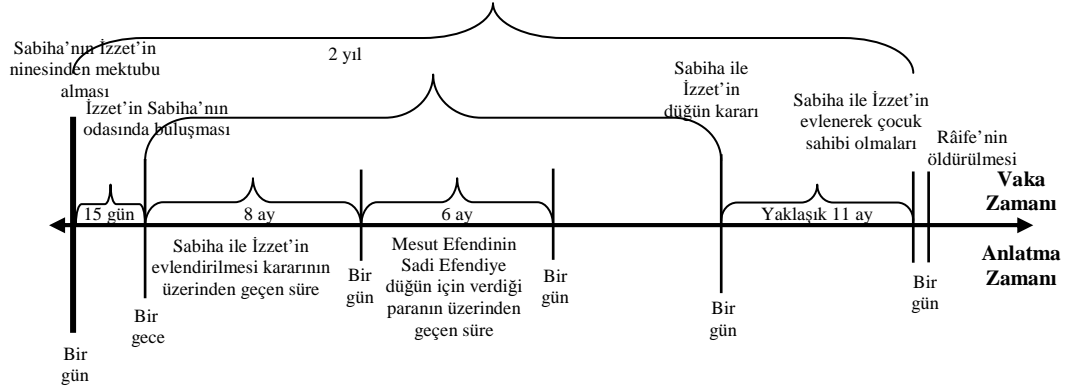
Fakat Abdülvehhab Efendi gerek İzzet'in kimi sevdiğine dair düşüncelerini öğrenerek gerekse yeni memuriyetini ileri sürerek Sadi Efendi'nin planlarını bozar. Sadi Efendi, Abdülvehhab Efendi'nin kızı ile oğlunu evlendireceğinden o kadar emindir ki Mesut Efendiye İzzet'i Sabiha ile evlendirmekten vazgeçtiğini söyler. Aynı gün planları bozulunca da Mesut Efendiye mektup göndererek Sabiha ile İzzet'in düğünlerini yapabileceklerini söyler. Fakat bu düğün için Mesut Efendiden para istemeyi de ihmal etmez. Bu olaylar da bir günlük bir anlatım zamanında aktarılır. Mesut Efendi sırf kızının mutluluğu için köşkünü ipotek eder ve sarraftan aldığı parayı düğünde kullanılmak üzere Sadi Efendiye verir. Bir günlük anlatım zamanı ile ifade edilen bu zaman dilimi de diğerleri atlanarak aktarılır. On beş günlük, sekiz aylık zaman dilimlerinde olduğu gibi bu düğün yapılması için alınan paranın üzerinden geçen zaman olan altı aylık zaman dilimi de detaylandırılmaz. Bu zaman zarfında neler yaşandığı aktarılmaz. İlk evlilik kararının alınması ile düğünün yapılacağı haberinin verilmesi arasında iki yıllık bir zaman geçtiği ifade edilir. Ama iki yıllık zaman diliminin sadece bir yıl iki ayı eserde zikredilir. Geriye kalan on aylık dilimden bahsedilmez.

Düğünün olup olmayacağı eserin büyük bir kısmında başarı ile bir entrik unsur olarak kurgulanır. Fakat özenle sürdürülen bu entrik unsurun çözümü ve sonucu atlanır. Dördüncü faslın sonuna kadar devam ettirilmiş olan bu entrik unsur düğünün yapılacağına dair bir haber ile neticelendirilir. Beşinci fasılda biz Sabiha ile İzzet'i evlenmiş; hatta bir aylık çocuk sahibi olarak buluruz. Düğün ve hamilelik süreci geçirtilir ve atlanır. Yaklaşık on bir ay devam eden bu süreç atlanarak bir günlük bir anlatım zamanı ile verilir.

İçli Kız, Râife'nin öldürülme sahnesi ile biter. Bu olay, eserin bitişi olduğu gibi vaka zamanının da bitişi manasına gelir. Eserde olaylar yaklaşık üç yıllık bir zaman diliminde işlenmiş olur.

İçli Kız'ın sosyal zamanını tespiti yarayacak hiçbir bilgi verilmemiştir. Fasılların tertibinde ise kozmik zaman olarak ikinci faslın dışındaki fasıllarda gündüz, ikinci fasılda ise gece kullanılmıştır.

Vaka zamanı yaklaşık 3 yıl



1. 2. 1. 2. 4. 4. Mekân/Dekor

İçli Kız'da iki ayrı mekân kullanılır. Bu mekânlardan biri Mesut Efendi'nin, diğeri ise Sadı Efendi'nin konağıdır. Beş fasıllık oyunda adı anılan iki temel mekânın içinde yer alan odalar da kullanılır. Sabiha'nın denizi gören odası ile loğusa yattığı oda ve Ahmet Bey'in Râife ile buluştuğu oda bu mekânlardandır.

Eserin vakasının geçtiği mekân İstanbul'dur. Bunun yanında çeşitli ülkelerin, şehirlerin ve İstanbul'un semtlerinin adı da eserde zikredilir. Bu ülke, şehir ve semtler şunlardır: İstanbul, Trabzon, Bursa, Mısır, Yemen, Sakız, Yenice, Selanik, Bosna; Beyoğlu, Kâğıthane, Çağlayan.

Abdülhak Hâmid *İçli Kız*'da da kapalı mekânları tercih etmiştir. Mekânların hemen hemen hiç biri detaylandırılmamış ve bu mekânlara olayların geçtiği yer olmanın dışında bir mana yüklenmemiştir. Hatice Hanımın eserin başında gideceği söylenen ve

eserin sonunda gidip döndüğü şehir Trabzon'dur. Hatice Hanım Trabzon'a niçin gitmiştir, gidilen yer niye Trabzon'dur bunların bir izahı yoktur eserde. Aynı şekilde aşkının ilanı olan mektubu Sabiha'ya gönderdikten sonra Bursa'ya giden İzzet, niye ve niçin Bursa'ya gitmiştir? Bu soruların da cevapları yoktur.

Tiyatroda sahnelenebilir mekân/dekor kullanımı çok önemlidir. Abdülhak Hâmid'in hemen hemen bütün eserlerinde bunu göz ardı ettiğini görürüz. Bu durum, doğal olarak onun eserlerinin sahnelenmesinin önünde en büyük engel olarak durur. *İçli Kız*'da yer alan deniz sahnesi de bu türden bir dekor unsurudur. İzzet'in kayığı ile denizden gelip Sabiha'nın odasının altına kayığını bağladığı sahne, eserin sahnelenirliğini olumsuz yönde etkileyecek bir unsur olarak dikkat çeker.

1. 2. 1. 2. 4. 5. Şahıs Kadrosu

1. 2. 1. 2. 4. 5. 1. Sabiha (İçli Kız)

Sahip olduğu ruh haliyle esere ismini vermiş olmasına rağmen Sabiha, oyunda Râife'nin gölgesinde kalır. Aşırı derecede hassas, naif, saf, içli; hatta marazi bir tiptir. Santimantal yapısı gereği mutsuz olmak için herhangi bir sebebe ihtiyaç hissetmez. Denilebilir ki mutluluğu bile onun mutsuz olması için geçerli bir sebeptir. Yazar kahramanının aşırı hassaslığını Hatice Hanım'ın ağzından öksüzlüğüne bağlar. Sabiha'nın santimantal yapısı Recaiizâde Mahmut Ekrem'in şiirlerinden Abdülhak Hâmid'in *İçli Kız*'ına geçmiş gibidir.

Sabiha, okumayı seven, dünyayı kitaplarla tanımaya çalışan bir genç kızdır. Yaşlıları Beyoğlu gezmelerine giderken o oturduğu semtin adını ve yerini dahi bilmez. Hiçbir kötü alışkanlığı yoktur. Mesut Bey kızının iffetine ve saflığına o kadar itimat eder ki İzzet ile onu gecenin bir yarısında aynı odada görmüş olmasına rağmen aklına hiçbir surette kötü şeyler getirmez. Bunun içindir ki gençlerin aşkının saflığına inanarak onları evlendirme gayreti içerisine girer.

Yazarın eserinde yaptığı iyiler ve kötüler sınıflandırmasının iyiler kısmında yer verdiği Sabiha, çok ağır hastalandığı hatta ölmesi için yanlış ilaçların verildiği bir durumda bile yazar tarafından ölüme layık görülmez. Öldü sanıldığı bir anda canlanır ve iyilerin zaferini taçlandırır.

Sabiha, yazarın eserini yazdığı yıllarda hemen hemen her eserde rastlanan veremli kız tiplerinin bir örneğini de oluşturur. Hastalık derecesinde hassas olarak çizilmeye çalışılan Sabiha'yı verem hastalığı da adeta tamamlar. Sabiha, ayrıca Abdülhak Hâmid'in ısrarla vurguladığı okuyan, eğitilmiş kız tipinin de bir prototipidir.

1. 2. 1. 2. 4. 5. 2. Râife Hanım

Râife Hanım, sadece *İçli Kız*'da değil, Abdülhak Hamid'in bütün eserleri içinde en kuvvetli çizilen tiplerden biridir. Haris, şehvet düşkün, terbiyesiz, kıskanç ve hilebaz bir üvey anne tipleridir. Eser boyunca var olan çatışmaların neredeyse hepsinde taraflardan biri olarak görülür. *İçli Kız*'da Sabiha'dan daha çok aksiyonun içerisinde yer alan ve kuvvetle çizilmiş bir tiplerdir.

Abdülhak Hâmid, kocası Mesut Bey'in ağzından Râife'nin bu derecede hırslı, kıskanç ve hırçın oluşunu onun kötü terbiye edilmesine ve eğitim almamış olmasına bağlar. Eserde eğitimsizliğinin yanında aktif olarak kitap ve gazete okuyan Sabiha ve Mesut Efendiye de düşmanlık besler. Yazar özellikle bu eğitim düşmanı kadın tiplerini hurafelere inanışı, batıl inançların peşinde koşuşu ile de tamamlamak ister. Gerçi taptığı tek değer olan para, ona başka inanacak bir değer bırakmaz. Amacına ulaşmak için batıl inançları da sadece birer araç olarak görür.

Eserin kötü tiplerinin başında yer alan Râife, aynı zamanda kocasını aldatan ve hedeflerine ulaşmak için başka erkeklerle düşüp kalkan şehvet düşkün biri olarak da çizilir. Bütün bu olumsuz yönleri ve kötü özellikleri ona ölümü getirecektir. Ölüm ile kaybedenler arasında yer alacaktır.

Yazar tarafından kötülüğü belirginleştirilmek adına kocasının dışında üç erkek ile birlikte gönül eğlendiriyor olarak çizilen Râife, eserin yazıldığı ve vakasının geçtiği dönem dikkate alındığında ortaya bir problem çıkar. Gerçekten dönemin toplum yapısı içerisinde değerlendirildiğinde bir kadının rahatça evinin dışına çıkıp farklı erkeklerle dost hayatı yaşaması biraz zorlama gibi görünmektedir.

Eserlerinde kıssadan hisseler çıkarmayı seven Abdülhak Hâmid, *İçli Kız*'da da "İyiler, iyiliklerinin; kötüler, kötülüklerinin karşılığını görür. Hiç kimsenin ettiği yanına kalmaz." düşüncesi çerçevesinde Râife'ye kötülüğünün karşılığını ölümle ödetir.

1. 2. 1. 2. 4. 5. 3. Mesut Efendi

Müşfik, anlayışlı ve ileri fikirli bir baba tipi olarak çizilir. Kızına düşkünlüğü ve ona inancı özellikle vurgulanır. Kadınların eğitim almaları ve okumaları taraftarıdır. Okumamış kadınların sadece kendilerine değil, eşlerine ve topluma da zarar vereceğini söyler. Bu düşünceler ışığında kızına hep okumayı, akılcılığı salık verir. Hurafeler ve batıl inançları akıyla muhakeme etmesini ve kararlarını verirken akı rehber almasını söyler.

Kızına aşırı düşkünlüğü bir parça etkili olsa da, Mesut Efendi, gençlerin sevdikleri ve istedikleri ile evlendirilmesi taraftarıdır. Sevenleri birleştirmek noktasında geleneğin katı kurallarını dahi yıkacak derecede akılcıdır. Sadi Efendi'nin gençlerin düğününü ertelemesinin önüne geçmek için kız tarafı olmasına karşın düğünün yapılması için Sadi Efendiye düğün parası verir. Râife'nin şiddetle karşı çıkarak "bu zamana kadar ne görülmüş, ne duyulmuş şey" deyişine aldırış etmez ve kızının mutluluğu için geleneğin kalıplarını kırar.

İyiler, kötüler sınıflandırmasında iyiler kısmındadır ve kızının mürüvvetini görmesi, Sabiha'nın öldü sanıldığı anda dirilmesi ve kendisine her türlü fenalığı yapan Râife'nin ölmesi ile iyiliğinin karşılığını alır.

1. 2. 1. 2. 4. 5. 4. İzzet Bey

İzzet Bey, oyunda toy ama terbiyeli ve hassas bir tip olarak çizilmiştir. Sabiha'yı görüp onunla evlenmek istediği andan itibaren aşkında sebat etmiş biridir. Babası Sadi Efendi'nin haris ve paragöz girişimlerine ve Râife'nin yoldan çıkarıcı tekliflerine karşı aşkını muhafaza etmiş duygulu ve dirayetli bir gençtir. Aşkına sadakati sebebiyle sonra eşi olacak Sabiha'nın hastalığına çok üzülmüş ve aklî zafiyetler geçirmiştir. Sabrının mükâfatını Sabiha'ya kavuşarak ve ondan bir çocuk sahibi olarak almıştır.

1. 2. 1. 2. 4. 5. 5. Sadi Efendi

Haris, paragöz ve hayata hep maddi çerçeveden bakan bir ihtiyardır. Paraya olan düşkünlüğü sebebiyle oğlunun felaketine sebep olmuştur. Seven gençlerin duygularına itibar etmemiş, para ve servet peşinde koşarak bencil hislerinin esiri olmuş biridir. Bencilliği gözünü kör etmiş bu sebeple de Râife'nin ağına düşmüştür. Mesut Efendiden

düğün için aldığı parayı şehvet düşkünlüğü ve bencilliği sebebiyle Râife'ye kaptırmıştır.

İyiler, kötüler sınıflandırmasında kötüler kısmında yer almıştır. Kötülüğünün ve para hırsının bedelini oğlunun delirmesi ve elindeki parayı Râife'ye kaptırmakla ödemiştir. Eserde hareketleri ve konuşmaları ile başarılı olarak çizilmiş tiplerden birisidir.

1. 2. 2. ENDÜLÜS DAİRESİ

1. 2. 2. 1. Nazife (1876)

1. 2. 2. 1. 1. Eserin Kimliği

Nazife, Abdülhak Hâmid Tarhan'ın yayımladığı beşinci tiyatro eseridir. *Nazife*, aynı zamanda beş eserden oluşan Endülüs'teki Müslüman Arap varlığını anlatan tiyatro eserlerinin birincisidir. *Nazife*, Abdülhak Hâmid'in çeşitli zaman dilimlerinde yazacağı Endülüs'ü konu alan diğer eserlerinin bir başlangıç noktası olmanın dışında serinin diğer eserlerinin de bağlandığı merkezi eser olur.

Abdülhak Hâmid, gerek *Hatırat*'ında gerekse “Eserlerimi Nasıl Yazdım” isimli seri yazısında *Nazife*'yi Paris dönüşünde yazdığını beyan eder:

“Paris'ten İstanbul'a avdetimde iki sene kadar memuriyetsiz kalmış isem de meşguliyetsiz kalmamış idim. *Sahra*, *Nazife*, *Tezer*, *Eşber*, *Divaneliklerim* ve *Bir Sefilenin Hasbihali* iki sene imtidad eden bir ma'zuliyyetin yahut ihtiyarî meşguliyetin semerâtıdır.” (Tarhan, 1928b: 17)

Nazife'nin Paris dönüşü yazıldığı bilgisi yanlıştır. Bu yanlış bilgiyi Ömer Faruk Akün, Abdülhak Hâmid'in eserini yayımlamasının üzerinden yarım asır geçtikten sonra hatıralarını yazmasına ve dolayısıyla bir hafıza yanılığına düşmesine bağlar (Akün, 1967: 127).

Nazife, 1876 yılında Paris'e gitmeden önce İstanbul'da yazılmıştır. Paris'teyken bastırıldığı *Nesteren* isimli eserinin iç kapağında “Tab' olunan âsârım” başlıklı listede *Duhter-i Hindû* ile *Nesteren* arasında *Nazife*'nin ismi anılır. *Nazife*'nin Paris'e gitmeden önce yazıldığına dair bir başka delil ise *Basiret* gazetesinin 1876 tarihli, 1849 numaralı sayısında Abdülhak Hâmid'in diğer eserleri ile birlikte *Nazife* isimli eserinin de

satılmakta olduğunu duyuran bir ilândır⁴². (Akün, 1967: 127)

Abdülhak Hâmid, iki günde yazdığını (Tarhan, 1995-I, s. 310) söylediği *Nazife*'de, Müslüman Arapların İspanya'daki varlığını bitiren Ferdinando'dan Nazife vesilesi ile intikam aldığını ifade eder.

“İspanya kralı Ferdinando ile bir Arap mücahidesi arasında geçen bir mükâleme-i manzumenin badi-i sünuhu bir hiss-i intikâmdır ki o da Araplara galip gelen sahib-i nekre ve satvet bir hükümdarı, sarayında esir olan mücahidenin mağlubu görmekte mahzuz ve müteselli olmaktan ibarettir.” (Tarhan, 1928b: 17)

Çalışmamızda kullandığımız eser, *Abdullahü's-Sagîr* ile birlikte yapılan baskısıdır⁴³.

1. 2. 2. 1. 2. Eserin Özeti

İspanya'nın Gırnata şehrini de zaptederek İspanya'daki Müslüman Arap varlığını bitiren Ferdinando, İslâm ahlâkının temsilcisi olarak görünen basit köylü kızı Nazife'yi sarayına alır. Nazife'ye aşkını ilan eden Ferdinando, bütün zorlama ve tehditlerine rağmen Nazife'nin gönlünü kazanamaz. Ailesini ve milletini katleden Ferdinando'ya karşı nefret duyguları besleyen Nazife, saraydan azat edilmeyi bekler. Ferdinando, ilk başta Nazife'nin gitmesine izin verir fakat sonra bu düşüncesinden vazgeçer. Saraydan azat edilmek hayali de gerçekleşmeyen Nazife, Ferdinando'nun aşkına karşılık vermektense ölmeyi yeğler ve kendini hançerleyerek intihar eder.

1. 2. 2. 1. 3. Eserin Muhtevası

Endülüs serisindeki eserlerinin ilki olan üç meclislik küçük oyunu *Nazife*'de Abdülhak Hâmid, savaş meydanında galip gelen kralın aşk karşısındaki hezimetini ele alır.

Abdülhak Hâmid, *Nazife*'de Endülüs'teki Müslüman Arapların inkıraz dönemini

⁴² Ömer Faruk Akün, “Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler” makalesinde sözü edilen bu ilânın metnini yayımladığı gibi *Nazife* ile ilgili yeni bir bilgiyi de paylaşır. Bu ilândan hareketle Abdülhak Hâmid'in pek çok eserinde olduğu gibi *Nazife*'ye de *Nazife yahut Fedâ-yı Hamiyet* şeklinde iki isim verdiği görülür. *Nazife*'nin *Abdullahü's-Sagîr* ile birlikte yapılan baskısında ikinci isminin atıldığını görürüz. Bkz. Akün, Ö. F. (1967). Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. XV, s. 127.

⁴³ Tarhan, A. H. (1335e). *Abdullahü's-Sagîr*, Âsâr-ı Müfîde Kütüphanesi, Matbaa-i Âmire, İstanbul, 129 s. Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilerek suretiyle yapılmıştır.

ele alır. Bu inkıraz dönemini Endülüs serisi içerisinde sonra yayımlayacağı *Abdullahü's-Sagîr*'de de işleyecektir. Endülüs'teki Müslüman Arapların varlığı kronolojik olarak düşünüldüğünde en son yazılması gereken eser olan *Nazife*, serinin ilk yayımlanan eseridir.

Abdülhak Hâmid'in bu küçük oyununda hanedan karşıtlığı, devlet yönetiminde adalet ve savaşın yıkıcılığı gibi konu ve temaları ele aldığını görürüz.

Ferdinando, Abdullahü's-Sagîr'i mağlup ederek Endülüs'ün tekrar Hıristiyan İspanyolların eline geçmesini sağlar. Bunda Ferdinando'nun kudreti olduğu gibi Abdullahü's-Sagîr'in de beceriksizliği vardır. Ferdinando, talihinin kendisini hükümdar yaptığını söyler:

“Ferdinando -
 Etmiş beni talim hükümdar,
 Tâli gibi hükm ü kuvvetim var
 Fırsat vererek yine o tâli,
 Kılmış bana hep mülûkü tabi” (s. 107)

Abdülhak Hâmid, eserinin ilk mısraında Ferdinando'nun talihinin yardımı ile hükümdar olduğunu belirtir. Veraset yolu ile Ferdinando'ya talihin bir hediyesi olan hükümdarlığı yazarın dile getirişinin ardında ileriki sayfalarda çizeceği zalim yönetici portresinin gerekçesi yatmaktadır. Abdülhak Hâmid, liyakati ile yönetimde olmayanların, zalimleştiği vurgusunda bulunur. Bunu *Nesteren*, *İbn Musa yahut Zati'l-Cemal* ve *Abdullahü's-Sagîr*'de de dile getirir. Alegorik okuma düzleminde Abdülhak Hâmid, babadan oğula geçen yönetimin ya da yöneticilerin bir sülalenin mensuplarından olması düşüncesini eleştirerek mevcut Osmanlı yönetim şekline göndermelerde bulunur. *Nazife*'nin de hürriyeti temsil ettiği söylenebilir.

Nazife'nin ikinci baskısı 1335/1917 yılında yapılır. Birinci baskıdan sonra aradan geçen süre zarfında Abdülhak Hâmid, yaptığı değişikliklerle Ferdinando'nun Sultan II. Abdülhamid'i, *Nazife*'nin de hürriyeti temsil etmesi için çaba sarfetmiştir. Ferdinando'nun *Nazife*'yi önce serbest bırakması sonra ardından bundan vazgeçmesi, meşrutiyetin ilanı ve meclisin fesh edilmesi olarak düşünülebilir. *Nazife*'nin kendini öldürmesi de hürriyetin tam tesis edilememesi olarak değerlendirilebilir.

Nazife'nin ilk baskısı ile ikinci baskısı arasında kimi değişiklikler yapılmıştır. Bu değişiklikler daha çok zalim yönetici portresini keskinleştirmek adına yapılır. Alegorik okuma düzleminde Ferdinando'nun Sultan II. Abdülhamid olduğunu söyleyebiliriz.

Müslüman Arapları savaş meydanında yenen ve bunu kanlı bir şekilde gerçekleştiren zalim yönetici Ferdinando, kimsesiz Nazife'yi de sarayına getirir. Ele geçirdiği toprakları üzerinde yaşayanları ile birlikte kendi malı olarak görür:

“Ferdinando –
Ben azm ile fâtilh oldum ancak,
Zira bana münhasırdı almak.
Hükmüm bu cihanda hep revândır,
Âlem beden, emrim anda candır.” (s. 107)

Fakat Nazife, kendisini sarayına alan ve aşkını ilan eden krala kimsesizliğine rağmen direnir. Bu direniş Müslümanlığın direnişi olarak verilmeye çalışılır. Dünyaya hakim olabilirsin ama bir Müslüman kızın gönlüne o istemediği sürece hakim olamazsın mesajı verilmek istenir.

Ferdinando, Endülüs'ü tekrar ele geçirirken Abdullahü's-Sagîr'in hatalarından istifade ettiğini söyler. Yani suç sadece Abdullahü's-Sagîr'i yendi diye Ferdinando'da değildir. Suçun büyüğü Abdullahü's-Sagîr'dedir. Bu gerçeği Nazife de kabul eder. Ferdinando zalim de olsa adildir. Yönetimde asil olmanızın hiçbir kıymeti yoktur. Yönetici adil olmalıdır.

“Ferdinando –
İslâm'a denir mi hiç bekasız?
Ancak benim olmayan müebbed,
Nâmımda olur beka mücerred
Devletli için olur tebeddül,
Millette kalır fakat teâdül.
Zulm eyler anı hemân perişan.
Zâlimle olur vatan da viran.
Âmirde şeritâdır adâlet,
Meşrut olamaz ona asalet.
Ben gerçi hakikaten nesîbim.
Farzet kinesebede kem nasîbim,
Neslim kul ise, adaletim şah. ” (s. 114)

Nazife'nin kendisini düşman olarak görmesinden rahatsız olan ve bu duruma üzülen Ferdinando, bütün gücünü kudretini ayak altına sererek Nazife'den aşk dilenir. Nazife ise ecdadına zulmeden ve onları katleden Ferdinando'dan aşk istemez, "bîkesliğinin iadesini" ister.

"Ferdinando –

Gülsün ki likâ-yı gam nümûnun,
Olsun ki teselli-i derûnun,
Düşmüş sana padişah-ı düşmen,
Pîş-i kademin penâh u me'men!...
Düştüm yoluna, elindeyim ben,
Kaldır, yetişip elinle yerden.
Yahut bana bir bakışla gel kıy!...
Gel kıy bana, sevdiğim güzel, kıy!
Gönlüm gibi sendedir iradem,
Gitsem, sana bağlıdır iadem.
Kalsam, seni bekler irtihâlîm!...
Şâhid mi değil buna şu hâlîm,
Ey benliğimi alan sitemkâr?...” (s. 118)

Abdülhak Hâmid, pek çok eserinde özellikle *Eşber*'de güçlü olanın yanında yer almaz. Güçlü olan ona hep zalim çağrışımı yapar. Fitratında müstebid ve mütegaliblere karşı bir kindarlık olduğunu belirtir.

"Fakat ben neden dolayı bu *Eşber*'i yazdım? Bunu ancak kendim bilirim. Çünkü şimdiye kadar kimseye söylemedim. Şimdi itiraf etmek istiyorum ki bu bir fitrat meselesidir ve benim fitratımda müstebid ve mütegaliblere karşı daimî bir kindarlık vardır. Bütün cihangirleri zaleme ve cebâbireden addettiğim için İskender'e de o nazarla bakmış ve onun azamet-i cihangirânesiyle eğlenmek istemişim (bu benim felsefe-i hayatiyemdir). Binaenaleyh, Hindistan'ın uzak bir köşesinde hilkaten ondan büyük bir insan halk ettim ve ona *Eşber* nâm-ı mechulünü verdim. O *Eşber*'i İskender'in karşısına koydum ve 'Galip sayılır bu yolda mağlup' dedim. (...)

Hep bu hâdisât ve ihdâsât, istibdâd ve tagallüb husumetinin feveranı demek olup *Eşber* fâciasının tahrir ve tasvirinde bundan başka âmil de olmasa gerektir." (Tarhan, 1928c: 5)

Nazife'de de galip ve güçlü olan Ferdinando'yu kimsesiz bir Müslüman kızı karşısında mağlup olarak çizer. Yazar, böylelikle bizzat kendisinin de belirttiği gibi ellerindeki İspanya toprağını Hıristiyanlara kaptırarak hezimete uğramış olan Müslümanların intikamını Nazife tipi ile almış olur.

Burada bir başka tamamlayıcı unsur ise Abdülhak Hâmid'in düşmüşlere acıma

hissi ile Nazife'yi yüceltmesidir. *Abdullahü's-Sagîr*'de de Abdullah düşmüş bir hükümdar iken aşk ile yüceltilir. *Eşber*'de ise kendisinden kat kat güçlü İskender'e karşı savaşıyan Eşber, gücün karşısında boyun eğmek zorunda kalmıştır ama kahramanlığı ve mertliği ile yüceltilmiştir. Kazanan İskender, kaybeden Eşber karşısında zelil duruma düşer. Çünkü Eşber, güçsüzlüğüne rağmen sahip olduğu ulvî değerleri ile İskender'in karşısında yücelmiştir.

Nazife'nin kendisine boyun eğdirebilecek bütün güç ve kudretin karşısında direnişi, bir timsaldir. Zira cephe cephe kayıplarla moral ve motivesini kaybetmiş Osmanlı'ya moral ve motive aşlamak için böyle bir örnek seçilir. Müslümanların esaret kabul etmezliğine bir vurguyu da barındırır içinde.

Aşkına karşılık bulamayan Ferdinando, Nazife'ye "bîkesliğini iade" etme kararı alır. Fakat sonra vazifesi ve aşkı arasında derin tereddütler yaşar. Ve verdiği sözden Nazife'nin İspanyollara karşı sarfettiği ağır sözlerden dolayı döner. Ferdinando'nun esiri olmaktansa ölmeyi tercih eden Nazife, Ferdinando'nun ne sözüne ne de sözünden dönüşüne itibar eder. Hançerini çekerek intihar eder. *Vatan yahut Silistre*'deki "Ya istiklâl, ya ölüm" düşüncesini savaş meydanında olmasa da sosyal hayatta yerine getirmiş olur.

1. 2. 2. 1. 4. Eserin Yapısı

Nazife, üç meclislik bir dramdır. *Nazife*, I. Meclis (s. 107-119), II. Meclis (s. 120-123) III. Meclis (s. 124-129) şeklinde bölümlenmiştir.

1. 2. 2. 1. 4. 1. Olay Örgüsü

Nazife'nin olay örgüsü şu metin halkalarından oluşur:

1. Ferdinando'nun savaştan galip çıkarak Nazife'yi sarayına getirmesi
2. Ferdinando'nun aşkını ilan etmesi ve reddedilmesi
3. Ferdinando'nun önce Nazife'yi serbest bırakması ve ardından bundan vazgeçmesi
4. Nazife'nin intiharı

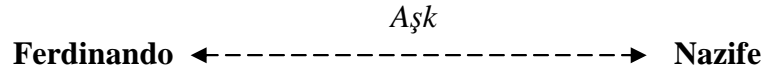
Nazife, oldukça basit vakası ve küçük hacmi ile Abdülhak Hâmid'in eserleri arasında dikkat çeken bir eserdir. Yazarın daha sonra yazacağı *Abdullahü's-Sagîr* ile (Arap ve Müslüman hükümdar Hıristiyan Karolina'ya âşık olur) benzerlik gösteren

Nazife, din ve milliyet bakımından farklı iki kişiden kral olanın tek taraflı aşkını konu edinir.

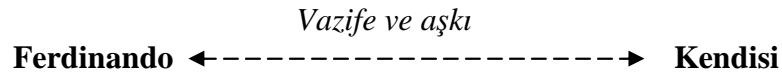
Birinci metin halkası, Ferdinando'nun Abdullahü's-Sagîr ile yaptığı savaştan galip çıkarak kimsesiz Müslüman Arap kızı Nazife'yi sarayına getirmesine ayrılmıştır. Yaptığı savaştan galip çıkan Ferdinando, ele geçirdiği toprak ile bu toprak üzerinde yaşayanların da kendisinin “malı” olduğu inancına sahiptir. Bu düşünceden hareketle göz koyduğu kimsesiz Nazife'yi alıp sarayına getirir. Güç ve kudretin sahibi olan Ferdinando Nazife'yi sarayına getirmeyi kendisine hak olarak görür. Kral olarak Nazife'ye istediğini yapabileceğini düşünür. Ferdinando, *Abdullahü's-Sagîr*'de de eski bir fahişe olan Karolina üzerinde hak sahibi olduğunu iddia edecektir. Hatta bu fikri Karolina da destekler. Aynı milliyet ve dinden olan Karolina'ya kendisi ile gelmesi için zor kullanmaz, onun Abdullah ile kalma tercihine rıza gösterir. *Abdullahü's-Sagîr*'de yenik Arap hükümdarına başta pek itibar etmeyen Karolina, sonra Abdullah'ın aşkına karşılık verir ve onunla bir kulübede yaşamaya bile evet der. Fakat *Nazife*'de Nazife, Ferdinando'nun aşkına karşılık vermeyecektir. Yazar bu iki eserinde Müslüman Arap kızı ile Hıristiyan İspanyol kızın farklarını ortaya koymak ister gibidir. Müslüman kız istemediği ecnebi biri ile birlikte olmayı reddeder ve ölümü tercih eder. Adeta Müslüman bir duruş sergiler. Nazife'nin Karolina'dan farkı bir “duruş” sahibi olmasıdır.

İkinci metin halkası Ferdinando'nun Nazife'ye olan aşkını ilan etmesi ve reddedilmesine ayrılır. Güç ve kudret sahibi olarak her şeyi yapmakta kendinde hak gören Ferdinando, kimsesiz bir kızın da aşkına karşılık vereceğinden zerre şüphe etmez. Bunun için Nazife'yi saraya getirtir. Fakat Nazife, sahip olduğu ve temsil ettiği değerler adına bu aşkı reddedecek ve “bîkesliğinin” iadesini isteyecektir. Ferdinando, savaş meydanından galip ayrılmış ama savaşta yendiği Müslüman Arapların kimsesiz bir kızına boyun eğmiştir.

Abdülhak Hâmid'in kendisinde bir fitrat özelliği olduğunu ifade ettiği “müteğallibe karşı nefret” hissi, *Nazife*'de de kendini gösterir. Zira yazar, İspanya'daki Müslüman Arap varlığını bitiren müteğallip Ferdinando'dan intikamını Nazife ile alır. Ferdinando'ya aşk önünde diz çöktürür ve onun Müslüman Arap kızı tarafından reddedilmesini sağlar. Ferdinando ile Nazife arasındaki bu çatışma bütün eserin üzerine inşa edildiği çatışma olacaktır.



Eserdeki bir diğer çatışma ise üçüncü metin halkasında yer alan Ferdinando'nun aşkı ve vazifesi arasında kalarak yaşadığı çatışmadır. Abdülhak Hâmid, pek çok kahramanını kendisi ile çatışır bir vaziyette çizer. Ferdinando da bunlardan birisidir.



Ferdinando, aşkına karşılık bulamayınca yaşadığı tereddütler neticesinde Nazife'nin gitmesine izin verir. Ferdinando'nun kararı ne olursa olsun intiharı göze alan Nazife, kendi din ve milliyetini öven Ferdinando'nun din ve milliyetini yeren bir konuşma yapar. Zaten aşkı ve vazifesi arasında derin çatışmalar yaşayarak Nazife'nin gitmesine karar veren Ferdinando, ferdî reddedilişi ve tahkiri sineye çekmiş ama Nazife'nin dinine ve milliyetine dair sözlerine tahammül edememiştir. Nazife'ye gitmesi için verdiği karardan vazgeçtiğini söyler. Bunun üzerine Ferdinando'nun esiri olmaktansa ölmeyi tercih eder. Hançer ile intihar eder.

Son metin halkası, Nazife'nin intiharına ayrılır. Aslında intihar, eserin başından beri direniş ve duruşunu kararlılıkla sürdüren Nazife için beklenen bir sonudur. Nazife, direniş ve duruşunu intihar ile taçlandırmış olur. Abdülhak Hâmid'in eserlerinde ölümün iyiler için "kötülüklerle dolu bu dünyadan bir kurtuluş" olarak ele alınması *Nazife*'de de uygulanmış olur.

1. 2. 2. 1. 4. 2. Dügümler-Çözümler

Tablo 3:

I. MECLİS (s.107-119)	II. MECLİS (s.120-123)	III. MECLİS (s.124-129)
1 ●	→	→
2 ●	→	
1. Ferdinando, Nazife'yi azat edecek mi? 2. Nazife, Ferdinando'nun aşkına karşılık verecek mi?		

1. 2. 2. 1. 4. 3. Zaman

Tarihî bir kişilik etrafında hayalî bir vakayı ele alan *Nazife*'de zamana dair herhangi bir bilgi verilmez. Fakat ele alınan konu Abdullahü's-Sagîr'in Endülüs'ü Ferdinando'ya tesliminden sonrasına denk geldiği için Endülüs'te hüküm sürmüş Benî Ahmer devletinin son hükümdarı olan Ebu Abdullah b. Muhammed'in (Abdullahü's-Sagîr) saltanatının son günlerini eserin tarihî zamanı olarak ele alabiliriz. Bu tarih de M. 1492'dir. Abdullahü's-Sagîr'in saltanatının sona erdiği yıla ait bir gün de eserin vaka zamanı olarak belirtilebilir.

1. 2. 2. 1. 4. 4. Mekân/Dekor

Abdülhak Hâmid, eserin girişine “Vak'a Gırnata'da Elhamra nâmıyla kalmış olan sarayın bir odasında cereyan eder.” şeklinde bir not düşer. Bu nottan da anlaşılacağı üzere *Nazife*'nin vakası Gırnata'da Elhamra sarayında geçer.

1. 2. 2. 1. 4. 5. Şahıs Kadrosu

Abdülhak Hâmid'in Endülüs serisinde şahıs kadrosunu *Nazife*'den başlamak üzere Müslüman Araplar ve Hıristiyan İspanyollar olarak ayırdığı görülür. Serinin sonraki eserlerinde bu ayırım daha belirgin olarak ele alınacaktır.

1. 2. 2. 1. 4. 5. 1. Nazife

Nazife, Müslüman Arapların temsilcisi olarak eserde yer alır. Basit ve kimsesiz bir kız olmasına rağmen tarih bilgisi ile dikkat çeker. Millî ve dinî duyguları güçlüdür. Savaştan galip çıkan Ferdinando'yu aşkını reddederek kaybeden kişi konumuna getirir. Sahip olduğu değerler adına mücadele etmesi ile kendisinden sonra Azra ve Merkado'nun prototipi olarak çizilir. İnandığı değerler adına Hıristiyan İspanyol kralın âşıkı olmak yerine intiharı tercih eder.

1. 2. 2. 1. 4. 5. 2. Ferdinando

Hıristiyan İspanyol kraldır. Bu özelliklerinden dolayı Nazife tarafından reddedilir. Abdülhak Hâmid'in eserlerinde sıklıkla görülen zalim hükümdar tiplerinden biridir. Vazifesi ve aşkı arasında derin tereddütler yaşar. Nazife'yi ikna etmek adına onun önünde diz bile çöker. Fakat Nazife'den aşkına karşılık bulamaz. Nazife'yi azat

etmemesi üzerine onun ölümüne sebep olur.

1. 2. 2. 2. Târik yahut Endülüs Fethi (1879)

1. 2. 2. 2. 1. Eserin Kimliği

Târik yahut Endülüs Fethi, Abdülhak Hâmid Tarhan'ın yayımladığı yedinci tiyatro eseridir. *Târik yahut Endülüs Fethi*'ni Abdülhak Hâmid, Paris'te yazar ve yayımını da Paris dönüşünde gerçekleştirir:

“*Târik bin Ziyâd* nâm şehîr-i tarihisiyle münteşir olan bu kitap ki musavver-i ahlâk u âsâr-ı İslâmiyedir, meşher-i ezvâk u efkâr-ı gayr-i Müslime olan bir şehirde iktitâb edilmiş idi; intişârı ise sefaret kitabetiyle bulunduğum Paris'ten Dârü'l-hilâfe'ye avdetimden birkaç sene sonra müyesser oldu.” (s. 3)

Târik yahut Endülüs Fethi'nin yayım tarihi ile ilgili 1878, 1879 ve 1880 gibi birkaç tarih ileri sürülse de doğrusu hicrî 1296 tarihinin miladi karşılığı olan 1879'un sonu 1880'dir (Akün, 1967: 139).⁴⁴ Abdülhak Hâmid'in en fazla rağbet gören eserlerinin başında gelen *Târik yahut Endülüs Fethi*'nin pek çok baskısı yapılmıştır. Abdülhak Hâmid, 1335 yılında yapılan baskısının önsözünde (Son tab'a mukaddime) *Târik yahut Endülüs Fethi*'nin yayımının ardından toplattırılıp bütün nüshalarının imha edildiği bilgisini verir:

“*Târik bin Ziyâd* o zamanlarda hükümrân bulunan evhâma bâdî-i izdiyâd olmasıyla nuseh-i mevcûdesi kitapçılardan toplattırılarak imhâ edildiğinden, bir takım acemi tâbiler tarafından ihyâsına kıyam olunarak suver-i hafiyede ve serâpâ sehv ü hata nüshaları biddefa'at tab' u temsil kılınmış ve yakın zamanlara gelinceye kadar bu nüshalar da, galiba mâl-i mesruk olduğundan pek ucuz fiyat ile satılmakta bulunmuş idi.” (s. 4)

Târik yahut Endülüs Fethi'nin toplatılmasını fırsat bilen acemi yayıncılar bir yığın hatalarla dolu dört kaçak baskı yapmışlardır (Akün, 1967: 141):

⁴⁴ İhsan Sâfi, Abdülhak Hâmid'in Namık Kemal'e Edirne'den yazdığı 19 Şubat 1876 tarihli mektubundaki “... *Târik* unvanlı bir tiyatro yazdım. Mahir Efendi bastıracak” ifadelerinden *Târik Yahut Endülüs Fethi*'nin Paris'e gitmeden önce yazıldığını ve Abdülhak Hâmid'in Paris'te bazı düzeltmeler yaptığını söyler. Yine 28 Aralık 1876 tarihli bir mektubundaki “Toros Ağa'yı görürseniz söyleyiniz ki *Târik* namında Maariften müsaade alınmış bir oyunum var. İsterse yani bastırırsa kendisine göndereyim.” ifadelerinden eserin yayımı için çok önce izin alındığını belirtir. Sonradan toplatılma emri verilen eserle izin alınan eser arasında farklar olmalı ki esere daha önce izin verilmiş olsun. İzin verilen eserden farklı olan Abdülhak Hâmid tarafından Paris'te yapılan bazı eklemeler ya da düzenlemelerle yayımlanan eser, takibata uğramış ve toplatılmıştır. (Sâfi, 2006b: 238)

“Sanki benim yazdığım *Târik* bîgünah olarak zindan-ı nisyâna ve bu sahte ve hata-âlûde *Târik*’lar ise bir cüret-i cahilâne ile meydan-ı isyana atılmış idi!..” (s. 4)

Târik yahut Endülüüs Fethi, Abdülhak Hâmid’in konusunu Endülüüs tarihinden alarak yazdığı beş oyunundan ikincisidir. Yazar her ne kadar eserini Paris’te yazıp İstanbul’da yayımladığını söylese de, kanaatimiz eserin daha önce İstanbul’da yazıldığı sonra Paris’te üzerinde bazı değişiklikler yapıldığı istikametindedir. Detaylı bilgi 18 nolu dipnotta verilmiştir.

Abdülhak Hâmid, “Eserlerimi Nasıl Yazdım?” isimli yazısında *Târik yahut Endülüüs Fethi*’nin İslâmî bir eser olması hasebiyle İslâm coğrafyasında ilgi uyandırdığını ve çeşitli dillere çevrildiğini söyler:

“*Târik* İslâmî bir eser olmak hasebiyle Mısır’da ve Suriye’de vesair aktar-ı Arabiye ufuklarında bârik olmuş ve yine o mazhariyeti sebebiyle bundan birkaç sene evvel Sırçaya ve ahîren de Farisîye tercüme olunmuştu. Sırça tercüme ile tab’ettirenler Bosna ve Hersek eşrafından iki Müslüman ve Farisîye nakleden de Afganistan’ın sabık İstanbul sefiri Ahmed Han’dır. Bundan akdem Viyana’da bulunduğum sırada müsteşriklerden Henri Dunn nâmında bir dostumun *Târik*’ı Almancaya tercüme ettiğini görmüştüm. Sonra nüsha-ı mütercemesinin tab’ına muvaffak olup olmadığını bilmiyorum.” (Tarhan, 1928b: 16)

Abdülhak Hâmid, *Nesteren* yüzünden Paris’teki görevine son verilmesinin ardından, *Târik yahut Endülüüs Fethi*’ni yazması üzerine de -sefir tayin edilmesine rağmen- Madrid’e gitmesinin uygun görülmediğini söyler. Abdülhak Hâmid’in böylelikle bir kez daha yazdığı eser yüzünden başı derde girer:

“Demincek anlattığım vechile *Nesteren* Paris ikinci kitabetinden ve sonra anlatacağım vechile Zeynep Londra baş kitabetinden infikâkimi müstelzim olduğu gibi bu *Târik* da Sultan Hamîd zamanında Madrid’e sefir tayin edildiğim halde İspanyolların hoşuna gitmeyecek bir eser müellifinin oraya i’zâmı nezaket-i siyasiyeye münafi olacağı arz edildiğinden tebdilimi icab ettirmişti.” (Tarhan, 1928b: 16)

Târik yahut Endülüüs Fethi, gerek içinde yer verilen “Her yer karanlık, pür nur o mevki!.. / Magrib mi yoksa makber mi Yarab?” diye başlayan ve sonraları bestelenen şiiri, gerek işlediği tarihî konu gerekse süslü üslubu ile ilgi çekmiş ve Abdülhak Hâmid’e de şöhret bahşetmiştir.

Çalışmamızda kullandığımız eser, 1335 tarihli olan baskıdır⁴⁵.

1. 2. 2. 2. 2. Eserin Özeti

Esere adını veren Târik, Musa b. Nusayr'ın kölesidir. Musa b. Nusayr, Târik'ı azat edip ordunun başına geçirir ve Endülüs'ü fethetmesi için görevlendirir. Öte yandan Târik ile Musa b. Nusayr'ın kızı Zehra birbirlerini sevmektedirler. Bu ilişkiden haberdar olan Musa b. Nusayr, Târik'a Endülüs'ü fetheder ve Got kralı Rodrik'in başını getirirse kızı ile evlendireceği sözünü verir. Târik düşman ordusundan kat kat az olan ordusu ile İspanya'ya çıkar. Durmak bilmez bir azimle pek çok yeri fetheder ve Rodrik'i savaş meydanında öldürerek başını Musa b. Nusayr'a gönderir.

Musa b. Nusayr, kölesi Târik'ın başarılarını kıskanır. Târik, fethi tamamlamak ve düşmanı tamamen yenilgiye uğratmak için kaçan düşmanların peşine düşer. Fakat Musa b. Nusayr, Târik'a durması yönünde emir verir. Bir zamanlar kendisinin de halifeye karşı aynı itaatsizliği yaptığını unutan Musa b. Nusayr, Târik'ı emrine itaatsizlik ettiği gerekçesi ile tutuklattırıp hapse attırır. Kıskançlığına kılıf arayan Musa b. Nusayr'ın bu davranışı Halifenin kulağına gider. Halife, Târik'ın derhal tutukluluk halinin sonlandırılması yönünde ve Musa b. Nusayr'ı azarlar mahiyette bir mektup gönderir. Musa b. Nusayr, emre uyar ve Târik'ı hapisten çıkararak kızı Zehra ile evlendirir.

1. 2. 2. 2. 3. Eserin Muhtevası

Abdülhak Hâmid, *Târik yahut Endülüs Fethi*'nin konusunu Endülüs tarihinden alır. Çok tabii olarak kurgusal bir metin meydana getiren yazar, inisiyatifini kullanarak tarihte var olan Endülüs fethi olayını hayali kişiler ve ilişkiler etrafında kurgulayarak *Târik yahut Endülüs Fethi* isimli eserini yazar.

Asım Bezirci, *Târik yahut Endülüs Fethi* üzerine hazırladığı tezde (Bezircioğlu, 1950: 60), Abdülhak Hâmid'in "Fransızca ve Türkçe İspanya ve Endülüs tarihlerini okuyup muhayyileme naklettikten sonra yazdığım" (Tarhan, 1928b: 17) dediği *Târik yahut Endülüs Fethi*'nin özellikle Fransızca, İspanya ve Endülüs tarihi eserlerinden istifade edilerek yazılmadığını söyler. O halde, Abdülhak Hâmid, niçin Fransızca,

⁴⁵ Tarhan, A. H. (1335). *Târik Yahut Endülüs Fethi*, Âsâr-ı Müfide Kütüphanesi, Matbaa-i Âmire, İstanbul, 240s. Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilerek yapılmıştır.

İspanya ve Endülüs tarihi eserlerinden istifade ettiğini söylemiştir. Bu durum Abdülhak Hâmid'in sıklıkla başvurduğu bir yöntem olan hedef şaşırtmak ve kaynaklarını gizlemek düşüncesinin ürünüdür. Yazarın, *İçli Kız*'ın kaynaklarını alenen ifade ettiği kısımları ilk baskıdan sonra çıkartması da bu tavrının somut bir örneğidir.

Ziya Paşa'nın eserlerini okuduğunu bildiğimiz Abdülhak Hâmid, *Târık yahut Endülüs Fethi*'ni yazarken büyük ölçüde Ziya Paşa'nın Viardot'tan çevirisini yaptığı *Endülüs Tarihi*⁴⁶ isimli eserinden yararlanmıştı. Aşağıda görüleceği üzere *Endülüs Tarihi*'nden bazı kısımları aynen bazı kısımları da ufak tefek değişikliklerle kullanmıştır.

Târık yahut Endülüs Fethi'nde:

“Musa b. Nusayr – Bundan altmış altı sene mukaddem, yani hicretin yirmialtısında Mısır ile İskenderiye hakimi Abdullah b. Sa'd b. Ebî Serhi, Afrika'yı feth için asker sevketmişti.”(s. 9)

Endülüs Tarihi'nde:

“Yirmi altı sene-i hicriyesinde Mısır ile İskenderiye hükûmetine memur bulunan Abdullah bin Sa'd bin Ebi Serhî, Afrikiye canibine leşker göndermek üzere....” (Ziya Paşa, 1276: 8)

Târık yahut Endülüs Fethi'nde:

“Afrika o zaman Rum kayserinin idaresinde idi. Trablus'tan şu bulunduğumuz Septe boğazı civarında vâki Tanca'ya kadar yayılıp giden iklimin hâkimi Çırçız, yüz bin neferi müteceviz bir ordu ile mücahidin-i İslâma sedd-i rah olmak ister. Şubeytıla civarında kırk elli gün muharebe ederler. Çırçız ne kadar sühûletle tedarik ederse tuttıkları mahal İslâm memâlikine baid, merkez-i hilâfetle muharebede bittabi münkatı bulunduğundan....”(s. 9-10)

Endülüs Tarihi'nde:

“Afrikiye memleketi ise Kayser-i Rum tarafından idare olunup Trablus'tan Septe boğazına vâki Tanca'ya kadar mümted olan iklimin hâkimi Çırçız nam bir kimesne olup maiyetinde ekserisi süvâri olarak mevcut bulunan yüz binden müteceviz askeriyle beraber âsâkir-i İslâm ile Trablus tarafından Şubeytıla nam şehre karib bir

⁴⁶ Ziya Paşa (1276). *Endülüs Tarihi*, İstanbul. İnci Enginün, “Edebiyatımızda Endülüs” isimli makalesinde Ziya Paşa'ya atfedilen *Endülüs Tarihi*'nin esasında Ethem Paşa'ya ait olduğunu ve Ethem Paşa'nın Ziya Paşa'ya çeviri metnini daha edebî bir şekle sokması amacıyla verdiğini belirtir. Eserin 1276'da basılan I ve II. ciltleri ile 1280'de basılan III. ve IV. ciltlerinde hiçbir ismin bulunmadığını 1304'te yapılan baskıda ise “eser-i merhum Ziya Paşa” ibaresinin konularak eserin Ziya Paşa'ya atfedildiğini ifade eder. Bkz. Enginün, İ. (2000). *Edebiyatımızda Endülüs, Araştırmalar ve Belgeler*, Dergâh Yay., İstanbul, s. 32-33.

mahalde muharebeye mübaşeretle kırk gün kadar hurub-ı müteaddide vâki ve tarafeyne za'f-ı külli târif oldu. Ancak Çırçız'a göre cedid asker tedariki âsan olup âsâkir-i İslâmiyenin ise buldukları mahal bülâd-ı İslâmiyeden baid ve merkez-i hilâfetle muhabere münkâtı olmakla....” (Ziya Paşa, 1276: 8-9)

Târık yahut Endülüüs Fethi'nde:

“Zehra – Târık'ın Seli şehrinde bulduğu bir sofraya, maide-i Süleymanî diyorlar, melâkit taşından yapılmış, üçyüzaltmış ayaklı bir sofraya, bir rivâyette Hazret-i Süleyman zamanından kalmış, Bahtünnasr'ın Kudüs'ü aldığı tarihte nasılsa Endülüüs'e getirmişler; bir rivâyette de Roma imparatoru Ninos'un Kudüs'ü harab ettiği zaman alâmet-i zafer olarak Roma'ya götürmüşler. Neden sonra Vandal kavmi Roma hükûmetine müstevli olduğu sırada İspanya'ya naklolunmuş ki bilâhare Got devleti hazinesine geçmiş..... ” (s. 190-191)

Endülüüs Tarihi'nde:

“Melâkit denilen zümrüt renginde olan taştan ma'mul ve üçyüzaltmış ayaklı olup güya Hazret-i Süleyman zamanından beri kalmış ve Bahtü'n nasr Kudüs-i şerifi zaptyledikten sonra bir takrîb İspanya'ya götürülmüş idi. Ve bir rivâyette dahi Roma imparatorlarından Titüs nam imparator Kudüs-i şerifi tahrib eyledikte mezkûr tablayı âlâmet-i zafer olarak Roma şehrine götürüp bade kavm-i Vandal Roma hükûmetini istilâ eylediklerinde onu şehir-i mezkûrdan ahz ederek İspanya'ya götürmüş ve bilâhare Got taifesi elinde kalmış idi. ” (Ziya Paşa, 1276: 21)

Târık yahut Endülüüs Fethi'nde:

“Musa b. Nusayr - İbn Nâfi'nin Kanarya adaları mukabilinde, zaptettiği azametli iklimin sahilinde, devesini Bahr-ı Muhit'e sürmek istediği ve sonra bir denize bir de gökyüzüne tevcih-i nazar ederek, 'İlâhî!.. Şahidimsin, pîş-i azmime Bahr-ı Muhit çıkmasaydı, ism-i celâlini daha ilerilere götürürdüm' dediği meşhurdur.” (s. 12)

Endülüüs Tarihi'nde:

“Bir rivâyette deveyi Bahr-ı Muhite sürüp Ya Rab şahid ve nâzırsın ki iş bu deryâ-yı umman mâni-i meşy ü sereyan olmasaydı ism-i celâlini daha ileri götürür idim demiş.” (Ziya Paşa, 1276: 10)

Târık yahut Endülüüs Fethi'nde:

“Musa b. Nusayr – (Şehr-i manzuru irâe ile) Bak kızım, Merida'nın surunu görüyor musun?.. Sanki dünyada ne kadar mimar varsa hep bir araya gelmiş, olanca kudret ve marifetlerini bu şehrin azamet ve resaneti yolunda sarf etmişler. Feth edenler için ne büyük şeref!..” (s. 127)

Endülüüs Tarihi'nde:

“Güya kâffe-i nev-i beşer bir yere gelip cümle-i kudret ve marifetlerini onun azamet ve ziynet ve metanetine sarf eylemişler zannolunur. ” (Ziya Paşa, 1276: 19)

Endülüüs Tarihi'nde geçen Târik'in nutku *Târik yahut Endülüüs Fethi*'nin 81 ve 82. sayfalarında aynen yer alır. Yine Târik'in Tuleytule'nin teslim edilmesi sırasında beyan ettiği "teslim şartnamesi", *Târik yahut Endülüüs Fethi*'nin 119. sayfasındaki ile aynıdır. İspanyalı sefirlerin Musa b. Nusayr'a geldikleri zaman sarf ettikleri cümleler *Endülüüs Tarihi*'ndeki gibi *Târik yahut Endülüüs Fethi*'ne aktarılmış ve bu sözlere eserin 152. sayfasında yer verilmiştir. Târik'in hapsedilmesi ve bu duruma Halife'nin kızması; Merida şehrini hemen teslim etmeyip Arap ordusunu uğraştıran Merida'lılara bağlanan vergi; Târik'in yirmi beş kralın tacının ve hazinelerinin bulunduğu yere girmesi; Kral Rodrik'in şatafatlı hayatı; Târik'in Kral Rodrik'i harp meydanında öldürerek başını kesmesi; Kont Culyanus'un Kral Rodrik'e ihaneti ve saf değiştirmesi gibi pek çok olay Ziya Paşa'nın *Endülüüs Tarihi*'nden *Târik yahut Endülüüs Fethi*'ne aktarılmıştır. Bunun yanında Abdülhak Hâmid'in kendisinin icat ettiği kişiler ve ilişkiler de vardır. Özellikle kadın mücahideler *Endülüüs Tarihi*'nde yer almaz. Papaz ile Merkado'nun kızı Lusi ve eşinin ilişkileri; Culyanus'un Müslüman olarak Müslim ismini alması; Târik ile Zehra'nın aşkları; Sulha'nın ikinci âşık olarak varlığı; Azra'nın Müslim ile evliliği gibi konular ise tarihî vakaya Abdülhak Hâmid'in eklemeleridir.

Abdülhak Hâmid, *Târik yahut Endülüüs Fethi*'nde tarihte yaşanmış bir olayı ele alır. Bunda hiç şüphesiz tarihe olan merakı, baba tarafından gelen bir tarihçilik geleneği ve Romantik tiyatro anlayışı etkili olmuştur. Tarih içerisinde Endülüüs tarihine özellikle önem verir ve bu konudan beş piyes çıkarır (*Nazife, Târik yahut Endülüüs Fethi, İbn Musa yahut Zati'l-Cemal, Tezer yahut Abdurrahmanü's Sâlis ve Abdullahü's Sagîr*).

Abdülhak Hâmid, *Târik yahut Endülüüs Fethi*'nde ele aldığı konunun tarihle ve fetih ile ilgili olmasından dolayı bu konu ile yakın ilişkisi olan temler üzerinde de durmuştur: İslâmcılık-İslâm birliği, millet ve vatan sevgisi, fedâkârlık, şehitlik, savaş gibi temler bunlar arasındadır.

Bunların dışında bütün eserlerinde başat konu olan aşk, intihar, ölüm, cehalet, kadınların eğitimi, kadın-erkek eşitliği ve yöneticilere yönelik göndermeler de *Târik yahut Endülüüs Fethi*'nde yer alır.

İslâm birliği düşüncesi öncelikle Namık Kemal'in eserlerinde dile getirilir. Namık Kemal, İslâm birliği düşüncesini Batılı kimi yazarların İslâm'ı kötüler ve küçümser tavırlarına bir cevap niteliğinde başlatarak İslâm medeniyetinin yüceliğini

vurgulamak adına birlikte hareket edilmesi gerektiği noktasına kadar ulaştırır. Namık Kemal, *Cezmi* romanında ve *Celaleddin Harzemşah* isimli tiyatro eserinde bu düşüncelerini ısrarla vurgular. Abdülhak Hâmid'in hemen hemen her eserinde farklı düzeylerde üstad bellediği Namık Kemal'in etkilerini görürüz. *Târık yahut Endülüs Fethi*'nde de ileride ifade edeceğimiz gibi vatan sevgisi konusunda Namık Kemal'in "Vatan" makalesinin çok büyük bir tesiri vardır.

Târık yahut Endülüs Fethi'nde Târık, Rodrik'in tahtgâhı olan Tuleytula şehrini zapt edikten sonra "birlik" üzerine şu cümleleri sarfeder:

"Târık – (...) Bugün ise üçümüz de beraber, Got hükümdârânının hazineleri içinde bulunuyoruz. Biz bu azîm azîm fütûhata hep ittihad sâyesinde nâil olduk. Biz bu âli âli maksatları hep müşavere ile husule getirdik. Hükûmette, diyanette, Halife-i ma'deletkâra itaatte muvahhid; gayrette, hamiyette, her bir hayırlı hizmette müttehid olduğumuz için, üç dört aylık yollardan, dağlar, ovalar, denizler geçerek geldik. Kaleler, şehirler, memleketler zaptettik. Bir ordu için zırh ve siper metanetinde vasıta-ı mukavemet, salâbet-i diniyyedir; bir kavim için burc u beden mehabetinde daire-i tahassun, ittihad-ı millîdir. Benim itikadımca vazife-i insaniyye yalnız muvahhid olmak değil hem de müttehid olmaktır; çünkü ittihad da tevhid gibi haktır." (s. 97)

Azrâ da bütün dünyanın birlik olduğu, iki kutup yerine bir merkezî hükûmetin olduğu dünyaya doğmak ister. Bu istek İslâm birliğinden başka bir şey değildir.

"Azrâ - Âh keşki insaniyet kemalini bulduktan sonra doğaydık!.. Keşki dünyada, hatta kutuplar gibi iki değil, hararet-i merkeziye gibi bir merkez-i hükûmet teessüs edeceği zamanda doğaydık!.." (s. 105)

Namık Kemal'in "İttihad-ı İslâm" başlıklı yazısında yer alan aşağıdaki cümlelerdeki fikirler *Târık yahut Endülüs Fethi*'ne taşınmış gibidir.

"Maksat bir kere hâsıl olursa iki yüz milyon kadar nüfus daderane ve yekvücadane birbirinin terbiye-i efkâr ve muhafaza-i menafine çalışacaklarından Asya için ne revnaklı bir devr-i saadet zuhura geleceği tarife muhtaç değildir.

Binaenaleyh biz de bu fikr-i mukaddesin tervicini arzu eden eshab-i hamiyete peyrevliği medar-ı mefharet bilenlerdeniz (...).

Bu mukaddemattan anlaşılır ki umum ehl-i İslâmın vaktiyle haiz oldukları mertebe-i ulâ-yı medeniyeti bugüne kadar idame edemediklerine sebep olan ahvalin en büyüklerinden biri de araya düşen tefrikalardır." (Özön, 1997: 86)

Bu yazıda dikkat çeken husus, İslâm birliği sağlanırsa İslâm, Batı'ya karşı medeniyeti ile direnecek ve eski günlerine kavuşacaktır, düşüncesidir. Eğer birlik

olmazsa araya giren nifak tohumları bütün birlikleri bozduğu gibi İslâm birliğini de bozacaktır.

Târik yahut Endülüs Fethi'nde sıklıkla vurgulanan unsurlardan birisi de “tefrika”dır. Özellikle Musa b. Nusayr ile Târik arasına giren tefrika eser boyunca üzerinde durulan en önemli konulardan birini oluşturacaktır. *Târik yahut Endülüs Fethi*'nde “tefrika” korkusunu yansıtan diyaloglardan birisi şöyledir:

“Zehra – (*Daima o hâlde*) Sen benim ağlayışımı kendi meyusiyetim için mi zannettin? Yoksa binti Musa'yı hâlâ öğrenemedin mi? Ben senin benden mufarakat edeceğin için değil, pederimle beyninizdeki muhasede-i zafer belâsının İslâm arasına düşüreceği tefrika için ağlıyorum!

Salhâ – (*Kendi kendine*) (...) Fakat iki emirin yekdiğerine muhalefeti maîyetlerinde olan halkı da tefrik edeceğinden arada bir tezâd-ı umumî zuhur eder! Ben bu hâle nasıl ağlamayayım?

(...)

Zehra – (*Kraliçeye*) Ağlayışım orduya tefrika düşecek korkusuydur. Hususî bir şey için değil.” (s. 170-171)

Abdülhak Hâmid, zihnini meşgul eden bu “tefrika” konusunu Endülüs tarihini hareket noktası olarak aldığı diğer eserlerinde de değerlendirecektir.

Târik yahut Endülüs Fethi'nde Namık Kemal'in düşüncelerinin ve onun “Vatan” makalesinin derin izlerini taşıyan diğer bir konu ise “vatan ve millet sevgisi”dir. Müslüman-Arap kahramanlarının hemen hemen hepsi bireyselliklerinden soyutlanarak toplumsal bir varlık haline getirilmiştir. Bu kişiler, toplumsal kaygıları kendi kaygılarının önüne koyarlar. Musa b. Nusayr, kızı Zehra'ya kötü bir haberim var dediği zaman, Zehra'nın cevapları bahsettiğimiz toplumsal kaygıları bireysel kaygıların üzerine taşıyan insan tipi için güzel bir örnek teşkil eder:

“Musa b. Nusayr – Zehra sana keder verecek bir haberim var.

Zehra – Ne olmuş? İslâm beyninde bir fitne mi var?

Musa b. Nusayr – Hayır, İslâm beynine öyle fitne falan giremez.

Zehra – Fırkalarımızdan biri münhezim mi olmuş?

Musa b. Nusayr – Hayır öyle bir şey olsa ben senin nikâhını mı düşünürüm?

Zehra – Mahkemelerin birinde haksızlık mı edilmiş?

Musa b. Nusayr – Hayır. Ben mahkemenin öylesini yıkarım.

Zehra – Halife şer'in hilâfına bir harekette mi bulunmuş?

Musa b. Nusayr – Hayır kim bırakır ki öyle bir harekete cesaret edecek!

Zehra – Vücudu lâzım olan ümerâımızdan biri mi irtihâl etmiş!

Musa b. Nusayr – Hayır. Öyle bir şey olsa ben burada mı dururum?

Zehra – Bunlardan başka beni hangi haber mahzun eder?

Musa b. Nusayr – Nefsine ait bir şey. İstedığın şeylerden biri olmayacak da keder edeceksin.

Zehra – O şeyin zarar ve menfaati mücerred nefsimde ait ise o kadar ehemmiyet vermem. Benim zâtî olan keder ve meserretim nazarımda siyyândır. Diyebilirim ki ikisi bir derecede tesir eder. Nefsime ait olan en tesellisiz efkârım on dakikadan ziyade sürmez. ” (s. 204-206)

Namık Kemal’in “Vatan” (Özön, 1997: 257) makalesinde “İnsan vatanını sever, çünkü...” diye başlayan cümleleri *Târik yahut Endülüs Fethi*’nde “severim; çünkü” şekline girerek dört sayfa boyunca Salhâ tarafından dile getirilir:

“Salhâ – (...) Vatanı severim; çünkü onun sâyesinde ömür sürüyorum. Toprağının üstünde gezdim. Geziyorum. Altında yatacağım. Vatan muhabbeti vatanın bir taşına vücudunu siper etmek, bir karış yerini çiğnetmemek için canını vermek, harap olmuş bir tarafını bulunca elinden geldiği derecede onun tamirine tavassut göstermek, bir kusurunu görünce dilinin döndüğü kadar söyleyip ihtar eylemekle isbat olunabilir. Milleti severim; çünkü yiyeceğimi içeceğimi veren millettir. (...) Şeriatı severim; çünkü bize bu vezâîfi tahmîl eden şeriattır. (...) Bir adaletli halifeyi severim; çünkü bir cemiyetin peder-i himâyetkârıdır, penah-ı muşahhasıdır. (...)” (s. 139-143)

Azrâ da millet sevgisini (s. 110-113) uzun uzun Namık Kemal’in diliyle Müslim’e anlatır.

Abdülhak Hâmid, Arap kahramanlarını överken ve onları mükemmel özelliklerle donatırken kullandığı terminoloji dinî terminolojiden beslenir. “Adalet, şeriat, hak, cihat, şehitlik, feragat, fedakârlık ve kahramanlık” kavramları İslâm’ı yüceltmek adına kullanılan kavramlardır. Kişilerin sık sık birbirlerini övmeleri, sanki mensup oldukları din ve kavmin yüceliğini göstermek adına başvurdukları bir yöntem gibidir. Abdülhak Hâmid’in bizzat *Târik yahut Endülüs Fethi*’nin “Hatime”sinde değindiği gibi, eseri bir nevi Arapların övgünamesi hâlini almıştır:

“Târik b. Ziyad ekâbir-i İslâmın muhakeme-i ef’âlinde nakîse-cûy olan Avrupa müverrihleri nezdinde bile şahsı ehemmiyet ve itina ile yâd olunmuş ve sebât-ı müdafaa ve fart-ı celâdette şiddet-i tahammülü ve tahammül-i şiddette mazhariyet-i hususiyyesi müsbet bulunmuş bir nâm-ı celîl olarak devrindeki meşâhir-i Arab’ın medâyih-nâme-i fütûhâtına bir Fatih-i memdûha itibar olursa sezâdır.” (s. 240)

Abdülhak Hâmid’in hemen hemen her eserinde kadın konusu ana ekseninde ele aldığı kadınların erkeklerle eşitliği ve eğitimleri konusu, *Târik yahut Endülüs Fethi*’nde

de işlenir. Eserinin kişi kadrosu ve muhtevasını Endülüs tarihinden alarak oluşturan Abdülhak Hâmid, *Endülüs Tarihi*'nde olmayan Arap mücahideleri kendisi muhayyilesinden yaratır ve eserine alır. Arap ordusunun dörtte biri kadınlardan oluşmaktadır. Bu kadınların hepsi eğitilmiş (uzun belagatlı konuşmalar yapacak ve şiirler yazabilecek kadar), mücadeleci, sağlam karakterli ve savaşçıdır. Erkeklerden geri kalır tarafları olmadığı gibi kimi zaman onlardan daha çetin şartlar içerisinde mücadele ederler. Abdülhak Hâmid, yarattığı kadın savaşçılar ile kadının toplumsal hayata katılımını sağlamaya çalışır. Bu düşünceden hareketle savaş meydanlarında kadınları savaşırken gösterir. Kadın ve erkeğin eşit olarak aynı haklara sahip olması gerektiğini sezdirir. Yazara göre ilerleme ve medeniyet ölçüsü kadının eğitimi ile doğru orantılıdır.

Abdülhak Hâmid, *Târik yahut Endülüs Fethi*'nde Arap kadınlarını erkekler kadar güçlü çizerken –bir anlamda- Türk kadınlarına da örnek alabilecekleri prototipler göstermek ister gibidir. Arap kadınları gibi Türk kadınları da güçlü ve eşit haklara sahip olabilirler. Ayrıca Zehra'nın Târik'ı Endülüs'e gönderirken yaşadığı tereddüt ve onunla birlikte gitme isteği *Vatan yahut Silistre*'deki Zekiye'yi de andırmaktadır. Böylece yazar *Vatan yahut Silistre*'deki dirayetli ve erkeğini savaşta da olsa yalnız bırakmayan Türk kadın tipi ile olağanüstü güç ve iradedeki Arap mücahideleri, örnek alınması bir "kadın kimliği" noktasında birleştirmeye çalışır.

Târik yahut Endülüs Fethi'nde Abdülhak Hâmid'in, kadınları eğitilmiş olarak çizmesinin yanında onları ilim ve eğitim konularında konuşturması da manidardır. Kadınlar hem eğitilirdiler hem de konunun problemlerine vakıftırlar.

Abdülhak Hâmid, ilim ve eğitimin, cehalet ve taassubun düşmanı olduğunu Salhâ'nın dilinden ifade eder:

"Salhâ – (...) çünkü maarif münteşir oldukça meziyet-i hayat ile hakikat-i insaniye herkesçe malûm olarak cehl gibi, taassub gibi mugayeret-i cinsiyet gibi icâb-ı şer ve husumet edecek hâlâtın cemiyât-i beşeriye miyanesinden gide gide indifâ'ıyla efkâr-ı umumiye kesb-i sükûn u müsâlemet eder." (s. 141)

Yazar, Arap Müslümanları övmek adına bütün kadınların eğitilmiş olduklarına vurguda bulunur; onların akranlarından aşağıda olmadığını ve hemen hemen bütün kadınların ellerinin kalem tuttuğunu ve şiirler yazdığını söyler:

“Zehra – Ben emir Musa’nın kızıyım; Arap kavmindenim. Edibe, gaziye olmuşum, çok mu? Bana Arap’ta okuyup yazması yok bir kız, bir kadın gösterebilir misiniz? Her gördüğümüz ya edebden, yahut gazadan bahsediyor. En tazemiz elde kalem, edeb mektebindedir, yazdığı şiirde muharebeler tasvir eder. En yaşlımız, belinde kılıç, ordu merkezindedir, muharebeye hazırlanırken şiir okur. Ben İslâm kızı, İslâm hemşiresi, İslâm hemşehri değil miyim? Ben niçin akranımın dînunda kalayım? Kadın, erkek herkesin okuyup yazmak bilmesi İslâmiyet mukteziyâtından değil midir? Ben niçin herkesten ma’dud olmuyorum? Ehlim olmadığı için mi ben nâ-ehl addediyorsunuz? ” (s. 15-16)

Kardeşi Aziz’in “o kadar hiddet etme. Lisanın değil, kılıcın hadîd olsun” (s. 16) sözüne kızan Zehra “Demek istiyorum ki Arapsınız. Ben de sizin gibi Arabım. Üçümüz de bir pederin, bir vatanın evlâdıyız. Siz kadınlığı akîm addediyorsunuz. Hâlbuki o hukuku iskat edilmiş bir yetimdir.” (s. 17) cevabını verir.

Abdülhak Hâmid, Müslim ile Azrâ arasında geçen bir diyalogda İspanyol kadınları ile Arap kadınlarını karşılaştırır ve Arap kadınlarının hem eğitimleri ile hem de cesaretleri ile İspanyol kadınlarından üstün olduğunu söyler:

“Mücahide – Hem de tecvîz etmelisiniz. Biz de sizin gibi yaşar, sizin gibi ölürüz. Âmir de oluruz, memur da oluruz. Biz ispanya mahbûbeleri gibi balolarda, bahçelerde görünmeyiz, medreselerde, ma’rekelerde görünürüz, onlar gibi çeng ü çigane zevkimize gitmez, biz yalnız, nakkareler, galebeler çalmak isteriz. Onlar gibi mücevher kemerler değil, kılıçlar, hançerler kuşanırız. Onlar öyle oldukları için mahsûr kalırlar, esir olurlar. Biz böyle olduğumuz için düşman saraylarında kral hazinelerinde gezeriz!..” (s. 103)

Yazar, Azrâ’nın dilinden “Ben ancak hükûmet ile adyân, zükûr ile nisyân beyninde müsâvât görmek isterim”(s. 106) diyerek kadın ile erkeğin eşit olması gerektiğini savunur. Abdülhak Hâmid’in ilk feminist yazarımız (Akıncı, 1954: 63) olduğu yönündeki değerlendirmelere yol açan, “Bir milletin nisvanı, derece-i terakkisinin mizânıdır.” (s. 106) sözü, *Târik yahut Endülüş Fethi*’nde Târik’in dilinden ifade edilir.

Abdülhak Hâmid, kadınları kâh savaş meydanlarında cenk ederken kâh eğitim ve bilim hakkında hararetle konuşmalar yaparken çizer. Bu bakımdan *Târik yahut Endülüş Fethi*’nde kadınlar önemli bir yer işgal eder.

Sema Uğurcan, *Târik yahut Endülüş Fethi*’nde kadınların iki şekilde yer

aldıklarını düşünmektedir:

“Kadınlar iki şekilde piyeste yer alırlar: İspanya’yı fetheden erkeklerin yanında, onlar kadar idealist mücahideler olarak. İspanya’da yaşayacak iki toplumun kaynaşmasında rol oynayarak. Birinci yön kadının kahramanlığını verir. İkinci yön kadının aşk ve evlilikteki fonksiyonunu verir. Aşk, eserde beşerî bir duygu ve ilişki olmaktan çok sosyal, kültürel düzene hizmet eden bir faktör olarak görülür. Hâmid’in aşk uçgenlerine burada da rastlanır. Tarık, Zehra, Sahla⁴⁷; Rodrik, İla, Aziz; muhayyile biraz zorlanırsa, Mücahid, Lusi, Papaz; Merkado, karısı, Papaz... da aşk üçgeni teşkil eder.” (Uğurcan, 2002: 90)

Görüleceği üzere Abdülhak Hâmid, *Târık yahut Endülüüs Fethi*’nde, İslâm birliği taraftarı, kadınlarla erkeklerin eşitliğine inanan, vatan ve millet sevgisinin her türlü sevginin üzerinde olduğunu savunan bir zihni birikimin insanı olarak karşımıza çıkar.

Aşk teması hem de yazarın çok sevdiği şekilde – ikili, üçlü - *Târık yahut Endülüüs Fethi*’nde de ele alınır. Abdülhak Hâmid, *Târık yahut Endülüüs Fethi*’nde de tek bir aşkla yetinmeyip yine eserini kompleks hâle getirir. Târık ile Zehra’nın aşkına Salhâ üçüncü kişi olarak dahil olur. Müslim ile Azrâ’nın aşkına Kraliçe Eyla ile Aziz’in aşkları da eklenince üçlü bir aşk hikâyesi ortaya çıkar. Bu üç aşkta kadınlar erkeklere oranla daha güçlü bir tablo çizerler.

Macerâ-yı Aşk’ta Sâkıbe’nin Haydar’la evlenmek için önce Zeynep Begüm ile nikâhlanmasını şart koştuğu gibi *Târık yahut Endülüüs Fethi*’nde de Zehra, Salhâ’nın Târık’a âşık olduğunu öğrenince kendisiyle birlikte Salhâ’nın da Târık’a eş olması teklifinde bulunur. Salhâ, ne yazık ki devrin moda hastalığı vereme tutulur ve arkasında ölmeden önce şiir formunda uzun bir mektup bırakır. Abdülhak Hâmid, Salhâ’nın ölümü üzerine ölüm hakkında üç beş kelime etme fırsatını bulur.

Azrâ ile Müslim’in aşkında ise yönlendirici ve karar verici Azrâ olur. Müslümanlığı kabul ederek Müslim adını alan Culyanus, ancak Azrâ’nın talepleri doğrultusunda ve fethin tamamlanıp sona ermesi ile evlenecektir. Yazar, kadın erkek eşitliği ve kadının istediği kişi ile evlenme hürriyeti hakkındaki düşüncelerini bu aşk vesilesi ile dile getirir.

⁴⁷ Bizim incelememizde kullandığımız şahıs isimleri ile diğer yazarların kullandığı şahıs isimlerinde farklılıklar vardır. Arap harfli metinlerden okunan bu isimlerin hiç biri yanlış ya da en doğrusu değildir. Bu eserlerin hemen hemen hepsi yazarın kontrolünden geçerek Latin harfleri ile basılmadıkları için ortak bir yazılıştan bahsetmemiz de mümkün gözüküyor.

Abdülhak Hâmid'in *Duhter-i Hindû* isimli eserinden başlayarak alegorik okumaya müsait metinler meydana getirme gayreti *Târik yahut Endülüus Fethi*'nde de devam eder. Abdülhak Hâmid'in eserden esere daha dikkatle örülmüş ve örtülmüş telmihlerde bulunduğu dikkatlerden kaçmaz.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Târik yahut Endülüus Fethi*'nin devrinde takibata uğramasının sebebi olarak - alegorik okumaya müsait olan metnin - Kral Rodrik'in öldürülmesi sahnesinde ileri sürülen fikirleri gösterir:

“(...) Kral Rodrik'in harpte öldürülmesi üzerine Târik'in verdiği nutukta, bir hükümdarın icabında öldürülebileceğine ve bunun haklı olduğu takdirde bir cinayet sayılamayacağına hükmeder.

Bir nevi fetvaya benzeyen bu sahnenin kitabın Abdülhamid zamanında uğradığı takibata sebep olduğu tahmin edilebilir.” (Tanpınar, 1988: 575)

Abdülhak Hâmid, Paris'te *Târik yahut Endülüus Fethi*'ni yazarken Gazi Osman Paşa ve Gazi Ahmet Muhtar Paşa'nın da Osmanlı tarihine şan ve şeref sayfaları ilave ettiğini belirtir:

“Paris'te ben Târik'ı yazarken Gazi Osman Paşa Plevne'de, Gazi Ahmed Muhtar Paşa Gedikler'de bulunuyor ve mühim ve muazzam gazavât ile tarih-i Osmanî'ye şan ve şeref sahifeleri ilâve olunuyordu.” (s. 3)

Abdülhak Hâmid'in hemen eserinin başına yazdığı mukaddimede bu zaferleri vurgulaması manidardır. Zira her zamanki gibi yöneticilere telmihlerde bulunabilmek ve alegorik bir eser yazabilmek için bir fırsat doğmuştur. Endülüus tarihini hareket noktası olarak Osmanlı'nın daha önceki şanlı tarihine bir özlemi ifade edebilecek ve bir takım çıkarımlarda bulunarak mesajlarını verebilecektir. Ayrıca Plevne ve Gedikler'de yazılan şan ve şeref sayfalarını da Endülüus'un fethi ile özdeşleştirip bir güven yenileme ve diriliş reçetesi yazabilirdi. Nitekim böyle de yapmıştır.

Abdülhak Hâmid'in eserini yazarken Osmanlı Devleti'nin içerisinde bulunduğu durum ister istemez geçmişteki parlak günlere olan özlemi alevlendirirken, içerisine düştüğümüz kötü durumun müsebbipleri hakkında da söyleyecek sözleri çoğaltmıştır. Abdülhak Hâmid, pek çok eserinde içinde bulunduğumuz kötü durumun müsebbibi olarak Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid'i görür. *Târik yahut Endülüus Fethi*'nde de durum farklı değildir.

Alegorik bir eşleşme yapılırsa Kral Rodrik'in Sultan Abdülaziz, Târik'ın da Mithat Paşa olduğu söylenebilir. Bunun yanında zalim, müstebit, yönetimde kaldığı süre içerisinde etrafındakilere karşı acımasız, halkı düşünmeyen yani Abdülhak Hâmid'in bir yöneticide olması ve olmaması gereken özellikleri sıraladığı yerlerde kastettiği kişi de Sultan II. Abdülhamid'dir.

Sultan II. Abdülhamid'e göndermelerde bulunduğu yerlerde yazar adeta bir hükümdardan beklentilerin neler olacağını örneğini vermiş, hükümdarın neler yapıp nelerden sakınması gerektiğine dair nasihatvari ifadeler kullanmıştır.

Musa b. Nusayr, Culyanus'un saf değiştirerek Arap ordusuna katılmasının ardından, bir kişinin neden saf değiştirdiğine dair fikir yürüterek esas sebebin yönetimde bulunan kişinin (hükümdar/kral) tavır ve davranışları olduğunu ifade eder:

“Musa b. Nusayr – (...)Bakınız, oğullarım siz de birer emir, birer âmirsiniz. Memurunuzu âdilâne istihdam ediniz. Maîyeti halkımı dilgîr-i hakaret eden hükümdar mahsûr-ı düşman olanlardan ziyade tehlike hâlinedir. Onun nüdemâsı da, kurenâsı da, vükelâsı da vücudunun aleyhinde, birbirinin aleyhinde, fakat hepsi de husemâsının lehinde bulunur. İşte Culyanus'un kendi metbûuna ihanet göstermesi, bize sadakatler arzetmesi buna bir delîl-i nâtıktır.(...)” (s. 35)

Görüleceği üzere yukarıdaki cümlelerde Sultan II. Abdülhamid'e bir gönderme vardır. Yazar, bir yöneticinin maiyetindekilere iyi davranması, onlara hakaret etmemesi gerektiğini söyleyerek Sultan II. Abdülhamid'e görevlerini hatırlatmak ister. Bu tarz görev hatırlatmalara ve hangi şartlarda bir yöneticinin sevileceğine dair beyanlara eserde çokça rastlanır.

Kral Rodrik'in zalim, gaddar, mağrur, süslenmeyi ve gösterişi seven biri olarak çizilen portresi Sultan Abdülaziz'i çağrıştırmaktadır. Târik'ın gözü ile aktarılan Kral Rodrik, hemen hemen bütün kötü hasletlerin sahibidir:

“Târik – (...) Rodrik halka zulmetmiş, o kadar zulüm ki teb'asına kinden, intikamdan başka arzu kalmamış. Efâzıl ve ukalâ meclisinden istikrâh eylemiş, o derecede istikrâh ki işi nâ-ehiller elinde, kendi müdahinler içinde kalmış. Ne teb'a onu ne o teb'ayı düşünmüş, bir mektep, bir hastane yok, şehrin ebniyesi mahbesle kiliseden, bir de kendi saraylarından ibaret, o mahbeslerde yatan hep zulmüyle mahkûm olmuş biçareler!.. Saraylarda hizmet eden hep canının düşmanları, o kiliselerde ise, zikr-i mabuda bedel, kendi nâmını takdîs ettirmiş!.. O nâmı takdîs edenler değil, hatta kale alanlar bir takım cühelâ veyahut bir sürü hayvanâttır. Rodrik hiç düşünmemiş ki

hükümdarı zulümkâr, sekenesi cehl içinde olan bir memleket elbette bir başka devletin nasibi olur. Hiç düşünmemiş ki bir cemiyet-i insaniyyenin bir zalim elinde her şeyden mahrum ve mazlum olup gitmesine insaniyet tahammül etmez. İnsaniyete hâdim olan devletler ise böyle bir güzel kıtanın bir takım hayvanât ile meskûn ve muattal kalmasına hiçbir vakitte razı olmaz. O canavar kendini şu Taca nehrinin timsahı yerine koymuş, hazinelerine bakmış da ejderha kesilmiş! Onun kellesini bir Arap sipahisi götürdü!(...)” (s. 123-124)

Burada kullanılan “Rodrik hiç düşünmemiş ki hükümdarı zulümkâr, sekenesi cehl içinde olan bir memleket elbette bir başka devletin nasibi olur” cümlesinin bir benzeri de *Nesteren*’de yer alır. Bu Abdülhak Hâmid’in kafasında konuları bitirmediğini, eserden esere devam ettirdiğini göstermesi bakımından da önemlidir.

“Behram – (...)

Evet halkımız cahil, âciz, mazlûm,
Her kusurda cehlden olmak ma’lûm,
Bir cahil kavmin terakkisi müşkil;
Fakat hamiyet ilme muhtaç değil.
Hamiyetin sûret-i istimali
Bir kavmin muhtac-ı ilm ü kemâli;
Bu cihetle maarif icâp eder.
Bir hamiyetli fena yola gider,
İşte onun delili cehalettir
Ki vusulgâhı fakr u sefalettir;
Oraya düştüler mi hep dururlar.” (Tarhan, 69)

Yukarıdaki kötü kral portresini Zehra tamamlar. Kraliçe Eyla, kocası Rodrik’i öldüren Târik’a karşı nefret hisleri beslemektedir. Bu durumdan rahatsız olan Zehra, eserde Târik’ı aklamak ve alegorik okuma düzleminde de Abdülhak Hâmid, bu derece rezilce ve zalimane saltanat süren yöneticilerin sonunun ne olacağına dair mesaj vermek için Kral Rodrik’in başka bir yönünü gözler önüne serer:

“Binti Musa – Müslim’den işittiğime göre refikiniz melik Rodrik nefsinden başka kimseyi sevmez, kimseyi düşünmez, devlet ve millet sözü ettirmez, gece gündüz mahubelerle oturur kalkar, câh uğrunda cehennemî göze alır, mabud diyerek taca perestiş eder, hep kendi havasında; re’ye bedel sevdaya tâbi, safa ve sefahat mecburu, şükûh ve şevket mağruru bir hükümdar imiş, zât-ı sehametinizi onun mahbes-i mahremiyetinden, devlet ve milletinizi pençe-i mezâliminden kurtaran adama bu kadar husumet göstermeği nasıl tecvîz buyursunuz?” (s. 158)

Târik, Kral Rodrik’i öldürmekle sadece bir düşman yöneticisini öldürmüş

olmadığını; halkını zulümden kurtardığını söyler. Böylelikle Abdülhak Hâmid, halkı zulümden ya da alegorik düzlemde istibdattan kurtarmış olan Târik'in işlemiş olduğu cinayeti meşru göstermeye çalışır.

“Târik – Emirler, arkadaşlarım! Ben kralı öldürmeseydim, İspanya’da pek çok zamanlar daha kan dökmek iktizâ ederdi. Kan dökmekte ise bir letafet yoktur. Bununla beraber, hummâ-yı muhrikadan yanan vücutlar kan almayınca şifa-yâb olmadığı gibi, kalbinde illet-i fesad görünen bir memleketin ihyâ-yı zarurisi bazı kere sefk-i dima ile hâsıl olur. Evet, ben kralı öldürmeseydim, bidayetinde bulunduğumuz şu muharebeye bir hadd-i nihayet, bir derece-i şiddet tasavvur olunamaz idi (...) Kral sağ kalsaydı, şedâidin tezayüdü, mefâsidin teyidi, agrâz ve makasıdın tezad ve teşeddüdü nisbetinde iki taraftan vuku bulacak vefiyat ile zâyat da kat kat olurdu. Demek olur ki ben kralı öldürüvermekle o şiddetli mefsedetleri men ve mahvederek iki iç yüz bin kişiyi de ademden, matemden, sitemden kurtarmış oluyorum.” (s. 74)

Musa b. Nusayr, önce Târik’a, Rodrik’in kafasını getirmesi şartı ile kızını vereceğini söyler; sonra da Kral Rodrik’i öldürdüğü için zindana atar. İhsan Sâfi, Sultan II. Abdülhamid’in Abdülaziz’in ölümünden Mithat Paşa’yı sorumlu tutarak sürgüne göndermesi ile Musa b. Nusayr’ın Târik’ı zindana atışı arasında ilgi kurar. Bu düşüncesine Sultan II. Abdülhamid’in Mithat Paşa’yı kıskandığı ve tahtına ortak olabileceği endişesiyle onu memleketten uzak tutmayı yeğlediğini de ekler (Sâfi, 2006b: 255, 257).

Böylelikle alegorik okumanın unsurları tamamlanmış olur. Kral Rodrik, Sultan Abdülaziz; Târik, Mithat Paşa; bütün yöneticilere dönük eleştirilerin merkezî kişisi ise Sultan II. Abdülhamid’dir.

1. 2. 2. 2. 4. Eserin Yapısı

Târik yahut Endülüis Fethi, altı fasıllık tarihî bir dramdır. Yazarı tarafından altı fasıl olarak tertip edilen eser 37 meclisten oluşmaktadır. Abdülhak Hâmid’in II. Fasıl ve V. Fasıla birer, VI. Fasıla da iki fasıl ilave ettiğini görürüz. I. Fasıl (s. 9-50) 5 meclis, II. Fasıl (s. 50-85) 5 meclis, Fasıl-ı Sâniye İlave (s. 85-96) 3 meclis, III. Fasıl (s. 96-126) 4 meclis, IV. Fasıl (s. 126-156) 6 meclis, V. Fasıl (s. 156-179) 7 meclis, Fasıl-ı Hâmise İlave (s. 179-189) 2 meclis, VI. Fasıl (s. 189-215) 3 meclis, Fasıl-ı Sâdise İlave (s. 215-231) 1 meclis, Fasıl-ı Sâdise İlave-i Sâni (s. 231-239) 1 meclis şeklinde bölümlenmiştir.

Romantik tiyatrodaki örneklerini gördüğümüz –özellikle de Shakespeare’da -

perde eklemelere Abdülhak Hâmid’de sık rastlarız. *Târik yahut Endülüs Fethi*’nde de varolan fasıllara ilaveler yapmış hatta ilavenin ilavesini yaparak garip bir duruma da imza atmıştır. Eserde görüleceği üzere Abdülhak Hâmid’in eklediği ilave fasıllar gerçekten de ana vakaya sonradan eklenme intibâı uyandırmakla kopuk ve iğreti de durmaktadır.

1. 2. 2. 2. 4. 1. Olay Örgüsü

Târik yahut Endülüs Fethi’nin olay örgüsü şu metin halkalarından oluşur:

1. Endülüs’ün fethi için Târik’in görevlendirilmesi
2. Endülüs’ün fethi
3. Kraliçe Eyla’nın esir alınması
4. Musa b. Nusayr’ın kıskançlık sebebi ile Târik’i hapsedirmesi
5. Papaz’ın Merkado’nun kızı Lusi ve karısını intihara sürüklemesi
6. Târik-Zehra aşkına üçüncü olarak dahil olan Salha’nın ölümü
7. Târik ile Zehra’nın ve Müslim ile Azrâ’nın evlenmesi.

Târik yahut Endülüs Fethi, eserin adından da anlaşılacağı üzere Arapların Endülüs’ü fethini konu alır. Endülüs tarihinde yer alan ve tarihî kimlikleri olan çoğu karakter Abdülhak Hâmid tarafından yer yer tarihi bilgilere sadık kalınarak çizilmiş bunların aralarında hayali ilişkiler ağı kurulmuştur.

Eserin vakasında yer alan birinci metin halkasını Târik’in Endülüs’ü feth etmesi için görevlendirilmesi oluşturur. Eserin genel kompozisyonu düşünüldüğünde Târik’in görevlendirilmesi bir giriş olarak değerlendirilebilir. Târik, Musa b. Nusayr’ın kölesidir. Musa b. Nusayr ise kahramanlığı ile nam salmış bir kumandandır. Târik’in köle olmasına bakılmaksızın ordunun başına geçirilmiş olması biraz şaşırtıcıdır. Efendisinin kızı olan Zehra’ya âşık olması ve bunun yadırganmaması da bir başka ilgi çekici olaydır. Zehra ile Târik’in aşkını Zehra’nın kardeşleri aşikâr eder. Musa b. Nusayr da bu durumdan hoşnut görünür. Abdülhak Hâmid, Târik’in komutan olarak seçilme ve Endülüs’ü fethetme kararını Zehra’nın dilinden birkaç meclis önce sezdirir. Zehra, babası Musa b. Nusayr’ın Târik hakkındaki tasarrufuna yönelik “Fikrini anlıyorum, bilmem nasıl oluyor da anlıyorum?.. Fakat anlıyorum!..” sözlerini sarfeder. Birkaç meclis sonra da Târik’in serdar tayin edilip Endülüs’ü fethetme gönderilme düşüncesi açıklanınca Zehra kendi kendine, “İşte benim deminden beri anladığım inkılâp!..” der. Böylelikle Târik’in Endülüs’ü fethetme gönderilmesi olayı bir takım

sezgilerle hazırlanıp bir “inkılâp” olarak açıklanır.

Târik ile Zehra'nın vedalaşması *Vatan yahut Silistre*'deki İslâm Bey ile Zekiye'nin vedalaşmasına benzer. Târik, geride Zehra'yı bıraktığı için üzülür ve giderken biraz isteksiz görülür:

“Târik – (...) Ya Zehra? Bu hayattan aziz, şebâbdan latîf kız! Ülfeti şebâb gibi süreksiz, vuslatı hayat gibi şüpheli mi olsun? Bu hurilerden mübarek, meleklerden masum, ilâhelerden güzel Zehra, ilâheler, melekler, huriler gibi yalnız sevilsin de alınmasın mı? Hep düşünülün de hiç görülmesin mi? Ben her ne istesem onun yanında buluyorum, çünkü onun yanında kendisinden başka hiçbir isteğim olmuyor. Ya ben şimdi onu da mı feda edeyim? O cennet bu dünya gibi fânî veyahut o dünya bir rüya gibi hayal mi olsun? Ya o bütün âmâlîmin müncezeb olduğu hâbgâh-ı zıfaf, o taht-revan-ı semavî, o sedîr-i muhabbet, o Kâbe-i envâr, bir hakdân-ı zulmânî, bir zından-ı hâk, bir sengzâr-ı hiçâ-hiç, bir mezar-ı adem mi olsun? O ümid-i âti bir yâd-ı mâziye mi tahavvül etsin? (*Kendini gaib ederek birdenbire*) Zehra!.. Zehra!..(...)” (s. 42-43)

Târik'in üzüntü ve tereddüdüne benzer bir hâli Zehra da yaşar:

“Zehra – Yarın gidiyor! Gidiyor da babam niçin burada kalacak? Çünkü daha Afrika'yı büsbütün âsûde görmüyormuş. Geçen gün ‘Aziz’le Mervan benimle burada kalacak, Endülüs’e başkasını göndereceğim’ dediği zaman nasıl da keşfettim ki o adam Târik'tir, gönderiyor. Ben niçin burada garipler, müttehimler; esirler, yetimler gibi kalayım? İşte muharebede erkek Zehra, muhabbette kadın; işte hamiyette kahraman Binti Musa, firkatte zayıf!.. İşte hüsende bir mâlike addolunan Zehra Binti Musa aşkta memlûke kadar mutî... Mücahidlerin haremeleri de harbe gidiyor, beraber şehit beraber gazi oluyor. Benim kabahatim nedir ki Târik'ı tehlikede düşünüyüm de yanına gidemeyim: İbn Ziyad'ın suçu nedir ki bana yakın olmak istedikçe benden uzak düşsün? Niçin babam Târik'ı bensiz gönderiyor?” (s. 46-47)

Burada Târik ile Zehra vatan vazifesi ile aşkları arasında bir çatışma yaşarlar. Vazifeleri uğruna aşklarını yaşamayı ertelerler. Savaş meydanına çıktıkları zaman her ikisi de öncelikli vazifelerini; yani “fethi” yerine getirmeye çalışırlar. Birbirlerine olan aşklarını ileriki aşamalarda tekrar dillendirme fırsatı bulamazlar.

İkinci metin halkasını ise esas vakanın üzerine inşa edildiği Endülüs'ün Fethi oluşturur. Eserin sahnelenmesini en fazla imkânsız kılan sahneler hiç şüphesiz bu savaş sahneleridir. Gerek kalabalık kişi kadrosu, gerek kullanılan araçlar (atlılar v.s.) ve gerekse savaş meydanında çekilen nutukların belagatlı ve uzun olması eserin sahnelenirliğini imkânsızlaştıran unsurlardır.

Endülüs'ün fethi eserde önemli işlevler üstlenecek birkaç olayla ifade edilir. Musa b. Nusayr, Târik'in Endülüs'ü fethetmesinin karşılığında “Muzaffer olursan mükâfatsız bırakmam. Sana kızım Zehra'yı veririm” diyerek kızıyla evlendireceği sözünü verir ve Endülüs'ten kızına bir nişan takımı göndermesini ister. Burada Abdülhak Hâmid'in belki de eseri boyunca en güzel kurguladığı sahneyi görürüz. Târik, nişan takımı olarak Tuleytula sarayındaki Got hükümdarlarından kalma taçları takdim edebileceğini söyler:

“Târik – Tuleytula sarayında Got hükümdarlarından kalma bir yirmi kadar taç varmış, işte onları takdim ederim.

Musa – Onlar sana bana düşmez, kızıma da verilmez; alınacak olursa halifeye gider. Halife de taçların kıymeti bedelince para verir, o paranın beşte biri hazinesine terk olunur. Kusuru da askere tevzî edilir. Sen bize öyle bir nişan göndermelisin ki... Satılacak olsa bir para etmemeli, alınacak olsa hazinelerle alınamamalı. Buraya gel, eğer nişan takımı diye (*Kulağına*) gönderirsen işte o zaman kızım senindir!” (s. 44-45)

Satılacak olsa bir para etmeyecek, alınacak olsa hazinelerle alınamayacak olan hediye Rodrik'in kellesidir. Abdülhak Hâmid'in Musa'ya Târik'in kulağına söylediği bu hediye meselesi ileriki sayfalarda gündeme gelecektir.

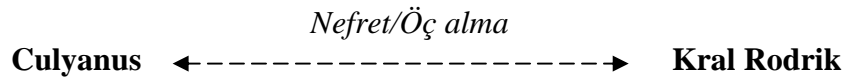
Musa b. Nusayr, bir zamanlar kölesi olan Târik'in üstün başarılar göstererek Endülüs'ü fethetmesini çekemez ve Târik'i kıskanır. Bu kıskançlık Târik'i hapse attırarak boyuta kadar varır. Musa b. Nusayr, Târik'i hapse attırırken öncelikle Târik'in emirlerini dinlemediğini sonra da Kral Rodrik'in kellesini almasını gerekçe olarak gösterir. Târik'in, bana Rodrik'in kellesini getirmemi söyleyen Musa b. Nusayr'dır itirazına karşı Musa b. Nusayr, ben böyle bir şey söylemedim der. Târik'in kulağına söylenmiş olan bu istek eserde bir entrik unsur olarak kullanılır. Burada eserin üzerine inşa edildiği en önemli çatışmalardan biri yaşanır. Târik ile Musa b. Nusayr'ın çatışması.

Kıskançlık

Musa b. Nusayr ←-----→ **Târik**

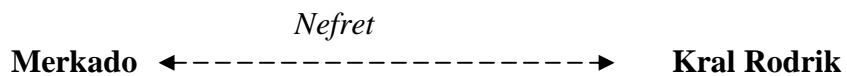
İkinci metin halkasının mühim olaylarından biri de Culyanus'un Rodrik'e karşı beslediği nefrettir. Bu nefret onu Arapların safına geçmeye kadar götürür. Ayrıca saflarına katıldığı Arapların mücahidelerinden birine âşık olur ve din değiştirir. Culyanus'un yaşadığı değişimlerin arkasındaki itici güç Rodrik'e karşı duyduğu

nefrettir. Kral Rodrik'in ölümü ve Endülüs'ün Arapların eline geçmesi ile Culyanus, Rodrik'ten öcünü almış olur.



Kral Rodrik'e nefret duyan tek kişi Culyanus değildir. Merkado da Kral Rodrik'ten nefret eder. Kral Rodrik'in halkını, vatanını düşünmeyip zevk ve safa içerisinde yaşaması gerçek bir vatansever olan Merkado'yu rahatsız etmiştir. Merkado, savaş meydanında yiğitçe çarpışarak ve kral için değil vatanı için öldüğünü haykırarak can verir. Culyanus'un Kral Rodrik'e duyduğu nefret onu saf ve din değiştirmeye kadar götürürken Merkado'yu - aynı kişiye duyulan nefrete rağmen - savaş meydanında ölüme götürür.

Abdülhak Hâmid, eserdeki kişileri iyiler ve kötüler diye ikiye ayırır. Kötü saflarında yani İspanyol ve Hıristiyan olan Merkado, aynı safta olan kişilerden ayrı tutulmaya çalışılır. Onun vatan sevgisi ve kahramanlığı övülerek bu fark iyice pekiştirilmek istenir. Abdülhak Hâmid'in fikirlerini söylediği en önemli kişilerden biri Merkado'dur. Merkado savaş meydanında yiğitçe çarpışırken askerlerin hep bir ağızdan haykırdıkları “yaşasın kral” sözünü o, “yaşasın vatan, yaşasın millet” şeklinde söyler. Yaşamaları gerekenin vatan ve millet olduğunu vurgulayarak kral ve kraliçe her zaman bulunur ama vatan ve millet bulunmaz der. Abdülhak Hâmid, böylece Sultan II. Abdülhamid'e göndermelerinden birini daha Merkado vasıtası ile yapmış olur.



Üçüncü metin halkasını Kraliçe Eyla'nın esir edilmesi oluşturur. Abdülhak Hâmid, esir edilen kraliçeyle hem Rodrik'in nasıl biri olduğuna dair portreyi tamamlar, hem Arap kadınlarıyla İspanyol kadınlarını karşılaştırma fırsatı bulur hem de Aziz ile Kraliçe arasında oluşmaya başlayan yakınlıkla Araplarla İspanyollar arasında bir köprü kurar.

Kraliçe, eşi Rodrik'in Araplar tarafından öldürülmesi ile Araplara karşı nefret duyguları ile yaklaşır. Gerek Zehra, gerek Musa b. Nusayr ve gerekse Aziz'in tavır ve

davranışları onda Araplara karşı bir sempati oluşmasına sebep olur. Ama en çetin konuşmaları Zehra ve Târik ile yapar. Kraliçe Eyla, Zehra ve Târik ile çatışma içerisindedir. Târik’la çatışması kocasını öldürmesi sebebiyledir. Zehra ile ise Târik’ın nişanlısı olduğu için çatışır.

Nefret
Kraliçe Eyla ←-----→ Târik

Nefret
Kraliçe Eyla ←-----→ Zehra

Dördüncü metin halkası Târik’ın Musa b. Nusayr tarafından hapsedilmesine ayrılmıştır. Târik gösterdiği yararlılıklarla taltif beklerden hapse atılır. Hapse atılmasının tek gerçek sebebi vardır o da Musa b. Nusayr’ın Târik’ı kıskanmasıdır. Târik bu hapsedilme meselesinde gayet serinkanlı davranır. Kahramanlara özgü bir tavır sergiler. Musa b. Nusayr, kıskançlığının saikiyle yaptığı hatayı anlamakta gecikmez. Yaptığı hatayı Târik’ı hapisten çıkarıp kızı Zehra ile evlendirmekle telafi eder. Kısa süreli yaşanan çatışma tatlı sonla neticelenmiştir. Halife’nin Musa b. Nusayr’a kızgınlığını ifade eden mektubunun bu affetme olayında önemli etkisi olmuştur.

Abdülhak Hâmid, *Târik yahut Endülüis Fethi*’nde alegorik okumaya imkân tanıyan bu hapis ve affetme sahnesi ile Sultan II. Abdülhamid’e yine göndermelerde bulunur. Sürgüne gönderilen Mithat Paşa, hapsedilen Târik’tır. Târik’ın hapisten çıkması gibi Mithat Paşa da affedilip yurda dönerse halk arasında tefrikaya yol açacak olan hadisenin önüne geçilmiş olunacaktır. Abdülhak Hâmid’in temennisi ve dileği bu yöndedir.

Beşinci metin halkası, esere ekleme gibi duran ve ana konu ile ancak uzaktan ilgi kurulabilecek muhteris ve sapık Papaz’ın Merkado’nun karısı ve kızı Lusi’yi intihara sevkedecek davranışlarına ayrılmıştır. Victor Hugo’nun *Notre Dame’ın Kamburu* isimli eserinde yer alan papaz ile Abdülhak Hâmid’in çizdiği papaz birbirine çok benzer. Abdülhak Hâmid, belki de İslâm’ı yüceltip Müslümanları olağanüstü ahlâk ve adalet timsali olarak çizerken karşı taraftaki Hıristiyanların da ne derece – din adamlarını örnek göstererek - ahlâkî düşkünlük içerisinde olduğunu sergilemek

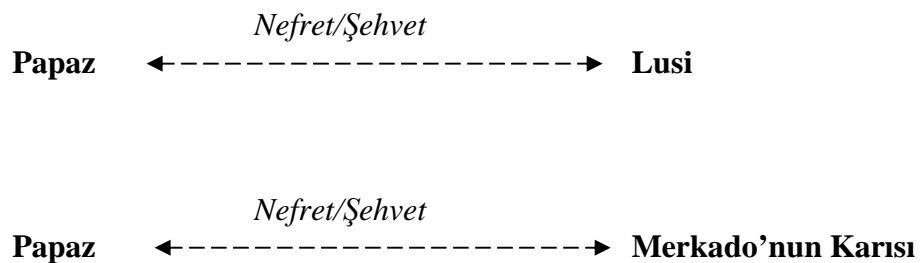
istemiştir. Bunu yaparken Müslümanların Endülüs'ü ele geçirme isteklerinin haklılığını da belirtmek ister gibidir. Zira gerek Musa b. Nusayr, gerekse Târik, Endülüs'ün fethinden maksatlarının İspanya halkına Hakkı tanıtmak olduğunu vurgularlar:

“Musa b. Nusayr – (...) Maksadım bu kadar memâlikin mehâsin-i tabiiyyesini cem eden, bu kadar nimete müstağrak olan bir memleketin halkına Hakk'ın inayetini, kudretin semahatını, diyanetimizin feyz ü hakikatini, ekâbir-i İslâmın meâsir-i himmetini, insaniyetin feraiz-i ubûdiyetine izhâr ve isbât etmektir.” (s. 14)

“Târik b. Ziyad – (...) İşte Endülüs'e girdik; size bir daha tekrar ederim; şeriatımızın emri, bizim maksadımız zulmetmeyip adalet göstermek, tahribe kalkışmayıp imara çalışmaktır. Allah cümlemizin muîni olsun!..” (s. 83)

Papaz, fasıllara yapılan ilavelerdeki sahnelerde görülür. Bu eklenmişlik içerik açısından da devam eder. Zira bu sahneler ancak eserin ana konusu ile uzaktan ilgi kurulabilecek durumdadır ve esere sonradan eklenmişlik hissi vermekle birlikte iğreti de durmaktadır.

Papaz, Lusi'nin kendini hançerleyerek öldürmesine vesile olur. Merkado'nun karısı da nehire doğru yürüyerek intihar eder. Papaz ise Merkado'nun karısının eline verdiği zünnarın ipi ile kendi kendini boğar. Burada iki kadının da kendi istekleri ile rezilce yaşamaktansa ölmeyi tercih etmeleri ısrarla vurgulanır. Abdülhak Hâmid, Lusi'yi bir Arap mücahide âşık olmakla, Merkado'nun karısını da Merkado ile olan bağı ile temiz göstermeye çalışır. Yazar, İspanyol ve Hıristiyan olmalarına karşın rezilce yaşamak ve Papaz'ın şehvetine ram olmak yerine ölmeyi tercih ettirerek bu iki kadını okuyucunun gözünde aklamaya çalışır. Burada da Papaz ile Lusi ve Merkado'nun karısı arasında bir çatışma vardır.



Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinde sıklıkla yer verdiği ikili üçlü aşklara *Târik yahut Endülüs Fethi*'nde de rastlarız. Altıncı metin halkası Târik-Zehra-Salhâ

üçlü aşkına ayrılmıştır. Yazar, Arap kadınlarını öylesine insanüstü özelliklerle donatır ki, Zehra sırf Târik'a âşık olduğunu öğrendiği Salhâ'yı üzmemek adına onunla eşini paylaşmayı teklif eder. Şer'î kaidelerin erkeğe dört kadına kadar almasına izin vermesi bir tarafa Abdülhak Hâmid'in bu tür üçüzlü aşkları ısrarla eserlerinde yer vermesinin başka bir sebebi daha olmalı. Uzun hayatına onlarca kadını sığdıran yazarın günlüğünde geçen şu cümleler onun bilinçaltına yer etmiş düşüncelerini anlamaya yardımcı olabilir:

“Saat altı buçuğa gelmiş. Artık eve gideceğim. Hastaneye de yarın uğrayacağım. Nelly'yi de Florence Ashly'i de afiyette bulurum inşallah. Kalbimde yerleşmiş olan bu iki nâzenîni hariçte de bir arada görmeyi çok istedim. Hâlâ da istiyorum ama kabil olamıyor. Aralarında ben bulunuyorum ve sanki tâlim bir kara kedi oluyor, fakat geçmiyor. İstiyor ki ben geçeyim.” (Tarhan, 1994: 382)

Abdülhak Hâmid'in iki kadına olan bağlılığı ve onlardan ayrılmak istemeyişi günlüğüne böyle yansır.

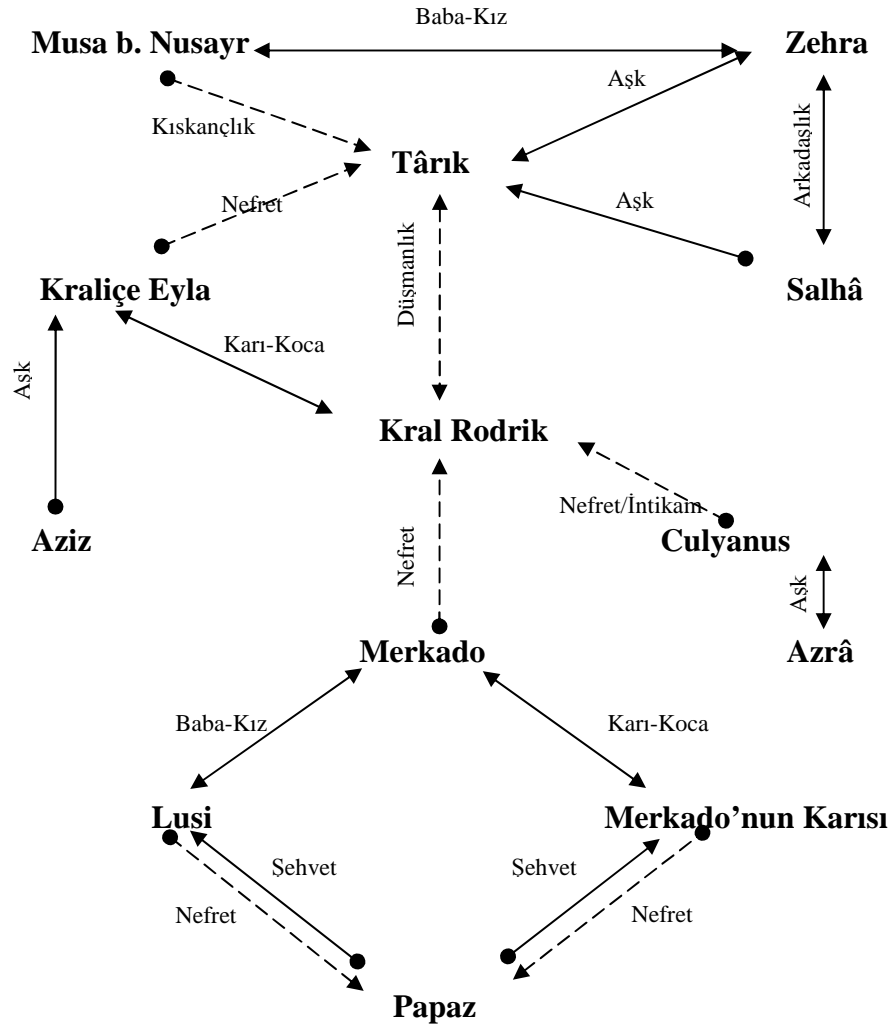
Üçüzlü aşkın üçüncü ayağı olan Salhâ, eserin yazıldığı dönemin moda hastalığı olan vereme tutulur ve ölür. Bu üçüzlü aşk, Arap kadınlarının yeri geldiğinde sevdiklerini bir başka mücahide ile paylaşabilecek kadar fedakâr olduklarını vurgulamak için oluşturulmuş gibidir. Salhâ'nın ölümü ile Târik'ın iki kadınla evliliğine lüzum kalmadan sahne noktalanır. Bu sahne vesilesi ile Zehra'nın ne derece toplumsal kaygıları kendi nefsinin üzerinde tuttuğu da gösterilir. Esasında bir çatışma vesilesi olan bir erkeği iki kadının sevmesi durumunun bertaraf edilmesi, yazar tarafından çizilen tiplerin ne derece insanî zaafardan arındırılarak çizildiğinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Târik yahut Endülüis Fethi, yazarın pek çok eserinde yaptığı gibi iyilerin mükâfatını, kötülerin cezalarını gördüğü bir son ile biter. Son metin halkası eser boyunca sahneden sahneye neticesi merak unsuru olarak kullanılan Târik-Zehra ve Müslim-Azrâ aşkının evlilikleri ile oluşturulur.

Târik, muradına ermek için hapislerle sınanmıştır. Bu aşkta Zehra da Salhâ ile sınanmış ve bu sınavları geçerek muradına ermiştir. Aşkların ve âşıkların belirli sınavlardan geçirilerek mutlu sona ermesi Abdülhak Hâmid'in sıklıkla başvurduğu bir yöntemdir ve kaynağını masal ve halk hikâyelerimizden alır. Müslim-Azrâ aşkında da, Müslim hem dinini değiştirerek hem de eserde anlatılan Araplar gibi toplumsal

düşünmeyi öğrenerek sınavlardan başarı ile çıkmış ve Azrâ ile evlenmeyi hak etmiştir. Böylelikle saf değiştirdiğinde kendisine şüphe ile bakılan Culyanus, Müslüman olup, Müslüman bir kadınla evlenerek samimiyetini göstermiş olur.

Şema 3:



1. 2. 2. 4. 2. Dügümler-Çözümler

Tablo 4:

I. FASIL (s.9-50)					II. FASIL (s.50-96)					III. FASIL (s.96-126)				IV. FASIL (s.126-156)						V. FASIL (s.156-189)							VI. FASIL (s.189-239)									
										E K F.										E K F.							E F F									
1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	1	2	1	2	3	4	5			
M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M			
s.9	s.30	s.34	s.39	s.46	s.50	s.58	s.64	s.65	s.80	s.85	s.86	s.91	s.96	s.118	s.121	s.125	s.126	s.132	s.132	s.151	s.153	s.155	s.156	s.163	s.165	s.167	s.168	s.170	s.173	s.179	s.183	s.189	s.193	s.204	s.215	s.231
1			2																							3										

1. Târik'in ne ile görevlendirileceği?
 2. Târik'tan istenen nişan takımının ne olduğu?
 3. Musa b. Nusayr'ın Târik'i neden hapsedirdiği?

1. 2. 2. 4. 3. Zaman

Târik yahut Endülüs Fethi'nde vakanın geçtiği zamanı tarih olarak bize veren bilgi eserin kırkıncı sayfasında “Doksan ikinci sene-i Hicretin evvel baharı fütûhatımızla nâmdar olsun.” (s. 40) ifadeleri ile verilir. Miladî olarak bu tarih (622 +92) 714 yılına tekabül eder.

Endülüs'ün fethini konu alan eser, Musa b. Nusayr'ın kendisinden önce yapılan fetihler; yani eserde verilen zamandan 66 yıl öncesini (M. 648) anlattığı uzun bir konuşma ile başlar. *Târik yahut Endülüs Fethi*'nde olay örgüsü yaklaşık olarak bir yıl dört aylık bir zaman dilimini kapsar.

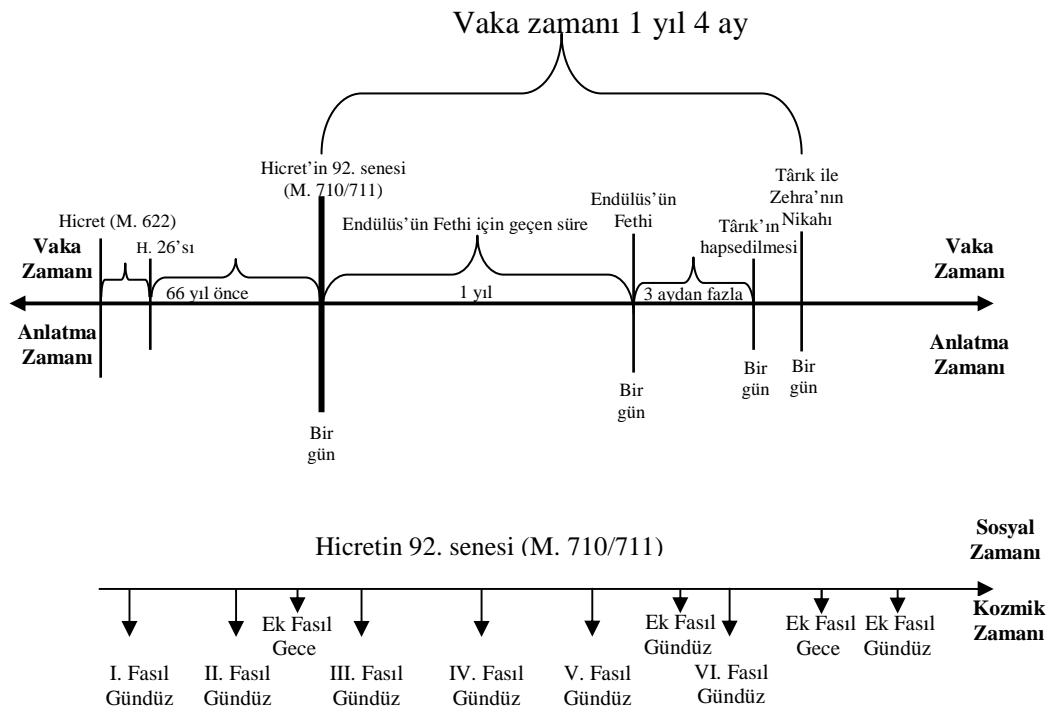
Musa b. Nusayr, Târik'i Endülüs'ü fethetmek üzere görevlendirir ve fethin başlangıç tarihini Hicret'in 92. senesinin (M. 710-711) ilk baharı olarak belirtir. Bu zaman diliminin üzerinden tam bir yıl geçtikten sonra Endülüs fethedilir ve Tuleytula sarayına girilir. Tuleytula Sarayı, Endülüs fethinin tamamlandığının bir göstergesi olarak ifade edilir.

Bir yıl süren Endülüs'ün fethi, zaman ifadeleri ile aktarılmaz. Bir saatlik bir işmiş gibi anlatılır ve biz ancak Târik'in “İşte Endülüs'e vürudumuzdan tamam bir sene sonra düşman, Rodrik'in tahtgâhı olan Tuleytula şehrini teslim etti (...)” (s. 96)

sözlerinden geçen sürenin bir yıl olduğunu öğreniriz. Zaman konusundaki bu tür bir tasarrufu Târik'in hapsedilmesi olayında da görürüz. Târik'in hapsedilmesinin üzerinden üç aydan fazla zaman geçtiğini aşağıdaki Zehra'nın sözlerinden anlıyoruz:

“(...) İbn Ziyad'ı azl ile ta'zîr ile kanaat etmedi!... Hapsettirdi! İşte üç aydan ziyadedir ki ben cihanda mahpus olduğum gibi, Târik da Müslüman olarak dahiline girmekte herkesten mukaddem olduğu Tuleytula sarayının, şimdi mahbesinde gün geçiriyor! Hak içinde kin görünüyor, fütûhatının mücazâtını çekiyor!..” (s. 191-192)

Târik'in affedilip hapisten çıkarılmasının hemen ardından Zehra ile nikâhları kıyılır. Târik'in hapisten çıkarılması ile nikâhın kıyılması arasında zaman farkı olmadığı, bu iki olayın aynı gün gerçekleştiği görülür. Eserin vaka zamanı böylelikle yaklaşık olarak bir yıl dört ay olduğu ortaya çıkar.



1. 2. 2. 2. 4. 4. Mekân/Dekor

Târik yahut Endülüs Fethi'nin vakası İspanya'da geçer. Eserde mekâna dair detaylı bilgilendirmelere rastlamayız. Abdülhak Hâmid, *Duhter-i Hindû*'da nasıl Hindistan'ı görmeden vakası Hindistan'da geçen bir eser yazmış ve mekâna ait bilgileri

kitabî kalmış ise *Târık yahut Endülüüs Fethi*'nde de İspanya'yı görmeden vakası İspanya'da geçen bir eser yazmış ve yine mekâna ait bilgiler yer ismi saymaktan öteye geçememiştir. O kadar çok ülke, şehir, nehir, dağ ismi verilmiştir ki eser adeta coğrafya kitabına dönmüştür.

Târık yahut Endülüüs Fethi'nde açık ve kapalı olmak üzere çeşitli mekânlara yer verilir. Bu mekânlar arasında vadi, ırmak kenarı, savaş meydanı ve mezarlık açık mekânlar iken; otağ, çadır, zindan, saray ve odaları da eserde yer verilen kapalı mekânlardır.

Fasıldan fasıla, hatta meclisler arasında mekânların değiştiğine şahit oluruz. Eserin sahnelenebilirliğini imkânsız kılan mekânlardan biri olan savaş meydanı ve kişi kalabalığı, *Târık yahut Endülüüs Fethi*'ni, "tiyatro eseri"nde olması gereken unsurlardan hayli uzaklaştırmıştır.

Târık yahut Endülüüs Fethi'nde mekân olarak pek çok yerleşim yerinin ismi anılır. İspanya, Afrika, Hindistan, Çin, Yemen, Tunus, Mısır, Siren, Kartaca, Merida, Tuleytula, Trablus, Şubeytila, Endülüüs, Kurtuba, Malaka, İlbire, Karmona, Seli, Kudüs, Şelemenge, İştorka, Sarakos... eserde ismi anılan mekânlardır.

1. 2. 2. 2. 4. 5. Şahıs Kadrosu

Abdülhak Hâmid, pek çok eserinde olduğu gibi *Târık yahut Endülüüs Fethi*'nde de şahıs kadrosunda yer verdiği kişileri iyiler ve kötüler olmak üzere ikiye ayırmıştır. Müslüman Araplar'ın hepsi istisnasız iyi, Hıristiyan İspanyollar ise kötüdürler. Eserde görünen şahıslar, insanüstü özelliklerle donatılmış, bütün zaafı izole edilmiş bir başka ifadeyle konuşan ve hareket eden fikirler konumundadır.

Abdülhak Hâmid, özellikle Arap kahramanlarını bütün insanî zaafı soyutlayarak birer adalet timsali, şehitlik için birbiriyle yarışan, vatan ve millet sevgisi ile dolu, insaniyeti hak yola getirmek için mücadele veren kahramanlar olarak çizer. Müslüman ve Arap olmaları onların bu vasıflara sahip olmaları için yeterlidir. Karşılarındakiler ise İspanyol ve Hıristiyan oldukları için zalim, sefahat düşkünü, adalet nedir bilmeyen kişilerdir. İçlerinde sadece Merkado bu özelliklerden arındırılmıştır. O da Abdülhak Hâmid tarafından verilmesi gereken mesajların sözcülüğünü yaptıktan sonra savaş meydanında ölür. Mezarı türbe haline getirilerek mezar taşı İspanyolca ve

Arapça olmak üzere iki dilde yazılır. Böylece Arapların itibarını görmesi ve Arapça yazılmış bir mezar taşına sahip olması ile “düşman ve kötü kişi” sınıflandırılmasından çıkarılır.

1. 2. 2. 2. 4. 5. 1. Târık

Eseri ismini veren şahıstır. Musa b. Nusayr'ın kölesi iken savaşlarda gösterdiği mücadele gücü ve azmi ile dikkat çeker ve Musa b. Nusayr tarafından Endülüs'ü fethetmeye gönderilecek ordunun başına geçirilir. Ancak Endülüs'ü fetheden kişi olarak Musa b. Nusayr tarafından kıskanılır ve bu zaferi onun hapsedilmesine yol açar. Savaş meydanındayken de hapisteyken de sakin tavırları ile dikkat çeker. Musa b. Nusayr'ın kızı Zehra'ya olan aşkını bir vazife adamı olarak bastırmak zorunda kalır. Bütün Araplar gibi şâir ve hatiptir. Savaş meydanında Abdülhak Hâmid'in sesi ile belagatlı ve ordusunu motive edici uzun konuşmalar yapar.

Târık'ın eserin sevilip benimsenen karakterlerinden olduğunu söyleyebiliriz. Abdülhak Hâmid, Osmanlı Devletinin kötü günler geçirdiği bir zamanda tarihte de kişiliği ile varolan Târık'ı Türk gençlerine bir kahraman prototipi olarak sunmuştur. Kimi kaynaklar Târık'ın Türk olduğunu belirtse de (Sevük, 1935: 213-214) Abdülhak Hâmid'in bu bilgiden haberdar olup olmadığını bilmiyoruz. Alegorik okuma düzleminde daha önce Mithat Paşa'yı temsil ettiğini de belirtmiştik.

1. 2. 2. 2. 4. 5. 2. Musa b. Nusayr

Eserde kahraman bir kumandan olarak çizilir. Bilgece nutuklar söylemesine rağmen kölesi Târık'ın zaferlerini kıskanacak kadar çığlık gösteren bir kişiliğe sahiptir. Öte yandan verdiği kararların yanlışlığını beyan eden çocuklarına karşı istişareye açık bir tavır sergilemiştir. İslâm'ın değerlerini yaymak adına savaşlara katılmış ve gerek halkı, gerekse dini için yararlıklar göstermiştir. İhtiyatlı, sabırlı olması kadar kıskanç ve gururludur. Hayatı tarihî belgelerle de sabittir.

1. 2. 2. 2. 4. 5. 3. Zehra

Abdülhak Hâmid'in erkeklerle kadınların eşitliğini göstermek adına yarattığı mücahidelerden biridir. Kahraman, korkusuz, eğitilmiş bir Arap kızıdır. Yazar tarafından kadınların toplumsal hayata katılmasını teşvik etmek adına erkeklerle eşit haklara sahip,

eğitilmiş ve yeri geldiğinde savaşçı bir tip olarak çizilmiştir. Târik'a olan sevgisi, Salhâ'ya duyduğu şefkat onu sevdiğini samimi olarak paylaşmaya kadar götürür. Zehra, yazarın bütün eserlerinde özellikle üzerinde durduğu kadının erkek ile eşit olduğu ve kadınların mutlaka eğitim görmesi gerektiğine dair fikirlerini dile getirmesi için yarattığı kadın tiplerinden biridir. Bütün Müslüman Araplar gibi Zehra da bireysel hırs ve isteklerini toplumsal düşüncenin öncelenmesi adına feda eden kişilerdendir. Henüz yirmi yaşında olmasına rağmen İspanyolca konuşabilen, şiirler yazan ve savaşlarda erkeklerden geri kalmaksızın mücadele edebilecek güce sahip biridir.

1. 2. 2. 2. 4. 5. 4. Kral Rodrik

Yazar, vermek istediği mesajların pek çoğunu Kral Rodrik tipi üzerinden verir. O zalim, sefahat düşkünü, acımasız, süsüne ve keyfine düşkün biri olarak çizilmiştir. Bu özellikleri ile alegorik okuma düzleminde Sultan Abdülaziz'i temsil eder. Savaş meydanına dahi süsleri ve şatafatlı tahtrevanı ile gelir. Barış zamanı halkını düşünüp gözetmeyen kral, savaş zamanı askerleri tarafından terk edilir. Târik tarafından savaş meydanında kafası koparılır.

Abdülhak Hâmid, zalim yöneticilerin ettiklerinin karşılığını canı ile ödeyebileceğinin mesajını Kral Rodrik'in üzerinden verir. Eserinde bu tür fikirlere yer verdiği için Abdülhak Hâmid takibata uğramış ve eseri toplatılarak imha edilmiştir. Yazar tarafından kötüler için biçilen bilindik akıbeta Kral Rodrik de uğrar: Ölüm! Tarihî belgelerde geçen Kral Rodrik ile Abdülhak Hâmid'in çizdiği arasında zıtlıklar vardır. Tarihî şahsiyeti hakkında olumlu ve olumsuz yorumların bulunduğu Kral Rodrik'i Abdülhak Hâmid, olumsuz yönüyle ele almıştır.

1. 2. 2. 2. 4. 5. 5. Culyanus (Müslim)

İspanyol olmasına rağmen Araplarla yaptığı işbirliği ve din değiştirip Müslüman olduğu için yazar tarafından aklanmaya çalışan bir tiptir. Azrâ'ya beslediği aşkının meyvesini evlilikle alır. Yazar kimi fikirlerini söylemek için yansıtıcı bir tip olarak kullanır Culyanus'u. Culyanus'un Azrâ, Musa b. Nusayr, Zehra ve Târik ile olan diyalogları Müslüman Arapların erdemlerinin sayılması için birer araç olmuştur. Varlığı tarihî belgelerle de sabittir.

1. 2. 2. 2. 4. 5. 6. Merkado

Eserde halkın, vatan ve millet sevgisinin sesi olmuştur. Hıristiyan İspanyollar arasında yazar tarafından kahramanlığı ve vatanseverliği ile takdir edilmiş bir tiptir. Kral Rodrik'i sevmemesine rağmen ülkesi için savaş meydanında kahramanca çarpışmış ve ölmüştür. Mezarı türbe haline getirilip mezar taşı Müslüman Arapların kadirşinaslığını göstermek adına iki dilde yazılmıştır. Kahramanlığı ve sevdiği değerler uğruna ölümü göze alması irsî olarak kızı ve karısında da görülür. Kızı ve karısı sapık papazın kirli emellerine boyun eğmek yerine canlarına kıymayı tercih etmiş kişilerdir. Özellikle askerlerin - bizdeki "Padişahım çok yaşa" sözüne telmihle - "Yaşasın Kral, yaşasın Kraliçe" sözlerine karşı çıkarak "Kral ve Kraliçe her zaman bulunur. Yaşasın vatan, yaşasın millet" fikirlerini dile getirir. Böylelikle yazar, halkın sesi olarak Merkado'yu yaratmış ve ona bir takım fikirlerinin sözcüsü olarak eserinde yer vermiştir.

1. 2. 2. 2. 4. 5. 7. Diğerleri

Târık yahut Endülüis Fethi'nin kalabalık şahıs kadrosunda ikinci üçüncü dereceden şahıslara da yer verilir. Bu şahıslar daha çok verilmek istenen mesajın aktarılmasında etkin rol oynarlar. Papaz, Merkado'nun karısı ve kızı Lusi, bu tür şahıslardandır.

Papaz, Victor Hugo'nun *Notre Dame'ın Kamburu*'ndaki papaza benzerliği ile dikkat çeker. Abdülhak Hâmid, bu papaz tipi ile yozlaşmış Hıristiyanlığa dikkat çekmek ister. Emel Kefeli, bu tesiri şu şekilde ifade eder:

"*Târık*'taki Siyehpuş Rahip ise insan kıyafetindeki şeytanı çağırıştırır. Bu tip de Hugo'nun gotik bir epepe olarak adlandırılan ve 13. yy.daki Paris'i anlatan *Notre Dame'ın Kamburu* adlı eserindeki rahipten mülhemdir." (Kefeli, 1998: 58)

Papaz'ın önce Lusi'ye sonra onun annesine olan tutkulu ve şehvânî aşkı, esere iki intihar vakasını sokmuştur. Lusi'nin dilinden söylenen,

"Her yer karanlık, pür nur o mevki!..
Magrib mi yoksa makber mi Yarab?"

diye başlayan o meşhur şiir, Lusi'nin intihar sahnesinin olduğu ilave fasılda yer alır. Lusi gibi annesi de papazın isteklerine cevap vermek yerine ölümü tercih ederler.

1. 2. 2. 3. Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis (1880)

1. 2. 2. 3. 1. Eserin Kimliği

Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis, Abdülhak Hâmid'in konusunu Endülüs tarihinden alarak yazdığı beş tiyatro eserinden dördüncüsüdür. Abdülhak Hâmid, *Târik yahut Endülüs Fethi*'nin ardından 1880 yılında *İbn Musa*'yı yazmaya başlar hatta 11 tefrika sürecek şekilde Vakit gazetesinde yayımlar. Bu tefrika ani bir şekilde kesilir ve yıllar sonra 1917 yılında tefrika edilmiş kısımları da değiştirilmek sureti ile yeniden yayımlanır. Dolayısıyla *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*, Endülüs tarihini konu alan eserler içinde yazılış tarihi bakımından dördüncü; yayımlanış tarihi bakımından ise üçüncü eserdir. *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*, yazarın Paris'ten döndükten sonra yazdığı eserlerindedir:

“*Tezer* Paris'ten avdetimden sonra ma'zuliyetim zamanında yazdığım eserler meyanındadır. Sultan Hamîd devrinde basılmış ise de bir müddet sonra müsadere edilmişti.” (Tarhan, 1928c: 4)

1880 yılında yayımlanan eser, 127 sayfalık bir hacme sahiptir. Ömer Faruk Akün, *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*'in devrinde aynı hacimde ve boyda taklit baskılarının yapıldığını ve bu taklit baskıların matbaa adının ve baskı tarihlerinin olmayışıyla orijinal baskıdan ayırt edilebildiğini ifade eder (Akün, 1967: 143).

Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis, Abdülhak Hâmid'in Endülüs'e altın çağını yaşatmış hükümdar III. Abdurrahman'ın (M. 892-961) hayatından hareketle yazdığı bir oyundur. Abdülhak Hâmid, *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*'i yazarken Endülüs tarihinde yer alan bir bilgidен hareket etmiştir.⁴⁸

“Melik Abdurrahmanü's-Sâlis'in elli beş sene kadar imtidat eden saltanatında yalnız on beş gün mesut olduğunu söylediği rivayet ediliyor ve o mesudiyetin neye müstenid olduğu gösterilmiyordu. Ben, yakışık alıp almayacağını düşünmeyerek o on

⁴⁸ Ziya Paşa'nın *Endülüs Tarihi*'nde Abdurrahmanü's Sâlis'in yaklaşık elli yıl saltanat sürdüğü ve bu saltanatı süresince ancak ondört gün mutlu olduğu belirtilmektedir: “Melik Abdurrahman en-Nasr'ın vefâtından sonra kendi hatt-ı desti ile bir varak-pare bulunup mealinde elli sene müddet-i saltanatta kemâl-i adalet ve hakkaniyetle idâre-i umûr, mülk ve millete sa'y ve ihtimam ederek bi'l-cümle teb'ama kendimi babaları gibi sevdirmiş ve daire-i ittifakıma dehâlet eden düşmanlarımdan ve gerek sâir eâzım-ı mülük muasıram câniplerinden riâyet ve ihtirâm görerek elhasıl şu âlemde hiçbir şey arzûsuna mahal kalmamak üzere insanın me'mulünden ziyâde servet ve sâman ve saltanatıyla ömür sürmüş iken güzerân eden müddet-i ömrümde gamsız geçen günlerimi ta'dad ettiğimde fakat ondört güne resîde olmuştur, diye murakkam idi.” Ziya Paşa (1276), *Endülüs Tarihi*, Takvimhâne-i Âmire, 1c., İstanbul, s. 90.

beş günü hükümdarın sevdiği bir kızla güzâr eden bir zaman olmak üzere tahayyül ettim. Ancak Abdurrahmanü's-Sâlis'in büyük bir hükümdar olduğunu unutturmamak için o sevdiği kızını milleti uğrunda feda etmek gibi ibret-bahş bir harekette bulunduğunu göstererek fâciaya öyle nihayet vermek istedim. Facianın nâmını alan bu İspanyol kızını da bir fedâi olarak takdir etmek lâzım gelirdi." (Tarhan, 1928c: 4)

Yazar, tarihi kaynaklarda yer alan III. Abdurrahman'ın saltanat süresini elli beş ve bahsedilen gamsız geçen günlerin süresini de on beş gün olarak değiştirerek verir.

Aruz vezni ile yazılan *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*, Abdülhak Hâmid'in oyunları arasında sahnelenebilirliği imkân dahilinde olan eserlerindedir. Birkaç kez de sahnelenmiş olan oyunun, sahnelenmiş hâli ile kitap hâli arasında kimi farklılıklar mevcuttur. Oyun sahneleneceği zaman, yazar tarafından bazı değişiklikler yapılmıştır. Değiştirilmiş oyunun metni İsmail Hami Danişmend⁴⁹ tarafından yayımlanmıştır. Oyunun sahnelenişi ile ilgili pek çok yazının kaleme alındığını da burada belirtelim.

Çalışmamızda kullandığımız eser, *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*'in taklit baskılarından biridir⁵⁰.

1. 2. 2. 3. 2. Eserin Özeti

Kurtuba'da fakir ve sefil bir hayat süren Tezer ve nişanlısı, bu hayattan bıkmışlardır. Tezer çare olarak Melik Abdurrahman'a gidip yardım istemeyi düşünür. İşve ve cilvelerle Abdurrahman'ı kandırarak ondan para sızdırmak maksadıyla girdiği saraydan melike âşık olarak çıkar. Melikin verdiği bir kese altını nişanlısına götürür. Çaresizlik içerisinde nişanlısını saraya gönderen Rişar, gelen bir kese altınla mutlu olurken, Tezer'in saraya gitmesinden de rahatsızlık duyar.

Tezer, iki erkek arasında kalır. Her ikisini de sever. Kıskançlık hisleri Rişar'ı intikam almaya sevk eder. Rişar, Hıristiyan ve Müslüman halk arasında Melik Abdurrahman ve Tezer aleyhinde fitne çıkarır. Halk Tezer'in öldürülmesini ve bunu bizzat Melik Abdurrahman'ın yapmasını ister. Halkın isteklerine boyun eğen Melik Abdurrahman, Tezer'i öldürür. Beslediği bütün intikam hislerine rağmen Tezer'i seven

⁴⁹ Danişmend, İ. H. (1945). *Tezer*, Kanaat Kitabevi, İstanbul.

⁵⁰ Tarhan, A. H. (b.t. yok) *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*, Manzum ve kavafi-i mukayyedeği hâvi bir fâcia-ı tarihiyedir, İstanbul, 127s. Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilerek suretiyle yapılmıştır.

Rişar, Tezer'i öldüren son hançer darbesini vurmadañ halkı kendisinin kışkırttığını itiraf edip intihar eder. Melik Abdurrahman da kendi canına kıymaya yeltenir, fakat buna halk ve yönetimdeki ileri gelenler engel olur. Tezer'in boş yere canına kıyıldığını anlayan halk ve yönetimdeki ileri gelenler pişmanlık duyarlar, ama iş işten geçmiştir. Melik Abdurrahman, kendisinden sonra yönetime gelecek kişiyi hazır etmelerini söyler; zira kendisi artık "adem"e gitmek üzere yola çıkacaktır.

1. 2. 2. 3. 3. Eserin Muhtevası

Abdülhak Hâmid, Endülüs serisi içerisinde hacimce en küçüğü olan *Nazife*'yi bir başlangıç noktası olarak belirlemiş ve serinin diğere eserlerini bir şekilde *Nazife*'ye bağlamıştır. *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis* rahatlıkla *Nazife*'ye bağlanabilecek özellikler gösterir. Abdurrahmanü's Sâlis de, *Nazife*'deki Ferdinando gibi kendi milliyetinin ve dininin dışında bir kıza âşık olmuştur ve bu iki yönetici bir şekilde bu kızların ölümlerine sebebiyet vermişlerdir.

Abdülhak Hâmid, *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*'te "kıskançlık" ve "fedakârlık" ekseninde trajik bir aşk hikâyesini ele alır.

Küçük hacimli bu eserde, yine Abdülhak Hâmid'in devamlılık gösteren konularına rastlarız. *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*'te yöneticilerin halk için var oldukları, vatan sevgisi, kıskançlık ve kıskançlığın sebep olduğu kötü sonuçlar, din adamlarının ve halkın taassubu gibi konular ele alınır.

Endülüs'ün Müslümanların yönetiminde en parlak günlerini yaşadığı dönem Abdurrahmanü's Sâlis dönemidir. Abdurrahmanü's Sâlis, memleketi güzide bir belde yapmış olmasının yanında halk arasında ayırım yapmadan herkese "pederce" yaklaşmış ve yardım etmiş birisidir. Tezer, bu özelliklerini bildiği melikten içerisinde oldukları yoksulluktan kurtulmak adına yardım talebinde bulunur. Niyeti Müslüman meliki işve ve nazlarıyla kandırarak para sızdırmaktır. Abdurrahmanü's Sâlis'in yanına gider gitmez İspanyolluğunu unutmuş gözükerek ve melike yaranmak adına kendi milliyeti ve vatani aleyhinde konuşur. Bu konuşmaya Abdurrahmanü's Sâlis, ağır bir cevap verir:

"Tezer – (*Evzâ-ı sahte ile*)
Size terk etti de bizi vükelâ
Battı İspanya milleti; hâlâ
Ağlıyor mâtemiyle mağluplar;

İşte kaydında olmuyor bunlar!
 Gönlünü verdi bir hâlife bana;
 Ben de bahşeyledim bu kaydı ana!
 Melik – (*Mütehevvir*)
 Kalbine girmemişse hiss-i vatan,
 Onu sen kale alma bari utan!
 Kız köpekler bile vatanperver!
 Vatani sevmeyen acep ne sever?
 Böyle sözler beni eder ta'zib!
 Geri al kavlini ya et tekzib!" (s. 11-12)

Abdurrahmanü's Sâlis, köpeklerin bile vatanperver olduğunu söyleyerek kendi vatani ve milliyetinden utanan Tezer'e kızar. Böylelikle vatan sevgisi kalbine girmeyen insanların bu durumdan utanmaları gerektiği vurgulanır. Yazarın, bu diyalogun devamında eserde ele alacağı birkaç konuya da değindiğini görürüz. Abdurrahmanü's Sâlis'in kızgınlığı karşısında ulaşmak istediği amaca ulaşamamaktan korkan Tezer, sözünü değiştirerek başka bir iltifatta bulunur:

“Tezer – (...)(*Cehrî*)
 Önce ettim vazifemi icrâ;
 Şimdi kaydında olmuyor, zira
 Vatana yaver oldu devletiniz;
 Halkı halkeyledi adaletiniz;
 Arz-ı hâlimde cümlesi meşrûh.
 Melik –
 Böyle de olsa maksadın mecrûh.
 Vatan etbâ için de bir nimet;
 Bana mı münhasır ana hizmet?
 Yalnız hizmet eyleyim alâ;
 Müsmir olmaz o hizmetim asla.
 Bana yardımcı olmayınca umum,
 Belki her ettiğim olur mezmûm.
 Ne kadar olsa bir melik mukdim,
 Vatana herkes olmalı hâdim.
 Ağlayanlar hele neden mağbun,
 Ki eğer onlar olmasaydı zebûn,
 Vatani belki hıfzederler idi?” (s. 12-13)

Vatan sevgisinin sadece yönetenler açısından değil, yönetilenler açısından da önemli olduğunu vurgulayan Abdurrahmanü's Sâlis, eğer halk vatana hizmet etmezse bunun semeresinin görülemeyeceğini söyler.

Abdülhak Hâmid, *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*'te ısrarla

yöneticilerin halka muhtaç olduğuna vurgu yapar. Bu düşüncesini hem melik olan Abdurrahmanü's Sâlis'in hem de halktan biri olan Rişar'ın dilinden ifade eder.

“Tezer – (*Tecellüd ile*)
 Neme lâzım o millet ü devlet,
 Ki bizim borcumuz sana hizmet.
 Sen sağ ol, elverir!

Melik –
 Bu bir töhmet
 (...)

Melik – (*Bağteten*)
 Neme lâzım deyince millet için,
 Bana ‘var ol’ demek ne lâzımdır
 Ki melik millete mülâzımdır.
 Devlet ü milleti bilen anlar
 Ki melâzımla merci’im anlar!
 Bu sözü kale alsa bir diğeri,
 Tardolurdu anın bugün değeri!
 Bu nuhusetli fikri et ifnâ!
 Bil ki halkı edip de istisnâ,
 Bana ‘var ol’ demek nuhusettir!

Tezer – (...) (*Birdenbire pâ-bûs ile*)
 Cahilim, ettiğim cesarettir!
 Afvedin! Kılmayın beni tahcîl!
 Melik – (*Men’ ile*)
 Halkı benden ziyade et tebcîl;
 Ona hürmet bana riâyettir.

Tezer –
 Şahsınız halka bir inâyettir.
 Size yok ma’delette misl ü adîl!

Melik –
 Edelim gayrı mebhası tebdîl!
 Neye lâzım o bî-sebebe evsâf,
 Borcumuzdur adalet ü insaf,
 Halka zulmetsem iştikâ vârid;
 Adl için şahsımı senâ bârid.
 Şüphesiz hâtırında olsa gerek
 Ki bana arz-ı hâl ile gelerek,
 (...)” (s. 15-18)

Târık yahut Endülüis Fethi’nde Merkado, halkın “kral çok yaşa” sözüne itiraz etmiş, “kral her zaman bulunur önemli olan milletin yaşamasıdır” demişti. Abdülhak Hâmid, eserden esere devam ettirdiği pek çok düşünce gibi “önemli olan yöneticiler değil, millettir” düşüncesini *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*’te de devam ettirir. Yazarın bu konudaki ısrarı bizde sıklıkla tekrarlanan “Padişahım çok yaşa”

sözüne bir tepki olarak da değerlendirilebilir.

Rişar da yöneticilerin halka hizmet etmesi gerektiği düşüncesindedir. Yöneticiler hem halka yardım etmek zorundadırlar hem de halka muhtaçtırlar:

“Melik – (...)
Halka hâmi olan ekâbirdir.
Ki teâvünde halk ile birdir.
Pek gurur etmesin o sâhib-tâc,
Hem muîndir bu halka hem muhtaç!
(...)” (s. 6)

Abdülhak Hâmid’in *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü’s Sâlis*’te ele aldığı konulardan birisi de din adamlarının (rahipleri) taassubu ve halkın cahilliğidir.

Yazarın *Târik yahut Endülüis Fethi*’nde çizdiği sapık ruhlu rahipten sonra *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü’s Sâlis*’te de taassup içindeki ruhban sınıfına eserinde yer vermesi, onun Hıristiyan din adamları hakkında olumlu düşünceler içerisinde olmadığını gösterir. Ruhban sınıfı, *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü’s Sâlis*’te Rişar’ın kışkırtması ile sadece dinini değiştirdi diye Tezer’in ölümünü isteyecek kadar taassup içerisinde.

Halk da cehalet içerisinde. Halk, doğruluğunu araştırıp sorgulamadan ve çok güvendikleri Abdurrahmanü’s Sâlis’i bile dinleme lüzumu duymadan kışkırtmalara kapılır ve Tezer’in melik tarafından öldürülmesini ister. Öldürülmesini istedikleri kızın din değiştirip Müslüman olması da onlar için bir şey ifade etmez. Burada özellikle halkın şuursuz bir kütle olduğu ifade edilmek istenmiştir. Sermet Uysal, “halkın, şuursuz bir kütle olarak çizilmesinin” Shakespeare’ın *Julius Caesar* isimli eserinden gelen bir tesir olduğuna dikkat çeker (Uysal, 1952: 41-45). *Julius Caesar*’da Sezar’ı öldüren Brutus, işlediği cinayeti haklı çıkarmak için bir konuşma yapar. Halk bu konuşma karşısında Sezar’ın kötülüğüne ve Brutus’ün iyiliğine inanır. Bu sefer halkın karşısına Antonius çıkar. O da Sezar’ın iyiliğinden, Brutus’ün kötülüğünden bahseder. Halk bu sefer Antonius’un haklılığına inanır. Birbirini çok kısa aralıklarla takip eden iki konuşma arasında halkın düşüncesi çabucak değişir (Shakespeare, 1996: 70-100).

Tezer yahut Melik Abdurrahmanü’s Sâlis’in entrik yapısının üzerinde yükseldiği iki tema vardır bunlardan biri trajik aşk diğeri de kıskançlıktır. Eseri ve eserin

kahramanları arasında gelişen aşkı trajik yapan şey hiç şüphesiz kişilerin tercihleri ve yapmak zorunda kaldıklarıdır.

Abdurrahmanü's Sâlis, eserde anlatıldığı şekli ile elli beş yıllık saltanatının mutlu geçirdiği on beş gününde Tezer'e âşık olur. İktidar sahibi olmasına rağmen halkın isteklerine boyun eğmek ve sevdiğini kendi elleri ile öldürmek zorunda kalır. Kararı uygulamama gücüne sahip olmasına rağmen halkın baskısına boyun eğer. Çok sevdiği kızı ve ona duyduğu aşkı yani ferdi saadetini toplumun istekleri uğruna feda eder. Abdurrahmanü's Sâlis, tam bir trajik durumla karşılaşmış ve trajedisini yaşamıştır. Abdurrahmanü's Sâlis'in trajedisini ifade eden mısralar, şâirin *Sahra*'sında yer alan "Ferâgat-kâr" isimli şiir ile pek çok bakımdan hatta bazı mısraların aynen alınması ile benzerlik gösterir (Tarhan, 1991: 67-72).

"Melik –

Tâliim, mevkim nasıl da yaman!
 Bilmem şimdi ben aman Yarab?
 Bana ettirmek istiyor i'dâm
 Kendi emrimle kendimi idam
 Bu mudur hikmet-i zaman Yarab?
 Olduğum hâlde hükümrân-ı zaman,
 Katle mahkûme nâgehân Tezer'im,
 Ben de ol işte tâbi-i ferman!
 (...)
 Bu ne Yarab! Ne tâli'-i fettân?
 Andan ayrı bu hâl-i zârımda,
 Kefene kalbolur lihaf u libas
 Döşeğim lahd-i medfene benzer!
 (...)
 Neden etsin Tezer fedâ-yı hayat?
 Bana şan milletimse, can Tezer'im
 Ki revân olması verir hâlecen!
 Bunu imar için anı tahrîb!
 Halka âdil, refikama zâlim!
 Hangisi yıkmağa değer aya?
 Birisi celb-i lânet-i dünya;
 Birisi gamdan olmamak sâlim.
 Kadirim hem de âcizim ne garîb!
 Oluversin hemen nihân Tezer'im,
 Bize şan mültezem; değil canan!
 Gerçi durmam olursa kız âzim,
 Telef-i nefsi de revâ göremem;
 Giderim terk-i tac-ı devlet edip!" (s. 75-80)

Trajik durumla karşılaşan diğer isim Tezer'dir. Tezer, fakir olmasına rağmen yakışıklılığı ile tutulduğu Rişar'ı son nefesine kadar sevdiğini beyan eder. Yardım talebi ile gittiği Abdurrahmanü's Sâlis'i ise "şahane tabı", "mücessem mekarim-i ahlâkı", "merdâne tavrı" ve "keramet olan sözü" ile sever. Önce güzel surete tutulur sonra güzel ahlâka meftun olur. Tezer, önce Abdurrahmanü's Sâlis'e gidişini zaruret olarak nitelendirir. Daha sonra melike âşık olacak ve ilgisini onun üzerinde yoğunlaştıracaktır.

"Tezer – (...)
 Belki gittiğim zarurettten.
 (*Torbayı alarak*)
 Sana gelmekliğimse hasretten.
 Ona etti muzâyakam tahrik.
 Sana etti muâşakam teşrîk.
 Oraya rihletim –hayalettir-,
 Buraya avdetim asalettir.
 (...)" (s. 45)

Tezer, Abdurrahmanü's Sâlis'e âşık olunca önceleri saraya geliş sebebinden pişmanlık duyar. Kendi ifadesi ile bu pişmanlığını gidermek adına din değiştirir. Gönlünde iki erkeğe de yer ayıran Tezer, bu durum karşısında ıstırap çeker ve Tanrı'dan kendisini ikiye bölmesini ister.

"Tezer –
 Ettiğim hileye nedametten,
 Eyledim dinimi yolunda feda!
 Nasıl ettim feda fakat Rişar'ı?
 Ne gelen var o yar için ne giden!
 (...)
 Rişar'ı aldatış nedir? Zahmet,
 Meliki aldatış nedir? Küfran,
 Melikin zâtı bâis-i nimet;
 Rişar'ın yâdı, mucib-i hicran!
 Bir esirim kolayken ıtlâkım.
 Hür idim mazhar-ı esaret iken.
 Önce müştâk-ı hüsn-i sûret iken,
 Şimdi meftûn-ı hüsn-i ahlâkım.
 Böyle kalsam Rişar helâk olacak;
 İşte mektubu, işte imzası.
 Şehden ayrılmak istesem ancak,
 Başlıyor gönlümün takazâsı!
 Ne azabım, nasıl belâyım ben!
 İki gönlüm mü var benim ayâ?
 Biri kâfi değil imiş güyâ,
 İki sevdaya mübtelâyım ben!

Kailim imtihan ile kail,
 İkiye bölse cismimi Yezdan:
 Biri metbûuma olur nâil,
 Biri müştâkımı eder şâdân!
 (...)
 Rişar'a yaklaşınca rüyâda,
 Görürüm pâdişâhı pür-ekdâr:
 Ağlayıp başlar âh u feryâda;
 Olurum ıstırab ile bîdâr!
 (...)
 Gönlüme doğdu bir ikiz matlab;
 Yek-vücutâne bir beka buldu.
 Sanki gönlüm içinde leb-ber-leb
 İki âşık yatar mezar oldu!
 (...)" (s. 55-57)

Rişar eserde önemli bir rol oynar. Zira eseri sürükleyen ve gerilimi artıran onun Tezer'i kıskanmasıdır. Tezer'e karşı beslediği sevgi kıskançlığın kazanında yoğrularak intikam hırsına dönüşür. İntikam hırsı ile halkı ve papazları kışkırtır, fitne çıkartır. Son sahneye kadar acımasız ve gözü intikam almaktan başka bir şey görmeyen biri olarak çizilen Rişar, Tezer'i öldüren son darbeyi vurduktan sonra intikam hırsının kendisine yaptırdığı fenalıkları itiraf eder. Bu itirafı takiben intihar eder. Böylelikle kıskançlık insanların ölümüne yol açar.

İhsan Sâfi, *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*'i sadece basit bir aşk hikâyesi gibi okumanın doğru olmadığı kanaatindedir (Sâfi, 2006b: 280-291). Sâfi'ye göre Abdülhak Hâmid, *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*'te de alegorik okumaya müsait bir kurguda bulunmuştur. Birkaç ihtimal içerisinde en uygununun Tezer'in hürriyeti temsil ettiği, Abdurrahmanü's Sâlis'in de Mithat Paşa olabileceği yönündeki değerlendirmesinin olduğunu düşünmekteyiz. Yazar, bu zamana kadar hemen hemen bütün eserlerinde müstebid ve zalim olarak çizdiği yönetici tipini bu eserinde sevilen, vatanperver, veli, adil, merhametli ve trajik bir hükümdar olarak çizmiştir. Abdülhak Hâmid'in Mithat Paşa'ya olan sevgisi Abdurrahmanü's Sâlis'te bir yansıma bulmuştur diyebiliriz. Tarihi kaynaklarda Abdurrahmanü's Sâlis'in elli yıl olarak verilen saltanat süresini elli beş yıl olarak değiştirip vermesi, Mithat Paşa'nın sürgüne gönderildiğinde bu yaşta olmasıyla alakalı olabilir. Diğer taraftan yazarın hep eleştirilerinin merkezinde duran müstebid ve zalim padişah tipinin muhatabı olan Sultan II. Abdülhamid'e, Abdurrahmanü's Sâlis'in şahsında örnek alınması bir yönetici tipi çizerek göndermelerde de bulunmuş olabilir.

Abdülhak Hâmid, gerek Abdurrahmanü's Sâlis'in gerek Tezer'in gerekse Rişar'ın ikilemelerini, yaşadıkları tereddütleri; sevgi, teslimiyet, kıskançlık ve intikam hislerini iyi işlemiştir. *Nazife* ve *Abdullahü's-Sagîr*'de olduğu gibi, bu eserinde de yazarın konuyu karmaşık hâle sokmadan, dar bir kadro ile çarpıcı bir eser ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Tezer'in uzun süren ölüm sahnesi, Rişar'ın iki grup halk arasında sürekli kıyafet değiştirerek gezinmesi ve Şark geleneğinde mümkün olmayan hükümdarın gözdesine laf atan ve hükümdardan hesap soran bir halkın olması gibi zorlama ve kusurların dışında *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*, dramatik ve trajedik yapısı ile başarılı bir eserdir.

1. 2. 2. 3. 4. Eserin Yapısı

Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis'in, üç fasıllık (ilave fasıllarla sekiz fasıl) tarihî bir trajedidir. I. Fasıl (s. 5-47) 1 Meclis, İlave-i Fasıl (9-33), 1 Meclis, İlave-i Fasıl (33-47), 1 Meclis; II. Fasıl (s. 47-90), 1 Meclis, II. Fasıla İlave (54-60), 1 Meclis, II. Fasıla İlave (60-66), 1 Meclis, II. Fasıla İlave (66-90) 3 Meclis; III. Fasıl (s. 90-127), 2 Meclis şeklinde bölümlenmiştir.

1. 2. 2. 3. 4. 1. Olay Örgüsü

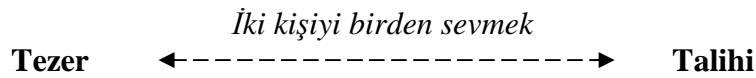
Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis'in olay örgüsü şu metin halkalarından oluşur:

1. Tezer'in saraya girerek Abdurrahmanü's Sâlis'e âşık olması
2. Tezer ve Abdurrahmanü's Sâlis hakkında fitnenin çıkması
3. Tezer ve Rişar'ın ölümü

Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis, vaka kuruluşundaki sadelik ve şahıs kadrosunun darlığı ile *Abdullahü's-Sagîr*'e benzer.

Abdülhak Hâmid, *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*'i Endülüs tarihinde yer alan Abdurrahmanü's Sâlis ile ilgili bir anekdottan hareketle yazar. Bu anekdotta Abdurrahmanü's Sâlis'in elli yıllık saltanatında ondört gününü gamsız ve mutlu geçirdiği belirtilir. Abdülhak Hâmid, bu anekdottan hareketle on dört günü on beş gün olarak değiştirir ve Abdurrahmanü's Sâlis'in bu günlerini bir genç kıza âşık olarak geçirmiş olacağına dair bir tahmin ve kurguda bulunarak eserini yazar. Tarihte var olan bir şahsiyete gerçekte olmayan bir aşk hikâyesi yakıştırır.

Eser fakirlik içerisinde kıvranan Tezer ve Rişar isimli iki gencin, devrin meliki Abdurrahmanü's Sâlis'ten isteyecekleri yardım üzerine konuşmaları ile başlar. Bu iki genç fakirdirler ve fakirlikten kurtulmak adına çare ararlar. Abdurrahmanü's Sâlis, bütün halk tarafından sevilen ve “peder/baba” gibi görülen birisidir. Tezer ve Rişar'ın İspanyol olmaları onların melike karşı önyargılı davranmalarına sebep olur. Tezer, işve ve nazı ile meliki etkileyip ondan para sızdırmak niyetiyle saraya gider. Fakat çok kısa bir süre sonra Abdurrahmanü's Sâlis'ten etkilenir ve ona âşık olur. Genç bir kızın farklı niyetlerle gidip kısa bir sürede fikrini değiştirmesi ve melike âşık olması inandırıcılıktan uzaktır. Karşılıklı gelişen aşk, Abdülhak Hâmid'in pek çok eserinde olduğu gibi felaketten başka bir şey getirmeyecektir. Nitekim eserdeki bütün felaketlerin sebebi bu aşktır. Çünkü Rişar kıskançlık krizine tutulur ve sevdiğini öldürmeye varacak kadar intikam hırsı ile dolar; öte yandan halk, o zamana kadar büyük saygı duyduğu melike dil uzatmaya başlar; melik, halkın isteği ile Tezer'e duyduğu aşk arasında kalarak ıstırap çeker; Tezer, biri genç ve yakışıklı, diğeri yaşlı fakat ahlâken güzel iki erkek arasında kalır ve bu aşktan en büyük zararı gören kişi olur.



Abdurrahmanü's Sâlis ile Tezer'in tanışmasıyla ortaya çıkan aşk, kişilerin kendi talihleri ve vicdanları ile çatışmanın yanında ıstırap dolu trajik durumları da ortaya çıkarır. Eserin başından beri hemen hemen her konuşmada, eserin sonunda yaşanacak facia ile ilgili sezdirmeler vardır. “Ayrılık”, “ölüm”, “kan”, “kaybetmek”, “intikam” ve “fitne” kelimeleri ile eserin sonunda gerçekleşecek dramatik ve trajik sona göndermeler yapılmıştır.

İkinci metin halkası, eserin sonunu hazırlayan ve entrik yapının oluşumunu sağlayan Abdurrahmanü's Sâlis ve Tezer hakkında Rişar tarafından çıkarılan fitnenin sebep olduğu olay ve çatışmalara ayrılmıştır. Sevdiği kadının kendisinden yüz çevirdiğini görünce kıskançlık krizine giren Rişar, intikam almaya yemin eder. İntikam alış şekli ise doğrudan doğruya gidip tarafları öldürmek şeklinde değil, fitne çıkarmak sureti ile olacaktır.

“Rişar – (...)

Bir melektir hayali; var olsun.

Kendi şeytan demek; fena bulsun!..

Bulamazsın sarayda, fitne, beka!
 Seni ben şehre eylerim ilka!
 Toplayım cümle râhibânı hele;
 Bana hem-râh olur bütün cehele!
 Katarım, dek edip ekâbirine,
 Müslim ü İsevîyi birbirine!” (s. 53)

Nahit Sırrı Örik, *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*'i değerlendirdiği makalesinde Rişar'ın inandırıcılıktan uzak çizilişine dikkat çeker. Ekmek parasını tedarikten yoksun birinin halkı kışkırtarak nasıl fitne çıkardığına hayret eder:

“Ekmek parası tedarikinden aciz bir delikanlının, böyle kıyamlara sebep olmağa iktidarını ve hele büyük ihtilâl sahnesinde bir an gözden kaybolunca, Arap ve sonra yine bir an kaybolup bu sefer de İspanyol şekil ve kıyafetinde meydana çıkarak süratle elbise değiştirmekteki maharetiyle hafızalarda ismi yaşayan müzikhol artisti Fregolia'yı hayran edecek bir çeviklik ve marifetle kıyafetini tebdil edip durmasını kabul edince, bunu müsamaha ile karşılayınca, vakalarda ve şahsiyetlerde hiçbir gayritabiîlik yoktur. Her şey mantikî, hislerin inkişafı makul ve makbuldür.” (Örik, 1937: 120)

Halkın iştirak ettiği fitne, birkaç bakımdan eserde önemli bir görev icra eder. Öncelikle halkın cehaleti, her zaman kullanılarak sonu ölüme varan neticelerle karşılaşılabilceği ifade edilmeye çalışılmıştır. İkinci olarak iktidar olanlar muktedir olmazsa devlet yönetimi ve karar mekanizması zaafa uğrayabilir. Rişar'ın çıkarttığı fitne hem kendi hayatına hem de Tezer'in hayatına mal olmuş, devlet yönetimindeki kişinin itibarı zaafa uğramış, huzuru ve mutluluğu bozulmuştur. Bu metin halkasını Abdurrahmanü's Sâlis ve Tezer'in çatışmaları beslemiştir.

Tezer'i sevmek

Abdurrahmanü's Sâlis ←-----→ **Halk /Ruhban Sınıfı**

Abdurrahmanü's Sâlis'i sevmek

Tezer ←-----→ **Halk /Ruhban Sınıfı**

Yazar, bu metin halkasında hem cahil ve “şuursuz kütle” olarak çizdiği halkın isteklerine boyun eğen hükümdara ağır bir bedel ödetmiş hem de önemli olanın yöneticiler değil halkın kendisidir fikrini ileri sürerek bir tenakuza düşmüştür. Abdülhak Hâmid, alegorik okuma düzleminde Mithat Paşa'ya yer vermek adına böyle bir tezada

imza atmıştır.

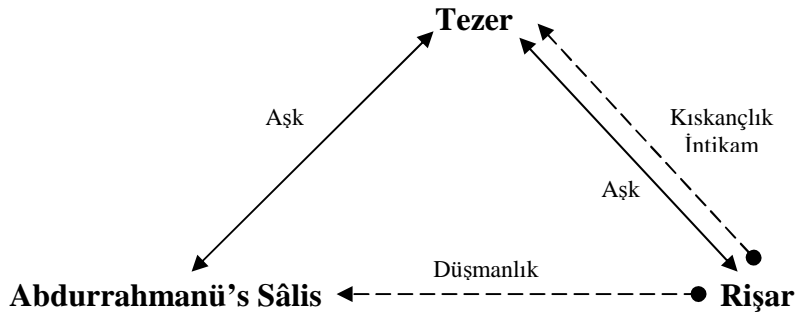
Üçüncü metin halkası eserin genel kompozisyonu içerisinde sonuç kısmı olarak değerlendirilebilecek Tezer ve Rişar'ın ölümlerine ayrılır. Eserin başından beri Tezer'in ölümüne göndermelerde bulunulur. Fakat bu ölümün Abdurrahmanü's Sâlis'in elinden olacağı, yükselen bir gerilimle sürdürülerek eserin sonuna bırakılır. Rişar'ın intiharı ise tamamen sürpriz olur.

Bu metin halkasında Abdurrahmanü's Sâlis, halkın isteklerine boyun eğer ve ferdi mutluluğunu toplumsal taleplerin kurbanı yapar. Trajik bir durumla karşı karşıya kalan Abdurrahmanü's Sâlis, sevdiğini kaybettiği gibi onun varlığına son verme işini de üstlenmek zorunda kalır. O bu durumu, "Kendi emrimle kendimi idam" (s. 76) ve "Kadirim hem de âcizim ne garîb" (s. 80) şeklinde izah etmeye çalışır. Vicdanı ile şiddetli bir çatışma yaşar. Melik olarak iktidardadır ama Tezer'in ölümüne karşı çıkacak kadar muktedir değildir. Tezer için tahtını ve hayatını feda edebilecektir ama Tezer'in hayatını halkın isteklerine daha doğru bir ifade ile Rişar'ın intikam hırsına kurban edecektir.

Tezer'in ölümü/Halkın isteği
Abdurrahmanü's Sâlis ←-----→ **Vicdanı**

Abdülhak Hâmid, eserin sonunda özellikle Tezer'in ölüm sahnesinde çok dramatik bir hava yaratmıştır. Yazarın, eserlerine yansıyan yüzünde sıklıkla gördüğümüz ölçsüzlük, *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*'te de görülür. Bu ölüm sahnesi gereğinden fazla uzatılarak yakalanan dramatik hava bozulmuştur. Tezer'in süslenerek sahneye gelişi ve dramatik havayı zirveye taşıyan Tezer'in sözleri uzatılan ölüm sahnesi ile bütün etkisini kaybeder.

Vaka kuruluşunu sade tuttuğu bu eserde yazarın konu birliğini sağladığı için başarılı olduğu görülür.

Şema 4:**1. 2. 2. 3. 4. 2. Dügümler-Çözümler****Tablo 5:**

I. FASIL (s.5-47)			II. FASIL (s.47-89)						III. FASIL (s.90-127)	
	EK F.	EK F.		EK F.	EK F.	EK F.				
1. M	1. M	1. M	1. M	1. M	1.M	1.M	2.M	3.M	1. M	2.M
s.5	s.9	s.33	s.47	s.54	s.60	s.66	s.75	s.81	s.90	s.97
			1 ●		2 ●					
1. Rişar'ın çıkaracağı fitnenin ne olduğu? 2. Tezer'in öldürülüp öldürülmeyeceği?										

1. 2. 2. 3. 4. 3. Zaman

Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis'te vakanın geçtiği zamanı tarih olarak bize veren herhangi bir bilgiye rastlamayız. Fakat eserde hayatından onbeş günlük kesitin verildiği şahıs Endülüs'e altın çağını yaşatmış Melik Abdurrahmanü's Sâlis (M. 892-961) olunca eserin vaka zamanını tespit etmek kolaylaşmaktadır. III. Abdurrahman, Endülüs'te yaklaşık elli yıl (M. 912-961) saltanat sürer (Ziya Paşa, 1276: 90). Esere konu olan tarihi kesit ise (bu bilgi de *Endülüs Tarihi*'nde vardır), Abdurrahmanü's Sâlis'in saltanatı boyunca mutlu olarak geçirdiğini söylediği on dört - yazar tarafından on beş gün olarak değiştirilir - gündür. *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*'te olaylar on beş günlük bir zaman diliminde ele alınır. Yazarın eserinde ele aldığı on beş

günlük zaman kesitini eserden de tespit etmek mümkündür, fakat biz bu bilgiyi en önce yazarın “Eserlerimi Nasıl Yazdım?” başlıklı seri yazısından öğreniriz (Tarhan, 1928c: 4).

Tezer yahut Melik Abdurrahmanü’s Sâlis’te vaka Kurtuba şehrinde bir kulübede başlar. Bu sahnede kozmik zaman belirtilmez ama gündüz olması kuvvetle muhtemeldir. Tezer ile Rişar, içinde buldukları fakirlikten kurtulmak adına çare ararlar ve Tezer çareyi melik Abdurrahmanü’s Sâlis’e gitmekte bulur. Bu konuşma birinci fasılda gerçekleştirilir. Birinci faslın ilk ilave faslında ise Tezer’i Abdurrahmanü’s Sâlis’in sarayında görürüz. Bu fasılda Tezer ile Abdurrahmanü’s Sâlis, birbirlerinin niyetlerini anlamaya çalışırlar. Kozmik zaman bu fasılda da belirtilmez. İkinci ilave fasılda Tezer, Abdurrahmanü’s Sâlis’ten aldığı bir kese altınla Rişar’a gelir. Tezer’in saraya gidişiyle tekrar Rişar’ın yanına gelişi arasında bir haftalık zaman geçmiştir:

“Tezer – (*Torbayı alarak*)
 Şu niçin olmasın muvâfakatın?
 İşte bir haftalık müfarakatın
 Bedeli oldu bir avuç altın
 (...)” (s. 44)

İkinci fasılda kozmik zaman gecedir. Bundan sonraki fasıllarda kozmik zamana dair herhangi bir bilgi ile karşılaşmayız. Abdurrahmanü’s Sâlis’in sarayından dışarı çıkmadığını gören saray efradı, hem söylentilerin aslını araştırmak hem de melikten bu zaman zarfı içinde niye görünmediğini sormak üzere Abdurrahmanü’s Sâlis’in huzuruna çıkarlar. Melikin gözlerden uzak geçirdiği zaman dilimi on üç gündür:

“Uzmâ-yı Kavm – (*Ayrı ayrı*)
 Cürmü yok mu onun acep sizce?
 Bizi söyletmeyin edebsizce!
 Size sihr etti, âh! O ednâ kız.
 Biz bile hep huzura müştâkız!
 Nasıl ahâd olur bu hâle sabûr!
 Oldunuz böyle uzlete mecbur.
 Biz hisâb ettik, âh! On üç gündür!
 Hep gönüller bununçün üzgündür!” (s. 70)

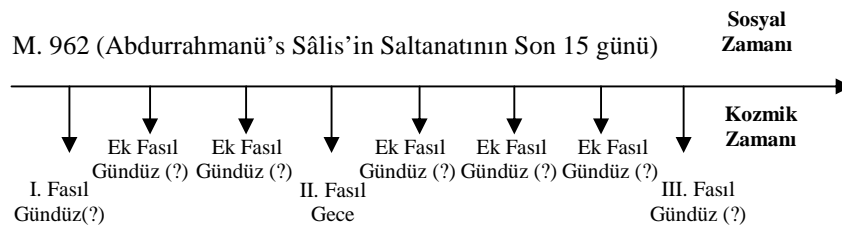
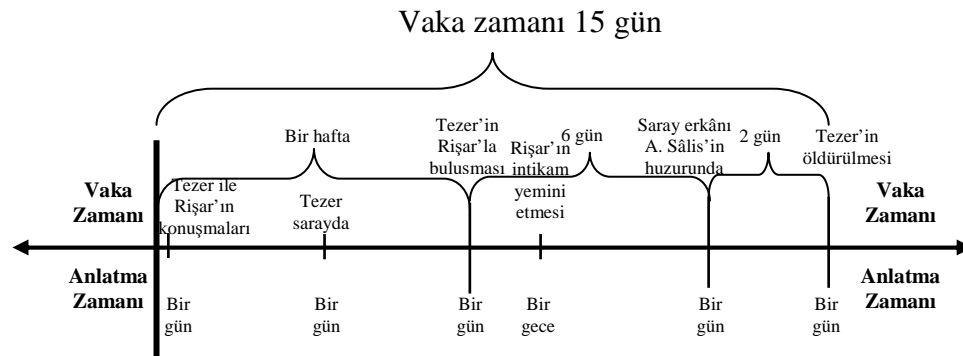
Tezer’in öldürülme sahnesine gelindiğinde geçen zaman on beş gün olarak ifade edilir. Yazar on beş günlük zamanı umumun ve Abdurrahmanü’s Sâlis’in ağzından

olmak üzere iki yerde belirtir:

“Umum –
Siz bizi böyle ettiniz mu’tad,
Bu sebeple kapansanız bir gün,
Bizi mutlak görürsünüz küskün!
İşte on beş gün oldu uzletiniz...
Mütehassir huzûra milletiniz.
Ne için böyle münkesir kalsın?
İntikam almak istiyor...” (s. 104-105)

“Melik – (*Şitâb ve umum huzzara hitab ile*)
Abdurrahman seninçün ey ümmet,
Elli beş yıldır eyliyor hizmet,
Elli beş yıl umuma hizmet eden,
Bu kadar zapt u rapta hizmet eden,
Çok mu on beş gün eyleyip rahat,
Kendisiyçün ararsa bir sıhhat?
(...)” (s. 111)

Eser, Tezer’in öldürülmesi, Rişar’ın intiharı ve Abdurrahmanü’s Sâlis’in “ademe” gitmek üzere yolculuğa çıkmaya hazırlığı ile biter. Eserde Abdurrahmanü’s Sâlis’in saltanatının son yılı olan M. 962 yılının on beş günlük kesiti vaka zamanı olarak ele alınmıştır. On beş günlük vaka zamanı atlama ve özetlemeler ile altı günlük bir anlatım zamanı ile anlatılmıştır.



1. 2. 2. 3. 4. 4. Mekân/Dekor

Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis'in vakası İspanya'nın Kurtuba şehrinde geçer. Mekân olarak ismi anılan iki yer vardır. Bunlardan biri vakanın geçtiği Kurtuba diğeri ise Endülüs'tür.

Eserin fasıl başlarında mekâna dair bilgiler verildiği görülür. Bu bilgiler detaylı olmaktan uzak; sadece olayların nerde geçtiğinin belirtilmesine yöneliktir.

Eserde kapalı mekânlara daha fazla yer verildiği görülür. Bu mekânlar arasında bir ağaçlık yer açık mekân iken kulübe, saraydaki odalar ve bir harabe de eserde yer verilen kapalı mekânlardır.

Mekânlar fasıldan fasıla değişir. Eserin sahnelenebilirliğine gölge düşürecek herhangi bir mekân ile karşılaşmayız.

1. 2. 2. 3. 4. 5. Şahıs Kadrosu

Abdülhak Hâmid, Endülüs serisi eserlerinde olduğu gibi *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*'te de Arap ve İspanyollara yer verir. Fakat Endülüs serisinin diğer eserlerinde görülen kesin hatlarla ayrılmış İspanyol ve Arap ayrımı *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*'te görülmez. Eserde yine Araplar ve İspanyollar vardır. Fakat bunlar bir cephe oluşturmazlar. Hatta Tezer'in öldürülmesi konusunda iki ayrı millete mensup kişiler birleşir ve Tezer'in ölümüne karar verme noktasında ortak hareket ederler.

1. 2. 2. 3. 4. 5. 1. Abdurrahmanü's Sâlis

Eserin başkahramanı olan Abdurrahmanü's Sâlis, Endülüs'te hüküm süren Müslüman Arap hükümdarları arasında yaklaşık elli yıllık saltanatıyla Endülüs'e altın günler yaşatmış bir padişaktır. Tarihi kişiliği de bilgi ve belgelerle sabittir.

Abdülhak Hâmid, Endülüs tarihinden aldığı bu şahsiyet etrafında bir hikâye uydurur. Bununla birlikte eserdeki Abdurrahmanü's Sâlis ile tarihî şahsiyet olan arasında pek çok benzerlik vardır. Sadece on beş günlük aşk hikâyesi yazarın kurgusudur ve gerçeğe ilgisi yoktur.

Abdurrahmanü's Sâlis, tebasının sevgi ve saygısını kazanmış, müşfik, ahlâklı, kendisini ülkesinin yönetimine adanmış, birisidir. Abdurrahmanü's Sâlis, yazarın bu zamana kadar çizdiği hükümdar tiplerinden olumlu bir tip olması ile ayrılır. Abdurrahmanü's Sâlis, sadece yönetici olarak değil aşk adamı oluşu ile de dikkat çeker. Tek zaafı halkın mutluluğu için kendi mutluluğunu feda edebilecek kadar halkın isteklerini önemseyen biri olmasıdır. Onun bu zaafı, sevdiği kızın ölümüne rıza göstermesinde ve onu öldürmesinde somutlaşır. Tezer'i halkın isteklerine kurban verir. Abdullahü's-Sagîr kötü bir yönetici fakat iyi bir âşık olarak çizilmişti. Abdurrahmanü's Sâlis ise iyi bir yönetici fakat sevdiğinin ölümüne engel olamayan pasif bir âşık olarak çizilmiştir. Abdurrahmanü's Sâlis, eserde bütün insani özellikleri ve zaafı ile başarılı bir şekilde işlenmiştir. Tip olarak aksayan tek tarafı elli yıl saltanat sürmüş kudretli bir padişahın bunca yıllık iktidarına rağmen halkın asılsız isteklerini önemseyen muktedir olamamış bir görünüm sergilemesidir. Abdurrahmanü's Sâlis, yazarın bundan önceki eserlerinde görülen müstebid, zalim, acımasız, zevk ve safa düşkün, beceriksiz hükümdar tipinin dışında bir tip olarak çizilir. Alegorik okuma düzleminde Mithat Paşa'nın Abdurrahmanü's Sâlis olarak çizilmesinin bunda büyük pay sahibi olduğunu düşünmekteyiz.

Abdülhak Hâmid, halkın istekleri ile sevgisi arasında kalan Abdurrahmanü's Sâlis'in trajedisini başarılı bir şekilde işlemenin yanında psikolojisini de eserine iyi yansıtmıştır.

1. 2. 2. 3. 4. 5. 2. Tezer

Güzel ve işveli bir İspanyol kızıdır. Eserin başında Abdurrahmanü's Sâlis'i kandırarak ondan para sızdırmak niyetiyle görünür, fakat Abdurrahmanü's Sâlis'e âşık olarak büyük bir değişime uğrar. O artık sadece nişanlısı Rişar'ı değil, melik Abdurrahmanü's Sâlis'i de seven biridir. Aşk onu din değiştirmeye kadar götürür. Çok çabuk değişime uğraması ile *Abdullahü's-Sagîr*'deki Karolina'ya benzer. Kendisini kimsesiz ve fakir bir genç kız olarak tanıtır.

Abdurrahmanü's Sâlis'le tanışıncaya kadar Rişar ile fakir bir hayat sürer, bu fakir hayattan kurtulmak adına Abdurrahmanü's Sâlis'in sarayına gider. İsteddiği bir kese altını almış olmasına rağmen onu artık saraya bağlayan para ya da yardım değil aşkı olur. Abdurrahmanü's Sâlis'e olan aşkı ona dramatik ve trajik bir hayat hazırlar. İki

sevgili arasında kalır ikisinden de vazgeçmek istemez. Ne yazık ki öldürülmesinde de bu iki sevgilinin eli olacaktır. Biri çok sevdiği sevgilisine iftira eder ve halkı aleyhinde kışkırtır. Diğeri ise ömrünün son demlerinde onu mutlu eden sevgilisini kendi karar ve eliyle halkın isteklerine kurban verir.

Abdülhak Hâmid, Tezer’i dirayetli ve aşkı uğruna ölümü göze alan cesur bir kız olarak çizer. O aşkı uğruna dinini bile değiştirir. Yazarın Tezer tipini çizerken vurguda bulunduğu en önemli unsur hiç şüphesiz “tabiatın kızı” imajıdır.

“Melik – (*Kalbî*)
Gülüyor!.. Gülmesi neye benzer?..
Mütemevviç tebessüm-i pür-nûr:
Serv-i sîmin de böyle dalgalanır!” (s. 99)

“Melik –
Ne kadar da çiçek tabiatlı:
Ölmesi gülmesi siyyân;
Nevbaharın kızı desem şâyân!
Gülüyorken yaratmış Allah anı!” (s. 119)

Tezer hem tabiatın kızı imajı ile hem de sevdiği uğruna yaptığı fedakârlıklar bakımından *Duhter-i Hindû*’daki Surucuyi’ye benzer.

Tezer, Abdülhak Hâmid’in eserinde başarıyla çizdiği tiplerden birisidir. Eserin sonundaki sahnede tavır ve konuşmalarıyla dramatik havanın yaratılmasına büyük katkısı olmuştur. Tezer’in yaşadığı trajik durum da başarılı şekilde yansıtılmıştır.

1. 2. 2. 3. 4. 5. 3. Rişar

Rişar, kıskanç, fesat, ön yargılı ve hırslı biri olarak çizilir. Esere trajik boyutu kazandıran şahıstır. Varlığı hem Tezer’e hem de Abdurrahmanü’s Sâlis’e trajik bir durum yaratır. Yazar, Rişar’ın şahsında basit bir insanın bile cahil kalabalığı yanlış yönlendirip kötü sonuçlara yol açabileceğini göstermek istemiş gibidir. Her ne kadar eserin sonunda süratle kılıktan kılığa girerek inandırıcılıktan uzak bir tavır sergilemiş olsa da kıskançlığı ve hırsı ile başarılı çizilmiş tiplerden birisidir. Tanpınar, aralarında Rişar’ı da saydığı Abdülhak Hâmid’in tiyatrolarındaki bazı tiplere “hakikatte insan kıyafetine girmiş ifritlerdir.” der (Tanpınar, 1988: 567). Gerçekten de Rişar bir ifrit özelliği gösterir. Cahil halkı kendi intikam hırsına alet etmiş ve suçsuz bir genç kızın

ölümüne sebebiyet vermiştir. Sermet Uysal da Rişar tipinin W. Shakespeare'in Othello isimli eserindeki Yago'dan hilekârlığı ve Othello'dan da kıskançlığı ile tesirler taşıdığını belirtir (Uysal, 1952: 44-45).

Abdülhak Hâmid'in eserlerinde şahıslarına biçtiği ölümün iki şekilde yansıdığını görmekteyiz. İyiler ölünce, kurtuluş ve huzura ererler. Onların ölmeleri geride kalan kötü dünyadan bir kurtuluştur. Kötüler için ise ölüm, bir cezalandırma şeklidir. Yaptıkları kötülüklerin bedelini ölererek öderler. Tezer, iyiler için belirtilen ölümle, Rişar ise kötüler için belirtilen ölümle karşı karşıya gelmiştir.

1. 2. 2. 4. İbn Musa yahut Zatü'l Cemal (1880 Tefrika, 1917 Yayım)

1. 2. 2. 4. 1. Eserin Kimliği

İbn Musa yahut Zatü'l Cemal, Abdülhak Hâmid'in konusunu Endülüs tarihinden alarak yazdığı beş tiyatro eserinden yazılış tarihi bakımından üçüncü, yayımlanış tarihi bakımından da dördüncü eseridir.

Abdülhak Hâmid, *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'i *Târik yahut Endülüs Fethi*'nin devamı olmak üzere Paris dönüşü İstanbul'da yazmaya başlayıp Rize'de tamamladığını söyler:

“*Tarik*'ın bakıyyesi olan bu fâcia Paris'ten avdetimden sonra yazdığım son eserimdir. Onu İstanbul'da yazmaya başlamış ve biraderim Nasuhi Bey'in o zaman mutasarrıflıkla bulunduğu Lazistan'da, Rize'de ikmal etmişim. Fakat onun da tab' u neşrine ancak Meşrutiyet'ten sonra muvaffak olabildim.” (Tarhan, 1928c : 5)

İbn Musa yahut Zatü'l Cemal, kitap olarak yapılan 1917 tarihli ilk baskısından önce Vakit gazetesinde 1880 yılında 11 tefrika halinde kısmen yayımlanmıştır (Akün, 1967: 144). Ancak tefrika ani bir kararla yarıda kesilir. Ömer Faruk Akün, buna gerekçe olarak, o zamanlar memuriyet beklemekte olan Abdülhak Hâmid'e ricalden birilerinin uyarıda bulunmuş olabileceğini söyler (Akün, 1967: 144).

Eserin Vakit gazetesinin 1580-1590 numaralı sayıları ve 18 Mart 1880-23 Mart 1880 tarihleri arasında yayımlanan tefrikası ile kitap halinde yayımlanan ilk baskısı arasında bir takım farklılıklar vardır.

1335 tarihinde Âsâr-ı Müfîde Kütüphanesi külliyyatından yayımlanan eser 416 sayfalık bir hacme sahiptir.

Çalışmamızda kullandığımız kitap, 1335/1917 baskı tarihli olanıdır⁵¹.

İbn Musa yahut Zatü'l Cemal, Abdülhak Hâmid'in *Târik yahut Endülüüs Fethi*'nin devamı olan bir eserdir. Ayrıca eser, Endülüüs serisi içerisinde en karmaşık ve hacimli olanıdır. Ancak Hâmid, *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal* isimli eserine ayrı bir kıymet verir ve muhtevasında “vicdan-ı umumiye müessir” şeyler olmasından dolayı da eserlerinin en mühimi olarak kabul eder:

“(…) Mamafih ben onu, hünerli olmak kusuruyla beraber muhteviyatının vicdan-ı umumiye müessir şeyler olmasından dolayı âsârımın en mühimi addetmek cüretinde bulunuyorum.”(Tarhan, 1928c: 5)

1. 2. 2. 4. 2. Eserin Özeti

İbn Musa yahut Zatü'l Cemal, esir alınan soylu İspanyol kadınlarının konuşmaları ile başlar. Kraliçe Eylâ'nın dışındaki diğer soylu kadınlar -özellikle de Merkado'nun kızı Adalina Merkado-, Araplara karşı kin ve nefret doludurlar. Bir gün mutlaka İspanya'nın Arapların elinden alınacağına dair and içerler ve bu yolda mücadele edeceklerine söz verirler.

Eserde İspanyollar ile Araplar arasında pek çok evlilik gerçekleştirilir. Bunların en mühimi hiç şüphesiz Aziz ile Kraliçe Eylâ'nın evliliğidir.

Halife Velid'i zehirleyerek öldüren ve onun tahtına geçen Halife Süleyman, şahsî hırsları ve çıkarları doğrultusunda İspanya'daki Müslüman Arap varlığının sonunu hazırlar. İspanya'yı fetheden Târik ve Musa b. Nusayr'ı öncelikle birbirine düşürüp sonra bu iki büyük komutanı âtil hâle getirerek Hicaz'a süren Halife Süleyman, Musa'nın oğullarının elinden tahtını, kendisinden de babalarının intikamını alacağı korkusuyla Aziz ve Mervan'ı da öldürtmeyi düşünür. Bu iş için Velid ve Ukbe isimli iki adamını görevlendirir. Velid, önce Mervan'ı, sonra Aziz'i öldürür. Aziz ile Kraliçe Eylâ'nın kundaktaki çocuğunun da Velid tarafından öldürülmesinden sonra Kraliçe Eylâ çıldırır ve ölür. Oğullarının ölüm haberini alan Musa b. Nusayr bu acıya dayanamayarak

⁵¹ Tarhan, A. H. (1335/1917). *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*, Matbaa-i Âmire, İstanbul, 416s. Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilmek suretiyle yapılmıştır.

o da ölür.

Arap katillere İspanyol Adalina Merkado da eşlik ve rehberlik eder. Aziz'i sevmesine rağmen onun ölümü için elinden gelen her şeyi yapar. Bunun için yakalanıp hapse atılan Velid'i hapisten kurtarır. Fakat Adalina Merkado, Velid tarafından tecavüze uğrar ve ölür.

Bütün olayların arkasındaki gücün Halife Süleyman olduğunu çözen Azrâ, Halife Süleyman'ı gözdesi Zatü'l-cemal'i kullanarak öldürtür. Böylelikle fetihlerle oluşturulan İspanya'daki Müslüman Arap varlığı, iç ve dış mihrakların entrikaları ile son bulur.

1. 2. 4. 3. Eserin Muhtevası

İbn Musa yahut Zatü'l Cemal, karmaşık yapısı ile özetlenmesi zor bir eserdir. Zira yazarın eserinde bir ana konu belirlediğini ve bunu eserinde işlediğini söylemek mümkün değildir. Pek çok yan konu ile eser, içinden çıkılmaz bir hale getirilmiştir. Evlilikler, entrikalar ve ölümlerle doldurulmuş 48 fasıldan oluşan bu hacimli eser, Tanpınar'ın ifadesi ile adeta bir tefrika roman gibidir (Tanpınar, 1988: 577).

Abdülhak Hâmid, *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'i *Târık yahut Endülüs Fethi*'ni bıraktığı yerden devam ettirir. *Târık yahut Endülüs Fethi*'nde yer alan şahıslara yenileri eklenir ve kimi ilişkiler de devam ettirilir.

Bütün kompleks yapısı ve baskın bir ana konusunun olmayışına rağmen eserde bir takım konu ve temlere değinildiğini görürüz. Bunları şu şekilde sıralamak mümkündür: Savaş karşıtlığı, milliyetçilik, eşitlik, vatan, ölüm, çocuk sevgisi ve aşk. Bunların dışında eserin bazı kısımları Endülüs tarihinde yaşanan olaylarla benzerlik gösterir. Yazarın *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de masal unsurlarına yer vermesi ve Yunan mitolojisinden yararlanması da eserin muhtevası içerisinde değerlendirilebilecek hususlardır.

Abdülhak Hâmid, savaş karşıtlığına dair düşüncelerini *Abdullahü's-Sagîr* isimli eserinde bol bol sergileme fırsatı bulmuştu. Yazarın *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de de hemen eserin başında savaşın felsefesini yaptığını ve savaş karşıtlığı düşüncelerine az da olsa yer verdiğini görürüz. Eserin başında esir İspanyol kadınlarının konuşmaları

savaş üzerinedir. Kadınlar, niçin savaşa ihtiyaç duyulduğu, savaştan en çok kimlerin etkilendiği ve savaşın neden yapıldığı konularında birbirleri ile tartışırlar:

“Luiza – İnsanlar, bilmem ki ne zamana kadar rekabet ve müsabakat yolunda kurban olup gidecek? Bu inkılâp âlemi teshîr ve tevkîf olunabilir mi? Bu ölümler meşherinde ceng ü cidâlin lüzumu nedir?”

Kontes Donavarya – Lüzumu olmasa hudûsu da olmazdı ve harp şüphe yok ki bir hâl-i vâcibü'l-ibcâli mazhar-ı şeref ü şan ediyor; fakat harp nisvân-ı bî-tüvanı da böyle perişan ve böyle bî-nâm ü nişan ediyor.

Prens İzabella – En gayretli bildiğimiz muîn-i millet, revâbit-ı hayatın inktâyıyla müftehir, serîha-ı silâh indinde bir nişandır, hesabında bedia gibi rağbeti mucib olur.

Kontes Donavarya – En himmetli gördüğümüz emin-i devlet, vesâit-i memâtın ihtirâyıyla müştehir, medîha-ı salâh nezdinde hezeyandır, kitabında sania gibi nefreti câlib olur.

(...)

Kontes Donavarya – (...) Bir insan saîd doğmuş ise mürebbisi şakî de olsa saîddir. Harb ibtidâ-yı hilkatten beri tıynet-i insaniyede mevcut bir istidadır. Tarihin âkıbeti nisyanıdır. (...)

Prens İzabella – İnsan husumet ettiği adamı ifnaya kudret-yâb oluyor. Muhabbet ettiği adamı ihyâ edemez. Bahtiyar o millettir ki efradı muharebe yüzünden ağlamamıştır.” (s. 8-11)

Azrâ, savaş meydanlarını sulh-ı âtinin şafağı olarak görür ve bütün insanlığın bu barış ile aydınlanacağını belirtir:

“Meydan-ı harb! Orada akacak kan nehirleri sulh- âtinin şafağıdır! Bir gün bütün insaniyet onun sâye-i hasenâtında tenevvür edecektir.” (s. 18)

Azrâ, hayatı savaş meydanlarında geçmiş biri olarak, bir mücahide sıfatıyla savaşı ve savaş meydanlarını İspanyol kadınlardan farklı değerlendirir. O, savaşı hayatın zıt kavramları arasında verilen mücadelenin meydanı olarak görür:

“Azrâ – (...) Harp vatanımın ya imhâ yahut ihyâ ve ibka olunacağı yer, harp hayat ile memâtın tekâbül ettikleri meydan! Harp masûmîn ve mazlûmînin âh feryatlarıyla müştâ'il bir nâire ki her şerâresinden bir vatan vücuda gelir ki, her bir avuç külünden bir mâder teşekkül eder ki her semenderi bir rûh-ı fedâîdir; harp, bedbahtân-ı sermâzedenin ısındığı bir ocak, ki damarlarımdaki kan, yüreğimdeki hararet semevâta uruç eden lehîbindendir, ki sükkân-ı zemîn ile sekene-i âsmân onda isbât-ı vücud ederler; harp, insâniyetin fenâdan intikam alması, aczin kuvvetle, fenânın beka ile uğraşması demek olan harp; Rodrik'in kılıcını Culyanus'un darbesiyle zîr u zeber eden vâsita; bir zalimin kellesini bir mazlûmun pençesine tevdî eden alet; züefânın ayaklarındaki zinciri okuyanın boyunlarına geçiren kuvvet; bugün afak-gir-i istilâ olduğu hâlde beni gitmekten men etmek istediğin harp; hadd ü hisâbı olmayan mesâib ve menâhîsi ve âfât ve devâhi-i bî-tenâhisiyle beraber sema kadar âli, ebediyet kadar

muazzam ve ölüm kadar ilahîdir! ” (s. 19-20)

Yazar, Endülüs serisi içerisinde yer alan eserlerinde şahısları iyiler ve kötüler şeklinde ayırma ihtiyacı duymuştu. Araplar, bütün iyi özellikleriyle İspanyollardan farklı olarak çizilmiş, aralarındaki fark çeşitli vesilelerle vurgulanmıştı. *İbn Musa yahut Zatiü'l Cemal*'de ise Araplar ve İspanyollar hemen hemen aynı özelliklere sahip olarak verilmeye çalışılır. İki farklı din ve milliyete sahip topluluğun “birlikte yaşamalarını sağlama düşüncesi”, yazar tarafından özellikle ele alınarak derinleştirilmeye çalışılır.

Târik yahut Endülüs Fethi'nde yeni bir coğrafyayı fetih ruhu ile ele geçiren Araplar, *İbn Musa yahut Zatiü'l Cemal*'de fetihleri sürdürürler ama artık ilerleme ilk başlardaki heyecanını kaybetmişlerdir. Çünkü ilk fâtipler bir şekilde âtıl hâle getirilmiştir. Öncelikli konu artık İspanya'nın idaresidir. Din ve milliyet bakımından farklı toplulukları idare etmek, fetihden daha zor bir hâl almıştır. “Convivencia”⁵² olarak ifade edilen, farklı dinî ve etnik grupların birinin diğerini yok etmesine fırsat vermeyen bir müsamaha anlayışı çerçevesinde, beraber yaşamalarını temin eden içtimaî düzen anlayışı, Abdülhak Hâmid tarafından *İbn Musa yahut Zatiü'l Cemal*'de uygulanmaya çalışılır. Bu amaca yönelik İspanyol ve Araplar arasında çeşitli evlilikler sağlanır. Kraliçe Eyla ile Aziz'in, Zeyd b. Kesadi ile Florinda Kava'nın ve daha önce gerçekleştirilmiş olan Culyanus (Müslim) ile Azrâ'nın evlilikleri bu çerçevede düşünülebilir.

Arap idarecilerin, ele geçirdikleri topraklardaki ahaliye din ve milliyet farkı gözetmeksizin eşit muamele etme çabaları gözlemlenir. Bu eşit muameleden İspanyollar da sık sık bahsedecektir.

Mervan'ın Aziz'i karşıladığı İşbiliye'de Aziz, hazır bulunan topluluğa kısa bir konuşma yapar. Bu konuşmada bütün dinlerin mensuplarına eşit haklar tanıdığını ifade eder. Topluluk içerisinde yer alan rahiplerden biri de bunu destekler mahiyette söz söyler:

“Aziz b. Musa – (...) Sizler de emin olunuz. Müslim, Mesihî, Musevî benim nazarımda herkes müstehak-ı adalettir. Hukukça hepiniz müsâvât-ı kâmileye mazharsınız. Yalnız askada ile havane tefrik olunur. (...)”

⁵² Bu konu ile ilgili değerlendirme için bakınız: Uğurcan, S. (2002). *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih*, Akademi Kitabevi, İzmir, s. 94-95.

Rahiplerden Birisi – Biz teessüs etmekte olan hükûmet-i İslâmiyye zamanında hürriyet-i mezhebiyyemize daha ziyade sahip olduk. Memul ederiz ki pederleri Musa b. Nusayr hazretlerinin idare-i âdilânesi mahdumları devrinde muhafaza-ı deymûmet eder.” (s. 187-188)

Aziz’in Kraliçe Eylâ’nın Müslüman olarak Ümmülâsâm ismiyle kendisine eş olduğunu açıkladığı meydanda hazır bulunan Gülbank-ı Cemm-i Gafîr, Müslümanların ve Hıristiyanların bir arada mutlu olduklarını dile getirir:

“Abdülaziz, ey ferzend-i Musa!
Pîşinde lâyıık olsak cebîn-sâ!
Hep zîr-i destan, âsûde vicdan;
Müslim, Mesihî, şâdân u handan!
Her fitne oldu sâyende nâim;
Kal devletinle âlemde daim!
Ey yâdigâr-ı âl-i Nusayrî.
İslâm Emir-i nusret-i Mısrî!
Sâyende erdik semt-i salâha;
Razıyız elbet terk-i silaha.
Mâlik gelince mülk oldu sâlin;
Def oldu gitti devr-i mezâlîm.
Abdülaziz’in, ey Rabb-i ekvân,
Ömr-i Aziz’i olsun firavân! (s. 205-206)

Târık yahut Endülüüs Fethi’nde yer alan Arap övgüsü her ne kadar din ile bağlantılı bir övgüyü içerisinde barındırır da, dinî çerçevenin dışında Arap şahısların hâl ve tavırlarında Arap milliyetçiliği merkezli övgüler de dikkat çekici boyutta ele alınmıştır. *İbn Musa yahut Zatü’l Cemal*’deki Arap övgüsü, *Târık yahut Endülüüs Fethi*’ndeki ile kıyaslanamayacak kadar azdır. Fakat Endülüüs serisi içinde yer alan eserlerdeki İspanyol ve Arap milliyetçiliğine yapılan vurgu *İbn Musa yahut Zatü’l Cemal*’de de görülür. Ülkeleri istila edilen ve esir düşen İspanyol saray ricali, güçlü milliyetçi duygular içerisindeydiler. Özellikle Adalina Merkado bu kişiler arasında dikkat çeker. Adalina Merkado, Aziz’i sevmesine rağmen güçlü milliyetçi duygularının tesiri ile Aziz’i öldürmeyi millî bir vazife olarak görür:

“Adalina Merkado - (...) Fakat insan yaşarken de ölürken de hayırlı bir hizmet etmiş olmalı. Ben eğer bu cemiyete muzır isem ademim ona bir nimet olur, fakat müfid isem rahmet olmaz. Viran olan İspanya iade-i umran mı edecek? Yalnız onun enkaz-ı münhedimesine benim de kemiklerim katılmış olacak! Fakat kalayım da bu menhus iştiyak devam mı etsin! (*Birden tagayyür ve tehevürle*) o, o, o, ölmeli! Ben kendimi değil onu öldürmeliyim! Cemiyete hayırım, vazife-i milliyem, farîza-i vataniyem budur! Ben düşman şeklinde görünen o inayet-i ilâhiyyeye tahammül edemeyeceğim! Aziz b.

Musa kimdir? Benim ma'sukum. O ma'suk kâinatın fevkinde bir mahlûk. İsterse arş-ı alâya kadar itilâ etsin. Ben onu benim ma'sukam olmak mertebesinden indireceğim! O inecek, yıkılacak, ben de ancak onun darbıyla ezileceğim! İşte o zaman hâkim bir milletin mevki-i ihtiramı, mahkûm bir milletin de şeref-i intikamı alınacak! ” (s. 124)

İbn Musa yahut Zatü'l Cemal'de Adalina Merkado'nun okuduğu vatan mersiyesi -ki Namık Kemal'in *Vaveyla* isimli şiirine bir nazire olarak da değerlendirilebilir- onun milliyetçi tavrını ve vatan sevgisini yansıtan güzel bir örnektir.

Milliyetçi duyguları ile öne çıkan bir diğer şahıs da Kont Tedmir'dir. Kont Tedmir, İspanyol olmasına rağmen Araplardan fazlaca itibar görür. Tedmir'e o kadar güvenilir ki vali olarak tayin edilmesinde hiçbir beis görülmez. Kendisine karşı beslenen güven ve gösterilen itibar dolayısıyla amaçlarına ulaşmak noktasında bir anlığına tereddüt gösterse de Adalina Merkado'da da olduğu gibi milliyetçi hisleri baskın çıkar ve İspanya halkının yararına olmak üzere bir takım faaliyetler içerisine girer:

“Kont Tedmir – (*Nazarlarıyla gidenleri takip ederek hod-be-hod*) Ben kendimi Mursiye'de bileceğim. Ne tıynetle olduğumu orada göreceğim. Bu müthiş perdenin öbür tarafında Mursiye eyaleti var. Mursiye eyaletinin iç tarafında İspanya ihtilâli var. İspanya ihtilâlinin nihayeti İspanya hükûmetinin avdetidir. Ben Aziz b. Musa'dan gördüğüm bahşayışların şükranesi olarak Arap hükûmetine sadık mı kalacağım? Yoksa bu dediğim ihtimalata binaen Mursiye'de bir ihtilâl mı çıkaracağım? Ya Arap olmak, yahut İspanyol kalmak!.. İnsana düşmandan gördüğü iyilik pek fena tesir ediyor. Ağlatmıyor ama, pek acı acı güldürüyor. Yok, ben elbette İspanyol kalacağım, ahdim olsun, eğer İspanyol kalmazsam Arap olayım!.. (*Düşündükten sonra*) Keşke olabilsem, keşke Arap doğmuş olsaydım. Elbette İspanya'yı Arabistan ederdim.” (s. 190)

Abdülhak Hâmid, *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'i entrikalar ve ölümlerle doldurur. Eserin başında yer alan şahısların nerdeyse tamamına yakını bir şekilde ölür veya öldürülür. Aziz, Mervan, Kraliçe Eyla ve bebeği, Musa b. Nusayr, Adalina Merkado, Kont Tedmir, Müslim, Düşes Döluzitanya, Halife Velid, Halife Süleyman ve Zatü'l Cemal... Eserin başında hayattayken eserin sonuna gelindiğinde bu listedeki herkes ölür. Tanpınar'ın ifadesi ile eseri, Emevî hanedanı ile Musa sülâlesinin bir mücadelesi olarak okumak mümkündür (Tanpınar, 1988: 576). Eserin entrik yapısını oluşturan ve yürüten hiç şüphesiz Halife Süleyman'ın Musaoğullarını iktidardan düşürmek için adamları ile plânladığı entrikalardır. Bu entrikalara İspanyolların başka bir koldan yürüttükleri mücadele de eklenince eserin tefrika roman gibi oluşu pek

yadırganmaz.

Eserin dramatik yapısını oluşturan duygu, çocuk sevgisi konusunda yoğunlaşır. Abdülhak Hâmid'in duygusal tonu yüksek şiirlerinden birisi Kraliçe Eyla'nın kundaktaki bebeğinin katli üzerine söylediği, diğeri de Musa b. Nusayr'ın oğullarının ölüm haberini aldığı an söylediği şiiridir. Bu şiirlerde yaşanan acı başarılı bir şekilde dile getirilir:

Kraliçe Eyla, kundaktaki bebeğinin katline şahit olur ve bu olaydan sonra çıldırarak ölür:

“Ümmülâsâm – (*Ber-vech-i âti teganni ederek*)

Kanla boğdular, daha süt tatmadan,
Toprağa düştü, kucakta yatmadan
Hâlıkı henüz tamam yaratmadan;
Urdu kızımı dehşetli bir ıslık!

Gördüm küçücük kalbinde hançeri!
Gece yarısı girdiler içeri.
Akıyor bence o geceden beri;
Döktükleri kan fakat bir damlacık!

Sana kızım hep melekler ağlasın,
Kuşlar ağlasın, çiçekler ağlasın,
Gökyüzündeki şimşekler ağlasın
Yere düşmesin yıldırımlar artık!..” (s. 302-303)

Musa b. Nusayr da oğullarının ölüm haberini alınca bu acıya dayanamaz ve Târik b. Ziyad'ın kollarında can verir:

“Âzâde-serim gaile-i şevk ü keselden,
Madam ki encâm-ı havâdiste fenâ var!..”

Bahsetme bana dağdağa-ı ye's ü emelden
Ol tecrübeden nezd-i kemâlimde gınâ var!..

Her verdiği çıkmakta iken âkıbet elden,
Dünya o kadar rağbete olsun mu sezâ-vâr?

Musa'ya ne gam, darbe-i cellâd-ı ecelden,
Cismen o fenâ bulsa da isminde bekâ var.

Maksûd budur eylediğim sa'y u amelden,
Musa denilir ortada bir sıyt u sadâ var! (s. 302-303)

Abdülhak Hâmid'in Endülüs serisi içerisinde verdiği eserlerde özellikle Ziya Paşa'nın yazdığı *Endülüs Tarihi*'nden büyük ölçüde istifade ettiğini, daha önceki *Târik yahut Endülüs Fethi* incelemesinde örnekleriyle detaylı biçimde vermiştik. Abdülhak Hâmid, Endülüs serisinde yer alan *Târik yahut Endülüs Fethi*'nden sonra en çok *İbn Musa yahut Zati'l Cemal*'de *Endülüs Tarihi*'nden istifade eder. *Endülüs Tarihi*'nde yer alan pek çok olay *İbn Musa yahut Zati'l Cemal*'e taşınmıştır. Fakat *Târik yahut Endülüs Fethi*'nde olduğu gibi cümleler aynen geçirilmemiş olaylar eserin içerisinde eritilerek kullanılmıştır.

Kont Tedmir'in tebdil-i kıyafet ile Aziz'in yanına gelmesi ve teslim mukavelesini imzalaması, şehri savunmak için kadınlara asker kıyafeti giydirerek burçlara çıkarması *Endülüs Tarihi*'ndeki bilgilerle paralellik arz eder.

Endülüs Tarihi'nde:

“(...) asâkir-i muvahhidîn etrafını sardıklarından teslîmden gayri çaresi kalmadı. Fakat bu vartadan oldukça namusuyla kurtulmak için şehirde bulunan zenânı asker kıyafetine koyup ve saçlarını dahi boğazlarına sakal gibi sardırıp kalenin bedenlerine is'âd ve irâe ederek Abdülaziz'i muhâfazân kalenin kesretine zâhip etti. (...)” (Ziya Paşa, 1276: 22)

İbn Musa yahut Zati'l Cemal'de:

“Birinci Mücahide – Askeriz. Maîyetinizde bulunuyoruz.

Tedmir – Esir miyim?

Birinci Mücahide – Hayır, sefirsiniz.

Tedmir – Bir memuriyetiniz olsa gerek.

Birinci Mücahide – Sizi muhafaza etmeğe memuruz.

Tedmir – Acaba rüya mı görüyorum?

Birinci Mücahide – Hayır, mukabele görüyorsunuz.

Tedmir – Ne demek?

İkinci Mücahide – Sizin bir çok İspanyol kadınlarını erkek kıyafetine sokup asker gibi kaleye çıkardığınız ve mukabeleten...

Tedmir – Evet, Aziz b. Musa'ya ben kadınlarla müdafaa etmek istemiştin; beni de Aziz b. Musa kızlarla muhafaza etmek istiyor. Öyle mi? Pekâlâ. Şimdi ne yapacağız? ” (s. 159-160)

Endülüs Tarihi'nde:

“(...) Ve ol gece Tedmir'in adamı olmak namıyla kendisi tebdil-i kıyafet ve Abdülaziz'in otağına gelerek şurût-ı tesellümüme arz ve beyan-ı hâl u keyfiyet eyledikte

Abdülaziz merkumun cesaret ve emniyetini takdiren Mursiye eyaletinde yedi adet şehri arz-ı Tedmir tesmiyesiyle mûmâileyhin idaresine terk ve senevî bir miktar vergiye rabt ile doksandört sene-i hicriyesinin şehri-i recebinde akd-ı mukavele eylemiş ve iş bu mukavelenâme bi-ibâretihâ kütüb-i tevârih-i Arabiyede mevcut-ı muharrer olup Halife Velid tarafından dahi tasdik ve kabul olunmuştur. (...)" (s. 22)

İbn Musa yahut Zatü'l Cemal' de:

"Aziz b. Musa – (*Musırran*) Bırakınız gelsin. (*Mucahidler, mucahideler giderler*) Belki Tedmir'in kendisidir de mütenekkiren geliyor. Ziyade âkıl olanları avam mecnun sanır. Zaten ukalânın âsâr-ı cinnet göstermesi bir tenekkürdür. Herhalde bu gelen elçiye benim Aziz b. Musa olduğumu anlatmayacak bir tavırda bulunuruz. Filhakika Tedmir ise birbirimizi tefrîk edeceğimizden eminim.

(...)

Elçi – (*Şedîd ve hadîd*) Bu da bir garîbe: Düşmanlarımın karşısına silahsız çıkıyorum!

Ümerâdan Biri – Size sşlahımızı bırakın da öyle gelin dediler mi?

Elçi – Demeğe hacet kalmadı: Nem varsa elimden aldılar! Zahîremiz mühimmâtımız yok, imdat yolları kapalı; yoksa şehir hâk ile yeksan oluncaya kadar Tedmir sebat ederdi. Âmiriniz İbn Musa nerede?

Abdülaziz b. Musa – O şimdi biraz istirahat ediyor. Siz elçi iseniz söyleyeceğinizi söyleyin.

Elçi – Ben o zatın istirahat ettiğine inanmam. Ve belki rüyasında bile faal ve muhariptir. Merkezin her tarafında hâzır ve nâzır gibi olan o emir-i semî ü basîr istirahat etmez. Mutlak onu ya görmeliyim yahut gidiyorum.

Aziz b. Musa – Farzediniz ki görüyorsunuz; o da belki Tedmir'in elçisini değil kendisini görüyor. Eğer şehri teslim ederseniz memnunen kabul ederiz.

Elçi yani Tedmir – Birbirimizi tanıdık, onda şüphe yok. Düşmanım da olsanız beynimizde bir uhuvvet-i askeriye var.

(...)

Abdülaziz b. Musa – Siz Mursiye eyaletine gideceksiniz. O eyaleti teşkil eden yedi şehir sizin yed-i idarenize tevdi edilecek; bir miktar vergiye rabtolunacak; ismine de Arz-ı Tedmir denilecek. Size hürmet etmeği bize halife nâmına tavsiye ettiler. Bir adama hürmet etmek onun kadrine göre hizmet vermektir. Tekrîmât-ı kavliyye dâ'i-i iştibah olabilirse de takdirât-ı fi'liye emniyet verir." (s. 146-150)

Aziz'in Kraliçe Eyla ile evlenmesi; Kraliçe Eyla'nın adını Ümmülâsâm olarak değiştirmesi; Aziz hakkında fitne çıkarılması ve Aziz'in sabah namazını kılarken öldürülmesi; Musa b. Nusayr'ın Hicaz taraflarında uzlete çekilmesi ve oğullarının çeşitli gazalarda yaralandıklarını duyduktan sonra hayata gözlerini yumması gibi olaylar da *Endülüüs Tarihi'*nden alınmıştır.

Pek çok eserinde olduğu gibi *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal'* de de alegorik okumaya müsait unsurlar vardır. Alegorik mahiyette olan eserlerinde sürekli olarak olumsuz yönleri tenkit edilen yönetici Sultan II. Abdülhamid'dir. *İbn Musa yahut Zatü'l*

Cemal'de de göndermelerde bulunulan ve tenkit edilen kişi yine Sultan II. Abdülhamid olur. *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de Halife Süleyman'ın şahsında Sultan II. Abdülhamid'e ağır ithamlar ve göndermeler vardır. Ayrıca zalim, müstebit ve memleket için hiçbir yararlı işte bulunmamış olan Kral Rodrik yine gündeme getirilir ve onun üzerinden Sultan II. Abdülhamid tenkit edilir. Halife Velid ve onun iyi hasletleri de bir yöneticinin nasıl olması gerektiğine dair tavsiyeler için kullanılır.

Kral Rodrik *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de de konu edilir. Adalina Merkado'nun dilinden Kral Rodrik'in şahsı ve yönetimi ile ilgili pek çok kötü şey söylenir. Abdülhak Hâmid, Kral Rodrik vesilesi ile Sultan II. Abdülhamid'i tenkit eder:

“Adalina Merkado – (...) Bir hükümdarın vazifesi evvel emirde en mukarriblerinin makbul ve mümtaz adamlardan olmasına itina etmektir. Rodrik memlekette caddeler, cedveller açmadı; mahbesler mezarlar açtı! Medrese veya kütüphane yapmadı, makteller, sefaletaneler yaptı! Halife Velid Suriye'de kadınlardan mücahideler çıkarıyorken Kral Rodrik İspanya'da askerden cellât ve caniler çıkırıyordu! Memlekette, o kadar hastalık davet edip dururken, bir hastane ve o kadar düşman celbettiği hâlde bir istihkam yaptırmadı! Halife Velid belde-i bâidesinden bu mülkün imarını düşünüyorsa Kral Rodrik bu mülkün içinde tahribât ile uğraşıyordu! Mahkeme yok, kanun yok, sefine yok, kale yok, hayvan yok, insan yok! Yalnız sallanır bir taht ile titrer bir taç, bir de müdahinler, müstefreşeler, rakkaseler, mahbubeler kalmıştı! Nazarından muhakkar olan adamlara nihayet muhtaç olduğunu gördüğümüz Rodrik gide gide efrad-ı beşerden teneffür eder olmuş, dünyada kendisiyle etrafındakilerden başka insan ve mecâlis-i işretten gayrı cemiyetler bulunduğu için hiddetlenir; öleceğini derhatır ettikçe semevata yumruklar gösterir, sıçrar, gezinir, nefsinden kuvvetli bir hükümdar değil, hatta Perverdigâr mevcut olduğunu düşündükçe çıldırma raddelerine gelirdi. Selefinin yâdigâr-ı hükûmeti olan ulemâ ve üdebâyı def ve teb'îd ettiği gibi sonraları kendi perverde-i nimeti olan kurenâ ve nüdemâyı da tard ve tagrib etmiş ve daha sonra âlüftelere mukabil de iştihası bitmiş olduğundan kendi kendine oturur kalkar, kitabı cadı veyahut ilah sanır, kalemden yılan ve kılıç görmüş gibi korkar, hatta kendi ayak sesinden ürktüğünden odadan odaya kaçır, ağlar, haykırır, kapıları, pencereleri kırar, elini, kolunu ısırır, istediği şeyi verseler kapar, vermeseler salar bir canavar olmuştu!” (s. 47-49)

Yukarıdaki satırlarda Sultan II. Abdülhamid'in zalim, kendisinden başka kimseyi düşünmeyen, ürkek, vesveseli ruh hâline göndermeler yapılmıştır.

Abdülhak Hâmid, *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de Müslüman Arapların zelil duruma düşmesinin yegâne sorumlusu olarak Halife Süleyman'ı gösterir. O, adamları vasıtasıyla fetihleri gerçekleştirmiş kişileri birer birer etkisiz hâle getirir. Halife olarak yönetimi zorbalığa, adaletsizliğe ve fitne fesada dayanır. Onun sarayı darağacı ormanı,

istibdat bahçesidir. Tahtgâhı olan şehir sakattan, alil, yetim ve cenazeden geçilmez:

“Azrâ – (...) Âh, ben tahtgâhınız olan bu şehirden ne hâlde ve ne hissiyat ile çıkmış idim! Şimdi nasıl giriyorum! Neler görüyorum? Sokaklarda esirden, yetimden, alil ve sakattan cenazeden geçilmiyor! Halkı bir havf u haşyet bürümüş... Her tarafa bir meskenet, bir nuhuset çökmüş... Yeis ve matem gündüzleri de, güneşi de siyah gösteriyor! Her gün bir töhmet, bir cinayet, bir tevkîf, bir hükm-i idam! Halife hazretleri, cinayetin en fecî sizin ağzınızdan çıkıyor!.. (...) Ben fakr, ihtiyaç, gadr, hıyanet, kahpelik, kıtlık, veba görüyorum! Bugün bu şehrin, bu en muzlim sûrâh-ı dehrin, vaktiyle muzaffer ve mansûr alaylar medhali olan kapılarından menfîler ve mecrûhlar, katiller, maktuller çıkıyor. Burclarda alemler yerine darağaçlarında maslûblar görülüyor. Niçin? Siz tahtınızda ferîh oturup yatağınızda müsterih yatacaksınız, onun için! ” (s. 389-390)

Abdülhak Hâmid, Halife Süleyman’ın şahsında bütün bu sayıp döküğü kötülüklerle Sultan II. Abdülhamid’i hedef almıştır. Eserin sonunda Zatü’l Cemal’in dilinden Halife Süleyman’ın yaptığı kötülükler teker teker sayılır. Mithat Paşa ve adamlarının gördüğü muamele de hep padişahın yüzünden olmuştur. Okuyucuya, Sultan II. Abdülhamid de Osmanlı devletini bu hâle getirdi ve tek sorumlusu da padişahın kendisidir mesajını vermeye çalışır:

“Zatü’l Cemal – *(Birinci şimşekteki manzara için)* İşte senin yüzünden sürgünde ölen ihtiyar İbn Nusayr ile şehit ettirdiğin oğulları Aziz ile Mevan! Sırtlarında kanlı kefen, seni Allah’a gösteriyorlar!..

(İkinci şimşekteki manzara için)

Bak!.. İşte bu sabah katlettirdiğin adamları görüyor musun?.. Asıldıkları darağaçlarından sana esfel-i safilîğini gösteriyorlar!.. ”

(Üçüncü şimşekteki manzara için)

Bak!.. Senin yüzünden şuuruna hâle gelip intihar eden Ümmülâsâm ile hançerlenen nevzâd-ı masumu!.. Görüyor musun?..Sana lânethân olarak arş-ı alâya gidiyorlar!

(Dördüncü şimşekteki manzara için)

Bak! Tarık b. Ziyad ile Zehra binti Musa, oğulları Muînüddin ile beraber yine senin vehmin, zulm ü gardın yüzünden dilenir hâle gelmiş, huccâc-ı bîşumara seni göstererek Kabetullah’ı tavaf ediyorlar!

(Beşinci şimşekteki manzara için)

Bak!.. Halife Velid’in zamanında o büyük erlerin fethettikleri memleketi görüyor musun? Senin zamanında ne hâle gelmiş? Bak, Eyüp b. Habib bir çok ümerâ ve meşâyihle beraber ağlaya sızlaya zirve-i cebelden şehrin asvâk u etrafında Hıristiyanlarla Müslümanların yekdiğeri katl-i âm ettiklerine şahit oluyor!

(Altıncı şimşekteki manzara için)

Bak!.. Müslim vilayet dairesinden evine avdet ederken İspanyalı haydutlar tarafından gece yarısı itlâf olunuyor!..

(Yedinci şimşekteki manzara için)

Bak!.. Tarif b. Mâlik muharebede şehit olmuş, askerleri münhezimen firar

ediyorlar!

(*Sekizinci şimşekteki manzara için*)

Bak!.. Mugîzü'r Rumî ordusuyla şehre girerken Habîb b. Gazan ordusuyla bir şehri teslim ediyor!

(*Dokuzuncu şimşekteki manzara için*)

Bak!.. Ümmülâsâm'ın nedimesi Sula siyah taşlı bir mezarın başında ağlıyor. Görüyor musun?

(*Onuncu şimşekteki manzara için*)

Bak!.. Zeyd b. Kesâdî'nin zevcesi Florinda'yı rahipler cebren kiliseye götürüyorlar! Kadının feryadını işitiyor musun?

(*Ağır ağır yürüyerek Halife'ye takarrüble*)

Kalk!.. Bir de şu taraf bak: İşte senin yüzünden muharebede ölenler!

(*Şimşek. Kefen-pûşan alayları geçer. Süleyman kalkıp yine düşer.*)

Kalk!.. Bu tarafa da bak: İşte bunlar da o şühedanın akraba müteallikatı!

(*Şimşek. Zükûr u nisvan ve sibyanadan mürekkep cemaatler giryan u nâlân geçerler. Süleyman Halife kalkıp yine düşer.*)

Kalk!.. Bir kere de şu tarafı gör! İşte senin cezanı vermekte olan mahkeme-i kübrâ!

(*Şimşek. Tabakat-ı felekiyye. Ketâib-i ervâh-ı mücesseme. Benât u etfâl-i zevi'l-ecniha. Süleyman Halife yine düşer.*)

Kalk!.. Bu da işte senin hükûmet ettiğin memleket: Vatan!

(*Şimşek. Azîm bir harabe, cesîm bir mezaristan. Süleyman kalkıp yine düşer.*)

Kalk!.. Şimdi de sarayının yıkıldığını ve taht ve tacının yerlere geçtiğini gör! (s. 411-413)

Bu uzun alıntıda da görüleceği üzere yazar, *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal* isimli eserinde bütün kötülüklerin müsebbibi olarak Halife Süleyman'ı; dolayısıyla alegorik okuma düzleminde de Sultan II. Abdülhamid'i görür. Abdülhak Hâmîd'in eserini yazdığı dönemde yayımlayamamasının ve başladığı tefrikayı da yarıda bırakmasının sebebi bu ve bunun gibi devrin padişahı Sultan II. Abdülhamid'e dair olan göndermelerde aranmalıdır. Ayrıca eserde Sultan II. Abdülhamid'i hedef alan tehdit ya da gözdağı vermek olarak algılanacak satırlar da vardır. Halife Süleyman'ın sebep olduğu ölümlerin intikamının alınacağını ifade edilmesi ve Halife Süleyman'ın eserin sonunda ölmesi bu gözdağı içerisinde değerlendirilebilir:

“Müslim – (...) Fakat Süleyman Halife gibi mâh-ı eslâf ü ahlâf ve onun İspanya'ya ib'âs ettiği caniler gibi vâcibü'l itlâf adamların zuhuruna mâni olamazsa ömrü kasîr olur. (*Sonraca*) İyiler, kötülerden iyilerin intikamını almalıdır. Başka tarîk-i ıslâh yoktur.

Azrâ – İntikam alınacaktır. Alacaklılardan birisi de benim! ” (s. 319)

En açık gönderme Azrâ'nın dilinden ifade edilen şu ağır tehditvari cümlelerdir:

“Azrâ – Herkese ilân edin, beni salbettirsinler. Lâkin emin olunuz ki benim yerime başka bir gelecek vardır. Birimiz, ikimiz ölürüz! Beş yüzümüz, binimiz ölürüz! Fakat bir gün yine birimiz muvaffak olur. Halife kanun-ı tabiatı, kalb-i insaniyeti değiştiremez! İnsan, insanlardan görülen mezâlîme ilelebed tahammül edemez! Bu saray kalkar, sema bâkidir. Mahkeme-i kübrâ-yı ilahî yıkılmaz! Emin olunuz ki istikbalde bizim fikrimize göre mahkemeler ve bizim maksadımıza muvaffak hükümdarlar görülecektir.” (s. 341)

Abdülhak Hâmid’in *Nesteren ve Abdullahü’s-Sagîr* gibi eserlerinde de dile getirdiği yöneticilerin liyakatle seçilmesi gerektiği, babadan oğula geçerek ya da bir ailenin bireyleri arasında devam eden yönetim şeklinin yanlışlığı gibi hususları *İbn Musa yahut Zatü’l Cemal*’de de dile getirilir. *İbn Musa yahut Zatü’l Cemal*’de Halife Süleyman’ın ağabeyi Halife Velid’i öldürerek halifeliğe geçtiğine dair güçlü imalar vardır. Ağabeyi ölünce yönetime geçen Halife Süleyman’ın liyakati ile değil hanedandan olması sebebiyle yönetime geçmiş olması eserde tenkit edilir. Bütün kötülüklerin başlangıcı olarak bu hanedan sistemi görülür. Eserde, bu konuya iki yerde değinilir. Birincisinde *Abdullahü’s-Sagîr*’de olduğu gibi saltanatın istese de istemese de Halife Süleyman’a geçtiği ifade edilir. İkincisinde ise Halife Süleyman’ın iktidarı mensup olduğu aileden dolayı hazır bulup her şeyi yapmaya kendinde hak görmesi dile getirilir.

“(…) Maksûd-ı şâhâneniz onların izâle-i vücudlarıdır. Çünkü Endülüs’te kalırlarsa hükûmetten saltanata ve saltanattan hilâfete kadar itilâ edeceklerine zâhibsiniz; gerçi o saltanatla hilâfete siz istemeyerek sahiptiniz. (...)” (s. 169)

“Azrâ – (*Biraz durduktan sonra devam ile*) Bu kadar can yakıp kan dökülecek, binlerce hanedanlar, âşîyanlar yıkılacak da Hallâk-ı mükevvenât arş-ı âlâdan seyirci mi kalacak? Siz ikiniz, bir şahsın huzur ve istirahatini, debdebe ve dârâtını temin için yahut daha doğrusu, yalnız istihkak-ı ırsîsi düşünülerek makam-ı hükûmete getirilmiş bir şahsın idare-i keyfiyesini ibka etmek için zükûr ve nisvan binlerce, yüzer binlerce ebnâ-yı âdemin haşre kadar pâymâl olacaklarını mı ümit edersiniz? Musa b. Nusayr ile Târik b. Ziyad’a, Mervan ile Abdülaziz’e ne yaptığımızı unuttunuz mu?” (s. 386-387)

Abdülhak Hâmid’in *İbn Musa yahut Zatü’l Cemal*’de ilk kez başvurduğu bir kaynağa da şahit oluruz: Yunan Mitolojisi. Yazar, eser içerisinde çokça mitolojik kahramanların ve yerleşim yerlerinin ismini zikreder, benzetmelerinde bu isimleri kullanır. Kullanılan ve ismi zikredilen mitolojik unsurları şu şekilde sıralamak mümkün:

Samson, Niobe, Herkül, Platon, Persefora, Küpidon, Zefir, Flora, Nape, Nayad, Olimp, Kronos, Vesta, Melkart, Sardanapal, Truva, Babilon, Pompe, Roma.

Abdülhak Hâmid, *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de de aşk temasına yer verir. *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'in birinci cildi olarak düşünebileceğimiz *Târik yahut Endülüüs Fethi*'nde başlayan ve *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de devam eden ve evlilikle neticelenen aşklar vardır. Aziz ve Kraliçe Eyla aşkı bu türden bir aşktır. *Târik yahut Endülüüs Fethi*'nde Aziz'in Kraliçe Eyla'ya olan meyli *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de evlilikle neticelenir. Bu evlilik, iki tarafın birbirine duydukları sevginin yanında Aziz'in siyasi iktidarını güçlendirme düşüncesinin de bir ürünüdür. Aziz'in siyasi bir evlilik gerçekleştirmek istediğini Adalina Merkado dile getirir:

“Adalina Merkado – (*Hiddetten mülâyemete intikal ile*) Onun muhabbeti bir muhabbet-i siyasiyedir. Siyasi muhabbetler payidar olamaz. Onun sizi almaktan maksadı kendi millet ve memleketinin menfaatine hizmet etmektir. İşte sükûn ile söylüyorum.” (s. 73-74)

Aziz de ölmeden önce ettiği uzun duada gerçekleştirdiği evliliğin gerekçesini şöyle açıklar:

“Yarabbi!.. Abdülaziz kuluna umumun isnad ettiği kabâyihden biri de senin kitab-ı kerîminde memdûhan mezkûr olan hubb-ı cemal değil midir? Ben o sâhibe-i cemalin refakatını iki millet-i muharibenin, iki kavm-i muhasımın tevhîdi için ihtiyar etmedim mi?” (s. 325)

Abdülhak Hâmid'in pek çok eserinde görülen çoklu aşklara Aziz-Kraliçe Eyla aşkında da rastlarız. Aziz, Adalina Merkado tarafından sevildiği gibi Kraliçe Eyla da Mervan tarafından sevilir. Düşes Döluzitenya'nın menfaate dayalı aşk arayışı önce Aziz üzerine yönelir, fakat Kraliçe Eyla'nın Aziz ile evlenmesi üzerine bu sefer Düşes Döluzitanya ilgisini Mervan'a çevirir. Mervan'ın öldürülmesi üzerine bu aşk canlanmadan biter. İntikam almak emeliyle Arap yöneticileri seçen Düşes Döluzitanya, Mervan'ın Velid tarafından öldürülmesine rağmen, katil olarak tutuklanır ve cezalandırılır.

Müslim-Azrâ ilişkisi de evlilikle neticelenmiş bir aşk olarak eserde yer alır. Bir mücahide olan Azrâ, evliliğinde de bu tutumunu devam ettirir. Azrâ, sosyal gayeler uğruna ferdi hayatını göz ardı eder. O, Müslim'den çok savaşmayı seven biri olarak

görünür. Eserin şahıs kadrosundaki kişilerin nerdeyse tamamına yakını ölürken hayatta kalan Azrâ, Musa b. Nusayr'ın oğullarının intikamını almak işini de yerine getirir.

Târik yahut Endülüis Fethi, Zehra ile Târik'in evlilikleri ile bitmişti. *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de Târik ile Zehra'nın bir de çocukları olduğunu görürüz.

Eserde, Halife Süleyman ile Zatü'l Cemal'in birlikteliği, şehvete dayalı bir ilişkiye örnek olarak verilir. Şehvete dayalı bu ilişki ile yazar, Halife Süleyman portresini tamamlamak istemiş gibidir. Gayrı meşru bir ilişki ile Halife Süleyman'ın fitneci, korkak ve entrikacı portresi vurgulanmak istenir.

Görüleceği üzere *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'in muhtevası bir macera romanı gibi pek çok irili ufaklı tema ve konu ile doldurulmuştur.

1. 2. 2. 4. 4. Eserin Yapısı

İbn Musa yahut Zatü'l Cemal, 48 fasıllık bir dramdır. 1. Fasil (s. 8-16), 2. Fasil (16-27), 3. Fasil (28-33), 4. Fasil (s. 33-57), 5. Fasil (58-69), 6. Fasil (69-78), 7. Fasil (79-83), 8. Fasil (s. 83-88), 9. Fasil (s. 88-97), 10. Fasil (s. 97-111), 11. Fasil (s. 112-116), 12. Fasil (s. 117-120), 13. Fasil (s. 121-136), 14. Fasil (s. 136-144), 15. Fasil (s. 144-161), 16. Fasil (s. 161-166), 17. Fasil (s. 166-173), 18. Fasil (s. 174-178), 19. Fasil (s. 178-185), 20. Fasil (s. 185-190), 21. Fasil (s. 190-201), 22. Fasil (s. 202-204), 23. Fasil (s. 204-210), 24. Fasil (s. 211-218), 25. Fasil (s. 219-229), 26. Fasil (s. 230-237), 27. Fasil (s. 238-241), 28. Fasil (s. 242-256), 29. Fasil (s. 257-261), 30. Fasil (s. 262-266), 31. Fasil (s. 267-272), 32. Fasil (s. 273-283), 33. Fasil (s. 284-294), 34. Fasil (s. 295-297), 35. Fasil (s. 298-304), 36. Fasil (s. 305-307), 37. Fasil (s. 308-313), 38. Fasil (s. 314-319), 39. Fasil (s. 320-327), 40. Fasil (s. 328-332), 41. Fasil (s. 333-337), 42. Fasil (s. 338-342), 43. Fasil (s. 343-354), 44. Fasil (s. 355-361), 45. Fasil (s. 362-371), 46. Fasil (s. 372-391), 47. Fasil (s. 392-395), 48. Fasil (s. 396-415).

1. 2. 2. 4. 4. 1. Olay Örgüsü

Abdülhak Hâmid'in en hacimli ve karmaşık eserlerinden olan *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*, 48 fasıldan oluşur ve bu fasıllarda irili ufaklı pek çok olay ve olay parçalarına yer verilir. Yazar, çok daha sade tutulabilecek ve belli başlı birkaç hat üzerinde yürütülebilecek vakayı karmaşık hâle getirmek için epeyce uğraşmış

gözükmektedir. Gereksiz ayrıntılar ve olay parçacıkları ayıklandıktan sonra *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'in olay örgüsünün şu metin halkalarından oluştuğu söyleyebiliriz:

1. Adalina Merkado'nun İspanya'yı Arapların elinden almak isteği ve bu uğurda giriştiği faaliyetler.
2. Halife Süleyman'ın Halife Velid'i öldürerek halife olması ve Musa b. Nusayr'ın oğullarını öldürtmesi.
3. Halife Süleyman'ın adamı olan Velid'in hapisten kaçırılması ve Velid'in işlediği cinayetler.
4. Azrâ'nın bütün cinayetlerin arkasında Halife Süleyman ve Adalina Merkado'nun olduğunu çözmesi ve öldürülen kişilerin intikamı almak için giriştiği faaliyetler.
5. Zatü'l Cemal'in Halife Süleyman'ı öldürmesi.

İbn Musa yahut Zatü'l Cemal'i Halife Süleyman ile Musa b. Nusayr'ın oğullarının mücadelesi olarak okumak mümkündür. Zira eserdeki temel çatışma Halife Süleyman ve Musa b. Nusayr'ın oğulları arasında cereyan eder. Diğer taraftan esir düşen İspanyol saray ricali kadınları arasında, milliyetçi duygularını hırs hâline getirerek Müslüman Araplardan intikam almak isteyenlerin giriştikleri faaliyetler de vardır. İspanya'nın fethini devam ettiren Aziz ve Mervan, hem kendi din ve milliyetlerinden olan Halife Süleyman'ın adamlarıyla hem de İspanya'yı tekrar ele geçirmek için uğraşan İspanyollarla mücadele ederler.

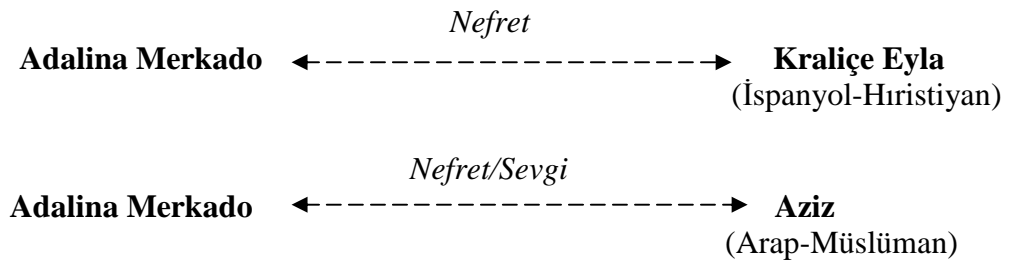
İspanya'yı Araplardan geri almak için mücadele edenlerin başında Adalina Merkado gelir. *Târik yahut Endülüs Fethi*'nde yazar tarafından İspanyol olmasına karşın olumlu bir tip olarak çizilen Merkado'nun kızı olan Adalina Merkado, milliyetçi hislerini babasından tevarüs etmiştir.

Abdülhak Hâmid'in eserlerinde sık sık yer verdiği ikili üçlü aşkların bir örneğini de *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de görürüz. Kraliçe Eyla ile evlenen Aziz'i, düşmanı olmasına rağmen Adalina Merkado da sever. Başından beri Kraliçe Eyla'ya Araplarla olan münasebeti dolayısıyla kızan Merkado, gönlüne söz dinlemez ve Aziz'e âşık olur. Adalina Merkado, bu aşkı itiraf edemese de çevredeki kişiler tarafından onun Aziz'e olan aşkı anlaşılır. Adalina Merkado, bu aşk vesilesi ile gel-gitler yaşar. Bir taraftan düşmanı bellediği Aziz'e diş biler diğer taraftan da hatırası kalbinden,

büyüklüğü hatırından gitmeyen Aziz'e aşk besler:

“Adalina Merkado – Bir daha görmemeği Allah'tan niyaz ettimse de gece rüyama girdi. Bu sabahtan beri de hayali karşımda, hâtırası kalbimde, büyüklüğü de hatırımda bulunuyor. O büyüklük, o hatıra, o hayal müdrük ve hassas bir kızı pâmâl edecek bir darbe-i kemal ü cemal!.. Bununla beraber o hayal, o hatıra, o büyüklük benim nazarımda matmah-ı tahkîr ü nefrettir, hedef-i teşnî ü lanettir! Ona hürmet, hıyanet ve muhabbet, cinayettir! Bu hayal dünyada ne kadar hakikat varsa hepsini câmi! Bu hayal o mahlûk-ı ulvînin cenah-ı semâvisidir!(...) Fakat ben bu mukaddes hayali, bu muallâ ve mübarek hatırayı tahkîr ve tenkîl ediyorum! (...) Yok! Öyle değil, hakikat-i hâl öyle değil, beni tekzîp ve ta'yip ediniz, ben çünkü ma'sukunuzun hüsn-i hâl ü cemaline kâffe-i efkâr u hissiyatımla meftûn oldum! (*Sükundan hiddete intikal ile*) Meftun oldum, ey peder! Senin mukaddes başına cehennemın taşlarını çarpan o kuvve-i bâzuya o dest-i dehhâş-ı iktidara meftun ve mağlup oldum ben! (...) Ey hûn-ı hamiyeti kurumuş hâkisâr İspanya milleti! Hep işitiniz! Ey izzet-i nefsinı berhava eden İspanya melikesi, haib ü hâsir kalan heykel-i azamet, sen de işit! Hep serâpâ gûş olunuz: O dest-i dehhâş-ı iktidarı ben kıracağım! ” (s. 85-87)

Adalina Merkado'nun hırs ve intikamla beslenen İspanyol milliyetçiliği, hem aynı milliyete ve dine mensup olduğu Kraliçe Eyla ve onun çevresindeki kadınlarla hem de düşman olarak tanımladığı Müslüman Araplarla çatışma yaşamasına sebep olur.



Adalina Merkado, İspanya'ya tekrar Hıristiyan İspanyolların sahip olması için bir takım faaliyetlerde bulunur. Tedmir ile birlikte Tedmir'in vali tayin edildiği Mursiye'de halkın silahlanmasına yardım eder. Bunun dışında Halife Süleyman'ın adamları ile Velid'i hapisten kurtarır. Özellikle Aziz'in öldürülmesi olayını Adalina Merkado düzenler. Tanpınar, eserde en canlı çizilen tiplerden biri olan Adalina Merkado için, eserin esas kahramanıdır der:

“(...) Fakat asıl kahramanı, bütün kitabı bir kin ve intikam meleği gibi dolaşan Edalina Merkado'dur.” (Tanpınar, 1988: 577)

Yazar, *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de Adalina Merkado ve Tedmir gibi kahramanları ile karşı tarafta yer alan Hıristiyan İspanyolların nazarları ile de bakmaya

çalışır. Abdülhak Hâmid, *Târik yahut Endülüüs Fethi*'nde tamamen iyiler ve kötüler olmak üzere ayırdığı şahıslar içerisinde karşı tarafın düşüncelerini yansıtmak ya da onların bakış açısı ile bakacak kişilere yer vermemiştir. *İbn Musa yahut Zati'l Cemal*'de yazar, daha müsamahalı bir duruş sergiler. Azrâ'nın dilinden Adalina Merkado'nun mücadelesi anlayışla karşılanır. Yine Tedmir, Aziz tarafından takdir edilir ve valilik verilmek suretiyle taltif edilir.

Yazar, eserinde fitne ve ayrılıkçı faaliyetlerin baş aktörlerinden biri olarak çizdiği Adalina Merkado'yu, hapisten kaçırarak pis işlerinde ortaklık yaptığı Velid ile cezalandırır. Velid, Adalina Merkado'ya tecavüze yeltenir ve sonra onu öldürür.

İkinci metin halkası, Halife Süleyman'ın, ağabeyi Halife Velid'i öldürerek halife olmasına ve plânladığı entrikalara ayrılmıştır.

Halife Velid, Halife Süleyman'ın aksine sevilen ve takdir edilen bir halifedir. Süleyman ise iktidar hırsı ile dolu biridir. Halife Süleyman'ın Halife Velid'i öldürdüğüne dair kesin bir ifade kullanılmamıştır ama Halife Süleyman'ın ve adamlarının konuşmalarından bu ölüme sebep olduğu anlaşılır:

“Birinci Hâdim – Ne dersin bu işe?
İkinci Hâdim – Senin diyeceğini derim.
Birinci Hâdim – Bak herkesi aldatmak için cenazeyi kendisi götürüyor!
İkinci Hâdim- Evet, hatta ne kadar da mükedder görünebiliyor.” (s. 141)

“Süleyman Halife – (...) Halife Velid niçin öyle füc'eten yok öyle değil, niçin öyle bağteten vefat etti?.. Kimse bilmez, siz bilirsiniz. (...)” (s. 167)

Eserin temel çatışması Halife Süleyman ile Musa b. Nusayr'ın oğulları arasında yaşanan çatışmadır. Süleyman, halife oluşunun ardından önce Endülüüs'ü fetheden Târik ve Musa b. Nusayr'ı kendisi ile mücadele edemeyecek hâle getirir. Halife Velid, önce bu iki komutanın arasındaki tatsızlığı ortadan kaldırmak maksadı ile her iki komutanı huzura çağırılmış fakat onların aralarındaki tatsızlığı kendilerinin gidermesi üzerine huzura çağırılma işini iptal etmişti. Halife Süleyman, entrikalarına Târik ve Musa b. Nusayr'ı huzuruna çağırarak başlar.

“Süleyman Halife – (...) Cennetmekânın bu vasiyetten başka bir de siyasî bir iradesi vardı ki Musa b. Nusayr ile Târik b. Ziyad arasında peyda olan mübâyenetten müteessir olduğu cihetle aralarını bulmak için ikisinin de celbine dairdi. Elbette

haberdârsınız.

Rükn-i Evvel – Evet, efendimiz. İkisi de davet buyrulmuştu. Lâkin sonradan o mübayenet bertaraf olarak aralarında mukarenet hâsıl olduğundan celblerine hâcet kalmadığı da kendilerine emr ü iş’ar buyruldu.

Süleyman Halife – Benim hususî müstahberâtım öyle değil. Zıddıyyet hâlâ devam ediyormuş. Bu ise ordularımız beyninde de sirayeti intâc eder, şu hâlde merhumun evvelki iradesini te’kid edelim. Umûr-ı askeriyemiz riyasetini Aziz ile Mervan’a terk ederek Musa ile Târik hemen buraya gelsinler.”(s. 139-140)

Halife Süleyman, bu iki komutanın başarılarını kıskanmış ve tahtına ortak olmak isteyeceklerini düşünerek Târik ve Musa b. Nusayr’ı önce birbirine düşürmüş sonra da onları atıl hâlde getirmiştir. Halife Süleyman’ın niyeti eserde adamlarının dilinden ifade edilir:

“İkinci Hâdim – (...) Biz pekâlâ biliriz ki Musa ile Târik’i buraya celbetmesi memalik-i meftuhada kalırlarsa bir Endülüs devleti tesis edebilecekleri vâhimesinden neş’et ediyor. Ondan sonra nevbet-i celb yahut suret-i selb Musa’nın oğulları Abdülaziz ile Mervan hakkında tecelli edeceğini de bilmez değiliz. Bunlar hep vilâyet-i ahd eyyamında tahsil edilmiş malûmattır. Fakat şimdi bilmeğe gelmez. Katiyen tecâhül etmeliyiz.” (s. 143)

Halife Süleyman, idareyi devralan Aziz ve Mervan için de sonu ölümle neticelenecek entrikalar düzenler. Halife Süleyman, “sadık köpeklerim” diye hitap ettiği Velid ve Ukbe’ye cinayet işini tevdi eder. Aziz ve Mervan’ın “vücutlarının izalesi” eserde şu şekilde ifade edilir:

“Süleyman Halife – (...) Musa b. Nusayr niçin hakaretle azledildi de Medine’ye gitti? Târik b. Ziyad neden Musa’yı takibe mecbur oldu? Hatta pederini menkûb ettiğim Abdülaziz’i neden Endülüs vali-i umumiliğiyle ta’ziz ettim? Onu da, bunu da kimse bilmez, siz bilirsiniz. Hâlbuki ey benim her şeyi bilir geçinen sadık köpeklerim! Bugün benim iki düşmanım var ki sizi onlara saldırmak istiyorum. İşte onların kim olduğunu bilemezsiniz!

Velid- ‘Bilemezsiniz’ diye ferman buyrulmamış olsa sâye-i şâhanenizde onları da bilirdik.

Süleyman Halife – Biliniz bakayım!

Velid- Halk, dünyada en çok sevdiğiniz o iki adamdır zanneder. Hatta mazhar oldukları avâtıftan dolayı o iki adam bütün erkân-ı tevcih bulunduğunuzu zevce-i muhteremenizden sual etseler Zâtü’l Cemal’i gösterirse Zâtü’l Cemal’den sorulduğu zaman da ‘o iki adamdır’ cevabı alınır. Hâlbuki onlar sizin en sevgili düşmanlarınızdır. Onlar Endülüs’te hatta hayatta kaldıkça efendimiz için rahat müyesser olmayacak. Maksûd-ı şâhaneniz onların izâle-i vücutlarıdır. Çünkü Endülüs’te kalırlarsa hükûmetten saltanata ve saltanattan hilâfete kadar itilâ edeceklerine zâhipsiniz; gerçi o saltanatla hilâfete siz istemeyerek sahiptiniz! Nasılsa Aziz ile Mervan’ı düşman addediyorsunuz.

Süleyman Halife – hiçbir sırrım sizin pençenizden kurtulmuyor. İnkâr etsem de inanmayacaksınız. Bari hatırınız için ve hidemât-ı sâbikanıza mükâfeten itiraf edeyim. Şüphe yok ki Musa'nın oğulları benden pederlerinin intikamını almak isterler. Hatta yerime geçmeği de isteseler haklarıdır.” (s. 168-169)

Halife Süleyman, entrika ve cinayet ile halife olur ve bu halifeliğini yine entrika ve cinayetlerle sürdürür. Halife Süleyman, şahsî zehapları yüzünden pek çok insanın canına kıyılmasına, Endülüs'ün fethindeki ruhun yitirilmesine ve iç karışıklıkların baş göstermesine sebep olmuştur.

Kıskançlık/İktidarı kaybetme korkusu

Halife Süleyman ←-----► **Mervan, Aziz, Musa, Târik**

Eserin üçüncü metin halkasını Velid'in hapisten kaçırılması ve özgür kalan Velid'in seri cinayetler işlemesi oluşturur. Sonuçları düşünüldüğünde eserin hemen hemen en önemli olayı, Halife Süleyman'ın adamı katil Velid'in hapisten kaçırılmasıdır. Velid'in hapisten kaçırılmasını Adalina Merkado sağlar. Bu kaçırma olayı eserde iyi düşünülmüş bir sahne olarak dikkat çeker. Adalina Merkado, Velid'i hapisten Kraliçe Eyla kılığında kaçıırır. Kaçırma olayı halka farklı şekilde yansıtılarak Velid'i hapisten Kraliçe Eyla'nın kaçırdığı fitnesi yayılır. Böylelikle halk arasında Kraliçe Eyla'nın itibarı sarsılır. Buna ilaveten Aziz ile Kraliçe Eyla'nın evliliği dolayısıyla Aziz'in Kraliçe Eyla'nın “teşvikiyle Hıristiyan hükûmet-i kadîmesini ihyaya çalıştığı” söylentileri yayılır. Velid, bu kaçırılma olayından sonra Adalina Merkado ile işbirliği yapacak ve Aziz hakkında söylentilerin çıkarılması, Aziz'in ve Mervan'ın öldürülmesi, Kraliçe Eyla'nın bebeğinin katledilmesi, Musa b. Nusayr'ın ölmesi gibi pek çok kanlı olayı gerçekleştirecektir. Eserdeki bütün ölümlerin arkasında uzaktan yakından Velid'in parmağı vardır.

Yazar, Velid'i usta bir katil olarak çizer. Velid, gözünü kırpmadan işlediği cinayetlerle ruhunu şeytan satmış bir görünüm sergiler. Halife Süleyman, Velid ve Ukbe'yi Aziz ve Mervan hakkında fitne çıkarmaları ve nihayetinde de öldürmeleri için İspanya'ya gönderir. Fakat vicdanının sesine kulak tıkayamayan Ukbe, kendisine görev olarak verilen cinayetleri işleyemeyeceğini ve bu durumdan Aziz ile Mervan'ı haberdar edeceğini belirtir. İki yaşındaki çocuğu gözünü kırpmadan öldürmekle övünen Velid, arkadaşşı Ukbe'yi de öldürmek kastı ile denize atar, fakat Ukbe bir Berberi tarafından

kurtarılır. Velid'in eserdeki cinayet girişimi Ukbe ile başlar. Sonra Aziz'i sabah namazını kılarırken mescitte hançerler. Kraliçe Eyla'nın beşikteki bebeğini katleder. Ardından Mervan'ı öldürür. Fakat bu cinayet Düşes Döluzitanya'nın üzerine kalır. Son olarak Adalina Merkado'nun ve Musa b. Nusayr'ın ölümüne sebep olur. Velid, bütün bu cinayetleri işlemiş olmasına rağmen eserin sonunda hayatta kalan birkaç kişiden biri olur. Kötülerin (Adalina Merkado, Döluzitanya, Halife Süleyman) cezasını bulduğu, iyilerin (Aziz, Mervan, Kraliçe Eyla, Halife Velid v.s.) teker teker öldüğü bir fiktif dünyada, bütün cinayetlerin faili Velid, hayatta kalır. Yazar, Velid'i hayatta bırakarak dünyanın kötülere kaldığı mesajını vermek istemiş olabilir.

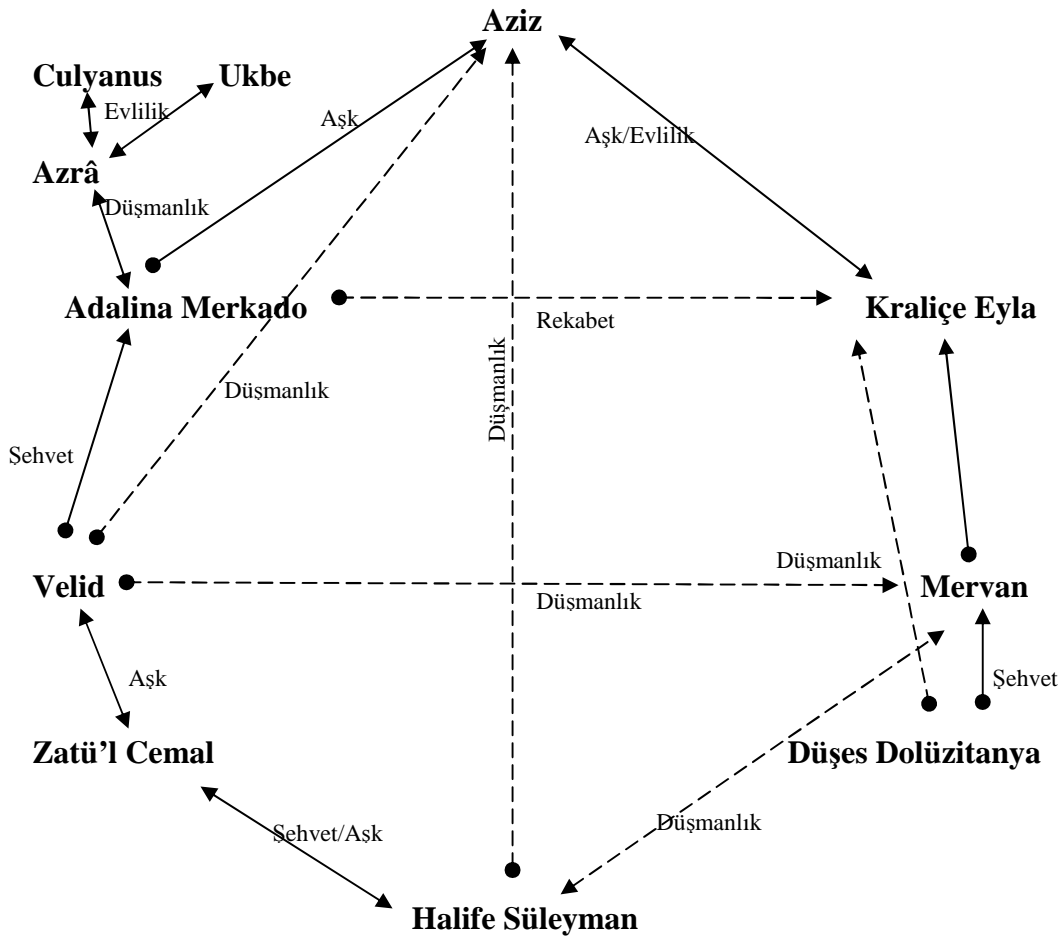
Eserin dördüncü metin halkasını ise Azrâ'nın cinayetlerin arkasında olan kişileri bulup cezalandırması oluşturur. Azrâ, *Târik yahut Endülüis Fethi*'ndeki duruşunu *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de de devam ettiren şahıslardan birisidir. O, bir mücadele olarak yaşantısını devam ettirir. Hemen hemen herkesin gaflet içerisinde olduğu bir durumda Azrâ, olacakları önce rüyalarında görmeye başlar. İlerleyen zamanla rüyalarında gördükleri ortaya çıkmaya başladıkça bütün entrikaların ve cinayetlerin arkasında Adalina Merkado ve Halife Süleyman'ın olduğunu anlar. İspanya fethini devam ettiren kişilerin birer birer öldürülmesinin ardından bütün bu cinayetlere kurban gidenlerin intikamını almak işi Azrâ'ya düşer. Azrâ, Kocası Müslim'in öldürülmesinden sonra cinayetleri aydınlatmak üzere Ukbe ile yol arkadaşlığı yaparak Halife Süleyman'ın bulunduğu şehir Şam'a gelir. Halife Süleyman'ın gözdesi olan Zatü'l Cemal, önceleri Velid'in muhabbet beslediği biridir. Azrâ, bu muhabbeti kullanarak Zatü'l Cemal'e ulaşır ve Halife Süleyman'ın sebep olduğu cinayetleri bir bir anlatır. Esere adını veren Zatü'l Cemal ancak 46. fasılda sahneye çıkar. Yazar, sanki Halife Süleyman'ı öldürmek işini gerçekleştirmek üzere Zatü'l Cemal'i sahneye çıkarır ve son fasılla birlikte ona da ölümlü bir son hazırlar. Halife Süleyman'ın ölümü en sevdiği kişinin elinden olur. Azrâ, bütün cinayetlerin müsebbibi olan Halife Süleyman'ı en sevdiğine öldürterek hem Halife'yi can evinden vurmuş hem de bütün cinayetlerin öcünü bu şekilde almış olur.

Son metin halkası Halife Süleyman'ın ölümüne ayrılır. Yazarın pek çok eserinde olduğu gibi *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de de ölümle biten bir sonla karşılaşırız. Abdülhak Hâmid, daha önce de belirttiğimiz üzere ölümü, eserlerinde bir cezalandırma ve ödüllendirme unsuru olarak kullanır. Kötüler cezalarını ölümle gördükleri gibi iyiler

de kötülerin olduğu dünyadan ayrılarak mükâfatlandırılır. *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'in pek çok sahnesi adeta ölümle açılır ve kapanır.

Halife Süleyman, kötülüklerinin bedelini camı ile öder. Kuru bir zehap uğruna bütün Endülüs'ü ve fatihlerini heba etmiştir. Yazar, alegorik okuma düzleminde Sultan II. Abdülhamid'le özdeşleştirdiği Halife Süleyman'a ölümlü bir son hazırlayarak güçlü bir mesaj vermiştir. Yazar, mesajında özellikle şunları vurgular: “Kötülükler karşılıksız kalmaz, entrika ve zehaplarla saltanat sürülemez ve ölüm hiç umulmadık bir anda en yakınınızda bulunan kişilerden gelebilir.”

Şema 5:



1. 2. 2. 4. 4. 2. Dügümler-Çözümler

Tablo 6:

1. Fasıl	1. Fasıl
2. Fasıl	2. Fasıl
3. Fasıl	3. Fasıl
4. Fasıl	4. Fasıl
5. Fasıl	5. Fasıl
6. Fasıl	6. Fasıl
7. Fasıl	7. Fasıl
8. Fasıl	8. Fasıl
9. Fasıl	9. Fasıl
10. Fasıl	10. Fasıl
11. Fasıl	11. Fasıl
12. Fasıl	12. Fasıl
13. Fasıl	13. Fasıl
14. Fasıl	14. Fasıl
15. Fasıl	15. Fasıl
16. Fasıl	16. Fasıl
17. Fasıl	17. Fasıl
18. Fasıl	18. Fasıl
19. Fasıl	19. Fasıl
20. Fasıl	20. Fasıl
21. Fasıl	21. Fasıl
22. Fasıl	22. Fasıl
23. Fasıl	23. Fasıl
24. Fasıl	24. Fasıl
25. Fasıl	25. Fasıl
26. Fasıl	26. Fasıl
27. Fasıl	27. Fasıl
28. Fasıl	28. Fasıl
29. Fasıl	29. Fasıl
30. Fasıl	30. Fasıl
31. Fasıl	31. Fasıl
32. Fasıl	32. Fasıl
33. Fasıl	33. Fasıl
34. Fasıl	34. Fasıl
35. Fasıl	35. Fasıl
36. Fasıl	36. Fasıl
37. Fasıl	37. Fasıl
38. Fasıl	38. Fasıl
39. Fasıl	39. Fasıl
40. Fasıl	40. Fasıl
41. Fasıl	41. Fasıl
42. Fasıl	42. Fasıl
43. Fasıl	43. Fasıl
44. Fasıl	44. Fasıl
45. Fasıl	45. Fasıl
46. Fasıl	46. Fasıl
47. Fasıl	47. Fasıl
48. Fasıl	48. Fasıl

1. Velid'in Halife Süleyman'ın hangi sırmayı bildiği
 2. Azrâ'nın rüyasını gördüğü felaket nedir?
 3. Azrâ kimden, neyin intikamını alacak?

1. 2. 2. 4. 4. 3. Zaman

Abdülhak Hâmid'in pek çok oyununda zaman kullanımına dikkat ettiğini görürüz. Eserinde ele aldığı vakanın zamanını en ince ayrıntılarına kadar belirten yazarın *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de, bu hassasiyetini göz ardı ettiğine şahit oluruz. *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de vakanın geçtiği sosyal zamanı ve vaka zamanını belirten herhangi bir ipucu bilgiye rastlamayız.

Yaşadıkları tarihî vesikalarla sabit olan şahısların *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'in şahıs kadrosunda yer almalarından hareketle eserin sosyal zamanını tespit etmek mümkündür.

Halife Velid'in (M. 668-715) ölümü ve Halife Süleyman'ın (M. 674-717) halife olması M. 715 yılına tekabül eder. Halife Süleyman, 2 yıl 5 ay kadar halifelik (M. 715-717) yapar. *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de Halife Velid'in ölümü üzerine halife olan Süleyman, *Zatü'l Cemal* tarafından öldürülünceye kadar halifelik yapar. Dolayısıyla eserin vaka zamanının da Halife Süleyman'ın halife olarak tahta kalma süresiyle hemen hemen aynı olduğunu söyleyebiliriz. Bu bilgiler ışığında eserin vaka zamanı 2 yıl 5-6 ay, sosyal zamanı da M. 715-717 yıllarıdır.

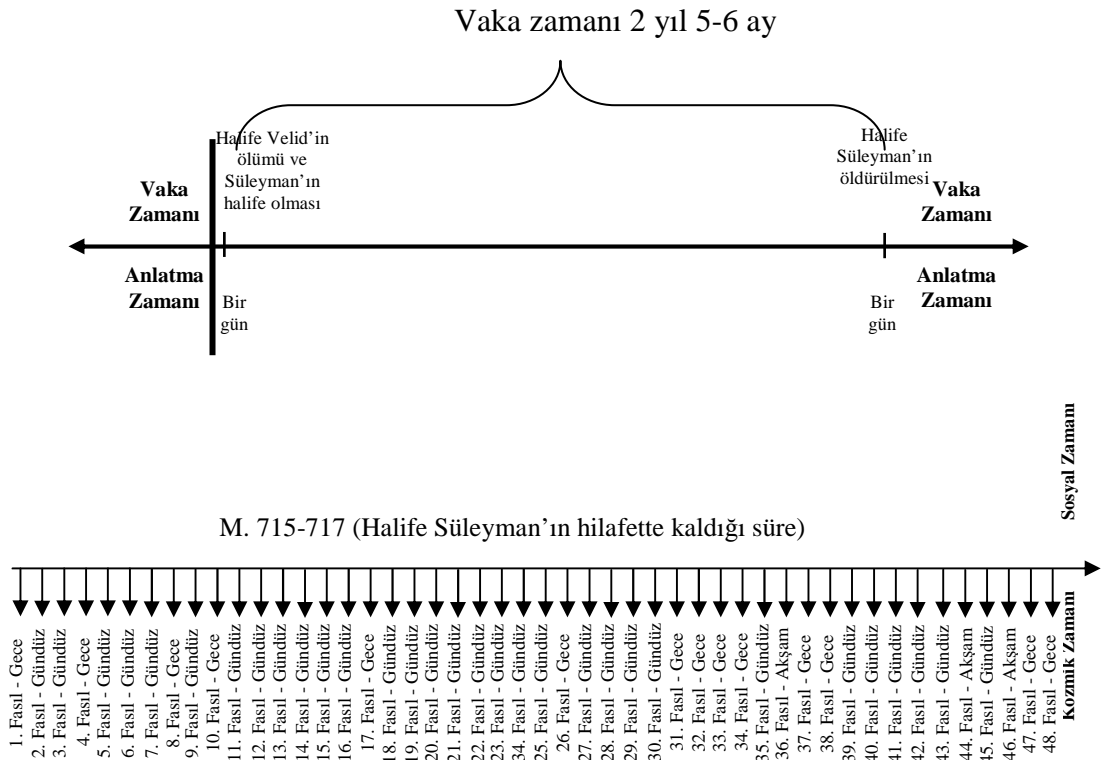
Yazar eserinde değişken kozmik zamanlar kullanmıştır. Bunlar arasında ölümlerin pek çoğunun gece olması dikkat çekicidir. Hemen hemen bütün ölümler karanlık bir düşüncenin ürünü ve birer cinayet oldukları için yazar tarafından özellikle

gecenin seçilmesi bir konu-zaman uygunluğu olarak düşünülebilir. Aziz'in öldürülmesi olayı sabah namazında olur. Yazar, tarihi bir bilgi olan Aziz'in öldürülme zamanını değiştirme lüzumu hissetmemiştir. Bunun dışındaki tüm cinayetlerin işlenme zamanı için yazar kendi muhayyilesini kullanmıştır.

Ziya Paşa'nın *Endülüüs Tarihi*'nde Aziz'in öldürülmesi ile ilgili yer alan bilgi *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de aynen kullanılmıştır:

"(...) Abdülaziz'i sarayında kâin mescidinde edâ-yı salât-ı fecr eder iken doksanaltı senesi mansıb-ı hayattan tard u eb'âd eylediler." (Ziya Paşa, 1276: 26)

48 fasıllık oyunun 31 faslında kozmik zaman olarak gündüz/sabah, 17 faslında ise gece/akşam kullanılmıştır.



1. 2. 2. 4. 4. 4. Mekân/Dekor

İbn Musa yahut Zatü'l Cemal'in vakası ağırlıklı olarak Tuleytula, Şam, İşbiliye ve Tanca şehirlerinde geçer. Bunun dışında bazı fasıllarda Septe, Oryota ve Hicaz şehirleri mekân olarak kullanılmıştır. Eserin fasıl başlarında mekâna dair bilgiler

verildiği görülür. Bu bilgiler detaylı olmaktan uzaktır ve sadece olayların nerede geçtiğinin belirtilmesine yöneliktir.

Eserde kapalı mekânlara daha fazla yer verildiği görülür. Yazar tarafından mekân-vaka, mekân-insan ilgisi kurulmaya çalışılmıştır. Halife Süleyman'ın adamları ile Adalina Merkado'nun Velid'i hapisten kurtarma ve Musa b. Nusayr'ın oğullarını öldürme plânlarını gerçekleştirmek için bir araya geldikleri karanlık gecede, mekânın harabe ve mezarlık olarak seçilmesi manidardır. Yine eski kudretli günlerinden çok uzak görünen Musa b. Nusayr'ın içine düştüğü fakirlik ve ataleti verilirken mekân-insan ilgisi kurulur:

“Hicaz. Musa b. Nusayr'ın meskeni, bir harap hücre. Ortada bir sımât. Zeytin, hurma, ekmek. Her şey fakirâne sımâtın etrafında.” (s. 343)

Bazı mekân seçimlerinde de W. Shakespeare'ın etkisi görülür.

Mekânlar fasıldan fasıla değişir. Halife Süleyman ile ilgili olan sahneler Şam'da; Musa b. Nusayr ile ilgili sahneler Hicaz'da; Aziz, Mervan ve Kraliçe ile ilgili sahneler ise Tuleytula, İsbiliye ve Tanca'da geçer. Saray yine baskın mekânlardan biridir.

1. 2. 2. 4. 4. 5. Şahıs Kadrosu

Endülü's serisi içerisinde yer alan diğer eserlerde olduğu gibi *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de de İspanyol ve Arap şahıslara yer verilir. Ancak eserde şahıs kadrosunun İspanyol ve Araplar olarak keskin hatlarla ayrılmadığı dikkat çeker. Esas ayırımın kadınlar ve erkekler olarak yapıldığı görülür. Özellikle kadınların *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de önemli roller ifa ettikleri ve eseri okunur kılan itici gücü sağladıkları gözlemlenir.

İbn Musa yahut Zatü'l Cemal, Abdülhak Hâmid'in şahıs kadrosu bakımından en kalabalık eserlerinden biridir. Bu şahıs kadrosunun büyük bir kısmı *Târık yahut Endülü's Fethi* isimli eserden gelir.

1. 2. 2. 4. 4. 5. 1. İbn Musa (Abdülaziz)

Esere ismini veren iki kişiden biridir. *Târık yahut Endülü's Fethi*'nde geri planda iken *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de ön planda yer alır. Eserin vakası, Aziz'in hayatı

ile paralel ilerler. Onun yönetime geçmesi, Kraliçe Eyla ile evliliği ve ölümü vakadaki gelişimi de ifade eder. Yönetici olarak, adaletli, mücadeleci, mütevekkil ve dindar birisi olarak çizilir. Yazarın özellikle bir devlet adamının din ve milliyet ayrımı gözetmeksizin herkese eşit muamelede bulunması gerektiğine dair düşüncelerinin timsali ve sözcüsü olarak eserde yer almıştır. Kraliçe Eyla'nın dinî tercihi saygısı ve halkın dinî inançlarının gereklerini serbestçe yerine getirmelerindeki hoşgörüsü ile demokrat bir tavır sergilemiştir. İspanyol Tedmir'e valilik verilmesi de liyakate verdiği değeri göstermesi açısından önemlidir.

Aziz'in kimi davranışlarının, eserdeki karakterine uymadığı ve abartıldığı da gözlemlenir. Aziz, öldürüleceği istihbaratını almasına rağmen savaş meydanlarındaki cevval görünümünün aksine bu olayı tevekkülle karşılar:

“Aziz b. Musa – (*Dışarıya çıkmak üzere*) Çünkü ben mukadder bulunduğumu hissettiğim bir hâle karşı hiçbir tedbir ittihaz etmek istemem. Ben bugün zâil olunca elbette bundan kırk elli sene sonra yine bizim hanedanımızdan birisi bu memlekette yine bir hükûmet-i İslâmiyye tesis etmek bahtiyarlığına nâil olur.” (s. 237-238)

Aziz, kendisine gaipten gelen sesle öleceğini öğrenir. Bu bilgiye rağmen sabah namazını kılmaya başlar. Velid, Aziz'i namazını kılarırken sırtından hançerler ve öldürür. Aziz, ölürken öldüğüne değil namazının bozulduğuna hayıflanır. Bu durum gerçeklikten uzak abartılı bir durumu gösteren ilginç bir örnektir.

“Savt-ı Gaib –

İbn Musa!.. Bil bu rihlet vaktidir,
 Merci-i aslîye ric'at vaktidir!..
 Hak yolunda, mevt ayn-ı sâika,
 İntikal etmektir, ölmek, Hâlîka.
 Ruhlar daim müheyyâ avdete,
 Müncezibdirler vücûd-ı vahdete.
 Secde et, dâr-ı bekâya nâzır ol;
 Geldi vaktin, İbn Musa, hazır ol!..

(*Bu sırada İbn Musa secde etmiş bulunur. Ve yine bir ıslık çalınmakla birinci Siyah-pûş hançerle Aziz'i arkasından urur.*)

Aziz b. Musa – (*Teessürler kalkarak*) Âh, namazımı bozdular! Allahu Ekber!..” (s. 326-327)

Tarihî kişiliği belgelerle sabit olan Abdülaziz'in, eserde yer alan Kraliçe Eyla ile evliliği, Tedmir ile görüşmesi, hakkında fitne çıkarılması ve öldürülmesi olayları

Endülüs tarihinde yer alan olaylarla paralellik gösterir.

1. 2. 2. 4. 4. 5. 2. Halife Süleyman

Eserde gerçekleşen bütün kötü olayların müsebbibidir. Yazarın pek çok eserinde mevcut yönetimi özellikle de Sultan II. Abdülhamid'i yermek adına yarattığı zorba, müstebid, liyakatsiz, zevkperest ve yaratılış olarak kötülüğe mütemayil yönetici tipinin *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'de karşılığı Halife Süleyman'dır.

Adı geçen kahraman eserdeki temel çatışmaların taraflarındandır. Yazar, Halife Süleyman'ın şahsında savaş meydanlarında zorluklarla kazanılmış zaferlerin, nasıl şahsî zehap ve hırslarla harcanabileceğini ve yıkımlara yol açabileceğini örnekler. Ayrıca iktidar sahiplerinin kötü niyete sahip olmaları durumunda düşmanlarla işbirliği yapmaktan sakınmayacaklarını ve şahsî menfaatleri uğruna devleti yıkıma kadar götürecek davranışlar içerisinde olabileceklerini de vurgulamak istemiş gibidir.

Yazarın eserlerinde kötüler için belirlediği son ile Halife Süleyman da karşı karşıya gelir. Yaptığı kötülüklerin bedelini gözdesi Zatü'l Cemal'in elinden ölümle öder.

Halife Süleyman da tarihî kişiliği belgelerle sabit olan bir şahıstır. Fakat şahsiyeti hakkında tarihî belgelerde farklı bilgiler vardır. Abdülhak Hâmid'in eserinde yer verdiği Halife Süleyman, daha çok yazarın kendi yorumlarının ürünüdür.

1. 2. 2. 4. 4. 5. 3. Adalina Merkado

Tanpınar'ın, eserin esas kahramanı olarak belirttiği Adalina Merkado, *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'in en canlı kahramanlarından biridir. Esere yansıtılan güçlü psikolojik yönü ile dikkat çeker. Yılmaz bir İspanyol milliyetçisidir. Bu milliyetçiliği *Târik yahut Endülüs Fethi*'nde yer verilen babası Merkado'dan tevarüs etmiştir. Azrâ'nın İspanyol örneği gibidir. Yazar, Adalina Merkado'yu karşı tarafın vatan, millet ve din hislerini yansıtmak için sözcüsü olarak seçmiştir. Adalina Merkado'nun özellikle okuduğu "vatan mersiyesi" ile milliyetçiliği desteklenmiş olur. Onun psikolojik ve histerik yapısının arka planı *Târik yahut Endülüs Fethi*'ndeki olaylarla hazırlanmıştır. Babası harp meydanında vatani uğruna kahramanca çarpışıp can vermiş, annesi ve kardeşi bir papazın süflî emellerine boyun eğmektense ölümü seçmiş kişilerdir. Bunca

felaket görmüş ve yaşamış bir ailenin bireyi olarak psikolojisinin normal olması beklenemez. İşte yazar, bütün bu arka planı düşünerek Adalina Merkado'yu histerik bir tip olarak çizer. Yine mensup olduğu ailenin bir ferdi olarak mücadeleci ve milliyetçi tarafına vurgu yapılması da bu yüzdendir.

Yazar tarafından her kötüye reva görülen son; yani ölüm ile Adalina Merkado da karşılaşır. Kötü niyetler noktasında birleştiği Velid tarafından öldürülmesi de dikkat çekicidir.

1. 2. 2. 4. 4. 5. 4. Azra

*Târık yahut Endülüs Fethi'*nde de önemli görevler ifa etmiş olan Azra, örnek bir Müslüman kızı, bir mücadeleye olarak çizilir. Başlangıçtaki kalabalık kadradon eserin sonunda hayatta kalanlardandır. Musaoğullarının Halife Süleyman'dan intikamını almak Azra'ta nasip olur. Halife Süleyman'ın bütün oyunlarını zekası ve mücadeleci kişiliği ile ortaya çıkarmış ve Zati'l Cemal'in Halife Süleyman'ı öldürmesini sağlamıştır. Din değiştiren Cülyanus (Müslim) ile evlenir. Bu ilişkide Müslim'den daha baskın bir karakter gösterir. Abdülhak Hâmid'in ilk Nazife ile çizdiği, inandığı değerler uğruna her türlü mücadeleyi gösteren kadın tiplerinden biridir.

1. 2. 2. 4. 4. 5. 5. Zati'l Cemal

Esere ismini veren ikinci isimdir. Eserin sonlarında ortaya çıkar. Hafif meşrep bir kadın olmasına ve eserin sonunda ortaya çıkmasına rağmen eserin en önemli işini ifa eder. Azra tarafından Halife Süleyman'ın yaptıkları kendisine anlatılınca bir intikam silahına dönüşür. Bu bakımdan *Duhter-i Hindü'*daki Elizabet'e benzer. Elizabet'in Sir Bortel'i öldürmesi bir cinayet olmasına rağmen, Hint halkını bir zalimden kurtardığı için hoş gösterilmeye çalışılmıştı. *İbn Musa yahut Zati'l-Cemal'*de de Halife Süleyman'ı öldürmesine rağmen işlediği cinayet, cinayet olarak değil, Endülüs'teki Müslüman Arap varlığının zelil duruma düşmesinde etken olan kişiye hak ettiği cezayı veren kişi olarak görülür.

1. 2. 2. 4. 4. 5. 6. Diğerleri

*İbn Musa yahut Zati'l-Cemal'*in kalabalık bir şahıs kadrosu vardır. Bu kadroda çoğu asıl kahramanları destekleyen kişilerdir. Esir alınan saray ricalinden İspanyollar ve

Endülüs'te Müslüman varlığını hakim kılmak için savaşan Müslüman Arap mücahitler bu kalabalık kadroda yer alan kişilerdir.

1. 2. 2. 5. Abdullahü's-Sagîr (1917)

1. 2. 2. 5. 1. Eserin Kimliği

Abdullahü's-Sagîr, Abdülhak Hâmid'in konusunu Endülüs tarihinden alarak yazdığı beş tiyatro eserinden en son yazılan ve yayımlananıdır. *Abdullahü's-Sagîr*, *Nazife*'nin yeniden düzenlenmiş hâli ile birlikte 1917 yılında yayımlanır.

Abdülhak Hâmid, iki eserinin bir arada yayımlandığı baskısının başında *Abdullahü's-Sagîr*'i Haziran 1331 (1915) yılında yazdığını belirtir. Baskı tarihi olarak kitabın kapağında 1335 (1917) tarihi yazılıdır. Âsâr-ı Müfîde Kütüphânesi serisinden çıkan eser, 99 sayfalık bir hacme sahiptir.

Abdullahü's-Sagîr, yazarın belirttiğine göre Lüsyen Hanımın isteği üzerine yazılmıştır:

“(...) daha sonra Bebek'te *Abdullahü's-Sagîr*'i yine Lüsyen Hanım'ın ihtar ve ısrarıyla yazmıştım.” (Tarhan 1995: 343)

İstanbul'da yazılıp yayımlanan eserde, *Nazife*'de ele alınan konunun (İspanya kralının bir Arap kızına olan aşkı) bu sefer tersi (Arap hükümdarının bir İspanyol kızına olan aşkı) ele alınır. Abdülhak Hâmid, birleşik baskıdaki *Abdullahü's-Sagîr* için, her ne kadar “Fâcianın birinci perdesini teşkil eden bu eser” diye bir ifade kullansa da *Abdullahü's-Sagîr*, *Nazife*'den sonra yazılır ve yayımlanır. *Nazife*'nin önsözünde bunu etraflıca anlatarak hatasını düzeltir. Ayrıca *Abdullahü's-Sagîr*'de *Nazife*'nin ismi iki defa anılır. Bu da *Abdullahü's-Sagîr*'in daha sonra yazılması sebebiyle “fâcianın ikinci perdesi” olduğunu gösterir bir delildir.

Abdülhak Hâmid, *Nazife* ile *Abdullahü's-Sagîr* arasındaki ilişkiyi birleşik baskıdaki *Nazife*'nin “Son Tab'a Mukaddime”sinde uzun uzun izah eder:

“*Nazife*, *Abdullahü's-Sagîr*; bu iki telifin birisi müellif genç iken tahrîr edilmiş, eskidir; birisi müellif ihtiyar iken yazılmış, binaenaleyh yenidir.

Nazife bir nevbahar-ı kadîm, bir tulû'-ı mâzi, *Abdullahü's-Sagîr* ise bir harabezâr-ı tâze vü ter, bir gurûb-ı hâl.

Sâbite-i tabiatla onun râdifesi olan sanat her ikisinde de hem tecelli, hem ufûl ediyor. Her ikisinde de aynı hazar u bahar, aynı leyl ü nehâr, aynı sahâri vü enhâr, aynı

halce ve mezar, aynı rüzgâr, aynı âh u zârî, aynı efkâr u eş'âr.

O yadigâr-ı şebâb ile bu hâtıra-ı şeyhûhet arasında hemen de kırk senelik bir fasıla ile beraber hissî ve hayalî pek kuvvetli bir rabıta vardır, tarihe isnad olunmuş birer hadise ve birer hâciseden bahistirler ki bu da teşhis ettikleri eşhasın, o ricali tarihen mevcut ve sâbit ise nisvanı zâde-i tabiat veya hudayînâbit olan eşhas-ı muhtelif –ihtisas ve ihtisas- gösterdiğim seviye-i ahlâkiyyede yaratılmış olmaları cihetini iltizam ettiğimdendir.”

Bir de, nasıl diyeyim?.. Görüyorum ki bundan kırk sene evvel ben neler düşünüyorsam hâlâ o düşünceler içindeymişim: Eski hava ve heves bâkî, eski hamiyet ve hamaset bâkî, eski istidad ile bugünkü inhitât, tev'emâne bir mahremiyetle bir noktada mülâkî ve bâkî. (...)" (s. 103-104)

Abdülhak Hâmid'in eserden esere devam eden ve çoğu fikri sabit haline dönüşen düşüncelerinin kırk sene önceki gibi olduğunu *Nazife*'nin yeni baskısı yapılırken itiraf etmesi ilgi çekicidir.

Aruz vezni ile yazılan *Abdullahü's-Sagîr*, Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserleri arasında fasıl bölümlenmelerine en fazla riayet ettiği ve sahnelenebilirliği imkân dahilinde olan eserlerindedir.

Çalışmamızda kullandığımız eser, 1335 tarihli olan baskıdır⁵³.

1. 2. 2. 5. 2. Eserin Özeti

İspanya'daki son Müslüman Arap kalesi olan Gırnata'yı da Ferdinando'ya kaptıran Abdullahü's-Sagîr, şehri tepeden gören bir mevkiye içki ve sefahat âlemine devam eder. Burada Karolina isimli İspanyol bir fahişeye ilk görüşte âşık olur. Ülkesi, tahtı ve tacı elinden gittiği hâlde bunlara aldırmaksızın bir fahişenin gönlünü kazanmak arzusunun peşinde koşan Abdullahü's-Sagîr, kendisine en ağır hakaretleri eden fahişeyi para ile kendisiyle birlikte olmaya razı eder. Önce parayla birlikte olmaya rıza gösteren Karolina, daha sonra Abdullahü's-Sagîr'i sevecek ve onu en zor şartlarda terk etmeyen yol arkadaşı olacaktır.

Tahtını ve tacını kaybeden Abdullahü's-Sagîr, annesi Sıdika Hatun ve bütün hezimetin tek zekatı olarak gördüğü Karolina ile İspanya'yı terk etmek için bir gemiye binerler ve Fas'a gitmek üzere yola çıkarlar. Fas halkı Abdullahü's-Sagîr'i kıyıda

⁵³ Tarhan, A. H. (1335/1917). *Abdullahü's-Sagîr*, Âsâr-ı Müfide Kütüphânesi, Matbaa-i Âmire, İstanbul,, 99s. (129 s.) Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilmek suretiyle yapılmıştır.

karşılıyarak onun ülkelerine ayak basmasını istemezler. Sadece Sıdıka Hatun'u kabul eden halk, Abdullahü's-Sagîr'i ve Karolina'yı geri dönmeye mecbur ederler.

Karolina'nın mütevazı çiftlik evine dönmek zorunda kalan iki âşık, bütün unvanlardan ve geçmişin izlerinden kendilerini soyutlayarak yaşamaya başlarlar. Ancak Karolina'da gözü olan Kral Ferdinando, tahtını ve tacını elinden aldığı Abdullahü's-Sagîr'in bu sefer sevdiği kadını elinden almaya gelmiştir. Fakat Ferdinando, Karolina'nın red cevabı üzerine geri dönmek zorunda kalır. *Nazife* isimli eserde Nazife tarafından reddedilen Ferdinando, *Abdullahü's-Sagîr*'de de Karolina tarafından reddedilir. Buna benzer bir niyet taşıyan Kraliçe de Abdullahü's-Sagîr'i ikna edip sarayına götürmeye çalışsa da bunda başarılı olamaz.

Böylelikle iki âşık mütevazı kulübelerinde birlikte mutlu ve yeni bir hayata başlarlar.

1. 2. 2. 5. 3. Eserin Muhtevası

Abdülhak Hâmid, *Abdullahü's-Sagîr*'in konusunu Endülüs tarihinden alır. Fakat *Târik yahut Endülüs Fethi* ve *İbn Musa*'da olduğu gibi, Endülüs'teki Müslüman Arapların şan ve şeref dolu günlerini değil, çöküş ve zillet günlerini işler.

Elinden kayıp giden taht ve tacına rağmen içki içerek vurdumduymaz bir tavır içerisinde olan Abdullah, ilk görüşte eski bir fahişe olan İspanyol Karolina'ya âşık olur. Karolina ise bütün düşmüşlüğüne rağmen karşısında taht ve tacından uzaklaştırılmış Arap hükümdarını görünce onunla dalga geçer ve hakaretamiz sözler söyler. Ancak “*hayasız, melun, vatan haini, işret esiri, alçak, mübtezel, Habeş yüzlü*” gibi sözler, zevk ve sefahat içinde bütün insanî değerlerini kaybeden Abdullah'a dokunmaz. O kaybettiği değerlere ve devlete üzülmek yerine Karolina'yı nasıl elde edebilirim peşine düşer. Önce Abdullah'ı, İspanyol gururu ile küçümseyen Karolina, Abdullah'ın para ile birlikte olma teklifi üzerine biraz yumuşar. Sonra da Abdullah'ın gerçekten sevdiğine kanaat getirerek parayı reddeder.

İki insanı birleştiren şey hayat karşısında aldıkları yenilgilerdir. Abdullah, iyi bir hükümdar olmasa da iyi bir âşık olarak çizilir.

Görüldüğü gibi Abdülhak Hâmid, *Abdullahü's-Sagîr*'de tarihî olay ve kişiler

etrafında aşk konusuna ağırlık vermiştir. Yazar eserinde aşkı, bütün eşitsizlikleri eşitleyebilen bir güç olarak görür ve onu devlet, taç, taht, din ve milliyetin üzerinde bir yere yerleştirir.

Hanedan karşıtlığı, yanlış kader inancı, düşmüş kadına acıma hissi, aşkın din ve milliyet tanımazlığı gibi konular, eserde değinilen konulardandır. Bunun yanında yazar, ısrarla savaş karşıtlığı - barışseverlik ve aşkın bütün kıymetlerden üstün olduğu düşüncelerini de eserinde ele alır. Abdülhak Hâmid, eseri boyunca ileri sürdüğü fikirleri ve vermek istediği mesajları küçük değinmelerle ifade eder.

Endülüs'teki son Müslüman hükümdar olan Abdullah, kendisinden önce gelen ve kurucu rolü üstlenen Târik ve İbn Musa b. Nusayr gibi yöneticilerin sahip olduğu özelliklere sahip değildir. Bir yöneticide olması gereken özellik ve kabiliyetten mahrum olan Abdullah, kendisini haklı göstermek adına yöneticiliği istemediğini ve yöneticiliğin kendisine veraset yolu ile geçtiğini ifade eder:

“Karolina –
 Kimler seni ettilerse me’kel?..
 Onlardır olan sezâ-yı takbîh.
 Abdullahü’s-Sagîr –
 Vâridse eğer cezâ-yı takbîh,
 Çarpılmalıdır kitab-ı kanun!..
 Karolina – (*İtiraf ile*)
 Senden olmazdı kimse memnun.
 Abdullahü’s-Sagîr –
 Lâzım mı ya herkesin rızası?..
 Kanun-ı verâset iktizâsı;
 Bir şâha makam olunca makber,
 Sinen, nesebince kimse ekber,
 İclâs olunur. ” (s. 32-33)

Abdülhak Hâmid, *Nesteren*'de de iki kardeş arasında süregelen iktidar mücadelesinde yaşça büyük olanın iktidar sahibi olmasına kardeşinin itirazlarını dile getirmiş ve liyakaten kim layık ise onun yönetici olması gerektiğini vurgulamıştı.⁵⁴

⁵⁴ Nesteren –
 Pederin âcizse de muteberdir,
 Asalette babamla beraberdir.
 Şehzâde zâtları şâh pederleri,
 Müsavi olmayan şey kaderleri.
 Vâlidleri bu mülke hükmedermiş,
 İkisi de bu millete pedermiş.

Abdülhak Hâmid'in bu konuya eserlerinde vurgu yapmasında Mithat Paşa ile olan yakın ilişkisinin etkisi vardır. Yazarın, Mithat Paşa'nın meşrutî sistem ile ilgili düşüncelerini desteklediği, onun sürgüne gönderilmesi üzerine Liberte'yi yazdığı düşünülürse bu ilişkiyi anlamlandırmak daha bir mümkün olur.

Abdullah, Endülüs'teki Müslüman varlığının ve yönetiminin bitmesinde en büyük pay sahibi olmasına rağmen, sebepleri hep kendi dışında gösterir. Karolina'nın ümmetin kaderi senin elindeyken sen hep kendi nefsini düşündün deyişine Abdullah, Allah'ın takdiri diye cevap verir:

“Karolina – (...) (*Cehren*)
 Peçende mukadderât-ı ümmet;
 Hep nefsinde eyledindi hizmet!..
 Abdullahü's-Sagîr – (*Kadeh be-dest*)
 Takdîr-i Hüda...” (s. 8)

Abdullah'taki bu vurdumduymazlık ve olayın vahametini anlamaktan uzak tavrın bir diğer yansıması Karolina tarafından dile getirilir. Abdullah, öylesine zevk ve safa âlemine dalmıştır ki ülkenin yönetimi adı var kendi yok bir hâl almıştır. Karolina bu gerçeği Sıdıka Hatun ile konuşmalarında şöyle dile getirir:

“Karolina –
 Biz çekilsek,
 Bir diğeri zabtederdi mutlak;
 Metrûk idi çünkü taht-ı devlet...
 (*Sonraca*)
 Gördük karakuş yerinde laklak;
 Uçmuştu hümâ-yı baht-ı devlet.
 Boş bulduk o âşiyân-ı aldık.” (s. 46)

Babama bir vesile-i rekabet
 Pederinde ma'lum olan necâbet,
 Biri bahtiyar imiş, biri mazlûm,
 Tefavütün bunda olduğu ma'lûm.
 Babama isabet eder hükûmet
 Sinen olan büyüklüğüne hürmet.
 Dirayetçe rakîbinden ednâdır,
 Yani baban daha kâr-âşinâdır.
 Ancak sebep-i imtiyaz-ı âdem
 Ne neslen kıdemdir ne câhen kadem.
 Ne kemâl-i sin ne cemal iledir,
 Kıdem-i hakîki kemal iledir.
 (...)” (Tarhan ? : 43-45)

Abdülhak Hâmid'in üzerinde özellikle kafa yorduğu kadın konusu, onun eserlerinde kadınların farklı hâllerinin sergilenmesine yol açar. İdris Nasr Mahgoob'un da (Mahgoob 1977: 148) belirttiği üzere, Victor Hugo ve Alexandre Dumas'dan gelme tesirle Tanzimat dönemi edebiyatımızda düşmüş kadına karşı acıma hissi dikkat çekici boyuttadır. *Abdullahü's-Sagîr*'de de bu temin izlerini görmek mümkün. Abdullah'ın Karolina'nın geçmişini öğrendiği anda ondan vazgeçmeye yanaşmaması, bu temin Abdülhak Hâmid'in eserinde de devam ettiğini gösterir.

“Abdullahü's-Sagîr – (*Düşünerek kendi kendine*)

Âlüfte imiş demek bu, lâkin

Âlüfte-i iştiyak-ı iffet!..

(*Cehren ve yavaş yavaş*)

Ben görmüyorum o türlü hiffet;

Hiç nefesine etme iftiralar,

Geçmiştir o eski maceralar.

İffet, o da emr-i itibarî.

Kısmet demedir rızâ-yı Bârî.

Yazmışsa o bülheves müellif,

Olmaz buna kimseler muhalif. Hattâ beni eylesen de tahyîr,

Ben eyleyemem o hâli tagyîr.” (s. 36-37)

Abdülhak Hâmid, konusunu Endülüs tarihinden alarak yazdığı eserlerinden olan *Târık yahut Endülüs Fethi*'nde kadınlar ve erkekleri eşit değerlere sahip kişiler olarak çizmiş ve birleşmelerini de bu değerlere bağlılıkları ölçüsünde mümkün kılmıştı. Mücahidelerden Azrâ, Culyanus ile ancak Müslüman olduktan ve Müslüman Arap değerlerini taşımaya başladıktan sonra evlenme kararı almıştı. *Abdullahü's-Sagîr*'de ise milliyet ve din bakımından farklılığının yanında eski bir fahişe olmasına rağmen Abdullah, Karolina'ya âşık olur ve onunla bir kulübede yaşamaya başlar. Abdullah'ın annesi ise, -oğlunun tersine- değerlerini muhafaza eden bir kadındır ve Karolina'yı ancak yanlarında İspanyolluğu telaffuz etmemesi şartı ile kabul eder.

Endülüs serisinin ilk eseri olan *Nazife*'de de İspanya kralı Ferdinando'nun birlikte olma talebine Müslüman Arap kızı Nazife, kendisini öldürerek cevap verir. Serinin diğer eserlerinden farklı olarak *Abdullahü's-Sagîr*'de aşka milliyet ve dinler üstü bir yer verilmesini, yazarın özel hayatından gelen bazı etkilerin tesiriyle izah edebiliriz. Çünkü eser, Lüsyen Hanımın ısrarı ile yazılmıştır. Nitekim İhsan Sâfi, *Abdullahü's-Sagîr*'deki Abdullah ve Karolina ile Abdülhak Hâmid ve Lüsyen Hanım

arasında bağlantılar kurmaya çalışır (Sâfi 2006: 345-347).

Kraliçe İzabella, Abdullah'ı saraya götürmek için türlü yollar dener. Hatta fahişe Karolina'yı bile kendileri ile denk olmamasına rağmen yanında getirebileceğini söyler. Kraliçe tarafından sürekli Karolina'nın geçmişi hatırlatılır ve küçümsenir. En son tariz, milliyetlerin farklılığı konusundadır. Buna cevaben Karolina, aşkın gözünün kör olduğunu ve bunun için milliyet farkını görmediğini söyler:

“Karolina – (...) (*Cehren*)
Zevcim Arap, işte ben muarreb!..
İnsanlığa meyleder muhabbet;
Milliyeti görmüyor o a'mâ.” (s. 94)

Abdülhak Hâmid, iyi bir yönetici olmayan Abdullah'ı iyi bir âşık olarak göstermeye çalışır. Buna benzer bir başka örnek ise Abdullah'ın barışseverlik-savaş karşıtlığı tavrına yapılan vurgudur. Abdullah'ı tanımlayan en önemli vasıflarından birisi kadın, zevk ve safa düşkünlüğü ise diğeri de barışseverliğidir.

İspanya'dan kaçıp Fas'a sığınmak isteyen Abdullah, Karolina ve Sıdika Hatun, gemilerinin Fas kıyılarına yaklaşması ile bir sürprizle karşılaşır. Halk nümayişini “Gülbang-ı muhabbet ü itaat” zanneden Abdullah, annesi Sıdika Hatun'un uyarısı ile bunun böyle olmadığını anlar. Fas halkı Sıdika Hatun'un dışındakileri memleketlerine kabul etmezler. Bunun üzerine Abdullah, barışseverliğine vurguda bulunarak şu sözleri söyler:

“Abdullahü's-Sagîr –
Olmuş olacak, fakat kazârâ.
Olmam demek isterim peşimân!..
(*Sonraca*)
Bir felsefedir benim hayatım:
Yetmez mi adem?.. Ne lâzım idam!..
(*Cemm-i gafire hitap ile*)
Sizlersiniz işte beyyinâtım:
Hep sulh için eyledim ben ikdâm.
Harbetsen olurdunuz perişan!..
Bâki mi kalırdı dîn ü mezheb?..
'Kan dök' mü diyor Hudâ-yı zî-şân?..
Hamdeyleyiniz ki sağsınız hep!..
(*Halkın şemâtetini üzerine hod be hod*)
Ben halbuki kan da döktüm, amma
Nisvân kanı döktüm; etmem inkâr.

(...)” (s. 57)

Abdullah ve Karolina, İspanya’ya geri dönüp Karolina’nın sahip olduğu mütevazı kulübe sığınır. Savaşmadığı ve barış için çaba gösterdiği için yaptıklarından pişmanlık duymayan Abdullah, bu gayretinin semeresini Karolina’ya sahip olmakla gördüğüne inanır ve Karolina’yı ganimet olarak değerlendirir. Hezimetini de bu mücadelenin yani kan dökmemenin zekâtıdır:

“Abdullahü’s-Sagîr – (...)

Bir külbe-i ârâmîdedir bu!..
 Bir külbe-i ârâmîde, yahut
 Bir ma’bed-i nev-demîdedir bu,
 Mahsul-i hevâ-yı sulh u safvet!..
 (*Refîkasına*)

Ben müftehirim ganimetimle;
 Hatta seni bahş eden sukutum,
 Ayyuka çıkan hezimetimle!..
 Kan dökmenin zekâtıdır bu!..” (s. 68)

Ferdinando, eski gözdesi Karolina’yı Abdullah’tan ister. Abdullah, bütün mülkünü kendisinden savaşarak alan Ferdinando’ya barışla galip geldiğini ve ganimetini veremeyeceğini söyler:

“Abdullahü’s-Sagîr – (*Mütehevveren*)

Tebrike sezâ bu meyl-i gâret!..
 Mülküm seni etmiyor mu tatmîn?..
 Tahtımla kanaat etmedin mi?..
 (*Gittikçe feveran artarak*)
 Vâki mi temettüâtı tazmîn?..
 Bîgâne misin ganâiminden?..
 Dilsîr-i niam yaşar mı muhtaç?..
 Cenk etmeden ictinâbı hasmın,
 Gasıblığımı eylesin mi intaç?..
 Harben seni etmedimse mağlub,
 Sulhen sana olmadım mı galib?..” (s. 79)

Daha önce de belirttiğimiz üzere Abdullah, bütün felaketlerin sebebinin kendi dışında arar. Kendisinin zevk, safa ve kadın düşkünlüğünü ile beceriksizliğini hiç görmez. Olan biteni de sakat bir kadercilik anlayışı ile kabullenir.

Abdullah, devletle oyuncak gibi oynamış (s. 7), ümmetin kaderi ellerindeyken

hep kendi nefesine hizmet etmiş (s. 8), kavmi feryat ve figan ederken başına buyruk davranmış (s. 12), memleket batarken ve bir tarihin sonuna gelinmişken bundan zerre kadar etkilenmemiş, vicdan azabı çekmemiş (s. 52); bütün bunların zıddına Karolina'ya sahip olmakla mutlu olmuştur (s. 52).

Yazar, ülkenin felaketine yol açan durumun sebeplerini Sıdıka Hanım vasıtası ile dile getirir. Sebepler “kaht-ı rical, kesad-ı ahlâk ve fesad-ı ahlâk”tır. Ona göre çöküşte sadece hükümdarın değil, halkın, ümera ve erkânın da hatası vardır. Osmanlı devletine göndermeler içeren bu sebepler yazar tarafından özellikle seçilmiş gibidir:

“Karolina –

Mahdumunuz eylediyse ihmâl,
Yok muydu o hâli men'e imkân?..
Noksanları etmeliydi ikmâl,
Kimlerse hükûmetinde erkân.

Sıdıka Hatun – (*Bir acı gülüşle*)

Erkân mı?.. Edip ne varsa yağma,
Onlar bütün oldular firarî.
Sirkât, batacaksa devlet amma,
Bir sirkât imiş bu ıztırâf

Karolina –

Mevcut idi memlekette, mâhir
Bir çok ümerâ-yı askeriye;
Onlar nice oldu?..

Sıdıka Hatun –

Oldu zâhir
Bir çok üserâ-yı askeriye!..
(*Bir sükkâtü müteakip*)
Bil, uhde-i halkadır muhavvel
Tedvîr-i umûr-ı mülk ü millet.
İspanyalı gelmeden çok evvel
Olmuş idi münhezim bu devlet!..

(*Sonraca*)

Bir kaht-ı rical-i zî-kiyâset,
Yektâ sebab-i kesâd-ı ahlâk.
Olmuş idi saha-i siyaset
Bir ma'reke-i fesâd-ı ahlâk,
Bir sahn-ı fezâyih ü rezâil
Bir meşher-i manevi-i emrâz
Bir dâr-ı siyaset-i fezâil,
Bir menbâ-ı hûn-feşân-ı ağrâz!..

(*Teneffüsten sonra*)

Zannımca, eder demek hatadır
Metbû'una iktidâ ra'iyet.
Şehden ne kusur olursa sâdır,
Mes'ul olur ibtidâ ra'iyet.

Metbû' ise ism ü resmi, mânen
Cemiyettedir o belki tâbi.

(...)

Karolina –

Her neyse bu dâhilî hezimet,
Bir fâciadır umûma râci.
Erkân, ümerâ, zükûr u nisvan,
Herkes diyelim ki müttehemdir. ” (s. 47-50)

Abdülhak Hâmid, *Abdullahü's-Sagîr*'i tarihî şahsiyetleri olan kişilere kendi uydurduğu hikâye çerçevesinde can vererek yazar. Fakat tarihî bilgiye sadık kaldığı söylenemez. Endülüs tarihinde Abdullahü's-Sagîr ile ilgili verilen bilgilerde onun kendini kurtarmak adına düşman ile işbirliği yaptığı, babası ve amcasına karşı mücadele ettiği belirtilir. Tarihî kaynaklarda Abdullahü's-Sagîr'in annesinin adı da Ayşe olarak geçer. Ayrıca zevk ve safa düşkünlüğü ile ilgili bilgiye de rastlanmaz.

Sadece tarihteki isimlerini kullanarak onlar etrafında bir hikâye uyduran yazarın *Abdullahü's-Sagîr*'i yazarken hayal gücünün yanında Lord Byron'un *Sardanapal* isimli eserinden de yararlandığını görürüz. Lord Byron'un yazdığı *Sardanapal*, böylelikle sadece Abdülhak Hâmid'in yazdığı aynı isimli eseri *Sardanapal*'e⁵⁵ değil *Abdullahü's-Sagîr*'e de etki etmiştir.

Lord Byron'un *Sardanapal*'indeki hükümdar ile onun sevgilisi Myrrha, *Abdullahü's-Sagîr*'deki Abdullah ile Karolina'ya pek çok bakımdan benzer. Bu benzerlik kişilerin özelliklerinden, sosyal statülerine ve düşüncelerine kadar uzanır.

Sardanapal gibi Abdullah da zevk, safa ve kadın düşkünüdür. Bu illetten kurtulamazlar:

“Abdullahü's-Sagîr –

Binlerce melikeler içinde,
Ancak sana kalbim etti bi'at;
Binlerce ilâhe gördüm amma,
Ancak sana eyledim ben iman!..

(...)

Ömrüm benim, âh!.. O hasret-i hüsn,

⁵⁵ Çalışmamızın *Sardanapal* kısmında Lord Byron'a ait eserle Abdülhak Hâmid'e ait olan eser arasındaki ilgi ve ilişkiyi detaylı olarak görebilirsiniz. Ayrıca şuraya da bakılabilir: Enginün İnci (1992), “Byron ve Hâmid'in *Sardanapal* Piyesleri Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma”, *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yay., İstanbul, ss. 78-100.

Bir tecrübedir makedderâtı.
Meksetmek içindi en güzelde
(...)” (s. 79-80)

Belez – O kraliçeyi de seviyor idi... Ve sonra onu müteakip binlerce işvebaz daha... O sıra ile hepsini sevdi. Yalnız hikmet ve muzafferiyet müstesna. ” (Byron, 1934: 50)

“Abdullahü’s-Sagîr -
(...)
Lanet dahi yağsa milletimden,
Ben kurtulamam bu illetimden!.. (s. 31)

“Sardanapal – (...) Ben vekayiin ve bir ecnebi kuvve-i muharrikenin esiriyim... Her nefsin oyuncağıyım!” (Byron 1934: 115)

“Sardanapal – (...) Eğer o, yahut sen bir Keldanistan köylüsünün karısına bağlanıp kaldığı gibi benim öyle zincirlenip kalabileceğimi farz ediyor iseniz ne beni, ne prensleri ve ne de erkekleri tanımıyorsunuz.” (Byron, 1934: 21)

Sardanapal Myrrha’yı kaybetmektense imparatorluğunu kaybetmeyi göze alır. *Abdullahü’s-Sagîr*’de ise zaten eser boyunca aşkın bütün değerlerin –vatan ve millet - üzerinde oluşu vurgulanır:

“Sardanapal – (...) Senin bezm ülfetini kaybetmektense bir devleti kaybetmek bence daha iyidir. ” (Byron, 1934: 12)

Sardanapal ile Abdullah’ın en bariz özellikleri barışsever oluşlarıdır. Onlar her şart altında savaşmak yerine barışı tercih ederler. Sardanapal, Abdullah’a kıyasla gerektiğinde ölümü göze alıp mücadele eden bir kişiliğe sahiptir. Nitekim isyancılarla savaşır ve son çare olarak sarayına kapanıp sevgilisi Myrrha ile birlikte yaktıkları ateşe atılarak hayatlarına son verirler. Abdullah’ın barışseverliği daha çok yönetimde gösterdiği zaafı gizlemeye yönelik bahaneden öte bir şey değildir.

“Abdullahü’s-Sagîr –
Sizlersiniz işte beyyînâtım:
Hep sulh için eyledim ben ikdâm.
Harbetsem olurdunuz perişan!...
Bâki mi kalırdı dîn ü mezheb?..
‘Kan dök’ mü diyor Hudâ-yı zî-şân?..

Hamdeyleyiniz ki sağsınız hep!..
 (*Halkın şemâtetini üzerine hod be hod*)
 Ben halbuki kan da döktüm, amma
 Nisvân kanı döktüm; etmem inkâr.
 (...)" (s. 57)

"Sardanapal – Nankör esirler! Söyleniyorlar, çünkü onların kanlarını dökmedim; çünkü onların yüzbinlercesini mahv olmak için çöllere, kemiklerini haşlamak için Ganj'in kenarına sevk etmedim... söyleniyorlar, çünkü barbarca kanunlarla bir çoğunun itlâfına gitmedim; çünkü onların terleri bahasına Ehram ve Babil kuleleri inşa ettirmedim." (Byron, 1934: 21)

"Sardanapal – (...) Baal hakkı için! Ben onların talilerini yumuşatmak için neye muktedir isem yaptım; asla harp ilan etmedim, kat'iyen yeni mirî tekâlif tahsiline kalkışmadım ve hiçbir veçhile onların şahsî umurlarına karışmadım." (Byron, 1934: 28)

"Sardanapal – (...) Sakin tebaasını benim kadar sulh ve asayiş içinde idare etmek isteyen bir adam daha yoktur." (Byron, 1934: 28)

"Sardanapal – (...) Vakıa kudretim dahilinde olduğu halde ismim ölümün müradifi, bir korkuluk ve bir muzafferiyet hâlini almaması için seller gibi kan dökmedim, fakat bundan hiçbir keder hissetmiyorum; benim hayatım aşktır. Kan akıtmak için icbar edilmiş olmalıyım. Şimdiye kadar benim sebebimle hiç Asuri kanı akmadı (...)" (Byron, 1934: 30)

"Sardanapal – Oh, sevgilim benim! Ben her türlü muharebelerden ve muhariplerden nefret ederim... Ben sulh ve asayiş içinde, zevk ve eğlence için yaşıyorum. Bir adam b undan fazla ne yapabilir?" (Byron, 1934: 36)

Kader Sardanapal ve Abdullah'ı olmak istediklerinin dışında bir yere getirmiştir. Yokluk onların hayatına başka bir mana katacaktır:

"Abdullahü's-Sagîr –
 Olmuş olacak, fakat kazârâ.
 Olmam demek isterim peşimân!..
 (*Sonraca*)
 Bir felsefedir benim hayatım:
 Yetmez mi adem?.. Ne lâzım idam!.." (s. 57)

"Sardanapal – (...) Mukadderat beni ne isem öyle yaptı... Ve beni ademde değiştirecek..." (Byron, 1934: 41)

Myrrha ile Karolina'nın benzerlikleri de dikkat çekicidir. Her ikisi de

milliyetçidirler ve kendi milliyetlerinin dışında bir yabancıya âşık olmuştur. Her fırsatta düşmüş olmalarına rağmen milliyetlerinin üstünlüklerinden bahsederler:

“Abdullahü’s-Sagîr –
 Bî-rahm ise validem de Yârab!..
 Kimden dileyim meded?..
 Karolina – (*Bağteten*)
 Karından!..
 (*Sükût ve hayretten sonra devam ile*)
 İspanyalı bir kızım muarreb...
 Dönsün gemi!..
 Abdullahü’s-Sagîr – (*Tessürler içinde*)
 Maksadın ne?..
 Karolina – (*Bağteten*)
 Dinle:
 Ettin beni çünkü sen rehâ-yâb;
 Reh-yâb olurum kalıp seninle,
 Olmazsa hayatım intihâ-yâb.” (s. 60-61)

“Myrrha – (...) Kral, ben senin tebaanım... Efendi, ben senin esiririm... Adam, ben seni sevdim... Her ne kadar Yunanlı ve kralların düşmanı doğmuş esir olduğum için esaretten müteneffir bulunmuş isem de bilmem nasıl bir meş’um ve zaafı sevdim. İyonyalıyım bununla beraber bir ecnebiyi böyle bir aşk ile esaret zincirinden ziyade muhakkar kalmaksızın sevebilir isem de sevdim(...)” (Byron, 1934: 35)

Myrrha ile Karolina’nın geçmişi hiç de temiz değildir. Geçmişleri hep önlerine çıkar ve geçmişlerinin hatırlatılması onlarda üzüntüye yol açar. Tek şansları, her şeye rağmen kendilerini kabul eden ve seven kişilerin olmasıdır:

“Karolina –
 Mazideki benliğim, hayalî,
 Muzlim o şebâneler, cehalet!..” (s. 82)

“Myrrha – Maziye unutamayacağım... Hiçbir şey bana ne şerefimi, ne de kalbimi iade edecek (...)” (Byron, 1934: 122)

Sardanapal’de Kral Sardanapal’in düşü, Kafkas dağlarında bir kulübede bütün unvanlarından sıyrılarak yaşamaktır. Eser boyunca bu düşünce ulaşamamıştır. Abdülhak Hâmid, *Sardanapal*’in bu düşünceyi *Abdullahü’s-Sagîr*’de Abdullah ile Karolina vasıtası

ile gerçekleştirir:

“Sardanapal – (...) bana seninle beraber Kafkas dağlarında bir köy kulübesine yarıyarıya sahip olmak için saltanat tacını çıkarıp atmak kudretini arzu ettiriyor, orada yalnız çiçeklerden yapılmış taçlardan başka bir şeyi hamil olmayacaktım...” (Byron, 1934: 32)

Bütün bu alıntılarla yaptığımız karşılaştırmadan hareketle diyebiliriz ki Abdülhak Hâmid, *Abdullahü's-Sagîr*'de yarattığı kahramanlarının isimlerini tarihten, belirgin özelliklerini de Lord Byron'un *Sardanapal*'inden almıştır.

1. 2. 2. 5. 4. Eserin Yapısı

Abdullahü's-Sagîr, dört fasıllık tarihî bir dramdır. Yazarı tarafından dört fasıl olarak tertip edilen eserde bu fasıllar “Manzar” olarak isimlendirilmiştir. Dolayısıyla eser, I. Manzar (s. 6-39), II. Manzar (s. 40-50), III. Manzar (s. 51-66), IV. Manzar (s. 67-99) şeklinde bölümlenmiştir.

1. 2. 2. 5. 4. 1. Olay Örgüsü

Abdullahü's-Sagîr'in olay örgüsü şu metin halkalarından oluşur:

1. Abdullah'ın Karolina ile karşılaşması
2. Abdullah, Karolina ve Sıdıka Hatun'un birlikte Fas'a gitmeleri, fakat Sıdıka Hatun'un kabul edilirken Abdullah ile Karolina'nın geri dönmek zorunda kalmaları.
3. Abdullah ile Karolina'nın bir kulübede yaşamaya başlamaları
4. Kral Ferdinando ile Kraliçe İzabella'in Abdullah ile Karolina'yı ziyaretleri.

Abdullahü's-Sagîr, Abdülhak Hâmid'in pek çok eserinin aksine vakasının basitliği ve şahıs kadrosunun darlığı ile dikkat çeker. Vaka yan olaylarla gölgelenmemiş, fikir beyan eden uzun cümlelere ve tiradlara yer verilmemiştir.

Eser, Abdullah'ın şehri hâkim bir tepeden seyretmesi ile başlar. Bir zamanlar hükmü altında olan bu coğrafya el değiştirmiştir. Bu duruma üzümlü kahrolması gereken Abdullah hiç de böyle bir halet-i ruhiye içerisinde değildir. O elinde kadehi içki içerken

Karolina'yı görür, görür görmez de önce onunla para karşılığı birlikte olmak ister ardından da Karolina'ya âşık olur. Birinci metin halkasını Abdullah'ın Karolina ile karşılaşması ve tanışması oluşturur.

Abdülhak Hâmid, Karolina vasıtasıyla bir zamanlar İslâm beldesi olan İspanya'nın nasıl kaybedildiğini ve buna sebep olan Abdullah'ı sorgular. Abdullah'ın zevk, safa ve kadın düşkünü portresini hep kadınlar vasıtası ile çizmeye çalışır. Yazar, Abdullah'a Karolina'nın ağzından ilk başta çok ağır hakaretimiz sözler söyler. Abdullah'ın bir kadından hem de bir fahişeden duyduğu ağır sözler onda hiçbir etkiye yol açmaz. Yazar, Karolina'ya Abdullah için hakaretler söylerken onun vurdumduymaz portresini olanca şiddeti ile gözler önüne serer ve vermek istediği “vatanını, milletini ve dinini düşünmeyen bir hükümdarın topraklarını kaybetmesinden daha doğal ne olabilir” mesajının altyapısını kurmuş olur..

İlk sahnelerde Karolina tek taraflı bir gerilim yaratır. Taç ve tahtını kaybetmiş bir hükümdara, bir kadın hakaretler yağdırır. Okuyucu yenik de olsa bir hükümdardan hiddetlenmesini ve karşılık vermesini bekler. Ama Abdullah, hiddetlenmek yerine reddedilmek korkusu ile çocuk gibi ağlar.

Oyunun başında Abdullah'tan daha sağlam bir duruş sergileyen Karolina'nın fazla geçmeden değişerek Abdullah'a âşık olması ve Abdullah'ın da para teklif ederek şehvetle yaklaşmasını takiben aynı sahnede Karolina'yı samimiyetle sevmeye başlaması inandırıcılıktan uzaktır. Birinci metin halkası eserin birinci perdesini kapsar.

İkinci metin halkası eserin ikinci ve üçüncü perdelerini kapsar. Taç ve tahtından olan Abdullah, sevgilisi Karolina ve annesi Sıdika Hatun ile artık İspanya'dan ayrılacaklardır. Fas'a giden bir gemiye binerler. Bu gemi yolculuğunun başlangıç ve sonunda kendi milliyetlerinin yılmaz savunucusu olarak görünen iki kadının çatışmalarına şahit oluruz. Yazar, birinci metin halkasında Abdullah'ın kötü yönetimi, zevk ve safa düşkünlüğü ile ilgili eleştirileri Karolina vasıtası ile dile getirmişti. İkinci metin halkasında ise aynı sertlikte bu sefer Sıdika Hatun devletin yıkılmasından sorumlu tuttuğu oğluna eleştirilerde bulunur. Tarihteki kişiliğinden farklı olarak çizilen Sıdika Hatun, yazarın, kötü yönetim ve devletin yıkılışına sebep olabilecek olaylarla ilgili fikirlerinin sözcülüğünü yapar. Sıdika Hatun, devletin yönetiminde gösterdiği zafiyetten dolayı oğlunu sert bir şekilde eleştirir. Bununla birlikte Karolina ile aralarında

geçen diyaloglarda da devletin yıkılmasında pay sahibi olan ümera ve halk ile ilgili fikirlerini söyler. Yazarın, Osmanlı devleti yönetimine göndermeler yaptığı kısım bu metin halkasında yoğunlaşır. Bu metin halkasında Sıdika Hatun, hem oğlu ile hem de Karolina ile çatışır. Esasında serinin bütün eserlerinde olduğu gibi *Abdullahü's-Sagîr*'de de ana çatışma Müslüman Araplar ile Hıristiyan İspanyollar arasındadır. Bu ana saflar arasında kimi zaman geçriş ve kendi içine dönük çatışmalar da görülür.

Devletin yıkılmasına sebep olmak

Sıdika Hatun ←-----→ **Abdullahü's-Sagîr**

Karolina'nın İspanyol oluşu Sıdika Hatun ile çatışmaları için geçerli bir sebeptir. Zira ikisi de milliyetlerini ve dinlerini her zemin ve şartta savunurlar. Sıdika Hatun İspanya'dan ayrılıyor olmalarının üzüntü ve kızgınlığını oğlundan ve daha çok da Karolina'dan çıkarmaya çalışır. Karolina'yı kabul için bir şart ileri sürer; o da yanlarında her fırsatta İspanyol olduğunu hatırlatan Karolina'nın övünmeyi bırakmasıdır. Eski bir fahişe olmasına rağmen herkesin Abdullah'a sırt çevirdiği bir zamanda ona destek olan tek kişi Karolina'dır. Hayat karşısında aldıkları yenilgi iki ismi birleştirmeye yeter.

Fas halkı, kıyılarına yanaşan gemiden Abdullah ve Karolina'nın inmesini istemezler. Topraklarına sadece Sıdika Hatun'u kabul ederler. Bunun üzerine Abdullah ve Karolina geldikleri gemi ile geri İspanya'ya dönmek zorunda kalırlar.

Milliyet /Din

Sıdika Hatun ←-----→ **Karolina**

Üçüncü metin halkası İspanya'yı terk etmek niyetiyle çıktıkları yoldan geri dönmek zorunda kalan Abdullah ile Karolina'nın bir kulübede yaşantılarını konu edinir. Fas halkı tarafından kabul edilmeyen Abdullah ve Karolina İspanya'ya geri dönerler. Karolina'ya ait mütevazı kulübede yaşamak iki âşığı mutsuz etmez, bilakis huzurlu ve mutludurlar. Abdullah, zevk ve safa düşkünlüğünün bedelini ülkesini, itibarını ve annesini kaybetmekle öder. Bütün bunlara rağmen onda herhangi bir değişiklik olmamıştır. Onu sadece bütün hezimetlerinin zekâtı ve barışseverliğinin ganimeti olarak gördüğü Karolina ile birlikte yaşıyor olması mutlu edecektir. Muhteva kısmında ele

aldığımız gibi, yazar bu düşünceyi de Lord Byron'un *Sardanapal* isimli eserinden almıştır.

Son metin halkası ise Kraliçe İzabella ile Ferdinando'nun tesadüf saikiyle kulübelerinde yaşayan Abdullah ile Karolina'yı bulmalarına ve onlarla sohbetlerine ayrılmıştır. Önce Ferdinando, Karolina'yı görerek ondan su ister. Ferdinando'yu tanıyan Karolina, Ferdinando'nun bütün isteklerine olumsuz cevap verir. Abdülhak Hâmid, bu sahnede bir atı konuşturarak ilginç bir uygulamaya da yer verir. Karolina'yı ancak atının "bu sâbık Karolina'dır" ikazı ile tanır. Eski gözdelelerinden olan Karolina'yı alıp gitmek emelindedir. Abdullah'ın sahneye çıkması ile biz Ferdinando ile Abdullah'ın daha önceden tanıştıklarını öğreniriz. Zira iki yönetici birbirlerine dostum diye hitap eder.

İstek/Nefret

Karolina ←-----→ **Kral Ferdinando**

Ferdinando, Karolina'yı Abdullah'tan isteyecek bir ahlâk yapısına sahiptir. Eser boyunca işittiği hakaretlere ve maruz kaldığı kötü muameleye sesini çıkarmayan Abdullah, Ferdinando'nun Karolina'yı istemesi üzerine kızar. Bu kızgınlığa Ferdinando, "senden zorla istemiyorum, Karolina'ya soralım" şeklinde mukabelede bulunur. Abdullah ilk kez tepki gösterir ve etkin olarak bir çatışma içerisinde yer alır.

Rekabet

Abdullahü's-Sagîr ←-----→ **Kral Ferdinando**

Ferdinando, galip bir kral olsa da kendisinin de belirttiği üzere başka bir Nazife ile karşılaşır ve kadınlar tarafından ikinci defa mağlup edilir:

“Ferdinando –
 Kalben onu belledimse matleb,
 Cebren ona olmadım ya tâlib!..
 Hâcet ne mükâberâta böyle?..
 Sor reyini önce kendisinden.
 Gelmez mi benimle sor, ne der bak!..
 Geçmez sanırım efendisinden.
 (Abdullahü's-Sagîr sabırsızlıkla bekler.)

Karolina –

Elbet geçemem!..

Ferdinando –

O halde, haydi!..

Bensem o efendi, gel beraber;
 Sen gel, ata bin de padişahın
 Olsun sana bir piyade rehber!..

Karolina –
 Ben terk edemem bu âsitânı,
 Gitmem bile ravza-i behişt.

Ferdinando –
 ‘Geçemem!..’ dediğin efendi kimdir?..

Karolina –
 ‘Geçemem!..’ dediğim efendi işte!..

Ferdinando –
 Bir kerre daha düşün de söyle:
 Bir yanda bununla sicn-i nekbet,
 Bir yanda benimle sahn-ı ikbal!..

Karolina – (*Abdullahü’s-Sagîr’e*)
 Ölsün kalırım seninle elbet!..

Ferdinando – (*Kalben*)
 Kâfir!.. Bu da başka bir Nazife!..

Karolina –
 Öldür de gör!..

Ferdinando – (*Kalben*)
 Etmedim ki ısrar.
 Sen hiç beni görmedin mi evvel?..
 Mazimizi bari eyle ikrar.” (s. 80-82)

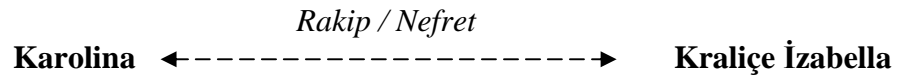
Abdülhak Hâmid, Endülüs serisinin ilk eseri olan *Nazife*’nin kahramanını *Abdullahü’s-Sagîr*’de anar. İkinci defadır bu sefer bir İspanyol kızı tarafından reddedilen Ferdinando, ilk reddedişini de böylelikle hatırlatır. O İspanya’yı Müslüman ve Arap varlığına son vererek tekrar ele geçiren kral olsa da aynı zamanda kadınlar tarafından da reddedilen sâbık yeniktir.

Ferdinando da esasında Abdullah’tan pek farklı bir ahlâk yapısına sahip değildir. Onun da kadınlara karşı zaafı vardır. Bu zaaf bizzat kraliçe İzabella tarafından da dile getirilir:

“Kraliçe İzabella –
 (...)
 Elbette olur kral da dilşâd.
 Zaten güzer etti devr-i buhran,
 Muslih, bizi ettiniz siz irşâd:
 Şükran sizedir bugünkü umrân.
 Mihmanım olun nişanlınızla;
 Olmazsa da pek bizimle akran,
 Olmaz o benim gözümde fazla.
 Zevcim kralın yanında hattâ,

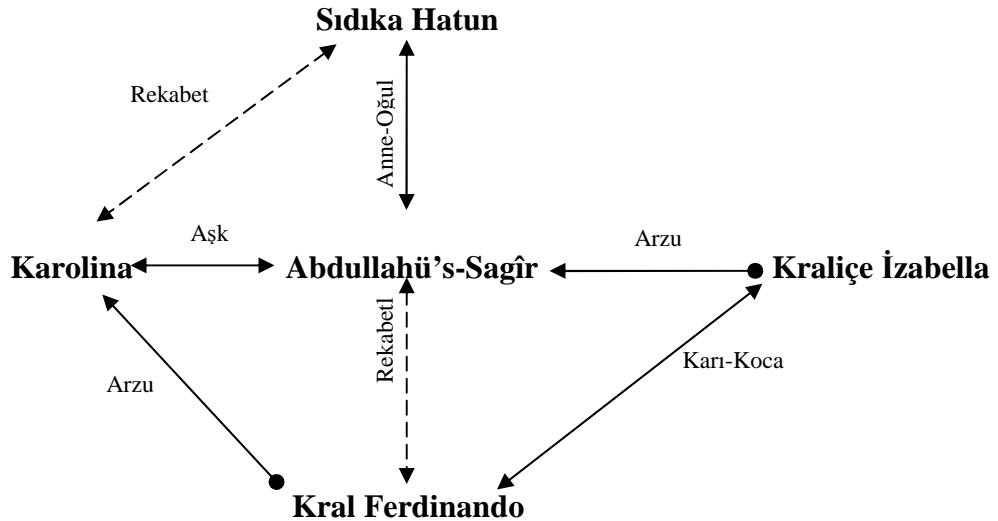
Hiçbir güzel istemez sahabet.
 Tayin-i hedeftir o yektâ;
 Her bir nazarında bir isabet.
 Bilsem nasıl eyleyim telaffuz;
 Her inci için o bir sedeftir.
 Etmez ise şimdiden tahaffuz.
 Zannımca şu kız da bir hedeftir.” (s. 88)

Kraliçe de vaktiyle Abdullah’ı arzulamış ama bu amacına ulaşamamıştır. Son kez galip bir devletin yönetici sıfatıyla Abdullah’ı sarayına davet edip arzularını gerçekleştirmek ister. Ama Abdullah bu davete ilgi göstermez. Abdülhak Hâmid’in Abdullah gibi Kraliçe İzabella ve Kral Ferdinando’yu da aynı şehvet düşkünlüğü ile tasvir edişinin ardında, kral ve kraliçe de Abdullah’tan farklı değildir düşüncesi var gibidir. İspanya, Müslüman Araplar’dan Hıristiyan İspanyollar’ın eline geçmiştir ama yönetime sahip olanların ahlâkî yapılarında farklılık olmamıştır. Kral ve kraliçe ahlâkî düşkünlük bakımından Abdullah’tan hiç de farklı değildir.



Eser, galip olmalarına rağmen Abdullah ve Karolina karşısında aşk bakımından mağlup olan kral ve kraliçenin saraylarına dönmeleri ile biter. Tacını, tahtını, vatanını ve annesini kaybetmiş olan Abdullah ise Karolina’yı elde ederek aşk bakımından galip gelmiştir. Eser, aşkın zaferi ile noktlanır.

Şema 6:



1. 2. 2. 5. 4. 2. Dügümler-Çözümler

Tablo 7:

I. MANZAR (s.6-39)	III. MANZAR (s.40-50)	III. MANZAR (s.51-66)	IV. MANZAR (s.67-99)
● 1	● 2	→	→
1. Karolina, Abdullah ile evlenecek mi? 2. Abdullah, Karolina ve Sıdıka Hatun'u Fas halkı kabul edecek mi?			

1. 2. 2. 5. 4. 3. Zaman

Abdullahü's-Sagîr'de vakanın geçtiği zamanı tarih olarak bize veren herhangi bir bilgiye rastlamayız. Fakat esere ismini veren Endülüs'ün son Müslüman hükümdarı olan Abdullahü's-Sagîr'in saltanatının sona erdiği tarih, tam da bu zamanı anlatan eserin vaka zamanını belirlememize katkı sağlayacaktır. Endülüs'te hüküm sürmüş Benî Ahmer devletinin son hükümdarı olan Ebu Abdullah b. Muhammed'in (Abdullahü's-Sagîr) saltanatının son günlerini konu edinen eserin tarihî zamanı M. 1492'dir. Abdullahü's-Sagîr'in saltanatının sona erdiği yıla ait üç gün eserin vaka zamanı olarak belirtilebilir.

Abdullahü's-Sagîr'de olaylar üç günlük bir zaman diliminde anlatılır. Eser, sabahın erken saatlerinde Abdullah'ın elinde kadehle Karolina ile karşılaşması ile başlar. Bu tanışıklık ilerleyip birbirlerine âşık olduklarında İspanya'yı terk etmek üzere anlaşmış olurlar. Bu faslın sonunda gün de bitmiştir. Bir sonraki gün yaşanacakların hoş olmayacağına dair bir sezdirme ile fasıl biter:

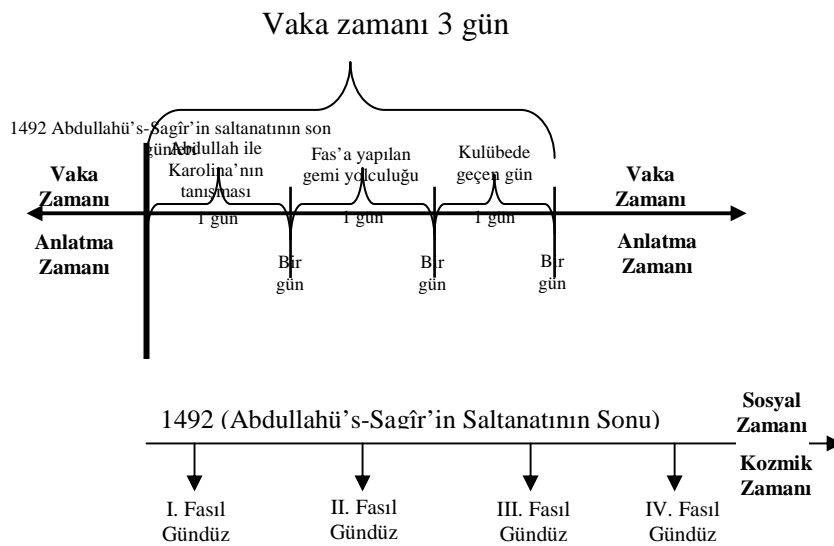
“Karolina –
Doğsun görelim siyâh bir gün!.. ” (s. 39)

Yeni bir gün ile kahramanlarımız bir geminin güvertesinde görünürler. Gün boyunca devam eden yolculuğun sonunda gemi Fas kıyılarına yanaşmak ister, fakat Fas halkı Sıdıka Hatun'un dışındakileri topraklarına kabul etmez. Birinci faslın sonunda sezdirilen siyâh gün iması gerçekleşir ve reddedilme olayı ile gün gerçekten siyâh olur.

Abdullah ve Karolina, geldikleri gemi ile geri dönmek zorunda kalırlar. İkinci ve üçüncü fasıl bu gemi yolculuğuna ayrılır. Söz konusu gemi yolculuğu toplam bir günlük bir zaman dilimini kapsar.

Son fasılda ise iki âşığı seher vaktinde “hoş bir havada” (Hevâ-yı ceyyid) bir kulübede görürüz. Yazar, mutluluğa ve huzura ermiş iki âşığın ruh hâline uygun olarak onları yeni bir günün sabahında ve hoş bir havada karşımıza çıkarır. Daha önceki fasıllarda görülen zaman ile olaylar arasındaki ilgi bu fasılda da kurulmuştur.

Abdülhak Hâmid, *Abdullahü's-Sagîr*'de de fasıldan fasıla değişen zaman dilimleri kullanmıştır. Diğer eserlerinde nispeten zaman kullanımında gündüz ve gece arasında denge gözeten yazar, bu eserinde fasılların hepsinde gündüz zaman dilimine yer vermiştir.



1. 2. 2. 5. 4. 4. Mekân/Dekor

Abdullahü's-Sagîr'in vakası İspanya'da geçer. Eserde mekâna dair fasıl başlarında detaylı sayabileceğimiz bilgiler verilir:

“Cebel-i Tarık. Denize ve karşı yakaya ve bir ovaya nâzır bir tepe. Sahilde bir sefine. Ovada iki hükümdar çadırı ve ordugâh. Tepede bir seccade, bir yastık, bir rahle, birkaç kadehle bir sürahi.” (Manzar I, s. 6)

“Deniz. Kadırğa tarzında bir yelken gemisinin güvertesi. Kürekte bir çok tayfa.” (Manzar II, s. 40)

“Sahrada bir kulübe. Birkaç ağaç. Seher. Hevâ-yı ceyyid.” (Manzar IV, s. 67)

Yukarıdaki alıntılardan da anlaşılacağı üzere eserde açık ve kapalı olmak üzere çeşitli mekânlara yer verilir. Bu mekânlar arasında ova, deniz, sahil ve sahra açık mekânlar iken çadır ve kulübe de eserde yer verilen kapalı mekânlardır.

Mekânların fasıldan fasıla değiştiğini görürüz. Eserin sahnelenebilirliğini güçleştirecek mekânın deniz olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca son fasılda bir atın varlığı da bu sahnelenebilirliğe gölge düşürür.

Abdullahü's-Sagîr'de mekân olarak ismi anılan yerler de vardır. İspanya, Endülüs, Hint, Çin, Fransa, Gırnata, Tanca, Babil, İstanbul, Fas... eserde ismi anılan mekânlardır.

1. 2. 2. 5. 4. 5. Şahıs Kadrosu

Abdülhak Hâmid, Endülüs serisinin diğer eserlerinde olduğu gibi *Abdullahü's-Sagîr*'de de İspanyol ve Araplar'a yer verilmiştir. İyiler ve kötüler ayırımına bu eserde yer vermez. Tek olumlu tip olarak Sıdika Hatun çizilir. Dar tutulan şahıs kadrosunu kazananlar ve kaybedenler olmak üzere ikiye ayırmak mümkün. Bu ayırımı yazar özellikle ters orantı ile vermeye çalışır. Savaşta kazananları aşta kaybettirmiş, aşta kazananları savaşta kaybettirmiştir.

1. 2. 2. 5. 4. 5. 1. Abdullahü's-Sagîr

Esere ismini veren Abdullahü's-Sagîr, tarihî kişiliği olan bir isimdir. Bu tarihî şahsiyete Abdülhak Hâmid, kendince bir hayat hikâyesi yazmıştır. Eserdeki Abdullahü's-Sagîr ile tarihî şahsiyet olan Abdullahü's-Sagîr arasındaki tek ortak nokta, her ikisinin de yönetici olarak Endülüs'teki Müslüman Arap varlığının silinmesinin önüne geçememiş olmalarıdır.

Eserde çizilen Abdullah, iradesiz, vurdumduymaz, zevk, safa ve kadın düşkünlü; yönetici olarak da vatan, millet ve din kaygısı taşımayan ve kendi nefsinden başkasını düşünmeyen biridir. Abdülhak Hâmid, bütün olumsuz özelliklerine rağmen onu ısrarla barışsever olarak gösterme çabası içine girer. Kahraman, hayat karşısında ve savaşta

yenilmesine rağmen aşkta kazanır. Yazar, bir insanın kötü yönetici olması iyi bir âşık olmasına engel değildir fikrini savunmak için Abdullah'ı yaratmış gibidir. Eserin başındaki Abdullah ile eserin sonundaki Abdullah arasında kimi değişimlerin olması gözden kaçmaz. Bu değişimde verilmek istenen mesaj: Bir fahişe bile düşmüş bir insanı kemale erdirebilir, değiştirebilir şeklindedir. Zevcem diye takdim ettiği Karolina'yı Ferdinando'nun istemesi üzerine Abdullah, eser boyunca ilk tepkisini vererek değişen Abdullah'ı göstermiştir. Yazar, özünde iyi olan ama devlet yönetimi konusunda beceriksizliği yüzünden kötü tanınan Abdullah'ı müdafaa eder görünür.

Abdullah ile Lord Byron'un *Sardanapal*'indeki kral Sardanapal arasındaki benzerlik, iki eser arasındaki etkiyi göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

1. 2. 2. 5. 4. 5. 2. Karolina

Tövbekâr bir fahişedir. Önceleri Abdullah ile dalga geçmek için onun yanına varır. Ama daha sonra Abdullah'a âşık olur. Bu aşk iki şahsın da değişmesine sebep olur. Milliyetçi ruhu kimliğinin önüne geçer ve her şartta milliyetini savunur. Bu sağlam duruşu onu taç ve tahtını kaybetmiş Abdullah'a yoldaş ve eş yapar. Abdullah'ı değiştirirken kendi de değişir. Eserin başında her şey gibi kendisinin de Kral Ferdinando'nun bir malı olduğunu beyan eden Karolina, eserin sonunda Zehra ismini alır ve Ferdinando'ya karşı Nazife duruşu sergiler. Bütün sınıf ve milliyet farkına rağmen önce Sıdika Hatun'a, sonra Ferdinando ve Kraliçe İzabella'ya karşı kendini korur ve ezdirmez. Bu gücü ona hiç şüphesiz aşk vermiştir. Güçlü bir âşığın karşısında hiçbir kuvvetin duramayacağı mesajını vermek için yazar tarafından özellikle seçilmiş gibidir.

1. 2. 2. 5. 4. 5. 3. Sıdika Hatun

Tarihî kaynaklarda güçlü karakteri ve etkin gücü ile yer alan Ayşe Hatun, *Abdullahü's-Sagîr*'de Sıdika Hatun olarak anılır. Tarihte oğlunun yanında yer alarak kocasına karşı mücadele vermiş ve maddi gücünü bir baskı ve nüfuz aracı olarak kullanmış kişidir. Eserde oğluna en acımasız eleştirilerde bulunan kişilerden olur. Onun fazileti ve gücü Fas halkı tarafından kabul görür ve Fas'a yerleşmesi bir onur sayılır. Elbette Abdullah'ın değişiminde Karolina kadar annesinin de payı vardır. Onun bilgece nasihatleri ve acımasız eleştirileri Abdullah'a tesir etmiştir.

1. 2. 2. 5. 4. 5. 4. Kral Ferdinando

Kral Ferdinando, Abdullah'ın İspanyol olanı gibidir. O da zevk, safa ve kadın düşkünüdür. Abdullah ile birbirlerine dostum diye hitap etmelerinde bu benzerliğin katkısı olsa gerektir. Savaşı kazanmış galip kral olmasına rağmen *Nazife*'de Arap kızı Nazife tarafından, *Abdullahü's-Sagîr*'de de kendi ırkından Karolina tarafından reddedilir. Savaş meydanlarının galibi, aşkın sâbık mağlubudur. Ferdinando'nun yazar tarafından Abdullah'ın bir benzeri olarak çizilmesinin ardında "İspanya'yı ele geçirenler Abdullah'tan farksızdır" düşüncesi yatar. Devletler el değiştirebilir, bu yolda galip de olunur, mağlup da. Ama önemli olan aşkıta galip olmaktır. Yazar, eserinde İspanyol krala devleti verirken ondan aşkı almıştır.

1. 2. 2. 5. 4. 5. 5. Kraliçe İzabella

Otoriter, ihtiraslı ve arzulu bir kadındır. Özellikle Abdullah'ı arzular. Eşi Ferdinando gibi reddedilenler arasındadır. Abdullah tarafından iki defa reddedilir. Yazar, Ferdinando ile vermek istediği mesajı kuvvetlendirmek adına İzabella'yı onun kadın benzeri olarak eserine alır. İspanyol ve kraliçe bir kadının gurur ve ihtirasını vermek için çizilmiş gibidir.

1. 2. 3. ANTİK ÇAĞ DAİRESİ

1. 2. 3. 1. Eşber (1880)

1. 2. 3. 1. 1. Eserin Kimliği

Eşber, Abdülhak Hâmid'in konusunu antik çağ tarihinden alarak yazdığı bir eseridir. Yazar eserini Paris dönüşü İstanbul'da yazdığını söyler:

"*Eşber* tiyatrosunu ise *Horace*'la münasebetdâr olacak bir surette Paris'ten avdetimden sonra İstanbul'da yazmışım." (Tarhan, 1994: 119)

Aynı zamanda *Eşber*'in yazılışı Abdülhak Hâmid'in görevinden azledildiği zamana tekabül eder:

“Paris’ten İstanbul’a avdetimde iki sene kadar memuriyetsiz kalmış isem de meşguliyetsiz kalmamış idim. *Sahra, Nazife, Tezer, Eşber, Divaneliklerim ve Bir Sefilenin Hasbihali* iki sene imtidad eden bir ma’zuliyyetin yahut ihtiyarî meşguliyetin semerâtıdır.” (Tarhan, 1928b : 17)

1880 yılında yayımlanan *Eşber*’in çok kısa süre sonra taklit baskıları yapılır. Hatta bu taklit baskılardan birini de ruhsatlı baskısını yapan Mihran matbaası yapar. Bu taklit baskıların orijinal baskıdan sayfaca ve boyutça herhangi bir farkı yoktur (Akün, 1967: 146-147).

Eşber’in “temsil-i kat’î” olmak üzere Halk Kütüphanesi tarafından 1922 yılında bir baskısı daha yapılır. Latin harfleriyle de basılan eserin epeyce rağbet gördüğü; hatta pek çok kişi tarafından ezbere bilindiği de bir vakadır⁵⁶. Süleyman Nazife ait bir yazı, *Eşber*’in 1922 tarihinde yapılan baskısının sonuna ilave edilir. Bu yazıda Süleyman Nazif de *Eşber*’in uzun yıllar herkesçe kabul gördüğünü ve okunduğunu belirtir:

“*Eşber*’e neşr olunduğu seneden bu zamana kadar halkımız bir an lâkayd kalamadı. Mübdi’ine karşı, makabir-i mâziden yükselen sadâ-yı hayret ü tehevür, çok sürmemiş, en büyük üdebâdan, mektep rahlelerinde bedâyi ile istinâs etmeğe çalışan müste’idân-ı şübbâna kadar, hemen herkes bu güzel eseri, müheyyiç parçalarını ezberleyecek kadar, kerrât ile okumuş ve okumuştur.” (Tarhan, 1922: 164)

93 Harbi olarak bilinen 1878 Rus-Osmanlı savaşının *Eşber*’in yazılmasına kaynaklık ettiği çeşitli araştırmacılarca ifade edilmiştir. Osmanlı Devleti, son dönemlerinde hep müdafaa savaşları yapmak zorunda kalmış ve bu müdafaa psikolojisi yazarların eserlerine de sirayet etmiştir. Eserde *Eşber*’in İskender’e karşı vatanını ve namusunu müdafaa ediyor olması, oyunun hangi ruh hali ile yazıldığı ve okunduğuna ışık tutacak mahiyettedir.

Abdülhak Hâmid, *Eşber*’i yazarken esinlendiği kaynakları vermekten çekinmez. Yazar, Paris’te iken Corneille’in *Horace* eserini okuduğunu ve *Eşber*’in *Horace*’dan “mün’akis” olduğunu söyler (Tarhan, 1922: 5-6). Fakat, *Horace* ile *Eşber*’in tek benzer yanı *Eşber*’in kızkardeşi Sumru’yu öldürme sahnesidir. Bunun dışında bir benzerlik aramak beyhudedir. Abdülhak Hâmid’in pek çok kereler yaptığı gibi *Horace*

⁵⁶ İnci Enginün, Latin harfleri ile basıma hazırladığı *Eşber* isimli eserin girişinde, hocası Ali Nihad Tarlan’ın *Eşber*’in uzun bir parçasını ezberden okuduğunu ve kendisinin şaşkınlığı karşısında da Ali Nihad Tarlan’ın kendisinin ve neslinin bütün olarak *Eşber*’i ezberlemiş olduklarını söylediğini nakleder. Bkz. Tarhan, A. H. (2000). *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 4, Eşber/Sardanapal*, haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul.

benzerliğini ileri sürerek esas kaynaklarını saklamak ve hedef saptırmak amacıyla olduğunu söyleyebiliriz. Cevdet Perin de “*Horace*’la *Eşber* arasındaki benzerlik, *Le Cid*’le *Nesteren* arasındaki benzerlik kadar değildir” (Perin, 1946: 179) derken yukarıda ifade ettiğimiz gerçeği pekiştirmektedir. *Eşber*’e tesir eden esas eserler daha farklıdır. Gündüz Akıncı, detaylı bilgiler verdiği kitabında, Abdülhak Hâmid’in *Eşber*’i yazarken Shakespeare’in *Othello*, Racine’in *Berenice* ve *Alexandre Le Grand (Büyük İskender)*, *Tarih-i Yunanistan-ı Kadîme* ve *Tarih-i İskender bin Filipos* isimli eserlerden istifade ettiğini özellikle *Tarih-i İskender bin Filipos*’tan büyük oranda etkilendiğini ifade eder (Akıncı, 1954: 122-135).

Çalışmamızda kullandığımız kitap, 1922 tarihli baskıdır⁵⁷.

1. 2. 3. 1. 2. Eserin Özeti

Makedonya Hükümdarı İskender ile Keşmir Meliki Eşber’in mücadelesini ele alan eser, vatan savunması ve cihangirlik duyguları arasında savaşın yok yere insanları nasıl helak ettiğini gözler önüne serer.

Makedonya Hükümdarı İskender, pek çok yeri fethetmiş gözünü Pencap’a dikmiştir. Keşmir Meliki, gücünün küçüklüğüne rağmen İskender’e teslim olmayı kabul etmez ve savaşa kararı alır.

Eşber’in kız kardeşi Sumru’ya âşık olan İskender, daha önce Rukzan’a da âşık olmuş ve onunla nişanlanmıştır. Rukzan ise İskender’in fethettiği Dârâ’dan sağ kurtularak kaçan ve Pers Kralı Dârâ’nın kızı olmasına rağmen Keşmir sarayına girerek Sumru’nun hizmetçisi olan kişidir. Rukzan, İskender’in Eşber ile savaşmasına engel olmak ister. Fakat İskender, atı ile Rukzan’ı çığneyerek savaşa gider. Rukzan, İskender’in atının ayaklarının altında ezilir ve ölür.

Sumru, sevdiği ve nişanlandığı İskender ile ağabeyi Eşber arasında kalır. Sumru, olası bir savaşın Eşber’in yenilgisi ile sonuçlanacağını bildiği için önce İskender’e savaş yapmalarını hususunda yalvarır. Var olan dünyanın kendinden başkası için fazla olacağı düşüncesindeki İskender, Sumru’nun yalvarmalarına kulak vermez. İskender için tek çözüm Eşber’in yenilgiyi kabul edip güzellikle topraklarını İskender’e

⁵⁷ Tarhan, A. H. (1341/1922). *Eşber*, Matbaa-i Âmire, İstanbul, 167s. Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilmek suretiyle yapılmıştır.

bırakmasıdır. İskender’i savaş kararından döndüremeyen Sumru, bu sefer de ağabeyi Eşber’e yalvarır. Ancak kardeşinin direnişini kıramayan Sumru, göz göre göre öleceğini, önemli olanın vatan değil kendileri olduğunu ve İskender ile seviştiklerini hatta onunla nişanlandıklarını ve bir savaş durumunda İskender’in yanında yer alacağını Eşber’e söyler. Bu duruma çok öfkelenen Eşber, kız kardeşi Sumru’yu öldürür ve cesedini kalenin burcuna asar.

İskender ve Eşber savaşır. İskender, savaşın galibi, Eşber savaşın mağlubu ve esiridir. Esir alınan Eşber’in kahramanlığını takdir eden İskender, Eşber’in elindeki zincirleri çözdürür ve ona kılıcını teslim eder. Eşber, kılıcını alır almaz intihar eder.

İskender, savaş meydanında yakılan, yıkılan yerlere ve ölen Eşber, Sumru ve Rukzan’a bakarak Aristo’ya içinde buldukları hâlin ne olduğunu sorar. Aristo’nun cevabı eserin son cümlesidir: Zafer veya hiç!..

1. 2. 3. 1. 3. Eserin Muhtevası

Abdülhak Hâmid’in konusunu eski tarihten alıp çeşitli tarihi kaynaklardan beslenerek yazdığı Eşber, konusunun sadeliği ve sahnelenebilirliği gibi özellikleriyle başarılı bir eserdir.

Sade bir kurguya sahip olan eserde, savaş karşıtlığı ve savaşın lüzumsuzluğu, vatan müdafaası ve sevgisi, aşk gibi konular ele alınır.

Abdülhak Hâmid, *Abdullahü’s-Sagîr*’de eserinin merkezine savaş karşıtlığı düşüncesini koymuştu. *Eşber*’de de ele alınan en temel düşünce savaş karşıtlığıdır. Tanpınar, Abdülhak Hâmid’in *Eşber*’de “müdafaa harbinin büyük içtimaî vazife hissi ile harp aleyhtarlığını birleştirdiğini” söyler (Tanpınar, 1988: 572). Nahid Sırrı Örik de aynı konuya temas ederek, *Eşber*’de “cenk, cidal ve istilânın zavallılığına” vurguda bulunur:

“Vatan müdafaasının ulviyet ve azametiyle beraber cenk ve cidalın ve istilânın hakikatte ne zavallı ve ne meşum şan ve şerefler olduğunu, bu piyes kudret ve azametle anlatır.” (Örik, 1937: 12)

Pek çok kişi Abdülhak Hâmid’in *Eşber*’i vatan sevgisi ve müdafaasını

vurgulamak için kaleme aldığını ileri sürmüştür. Bu sebepten dolayı da *Eşber*, pek çok kişinin millî hislerine tercümanlık etmiş ve rağbet görmüştür. Ama *Eşber*, savaş karşıtlığı üzerine inşa edilmiştir. Abdülhak Hâmid de yıllar sonra eserlerini nasıl yazdığını anlattığı seri yazıda “müstebid ve mütegalibeler”lere karşı olan kinini, savaş karşıtlığı manasında da cihangirleri “zaleme ve cebâbirden” addettiğini ifade eder ve eserini bu çerçevede yazdığını itiraf eder:

“Fakat ben neden dolayı bu *Eşber*’i yazdım? Bunu ancak kendim bilirim. Çünkü şimdiye kadar kimseye söylemedim. Şimdi itiraf etmek istiyorum ki bu bir fitrat meselesidir ve benim fitratımda müstebid ve mütegalibelere karşı daimî bir kindarlık vardır. Bütün cihangirleri zaleme ve cebâbirden addettiğim için İskender’e de o nazarla bakmış ve onun azamet-i cihangirânesiyle eğlenmek istemiştım (bu benim felsefe-i hayatiyemdir). Binaenaleyh, Hindistan’ın uzak bir köşesinde hilkaten ondan büyük bir insan halk ettim ve ona *Eşber* nâm-ı mechulünü verdim. O *Eşber*’i İskender’in karşısına koydum ve ‘Galip sayılır bu yolda mağlup’ dedim. (...)

Hep bu hâdisât ve ihdâsât, istibdâd ve tagallüb husumetinin feveranı demek olup *Eşber* fâciasının tahrir ve tasvirinde bundan başka âmil de olmasa gerektir.” (Tarhan, 1928c: 5)

İskender, pek çok yerleri fethetmiş ve cihangirlik sevdası ile bütün dünyayı tek bir kavim haline getirmek için savaşmaktadır.

“İskender – (...)

Nefsimce benim değil bu davam;
Maksûd hep ittihâd-ı akvâm;
Emlâkime olsa mülkü merbût
Elbette olur idare mazbût.” (s.53-54)

İskender’in gözünü bürüyen bu cihangirlik illeti, onu dünya için bir padişahın yeterli olduğu düşüncesine götürür:

“İskender –

Fikrimce benim, ne lâzım ihfâ!..
Bir padişah elverir cihâne.” (s.54)

Savaş, insanları boş yere telef eden kötü bir olgudur. Yazar, savaş karşıtlığı düşüncesini *Eşber*’de Aristo ve Sumru vasıtası ile dile getirir. İskender’in akıl hocası Aristo, onun hem cihangirlik duygularını tahrik eder hem de kuru bir cihangirlik sevdası uğruna giriştiği savaşları zalimlik ve cinayet olarak nitelendirir. *Eşber*’de tarihî kişiliği ile paralel olarak çizilen ve en akıllı insanlardan biri olan Aristo, bu kuru cihangirlik

sevdası uğruna işlenen cinayetlere aklının ermediğini söyler:

“Aristo –

Yârab, bu ne şûriş-i kıyamet!
Hengâme-i haşre mi alâmet?..
Ol nefis-i harîs-i pür leâmet
Etmez mi bu fi’line nedâmet?..

Bir nâm alacak o şâh-ı zâlim;
Dünyaları kaplıyor mezâlim.
Almaz bunu havsalam, hayalim:
İnsanda nedir bu cehl-i muzlim?..

Hem-cinsini makbere delâlet,
Îrâs-ı mazarrat u sefâlet:
Yârab, bu ne vahşiyâne haslet!..
Âyâ bu mu bizdeki adalet?..” (s. 142-143)

Yapılan savaştan sonra durup manzaraya bakan İskender, hiç de hoş şeyler görmez: “Rukzan çiğnenmiş, Sumru asılmış, Eşber kan içindedir.” Bu duruma Aristo’nun yorumu “geride lânetle anılacak bir iz bırakıldığı” yönünde olur:

“İskender –

Rukzan pâmâl, Sumru maslûb,
Eşber kan içinde, mahv u meslûb!..

Aristo –

Ceyşiyile bekaya rihlet etti;
Müstakbele doğru savlet etti.
Gûya ki bekayı almak üzre,
Azmeyledi gitti, kalmak üzre!..
Gösterdi sana o mihr-i zâil
Pür-velvele bir sukut-ı hâil.
Teyidini kurduğun vakayi’
Hiç olmamış içlerinde zâyi’:
Tarih-i kıtal-i dehşet-âver,
Vechinde cünûdunun musavver!..
Bu rûze-i muzlim-i musibet,
Her yıl anılır cihanda elbet.
Karşıdaki mahşer-i sükûnet;
Nâmınla dolu sipihr-i lânet!..
Her ferdi eğerçi yerde sâkin,
Eflâki unutma sen de lâkin;
Çıkmakta sadâları Hudâ’ya;
Vâkıf değiliz biz o sadâya.” (s. 160-161)

Sumru ise İskender'in müptela olduğu cihangirlik hastalığını eleştirir. Cihangirliğin insanları öldürmek, onları mağdur duruma düşürmek, güçsüzü hakir görmek olmadığını, bilakis yardım bekleyenlere yardım etmek olduğunu ifade eder:

Sumru –

Masudun olunca şanlı bir nâm,
Lâyık mı kırıldı bunca asnâm?
Lâyık mı harâb olup maâbid,
Mabuduna hasret oldu âbid.
Lâyık mı cevâhir-i Bırahma,
Emrinle senin edildi yağma
Mucib ne, sürüp Birehmenanı,
Seddetmede âleme cinânı
Bir harb açarak, gelip bu kışta
Mucin ne memâliği yakışta?
Lâyık mı, sana düşerken imdâd,
Bîkes züefâya hasr-ı bîdâd.
Lâyık mı, edip kavîyi tevkîr,
Bî-kudret olan mülûku tahkîr?
Dinin buna mıdır aceb bu şeyler?
Yoksa bu mu ittihad-ı edyân?
Lutfen bana kıl bu sırrı ityân
Sizce bu mudur cihânı imâr? ” (s. 57-58)

Savaş bitmiş, şehir yakılıp yıkılmış ve binlerce insan telef olmuştur. İşin sonuna gelindiğinde İskender de cihangirlik sevdasının sonuçlarından hoşnut değildir. Aristo ile konuşmalarında pişmanlığını dile getirir ama iş işten geçmiştir:

“İskender –

Makber makber cihan açılmış!..
Gülşenlere yıldırım saçılmış!..
Leşker leşler serilmiş envât!..
Efrâd-ı beşer vuhûşa akvât!..

Aristo –

Hırsındır eden bu hâli îcâb!..

İskender –

Ateşler içinde şehri Pencab,
Güya ediyor semaya rihlet.

Aristo –

Mahvolmuş onunla bir de millet!..

İskender –

Ey nefsi harîs, aceb ne buldun?

Aristo –

Ey şah-ı cihan, muzaffer oldun!..

İskender –

Eyvah!.. Eyvah!..

Aristo –
Boş nedamet!..” (s. 161-162)

Eşber'de ele alınan bir diğer konu vatan müdafaası ve sevgisidir. Yazar, belki güçleri bakımından birbirine denk ordulara sahip iki hükümdar yaratmamıştır, ama yiğitlikte, cengâverlikte, vatan sevgisi ve müdafaası konusunda dik duruşları ile birbirinin benzeri olan iki hükümdar yaratmıştır.

Sumru, olası bir savaştan, savaşın taraflarını uzaklaştırmak için sırasıyla girişimlerde bulunur. İlk gittiği kişi İskender'dir. Sumru, İskender'e ne dediyse ikna edemez. İskender, Sumru'ya duyduğu aşktan da vazgeçmek istemez ama Eşber gibi onun da kırmızı çizgilerini vatan toprağı oluşturur:

“İskender – (...)
Emr eyle: Ne varsa aşka dâir!..
Yalvarma vazifeme mugayir.
Her emrini eylerim ben icrâ;
Ancak bedenimden iste; zirâ
- Taşlık, kayalık, define, maden-
Toprak veremem memâlikimden.
Memnunen ona ederdim ilhâk,
Olsan şu dakika sen de toprak;
İster ise bir karışlık olsun!..
(...)” (s. 65)

Sumru, ağabeyi Eşber'in hassasiyetlerini bildiği için önce İskender ile konuşur. Fakat İskender'i savaşmamak hususunda ikna edemeyince son çare olarak ağabeyi Eşber'i ikna etmek üzere Eşber'in yanına gider. Sumru, Eşber'e önemli olanın kendileri olduğu, halkı ve vatani düşünmenin bir manası olmadığını söyler. Savaş olursa Eşber'in sadece savaşı değil hayatını da kaybedeceğini söyler. Vatan sevgisi konusunda tavizsiz olan Eşber, bütün bu yalvarmalara önem vermez:

“Eşber –
Her hangi gün etsem isti'âne,
Millet bana eyliyor îâne.
Şimdi o talep ederse bid dâd,
Lâyık mı ki etmeyeyim ben imdâd?..
Sumru –
Olsan da vatan için fedâkâr,
Evlâdı o nâmı eyler inkâr.

Pek hoştur o halka yaver olmak;
 Zirâ biliriz ki hepsi ahmak.
 Almış ne olur bu mülkü düşmen?
 Bir başka taraf olurdu me'men.
 Millet nola düşse ıstıraba,
 Olmuş ne çıkar vatan harabe?
 Lâzım mı bize vatanla millet?
 Biz var olalım: Yeter bu devlet!.." (s. 95-96)

Eşber, halkına ve vatanına olan sevgisi dolayısıyla teslim olmayı gururuna ve onuruna yediremez. Bunun için de bütün gücüyle mücadele edeceğini ifade eder. Zalimlere boyun eğdikçe zulmün artacağına inanan Eşber, gerekirse tek başına da kalsa vatanı için savaşacağını söyler:

“Eşber –
 Kimden geliyor hayal-i teslim?
 Düşmen mi eden bu fikri ta'lim?
 İfnâlarına olunca âzim,
 Zâlimlere ser-fürû mu lâzım?
 Biz geçmez isek mukavemetten,
 Onlar usanır muhasemetten,
 Herkes oluyor gulâm-ı zulmü,
 Ondan çoğalır zalâm-ı zulmü.
 (...)
 Saldırsa vühûş ile beraber,
 Vermez ona bir karış yer Eşber.
 Hâzır duruyor hücumla merdân;
 Gelsin gelecekse!.. İşte meydan!..
 Mevc urmada râ'yetim cebelde;
 Urdukça benim demek bu belde!..
 İskender'e olsa da müyesser,
 Zaptetse diyârımı serâser,
 Gelmez bana bir nakîse asla;
 Belki şerefim olur dübâlâ;
 Zirâ döğüşüp de terk-i büldân,
 Vermez şeref-i silâha fıkdân;
 Harbetmeden ilticâyı lâkin
 Yol vermese de zaman halâsa,
 Etmem taleb-i emân hulâsa!..
 (Hiddetle yürür)

Sumru –
 Merdân diyerek, nedir bu telkîb?
 Üç çöpçü değil mi ehl-i ta'kîb?

Eşber –
 Onlar dahi etmeseydi rağbet,
 Ben bir başıma giderdim elbet!.." (s. 89-92)

Eşber, savaş sonunda İskender'in adamları tarafından esir alınır. Elleri zincire vurularak İskender'in huzuruna getirilir. İskender, galip bir kumandan edasıyla Eşber'e "savaşın da ne oldu halkın da, memleketin de elinden gitti" der. Eşber'in verdiği cevap eserin en can alıcı yeri olmasının dışında eseri okuyan pek çok kişinin vatan sevgisi noktasında etkilenmesine yol açmıştır.

“İskender –

İndinde senin rızâ-yı ma'bûd,
Etmekte mi halkı mahv u nâ-bûd?
Bir şan mı muhabbet-i mehâlik?
Halk öldü de kaldı mı memâlik?

Eşber –

Etbâ u hadem, serîr ü efser,
Gittiyse de mahvolup serâser,
Mahvolmadı müntehâ-yı âmâl:
Namusumu yani ettim ikmal!..
(Zincirleri çingirdatarak)
Taktımsa da bir demir hamâil,
Olmaz şerefim bununla zâil.
Pâmâl-i adû olursa iklîl,
Ancak o olur sezâ-yı tezlil!..
Boynum sana olmadansa merbût
Tâ-haşr olayım bu yolda mazbût!..
Zincir ile olmaz itminanım,
Tek sende bulunmasın inânım!..
Fikr et: Bu muhâtabın olan merd,
Üç yüz bin adûya karşı bir ferd!..
Sense o gürûh ile beraber,
Ancak bana karşı hasm-ı ekber.
Kadir, yine iktidarı meslûb,
Galib sayılır bu yolda mağlûb!..
Ben böyle hezimete fedayım!..
(Âhen sadâlarıyla gezinerek)
Karşıdayım, işte dest ü pâyım
Zincir-i isâr ile müzeyyen!..
Yenmek beni maksadınsa gel, yen!.." (s. 155-156)

Eşber'in dilinde hayat bulan bu sözcükler, *Eşber*'in rağbet görmesinde ve okunmasında etkili olur. Gündüz Akıncı, yukarıdaki satırların nasıl bir etki yarattığını şöyle ifade eder:

“Fikr et, bu muhâtabın olan mert,
Üçyüzbin adûya karşı bir fert,
Galip sayılır bu yolda mağlûp (Eşber: 156. sf.)

Mısrâları, hele şanlı Çanakkale'den sonra Mütareke devri'nde, milletimizin acısına, benliğimizdeki yaraya merhem oldu; bu mısrâları okurken, yenilmenin zehrini içimizden dışarıya akıtır olduk; her kelimesi, gâliplere karşı dişlerimizin arasından çıkan birer ıslıktı;

Taktımsa da bir demir hamâyıl,
Olmaz şerefim bununla zâil (Eşber: 155. sf.)
derken Kurtuluş Savaşı'nın inancını yaratıyorduk.” (Akıncı, 1954: 135)

Abdülhak Hâmid'in hemen hemen her eserinde yer verdiği aşk temini Eşber'de de görürüz. Yazar, yine bir erkeğe iki kadını âşık etmekten kendini alamaz. Rukzan ve Sumru, İskender'e âşık olan ve onunla nişanlanan iki kızdır. Abdülhak Hâmid, yine bir aşk üçgeni kurmuştur.

İran hükümdarı Dârâ'nın kızı, katledilen yakınları ve zaptedilen topraklarına rağmen İskender'in peşine düşer. İskender'le nişanlanmayı da başarır. Fakat İskender, Sumru'yu görünce gönlünü ona kaptırır. İskender, Rukzan'ı “vaktiyle kendisinde yara açan bir ok” olarak görür. Sumru'yu görünce “bu yaradan iz kalmamıştır”:

“İskender –
Vaktiyle isabet eylemiş ok;
Zahmından onun bugün eser yok.
Kıldın, edip iltizâm-ı târâc,
Gönlümden onu elinle ihrâc.” (s. 68-69)

İskender, Sumru'yu daha çok sevmektedir. Hatta İskender, cihangirlik hastası halinden sıyrılarak Sumru'nun dediklerini yapma noktasına gelir. Cihangir İskender, “İskender'e Sumru hükümrândır” diyerek, Sumru karşısında daha doğrusu aşk karşısında aczini itiraf eder. Ama Aristo, İskender'in gururunu okşayarak onu bu halden kurtarır ve tekrar savaşıma kararı aldırır.

Abdülhak Hâmid, *Abdullahü's-Sagîr*'dekinin tersine İskender'i güçlü bir cihangir fakat kötü bir âşık olarak çizer. *Eşber*'de İskender belki tek kazanan kişi olarak görünür ama aslında en büyük kaybı yaşayan kişi olur. Rukzan, aşkı uğruna sevdiğinin atının ayakları altında can verir. Sumru, yine sevdiği kişi uğruna hayatını kaybeder. Eşber, yüksek idealleri uğruna ölüme gider. Boşluk ve vicdan azabı ile karşı karşıya kalan İskender, Eşber'in sözünün tam tersi “Mağluptur bu yolda galip olan” durumunu yaşar.

Yazarın aşk üçgeni etrafında esasında bir başka noktayı vurgulamak istediğini söyleyebiliriz. Eserin entrik yapısını güçlendiren şey birbiri ile mücadele eden iki yöneticinin yanında birbiri ile yarışan ve bir cihangirin eşi olmak için mücadele eden iki kadın olmasıdır. Eserde aşk kaybetmiş, savaş kazanmıştır. Abdülhak Hâmid, “savaşın” kazanmış olmasına rağmen ne lüzumsuz, ne kanlı ve ne boş bir şey olduğunu *Eşber* vesilesi ile ortaya koymaya çalışmıştır.

1. 2. 3. 1. 4. Eserin Yapısı

Eşber, dokuz fasıllık bir dramdır. Bu fasıllardan beşi ilave fasıldır. Abdülhak Hâmid, hayatına yansımış olan nizamsızlığın bir örneğini de tiyatro eserlerindeki perde/fasıl bölümlerine verdiği isimlerde gösterir. Eserden esere farklılık gösteren bu isimlendirme hiçbir muayyen bir anlayışa dayanmaz. “Manzar”, “Manzara”, “Ma’raz”, “Fasıl”, “Perde”, “Sahne”, “Meclis”, “Temaşa”, “Tablo” gibi farklı terimleri birbirinin yerine kullanılır. *Eşber*’in birinci ile ikinci baskısındaki fasılların isimlendirmelerindeki farklılık bir yana ikinci baskısında eserin bir faslından diğer faslına farklı isimlendirmelere de yer verildiği görülür.

1. Fasıl (s. 11-23) 1 meclis, 1. Perdeye İlâve-i Ülâ (24-27) 1 meclis, 1. Perdeye İlâve-i Sâni (s. 28-49) 1 meclis, II. Perde (50-74) 2 meclis, Fasıl-ı Sâniye İlâve (75-83) 1 meclis, Fasıl-ı Sâlis (84-107) 1 meclis, Fasıl-ı Sâlise İlâve (s. 108-141) 2 meclis, Fasıl-ı Râbi (s. 142-147) 1 meclis, Fasıl-ı Râbiye İlâve (s. 148-163) 1 meclis.

1. 2. 3. 1. 4. 1. Olay Örgüsü

Eşber’in olay örgüsü şu metin halkalarından oluşur:

1. Sumru’nun, İskender ve Eşber’i savaşmamaları için iknaya çalışması,
2. Eşber’in Sumru’yu öldürmesi,
3. İskender’in kendisine engel olmak isteyen Rukzan’ı atı ile çiğneyip öldürmesi,
4. İskender’in Eşber’i esir alması ve Eşber’in intiharı.

Eşber, Abdülhak Hâmid’in vakasının sadeliği ile dikkate çeken eserlerinden

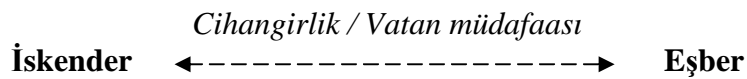
biridir. Olay örgüsünü oluşturan çatışmalar da vakası ile paralel bir durum arz eder.

Eşber'in olay örgüsünde yer alan birinci metin halkası aynı zamanda eserin temel çatışmasını da içinde barındırır.

Birbirine çok benzeyen iki cihangir hükümdarın tek farkı askerî güçleridir. Dünyayı iki hükümdara çok olarak gören İskender ile gücünü onurundan alarak vatan müdafaasında zerre tereddüt göstermeyen *Eşber*'i, talih aynı noktada birleştirir. İskender, “hakimiyet denizinin ortasındaki bir adayı” başkasına bırakmak istemez. Bu yüzden başladığı fetihlere devam etmek azmindedir. *Eşber* de askerî gücü ne olursa olsun, onursuzca ülkesini teslim etmektense onuru ile savaşıp ölmeyi göze alır. Birinin kardeşi diğerinin sevdiği olan Sumru, iki ateş arasında kalır. Gerek *Eşber*'in gerekse Sumru'nun bu durumu trajiktir. Sumru'nun bütün çabası savaş olmaksızın bir neticeye ulaşmaktır.

Gözlerini hırs bürümüş iki hükümdardan biri sevgisini ve sevdiğini cihangirlik sevdasına kurban verir, diğeri ise vatan sevgisi ve müdafaasını hafife alan kız kardeşini kendi elleri ile öldürür.

Temel çatışma İskender ile *Eşber* arasındaki vatan toprağının kutsallığı noktasında yaşanır. Ne İskender kendisine ait olan ve ait olmasını istediği topraktan feragat eder ne de *Eşber*, savaşmadan ve uğruna kan dökmeden yurdunu teslim etmeye yanaşır.



İkinci metin halkasındaki çatışma ise Sumru ile *Eşber* arasında olur ve yine kaynağını vatan sevgisi ve müdafaasından alır. Sevdiği ve ağabeyi arasında kalan Sumru, bir çıkış yolu bulmak adına *Eşber*'in hassas olduğu noktayı gündeme getirir. Öleceğini bile bile vatanını savunmakta kararlı olan *Eşber*'e, vatanın ve milletin önemsiz şeyler olduğunu söyleyen Sumru, bu düşüncelerinin karşılığını canı ile öder. Bu çatışma, eserde İskender'e nazaran daha mağdur ve mazlum olan *Eşber*'in okuyucu nazarında güçsüzlüğünü güce çevirmek için kurgulanmış gibidir. Vatanını savunan ve askerî güç olarak zayıf olan *Eşber*, onurlu mücadelesi ile güçlü kılınmıştır. Onuru ile güçlü olan *Eşber*, vatanını savunmak uğruna kız kardeşini dahi öldürebilecektir.

Vatan sevgisi/müdafaası
Sumru ←-----→ **Eşber**

Üçüncü metin halkası, aşk üçgeninin bir ayağı olan Rukzan'ın ölümüne ayrılmıştır. Rukzan da Sumru gibi esasında bir melikedir. Fakat yurdu İskender tarafından zaptedilince canını zor kurtararak Keşmir Melikesi Sumru'nun nedimesi olur. Bu noktada da yine gerek sosyal mevkileri, gerekse aynı erkeğe âşık olmalarıyla birbirine benzeyen ama çetin bir mücadele içinde olan iki kişi görürüz.

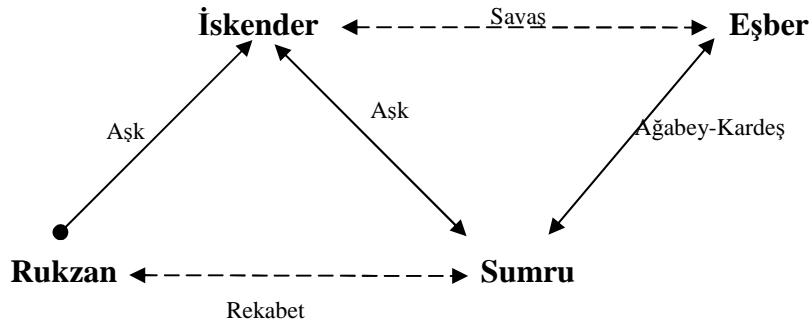
Aynı erkeğe âşık olmaları, doğası gereği iki kadını karşı karşıya getirir. İki kadın da İskender'in gözdesi olmak için kıyasıya birbiri ile mücadele ederler. Bu mücadelenin galibi yoktur. Zira Rukzan, İskender'in Sumru'ya gittiği endişesi ile onu savaş göndermek istemez. Gözü hiçbir şey görmeyen İskender ise bir zamanlar sevdiği kadını atının ayakları altında çiğnemekte beis görmez ve Rukzan'ı atı ile çiğneyerek savaş meydanına gider.

Kıskançlık
Rukzan ←-----→ **Sumru**

Son metin halkasında, eserin başında görülen çatışma sürdürülerek bir neticeye ulaşır. İki hükümdar, Sumru'nun bütün gayretlerine rağmen savaşır. Güçlü olan İskender bu savaşın galibidir. Eşber ise gücü nispetinde savaşmış ve esir düşmüştür. Eşber, yenilmiş ve esir düşmüş olmasına rağmen verdiği onurlu mücadele dolayısıyla "Galip sayılır bu yolda mağlup" diyerek, esas galibin kendisi olduğunu vurgular. Eşber'in kahramanlığını İskender de takdir eder. İskender, bu takdirin bir göstergesi olarak Eşber'in kollarındaki zincirleri çözdürür ve kılıcını teslim eder. Esirliği bir zül sayan Eşber, intihar eder.

Savaşın ne derece lüzumsuz olduğunu vurgulamak için eserini kaleme alan Abdülhak Hâmid, "Savaşların kazananı olmaz, savaşan herkes mağluptur" düşüncesini yarattığı kahramanlar vasıtası ile okuyucuya aktarmıştır.

Şema 7:



1. 2. 3. 1. 4. 2. Düğümler-Çözümler

Tablo 8:

I. FASIL (s. 11-49)			II. FASIL (s. 50-83)			III. FASIL (s. 84-141)			IV. FASIL (s. 142-163)	
	EK F.	EK F.			EK F.		EK F.			EK F.
1. M	1. M	1. M	1. M	2. M	1. M	1. M	1. M	2. M	1. M	1. M
s.11	s. 24	s.28	s. 50	s. 71	s. 75	s. 84	s. 109	s. 132	s. 142	s. 148
1 ●	→		2 ●	→						
1. İskender'in savaş kararından vazgeçip geçmeyeceği. 2. Eşber'in teslim olmayı kabul edip etmeyeceği.										

1. 2. 3. 1. 4. 3. Zaman

Eşber'de vakanın geçtiği sosyal zamanı ve vaka zamanını takvimsel olarak belirten herhangi bir bilgiye rastlamayız.

Tarihî kişiliği ile varolan İskender'in hayali bir kahramanla savaşmasını hareket noktası olarak alırsak, *Eşber*'in sosyal zamanı ve vaka zamanı hakkında kesin olmayan bir takım zaman bilgisi verebiliriz.

Büyük İskender (22 Temmuz 356-13 Haziran M.Ö. 323) 33 yıl yaşar. 20 yaşında tahta çıkıp Balkanlar'dan Himalaya'lara uzanan bir coğrafyaya hükmeder. Tarihî kaynaklara göre M.Ö. 327 yılında da Hindistan'ı fethetmek üzere harekete geçer. *Eşber*, İskender'in Pencap-Keşmir'i zaptetmesini konu edinir. Dolayısıyla *Eşber*'in sosyal

zamanı İskender'in Hindistan'ı zaptetme zamanı olan M.Ö. 327 yılıdır. Eserin vaka zamanı da eserdeki bilgilerden hareketle 15-20 gün kabul edilebilir.

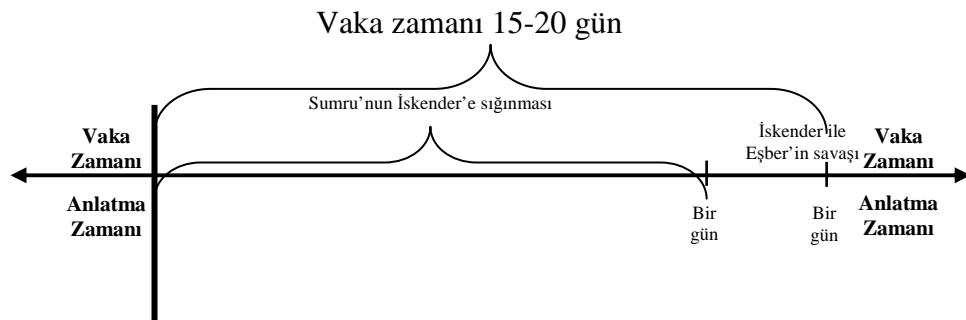
Eserde, sadece Sumru'nun dilinden onbeş günlük zaman dilimi ifade edilir. Sumru, İskender'e sığınmasının üzerinden 15 gün geçtiğini söyler. Bu onbeş günün öncesi ve sonrası da düşünülünce yaklaşık olarak eserin vaka zamanının 15-20 gün olduğu söylenebilir.

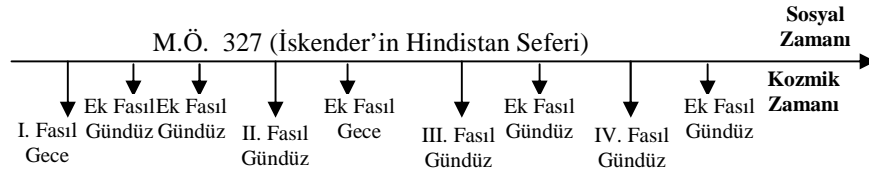
“Sumru –
 (...)
 Artık yetişir bu kahr u tedmîr!..
 Âzad olsun esir-i Keşmir!..
 Hiç olmayarak birader âgâh,
 Dîvânına geldim işte nâgâh.
 Onbeş gün geçti ilticâmız;
 Merdûd oluyor yine ricamız.
 (...)” (s. 61)

Eserde kozmik zamanın bir unsuru olarak kış mevsiminden bahsedilir. Sadece bir mısradan ifade edilen bu zaman dilimi, eserin başka bir yerinde söz konusu edilmez. Yazarın, bu zaman dilimini kafiyeyi sağlamak adına kullandığını düşünmekteyiz. Zira burada ifade edilen zaman dilimi doğrudan “kış” mevsimini değil, zorlu mevsim şartlarını ifade için kullanılmış gibidir:

“Sumru –
 (...)
 Bir harb açarak gelip bu kışta,
 Mûcib ne memâliği yakışta?” (s. 57)

İlave fasıllarla dokuz fasıllık oyunun yedi faslında kozmik zaman olarak gündüz/sabah, iki faslında ise gece/akşam kullanılmıştır.





1. 2. 3. 1. 4. 4. Mekân/Dekor

Eşber'in vakası İskender'in karargâhı olarak verilen Lâhur ile *Eşber*'in sarayının bulunduğu yer Keşmir'de geçer. Eserin fasıl başlarında mekâna dair sınırlı bilgiler verildiği görülür. Bu bilgiler detaylı olmaktan uzaktır sadece olayların nerde geçtiğinin belirtilmesine yöneliktir.

Eserde açık mekânlara daha fazla yer verildiği görülür.

Vaka ile ilgisi olmayan fakat bununla birlikte özellikle İskender'in nasıl bir cihangir olduğunu belirtmek için ismi anılan mekânlar/yerler olmuştur: Çin, Afgan, Hint, Rum, Fürs, Mısır, İran, Pencap...

1. 2. 3. 1. 4. 5. Şahıs Kadrosu

1. 2. 3. 1. 4. 5. 1. İskender

Tarihî kişiliği belgelerle sabit olan ve "Büyük İskender" namı ile tanınan cihangir, *Eşber*'in kahramanlarından biri olarak ele alınır. İskender, esere ismini veren *Eşber*'den daha çok işlev üstlenmiştir. Eserde yer alan bütün ölümlerin müsebbibidir. Tarihî kişiliğine paralel olarak inatçı, cihangir, hâris, mücadeleci ve duygusal olarak çizilmiştir.

İskender, *Eşber*'de doğal olarak oluşan güçlü ve zayıf ayrımının gücü temsil eden kişisidir. Kuru cihangirlik sevdasının ardında koşarak mücadelesini galibiyetle taçlandırmış olsa da ölümüne sebep oldukları dolayısıyla "kaybeden" kişi olmuştur. Yazarın bu "galipken mağlup" vurgulaması, vermek istediği mesajla ilgilidir. Kuru cihangirlik sevdası, insanlara galibiyetler bahsetse de sonuçları bakımından yıkıcıdır. "Yıkan" insan da "yapan" insan karşısında mağluptur.

Alegorik okuma düzleminde hırsı, elindeki gücü zayıfı ezmek adına kullanması ile (Sultan II. Abdülhamid-Mithat Paşa mücadelesi düşünülmelidir) İskender, Sultan II. Abdülhamid’i temsil eder. İskender de Sultan II. Abdülhamid gibi güçlüdür ve erki elinde bulundurur. İskender (Sultan II. Abdülhamid), elinde bulundurduğu erk ile kendisi ile mücadele içerisinde olan Eşber’i (Mithat Paşa’yı) ezmekte bir beis görmez.

Bu derece kudretli bir hükümdar olan İskender, *Eşber*’de insanî zaaflarıyla da görülür. Önce Aristo’nun yönlendirmesi ile yeni yerler fethetme azminde olan İskender, Sumru’ya âşık olduktan sonra bu azmini kaybetmeye başlar. Belki de Aristo’nun müdahalesi olmasa aşkı uğruna cihangirliğini zedeleyecek tavırlar sergileyecektir. İskender’in yönlendirmelerin tesiri ile değişebileceğini de gösterilmiş olur.

İskender, iyi bir savaşçı olmak adına kötü bir âşık olarak kalmıştır. İlk sevdiği kadını atının ayakları altında çiğner, diğer sevdiği kadının ise ölümüne sebep olur.

1. 2. 3. 1. 4. 5. 2. Eşber

Eşber, esere ismini veren şahıstır. Yazarın eserine “Eşber” ismini vermiş olmasının ardında hiç şüphesiz “mütegallibelere” karşı duyduğu kin vardır. Abdülhak Hâmid’in kendisinin de ifade ettiği üzere İskender karşısında zayıf ama hilken ondan daha büyük bir meçhul kahraman yaratmıştır:

“ (...) [B]enim fitratımda müstebid ve mütegalliblere karşı daimî bir kindarlık vardır. Bütün cihangirleri zaleme ve cebâbireden addettiğim için İskender’e de o nazarla bakmış ve onun azamet-i cihangirânesiyle eğlenmek istemişim (bu benim felsefe-i hayatiyemdir). Binaenaleyh, Hindistan’ın uzak bir köşesinde hilken ondan büyük bir insan halk ettim ve ona Eşber nâm-ı meçhulünü verdim. O Eşber’i İskender’in karşısına koydum ve ‘Galip sayılır bu yolda mağlup’ dedim. (...)” (Tarhan, 1928c: 5)

Eşber, eserde yazarın vermek istediği mesajı hakkıyla taşıyan ve yansıtan bir kahraman olmuştur. Eşber’in vatan ve millet sevgisi kendisinden kat kat güçlü olanlar karşısında mağlup olsa da galip sayılmasına imkân sağlamıştır.

Eşber, esasında insanî vasıflardan soyutlanarak idealize edilmiştir. O, vatan ve millet sevgisi ile öleceğini bile bile savaşa girer, öz kardeşini ifade ettiğimiz mefhumlar uğruna gözünü kırpmadan öldürür. Abdülhak Hâmid, alegorik okuma düzleminde Mithat Paşa olarak çizdiği Eşber ile Sultan II. Abdülhamid’e bir onur ve mücadele dersi vermiştir.

1. 2. 3. 1. 4. 5. 3. Sumru

Sumru, hem İskender'in duygusal yönünün ve zaafının göz önüne koyulması hem de bir kahraman olarak yaratılacak Eşber'in onurunun ve mücadelesinin verilmesine bir vasıta olması için çizilmiş gibidir.

Eserdeki iki kadından biridir. Mantığıyla hareket eden ve sözünü esirgemeyen örnek bir kadındır aslında. Yukarıda belirttiğimiz gibi Sumru bir vasıta. Ağabeyine karşı söylediği sözler onun gerçek düşüncelerini yansıtmaz. O, sonu belli olan bir savaştan ağabeyini kurtarmak adına bir hal çaresinin ürünü olarak “vatan ve millet düşmanı” görünür. Ama hedefine ulaşamamıştır. Esas kahramanlık sergileyen kişi Sumru'dur. Eşber'in karşısında aklı temsil eder. Eşber ise tamamen duygusaldır.

İskender tarafından Sumru'nun tercih edilmesi de bu “aklı” temsil dolayısıyladır. İskender, Rukzan'ı ezip geçerken, Sumru'nun akıbetini merak ettiği için savaş meydanına çıkar.

Sumru, eserde iki önemli işlevi yerine getirir. Bunlardan birincisi İskender'in pişmanlığının şiddetini artırmak, cihangirlik düşüncesinin boşluğunu vurgulamaktır. İkincisi ise Eşber'e “vatan ve millet sevgisine” dair söz söyleme fırsatı yaratmasıdır.

1. 2. 3. 1. 4. 5. 4. Rukzan

Eserin iki kadın kahramanından biri olan Rukzan, aşk üçgeninin bir ayağını oluşturmak üzere eserde yer alır. Sumru ile mücadelesi/çatışması eserin aksiyonuna katkı sağlamıştır.

Rukzan, İskender'in geçmişte yaptıklarının canlı şahididir. Ailesine zulmü ve ölümü reva gören adamın peşine düşmüş, onunla nişanlanmıştır. Sumru'nun karşısında yani aklın karşısında duyguyu temsil eder.

Eserde, tarihi bilgileri monolog tarzında dile getirir. Rukzan'ın eserde işlevi, geçmişte yaşanan olayların aktarımını sağlamaktır.

1. 2. 3. 2. *Sardanapal* (1876 Yazılış, 1908 Tefrika, 1917 Yayımlanış)

1. 2. 3. 2. 1. Eserin Kimliği

Sardanapal, Abdülhak Hâmid'in konusunu eski tarihten alarak yazdığı eserlerindedir.

Abdülhak Hâmid, *Sardanapal*'i 1876 yılında Edirne'de yirmi dört günde yazdığını ifade eder. Sonra *Sardanapal* üzerinde Paris'te çalışmış, 1887 yılında Londra'da şekillendirmiş, 1908 yılında Selanik'te çıkan "İttihad ve Terakki"⁵⁸ gazetesinde tefrika etmiştir. Kitap olarak da 1917 yılında Âsâr-ı Müfide Kütüphanesi'nin yayınları arasında çıkmıştır. Görüleceği üzere *Sardanapal*, Abdülhak Hâmid'in müsveddesinden düzeltmelerine, tefrikasından basımına kadar epeyce macera yaşamış bir eserdir.

Abdülhak Hâmid, Recâizâde Ekrem'e yazdığı 5 Mayıs 1884 tarihli mektubunda *Sardanapal*'i yirmi dört günde yazdığını belirtir:

"Ah Ekrem! Ben vaktiyle aylarca mütemadiyen yazardım. *Sardanapal*, ki üç bin beyti hâvidir, yirmi dört günde elimden çıkmıştı" (Tarhan, 1995-I: 310)

Namık Kemal'e yazdığı başka bir mektupta ise *Sardanapal*'in müsveddelerini nesir halinde yazdığını sonra manzum hale getirip temize çektiğini söyler:

"Bir de *Sardanapal* isminde bir oyun yazmıştım; tesvidinde mensûr idi; fakat nazmen tebyîz ediyorum ki, onun da birazını leffettim. Şiirde safî Türkçe yazmak elimden gelmiyor." (Tarhan, 1995-I : 35)

Ayrıca yazar, "Hatıralarında", Paris'te *Sardanapal* üzerinde çalıştığı ve bazı yerlerini tashih ve ıslâh ettiğini ifade eder:

"Edirne'de yazıp ikmal ettiğim *Sardanapal* ile Paris'te tekrar meşgul olup bazı yerlerini tashih ve ıslâh ettim." (Tarhan, 1994 : 119)

Abdülhak Hâmid, *Sardanapal*'in yazılışından kitap olarak yayımlanışına kadar geçen zamanda dört padişahın değiştiğini söyler:

⁵⁸ *İttihad ve Terakki* gazetesi, nr. 41 (28 Teşrin-i evvel 1324 – 10 Teşrin-i sâni 1908) – nr. 69 (1 Kânun-ı evvel 1324 – 14 Kânun-ı evvel 1908). 29 sayı tefrika edilmiştir.

“(...) Sultan Aziz devrinde yazılmış, Sultan Murad ahdinde hazırlanmış, Sultan Hamîd asrında garet görmüş ve Sultan Reşad zamanında kayd-ı esaretten kurtulmuştur.” (Tarhan, 1928b: 16)

Sardanapal, pek çok kereler tashih edilmiştir. Ömer Faruk Akün, yazar tarafından *Sardanapal*'in hemen hemen her sayfasında değişiklik yapıldığını belirtir:

“Müellifin metin üzerinde kalemi oynarken pek çok mısra çıkarılmış, çeşitli ilâve ve tadiller yapılmıştır. Çıkarılan parçalar, ilavelere nisbetle daha fazla yer tutar. Bu kat'î versionda Hâmid evvelki metnin ifadesini mümkün olduğu kadar değiştirmeye, üslûbundaki arkaik görünüşü gidermeye çalışmıştır. Eser, repliklerden dekorlara ve sahne tariflerine kadar değişiklik görmüştür. Bazen bir şahsa aid konuşmanın, son şekilde iki şahs arasında taksim edildiğine dahi şahid oluruz.” (Akün, 1967: 151)

İnci Enginün'ün yeni harflerle yayıma hazırladığı kitapta yukarda sözü edilen değişiklikleri görmek mümkündür⁵⁹.

Abdülhak Hâmid'in yazdığı *Sardanapal*, Lord Byron'un eseri *Sardanapal*'den bir hayli izler taşır. Yazar, her ne kadar *Sardanapal*'i yazdığı sırada Namık Kemal'in tavsiyesi ile Byron'un *Sardanapal*'ini okuduğunu söylese de, bu sözü inandırıcılıktan uzaktır. Zira Abdülhak Hâmid'in eserinden, Lord Byron'un eserini daha önce okumamış dahi olsa *Sardanapalus* efsanesini mutlaka bir yerlerden okuduğu ve bu konuda bilgi sahibi olduğu anlaşılmaktadır. Lord Byron'un eserine de kaynaklık eden *Sardanapalus* efsanesi, Abdülhak Hâmid'in *Sardanapal*'ine etki etmiş; hatta daha büyük etkiyi yazarın *Abdullahü's-Sağîr* isimli eserinde göstermiştir. Buna ilaveten yazarın *Sardanapal* üzerinde sürekli yaptığı değişiklikleri Lord Byron'un *Sardanapal*'i ile olan benzerliği en aza indirmek adına giriştiği faaliyetler olarak değerlendirmek de mümkündür. İnci Enginün de Lord Byron'un eseri ile Abdülhak Hâmid'in eserini mukayese ettiği yazısında bu konuya temas eder:

“Belki de Namık Kemal'in ikazı ona bu efsanenin [*Sardanapalus* efsanesi] işlenişinde Byron'dan çok uzaklaşmak arzusunu vermiş, zaman zaman yaptığı ilavelerle bu neticeyi sağlamıştır.” (Enginün, 1992: 89)

Çalışmamızda *Sardanapal*'in, 1335/1917 tarihli Âsâr-ı Müfide Kütüphanesi'nin

⁵⁹ Bkz. Tarhan, A. H. (2000). *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 4, Eşber/Sardanapal*, haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul.

yayınları arasında çıkan baskısını kullandık⁶⁰.

1. 2. 3. 2. 2. Eserin Özeti

Otuz bir yıl zalimane hüküm süren Asur kralı Sardanapal'a karşı Babil valisi Belis ile Medya emiri Arbakes bir ihtilal hazırlığındadırlar. İhtilal hazırlığındaki ekibin içerisinde Belis'in torunu Akın Darakes de vardır. Sardanapal'ın kızı Yudes ile Akın Darakes birbirlerini severler. Yudes'e âşık bir başka isim ise ihtilalciler arasında yer alan Abdülbaal'dir. Sardanapal, ihtilali engellemek için kızı Yudes'i Abdülbaal'e vermek ister. Fakat Yudes'in gönlü Akın Darakes'tedir. Akın Darakes ise vatan hizmeti ile aşkı arasında kalır ve vatan vazifesini tercih ederek Yudes'ten vazgeçer.

İhtilal üç yıl sürer. Sonunda Sardanapal'ın sarayına kadar gelen yangın ve yıkım, Sardanapal'i çaresizliğe sevk eder. Çaresizlik içerisinde deliye dönen Sardanapal, sarayda yer alan herkesi ve her şeyi ateşe verir. Bunlar içerisinde kendisi ve kızı Yudes de vardır. Fakat Akın, Yudes'i yanmak üzereyken saraydan kurtarır. Daha önce “vatan vazifesi” uğruna Yudes'i reddeden Akın'ı bu sefer Yudes reddeder ve kendisini Abdülbaal'e teslim eder. Abdülbaal de Yudes'i istemez. Yudes, bir uçurumdan atlayarak intihar eder. Yudes'in naşı ile bir mağaraya sığınan Akın, ateşler içerisinde kalır ve o orada can verir. Bütün bu olaylardan sonra Abdülbaal de hançeriyle intihar eder.

1. 2. 3. 2. 3. Eserin Muhtevası

Sardanapal'in, yazılışı ile kitap olarak yayımlanışı arasında geçen kırk bir yıl ve bu süre içerisinde yazarın sürekli yaptığı düzeltme, ekleme ve çıkarmalar, eserin muhtevasını oluşturan konuların “karma” bir hâle gelmesine yol açmıştır. Sıklıkla ilk eserlerinde gördüğümüz “gençlerin istedikleri ile evlenmeleri”, “kölelik”, “kadına verilen değer” ile daha sonra yazdığı eserlerinde görülmeye başlayan “vatan sevgisi ve vazifesi”, “müstebid ve zalim yöneticilerin tenkidi” gibi temler *Sardanapal*'de bir arada görülür.

Yazarın bizzat kendisinin “ihtilal” eseri olarak nitelendirdiği *Sardanapal*, otuz bir yıl zalimce hüküm süren Sardanapal'dan kurtulmak için ihtilal hazırlığında olan

⁶⁰ Tarhan, A. H. (1335/1917). *Sardanapal*, Matbaa-i Âmire, İstanbul, 170s. Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilmek suretiyle yapılmıştır.

Belis ile Arbakes'in ihtilal planları ile başlar.

“Bilis –
 Mesâib, belâya, mezâlim yeter;
 Yok olsun o gaddâr, o zâlim yeter!..
 Arbakes –
 Otuz bir yıl olmuş ki hükmü revân!..
 Bilis –
 Tahammülde pîr ü cevan nâ-tevân!..
 Arbakes –
 Heman kasdı mazlûm olan cânâdır,
 Bilis –
 Hep ef’âli sâhib-hurûcânâdır!..
 Arbakes –
 Hüner-güsterânla vatan-perverân,
 Neberd âzmâyanla dânişverân,
 Ezâdan, cezâdan bunalmış bu dem,
 Eder terk-i dünyâ vü meyl-i adem!..
 Bilis –
 Ne mülke meded-res, ne halka mu’în;
 Bugün belki Hallâk’a düşmen la’în!..
 Arbakes –
 Sürülsün o mübrim belâ-yı vatan!..
 Bilis –
 Biraz da o çeksin celâ-yı vatan
 (*Akın Darakes güler.*)
 Bilis –
 Bilos namına söylerim ki yeter;
 Eğer sağ kalırsa bu hey’et biter!..
 Arbakes –
 Yarın çıkmadan bir umûmî nifâk,
 Edilsin bugün def’ine ittifak!..” (s.9-11)

Arbakes ile Bilis, otuz bir yıl zorba bir yönetim sergileyen Sardanapal'den kurtulmayı bir “vatan” meselesi olarak görürler. Zira ülkenin vatanperverleri, hüner sahibi insanları, âlimleri, askerleri zulüm görmekten bıkmışlardır. Ne vatana ne de millete faydası olan “belâ-yı vatan”, yani Sardanapal, vatanın kurtuluşu için ortadan kaldırılmalıdır.

Vatanı ve milleti kurtarmak adına başlayan bu ihtilal planının esasında bir yağma planı olduğu Akın tarafından dile getirilir:

“Akın Darakes –
 Bu yağmada yok mu ganimet bana?..” (s. 15)

Arbakes, Akın'a, "hükûmet olduklarında müstakil bir vilayet" (s. 15) vereceğini söyleyerek Akın'ı ihtilal ekibine katılmaya davet eder. Sardanapal'in kızına âşık olan Akın, tam da Yudes ile evlenme kararı almışken, Yudes'in babasının canına kastedmek noktasında tereddüt yaşar. Akın vatan hizmeti ile aşkı arasında kalırken, Bilis ve Arbakes, Akın'ı "vatan hizmetine" çağırırlar ve "vatan hizmetini" aşka" tercih etmeleri telkininde bulunurlar:

"Bilis –

Kişi hürr olunca, değildir revâ
Bu surette olmak esîr-i hevâ.
Vatan hizmetiyle mübâhi iken,
Ne lâyıık bu sevdâ-yı vicdan-şiken?..
Düşün ki vücûdundaki âb ü gil,
Vatandan demektir, hevâdan değil.
Olurken vatan pür-gubâr-ı keder,
Türâb-ı tenin duymak icâb eder!

Akın Darakes – (*Dest-bûsîye çalışarak*)"

Vatan hizmetiçün bu sevdâ-yı aşk
Değil hâil..." (s. 16)

Akın da bu telkinlerin tesiri ile tercihini "vatan vazifesi"nden yana yapar ve Yudes'in aşkını reddeder:

"Akın Darakes-

Ağır söyledimse kırılma buna.
(*Takarrüble*)
Hamiyet ki aşk-ı vatandır, ona
Bütün aşklar pâymâl olmalı!..
(*Daha takarrüble*)
Cemâlin senin zî-kemal olmalı
(*Tevakkuftan sonra*)
Zaman-ı cünûn etti artık güzer;
Benim şimdi aklımdan et sen hazer.
Muhabbetle olmak için ser-firâz,
Vezâif-şinâs ol, bilâ-ihiraz.
Hatadır o maksada olmak musır
Ki ezvâkı nefse ola münhasır.

(...)

Bugün tâcversin, vatanperver ol;
Vatanperver olmakta da server ol.

(...)

Melik vâlidinse, vatan mâderin;
Vatanda olanlarsa hep dâderin.
Melik fevt olursa, gelir diğeri,
Ki kalmaz tahakkümde ondan geri;

Ki elbet olur hâkim-i nîk ü bed
 (Sonraca)
 Vatan gitse amma gider tâ ebed,
 Ki cennet de olmaz ona câ-nişîn!.." (s. 45-51)

Akın, eser boyunca vatan ile sevdiği kız arasında kalır. Yaşadığı tereddütleri vatani tercih ederek gidermeye çalışsa da bir taraftan da sevdiği kızdaki vazgeçmenin acısını ve hüznünü yaşar.

“Akın Darakes – (...)
 Sitemle bıraktımsa ben dilberi;
 Vatan hizmetinden değildim berî
 (...)
 Fedâ-yı vatan eylemem yâra ben;
 Fakat yârı da vermem ağyâra ben!.." (s. 136-137)

Saradanapal, ihtilalden kurtulmak adına kızı Yudes'i ihtilalcilerden biri olan Abdülbaal ile evlendirmek ister. Fakat bu evliliği istemeyen Yudes'i Semiramis teselli eder. Semiramis de Yudes'e sevgisi ve vatan vazifesi arasında tercih yapmasını söyler ve vatan vazifesi ile ilgili cümleler sarfeder:

“Semiramis –
 Vatanperver ol, bir de sev milleti;
 Bilirsin hayatın nedir illeti.
 Vatanla şu cemiyet-i derbeder
 Sana ber-hayat olmayı emreder,
 O cemiyet akdem gerek yârdan,
 Çıkar yârlar çünkü ağyârdan.
 O işlerde kadir gerek tâcdâr
 Ki herkes ola onda bî-iktidâr.
 Olunca bu unvana mazhar kişi,
 Havârıktan olmak düşer her işi.
 Güzel yüzlülük olsa da mültefet,
 Güzel bir misâl olmadır marifet.
 İçin merd ola halk ile müşterek;
 Kadınlarda yok sanmasınlar yürek.
 Bülend olsun iklîlden nâsiyen!..
 (Yudes'in cebînini öper.)” (s. 93-94)

Sardanapal'de “vatan” konusu, “vatan sevgisi, vatan vazifesi, vatan sevgisi ve vazifesinin aşka tercih edilmesi” gibi temler etrafında ele alınır. İhtilal hazırlığında olan grup her ne kadar sırf vatani zulümden ve zalimden kurtarmak adına vatanperver

gözükse de bu uğurda yapmayı düşündükleri ihtilal aslında “yağmalama” saiki ile yapılır. Okuyucuyu böyle bir şeyi düşünmeye sevkeden şey hiç şüphesiz, ihtilal grubunun ihtilalden sonra kurmak istedikleri düzenle ilgili hiçbir şeyin verilmemiş olmasıdır. Tam aksine memleketin valiliklerini kendi aralarında bölüşmenin planını yaparlar.

Vatan sevgisi ve vazifesinin kişisel sevgiye tercih edilmesi ise Akın’ın şahsında verilir. Akın’ın da bir “vatan kahramanı” gibi hesapsız ve tereddütsüz ihtilale iştirak ettiği görülmez. Aşkını vatan vazifesi için feda etmiş görünür ama en son ana kadar Yudes’i kaybetmekten duyduğu üzüntüyü ve yaşadığı tereddütleri gizleyemez.

Abdülhak Hâmid’in hemen hemen her eserinde yer verdiği “müstebid ve zalim” yönetici tipine - Erdişir (*Macera-yı Aşk*), Sir Bortel (*Duhter-i Hindû*), Gazanfer (*Nesteren*), Rodrik (*Târik yahut Endülüüs Fethi*), Halife Süleyman (*İbn Musa yahut Zatü’l Cemal*), Alâ (*Zeynep*) ve İlhan (*İlhan*) - *Sardanapal*’de de rastlarız. Yazar, Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid’in müstebidliği, zalimliği ve eğlence düşkünlüğü konularını özellikle alegorik eserlerinde işlemek için bu türden kahramanlar yaratır. Dolayısıyla *Sardanapal*’i alegorik düzlemde okumak için epeyce malzeme bulunur.

Sardanapal’in yazılışı ile basımı arasında uzunca bir sürenin geçmesinde hiç şüphesiz eserde devrin padişah(lar)ına ve yönetim(ler)ine dair ağır telmihlerin bulunması etken olmuştur. *Sardanapal* üzerine yazan pek çok kişi de bu duruma dikkat çeker. Nahit Sırrı Örik, “Hâmid’in bu eserinde tasvir ettiği hem vehham, hem zalim Asur hükümdarıyla İkinci Abdülhamid arasındaki benzeyişler veya aharca benzetiş ihtimalleri, eserin neşrine sansürün mümanaatini mucip olmuş” der (Örik, 1937: 9). Sema Uğurcan da eserin “zalim hükümdar” motifi yüzünden devrinde basılamadığını söyler (Uğurcan, 2002: 51)⁶¹.

Yazarın kendisi de eserini “istibdada karşı bir kıyam” olarak nitelendirir:

“*Sardanapal* oyununda da zalemeden bir hükümdâr-ı müntehir vardır ki, aleyhinde kıyam eden millete teslim olmamak için bütün efrad-ı ailesiyle beraber taç ve tahtını ihrak-ı bi’n-nar ederek intihar eder ki, bunu da bir maksatla tasavvur etmiş olduğum aşikârdır ki malumu ilâm kabilinden olduğu için nâ-be-mahal-i tezkârdır.

⁶¹ Bunların dışında benzer görüş sergileyenler için bkz. Sâfi, İ. (2006). *Mahpus Şarkısı*, Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul, s. 172.

Müstebidlerle onların avanesi ve milletin husama ve havenesi nezdinde bu yoldaki isyan ve tugyanlarımdan dolayı mücrim ve mahkûm olacağımı bilmez değilim. Halbuki kalemim bu çılgınlıklarında hiçbir ferd-i müstebidin şahsını murad etmemiş, ancak şahs-ı istibdada karşı feryat eylemiştir. O istibdad ister ferdiyet ister cemiyette olsun, muzır ve meşumdur ve bütün müstebid meclis ve mahkemelerince müttehem ve mahkûmdur. Kanun hâkim olmalı, zalim olmamalı, kahhar olsun gaddar olmasın!” (Tarhan, 1994: 230)

Alegorik okuma düzleminde Sardanapal’in tek bir kişiyi temsil ettiğini söyleyemeyiz. İhsan Sâfi’nin de belirttiği üzere, Sardanapal, Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid’den karma özellikler taşır:

“Eserin gerçekten Sultan Abdülaziz veya Sultan II. Abdülhamid için yazıldığını söylemek kolay değildir. Hâmid, ikisini de karıştırmıştır. Bu yüzden onun dediği gibi müstebitler için yazılmıştır demek daha doğru olacaktır.” (Sâfi, 2006b: 175)

Zevk, safa ve eğlence düşkünlüğü gibi özellikleri ve intiharına telmihle Sardanapal’in Sultan Abdülaziz olduğu söylenebilir. Yazılışı ile basımı arasında geçen uzun sürede yazarın eserin ekleme ve çıkarmalar yaptığını daha önce ifade etmiştik. Bu noktadan hareketle Abdülhak Hâmid’in hemen eserin başında “otuz bir yıl olmuş ki hükmü revân!..”(s. 9) ifadesi ve zalim, müstebid, çevresinde liyakatli insanları değil dalkavukları toplamış olması ile de Sultan II. Abdülhamid’i kastettiği söylenebilir.

Ayrıca yazarın, *Târık yahut Endülüüs Fethi*’nde yer verdiği Merkado isimli kahramanı ile benzer özellikler taşıyan *Sardanapal*’deki Siruz da Mithat Paşa’yı temsil etmektedir. Mithat Paşa, Sultan II. Abdülhamid karşısında kötü gidişat ile ilgili beyanlarda bulunan ve Siruz gibi “doğruları” söylediği için tahammül edilemeyip uzaklaştırılan biridir. Bu özellikleri dolayısıyla *Sardanapal*’deki Siruz’un Mithat Paşa’yı temsil ettiği söylenebilir.

Abdülhak Hâmid’in temel konularından biri olan “Kadın”, *Sardanapal*’de de ele alınır. Yazarın ilk eserlerinde yoğun olarak ele alınan kadın konusu daha çok “kadınların zorla evlendirilmeleri”, “kölelik” ve “kadınların eğitimi” gibi temler etrafında işlenmiştir. Daha sonraki eserlerinde yazar, “kadın ile erkeğin eşitliği” ve “kadınların sosyal hayattaki yerleri” ile ilgili temleri ele almıştır. Yazılış tarihi olarak ilk eserlerinin dairesi içerisinde yer alan *Sardanapal*’de de bu ve buna benzer temlerin işlendiği görülür.

Abdülhak Hâmid'in Sardanapal'i ile Lord Byron'un Sardanapal'inde ortak olan taraf, Sardanapal'in zevk, safa ve kadınlara olan düşkünlüğüdür. Byron'un Sardanapal'i Myrrha'ya âşık olduktan sonra diğer kadınlarla ilgilenmez. Ondaki kadın sevgisi kendisini, eşi ve çocuğunu olası bir musibetten alıkoymak için şehir dışına göndermek şeklinde gösterir. Fakat Abdülhak Hâmid'in Sardanapal'i, pek çok kadınla ilgilenir ve onları kendisi için tabii bir zevk aracı olarak görür. Abdülhak Hâmid'in Sardanapal'indeki bu hedonist tarz kendisini öz kızına karşı ensest bir yaklaşımda da gösterir.

Eserde, Sardanapal'in ağzından dört sayfa süren bir kadın övgüsü yapılır. Bu övgüde kadınların yoluna canını feda edebileceğini söyleyen Sardanapal, ayrıca kadınların gönlü ve canı ihya ettiklerini, şafaktan güzel olduklarını, daima çevresinde kadın görmek istediğini, kadınların bütün ıstıraplarını giderdiğini, yıldız, ay, güneş, gece, gündüz bunların hepsinin kadınsız bir anlamı olmadığını, çiçeklerin ve meleklerin kadın olduğunu ve feleklerin de kadın olmasını ifade eder.

“Sardanapal – (...)

Subh u şâm-ı Hudâ,

Kadınlar yolunda fedâdır fedâ!..

(*İnler. Sonra devamla*)

Gönül sağsa da inhidâm üzre ten

Ki imâra imdâdınızdır yeten,

Kadınlar dil ü canı ihyâ eder;

Gelince kadın ıstırâbım gider,

Şafaktan güzeldir kadın rû-nümâ;

Kadın görmeyi isterim daima!..

(*Tevakkuftan sonra*)

Kadındır tecelli-i subh-ı ezel;

Cihanda kadın var kadından güzel,

Tuyûr-ı meşâcir, riyâh-ı bahar,

Kevâkib, meh ü mihr, leyl ü nehâr,

Kadınsız olur hîç-i bî-safâ;

Cihanın buna ömrü etmez vefâ!..

Çiçekler kadındır, melekler kadın;

Dilerdim ki olsun felekler kadın:

Feleklerdedir çünkü tahtım benim!..

Yakışmaz yere necm-i bahtım benim.

(*Sonraca*)

Bu meslekte ben olmuşum müntehî:

Kadınsız bu âlem tehîdir tehî!..

(...)

Siz olmazsanız, bunda ben neylerim?..

Güzellik o bir lem'adır dil-nişîn;

Kadınlık, o bir handedir âteşîn.
 Melekler hayatın kadınlaşması.
 Çiçekler nebâtın kadınlaşması.
 Kadındır cihangir, mevcut iken
 Kadında bu nermî-i kuvvet-şiken!..
 (*Kendi kendine*)
 Fakat onları ben ezer, yolarım!..
 (...)
 Kadınlarsınız siz, güzellersiniz;
 Ne söylerseniz, rûha söylersiniz.
 Bedâyisiniz bunda zâtu's-sıfat;
 Sizinle eder Hak bize iltifat.
 Hudâ vermiş elhak meziyyet size;
 Denîdir verenler eziyyet size!..
 Sizin sun'unuzdur bütün şairân;
 Sizin feyzinizle olur hâme-rân.
 Bu üryan mehâsin, bu sâfi beden,
 Daha sûd-bahşa durur şiiden!..
 Sizin ilmi sânidir âlâtınız;
 Beraber doğar hep kemâlâtınız.
 Olur şîr-i medhûş nahcîriniz.
 Eder akı divâne zenciriniz.
 Dehâ kahrına hâzır âlât ile
 Zekâ saydına hâs hâlât ile
 Bu meydana çıkmışsınız pür-silâh;
 Fakat pür-silâh-ı felâh u salâh!..
 Benim sizsiniz en kavî mevkibim;
 Sizinle fûrûzan olur kevkebim!
 Cebînim olur secde-sâz-ı niyâz,
 Bulur pîşinizde sizin imtiyâz!..
 Siz insaf-bahş-ı mehâkimsiniz;
 Hükûmetlere karşı hâkimsiniz!..
 Ne işlersiniz siz, değıldir günâh;
 Günahkâr olan sizden ister penâh!..
 (...)" (s. 122-125)

Abdülhak Hâmid, kadın düşkünü, müstebid ve zalim Sardanapal portresini aşırı bir noktaya taşıyarak tamamlamak ister. Bu ensest ilişkidir.

“Yudes – (*Humret-i hicâb ile*)
 Hususen ne maksadla, bilmem neden?
 Ki bintiyetimden haya etmeden,
 Karanlıkta... hırsız gibi, gizlice...
 Beni soymaya geldiniz, bir gece
 (*Ra'selerle*)
 Değılmiş gibi lânet almak haram,
 Beni almayı ettiniz siz merâm!.." (s. 107)

Yazarın, *Sabr u Sebat* ve *İçli Kız* gibi eserlerinde ele aldığı “cariyelik/kölelik” konusuna *Sardanapal*’de de değindiğini görürüz. Cariyelere acıma hissi ilen yaklaşan Abdülhak Hâmid, Akın Darakes’in dilinden Yudes’e bir hükümdar kızı olarak yapması gerekenleri söyletirken, esir ve cariyelerin çektikleri ıstırapları dile getirir:

“Akın Darakes – (...)
 Kapında kenizân bütün derbeder;
 Hemân cümlesi vakf-ı ye’s ü keder.
 İsâr-ı hayatı görüp can-hıraş,
 Olurlar nihayet esir-i firâş,
 Mükedder biri, yâd-ı hişân eder;
 Perişan olur, hem perişan eder.
 Biri, zahmı nâ-kabil-i iltiyâm,
 Düşer hâke, mahşerde etmez kıyâm,
 Uzaktan bakıp serv-kametlere!..
 Ko sâyende âzâde-ser her biri,
 Ola hüsn-i ahlâkının muhbiri.” (s. 49)

Yine Abdülhak Hâmid’in süreklilik arzeden “evliliklerin zorla değil isteyerek yapılması” temi *Sardanapal*’de kendine yer bulur. Sardanapal, şahsî çıkarları dolayısıyla kızı Yudes’i bir pazarlık konusu haline getirip ihtilalci Abdülbaal ile evlendirmek ister. Bu evliliği istemeyen Yudes, öldürmek için salahiyetin babasında, evlilik için ise kendisinde olduğunu ifade eder:

“Yudes – (...)
 Peder!.. Öldürüşse beni niyyetin,
 Eminim ki vardır salâhiyyetin.
 Fakat var mı hakkın bu tezvîç için.
 Beni şâh-ı gulânla tetvîç için?..
 Vücûdum senin, yok enâiyyeti;
 Kızın kendinindir nisâiyyeti!.. ” (s. 90)

Eser boyunca kadının vatan ile birlikte anılması, Yudes’in tasvirinde *Duhter-i Hindû*’nun Surucuyi’si gibi “Tabiatın kızı” imajına yer verilmesi ve bir takım benzerlikler (Surucuyi’nin Tomson’la kaçmak istemesi gibi Yudes de Akın ile birlikte kaçmayı ister; Surucuyi Hint inanışlarına kurban verilmek istenirken, Yudes de esasında Asurların Tanrısı olan Baal ile aynı adı taşıyan Abdülbaal’e kurban verilmek istenir.) taşımaları eserde kadın konusuna eklenecek unsurlardır.

Muhteva kısmında son olarak aynı adı taşıyan iki eser arasındaki benzerlik ve

farklılıkları ifade etmek gerekir. Lord Byron'un *Sardanapalus* efsanesinden, Abdülhak Hâmid'in ise hem bu efsaneden hem de Lord Byron'un eserinden esinlenerek yazdığını söyleyebileceğimiz *Sardanapal*'ler arasında bir takım benzerlikler ve farklar dikkat çekicidir.

Sardanapal'lerin ana kahramanı Sardanapal ve ihtilalciler ortaktır. Fakat Byron'un *Sardanapal*'i zevk ve kadın düşkünlüğünün yanında, barışsever, müsamahalı ve ailesini tehlike anında koruyan bir hükümdardır. Abdülhak Hâmid'in *Sardanapal*'i ise zalim, müstebid, sapık, acımasız ve kadın müptelası biridir. Byron'un eserinde *Sardanapal*, Myrrha isimli bir kıza âşık olur. Myrrha çok sevdiği *Sardanapal* ile yanmayı göze alabilecek kadar *Sardanapal*'e bağlıdır. Abdülhak Hâmid'in eserinde ise Myrrha'a eş bir kişi yoktur. Abdülhak Hâmid, Byron'dan farklı olarak *Sardanapal*'e bir kız (Yudes) ve bu kıza sevgili olarak da Akın Darakes'i yaratmıştır.

İki eserde de ihtilal gerçekleşir ve *Sardanapal* yanarak can verir. Fakat Byron'un *Sardanapal*'i her şeyin sorumlusu olarak kendini görür ve sarayı boşaltarak tek başına onurlu bir ölümü seçer. Abdülhak Hâmid'in *Sardanapal*'i ise deliye dönmüş bir vaziyette "benden geriye hiçbir şey kalmayın" saikiyle saraydaki birçok insanı kendisi ile birlikte yakarak ölüme götürür⁶².

1. 2. 3. 2. 4. Eserin Yapısı

Sardanapal 12 fasıllık bir dramdır. Yazar tarafından fasıllar "manzar" olarak adlandırılmıştır.

1. Manzar (s. 9-17), 2. Manzar (s. 18-29), 3. Manzar (30-65), 4. Manzar (66-74), 5. Manzar (75-98), 6. Manzar (s. 99-108), 7. Manzar (s. 109-117), 8. Manzar (s. 118-127), 9. Manzar (s. 128-131), 10. Manzar (s. 132-149), 11. Manzar (s. 150-158), 12. Manzar (s. 159-170).

⁶² Lord Byron'un *Sardanapal*'i Türkçeye 1934 yılında Mehmet Enis tarafından çevrilmiştir. Bkz. Byron, L. (1934). *Sardanapal*, Çeviren: Mehmet Enisi, Hilmi Kitaphanesi, İstanbul.

Ayrıca iki eserin karşılaştırması için bkz. Enginün, İ. (1992). Byron ve Hâmid'in *Sardanapal* Piyesleri Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma, *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yay., İstanbul, s. 78-100. Gürani-Arslan, N. (1998). Abdülhak Hâmid'in İki Eserinin Byron'ın *Sardanapalus* Adlı Oyunu ile Karşılaştırılması, *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri*, 12 Nisan 1997, İSAR, İstanbul, s. 41-51.

1. 2. 3. 2. 4. 1. Olay Örgüsü

Sardanapal'in olay örgüsü şu metin halkalarından oluşur:

1. İhtilalcilerin *Sardanapal*'i devirmek için bir araya gelmeleri,
2. Akın Darakes'in vatan vazifesi uğruna Yudes'in aşkını reddetmesi,
3. *Sardanapal*'in ihtilali engellemek için Abdülbaal'i kızı Yudes ile evlendirmek istemesi,
4. İhtilalin gerçekleşmesi ve *Sardanapal*'in kendisi ile beraber sarayı ateşe vermesi,
5. Yudes, Akın Darakes ve Abdülbaal'in ölümleri.

Sardanapal, müstebid ve zalim bir hükümdara karşı bir grup ihtilalcinin halkı ve vatani kurtarmak adına giriştiği ayaklanmayı konu edinir. Halihazırda görevlerinin başında olan Bilis ve Arbakes, otuz bir yıldır süren zalimane yönetimi sonlandırmak, aydınları ve halkı rahat nefes alır hâle getirmek için ihtilal yapmaya karar verirler. Bilis, torunu Akın Darakes'i de ihtilal grubu içerisine davet edinceye kadar okuyucu, ihtilal grubunun yapmak istediklerini “vatan vazifesi” olarak algılar. Fakat Akın Darakes, “Bu yağmada yok mu ganimet bana” deyince ihtilalcilerin niyetleri de açıklanmış olur. Niyet *Sardanapal*'in yerine geçmektir. Vatani, halkı ve aydınları kurtarmak sadece bir görüntüden ibarettir. Bilis ve Arbakes bu “yağma ve ganimet”te ülkeyi ikiye bölerek (Babil ve Ninova olmak üzere) paylaşacaklar ve ülkeyi bu şekilde yöneteceklerdir.

Eserin üzerine inşa edildiği temel çatışma, *Sardanapal* ile ihtilalcilerin iktidar mücadelesidir. Sosyal bir çatışmadır. *Sardanapal*, belirtildiği üzere zalim, ceberut, müstebid, kadın düşkünü bir hükümdardır. Yıkılmak istenen iktidar, bütün olumsuz yönleri ile okuyucuya verilir. Fakat *Sardanapal*'in yerine geleceklerin, iktidarı devirmenin dışında ne gibi planları ve projeleri vardır, bu verilmemiştir. Dolayısıyla çatışmanın arka planı kuvvetlendirilmemiştir. Eserin sonunda iktidar sahibinin yani *Sardanapal*'in ölümü gerçekleşmiştir ama ihtilalcilerin amaçları ne ölçüde sonuca ulaşmıştır bu verilmemiştir.

İktidar mücadelesi

Sardanapal ←-----→ **Bilis, Arbakes**
Akın Darakes, Abdülbaal

İkinci metin halkası Akın Darakes'in ihtilalci gruba katılarak, Yudes'e olan aşkıdan feragat etmesi olayına ayrılmıştır. Akın Darakes, dedesi Bilis ve Arbakes'in ihtilal düşüncelerini önceleri istihza ile karşılar, onları ciddiye almaz. Akın Darakes'in, müstehzi tavrının gerekçesi eserde verilmez. Bilis'in, Akın Darakes'i de ihtilal grubuna davet etmesi üzerine durum değişir. Davetin hemen akabinde aklına sevgilisi Yudes gelir. Akın Darakes, bu dakikadan itibaren de eser boyunca sürececek bir çatışmanın içinde bulur kendini. Gönlü Yudes'in aşkıdan yana, akli ise ihtilalden yanadır. Bilis ve Arbakes'in ihtilali, bir "vatan vazifesi" olarak anlatmaları ve bu yöndeki telkinleri Akın Darakes'in kendi içindeki çatışmayı bir nebze hafifletir. Ferdî çatışma bir anlamda sosyal bir çatışma kılıfına sokulur. Akın Darakes, "yağmadan pay almak ya da ganimet edinmek" için değil "zalim bir hükümdarı devirerek vatana hizmet etmek" gibi bir amaca hizmet edecektir.

Yazar, Akın Darakes'i kendini vatan hizmetine adanmış ve bu uğurda her şeyi göze almış bir kahraman olarak çizemez. Akın, içindeki fırtınaları ve tereddütleri dindiremeyen âşık bir ihtilalcidir. Akın, bu hâlini eserin sonuna kadar muhafaza eder. Fakat eserin sonunda bir "ihtilalci" olarak değil bir "âşık" olarak ölür. Akın Darakes, hem kendi içinde hem de Yudes ile bir çatışma yaşar.

Vatan vazifesi/aşk

Akın Darakes ←-----→ **Akın Darakes**
Yudes

Üçüncü metin halkası, Sardanapal'in ihtilalden kurtulmak için ihtilalcilerden Abdülbaal ile kızı Yudes'i evlendirmek istemesine ayrılmıştır.

Sardanapal'in yazımı ile basımı arasında geçen zamanda, yazarın bir takım ekleme ve çıkarmalarda bulunurken eserin dengesini de bozduğunu söyleyebiliriz. Zira eserin başlarında ihtilalciler arasında görülmeyen, toprak paylaşımında adı anılmayan Abdülbaal'in sonradan ortaya çıkarak ihtilalcilerin "âmiri" olduğunu söyler: "Benim âmir-i fırka-i ihtilâl"(s. 58). Sardanapal de ihtilalden kurtulmak adına kızı Yudes'i Abdülbaal ile evlendirmek ister. Fakat Yudes bu evliliğe karşı çıkar. Asurluların en

büyük Tanrısı olan “Baal” ile aynı adı taşıyan Abdülbaal ile evlendirilmek istenen Yudes, bir nevi Baal’e adanmış kurban gibidir. Yudes, burada babası ile bir çatışma yaşarken diğer yandan Akın Darakes’e olan aşkı ile de imtihan edilir. Yudes, Akın Darakes’ten daha trajik bir durumla karşı karşıya kalır. Babasının evlendirme isteğine karşı çıkarak, babasının ölümünü kabul etmiş olur. Babasının ölümüne sebep olmanın verdiği ıstırabın yanında diğer taraftan evliliği kabul etse, hem sevmediği biri ile evlenmiş olacak, Akın Darakes’in sevgisine ihanet etmiş olacak hem de gerçekleşmeyecek bir ihtilalin hazırlayıcıları arasında olan Akın Darakes yakalanarak öldürülecektir. Yazarın bu trajik durumu eser sonuna kadar götürdüğünü fakat sürdüremediğini görürüz. Abdülhak Hâmid’in “Şarklı Bakış Açısı” *Nesteren* ve *Eşber*’de olduğu gibi *Sardanapal*’de de trajik durumun sürdürülememesine sebep olur.

Evlilik
Sardanapal ←-----→ **Yudes**

Akın’a olan sevgisi/Babası
Yudes ←-----→ **Yudes**

Yudes’in Abdülbaal ile evlendirilmek istenmesi ayrıca ihtilalcilerin ikisi arasında da rekabet ve nefrete dayalı bir çatışmaya yol açar. Bu çatışmanın esas kaynağı ise Abdülbaal ve Akın Darakes’in aynı kadını sevmeleridir.

Yudes’i sevmeleri
Akın Darakes ←-----→ **Abdülbaal**

Sardanapal’e karşı planlanan ihtilal üç yıl sonra gerçekleşir. Gerçekleşen ihtilal ve sarayın yakılması olayı eserin dördüncü metin halkasında ele alınır. Sardanapal, liyakatli adamlardan çok dalkavuklara itibar ettiği için günden güne yaklaşan tehlikenin boyutunu kavramaktan uzaktır. *Sardanapal*’deki Sardanapal ile *Târık yahut Endülüüs Fethi*’ndeki Rodrik nasıl birbirine benziyorsa, Siruz ile Merkado da birbirlerine benzerler. Siruz, Sardanapal’i sürekli uyarmasına rağmen bundan netice alamaz ve Sardanapal’in zulüm kılıcı onun da canını alır. Halk, aydınlar ve ihtilalcilerin bir araya gelmesi ile gerçekleştirilen ihtilalin ayak sesleri Sardanapal’in sarayına dayanır. Sardanapal, zalimliğinin son örneğini kızı, kendisi ve saray halkının içinde bulunduğu sarayı ateşe vermekle gösterir. Sardanapal, ölmüştür. Fakat ihtilalcilerden Bilis ve

Arbakes'in akıbeti ne olmuştur, bu eserde verilmez.

Sardanapal'in son metin halkası ise ölümlerin yaşandığı gelişmelere ayrılmıştır. Abdülhak Hâmid, pek çok eserinde yakaladığı trajik durumu eserin sonuna kadar sürdüremez ve “Şarklı” zihniyetiyle eserin sonunda kahramanlarına ölümlü sonlar hazırlar. *Sardanapal*'de de durum bundan farklı değildir.

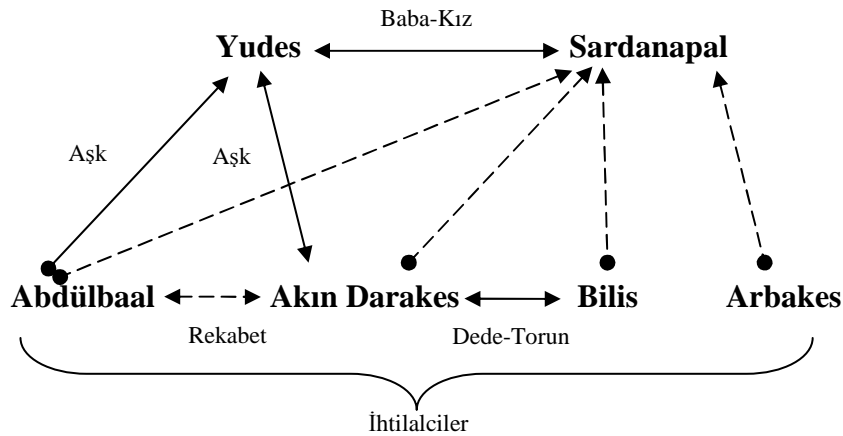
İlk intihar eden Yudes olur. Yudes'in hayatta kalmasına hiçbir sebep yoktur. Her şeyini kaybetmiştir. Babası ölmüştür, Abdülbaal'e yalvarır evlenmek için, Abdülbaal reddeder. Akın Darakes'i babasının ölümüne sebep olduğu için reddeder. Yudes, hayata bağlayan bütün bağlarını yitirmiş olarak bir uçurumdan kendini bırakır.

Vatan vazifesi ve sevdiği kadın arasında gidip gelen Akın Darakes ise, sevdiğinin öldüğünü görünce yaşamak için kendisinde bir güç ve istek göremez. Sığındıkları mağarayı alevlerin sarması üzerine Akın, Yudes'in naşı üzerine kapanır ve yanarak can verir.

Bütün bu olayları seyreden Abdülbaal de, bir ateşler içindeki saraya bakar bir de “gurup eden aşkına” ve hançerini çekerek intihar eder.

Sardanapal, Abdülhak Hâmid'in “eserin bütününe hâkim, insicamlı bir anafikri” (Enginün, 1992: 100) olmayan ve yaptığı ekleme ve çıkarmalarla dengesi bozulmuş bir eseridir.

Şema 8:



1. 2. 3. 2. 4. 2. Dügümler-Çözümler

Tablo 9:

1. M.	2. M.	3. M.	4. M.	5. M.	6. M.	7. M.	8. M.	9. M.	10. M.	11. M.	12. M.
s.9	s. 18	s.30	s. 66	s. 75	s. 99	s. 109	s. 118	s. 128	s. 132	s. 150	s. 159
1											
	2										
				3							
<p>1. Sardanapal'e karşı düzenlenen ihtilal gerçekleşecek mi? 2. Yudes ile Akın Darakes birleşecek mi? 3. SardanapalıYudes ile Abdülbaal'i evlendirecek mi?</p>											

1. 2. 3. 2. 4. 3. Zaman

Sardanapal'de vakanın geçtiği sosyal zamanı ve vaka zamanını takvimsel olarak belirten herhangi bir bilgiye rastlamayız.

Sardanapal'e kaynaklık eden efsanenin kahramanı Asur hükümdarı Asurbanipal olarak bilinir. Asurbanipal (M.Ö. 668- M.Ö. 626) tarihleri arasında yaşar.

Tarihî kişiliği ile varolan Asurbanipal/Sardanapal'in zalimce yönetimine karşı ayaklanan ihtilalcileri anlatan *Sardanapal*'in sosyal zamanı ve vaka zamanı hakkında kesin olmayan bir zaman bilgisi verebiliriz.

M.Ö. 668- M.Ö. 626 yıllarını hareket noktası alır ve Sardanapal'in ölüm tarihini eserin sosyal zamanı olarak alabiliriz. *Sardanapal*'de ihtilal planı ile uygulaması arasında üç yılın geçtiği ifade edilir. Bu bilgiden hareketle eserin vaka zamanını beş yıl olarak tespit etmek mümkündür.

Sardanapal'in onuncu manzarındaki sahne tasvirinde şu bilgiler verilir:

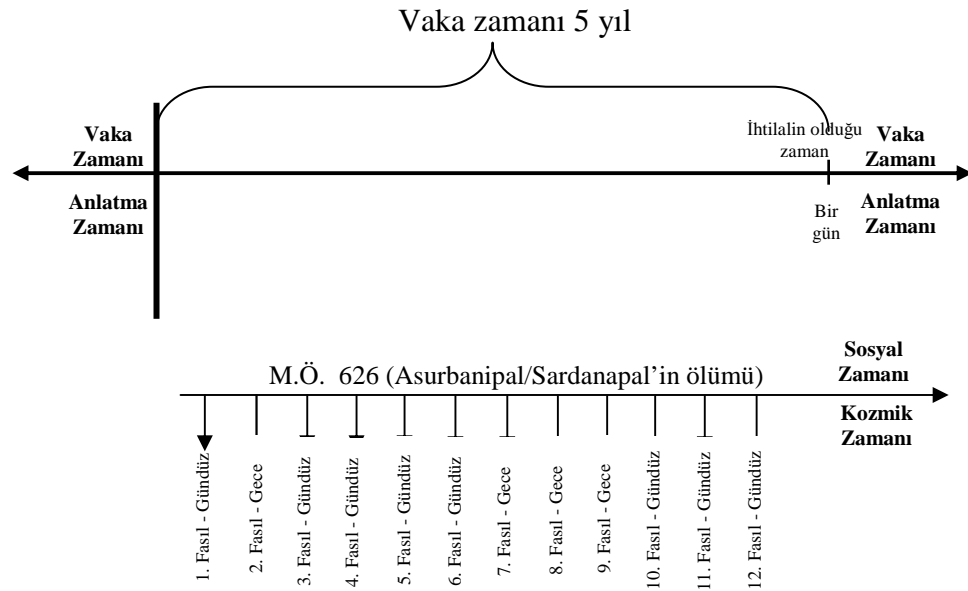
“Ninova şehrinin hâric-i suru. Muhâsırîn tarafında Akın Darakes'in haymesi. Üç sene sonra. Akın Darakes ile Ninas musahabette.” (s. 132)

Bulunan andan üç yıl sonrasını ifade eden bu zaman ifadesinden sonra, vaka zamanını açıklayan şu ifadelere yer verilir. Yudes'in Akın Darakes'e kaçma teklifini yaptığı zaman dilimi daha önce verilen üç yıllık zaman dilimine ilave edilince vaka zamanının beş yıl olduğu görülür:

“Ninas –

Bugün beş yıl oldu, ben ettim hisâb,
Ki ettin o sultana sen intisâb.
Evet, nale-hîzindir, eşk-rîz,
Bu iklime Babil'den ettin güriz.
Görüştün onunla çemenzârda,
Ki bulmuş idin hâlet-i zârda,
Ki her dem tahassürle gûyâ imiş;
Seninle firara müheyyâ imiş.
Olurken ban meyli, ya ruhsatı,
Kaçırmak niçin öyle bir fırsatı:
Neden etmedin sevdiğinle firâr?
Niçin döndün onsuz?..” (s. 135-136)

On iki fasıllık oyunun sekiz faslında kozmik zaman olarak gündüz/sabah, dört faslında ise gece/akşam kullanılmıştır.



1. 2. 3. 2. 4. 4. Mekân/Dekor

Sardanapal'in vakası Sardanapal'in sarayının bulunduğu Ninova ile İhtilalcilerin planlarını yaptıkları yer olan Babil'de geçer. Eserin vakasının ağırlıklı

olarak geçtiği yerin Ninova olduğunu söyleyebiliriz. Eserin fasıl başlarında mekâna dair detaylı bilgiler verilir ve sahnenin dekoru okuyucu/izleyiciyi vakaya hazırlar.

Eserde kapalı mekânların yoğunluğu dikkat çeker. On iki fasıllık oyunun üç faslının dışında kalan dokuz faslında kapalı mekân tercih edilmiştir. Kapalı mekânlar çoklukla saray ve sarayın odalarından oluşur. Sarayın odalarının dışında çadır ve mağara da mekân olarak kullanılmıştır.

Eser boyunca ismi anılan mekânların/yerlerin azlığı dikkat çeker. Vakanın geçtiği Babil ve Ninova'nın dışında Medya, Geldâniyân, Sahra-yı Ceyhun, Çin, Hint isimleri anılan yerlerdir.

1. 2. 3. 2. 4. 5. Şahıs Kadrosu

Abdülhak Hâmid, kahramanlarını hep belirli fikirlerin savunucusu olarak yaratır. Onlar ya bir değeri temsilen yaratılmıştır ya da karşıt bir fikri göstermek içindir. *Sardanapal*'de birkaç eserinde olduğu gibi ruhları da şahıs kadrosuna dahil eder. Ruhların işlevi Sardanapal'in yaptığı zulüm ve kötülükleri bir başka varlık vasıtasıyla ifade etmektir.

1. 2. 3. 2. 4. 5. 1. Sardanapal

Abdülhak Hâmid'in oyunlarında görülen zalim, müstebid ve zevk-safa düşkünü yönetici tiplerinden - Erdişir (*Macera-yı Aşk*), Sir Bortel (*Duhter-i Hindû*), Gazanfer (*Nesteren*), Rodrik (*Târik yahut Endülüis Fethi*), Halife Süleyman (*İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*), Alâ (*Zeynep*) ve İlhan (*İlhan*) - biri de Sardanapal'dir. Sardanapal otuz bir yıl zalimane bir yönetim sergilemiştir. Alegorik okuma düzleminde Sardanapal, Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid'den izler taşır. Yazar zaten Sardanapal vasıtası ile devrin padişah(lar)ının kötü ve zalimane yönetimini, liyakatten çok dalkavukluğa önem vermelerini, kadın düşkünlüklerini tenkit eder.

Sardanapal, *Târik yahut Endülüis Fethi*'ndeki Rodrik ile hemen hemen aynı özellikleri taşır. Onun zalimliği, acımasızlığı, liyakatsizliği ve kadına olan düşkünlüğü sadece ona muhalif olanlar ve ruhlar tarafından değil, en yakınında bulunan kızı Yudes ve adamı Siruz tarafından da ifade edilir. Yazar, Sardanapal'in zalim portresini sapıklık derecesindeki ahlaksızlığı (ensest ilişki girişimi) ile bütünlemek ister. Sardanapal, bütün

özellikleri sadece nefret edilmesi gereken bir kahraman olarak yaratılmıştır. Onun iyilik namına en ufak bir tavır ve davranışına rastlamayız.

Sardanapal, Abdülhak Hâmid'in zalim yöneticiler için hazırladığı bildik son ile yani ölümle karşı karşıya kalır. Öldürüleceğini bildiği halde ölürken bile zalimlik ve kötülük yapmaktan kendini ala koyamaz ve sarayını halkı, kızı ve kendisiyle birlikte ateşe verir. Eserde bir insandan çok somut bir kötülük fikri olarak çizilmiş gibidir.

1. 2. 3. 2. 4. 5. 2. Akın Darakes

İhtilalci grubun üyelerinden biri olan Akın Darakes, aynı zamanda Bilis'in torunu ve Yudes'in sevgilisidir. Lord Byron'un *Sardanapal*'inde Akın Darakes'e karşılık gelen bir şahıs yoktur. Abdülhak Hâmid, oyununda özellikle böyle bir şahısa yer vermiştir. Yazar, ana konuya paralel giden bir aşk icat etmiş ve âşıklar olarak da Akın, Yudes ve Abdülbaal'i yaratmıştır.

Yazar, Akın Darakes'i vatan vazifesi ile aşkı arasında bir tercih yapmaya zorlar. Akın Darakes, vatan vazifesini tercih eder ama bu tercih aşkı tamamen unutmaya yetmez. Dolayısıyla eser boyunca sürekli tereddütler yaşar ve tercihini sorgular. Eğer gerçekten inanmış bir ihtilalci olsa idi eserin sonunda intihar eden sevgilisi Yudes'in ardından dünyayı anlamsız bulmaz ve ateşlere kendini teslim etmezdi. Yazar, Akın Darakes'in psikolojisini ve tereddütlerini başarılı şekilde yansıtmıştır. Akın Darakes, sosyal gayeler uğruna ferdi isteklerini kurban eder. Abdurrahmanü's Sâlis'in yaşadığı trajik durumun benzerini yaşar.

1. 2. 3. 2. 4. 5. 3. Yudes

Sardanapal'in kızı, Akın'ın sevgilisidir. Babasının aksine mantıklı, ahlaklı ve cesurdur. Eserde karşılaştığı bütün olumsuzluklara göğüs germiş ve kendisini reddeden Akın'a varmaktansa ölmeyi tercih etmiştir. Babasının bütün olumsuzluklarının farkında olmasının yanında ona yüzüne karşı gerçekleri haykırmaktan da geri durmaz. Babasının Abdülbaal ile evlendirmek istemesine karşı çıkar ve kişilerin kendi hür iradeleriyle ve istediği kişi ile evlenmeleri gerektiğini söyler. Babası tarafından öldürülmek istenir ama Akın'ın bir adamı tarafından kurtarılır.

Hem babası tarafından öldürülmek istenir ve hem de sevdiği kişi Akın tarafından

vatan vazifesine tercih edilir. Yudes'in karşılaştığı bütün bu olumsuzluklar onun ruhunda sarsıntılara yol açar. Akın Darakes'te olduğu gibi Yudes'te de “arada kalmışlık” hissi yazar tarafından başarıyla verilir. Babası ile sevdiği adam arasında kalarak yaşadığı trajedi onu intihara kadar götürür. İhtilalin sonunda sarayda yanmaktan son anda Akın tarafından kurtarılan Yudes, bu iyilik karşısında bile ilk reddedişinin acısını koruyarak, Akın'ın birlikte olma teklifini reddeder.

1. 2. 3. 2. 4. 5. 4. Siruz

Sardanapal'in ileri gelen adamlarından biridir. Cesur ve gerçekçidir. Sardanapal'in etrafına toplanmış dalkavukların aksine, ülkenin yönetimi ile ilgili gördüğü bütün aksaklıkları cesurca söyleyebilen kişidir. *Târik yahut Endülü's Fethi*'ndeki Merkado'ya benzer. Gerçekleri ve doğruları söylemenin bedelini canı ile öder. Esasında Sardanapal tarafından da saygı gösterilen ve kıymeti takdir edilen biridir. Fakat doğruları ve gerçekleri duymaktan rahatsız olan Sardanapal tarafından öldürülür ve şanına yakışır şekilde defnedilmesi istenir. Alegorik okuma düzleminde Mithat Paşa'yı temsil ettiğini söyleyebiliriz.

1. 2. 3. 2. 4. 5. 5. Diğerleri

Eserde önemli roller icra etmiş şahısların dışında kalan ve vakanın şekillenmesinde görev verilmiş şahıslar da vardır. İhtilal grubunda yer alan Bilis, Arbakes ve Abdülbaal bu kişilerdendir.

Bilis ve Arbakes, gözlerini iktidar hırsı bürümüş ama bunun tam tersi “vatanperver” olarak görünen kişilerdendir. Henüz ihtilal başlamadan ülkeyi aralarında paylaşan ama bunun dışında iktidar olduklarında ne yapacaklarına dair planları bulunmayan bu kişileri “ülkeyi zulüm ve zalimden kurtarmak” amacıyla olan kişiler olarak değerlendiremeyiz. Eserde Sardanapal'in halka, aydınlara ve ülkeye yaptıklarını yansıtmakla görevli şahıslar olarak çizilmiştir.

Bir diğer ihtilalci olan Abdülbaal, “ganimet” paylaşımında görünmese de sonradan “ihtilalin amiri” olarak verilir. Yudes'e âşıktır. Sardanapal'e Yudes ile evlenmesine izin verirse ihtilali durduracağını söyler. Sözde vatani kurtarmak amacı ile ihtilal yapanlardan biri olan Abdülbaal, sevdiği kıza kavuşmak karşılığında bu “yüce vatan vazifesinden” vazgeçebileceğini göstermiştir. Bütün bunlar esasında ihtilalin

hangi amaçlar doğrultusunda yapılmak istendiğini de ortaya koyar.

Abdülhak Hâmid'in vazgeçemediği çoklu aşklardan biri de *Sardanapal*'de yaşanır. Yazar bir kıza (Yudes'e), iki erkeği (Akın Darakes ve Abdülbaal) âşık eder. Aynı ihtilal grubunun içinde yer alan bu iki erkek, aynı kız için kendi aralarında rekabet ederler. Fakat eserin sonunda bu üç kişi ölür. Dolayısıyla Yudes ne kendisine ne de Akın ile Abdülbaal'e yar olur.

1. 2. 4. İNGİLİZ-HİNT DAİRESİ

1. 2. 4. 1. Duhter-i Hindû (1876)

1. 2. 4. 1. 1. Eserin Kimliği

Duhter-i Hindû, Abdülhak Hâmid Tarhan'ın yayımladığı dördüncü tiyatro eseridir. Eserin iki baskısının olduğunu söyleyen Ömer Faruk Akün (Akün, 1967: 124-126), birinci baskının büyük boy, diğer baskının ise küçük boy olarak yapıldığı tespitinde bulunur. Pek çok araştırmacının eserini ilk baskısından habersiz olarak ikinci baskısını kullandığını belirtir. Eserin ikinci baskısı, birinci baskının taklididir ve iç kapağı birinci baskı ile aynıdır. Ömer Faruk Akün, kitabın kapağında bulunan 1292 tarihinin yanlış anlaşıldığını ve dolayısıyla tarih çeviriminin yanlış yapıldığını söyler. Bu yanlıştan dolayı eserin 1875 yılında basıldığına dair bir kanaat oluştuğunu, doğrusunun 1876 yılı olması gerektiği tespitinde bulunur.

Abdülhak Hâmid'in Hindistan'ı görmeden yazdığı *Duhter-i Hindû*'ya ilham kaynaklığı eden bir Hintli kız biblosudur:

“Zîrûh olmayan mevcudât içinde mehd-i ilhâmım bir mezar ve masnu'ât-ı beşeriye miyanında ise bana Duhter-i Hindû'yu yazdıran ve Hindistan seyahatini ihtiyar ettiren bir yapma bebektir.

(Ve bir rakkase-i Hindiye kıyafetinde olan bu mahlûk-ı sînâiyi bir Ramazanda Hintli Hasan Efendi'nin Beyazıt sergisindeki dükkânında görerek satın almıştım).” (Tarhan, 1994: 50)

Elbette çeşitli birikimlerin ve okumaların bir tiyatro eserine dönüşmesi için bahsi geçen biblo vesile olmuştur. Eser yazılmadan önce Abdülhak Hâmid'in çeşitli kaynaklardan beslendiğini bilmekteyiz. Bunların en başında Kalem'deki arkadaşlarından Ziver Paşazâde Memduh'un Bernardin de Saint Pierre'den çevirdiği

Külbe-i Hindi isimli eseri gelmektedir (Tarhan, 1995-I: 31). Kendisinin okuduğunu ifade ettiği Hint Tarihi, Recâizade Mahmut Ekrem'in *Atala*'sı, Bayron'un *Sardanapal*'ı ve babasının kaleme aldığı *Avrupa Seyahatnamesi* de *Duhter-i Hindû*'nun yazılmasında önemli etkiye sahiptirler.

Abdülhak Hâmid, hatıratında *Duhter-i Hindû*'yu, Sadaret Mektubî Kalemi'nde Hatemî Efendinin odasında yazdığını ifade eder:

“(...) İçli Kız ile *Duhter-i Hindû*'yu da sadarete Hatemî Efendi odasında bulunduğum zaman yazmışım.” (Tarhan, 1994: 97)

Duhter-i Hindû, Abdülhak Hâmid'in geniş okuyucu kitlesi tarafından tanınmasına yol açmıştır (Dilmen, 1932: 76).

Abdülhak Hâmid'in sahnelenmek kaygısı taşımadan yazdığını söylediği eseri hakkında Namık Kemal de aynı kanaattedir:

“*Duhter-i Hindû*, oynanmak için yazılmamış, okunmak için yazılmış. Esasen tiyatro değil- Avrupa'daki pek büyük şairlerin birçok âsârı gibi- tiyatro şeklinde yazılmış bir hikâyedir.” (Kemal, 1969: 190)

Duhter-i Hindû, Abdülhak Hâmid'in realizm döneminden romantizm dönemine geçtiği, ilk kez alegorik bir anlatımı yeğlediği ve bundan sonra yazacağı manzum tiyatroların ilk denemesini yaptığı eseri olması bakımından önem arz eden bir eserdir.

Çalışmamızda kullandığımız eser, küçük boy ve ikinci baskı olanıdır⁶³.

1. 2. 4. 1. 2. Eserin Özeti

Gucerat bölgesinde Gotalva adlı köyün civarında iki genç birbirini ile sevişir. Bu gençlerden biri Hindistan'a sömürge kuvveti olarak gelmiş orduya mensup Tomson isimli bir binbaşı, diğeri ise yerel halktan Hintli genç kız Surucuyi'dir. Surucuyi'nin aşkı ne kadar temiz ve saf ise Tomson'un aşkı o derece genç kızdan istifade etmeye yönelik bir aşktır.

⁶³ Tarhan, A. H. (1292/1876). *Duhter-i Hindû*, Beş fasıl sekiz temaşayı hâvi tiyatro, def'a-i ûlâ, Maarif Nezaret-i Celilesinin ruhsatıyla tab olunmuştur, Tasvir-i Efkâr matbaası, İstanbul, 198 s. Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilmek suretiyle yapılmıştır.

Genç kız Hint inanışlarına karşı gelmek adına Tomson'a gönlünü kaptırmış ve onun yalanlarına inanmıştır. Tomson ise gönül eğlendirdiği Surucuyi'nin dışında kendi milliyetinden Sir Bortel'in eşi Elizabet ile tanışır ve ona âşık olur. Surucuyi, Tomson tarafından terk edilir. Bunun üzerine yetmiş yaşında olmasına rağmen on yedi yaşındaki Surucuyi'ye aşk besleyen Torromtor, bu aşkın gereği Surucuyi bulunduğu durumdan kurtarmak adına onu kendisi ile evlenmeye razı eder. Bu evlilik Surucuyi'yi korumaya yönelik bir evlilik olacaktır. Surucuyi ile Torromtor'un eli birbirine değmez.

Sir Bortel, İngiltere'nin sömürgesi olan Hindistan'a atadığı valisidir. Sir Bortel, sömürge ülkesinin bir nevi hükümdarı gibidir. En yakınlarından başlamak üzere halka zulmeden, katı ve gaddar olan Sir Bortel, aynı zamanda zevk ve safahata düşkün biridir. Hindistan'ın ileri gelen ihtiyarlarını ödenmeyen vergileri bahane ederek katleder. İhtiyarlardan biri ölüme götürülürken karısı Elizabet'in kendisini bir İngiliz Binbaşı ile aldattığını söyler. Bunun üzerine suçüstü yapmak isteyen Sir Bortel, bunda başarılı olamaz. Tomson'u öldürmek isterken Surucuyi buna engel olur.

Elizabet, kocasından şahsî ihtirasları dolayısıyla kurtulmak ister. Hintli ihtiyarlar ise Elizabet'i teşvik ve tehdit ederek Sir Bortel'i öldürmesini isterler. Elizabet, Sir Bortel'i zehirleyerek öldürür ve ardından Tomson ile evlenir. Tomson Sir Bortel'in ölümü üzerine Hindistan'da yetkili kişi olur.

Surucuyi'nin kocası Torromtor ölür. Hint âdetlerine göre kocasının cesedi ile geride kalan karısının da yakılması gerekir. Bu âdetin uygulamasını men etme yetkisine sahip olan Tomson, bunu yapmaz ve Surucuyi'den de bu vesileyle kurtulmak ister. Surucuyi, yakılacakken Torromtor'un kendisiyle korumak için evlendiğini esas kocasının Tomson olduğunu ve onunla yakılmak istediğini söyler. Bunun üzerine Tomson Elizabet'in yanına ikinci eş olarak Surucuyi almak ve âdil bir yönetim göstereceğine dair söz vermek zorunda kalır.

Surucuyi yakılmaktan kurtulur ve Tomson'a eş olur. Tomson da Sir Bortel'in yerine vali olarak Hint halkının menfaatleri doğrultusunda yönetim göstereceğine dair söz verir.

1. 2. 4. 1. 3. Eserin Muhtevası

Duhter-i Hindû, Abdülhak Hâmid'in tiyatro yazarlığında farklı bir dönemin başlangıcını ifade eder. Bundan önce yazdığı ilk üç eseri bir takım acemiliklerin bulunduğu etkilenmeler ve kısmî realizm dönemi olarak görülebilir. *Duhter-i Hindû*, romantik tiyatro anlayışının etkisinde bilinmeyen ve uzak diyarları konu edinmiş bir eserdir.

Abdülhak Hâmid, *Duhter-i Hindû*'da ön planda Hintli bir kız ile bir İngiliz subayının arasında yaşanan aşkı ele alır. Arka planda ise alegorik bir anlatıma yer verir. Osmanlı devleti yönetimine dair eleştirilerini Hint coğrafyasındaki İngiliz sömürgeciliğinin zulme dayanan yönetimi vasıtası ile vermeye çalışır.

Bundan önceki üç eserinde görülen dağınıklık ve giriftlik *Duhter-i Hindû*'da görülmez. Abdülhak Hâmid, *Duhter-i Hindû*'da neyi anlatacağını ve hangi mesajları vereceğini detaylıca düşünmüş gibidir.

Duhter-i Hindû'da romantik tiyatronun etkisi kendini uzak diyarların ve tabiatın anlatılmasında gösterir. Ama bu etki kısmîdir. Abdülhak Hâmid'in âdeta coğrafya bilgisi verir tarzda çiçek isimlerini sayması, tabiat unsurlarını canlılıktan uzak, bir kartpostal tasviri yaparcasına aktarması bu romantik tiyatro algısının düzeyini gösteren en önemli unsurlardır. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Duhter-i Hindû*'yu sembolik ve politik bakımdan angaje bir eser olarak nitelendirir (Tanpınar, 2004: 145). Abdülhak Hâmid, anlaşılan o ki, üstadı Namık Kemal'in kendisine söylediği "miskinsin" sözüne bir cevap olsun diye *Duhter-i Hindû*'yu yazmıştır. *Duhter-i Hindû*'daki tabiat, coğrafya ve şahıslar, Abdülhak Hâmid'in anlatmak istediklerini gizleyen bir perde olarak konumlandırılmıştır. Bizzat kendisi bunu şu şekilde ifade eder:

"Bundaki [*Duhter-i Hindû*] eşhasın iyisi de kötüsü de, zâlimi de âdili de İngiliz ve Hint kılığında çıkmış, tebdil-i kıyafet etmiş, bizim devlet ve milletimize mensup insanlardır. Demek istiyorum ve belki de tekrar ediyorum ki, hissiyat-ı vataniyeyi başka suretle tasvire edvâr-ı maziyede, hattâ pek yakın zamanlara gelinceye kadar mesâ yoktu." (Tarhan, 1928a: 18)

Abdülhak Hâmid'in *Duhter-i Hindû*'da ön plânda bir aşkı anlattığını söylemiştik. Abdülhak Hâmid'in ilk tiyatro eserinden başlamak üzere hemen hemen

bütün eserlerinde görülen ortak konulardan birisi hiç şüphesiz aşktır. İlk üç eserinde özellikle de ilk eseri *Macerâ-yı Aşk*'ta aşk içinden çıkılmaz, girift bir şekilde ele alınmıştır. *Duhter-i Hindû*'da ise gayet sade bir aşk hikâyesi ele alınır. Aşk; aldatma, fedakârlık, entrika, gizleme ve öldürme gibi durumlarla derinleştirilir.

Abdülhak Hâmid, *Duhter-i Hindû*'da aldatma konusuna da değinir. Eserde iki aldatma söz konusudur. Bunlardan biri Surucuyi'nin ölürcesine sevdiği Tomson tarafından aldatılmasıdır. Verdiği vaatleri, yeminleri yerine getirmeyen Tomson, yazar tarafından özellikle bu yönüyle çizilmiş gibidir. Zira Abdülhak Hâmid, İngilizlerin sözüne güvenilmeyeceğine vurguda bulunmak ister. Diğer aldatma ise Elizabet'in kocası Sir Bortel'i Tomson ile aldatmasıdır. Bu aldatmaya Elizabet kendince bir gerekçe bulur. Sir Bortel'in kendisini başka kadınlarla aldattığını ve kendisine iyi muamelede bulunmadığını söyler. Bu aldatma Sir Bortel'i öldürmeye kadar gidecektir. Sir Bortel'i ilk zehirleme düşüncesi, Elizabet'in ondan kurtulmak istemesi gibi şahsi bir isteğe dayanır. Ama daha sonra Hintli ihtiyarlar Elizabet'i Tomson'a yazdığı bir mektupla tehdit ederek Hindistan'ı Sir Bortel'den kurtarmak ve Hindistan'ın huzurunu sağlamak gibi yüce bir amaca hizmet etmek adına Elizabet'e cinayeti işletirler. Bir İngiliz olmasına rağmen Hintlilerin amaçlarına hizmet ettiği için Elizabet, daha itibar gören bir konuma gelir.

Surucuyi; temiz aşkı, sadakati, fedakârlığı ve başkaldırıcıyı temsil eder. Surucuyi'nin Tomson'a karşı olan aşkı saftır ve karşılıksızdır. Tomson ise Surucuyi'den istifade etmek için sever görünür. Kendi milliyetinden bir kadın görünce Surucuyi'den yüz çevirecek ve Elizabet'e yanaşacaktır.

Abdülhak Hâmid'in *Duhter-i Hindû*'da ele aldığı temel konulardan birisi dindir. Din, din adamları ve dini ritüeller öncelikle aşk konusu etrafında sorgulanır. Tomson ile Surucuyi aşkının arasındaki engel din farklılığı olarak gösterilir. Tomson, Surucuyi'ye evlenmeleri halinde kendi dinine geçmesi gerektiği telkininde bulunur.

“Surucuyi – Olsun Tomson. Senin dediğin olsun. Lâkin, ben yine dinimi terk etmeyeyim.. Olmaz mı?..

Tomson – Londra'ya gittikten sonra ihtiyarın ile terk edersin.” (s. 21-22)

Hint dini inanışlarına göre ise bir genç kızın ancak kendi dininden biri ile evlenmesine müsaade edilmektedir. Bu kurala uymayanlar lanetlenmiş muamelesi

görürler. Bu sebeple Surucuyi'nin Tomson ile aşk yaşadığını bilen Hintli kadınlar onu küçümserler. Onu kirlenmiş olarak gördükleri için de Surucuyi ile muhabbet etmek istemezler:

“Sumru – Biz senin için söylüyoruz. Sana acıyoruz da söylüyoruz. Bir daha küçülmezsin. Seni bu yaştan sonra kim alır? Bizim mezhebimizce senin gibi onyedisinde bir kız anasına babasına sormadan beğendiği adama varabilir. Veda'da yazılıdır, bir kız bulduğundan üç sene sonraya kadar bekler, yani büyüklerine itaat eder, büyükleri yine evlendirmezse, beğendiğine varmağa hakkı olur.

Tiliya – Lâkin bir dinde bulunmak, bir kavimden, bir cinsten olmak şartıyla varır.

İlamya – Akrabasından olan bir adama varamaz. Kendine her veçhile akran olmayan, bulunduğu sınıfta bulunmayan bir adama varamaz. Sen benim bu dediklerimi bilmelisin. (*Kendi kendine*) Muradım sevdiği İngiliz'e varmasının ihtimali olmayacağını anlatmak ” (s. 27-28)

Yukarıdaki diyaloglarda da görüleceği üzere Hintli kadınlar Surucuyi'nin Tomson ile evlenemeyeceğine dair ifadelerde bulunurlar. Bu konuşmalar arasına Abdülhak Hâmid, İlamya'nın ağzından ilginç bir diyalog daha ekler. Bu diyalogda din kitaplarının hangi millet arasında muteberse onun dilinde yazılmış olması gerektiğini ancak böylelikle insanların dini hükümleri anlayabileceğine dair bir fikir ileri sürer. Metin içerisinde yersiz olarak değerlendirebilecek bu fikir, Abdülhak Hâmid'in din kitapları hakkındaki görüşlerini vermesi bakımından ilgi çekicidir.

“Surucuyi – Veda kitabının hoşlanacağınız gibi fıkârâtını ne güzel hıfzetmişsiniz.

İlamya – Veda, din kitabıdır. Elbette hıfzederiz. Hem de bizim lisan üzre yazılmış olduğu için her ne tarafını okuyacak olsak mânâsını anlarız. Dinimizi, mezhebimizi biliriz demek isterim. Dine dair bir kitap hangi bir kavim beyninde muteber ise o kavmin lisanıyla yazılmak lâzımdır. Mânâsını anlamayınca da dinini bilmez.” (s. 28)

Tomson, Elizabet ile tanışıp ona âşık olunca Surucuyi'yi terk eder. Surucuyi'yi terk ediş sebebi olarak da aynı milliyet ve dine mensup olmayışlarını ileri sürer:

“Tomson – (*Surucuyi'yi lerzîde-idest-âzâr ede ede*) Kız, ben İngilizim, sen Hintlisin, belki şeytanla melek sevişir, seninle ben yine sevişmem! Belki dünya ile ahret, fenâ ile beka birleşir, Tomson'la Surucuyi elbette birleşmez!..

(...)

Tomson – (*Geri çekilerek*) Ben şimdi onu seviyorum, çünkü benim dinimendir. Seni sevmem, çünkü putperestsin!

Surucuyi – Ben “gönlüm gibi dinimi de terk ederim” dedim sana... Şimdi de emret, senin emrin bana dinimden müessirdir, sen bana dinimin sahibinden büyük

âmirsin!..

Tomson – Dinini terk eden bir kızda muhabbet mi olurmuş? ” (s.160-161)

Eserin sonunda Tomson’a canını bağışlamak için Surucuyi’yi Elizabet’in yanında ikinci eş olarak alması şartı koşulur. Tomson bunu kabul eder. Fakat Brehmenler bunu kabul etmez ve itiraz ederler. Bunun üzerine Bedryapum’un dilinden Abdülhak Hâmid, eserini yaralamak pahasına da olsa meşrutî sistemi ifade eden kavramlarla din adamlarına yüklenir. Esas nifak kaynağının din adamlarının keyifleri ve menfaatleri doğrultusunda yaptıkları dini yorumlar olduğunu belirtir:

“Reis-i Brahma – Ne demek olsun? Brahma dinindeki bir kız Hıristiyan yanına verilir miymiş? Bu bizim taassubumuza dokunur!..

Brehmenler – Şüphe yok, öyledir a. Olmaz a... Elbette olamaz!.. Taassubumuza dokunur!..

Bedryapum – Sizin taassubunuz da bizim menfaatimize dokunmaya başladı!.. Siz sebab-i nifaksınız, dünyadaki uhuvvet-i beşeriye cemiyetine dağınıklık veren sizsiniz! Akvâm-ı muhtelif miyanesindeki sebab-i ihtilâfları yine sizin taassubunuzdur. İlka-yı husumet edeb sizsiniz! Şimdiden sonra sizin hükmünüz bize nâfiz olmayacak. Biz şimdiden sonra Brehmenlere değil, adl ile hakkaniyete tebaiyet edeceğiz. Şimdiden sonra bizim perestişgâhımız hak, puthânemiz mahkeme-i adalet, hâdimiz, delilimiz kanun-ı hikmettir!..

Brehmenler – (*Hây u hûy-ı şematetle*) O! O!.. Kâfir oldu! Küfretti. Ekfer oldu!.. Müstekfir oldu! Lânet olsun, lânet!.. Lânet!.. (*Brehmenler tel’in ve tekfirde devam ettikleri strada*)

Bedryapum – Lânet size olsun ki dâima sebab-i lânet olagelmüşsünüzdir. (...)" (s. 192-193)

Abdülhak Hâmid, görüleceği üzere eserinde aşk eksenini etrafında din, din adamları ve din kitaplarını ele almış, konuya dair tenkitlerini sergilemiştir.

Abdülhak Hâmid, *Duhter-i Hindû*’da ikinci olarak alegorik bir anlatımla yönetenler ve yönetilenler çerçevesinde zulüm konusuna değinir.

Abdülhak Hâmid, 10 Kânun-ı evvel 1915 tarihli Burhanettin Tepsi’ye yazdığı mektupta, *Duhter-i Hindû*’yu Sultan Abdülaziz döneminde yazdığını söyler: “(...) *Duhter-i Hindû* devr-i Abdülaziz-i Hâni’de yazılmış ve o zaman basılmıştır. Ve Hindistan’a eserin neşrinden altı, yedi sene sonra gitmişim.” (Tarhan, 1995-II: 705). Sultan Abdülaziz’in iktidarının son günlerinde yayımlanan bu eser cesur bir tavır olarak düşünülmelidir. Zira *Duhter-i Hindû*, Sir Bortel’in şahsında Sultan Abdülaziz’i ve onun yönetimini hedef alarak ağır bir şekilde eleştiren bir eserdir. Namık Kemal’in

“miskinsin” sözüne kızmış görünen Abdülhak Hâmid, mektubunda bu kızgınlığını dile getirir ve miskin olmadığının ispatı olarak da *Duhter-i Hindû*'yu yazar :

“Ben miskin değil, sakinim. Sükûnum daimî değildir. Bir fırsat düşün, görürsünüz ki hiddet ve şiddetim de vardır. Ne hâcet!.. Âsârımın istibdada taalluk eden cihetleri hiç de miskinlik eseri göstermez.(...) Zannetmeyiniz ki ben sizin açtığınız yola gitmiyorum. Yolum o yoldur. Fakat ben yavaş gidiyorum. Zira koşarsam düşeceğimden eminim. Düşünce gülle gibi, yıldırım gibi düşmeli. Yoksa istidadını taşa çarpmak için düşmek veya fikr-i hürriyeti dâra asmak için yükselmek ziyâdan başka neyi müntic olabilir? ” (Tarhan, 1995-I: 301)

Abdülhak Hâmid'in eserleri üzerine alegorik bir okuma yapan İhsan Sâfi, *Mahpus Şarkısı* isimli eserinde *Duhter-i Hindû*'daki Sir Bortel'in Sultan Abdülaziz'i temsil ettiğini söyler (Sâfi, 2006b: 161).

Abdülhak Hâmid, Sir Bortel'i, sert, acımasız, zalim, müsrif ve sefahata düşkün biri olarak çizer. Bu özellikleri Sir Bortel'in şahsında toplarken Abdülhak Hâmid'in gözünün önünde Sultan Abdülaziz örneği olduğunu söyleyebiliriz.

Osmanlı tarihlerinde Sultan Abdülaziz'in çevresindekilere karşı sert ve acımasız olduğuna dair bilgiler verilir. Hatta bir keresinde Sadrazam Ahmet Esat Paşa'yı tokatladığı bile söylenir.⁶⁴ Sir Bortel de çevresindekilere karşı sert ve acımasızdır:

“Elizabet – Bortel yalnız bana hakaret etse, yalnız bir ayıbı olmuş olurdu. Hâlbuki her yaptığı ayıptır. Halka ettiği zulmün hesabı yok. Kendisinden başka kimseyi beğenmez, fıkara'yı asla düşünmez. Vatanını hiç sevmez. Haindir, hodbindir, mecnundur, herkese düşmandır.” (s. 55)

Sir Bortel'in Abdülaziz ile benzer özellikleri bununla bitmez. *Duhter-i Hindû*'da ayrıca Sir Bortel'in halktan topladığı vergileri zevk ve eğlencesi için harcadığı ve halkın kıtlıktan kırıldığı bir dönemde müsriflik yaptığı anlatılır. Sultan Abdülaziz döneminin bilinen en önemli özelliği, dış ve iç borçlarının haddinden fazla artmış olmasıdır. Hint halkının ağzından Sir Bortel'in müsrifliğine dikkat çekilirken Sultan Abdülaziz dönemine de göndermede bulunulur.

⁶⁴ Sultan Abdülaziz'in sert mizacına dair bilgiler şu kaynaklardan okunabilir: Karal, E. Z. (1983). *Osmanlı Tarihi (Islahat Fermanı Devri 1861-1876)*, C. VII, 3.b., TTK Yay., Ankara, s. 115-117; Öztuna, Y. (1967). *Başlangıcından Zamanımıza Kadar Türkiye Tarihi*, C. 12, Hayat Kitapları, İstanbul, s. 51-52. Sadrazam Ahmet Esat Paşa'yı tokatlaması hadisesi (Karal, 1983: 124)'te verilir.

“Üçüncü İhtiyar – Sir! Eyaletin vâridâtını siz bizzat cep harçlığı ediyorsunuz. Bizden aldığınız verginin sefâhatten başka hiçbir emel yolunda sarfolunduğunu görmüyoruz! Borcumuzun on katını on kere vermeğe muktedirsiniz. Bir fedakârlık, bir büyüklük edip duyûnumuzu tesviye etseniz ne olur? Dünyada bir güzel nâm bırakmış olursunuz. Halbuki siz eyaletin borcunu vermek şöyle dursun, bir yandan yine istikrâzlar edip, o paranın da nısfından ziyadesini zevk ü safa yolunda heder ediyorsunuz, maiyetinizdeki zâbitân sırmalara gark olmuş, sarayınızın beş saat mesafe ötesinde neferâtın ‘caket’ yerine piriç çuvalı, ‘kasket’ yerine ne külâh giydiğinizden haberiniz yok! Yıldızlı sandalyelerde oturur, ipekli karyolalarda yatar, müzeyyen taht-ı Revanlara binersiniz... Yıkılmış damlar altında yıldız sayarak yatan fakiri, güneş altında yana yana oturan biçareyi, gayretinden küplere binen bizim gibi erbâb-ı hamiyeti düşünmezsiniz! Şurada bir tembelhane yaptırıyorsunuz, ne lüzumu var? Serhadlere istihkâm yaptırırsanız.

Rusya karkuşu kanatlarını açmış, buralarını almak havasında uçuyor. Bir gün gelir ki başınıza konmuş olan hümâ-yı devleti pençesine alıp mahveder! Siz bunları asla düşünmüyorsunuz. Âh Sir! Ne kadar bed-hah-ı vatan, ne kadar hain-i milletsiniz, haberiniz var mı?” (s. 87-88)

Sir Bortel’e karşı söylenmiş bu cümlelerde Sultan Abdülaziz’in müsrifliğine ve yürüttüğü Rusya politikasına dair göndermeler de vardır. Tanpınar, Rusya’nın Osmanlı ve Hindistan’a olan komşuluğunu Abdülhak Hâmid’in iyi düşündüğünü belirtir. O dönemde Rus sınırimızdaki zafiyetimizin esere gayet güzel yerleştirildiğine vurguda bulunur (Tanpınar, 2004: 149).

Abdülhak Hâmid, eserinde yer verdiği Hindistan halkı ve İngiliz sömürge gücü ile ezenler ve ezilenleri ele almış ve bu konuyu alegorik bir şekilde anlatmıştır.

Abdülhak Hâmid’in önceki eserlerde yer verdiği ve *Duhter-i Hindû*’da da devam ettirdiği bir diğer konu da kadınların eğitimidir.

Elizabet, kocası Sir Bortel’in kendisine karşı tavırlarını Tomson ile paylaşırken okumayan kadının hayvandan farkı olmadığını ifade eder:

“Elizabet – (...) Adam karısının hâl ve tavrını mizacını müstehcen görürse onu ıslah için ahlâk risaleleri okutmaktan başka yol yoktur. Dövmek, azarlamak fayda vermez, zarar verir, okumakla mütenebbih olmayan bir kadın te’dib ile de etvarını değiştirmez.

Tomson – Ya herifin karısı okumak bilmezse?

Elizabet – Ben insanlardan bahsediyorum, yoksa okuma bilmeyen bir kızı almak, hayvan almakla beraberdir. Evet, insan haremını dövmek, evli olduğu halde bir başka kariyı okşamak kadar ayıptır. İşte Sir Bortel beni hem döver, hem de bana bildire bildire başkalarını sever (...).” (s. 53)

Abdülhak Hâmid'in daha önceki eserlerine nispetle *Duhter-i Hindû*'da işleyeceği konuları dallandırıp budaklandırmadan gayet sade ve anlaşılır bir çizgide ele aldığını görürüz. Abdülhak Hâmid'in tiyatro yazarı olarak şöhret olmasını *Duhter-i Hindû*'nun sağlamış olmasında bu anlaşılır muhtevanın ve açık anlatımın rolü olmuştur.

1. 2. 4. 1. 4. Eserin Yapısı

Duhter-i Hindû, beş fasıllık bir dramdır. Yazarı tarafından beş fasıl olarak tertip edilen eser 8 temaşa, 21 meclisten oluşmaktadır. I. Fasıl (s. 5-43) 1 temaşa, 4 meclis; II. Fasıl (s. 43-83) 2 temaşa, 3 meclis; III. Fasıl (s. 84-129) 2 temaşa, 5 meclis; IV. Fasıl (s. 129-173) 2 temaşa, 6 meclis ve V. Fasıl (173-194) 1 temaşa, 3 meclis şeklinde bölümlenmiştir.

1. 2. 4. 1. 4. 1. Olay Örgüsü

Duhter-i Hindû'nun olay örgüsü şu metin halkalarından oluşur:

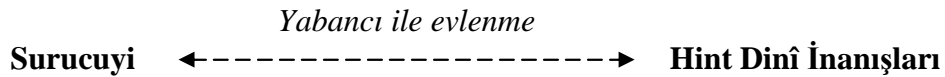
1. Tomson ile Surucuyi'nin aşkı
2. Tomson ile Elizabet'in aşkı
3. Sir Bortel ile Hint İhtiyarlarının çatışması
4. Elizabet'in Sir Bortel'i öldürmesi ve Tomson ile evlenmesi
5. Tomson'un Surucuyi ile evlendirilmesi

Duhter-i Hindû'da olay örgüsü kurulurken bir dengenin gözetildiğinden bahsedebiliriz. Eserde yer alan şahıslar olayların içerisinde olması gerektiği kadar olur. Fasıl bölümlenmeleri de olay örgüsünü oluşturan olayların yoğunluğuna göre yapılmıştır.

Birinci metin halkası İngiliz subayı Tomson ile Hintli kız Surucuyi'nin aşkına ayrılmıştır. Eser bu iki şahsın aşkı ile başlayıp evlilikleri ile biter. *Duhter-i Hindû*, detaylı bir tabiat anlatımı ile başlar. Hemen eserin başında bir kır sahnesi verilir. Tabiatın kızı imgesini kuvvetlendirmek adına verilen tabiat tasviri ve bu tablonun içerisinde bulunan iki kişi arasında bir tezdâd da beraberinde getirir. Kendi coğrafyası içinde mesut yaşayan bir Hintli kız ile ondan istifade etmek isteyen sömürgeci bir devletin temsilcisi. Bu tablo, aynı zamanda biri medeniyete diğeri tabiata mensup iki farklı kişiyi de göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Yazarın, *Sahra* isimli şiiri bu noktada hatırlanabilir.

Tomson vaat ve yeminlerle Surucuyi'yi kandırmaktadır. Tabiata mensup kız, medeniyete, Londra'ya gitmeye razı olur. Abdülhak Hâmid'in Surucuyi'yi annesiz-babasız olarak çizmesindeki ince nokta, onu Hindistan'a bağlayan hiçbir şeyin olmadığını belirtmek adına olsa gerektir. Eserde yer alan iki temel entrik unsurdan biri olan aşk, zaferi temsil eder. Zira karşılaştığı bütün zorluklara rağmen aşkına sadık kalan Surucuyi bunun mükâfatını Tomson'la evlenmekle görür. Abdülhak Hâmid, *Duhter-i Hindû*'da olduğu gibi hemen hemen bütün eserlerinde gerçek aşkın zaferini anlatır.

Görünürde bu aşka engel birbiriyle ilgili iki unsur vardır: Din ve milliyet. Aşkı uğruna kınanmak ve lanetlenmekle imtihan edilen Surucuyi, dinini bile değiştirmeyi kabul eder. Fakat Tomson milliyetinin genel özelliklerinin taşıyıcısı olarak, Surucuyi ile işi bitince onu başından atmak istemiş ve bu ayrılığa gerekçe olarak da milliyet ve din farkını ileri sürmüştür. Abdülhak Hâmid, Surucuyi *Sabr u Sebat*'taki Raksâver gibi sevginin önünde engel teşkil eden yerleşik âdetlere ve kurallara başkaldıran biri olarak çizer. Özellikle dinî bakımdan farklı milliyetten biri ile evlenen kişinin lanetlenmiş olacağına dair kaideleri önemsemez. Burada Surucuyi ile Hint dini ve âdetleri arasında bir çatışma görülür. Abdülhak Hâmid'in *Duhter-i Hindû*'da Surucuyi'nin tarafında olduğunu gösterir tavrı, evliliklerinden üçünü yabancı milliyetten kişilerle yapmış olmasından kaynaklanıyor olabilir.



Birinci metin halkası Tomson'un istifade etmeye yönelik aşkı ile Surucuyi'nin saf aşkını içerir.

İkinci metin halkası Tomson ile Elizabet'in aşkına ayrılmıştır. Tomson'un İngilizliğini okuyucu nazarında pekiştirmek adına böyle bir aşka başvurulur. Tomson henüz Surucuyi'den ayrıldığı anda kendisine yol soran sömürge valisi Sir Bortel'in eşi Elizabet'e yanaşmaya çalışır. Evinde konaklamaya ikna ettiği Elizabet ile birlikte olur ve aralarında aşk başlar. Şüphesiz iki şahsı birbirine yaklaştıran en önemli saik, yabancı bir memlekette aynı millete mensup olmalarıdır. Tomson-Surucuyi aşkının önünde engel olan milliyet ve din farkı, Tomson-Elizabet aşkını başlatan unsur olur.

Elizabet evli olmasına rağmen kocasını aldatır ve Tomson ile birlikte olmaya

başlar. Vicdanî rahatsızlığını kocasının kendisine kötü muamelede bulunması ile gidermeye çalışır:

“Elizabet – (...) Tomson benim sana muhabbetim var, fakat bilmelisin ki seninle görüştüğüm yalnız seni sevdiğimden değil, kocamı da sevmediğimdir. Bu adamın muamelesi o kadar tahkîr-âmizdir ki benim yerimde bir başkası olsa bir gün tahammül etmezdi.” (s. 53)

Tomson-Elizabet aşkı hem eserin kurgusunda önemli bir yer işgal eder hem de entrik unsuru besler. Zira Hint halkı huzura bu aşk vesilesi ile ulaşır. Tomson’la yaşadığı aşk üzerine kocası Sir Bortel’i zehirlemeyi düşünen Elizabet, Tomson’a yazdığı bir mektupta da bu düşüncesini dile getirir. Surucuyi ile Tomson kavgasında Tomson’un cebinden düşen bu mektubu Torromtor bulur. Hint İhtiyarlarından biri olan Torromtor bu mektup sayesinde Hint halkının Sir Bortel’den kurtulmasını sağlar. Önce aşkı için Sir Bortel’i zehirlemeyi düşünen Elizabet daha sonra bunu Hintli İhtiyarların tehdit ve şantajları ile yapmak zorunda kalır. Böylelikle Tomson-Elizabet aşkı Hint halkına huzuru getirir. Çünkü Sir Bortel, Hint halkına zulmeden bir zalimden başka biri değildir. Sir Bortel’in ölümü Elizabet ile Tomson’un evlenmelerinin yolunu açar. Aynı zamanda Tomson, Sir Bortel’in yerine geçmiş olur.

Üçüncü metin halkasında zalim bir yönetici ve onun zulmettiği halk arasındaki çatışma ele alınır. Sir Bortel en yakınlarından başlamak üzere çevresine ve Hint halkına korku salmış, zalim ve gaddar bir yöneticidir. Halkı inim inim inlettği gibi onlara türlü sebeplerle işkenceler de yapar. Hint halkının kanaat önderleri olan İhtiyarlar, Sir Bortel’e karşı direnmeye çalışır ama hemen hemen hepsi bu karşı koyuşun bedelini akıl almaz işkenceler sonucu canlarını vermekle öderler. Halkı ağır vergilere bağlayan Sir Bortel, halkın içerisinde bulunduğu kıtlık ve yoksulluktan habersizdir. Halkın kıtlık ve yoksulluğunu dile getiren İhtiyarları da teker teker öldürür.

Zalimane yönetim

Sir Bortel ← ----- → **Hint halkı ve İhtiyarları**

Alegorik bir eser olan *Duhter-i Hindû*’da muhteva kısmında ele aldığımız üzere Sir Bortel’in şahsında Sultan Abdülaziz’in anlatılmaya çalışıldığını ifade etmiştik. Burada tekrar bu konuya değinmeyeceğiz.

Dördüncü metin halkasında Elizabet'in Sir Bortel'i zehirleyerek öldürmesi ve Tomson ile evlenmesi anlatılır. Elizabet, Sir Bortel tarafından kendisine yapılan muameleden rahatsızdır. Bütün rahatsızlığına rağmen Sir Bortel'den ayrılamaz. Zira Sir Bortel'in insanlara saldığı korku Elizabet'i de tesiri altına almıştır. Olanca nefretine rağmen Sir Bortel'den kurtulamaz. Ta ki Tomson ile tanışincaya kadar. Tomson'la tanışınca Sir Bortel'i zehirlemeyi düşünür. Bunu da gerçekleştirir. Abdülhak Hâmid, burada bir yöneticinin velev ki zalim ve gaddar olsun, öldürülmesine hoş bakar. Elizabet, sömürge valisini öldürmekle âdeta kahraman muamelesi görür. Sir Bortel'in ölümünün hiç araştırılmamış olması, Elizabet'in Sir Bortel'i öldürdükten hemen sonra Tomson ile evlenmesi eserin mantık zeminini zedelemiştir. Bu ölümün ardı sıra Hindistan'da başka bir subay yokmuş gibi hemen Tomson'un vali olması da eserin aksayan yanlarındanadır.

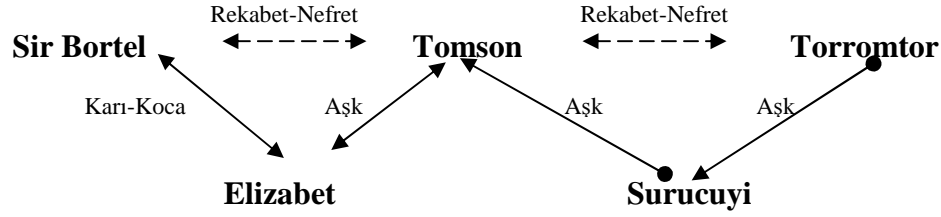
Beşinci ve son metin halkasında ise Tomson'un ölümden son anda kurtarılarak Surucuyi ile evlenmesi anlatılır. Hint geleneklerine göre kocası ölen kadınların da eşleri ile yakılması gerekmektedir. Torromtor, sırf Surucuyi'yi korumak maksatlı yetmiş yaşında olmasına rağmen onunla evlenir. Evliliğin üzerinden fazla geçmeden Torromtor ölür. Âdetler gereği Torromtor yakılacak ve külleri Ganj nehrine savrulacaktır.

Sir Bortel'in yerine göreve gelen Tomson, kocaları ölen kadınların da eşleri ile birlikte yakılması âdetinin uygulamasını iptal etme yetkisine sahip olmasına rağmen bu yetkisini kullanmak istemez. Zira Elizabet ile evlenmişken Surucuyi'den de ebediyen kurtulmak ister. Fakat bu emeline ulaşamaz. Surucuyi, gerçek kocasının Tomson olduğunu ve onunla yakılmak istediğini söyler. Hintli İhtiyarlar Tomson'un canının bağışlanması karşılığında Surucuyi ikinci eş olarak alma şartını koşarlar.

Abdülhak Hâmid, İngiliz geleneğinde olmayan bir olayı eserine taşımakla bir başka yanlışa daha imza atar ve eserin sonunda meşrutî sistem dileğini dile getirmek adına bir İngiliz'i iki kadınla evlendirme yoluna gider.

Duhter-i Hindû'yu zalimlerin kaybettiği, mazlumların kazandığı bir eser olarak okumak yanlış olmaz. Zira zalimler ölümle ortadan kaldırılırken, mazlumlar huzur ve özgürlük ile ödüllendirilirler.

Şema 9:



1. 2. 4. 1. 4. 2. Dügümler-Çözümler

Tablo10:

I. FASIL (s.5-43)				II. FASIL (s.43-83)					III. FASIL (s.84-129)					IV. FASIL (s.129-173)					V. FASIL (s.173-194)				
1. T 1. M	2. M	3. M	4. M	2. T	3. T	1. M	2. M	3. M	4. T 1. M	2. M	3. M	5. T 1. M	2. M	6. T 1. M	7. T 1. M	2. M	3. M	4. M	5. M	8. T 1. M	2. M	3. M	
s. 5	s. 25	s. 35	s. 37	s. 43	s. 49	s. 50	s. 57	s. 69	s. 84	s. 91	s. 94	s. 100	s. 117	s. 129	s. 140	s. 148	s. 159	s. 163	s. 173	s. 173	s. 175	s. 183	
													●	→									
																			2	●	→		
1. Elizabet'in Sir Bortel'i zehirleyip zehirlemeyeceği 2. Surucuyi'nin Tomson'un emriyle yakılıp yakılmayacağı																							

1. 2. 4. 1. 4. 3. Zaman

Duhter-i Hindû'da vakanın geçtiği zamanı tarih olarak bize veren bir bilgi yoktur. İngilizlerin Hindistan'ı sömürgesi haline getirmeye başladığı tarih 1612'dir. Bu tarihten Hindistan'ın bağımsızlığını ilan ettiği 1948 yılına kadar ki zaman içerisinde herhangi bir 5 ay 12 günlük zaman kesiti *Duhter-i Hindû*'nun vaka zamanı olabilir. *Duhter-i Hindû*'da anlatılan vakanın süresi 5 ay 12 gündür.

Duhter-i Hindû Surucuyi ile Tomson'un bir nehir kenarında birbirlerine olan aşklarını anlatmaları ile başlar. Bulunan zamandan bir ay öncesinde bu aşkın başladığını Surucuyi'nin ifadelerinden öğreniriz.

“Surucuyi – (...) Ganga nehrinin emvacına yemin ederim ki, bizim şu bir aylık muhabbetimiz benim nazarımda Alafanta harabesi gibi kadîm, Çagarna mabedi kadar mamurdur” (s. 19)

İki âşık arasına gündüz başlayan bu konuşma, havanın kararmasına yakın bir zamanda biter. Hintli kızların geldiğini görünce birbirlerinden ayrılan âşıklar sabahın erken saatlerinde Londra’ya kaçmak için sözleşirler. Tomson, Surucuyi’den ayrıldıktan sonra yolda taht-ı revanı ile yolculuk yapan Elizabet’e rast gelir. Elizabet’in yol sormasını fırsat bilerek geceyi birlikte geçirme teklifinde bulunur. Tomson’un bu teklifini kabul eden Elizabet, geceyi Tomson’da geçirir ve böylelikle aralarında bir aşk doğar.

Aradan 3 ay geçer, Elizabet ile Tomson arasındaki ilişki kuvvetlenir. Tapınaktaki bir törenden dönen Surucuyi, Tomson ile Elizabet’i birlikte görür. Surucuyi kendisinin Elizabet ile aldatıldığını anlar. Tomson Elizabet’le olan ilişkisini gizlemez ve Surucuyi’yi terk ettiğini söyler. Bir günlük bir anlatım zamanı ile verilen bu sahnede kozmik zaman gündüzdür.

Sir Bortel’in işkence ederek öldürdüğü Hint İhtiyarlarından biri ölmeden önce karısı Elizabet’in kendisini aldattığını Sir Bortel’e söyler. Tomson ile Surucuyi’nin ayrılık sahnelerinin üzerinden bir ay geçmiştir ve Sir Bortel Hintli İhtiyarın sözlerinin doğruluğunu tetkik etmek için bir akşam saatinde Elizabet’in kendisini aldatıp aldatmadığını öğrenmek niyetiyle mezarlığa gider. Sir Bortel, Tomson ile Surucuyi’yi mezarlıkta görür. Sir Bortel, Tomson’u öldürmeye yeltendiğinde olayları bir kenardan izleyen Surucuyi, Tomson’un önüne geçerek öldürülmesine mani olur.

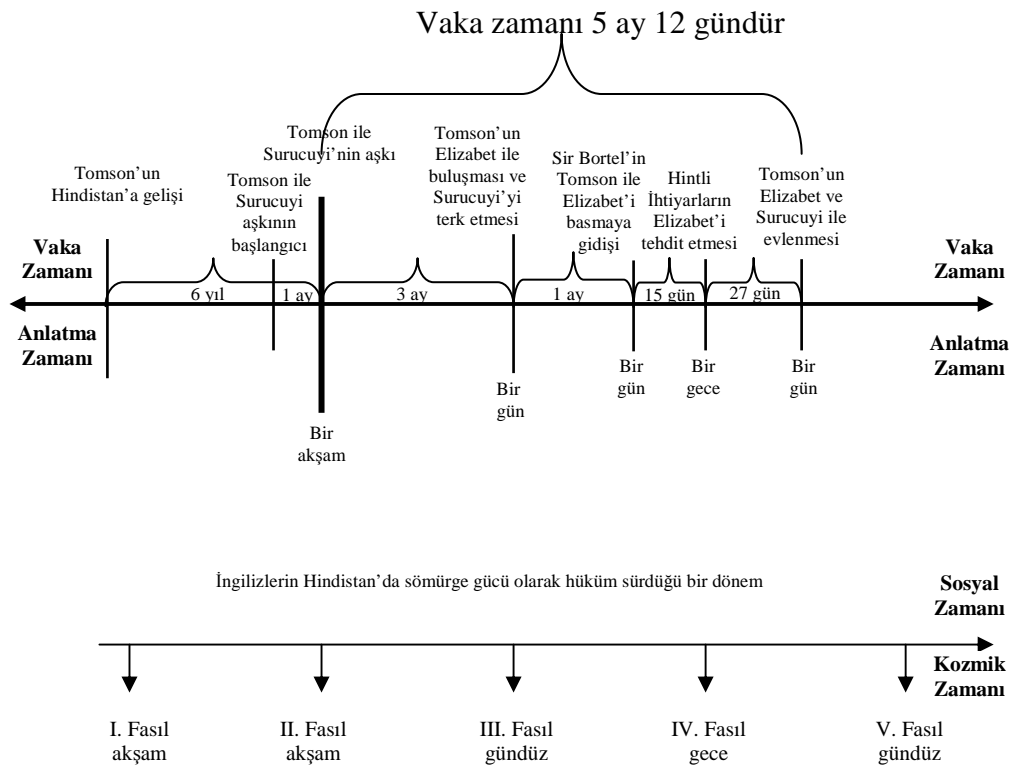
Elizabet ve Sir Bortel’in mezarlıktan ayrılmalarının ardından Tomson ile Surucuyi arasında bir kavga yaşanır. Bu kavga esnasında Tomson’un cebinden Elizabet’in mektubu düşer. Bu mektupta Elizabet’in Sir Bortel’i zehirleyerek öldürmek istediği yazılıdır. Torromtor bu mektubu daha sonra şantaj için kullanacaktır.

Kardeşinin yanına gönderilen Elizabet, mezarlıktaki olayın üzerinden 15 gün geçtikten sonra bir gece yarısı Hintli İhtiyarlar tarafından tehdit edilir. Hintli ihtiyarların tehdit ve şantajının üzerinden 25 gün geçtikten sonra Elizabet, Sir Bortel’i zehirleyerek öldürür. Sir Bortel’in ölümünün üzerinden 2 gün geçtikten sonra da Tomson ile Elizabet evlenirler.

Görüleceği üzere Abdülhak Hâmid, *Duhter-i Hindû*'da vaka zamanını en ince ayrıntısına kadar ay ve gün olarak vermiştir.

Eserin sonunda Surucuyi, Tomson ile olan muhabbetlerinin başlangıcı olan bir aylık zaman dilimini de ekleyerek sevgilisine seslenir. Bu seslenişte eserin vaka zamanını da detaylı olarak verilmiş olur:

“Surucuyi – (...) Gel. Bundan altı ay evvel, tamam altı ay on iki gün evvel senden mahzar olduğum iltifat ve muhabbete hürmet et de gel. (...)” (s. 184)



1. 2. 4. 1. 4. 4. Mekân/Dekor

Hindistan'ı görmeden vakası Hindistan'da geçen bir tiyatro eseri yazan Abdülhak Hâmid, görmediği bir yeri doğal olarak okuduğu eserler ya da gördüğü resim ve fotoğraflardan hareketle anlatmaya çalışmıştır. Sahnelerin başında verilen tasvirler detaylı olmasına rağmen cansız ve tablo intibai uyandırır.

“Görünen kamerin aksiyle münevver bir nehrin civarında ağaçlıklı bir dağ. Surucuyi'nin meskeni olmak üzere ağaçların arasında yarı görünüp yarı görünmeyen beyaz sıvalı bir kulübenin ocağından ince ince duman çıktığı müşahede olunur.” (s. 43-

44)

Abdülhak Hâmid'in *Duhter-i Hindû*'daki mekân tasvirleri daha çok yazdığı tiyatro eserlerinin sahnelenebilirliği kaygısını taşımayan bir yazarın kaleminden çıkmışa benzer. Zira ancak kartpostallarda rastlayabileceğimiz nehir kenarında geçen sahneler bu sahnelenebilirlik kaygısının taşınmadığını gösterir.

Duhter-i Hindû'nun geçtiği mekân Hindistan'ın Gucerat bölgesinin Gotalva köyü yakınlarıdır. Eser boyunca fasıllarda seçilen mekânların hemen hemen neredeyse tamamı açık mekânlardır. Tabiatın kızı Surucuyi'nin anlatıldığı bir eserde tabiatın bütün detayı ile verilmiş olması doğaldır. Bu mekânlar arasında mezarlık, nehir kenarı, kışla ve tapınak eserdeki açık mekânları gösterir. Sadece dördüncü fasılda mekân kapalı mekândır. Bir yatak odası ve evin bir odası dördüncü fasılda mekân olarak seçilmiştir.

Duhter-i Hindû'da mekân olarak bazı yerleşim yerlerinin de isimleri anılır. Amerika, İngiltere, Londra ve Bombay ismi anılan mekânlardandır.

1. 2. 4. 1. 4. 5. Şahıs Kadrosu

1. 2. 4. 1. 4. 5. 1. Surucuyi

Abdülhak Hâmid'in tabiatın kızı olarak çizdiği bir tiptir. Duygusal, hassas, şiirler yazan, güzel ve öksüz bir kızdır. Aşk her şeyin üzerinde tutar. Yazar, Surucuyi'nin içliliğini onun annesiz babasız büyümesine bağlar. Surucuyi tablo tarzı çizdiği tabiat tasvirlerinin bir parçası olarak verir.

Surucuyi aşkı uğruna pek çok şeye katlanır. Kendisini sevdiğini zannettiği Tomson'u kurtarmak için hayatını tehlikeye atar. Reddedilmesine rağmen Tomson'a duyduğu aşktan vazgeçmeyen hatta marazi denilecek derecede Tomson'dan gördüğü kötü muameleden bile zevk alan biri olarak çizilmiştir. Tomson tokat vurduğunda ve ayakları altına alıp tekmelediği zaman bile Surucuyi bu marazi tarafını gösteren şu sözlerle karşılık verir:

“Oh!.. Ne tatlı tokat! Ne yumuşak sille, okşasan bu kadar hazzetmezdim. Vur! Bir daha vur! Vaktiyle gözünün bebeğinden esirgediğin yüzüme bir sille vur da git!” (s. 124)

“Ne büyük şeref!Ne büyük şeref ki senin ayağının altında ölüyorum!Beni ruhum hayatım öldürüyor!.. Beni âfiyetim, necâtım helak ediyor!.. Seviyorum seni!...” (s. 125-126)

Surucuyi, aşkı uğruna direnişi seçen biridir. O terk edilir, pes etmez; ayıplanır vazgeçmez. Hint halkının bir nevi meşrutî sistemle tanışmasının şartı Surucuyi olur. Öldürülen Sir Bortel’in yerine getirilen Tomson, Surucuyi’yi eş olarak alması ve adil bir yönetim göstereceğine dair söz vermesi şartı ile canını kurtarır. Surucuyi, böylelikle ısrarla peşine düştüğü aşktan kişisel olarak galip çıkmakla birlikte toplumsal olarak da Hint halkına mutluluğu getiren kişi olur.

1. 2. 4. 1. 4. 5. 2. Tomson

İngiliz ırkının bütün olumsuz özelliklerine sahip biri olarak çizilir. Yazarın özellikle İngiliz-Hintli mukayesesinde İngilizleri temsilen öne çıkardığı ve olumsuz pek çok özellikte donatarak bir nefret objesi haline getirdiği bir tiptir. Haris, zalim ve hilekârdır. Eserin entrik yapısında önemli rolü vardır. Surucuyi ile evleneceğine dair söz vermesine rağmen Elizabet ile tanışınca Surucuyi’yi terk eder. Hatta onun varlığına bile tahammül edemez ve yakılarak öldürülmesi için önayak olur. Elizabet’in Sir Bortel’i öldürmesinde yine Tomson’un etkisi vardır. Yazarın, İngilizlere karşı beslediği nefret duygularını Tomson’un şahsında somutlaştırma gayreti içerisinde olduğunu görürüz.

1. 2. 4. 1. 4. 5. 3. Elizabet

Eserin iki gruba ayrılmış şahıs kadrosunda İngilizler tarafında bulunan ama bununla birlikte içerisinde bulunduğu faaliyetler sebebi ile daha çok Hintlilere yararı dokunmuş bir kişidir. Eserde İngilizlere ait genel bir özellik olarak gösterilen “aldatma” özelliğine sahip şahıslardan biri de Elizabet’tir. Elizabet, kocasını Tomson ile aldatır; hatta onu zehirleyerek öldürür. Sonra da Tomson’un öldürülmesi plânlarına iştirak eder. Bunun gibi pek çok entrikanın içerisinde bulunmasına rağmen yazarın biraz tarafgir davranarak Elizabet’i Hint halkı için yaptığı yararlıklardan dolayı hoş görme gibi bir eğilimi vardır. Elizabet, Shakespeare’in Lady Macbeth’ine benzer. Vicdanı ile milliyeti arasına sıkışıp kalır. Yaptıklarının hemen hemen hepsi norm dışı davranışlar olmasına rağmen Hint halkının yararına davranışlar sergilediği için hoş görülür.

1. 2. 4. 1. 4. 5. 4. Sir Bortel

İngiliz devletinin sömürgesi Hindistan'a atadığı genel validir. Zalim, gaddar, acımasız, rahatına düşkün ve açgözlü bir İngiliz'dir. Eser boyunca zulmeden İngilizlerin temsilcisi gibidir. Hint halkına akıl almaz işkenceler eder. Anlaşılan yazar İngilizlere karşı duyduğu nefret duygularını Sir Bortel'in şahsında toplamış ve okuyucuların da Sir Bortel'den nefret etmesi için onu olumsuz pek çok özellikle donatmıştır. Eserde vahşet sahnelerinin baş aktörü olarak yer alması ile canlı çizilmiş bir tip olduğunu söyleyebiliriz. Eşi Elizabet tarafından zehirlenerek öldürülecektir. Yazar, zulmün ve şerrin kaynağı olan kişiyi eserinde öldürerek zulmü ortadan kaldırmış; mazlum Hint halkını davalarında başarılı kılmıştır.

1. 2. 4. 1. 4. 5. 5. Torromtor

Hint halkının önderlerindedir. Mücadeleci, cesur ve vakur bir adamdır. Surucuyi'ye karşı duyduğu sevgi onu koruyup kollamaya kadar götürür. Surucuyi'nin halk nazarında ayıplanmasının önüne geçmek için Surucuyi ile evlenir. Hint halkına mücadelesi, fikirleri ve direnişi ile örnek olur.

1. 2. 4. 2. Finten (1886-87 Yazılış, 1912 Tefrika, 1916 Basılış)

1. 2. 4. 2. 1. Eserin Kimliği

Finten, Abdülhak Hâmid'in İngiliz aristokrat sınıfının günlük yaşantısını konu edindiği manzum-mensur karışık olarak yazılmış bir eserdir.

“Yazılarım içinde en edebî denecek kılıklısı yine *Finten*'dir. Onu ötekilere tercih ederim.” (Ünaydın, 1985: 5) diyen Abdülhak Hâmid, *Finten*'i Londra'da yazar. Yazar, 1886-1887 yıllarında *Finten*'i yazarken, Londra Sefareti Başkâtibi'dir:

“*Finten*'i Londra'ya muvasalatımın ikinci senesinde, bin sekiz yüz seksen altı ve seksen yedi tarihlerinde yazmış, Maarif Nezaretine yollamış, ruhsatını alamamıştım.” (Tarhan, 1927: 6)

Abdülhak Hâmid, *Finten*'i yazarken çevresinde gördüğü, tanıdığı pek çok kişi ve yeri eserine bir takım değişikliklerle almıştır. Esere ismini veren Finten de yazarın Londra da “tanıdığı âdi bir bar kızı”dır:

“Eserime *Finten* ismini verişim Londra’da o isimde tanıdığım bir âdi bar kızını tahattur etmek içindir. Bir de Londra’da Mrs. Cross namında Amerikalı bir society kadını tanımışım ki kibardan gayr-i müteehhiller mahfili olan Bachelors Club âzâsına salonları daima küşâde idi. Onu tahattur için de Miss Finten’i Mrs. Cross nâmında bir evli kadın olarak göstermişim.” (Tarhan, 1994: 207)

Finten gibi bir “facia” yazmasına etki eden esas olay ise “bir Bombay asilzadesi ile İngiliz âşıkasının, muâşeretlerinde gördüğü garabet ve karabettir”:

“Garâibden olarak tahattur ederim ki bu hafif kadınlardan birisi Hintli dostuma şiddetle meftun olmuş idi. Bir derecede ki korkulur. Kapılardan çıkarılırsa pencerelerden girerdi. Nâhüdâ’ın bu âşıkasını tekmelerle merdivenlerden aşağı yuvarladığını ve biraz sonra biçarenin düşe kalka avdetle Hintli maşukunun tekme vuran ayaklarına kapanarak yalvardığını bilirim. Bombay asilzadesi bu İngiliz âşıkasını sevmez değildi. Onu hem kucaklar, hem teper, gâh ısırır gâh öperdi. Kadınsa galiba öpüşkenlikten ziyade ısırganlık ister ve yataktan ziyade dayaktan hazzederdi. Bu iki ucube-i muhabbetin muâşeretlerinde gördüğüm garabet ve karabetler de bana bir hikâye veya bir facia yazmak hevesi vermişti. İhtimal ki *Finten* eserinde onların da tesiri olmuştur.” (Tarhan, 1994: 207)

Abdülhak Hâmid, sadece *Finten*’i değil *Zeynep*’i de birlikte yayımlanmak üzere Maarif Nezaretine gönderir. Ancak *Zeynep*, “hanedan aleyhine” bulunur ve yayımlanamayacağı söylenir. *Zeynep*’e uygulanan yasaktan *Finten* de nasibini alır ve bu iki eser için yayımlanma ruhsatı verilmez. Yazılışının üzerinden yaklaşık on bir-on iki yıl geçtikten sonra *Finten*, kısmen *Servet-i Fünûn* ve *Musavver Terakki* dergilerinde yayımlanır⁶⁵. *Finten*, tam olarak ancak Süleyman Nazif’in katkıları ile 1912 yılında *Hak* gazetesinde tefrika edilir⁶⁶. Kitap olarak ise 1916 ve 1927 yıllarında olmak üzere iki defa basılır.

Abdülhak Hâmid’in bu hacimli eseri W. Shakespeare’in oyunlarından çokça izler taşır. Kimi temlerden şahıslara, yazılış tarzından üslûbuna kadar bu izleri görmek mümkündür.

Çalışmamızda kullandığımız eser, 1927 yılında basılan *Finten*’in ikinci

⁶⁵ *Servet-i Fünûn*, nr. 389– nr. 454, 13 Ağustos 1314/25 Ağustos 1898 – 11 Teşrin-i sâni 1315/23 Kasım 1899; *Musavver Terakki*, 2. sene, nr. 1- nr. 4, 19 Ağustos 1314/1 Eylül 1898 – 10 Eylül 1314/22 Eylül 1898.

⁶⁶ *Hak*, nr. 1-81, 1 Mart 1328/14 Mart 1912 – 20 Mayıs 1328/2 Haziran 1912.

baskısıdır.⁶⁷

1. 2. 4. 2. 2. Eserin Özeti

Vakas İngiltere’de geçen eserin kahramanı Finten, Kanadalı’dır ve İngiliz aristokrat sınıfına girebilmek için pek çok entrika çevirir. Güzel olduğu kadar akıllı ve fattan bir kadın olan Finten, Avusturyalı altın madenleri işleten yaşlı Mister Kros ile evlidir. İngiliz asalet sınıfına girmek için Lord Dik ile ilişkiye girer. Uşağı Davalaciro’dan olma “ucube” oğlunu Lord Dik’ten olmuş gibi gösterir. Leydi Dik oğlunun Finten ile birlikte olmasını istemez. Finten’in, Lord Dik ile evlenebilmesi için önündeki ilk engel kocasıdır. Uşağı Davalaciro’ya kocasını öldürterek bu engelden kurtulur. İkinci engel ise çocuğuna bir anne bulmaktır. Bunun için Lord Dik’i üçüncü dereceden veremli bir kız ile evlendirmek ister, kız kısa bir süre sonra ölecek ve ucube çocuğun ölen kadından olduğunu söyleyerek ona bir anne bulmuş olacaktır. Nihayetinde Lord Dik ile evlenerek İngiliz aristokrat sınıfına girecektir.

Finten bu amaçla, verem hastanesinden üçüncü dereceden veremli, Bilanş adını verdiği bir kız bulur. Bu kız ı Doktor Tomas ile öldü göstererek bayılıp mezara koyarlar. Ardından kız ı mezardan çıkararak Lord Dik ile evlendirirler. Ancak işler Finten’in istediği gibi gitmez. Ölmesi beklenen Bilanş, sağlığına kavuşmaya ve Lord Dik ile birbirlerini sevmeye başlarlar. Lord Dik’i kazanmak adına giriştiği faaliyetler tersine dönünce uşağı Davalaciro’ya geri dönen Finten, oğlu ucubeyi de Lord Dik’ten alır. Aşırı derecede kıskanç olan Davalaciro, bir kıskançlık krizi esasında kendi oğlu olan çocuğu boğarak öldürür. Bunun üzerine Finten de Davalaciro’yu silahla vurur. İngiliz aristokrat sınıfına girmek adına entrikalar çeviren, cinayet işleyen Finten, hiçbir emeline ulaşamaz. Sonunda odasında bir mezar açılır ve bu mezar Finten’i içine alır.

1. 2. 4. 2. 3. Eserin Muhtevası

Finten, Kanadalı Finten’in İngiliz sosyetesine girmek için verdiği mücadele ve bu mücadele esnasında başvurduğu oyunları konu edinir. Dolayısıyla eserin muhtevasını oluşturan tem ve konular bu mücadele ekseninde şekillenir.

Buna ilaveten, Abdülhak Hâmid, *Finten*’i daha çok zıt kavramları ele alarak

⁶⁷ Tarhan, A. H. (1927). *Finten*, Necm-i İstiklal Matbaası, İstanbul, 496s. Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilmek suretiyle yapılmıştır.

geliştirir. Sömüren-sömürülen, fakirlik-zenginlik, asalet-halk, gençlik-ihtiyarlık gibi zıtlıklar *Finten* de ilk dikkat çekenlerdir. *Finten* üzerine bir yazı yazan Mehmet Kaplan da genel olarak Abdülhak Hâmid'in bütün eserlerinde, özelde de *Finten*'deki "zıtlıklar"a dikkat çeker:

"İster mizacına, ister irsiyetine, isterse aile çevresine ve kültürüne bağlansın, Hâmid'in eserlerinde 'tezat' veya 'karşıtlık' çok önemli bir yer tutar.

Hâmid'in üslubunda 'tezat sanatı'na sık sık rastlanılır. Onun muhayyilesi âdeta tezat mekanizmasına göre işler. (...) Daha geniş planda eserlerini bir bütün olarak ele alırken de Hâmid tezatlı fikirlerden ve temlerden hareket eder." (Kaplan, 1994: 144-145)

Abdülhak Hâmid, Londra'da görevi dolayısıyla bulunduğu yıllarda İngiliz toplumunu gözlemlemiş ve İngiliz toplumunun parçalanmaz "asalet" zırhını hareket noktası olarak bu çerçevede bir eser yazmıştır.

Abdülhak Hâmid, eserinde İngilizlerin bütün insanlığı kendileri ve kendilerinin dışında kalanlar olmak üzere ikiye ayırdığı düşüncesinden hareket eder. Bu ayrımı en şiddetli derecede hisseden *Finten*'dir. Abdülhak Hâmid'in eserinin önsözünde ifade ettiği "İngiliz olmak" ve "yabancı olmak" ile ilgili düşüncelerinin benzerini eserde *Finten* dile getirir:

"*Finten* – (...) Bu memleket, bütün dünyaya ecnebi olan bu memleket, bu ada, bilmem ki, hangi menhus tufanın eseri, hangi meş'ûm zelzelenin yâdigârıdır?(...) Ecnebilerle dolu olan bu memleketin ahâlisi bir ecnebi gördükleri zaman 'Bu ecnebi nasıl olmuş da bizim memleketimize gelmiş, ne cesaretle gelmiş?' yolunda istigraflar eder gibi dururlar. Daha tuhafı var. Bunlar iyi giyinmiş bir adamın, güzel veya sevimli bir kadının İngiliz olmadığına taaccüp ederler. Ecnebi olmak için, bu memlekette bir adam ecnebi addolunmak için, mutlaka fakir, hakîr, sakîl, miskin bir mahkûk olmalı.(...) Evet, hususuyla asalet bu memleketin ahâlisi nazarında münhasıran İngiltere'ye mahsustur; Fransa da bile asalet yok." (s. 257-258)

İngilizler, kendi sömürgelerinden gelen ve en önce İngiliz toplumunun içine daha sonra da sosyete sınıfına girme gayreti içerisinde olanlara karşı tahammül ve müsamaha göstermezler. İngiliz toplumunun ve sosyetenin içine girebilmek için İngiliz ve asil olmak gerekir. İngiliz toplumu ve sosyetesini adeta bir zırh ile kaplı gibidir. Bu zırhı ne maddi güç, ne de güzellik delebilir.

İnci Enginün, *Finten*'i sömüren ve sömürgelerden gelenlerin mücadelesi olarak

okur. Yazara göre İngiliz cemiyetinin yapısını ne güzellik, ne aşk, ne de para bozabilir:

“İngiltere’de itibarlıklar vardır. Cemiyet tarafından konulan değerlere uymayandan o cemiyetin mensupları söz bile etmezler; böylece var olan, görmezlikten gelinir ve yok farzedilir. Fakat Hâmid, tabîî güçlerin bilhassa cinsî içgüdülerin tahrip edici gücüne inanır. Sömürgeler ve sömürge yerlileri henüz Londra’nın ölçüleri içinde değildirler. Fakat onların da güçleri vardır. İçgüdüler ve para ile özetlenebilecek olan bu yeni güçler, sömürgelerden gelen bir tehdittir. Bu yeni değerler (güçler) İngiliz cemiyetine hâkim olup onun sosyal yapısını bozabilir mi? Hâmid’in cevabı ‘hayır’dır. İngiltere’nin sosyal yapısı tabîî değildir, sun’idir; fakat çok sağlamdır ve yıkılması imkânsızdır. Bu cemiyete aşk bile mevcut yapıyı ve insanların davranışlarını değiştiremez. Hareketler, sarsılmalar, rezaletler olabilir, fakat hepsi bu kadar; cemiyetin aslî yapısı, içine kendisini tahrip edecek yabancı unsurları sokmaz. İngiliz cemiyetini yıkmak için uğraşan, sömürgeci gelen güçler, ancak kendi kendilerini yok ederler.” (Enginün 1992: 145)

Finten’in bir Kanadalı olarak İngiliz sosyetesine girmek için zenginliği ve güzelliğinin yanında Lord Dik’i de kullanması, Leydi Dik ve Leydi Konstans tarafından hoş karşılanmaz.

“Lord Dik – Herhalde davetsiz birisiyle gitmiyorum. Benim götüremeyeceğim bir kimseyi zaten o şebânelerde beklemezler

Leydi Dik - Bizim zamanımızda sizin o davet refikanız kâ’bında olanlara cemiyât-ı âliyyenin kapıları açılmazdı. Şimdi bile o âlemlere sizin delâletinizle giriyor. Sizse galiba onun delâletiyle çıkacaksınız.

Lord Dik – Ne diyeyim? Siz hayâlî bir kadının hayâliyle it’âb-ı hayâl ediyorsunuz.

Leydi Dik – Ne demek!.. Kendisi Amerika’dan bir vapur dolusu parlak taş getirmiş, kocası Avustralya’da yaldızlı bir maden temellük etmiş; onun için mi Londra mehâfiline hakk-ı duhûl buluyor?

Lord Dik – Banknot öyle bir bilettir ki onunla her yere girilir.

Leydi Dik – Sizin olmayan bir zevce ile mecâlis-i leyl ü nehada beraber görünmeğe siz de cesaret etmemelisiniz. Âh! Daire-i asâlet bizim zamanımızda bu kadar vâsi değildi. ” (s. 23-24)

“Leydi Konstans – Taaccüb etmem, fehâmet-penâhın delâlet-i zâikasıyla bir kadının en büyük meziyeti güzellik oldu. O nikab-ı latîfin örtmediği noksan kalmıyor. (O aralık Vaykont Roz’a bakarak kendi kendine) Bu da benim için Harbiye Nezaretine gelmedi, fakat şu Amerika güzelliği için buraya geliyor.” (s. 95)

Asalet takıntısı *Finten*’de daha çok kadınlarda vardır. Yukarıdaki alıntıda Leydi Konstans’ın Kanadalı Finten ile aynı mekânda bulunmaktan rahatsız olduğu görülür. Finten’in güzelliğinin “yabancı oluşunu, asil olmayışını” örttüğünü ifade eder.

İngiliz kadınların, insanlarda “İngiliz olma” şartı aradıkları yani asalete önem verdikleri eserde sık sık dile getirilir. Ama gariptir ki bütün asalet arayışlarının yanında maddiyata da önem attettikleri görülür. Gece kulüplerinde karşılaştıkları insanların hangi takıları taktıkları, maddi varlıklarının ne olduğu konusunda kendi aralarında konuşurlar.

“Mis Sisil – (*Fütursuz*) Leydi Konstans’ı raksa davet edip de meyas olan zat kimdir?

Kolonil Arbıznot – O zatın ismine ‘Yılda altmış bin lira’ derler.

Mis Sisil – (*Latife ile*) İsterdim ki takdim olunsun!

Kolonil Arbıznot – Fakat meskûkat-ı İsrailiyedendir. İşte bu tarafa geliyor. Takdim edeyim... Baron Lombardo! Mis Sisil! (*Müdâvele-i selâmdan sonra Lombardo ile Sisil eşribe-gâha doğru tebâüd ederler. Kolonil Arbıznot kendi kendine*) Bu kızlar da hep ziynet, yahut zengin düşünürler. İçlerinde bir fazilet meraklısı, bir kemalât isteklisi görmüyorum.(...)

(...)

Leydi Alis – Perk sıcak değil mi? Yalnızsınız. Şu ecnebi kimdir? Çok kere bu kulüpte tesadüf olunuyor.

Leydi Konstans – O bir müelliftir. Her yere gider. Bir çok lisan bilir. Bir güzel nâsiye, bir güzel unvan sahibidir. Mükemmel bir zât, fakat ecnebi!

Leydi Alis – Ecnebi olduğuna göre, bari bir kıymet-i maddiyyeye mâlik midir?..

Leydi Konstans – Zannetmem. (*Gözlüğü elinde, etrafa bakar.*)

Leydi Alis – (*Omzunu silkerek*) Amerika serserisini görüyor musunuz? Bu akşam taktığı elmaslar da kırmızı!(...)" (s. 97-99)

İngiliz kadınlarının aksine İngiliz erkeklerinin yabancılara karşı daha müsamahalı oldukları görülür. Erkeklerin kadınlar gibi “asalet” takıntılarının olmadığı ve “biz ve öteki” gibi kesin hatlarla ayrılan bir ayrıma gitmedikleri dikkatlerden kaçmaz. Doktor Tomas, Lord Dik ve Vaykont Roz’un gerek Finten’e gerekse Bilanş’a karşı tutumları daha hoşgörülüdür.

Abdülhak Hâmid, sömüren (İngiltere) ve sömürge/sömürülen (İngiltere’nin sömürgeleri ya da diğer milletler) karşıtlığından hareketle asil olanlar ve asil olmayanlar arasındaki mücadeleyi eserine yansıtmıştır. Bunun dışında yine hareket noktasını bu sömüren-sömürge ya da İngiliz ve diğerleri karşıtlığından alarak ortaya konulmuş bir başka husus ise fakirlik-zenginliktir.

Yazar, gözlemlerinden beslenerek tam bir Londra panoraması vermek adına eserine çeşitli karşıtlıklar içerisinde olan toplumun değişik kesimlerinden pasajlar alır. Asil olanlar ile halktan olanlar arasında görülen en büyük karşıtlık hiç şüphesiz fakirlik-

zenginliktir. Özellikle İngiliz asil kadınlar, bu asillik ile bütün iyi yaşama şartlarını hak ettiklerine inanmışlardır. Yemek, içmek, gezmek, davet ve partilerde boy göstermek asilliklerinin bir getirisidir. Bunun dışında yani asillik dairesinin dışında kalanlar, asillere hizmet etmek ve onların daha rahat ve külfetsiz yaşamalarını temin etmekle görevli kişilerdir. Leydi Dik, Leydi Konstans ve Leydi Alis'in çevrelerine bakışlarını bu asillik algısı belirler. Hatta asalet sınıfına girmek için çabalayan Finten de İngiliz asil kadınlarına özenerek onlar gibi davranmaya çalışır. Finten, hizmetçisi ve sırdaşı Mis Melvil'in arabada yanına oturmasına izin vermez. Yine parktaki görevli ile konuşmaları bir İngiliz asil kadının tavırlarına benzer.

Leydi Konstans'ın hizmetçisi Helen, asillerin hizmetçilerini "insan dışı balmumundan yapılmış bir makine" gibi gördüklerini belirtir:

"Helen – Kibâr-ı nisvanın en doğru ve gizli hallerini yatak odalarına bakan hâdimenin gözüyle görmeli! Onların çok kere hastalıklarını ne kendileri, ne de hekimleri, fakat hizmetçileri bilirler. Onlar bizi insan yerine koymayıp balmumundan yapılmış birer makine addettikleri için gözümüze, kulağımıza inanmazlar; ağızımıza, burnumuza ehemmiyet vermezler; sözlerimiz hep cevaptan, cevab-ı itaatten olmak lâzım geldiği için lâkırdımızı güya kendilerinin kurmuş oldukları bir saatten çıkan sada, yahut çaldıkları piyanodan gelir bir hava kıyas ederler de yalnız kaldığımız, arkadaşlarla bulunduğumuz zamanlarda ses çıkarabileceğimize ihtimal vermezler. Halbuki ben, Leydi Konstans'ın nazarında kireçten halk olunmuş, duvardan çıkmış olan ben, biliyorum ki bu kiremitten kulaklarım, camdan gözlerimle pek çok şeyler görüp işitmişimdir.(...)" (s. 225-226)

Fakir halka eserde iki yerde yer verilir. Bromton Hastanesindeki veremli kadınlar ve Lord Dik ile Bılaş'ın düğününü izleyen ahali yazarın, fakirlik-zenginlik karşıtlığını vermek için kullandığı "fakir halk" unsurlarıdır.

Mis Melvil, İngiltere'deki fakir halkın durumunu şu şekilde ifade eder:

"Melvil –

Vâkıa

Bu memlekette öyledir; daima

Toklar yer, içer, açlar perhiz eder." (s. 272)

Lord Dik ile Bılaş'ın düğününü seyre gelen halk arasında bir dilenci ile polisin diyalogu fakirlerin hâlini gözler önüne serer:

“Bir Polis – (*Kolundan tutup götürmekte olduğu bir dilenciye*)”

Sarhoşsun, aç değil!

Dilenci –

Aç olan çok yemez, içer!

İçmek o açlığı unutuştur, değil mi, mis?

‘Aç kal, fakat dilenme’ diyor işte polis.

Genç Sefile – (*Kilise tarafını gösterir.*)

Açlıksa illetin, burada yok bilen onu...

Ekmekse maksadın, fukaradan dilen onu.” (s. 280)

Abdülhak Hâmid, *Finten*'de yer verdiği fakirleri “namuslu, kanaatkâr ve küçük şeylerle mutlu olan” kişiler olarak çizer. Fakir olarak isimlendirilmiş şahıslardan birisi pırlanta gerdanlık bulur ve onu bir dilim ekmek karşılığında polise teslim eder:

“Fakir – İşte bir dilim ekmeğe bir pırlanta gerdanlık!

Polis – Daireye gidelim, gazeteyle ilân olunur; mükâfat alırsınız.

(*Giderler, İki işsiz*)

Birinci İşsiz – Ne de aptal bir fakir! Yolda bir menba-ı servet bulmuş da polise teslim ediyor. Bir dilim ekmek için.

İkinci İşsiz – Açlık bazı kere namustan gelir.

Birinci İşsiz – Bazı kere de akılsızlık getiriyor.” (s. 294)

Leydi Dik, *Finten* ile verem hastanesine gittiklerinde hastanedeki veremli kadınları fakirlikleri ve İngiliz olmayışları sebebiyle küçümser. Fakat veremli kadınlardan biri Leydi Dik'e âdeta bir hayat dersi verir. Fakir halkın sırtından kazanılan para ve sömürülen ülkelerden edinilmiş servet, Leydi Dik gibileri asil yapmıştır. Dolayısıyla fakirlerin sırtından edinilen zenginlik ve asillığe güvenerek insanları küçümsemek doğru bir davranış değildir. Veremli kadının cevabındaki esas dikkat çekici taraf fakir ve İrlandalı olmaktan duyulan gururdur.

“Madır Roberts – (...) Yetmiş yaşındayım, miledi, hem-rütbeniz değilsem de hem-sininizim. Sizin tahkir ettiğiniz fakirliğimle ben iftihar ederim. Çünkü sizin mûcib-i iftiharınız olan servet ve ulüv-i menzilet bizim fakirliğimiz berekâtıdır. Yetmiş yaşında bir fakir, bir acıklı hatun, bir hastane bekçisi, bir sıfır, bir hiçim miledi, fakat İrlandalıyım; sizce İngiliz olmamak bir noksansa, bence İrlandalı olmak bir mükemmeliyettir.” (s. 344-345)

Abdülhak Hâmid, *İçli Kız, Tezer yahut Melik Abdurrahmanî's Sâlis, Eşber* gibi eserlerinde başarılı şekilde ele aldığı “kıskançlık” duygusunu *Finten*'de de başarılı şekilde işlemiştir. Kıskançlık, Abdülhak Hâmid'in eserlerinde felakete götüren bir yol gibidir. Bu yolda kıskançlık hissine kapılanların akıbeti hep ölüm olur.

Finten'de Davalaciro, çok kıskanç bir âşık olarak çizilir. Finten, önceleri Davalaciro'nun kıskançlığını kullanarak ona istediklerini yaptırır. Sürekli Davalaciro'nun "beynindeki akrebi, içindeki çıyanı" yani kıskançlığını tahrik eder. Finten, Doktor Tomas'a Davalaciro'yu kıskançlığıyla yolda gördüğü herkesi yiyebilecek bir timsah gibi anlatır:

"Finten –

Bir dîv!..

Hâbgâhım yolunda câ-yı grîv.

Şöyle dursun lezâiz-i dünya,

Taht-ı hükmünde gördüğüm rüya,

Mütegalib o her muamelede,

Fikrime, hissime müdahalede,

Öyle timsah görmemiştir Ganç,

Yiyecek yolda âlemi kıskanç;

Kapıdan çıkmağa değil ruhsat,

Vermiyor evde gezmeğe fırsat;

Bakamam bazı kere pencereden!" (s. 446-447)

Abdülhak Hâmid'in Davalaciro'nun şahsında çok başarılı bir şekilde yansıttığı kıskançlık duygusu, Davalaciro'nun nasıl bir psikolojik hâl içerisinde olduğunu da göz önüne serer.

"Davalaciro – (*Bî-hûş Finten'e doğru koşarak*) Sebebi nedir?.. Sebebi nedir?.. Sebebi nedir?.. Dün sabahtan akşama kadar kimlerin âgûşundaydınız, Bibi? Bu uzun saçlarınızla kimlerin tahtîk-i arzusuna, kimlerin teskîn-i hırs u iştihasına gittiniz?.. Bu eller, bu eller, bu küçük ellerle kimlerin kanına girdiniz? Hangi büyük hıyaneti defnettiniz? Bu beyaz kollarınızla hangi ejderhaya sarıldınız?.. Bu eve gelişimizin sebebi nedir?.. Anlamalıyım!.. Bu raks şamataları, bu çengi sesleri nedir ki işitiyorum!.. Âşıklarınız, ma'şûkalarınızla eğleniyorsunuz da ben görmüyor muyum?.. Benden gizli olarak bu sürdüğünüz zevk u safa nedir?.. Vay!.. Vay!.. Vay!.. Vay!.. (*Bu veçhile bir derecede bağırır ki Finten kendine gelip sıçrar. Davalaciro ucubeyi şiddetle bir eline alıp havaya kaldırarak*) Bu kimdir? Bu ufacık yamyam nedir ki benim kanımın içinde yüzmeğe geliyor?.." (s. 485)

Kıskançlık sadece Davalaciro'ya ait bir his değildir. Farklı şekillerde *Finten*'de de tezahür eder bu his. Finten, kendisinden başka her şeye düşmandır, her şeyi ve herkesi kıskanır. Kendi ifadesi ile bir isim, bir geçmiş ve bir unvan vererek "yarattığı" Bılanş'ı bile kıskanır.

Abdülhak Hâmid'in *Finten*'de değindiği konulardan biri de veremdir. Verem, Tanzimat Devri Türk tiyatro ve romanlarında sıklıkla ele alınan temalardan biridir.

Abdülhak Hâmid'in pek çok tiyatro eserinde yer verdiği verem hastalığına, *Finten*'de de yer verdiği görülür. *Finten*'de üçüncü derecede veremli olan Bılanş, yazarın ölen eşi Fatma Hanımdan taşıdığı izlerle dikkat çeker. Eşinin ölümüne engel olamayan Abdülhak Hâmid, *Finten*'de üçüncü dereceden veremli olan Bılanş'a sağlık bahşederek hem Bılanş'ı, *Finten*'in karşısında zafere ulaştırmış hem de yaşatamadığı, hastalığına çare olamadığı Fatma Hanıma, yarattığı Bılanş tipiyle hayat vermiştir. *Finten*, bu açıdan bakıldığında Kenan Akyüz'ün belirttiği gibi “insanın vereme ve dolayısıyla ölüme karşı galebesinin de ifadesidir.” (Akyüz, 1964: 39)

Abdülhak Hâmid'in *Finten*'i yazarken W. Shakespeare'in birkaç eserinden esinlediğini söyleyebiliriz. Yazarın bizzat eserinde adını andığı *Macbeth*, *Hamlet* ve *Othello*'nun yanında ismini zikretmediği *Romeo ve Juliet*'ten de, *Finten*'de izler görülür. Sermet Uysal, “temler, şahıslar, teknik, yazılış tarzı ve üslûp bakımından” W. Shakespeare'in Abdülhak Hâmid'e tesir ettiğini belirtir (Uysal, 1952: 67).

Romeo ve Juliet'teki Juliet'in şurup içirilerek mezara konulması sahnesi ile *Finten*'deki Bılanş'ı öldü göstermek için uyutup mezara koyma sahnesi aynıdır. *Hamlet*'teki mezar kazıcılarından birisi kralın soytarısına ait bir kafatasını alıp ölüm ve hayat hakkında nutuklar atar. *Finten*'de bu sahne biraz değiştirilerek ölümlerden birisinin kendi kafatasını alarak konuşması şeklinde yer alır. *Finten*'deki W. Shakespeare tesiri kendisini daha çok şahıslar noktasında gösterir. Davalacı ile *Othello*'nun kıskançlıkları, iri yapıları ve eserin sonunda kıskançlıkları sebebiyle ölümleri birbirine çok benzer. *Finten*, harisliği ve menfaati uğruna, erkekler üzerinde tesir icra ederek cinayetler işletmesi ve pişmanlığı gibi özellikleriyle Lady Macbeth'e benzer. Lord Dik de *Finten*'de “Ah, *Finten*! Reva mıdır ki benim ma'sûkam tarih-i insaniyette Leydi Macbeth ile hem-dest olsun.” (s. 66) diyerek, esinlenmenin kaynağını da böylelikle vermiş olur.

Tanpınar'ın *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal* için “bir macera romanı gibi” benzetmesini *Finten* için de kullanmak mümkündür. Zira eser fasıldan fasıla bir yığın olay ve şahıs ile yürür.

1. 2. 4. 2. 4. Eserin Yapısı

Finten, dokuz fasıllık bir dramdır. Yazarın bu eserinde de manzar/ma'raz gibi

farklı isimlendirmelerde bulunduğu görülmektedir.

I. Fasil (s. 13-94) 2 Manzar; II. Fasil (94-124), 1 Manzar, III. Fasil (125-167), 1 Manzar; IV. Fasil (s. 168-200), 1 Manzar; V. Fasil (201-221), 1 Manzar; VI. Fasil (222-234), 1 Manzar; VII. Fasil (235-274) 2 Manzar; VIII. Fasil (s. 274-300), 1 Manzar; IX. Fasil (301-496) 1 Manzar, 12 Ma'raz şeklinde bölümlenmiştir.

1. 2. 4. 2. 4. 1. Olay Örgüsü

Finten'in olay örgüsü şu metin halkalarından oluşur:

1. Finten'in kocasını öldürmek için Davalaciro'yu görevlendirmesi ve Avustralya'ya göndermesi,
2. Finten'in ucube çocuğuna anne bulmak amacıyla Lord Dik ile veremli Bılanş'ı evlendirmesi,
3. Bılanş'ın verem hastalığından kurtulması ve Lord Dik ile birbirlerini sevmeleri,
4. Davalaciro'nun Finten'i denizde kurtarması ve Melvil'i öldürmesi,
5. Davalaciro'nun ucubeyi, Finten'in de Davalaciro'yu öldürmesi.

Esere ismini veren Finten, bütün olayların merkezinde yer alır. Dolayısıyla olay örgüsünün bütün parçalarında Finten olayları yönlendiren kişidir.

Finten, Kanadalı bir kadın olarak, güzelliği ve maddi geliri ile İngiliz sosyetesine girmek ister. İngiliz sosyetesine ise adeta aşılması imkânsız bir zırhla kaplıdır. Bu zırhlı toplumun katı kuralları oluşturur. Eser boyunca görülen temel çatışma, İngiliz sosyetesine/sömürden ile sömürge/sömürgeci gelenler/Finten arasında yaşanır. Mehmet Kaplan da *Finten* piyesinde “çatışan kuvvetler” prensibinden hareketle “cemiyet” ile “tabiat” arasındaki tezatın temel çatışmayı oluşturduğunu söyler (Kaplan, 1994: 145). “Cemiyet” İngiliz toplumu, sömürden; “tabiat” da sömürgeci gelenler, sömürgeci olarak almamız hiç de yanlış olmaz.

Finten, Hindistan'dan getirdiği insan azmanı uşağı ile olan ilişkisinden ucubeye

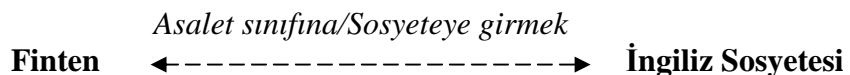
benzeyen bir çocuk sahibi olur. Girmek istediği İngiliz sosyetesine “asaletten” mahrum olduğu için başka yollarla girme planları yapar. Fakat Finten’in önünde iki engel vardır. Bunlardan birincisi Avustralya’da altın madenleri işleten yaşlı kocası ikincisi de dünyaya getirdiği ucubedir.

Birinci metin halkası, Finten’in İngiliz sosyetesine girmesine engel olan kocası Mr. Kıros’un öldürülmesi için Davalaciro’nun görevlendirilmesi ve Avustralya’ya gönderilmesine ayrılır.

Davalaciro, kendisine işlettirilmek istenen cinayetin farkında olmasına rağmen Finten’e karşı olan zaafı yüzünden cinayet işlemeyi kabul eder. Davalaciro, öldüreceği Kıros’un karşılığında Finten’e kavuşacaktır. Zira Finten böyle bir söz verir. Davalaciro, bütün ilkeliğine rağmen Finten’in Mr. Kıros’u, Lord Dik’e kavuşmak için öldürttüğünü bilir, fakat Finten’e olan zaafına yenik düşer. Zaaf esasında tek taraflı değildir. Finten de bütün sıkıntılı anlarında, kendisini dışlanmış ve yalnız bulduğunda Davalaciro’nun hayaline sığınır. Bütün zorlukları, bütün oyunları Davalaciro ile açacağına inanır. Para ve güzelliğinin bir yere kadar kendisine refakat ettiğini gören Finten, Davalaciro’nun iri ve güçlü vücudunu, cinsî manada da kuvvetini sığınacak yegâne liman olarak görür. Bu esasında aynı tabakaya mensup görülen kişilerin bir dayanışması olarak da değerlendirilebilir.

Davalaciro, Finten’in yönlendirmeleriyle Avustralya’ya Mr. Kıros’u öldürmeye gider. Eserin ilerleyen fasıllarında Davalaciro’nun bu cinayeti işlediği görülür. Finten, Davalaciro’ya verdiği birlikte olma sözünü tutmuş olur, fakat bu şartların Finten’i Davalaciro’ya mahkûm etmesinden dolayıdır. Neticede bu birliktelik mutluluk getirmeyecek, her iki âşığın da felaketine yol açacaktır.

Eser boyunca sürececek olan Finten’in İngiliz sosyete ile olan çatışması bu metin halkasında görülmeye başlar.



İkinci metin halkası da daha önce yapılan planın ikinci kısmına ayrılır. Melvil’in Finten’e ifade ettiği bu plan, Lord Dik’in üçüncü derecede yani ölümü mukadder olan bir verimli kız ile evlendirilerek ucubeye bir valide bulma planıdır:

“Mis Melvil – (...) Bir yandan kocanıza bir mahkûm-ı idâmı mahbesten çıkarıp i'zâm ederiz, bir yandan Lord Dik'i bir ölüm hastası kız bulup tezvic ettiririz. Bu suretle, sizin evvelâ Avustralya'daki mânianız bertaraf olur. Sâniyen, hasta kızın vefatı üzerine Lord Dik size kalır. Çocuğa da hem vâlîde, hem nâm verilmiş olur ki Leydi Dik'in istediği de budur. Doktor Tomas'la beraber veremler hastanesine gider, üçüncü derecede bir kız intihâb edersiniz. Alt tarafını ben yaparım.” (s. 55)

Finten, mahkûm-ı idâm olan biri yerine uşağı Davalaciro'yu Mr. Kıros'u öldürmeye gönderir. Planın ikinci kısmında ise Finten, Doktor Tomas ile birlikte hareket eder. Planladıkları gibi veremli bir kız bulurlar. Bu kızın İngiliz sosyetesinden kabul edilmesi için de Finten tarafından Bılanş adı verilir, Bılanş'a bir “geçmiş” yaratılır. İlk başta bu evlenme işine soğuk bakan Lord Dik, sonra ikna olur ve Bılanş ile evlenir. Bılanş ile Lord Dik'in düğünleri dolayısıyla yazar, eserine İngiliz toplumunun öteki yüzünü yansıtmaya fırsatı bulur. İlk bakıldığında lüzumsuz bir eklenti ya da ayrıntı olarak görülen bu düğün merasiminde yer verilen İngiliz toplumunun dilencisi, polisi, işsizleri, fakir halkı yazarın vermek istediği mesajı güçlendiren unsurlardır. Yazar, İngiliz sosyetesinin sadece sömürgelerden gelenlere değil aynı zamanda kendi milletinden olan ama halk tabakasına mensup insanlara da yaşama fırsatı tanımadığını çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Böylelikle İngiliz toplumunu oluşturan tabakalar da göz önüne serilmiş olur. Abdülhak Hâmid'in *Finten*'de yer verdiği İngiliz sosyetesinin “ötekileştiren” bakış açısı hiç de gerçek dışı değildir. Baki Asiltürk'ün *Osmanlı Seyyahlarının Gözüyle Avrupa* isimli eserinde Uygur Kocabaş'tan alıntılanmış aşağıdaki satırlar Abdülhak Hâmid'i destekler mahiyettedir:

“Her şeyden önce şu bilinmeli ki, İngilizlere göre insanlar ikiye ayrılır: Yabancılar (bloody foreigners: kahrolası yabancılar) ve Adalılar. Bu sonuncular arasında da İngilizlerden başlayıp aşağı doğru inen bir hiyerarşiden söz etmek doğru olur. Ancak ondan önce ‘kahrolası yabancılar’ın silsile-i meratibini görmek gerekir. bir kere yabancılar beyazlar ve beyaz olmayanlar diye iki büyük gruba ayrılırlar. Başta Avrupalılar gelir. Bunlar bir hayli gıpta edilen ama o ölçüde de yukarıdan bakılan, ‘rakipler’dir. Bunların Alman, İspanyol, İtalyan, Fransız v.s. olmaları durumu pek fazla değiştirmez.” (Asiltürk, 2000: 388)

Abdülhak Hâmid, bu düğün sahnesi ile fakirlik-zenginlik, sosyete sınıfı-halka tabakası arasında görülen tezatları eserine taşıma fırsatı bulur. Burada açıkça görülür ki İngiliz sosyetesini, halk tabakası ile; zenginler fakirlerle çatışma içerisinde.

Asalet/Fakirlik-Zenginlik

İngiliz Sosyetesini ←-----→ **Halk Tabakası**

Üçüncü metin halkası, uygulamaya konulan planın aksamasına sebebiyet veren Bılaş'ın üçüncü derecedeki veremden kurtuluşuna ve Lord Dik ile sözde değil özde birlikteliği sağlamalarına ayrılır.

Mehmet Kaplan, ısrarla *Finten*'in cemiyet ile tabiat arasındaki tezat üzerine inşa edildiğini ifade eder. Finten, Davalacıro, Melvil ve Bılaş'ın "ahlâk, kanun, örf, âdet, din tanımaz ve içgüdüleriyle hareket ediyor oluşlarını" İngiliz toplumu karşısında tabiatı temsil etmelerine bağlar. Bu grup içerisinde Bılaş'ın tabiatın bir başka yönünü temsil ettiğini ve İngiliz asaletinin asıl karşıtı Finten'in temsil ettiği tabiatın vahşi gücü değil, Bılaş'ın temsil ettiği temiz ruh ve masumiyet olduğunu söyler (Kaplan, 1994: 145-146, 149).

Finten'de, İngiliz aristokrat sınıfının dışında olup da kazanan tek kişi Bılaş'tır, hem de ölümü mukadder görülürken. Buna karşın İngiliz asalet sınıfına girmek için bütün imkânlarını, içgüdülerini ve entrikalarını harekete geçiren Finten, kaybeder. Yazarın özellikle Bılaş'ı eserine üçüncü dereceden bir verem hastası ve ölümü mukadder birisi olarak almasını ve sonra Bılaş'a hayat bahşetmesini Kenan Akyüz, Abdülhak Hâmid'in ilk eşi olan Fatma hanımın hatırasına hürmeten yaptığını belirtir (Akyüz, 1964: 39-41). Gerçekten de Bılaş'ın duçar olduğu hastalığı, kimsesizliği ve iyileşmesi için götürüldüğü şehir Beyrut'u dikkate alırsak Fatma Hanım ile benzer taraflar ortaya çıkar.

Bılaş, bütün mücadelesini hayata karşı verir. Onun İngiliz asalet sınıfına girmek gibi bir kaygısı yoktur. Bılaş, evlenirken bile öleceğini bir an aklından çıkarmaz. Oyunun bir parçası olduğunu ve kaybetmek üzere oyuna dahil edildiğini bilir. Fakat Bılaş, sadece ölümü yenmekle kalmaz aynı zamanda hem İngiliz asalet sınıfını hem de Finten'i masumiyeti ve temizliği ile yener.

Lord Dik ile evlenmek

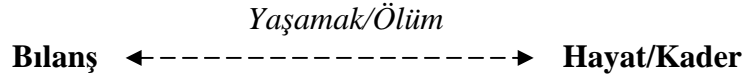
Bılaş ←-----→ **Finten**

Bılaş'ın sağlığına kavuşmasında ona yardım edenleri de unutmamak gerekir. Zira Doktor Tomas, Lord Dik ve Vaykont Roz, Bılaş'a mücadelesinde yardım ederler.

Yazar, Bılaş vesilesi ile “sevgi”nin bütün olumsuzlukları aşmada nasıl kudretli bir unsur olduğuna da vurguda bulunur. Finten’i idare eden bitmek bilmeyen hırsı, Bılaş’ı ise sevgisidir. Bılaş’ın Lord Dik’i gerçekten sevmesi ve karşılığını görmesi, Finten’in sevgisinin ne derece sahte olduğunu da ortaya koyar. Melvil, Finten’i tanımlarken “hırsına ve sahte sevgisine” vurguda bulunur:

“Melvil – (*Kezalik gülerek*) Ma’şûkun mu?.. Olabilir... Zaten dünya yüzünde senin ma’şûkun olmayan erkek yoktur! Ancak hiç birisini gönlünle değil, hepsini gözleriyle seversin! Hiç birisine muhabbetinden değil, hepsine hırsından musallat olursun. Davalaciro senin ma’şûkunsan, benim âşıkımdır!” (s. 419)

Bılaş’ın çatışma yaşadığı yegâne şey hiç şüphesiz hayatın kendisi ve kaderi olur.



Dördüncü metin halkası -eserin sahnelenebilirliğini de imkânsız kılan sahne- tek başına denize açılan Finten’i boğulmaktan kurtaran Davalaciro’nun mücadelesine ve bu mücadele sonunda Melvil’i öldürüşüne ayrılır.

Finten, İngiliz sosyetesine girmek için planladığı oyunun birinci bölümünü gerçekleştirmiş, fakat planın ikinci bölümünde beklenmedik gelişmeler olmuştur. Ölmesi beklenen Bılaş, tebdil-i mekân ile sağlığına kavuşmaya başlar. Doktor Tomas’ın Finten’e ve Leydi Dik’e Bılaş’ın sağlığı ile ilgili verdiği bilgiler birbirinden farklıdır. Bu olaya el koymak üzere Beyrut’a giden Finten, kendisine söylenilenin aksine Bılaş’ın sağlığına kavuşmaya başladığını görür. Lord Dik ve Doktor Tomas, olası bir tehlike için Bılaş’ı Finten’den kaçırmaya çalışırlar. Bir gemiye binerek kaçmaya çalışan Bılaş, Doktor Tomas ve Lord Dik’i bir sandalla takibe çıkan Finten, fırtınaya yakalanır ve Beyrut’a doğru yola çıkmış olan Davalaciro’nun gemisine kendini güç bela atar. Yazar Finten’i hırsının peşi sıra Beyrut’a getirdiği yetmezmiş gibi bir sandalla azgın denizde gemi takibine de çıkarır.

Finten, çevresindeki pek çok insanı kaybettikçe yalnızlığı artar. Yalnızlık onun hırsını körüklerken Davalaciro’ya daha fazla yakınlaşmasını sağlar. Finten’deki hırs en son kurban olarak Melvil’i seçer. Melvil ile Finten’in tartışmalarına tanık olan

Davalaciro, müptelası olduğu kadın uğruna bir cinayet daha işler. Davalaciro, Melvil'i hançerler ve Finten ile denize atlayarak kaçarlar.

Bir önceki metin halkasında zirve noktasına ulaşan fırtına, son metin halkasında sükunete kavuşmuştur. İskoçya'da huzurlu bir hayat süren Bılanş ile Lord Dik'i, Finten yine rahat bırakmaz. Finten, ucube çocuğunu almak maksadı ile İskoçya'ya gider. Son metin halkasında Finten, giriştiği mücadelede yenik düştüğünü kabullenmiş gibidir. Hayattan bir beklentisi kalmayan Finten, çocuğunu alarak evine döner. Fakat eserin başlarında sezdirilen Davalaciro'nun "uyuyan çıyan" olan kıskançlığı, uyanır ve bir felakete sebep olur. Ucube çocuğu görünce kıskançlık nöbetine tutulan Davalaciro, çocuğu boğazlayarak öldürür. Bu cinayet, "dış unsur" olan sömürgelerden gelenlerin hezimetini, kendi kendilerini yok edişlerinin de bir göstergesi olur. Bılanş ile Finten'in bir konuşmasında "denizin mi adayı yiyeceği yoksa adanın mı denizi içeceği" konusu tartışılır. Eserin sonunda görülen, adanın denizleri içtiğidir. Yani İngiltere, sömürgelerden gelenleri bertaraf etmiştir. Bu bertaraf ediş, sömürgelerin birbirlerini yok edişi ile olur. Mr. Kıros, Finten, Davalaciro, Melvil ve ucube bu savaşta birbirlerini yok ederler. İngiliz asalet sınıfı ise bütün badirelere rağmen ayakta kalmayı başarır.

Hırs, içgüdü, vahşi tabiat; cemiyet karşısında hezimete uğrar. Abdülhak Hâmid'in hemen hemen bütün oyunlarında olduğu gibi *Finten*'de de eserin başında görülen kalabalık şahıs kadrosu eserin sonunda büyük bir fire verir. *Finten*'de Bılanş'ın dışında sömürgelerden gelenlerin hepsi ölür.

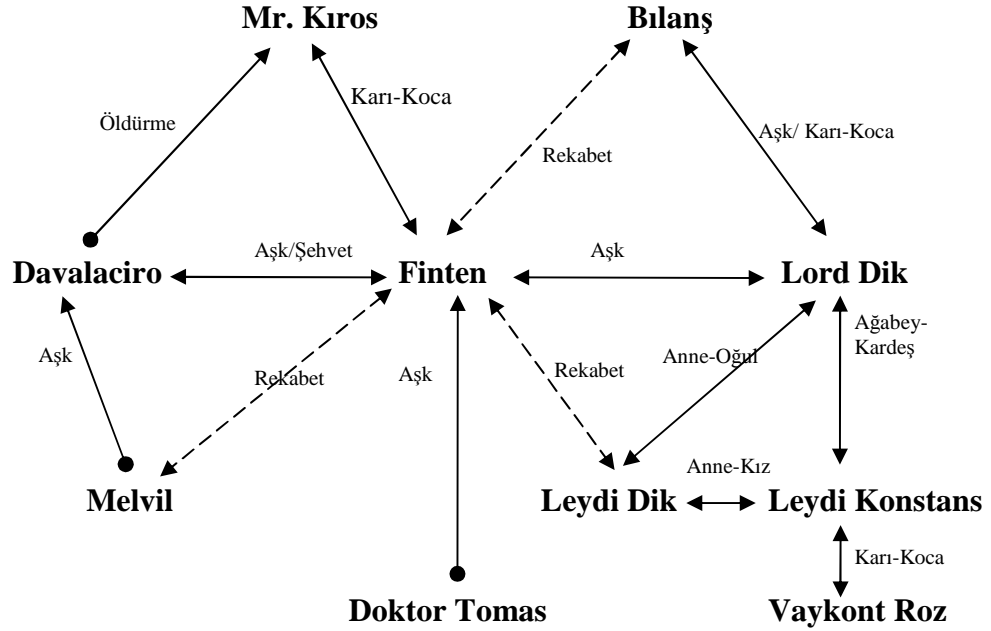
Yazar, *Finten*'i "bir hikâye veya bir facia" yazmak hevesiyle kaleme alır. *Finten*'in bir sahne eserinden çok bir romana benzemesinin altında yatan sebep burada aranmalıdır. Tanpınar, *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal* için söylediğinin bir benzerini *Finten* için de söyler: " '*Finten*' tam bir vak'a romanı gibi kurulmuştur." (Tanpınar, 1988: 582)

Finten, hacminin büyüklüğü, şahıs kadrosunun çokluğu, özellikle deniz sahnesi gibi sahnelenebilirliği ortadan kaldıran ve romantik tiyatro anlayışının etkisi ile eseri dolduran hayaletler, ruhlar vs. gibi unsurlarıyla, aksayan tarafları olan bir eserdir.

Bununla birlikte *Finten*, yazarın diğer oyunları düşünüldüğünde en başarılı eseridir diyebiliriz. *Finten*'deki vaka kuruluşu ve işlenişi, yazarın diğer eserleri ile

kıyaslanamayacak kadar sağlamdır. Şahıs kadrosundaki kişilerin diyalogları ve ruh hallerinin tasvir ve tahlilleri de başarı ile verilmiştir.

Şema 10:



1. 2. 4. 2. 4. 2. Dügümler-Çözümler

Tablo 11:

	1. F. (s.13-94)	2. F. (s.94-124)	3. F. (s.125-167)	4. F. (s.168-200)	5. F. (s.201-221)	6. F. (s.222-234)	7. F. (s.235-274)	8. F. (s.274-300)	9. F. (s.301-496)															
	Manzar	Manzar	Manzar	Manzar	Manzar	Manzar	Manzar	Manzar	Manzar	Manzar	Mia' raz	Mia' raz	Mia' raz	Mia' raz	Mia' raz	Mia' raz	Mia' raz	Mia' raz	Mia' raz	Mia' raz				
	s.13	s.47	s.94	s.125	s.168	s.201	s.222	s.235	s.265	s.274	s.301	s.308	s.321	s.328	s.339	s.351	s.368	s.386	s.396	s.427	s.439	s.467	s.478	
1	●																							
2		●																						
3			●																					
4				●																				
5																				●				

- Leydi Dik'in ucube için meşru bir anne bulup bulamayacağı
- Lord Dik verem hastanesinden bulunacak kişi ile evlenecek mi?
- Finten'in asalet sınıfına girmek için yaptığı plan gerçekleşecek mi?
- Mr. Kıros'u öldürmeye giden Davalacıro'nun bu işi gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceği
- Davalacıro'nun kıskançlığı nasıl sonuçlanacağı?

1. 2. 4. 2. 4. 3. Zaman

Finten'de vakanın geçtiği sosyal zaman ve vaka zamanı eserin 311. sayfasında verilir. Burada Sabî-i Beyaz-Pûş tarafından üç defa tekrarlanan “Gelecek bin sekiz yüz yetmiş dört senesinin ilk günüyüm!” cümlesi, bulunan zamandan bir yıl sonrasını ifade eder ve bize eserin vaka zamanının 1873 olduğunu gösterir. *Finten*'de anlatılan vaka süresi ise yaklaşık 5,5 aydır.

Finten, Leydi Dik ile Doktor Tomas'ın konuşmaları ile başlar. Bu konuşmada Leydi Dik, Finten ile oğlu Lord Dik'in birlikteliklerinden duyduğu rahatsızlığı ifade eder ve bu birliktelikten olduğunu zannettiği “ucube”den kurtulmak için Doktor Tomas'tan yardım talebinde bulunur. Doktor Tomas, Finten ile Lord Dik'in birlikteliklerinin üç yıllık bir geçmişe sahip olduğunu, Leydi Dik'in de ucubeden iki yıl önce haberdar olduğunu söyler:

“Doktor Tomas – (*Ciddiyetle*) Oğlunuzun gafletini görüyorum, Leydi Dik. Siz hafîdinizin iki yaşına geldikten sonra vücûdundan haberdar oldunuz, bense daha vücuda gelmeden evvel onun muntazır-ı vürûdu idim. Bilirim ki, oğlunuz Lord Dik üç seneden beri mahfî ve meçhul bir hânenin sahibidir; yahut gayet zengin ve gayet güzel, Kanadalı bir sâhibe-i hânenin misafir ve musâhibidir. Bu Kanadalı kadın Londra'da Mis Finten nâmıyla yaşamayı tercih ediyor, çünkü Lord Dik bu nâmı çok sever. (...)” (s. 17)

Leydi Dik'in kendisinden kurtulmak istediğini öğrenen Finten, bir an önce Lord Dik ile evlenerek İngiliz sosyetesine girmek için harekete geçer. Melvil'in önerdiği planı mantıklı bularak uygulamaya koyar. Bu plan dahilinde Finten, Davalaciro'yu Mr. Kıros'u öldürmesi için Avustralya'ya gönderir. Davalaciro'nun Avustralya'ya gidişinin üzerinden on beş gün geçmiştir:

“Finten – Davalaciro'yu çağırınız diyorum size!...

Birinci Hizmetçi Kız - Madam!.. Davalaciro, madam!.. On beş günden beri o, bu evde değil zannediyorum, madam!..” (s. 303)

Plan gereği verem hastanesinden çıkarılan Bılanş ile Lord Dik evlendirilir. Sonra da hastalığının iyileşmesi için Bılanş, Beyrut'a götürülür. Vaykont Roz ile Leydi Konstans, hususi gemileri ile Bılanş ile Lord Dik'in yanına gideceklerini söyler. Bu yolculuğun süresi yirmi beş gün yahut bir ay kadardır:

“Vaykontes Roz – Umarım ki bundan yirmi beş gün yahut bir ay sonra – eğer rüzgâr müsait olursa – Beyrut’ta onları görürüz.” (s. 331)

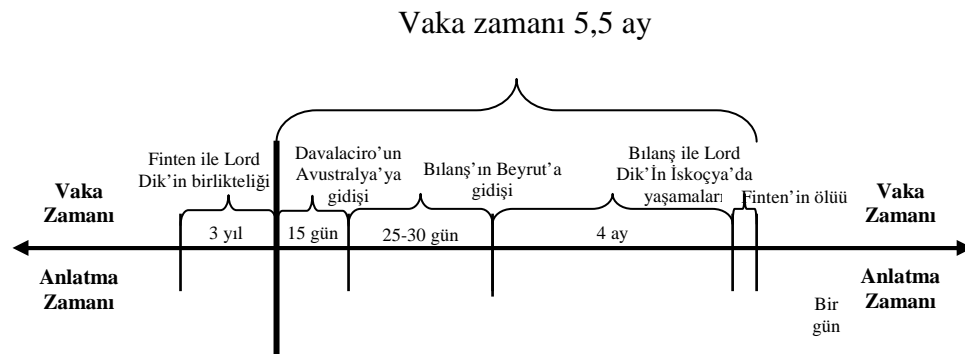
Bılanş’ın sağlığı ile ilgili haberler Doktor Tomas tarafından Finten’e farklı, Leydi Roz’a farklı olarak iletilir. Bunun üzerine Finten, Bılanş’ın sağlık durumunu bizzat görmek için Beyrut’a gider. Beyrut’ta özellikle denizde çetin bir mücadele yaşanır. Bu mücadeleden Bılanş, Lord Dik, Doktor Tomas İskoçya’ya kaçarak kurtulurlar. Finten ile Davalaciro ise gemiden denize atlayarak kaybolurlar. Bütün bu olayların üzerinden dört ay geçmiştir.

“Doktor Tomas – Bundan dört ay mukaddem ki Akdeni’in kasırgalar gibi bulutlara kadar itilâ eden dalgaları, cezîreleri sarsacak derecede şiddetli sadmelerle kayaları yerinden koparıp götürüyordu; bundan dört ay mukaddem ki şimşîr-nâmütenâhi-i ilahi gibi bâlâ-yı semâvattan geldiğine inanılacak raddelerde dîr u dırâz olan sâikalar zulmet denilen perde-i esrar-ı tabiatı ebedî surette tutuşturacak bir hâl ile yağıyordu.(...) Biz o tarihte Beyrut’tan bir tenezzüh gemisine binerek tufan seyrine çıktık!” (s. 430-431)

Eserde bütün teferruatı ile verilen bu zaman dilimleri dikkate alınacak olursa eserin vakasının 5.5 aylık bir zaman diliminde geçtiği söylenebilir. Yine eserde verilen kozmik zaman bilgisinden hareketle vakanın Temmuz-Ocak ayları arasında geçtiği görülür.

Abdülhak Hâmid, *Finten*’de zaman ile vaka arasında ilgi kurmaya çalışır. Özellikle hayalet, ruh gibi varlıkların gözükmeye gece gerçekleşir.

Dokuz fasıllık oyunun altı faslında kozmik zaman olarak gündüz/sabah, üç faslında ise gece/akşam kullanılmıştır.





1. 2. 4. 2. 4. 4. Mekân/Dekor

Finten'in vakası Londra'da geçer. Eserin vakasının Beyrut ve İskoçya'da geçtiği fasılla da olmuştur. Eserin fasıl başlarında mekâna dair detaylı bilgiler verilir ve sahnenin dekoru okuyucu/izleyiciyi vakaya hazırlar.

Eserde kapalı-açık mekânların dağılımında denge vardır. Dokuz fasıllık oyunun kapalı mekânları çoklukla yatak odaları ve kulüp salonlarından oluşur. Kilise, hastane, park, yol, mezarlık ve deniz gibi mekânlar da kullanılmıştır.

Vaka-mekân uygunluğu sağlanmaya çalışılmıştır. Zengin ve aristokrat kesimin yaşadıkları mekânlar halkın yaşadığı mekânlardan farklıdır. Hastane ile *Finten*'in evi arasında da dikkat çekici farklılıklar göz önüne serilir.

Eser pek çok mekân/yer ismi zikredilir. Vakanın geçtiği Londra, Beyrut ve İskoçya'nın dışında Avustralya, Kanada, Amerika, Hindistan, İran, Mısır, İsrail, Bulgaristan, Suriye, Lübnan, Fransa, Kafkasya, Liverpool, Akdeniz isimleri anılan yerlerdir.

Eserde yer verilen deniz sahnesi eserin sahnelenebilirliğine gölge düşüren yerlerden biridir. Dekorların fasıldan fasıla çok külfetli olarak değişmesi de eserin sahnelenebilirliğini olumsuz etkileyen mekân/dekor ile ilgili unsurlardır.

1. 2. 4. 2. 4. 5. Şahıs Kadrosu

Abdülhak Hâmid, *Finten*'de hacmi ile orantılı olarak kalabalık bir şahıs kadrosuna yer vermiştir. Yazarın hemen hemen pek çok eserinde çeşitli gruplara ayırabileceğimiz şahıs kadrosunu, *Finten*'de de asiller/sömürenler ve sömürgelerden

gelenler/İngiliz olmayanlar olmak üzere iki gruba ayırabiliriz. Yalnız, bu grupların bütün belirgin özelliklerine rağmen homojen bir yapıya sahip olduğunu söyleyemeyiz. Aynı grup içerisinde iyilerin yanında kötüler de mevcuttur.

1. 2. 4. 2. 4. 5. 1. Finten

Esere ismini veren ve eserin merkezi kişisidir. Yazarın, bir insanda bulunması imkânsız gibi görülen bütün olumsuz özellikleri Finten üzerinde topladığı görülür. Finten, muhteris, kıskanç, kindar, korkusuz, zeki, şeytanî, mücadeleci, güzel, zengin, şehvetlidir.

Fitnen, W. Shakespeare'in Lady Macbeth'inden derin izler taşır. Fakat, Abdülhak Hâmid, Lady Macbeth'ten çok daha "şeytanî" bir kahraman yaratır. Finten'in doymak bilmez hırsı, yakın çevresinden başlamak üzere genişleyen bir etki sahasında pek çok kişiyi kullanmasını sağlar. Finten, hiçbir duygusunda samimi değildir. İnsanlar onun için, amaçlarına hizmet eden bir araçtır. Kullandığı bütün insanların zaaflarına hükmetmeyi bilir. Davalacı, Bilanş, Lord Dik, Doktor Tomas, Melvil, oğlu ucube ve kocası Mr. Kıros, Finten'in kullandığı insanlardır.

Girmek istediği sosyete çevrelerinde ondan isminden çok sıfatı ile bahsederler. Şehvetin ve ateşin rengi olan "Kırmızılı" ve "Kanadalı Serseri" diye hitap ederler. Şehnaz Aliş, Gaston Bachelard'ın "Dört Unsur Nazariyesi" ışığında Finten'in kahramanlarını değerlendirdiği bildirisinde, Finten'i bu dört unsurdan ateş ile özdeşleştirir (Aliş, 1998: 68-73). Eserde Finten'i tanımlarken kullanılan ateş ve ateş ile ilgili kavramlar tesadüfî değildir.

Abdülhak Hâmid, bütün olumsuz özellikleri bir araya getirerek yarattığı Finten'i en sonunda her şeye ve herkese karşı neden mağlup göstermiştir? Bizce yazarın, esas vurgulamak istediği nokta Finten'deki sevgisizliğin bütün mağlubiyetlere sebep olduğudur. Finten'in bütün zekâsı, gücü, güzelliği, kudreti ve hırsına rağmen kimsesiz ve güçsüz Bilanş'a karşı yenilmesinin sebebi de burada aranmalıdır. Bilanş'ı güçlü kılan sevgisidir. Finten, kendisindeki sevgisizliğin farkındadır:

"Benim mümkün müdür dünyada cidden kimseyi sevmem?
Beni sevsin derim herkes, fakat ben kimseyi sevmem!" (s. 180)

Finten'in sevgiden çok, cinsî eğilimi vardır. Davalaciro'yu sevmediği sadece ondaki cinsî gücün hayranı olduğu görülür. Finten'in cinsel yönü ve erkek düşkünlüğü Melvil'in tarafından çarpıcı bir şekilde dile getirilir:

“Melvil - Kolun Vaykont Roz'un boynunda iken nabzın Doktor. Tomas'ın elinde, ellerin Mister Kıros'un cebinde iken gözleri Lord Dikte idi! Avrupa'nın Avustralya'nın mecalis-i muhtelifesinden başlayarak, Asya'nın, Amerika'nın akvam-ı vahşiyesine, Afrika'nın maymunlarına kadar rağbet gösterdikten, Çinlileri, Hintlileri, Ye'cücleri ve yamyamları bile tecrübe ederek hâbgâhını Babil Kulesi'ne döndürdükten sonra (...)” (s. 420)

Kenan Akyüz, Finten için, “Piyesin belkemiğini teşkil eden bu tip, yazarın Londra'da tanımış olduğu birkaç kadının özellikleri ile Leydi Makbet'in aynı potada eritilmesinden doğmuş, geniş bir kompozisyonudur.” (Akyüz, 1964: 34) der.

Gerçekten de Abdülhak Hâmid'in Hatırat'ı ve Mektuplar'ına bakıldığında zaman sadece Finten için değil *Finten*'deki diğer kahramanlar için de yazarın kimlerden esinlenerek kahramanlarını yarattığına dair bilgiler buluruz.

“İsmi bar kızından; aile adını, güzelliğini, sosyete mensubu oluşunu ve yüksek zümrenin genç bekârları arasında uyandırdığı büyük hayranlığı Amerika'lı sosyete kadınından, ikbal ve mevki hırsı ile merhametsizliği ve korkunç entrika kabiliyeti de Şekspir'in en tanınmış kahramanlarından Leydi Makbet ile ilgilidir.” (Akyüz, 1964: 36)

Abdülhak Hâmid, Finten'i eserinin merkez kahramanı olarak belirledikten sonra diğer şahısları, onun şahsiyetini belirginleştirmek adına yaratmış gibidir.

1. 2. 4. 2. 4. 5. 2. Davalaciro

İsmi Hindistan'daki bir yanardağdan alan Davalaciro, iri yarı, zenci, Hintli, güçlü, cinsel güç objesi, kıskanç ve Finten'e karşı zaafı olan biri olarak çizilir. Aslında genel yapısı ile saf ve temiz biridir. Finten'e olan zaafı onu “intikam âleti” haline getirir. W. Shakespeare'in *Othello* isimli oyununun kahramanı Othello ile birbirine benzemektedirler. İkisi de iri yarı ve aşırı derecede kıskanç olarak çizilmişlerdir.

Finten'de İngiliz sosyetesinin karşısında sömürgelerden gelenlerin arasında bulunan Davalaciro, İngiliz sosyetesine karşısında kaybedenlerdendir. Yazar, özellikle cinsel gücü temsiline yanında vahşi, ilkel ve tabiata mensup olması ile medeniyet ve

cemiyetin karşıt gücü olarak da Dalavaciro'yu çizer. Abdülhak Hâmid'in Davalaciro'yu tasvir ederken “Ejdeha-yı Hindî, timsah, fil, öküz, yecüc, yamyam, dîvsürekli hayvan isimlerine başvurması ve Davalaciro'nun hareketlerini hayvanlara özgü benzetmelerle ortaya koyması, onun “hayvanî gücüne” vurgu amacı taşımaktadır.

Davalaciro, Abdülhak Hâmid'in Bombay'da tanıdığı ve daha sonra Londra'da da işret arkadaşlığı yaptığı Nâhüdâ Sâhip'ten izler taşıdı muhakkaktır. Yazar, *Finten*'i Nâhüdâ Sâhip ve İngiliz maşukunun garip aşklarından hareketle yazma isteği duyduğunu bizzat kendisi belirtir (Tarhan, 1994: 207). Eserde hemen hemen bütün cinayetlerin “suç âleti” olan Davalaciro, efendisi tarafından katilliğine son verilerek maktul duruma düşer.

1. 2. 4. 2. 4. 5. 3. Bılanş

İngiliz sosyetesinin dışında kimsesiz veremli bir kızdır. Finten, kendi planlarını gerçekleştirmek adına verem hastanesinden çıkararak ona bir isim (Bılanş), bir geçmiş ve bir unvan verir. İngiliz sosyetesinin karşısında sömürgeleden gelen grubun içerisinde yer alır ve tabiatın vahşi tarafını değil saf, temiz tarafını temsil eder.

Finten'i her şeyden mahrumken sahip olduğu yegâne şey olan “sevgi” ile yener. Veremi yenmesi, Lord Dik'e kendisini sevdirmesi, hiçbir plan ve entrikaya başvurmadan İngiliz sosyetesini karşısında başarıya ulaşması, Bılanş'ın sahip olduğu sevgi kudretinin yanında yazarın ölen eşi Fatma Hanımın esere yansıyan bir sureti olması da etkendir.

Bılanş, Finten ve Davalaciro'nun aksine hoş sıfatlarla anılır ve tanıtılır. Melek, inci, safvet-i kalp, dūd-ı nuranî, beyaz, mükemmel mukaddes bir hilkat, Bılanş için *Finten*'de sarf edilen kelimelerdir. Şehnaz Aliş, Bılanş'ı dört unsur nazariyesi çerçevesinde “su”yu temsil ettiğini belirtir (Aliş, 1998: 76-77).

1. 2. 4. 2. 4. 5. 4. Diğerleri

Finten'in kalabalık şahıs kadrosu içerisinde öne çıkan birkaç şahıs daha vardır. Bunları burada ele almayı uygun gördük. Dik Ailesi olarak tanımlayabileceğimiz ailenin mensupları (Leydi Dik, Lord Dik, Leydi Konstans) İngiliz sosyetesini temsilen eserde yer alırlar. Özellikle Leydi Dik ile Leydi Konstans, tamamen İngiliz asalet sınıfının

tavır ve davranışlarını sergilerler. Leydi Dik başta Finten olmak üzere verem hastanesinde yatmakta olan hastalara tepeden ve küçümser nazarlarla bakar. Oğlunun Finten ile münasebetinden rahatsızlık duyan Leydi Dik, her fırsatta Finten ile çatışma içerisinde bulunur.

Lord Dik, bizim edebiyatımızdaki saf, tecrübesiz mirasyedi evlat tipine benzer. Finten'e duyduğu aşk onun bütün iradesini etkiler. Ailesi ile tartışmaya varacak kadar Finten'i savunur. Finten'in oyunlarından habersizdir. En son bir plan dahilinde Bılanş ile evlendirilir. Başlarda bu evliliğe karşı çıkan Lord Dik, zamanla Bılanş'a âşık olur ve Finten'in çevirdiği oyunlardan haberdar olur. Lord Dik de Finten'in âşık listesinde yer alan isimlerden biridir.

Finten'in bütün planlarının ortağı olan Melvil, Finten'in sevdiği Dalavaciro'ya ortak olmak ister. Ama bu isteği ölümle neticelenir. Finten, Melvil'i çok küçük yaşlarda seçerek yanına almıştır. Finten ile birlikte kalmaktan Finten'e has özellikleri edinmiştir. Zeki ve Finten ile daima içten içe rekabet içerisinde.

Leydi Konstans, tevarüs ettiği özellikleriyle Leydi Dik'ten pek farklı biri değildir. Evleneceği kişide asalet arar. Finten'le çatışma yaşayan isimlerden bir diğeri de Leydi Konstans'tır. Asalet takıntısı Bılanş'ı kabullenmesine bile engel olur. Bılanş'ın yazdığı bir kitabı asalet sınıfına mensup bir yazarın eseri olmadığı için okumayı reddeder.

Eserde önemli rol icra eden isimlerden biri hiç şüphesiz Doktor Tomas'tır. Yazarın Fatma Hanımın rahatsızlığında tedavisi ile meşgul olan Yunanlı bir doktordan mülhem olan bu tip, Finten'e âşık olanlardan biridir. Başta Finten'e bütün işlerinde yardım eden Doktor Tomas, daha sonra Finten karşısında Bılanş'ı tutar. İnsan sevgisi ile dolu, felsefî yanı olan, yardımsever bir doktordur. Fakat Finten'e olan zaafı onu da Finten'in planlarının bir parçası haline getirir.

1. 2. 4. 3. Yabancı Dostlar (1924)

1. 2. 4. 3. 1. Eserin Kimliği

Yabancı Dostlar, Abdülhak Hâmid'in manzum tiyatro eserlerinden biridir. Abdülhak Hâmid, 1924 yılında iki ayrı cilt olarak yayımladığı eserine 1925 yılında

Servet-i Fünûn dergisinde tefrika⁶⁸ edilen fakat kitap olarak yayımlanmayan üçüncü bir kısım ekler.

Yazar, *Yabancı Dostlar*'ın birinci kitabını tamamen Türkçe kelimelerden oluşan mısralarla yazmaya çalıştığını ifade eder:

“Karilerin dikkat buyurmuş olacakları vechile bu muhavere-i manzumenin bazı aksamını Türkçe olarak tanzim ettim. Zannederim ki ikinci manzarın mebâdisine kadar o tarz-ı inşâ devam eder. Asılları Fârisî veya Arabî olup da kesret-i istimal ile Türkçeleşmiş olan kelimeler bu kısımlarda ma'duddur. Onlar da satır başlarında işaret ettiğim vechile kırk küsur sahife yazıda yirmi üç lügatten ibarettir.” (Tarhan, 1924a: 3)

Yabancı Dostlar, bir Türk şair ile bir İngiliz kadının karşılıklı konuşmalarından ibaret ve otobiyografik unsurlar bakımından zengin bir eserdir.

Çalışmamızda, *Yabancı Dostlar*'ın 1924 yılında iki ayrı cilt olarak yapılmış baskıları ve tefrika hâlinde kalarak kitaplaşmamış olan *Servet-i Fünûn*'daki tefrikası kullanılmıştır.⁶⁹

1. 2. 4. 3. 2. Eserin Özeti

İngiltere'de yaşayan çapkın ve yaşlı bir Türk şair, Londra'daki Battersea Park'ta bir İngiliz kıza rastlar. Onunla tanışarak evlenmek isteğini belirtir. Birkaç gün aynı parkta buluşurlar. Kız, müzikholde köçeklik yapmaktadır. Parkta buluşmalarının neticesinde bu iki kişi evlenirler. Kız, ilk başta fakir olduğunu söylese de sonra kendisine ait ve içerisinde hizmetçileri olan bir eve sahip olduğunu söyler. Bu iki kişi arasında ilk başta yaş ve din farkı engel gözükse de sonra bu pürüz aşılır ve evlenirler. Kız müzikholde çalışmaya devam eder, çapkın şair ise evde hizmetçilerle gönül

⁶⁸ “Abdülhak Hâmid Bey'in eseri olan *Yabancı Dostlar*'dan üçüncü kısım” başlığı ile yayımlanan tefrikanın künyesi şöyledir: *Servet-i Fünûn*, nr. 10-1484, 22 Kânun-ı Sâni 1340, s. 150-151; nr. 15-1489, 26 Şubat 1340, s. 231-235; nr. 18-1492, 19 Mart 1341, s. 278-279; nr. 20-1494, 2 Nisan 1341, s. 310-312; nr. 22-1496, 16 Nisan 1341, s. 342-343.

Ömer Faruk Akün'ün yayımladığı “Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler” isimli makalesinde *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımlanan üçüncü tefrikanın numarası derginin takip eden yayımına bakılmaksızın sadece kapakta yanlış yazılan numara dikkate alınarak 1491 şeklinde yazılmıştır. Dergi tarafından yanlış yazılan bu numara 1492 olacaktır. Ömer Faruk Akün'ü referans alan pek çok araştırmacı bu yanlış devam ettirmiştir.

⁶⁹ Tarhan, A. H. (1924a). *Yabancı Dostlar-I*, Yeni Matbaa, İstanbul, 43s.

Tarhan, A. H. (1924b). *Yabancı Dostlar-II*, Orhaniye Matbaa, İstanbul, 64s.

Tarhan, A. H. (1925c), *Yabancı Dostlar-III*, *Servet-i Fünûn*, nr. 10-1484, 22 Kânun-ı Sâni 1340, s. 150-151; nr. 15-1489, 26 Şubat 1340, s. 231-235; nr. 18-1492, 19 Mart 1341, s. 278-279; nr. 20-1494, 2 Nisan 1341, s. 310-312; nr. 22-1496, 16 Nisan 1341, s. 342-343.

Alıntılar metin boyunca bu baskılardan sayfa numaraları verilmek suretiyle yapılmıştır.

eğlendirir.

1. 2. 4. 3. 3. Eserin Muhtevası

Yabancı Dostlar, biri Türk diğeri İngiliz iki kişinin aşk, evlilik ve hayat hakkında konuşmalarını içeren bir eserdir.

Abdülhak Hâmid'in yaşlılık dönemi eserlerinden olan *Yabancı Dostlar*, yazarın hayatından önemli izler taşır. Yazar eserinde yaşlılık, aşk ve kadın gibi konularda tecrübelerini aktarır.

Battersea Park'ta ilk kez gördüğü kıza evlenme teklif eden isimsiz erkek, hayatını günübürlük zevkler ve düşüncelerle geçiren birisidir. İlk kez gördüğü kıza evlenme teklif ederken aklında İrlandalı sevgilisi vardır. İngiliz kız, evlilik teklifini eğer kabul etmezse bir Rus kızı ile gönül eğlendirmeye gidebileceğini söyler. Bütün bu nitelikleriyle erkeğin çapkın, bir kadına bağlanamayan, zevk ve safa düşkünü biri olduğunu anlarız.

Merkeze erkeğin duygu ve düşünceleri konularak içki iptilası, yaşlılık, yaşlılıkla beraber yitirilen cinsel güç, kadın ve kadının örtünmesi, dil ve din farkı, kadın-erkek ilişkilerinde serbestlik, Atatürk ve onun kurduğu devlet için verdiği mücadele gibi ferdi ve sosyal pek çok konu yerli yersiz ve bir nizamdan yoksun bir şekilde eserde dile getirilir.

Yabancı Dostlar'daki erkek pek çok bakımdan Abdülhak Hâmid'e benzer. Bu ismi verilmeyen kişi⁷⁰, Abdülhak Hâmid gibi yaşlıdır (Abdülhak Hâmid, *Yabancı Dostlar*'ı yetmişli yaşlarında yazar), şairdir, elçilikte çalışmaktadır, Türk'tür, içki iptilası vardır ve pek çok kadınla gönül eğlendirmeyi sever.

Yetmişli yaşların bir ürünü olan *Yabancı Dostlar*'da en çok dile getirilen yaşlılık ve bu yaşlılıkla birlikte kaybolan cinsel güçtür.

Eserdeki erkek, artık son çağına girdiğini fakat içindeki gözün hâlâ aç olduğunu ve gönlünün kocamadığını söyler:

⁷⁰ Abdülhak Hâmid, *Yabancı Dostlar*'dan önce *Sabr u Sebat*'ta Kont Bînam, *Finten*'de de fesli bir diplomat olarak kendisine yer vermişti. *Yabancı Dostlar*'da da erkek kahramanın ismi yoktur ve Abdülhak Hâmid'ten izler taşır.

“Erkek – (...)
 Öyledir; eskidikçe genç yaşlar,
 Yeni bir çok kuruntular başlar;
 Ben ki girdim bugün bu son çağıma,
 Yaz benim pek uzaktı kışlağıma.
 Kocamazmış gönül, ne doğru bu söz
 Doymuyor, aç demek içimdeki göz!
 O neler gözleyip neler bekler.
 (*Sonraca*)
 Bir takım yaşlı başlı erkekler
 Ki denir yerleri yerin dibidir,
 Sanırım ben ki hep benim gibidir.
 (...)” (*Yabancı Dostlar-I*, s. 22)

Yaşlandığını ve artık evlenmek istediğini söyleyen erkek, artık köprüünün ucuna vardığını söyleyerek yaşlılığını dile getirir:

“Erkek –
 Neyleyim ben, güzelim? Köprüünün erdim ucuna.
 Gördüğüm kuşların ancak bakarım sorgucuna!
 Olmasın, ben aramam sizde ne sorguç ne yelek;
 Bende vardır yeter evlenmek için bir gömlek.
 Yuvanız damda imiş, çıksak olur hengâma!
 Çıkalım, ben sizi elbette düşürmem dâma.”
 (*Yabancı Dostlar-II*, s. 16)

Erkek ile evleneceği kız arasında belirtilmese de yaş farkı (kızın yaşı 28 olarak verilir) olduğu anlaşılır. Kız, erkeğin yaşının geçkin olduğunu söyler. Buna kızan erkek yaşının geçkinliğini kabul eder ama içinde var olan gençliği de belirtmeden edemez:

“Kız –
 Ayıp değil ya, hususıyla sininiz geçkin!
 Erkek –
 Peki, fakat, o kadar siz de olmayın keç-bîn!
 (...)
 Ne mutlu!... Eski hayatım olursa köyde yeni.
 Niçin varır bana sinimde varsa iğrençlik?
 Müsin isem de benim var içimde bin gençlik!
 Bugünküler gibi lâkin taaffün etmiyorum.
 Hemîşe başlıyorum, her ne olsa bitmiyorum.
 Düşer isem bile bir gün, elimdedir bayrak!
 (*Bir harekette sonra*)
 Madam diyor ki, evet, ben kokarmışım toprak
 Teyemmüm eylesin öyleyse hâk-i pâyimden

Gidip de sorsun o âdem-lika behâyîmden:
 Çiçeklerin neredir yeryüzünde doğduğu yer,
 Bahar nerde eder, ahterâna arz-ı hüner.”
 (*Yabancı Dostlar -III(SF)*,nr. 10-1484, s. 151)

Kızın evine yerleşen erkek, burada evin hizmetçilerine kur yapmaya başlar. Gördüğü genç hizmetçiler ona yine yaşlılığını hatırlatırlar, ama bu sefer yaşlılığının kapsamına cinsel gücün yitmişliği de eklenir. Kahraman kendisini “yarım erkek” olarak görmeye başlar.

“Erkek – (*Odada gezinerek kendi kendine*)
 Güzelliğin bana vahşisi hoş gelir gayet.
 Peri demektir o!
 (*Hareket. Devam*)
 Ten ra’şe-nâk-i ünsiyet,
 Derûn-ı kalbi fakat pür hevâ-yı vuslattır.
 Ve köylü kızların ahvâli hep o hâlettir.
 (*Tevakkuf. Devam*)
 Bizim bu hâdime kızlar da suretâ ürkek!
 Benimse böyle alîl, ihtiyar, yarım erkek,
 Uyar mezâkıma gayet bu ham güzellikler!”
 (*Yabancı Dostlar -III(SF)*,nr. 15-1489, s. 231)

Abdülhak Hâmid’in eserden esere süreklilik arzeden konularından birisi olan kadın, yaşlılık eserlerinden olan *Yabancı Dostlar*’da da ele alınır. Kadın, eserde birkaç farklı yönleri ile değerlendirilir. Kadınlar, varlıkları ile dâhilere zürriyet bahşederler. Ayrıca onlar hürriyetin meşalecileridir. Hem meleklerin yeryüzündeki emsali hem de ana olarak vatanın gökteki timsalidirler:

“Erkek – (...)
 Vardır yine hiç bilmeyen insan ki kadınlar
 Bir çok da eâzımla nevâdir yaratırlar;
 Pek çok mütebahhirleri pek az aratırlar;
 Dâhilere bahşende-i zürriyet olurlar;
 Milletlere meş’al-keş-i hürriyet olurlar;
 Bir kısmı cemalinde kemliyle ser-efraz,
 Bir kısmı kemalinde cemal etmede ibrâz!
 Yâdımdaki elvah-ı mehâsin bütün onlar!
 Metbûa ya mebus oluyorlar, bugün onlar
 Milliyete bizden daha merbuta; bu millet
 Onlarla olur devlet-i meşruta: ne devlet!
 Hûr u meleğin yerdeki emsali kadındır;
 Mâder vatanın gökteki timsali kadındır;

Tarihe de âkis o tecellide bu sâye.
 Ben zühreperestim: taparım şems-i nisâya!
 (*Sonraca*)
 Ondan doğuyor halbuki bir leyle-i hasret,
 Müzlim ve mükevkeb; keder-âlûd-ı meserret
 Bir âlem-i endişe ve bir devre-i ilham!
 (*Yabancı Dostlar-II*, s. 34-35)

Vatan savunmasında kadınların ön ayak olmasını isteyen Abdülhak Hâmid, erkeklerin de kadınların sesine koşacağını ve kadınlardan kurulu bir orduya kimsenin kıyamayacağını söyler.

“Erkek – (...)
 Siz, kadınlar, olun derim ön ayak!
 Önce sen, elverir, döğüşmüş idin;
 Bir yiğit borcudur o, sen ödedin.
 Barışıklıkta ol bugün de yiğit:
 Ayasofya’yla Sultanahmet’e git;
 Haykırıp topla bir kadın alayı!
 (*Gülerek*)
 Bulunur sonra her işin kolayı
 Bir alaydır o pek yavuz ve yobaz
 Ve kadınlık bugün yasak tanımaz.
 Bu alay, başta sen edince sökün,
 Bilmem durduran olur mu bugün;
 Ordunun kim kıyarmış öylesine?
 Hep koşardık kadınlığın sesine!
 (*Sonraca*)
 Sen kulak ver şu verdiğim öğüde;
 Sonumuz dönmek olmasın Söğüd’e!
 (...)” (*Yabancı Dostlar-I*, s. 29-30)

Uzun uzun bir Arnavut güzelinden bahseden yazar, Balkan Savaşı’nın ardından Osmanlı’dan ayrılan Arnavutluk ile ilgili mısralara da eserinde yer verir. Abdülhak Hâmid’in özellikle niye bir Arnavut güzelinden ve Arnavutluk’tan bahsettiğini anlamak güçtür. Hatırat ve mektuplarında Arnavutluk ve Arnavut güzele ait herhangi bir bilgiye de rastlanmaz.

“Ayasofya’yla Sultanahmet’e git;
 Haykırıp topla bir kadın alayı!”

Yazarın yukarıdaki mısralar ile de İstanbul’un işgali üzerine düzenlenen mitinglere ve bu mitinglerde konuşmacı olarak bulunan kadınlara (Halide Edip Adıvar,

Şükûfe Nihal v.s.) bir göndermede bulunduğu söylenebilir.

Abdülhak Hâmid, kadın konusu münasebeti ile doğu-batı karşılaştırmasında da bulunur. Kız ile Erkek'in konuşmalarında kadınların "örtünmeleri" ile ilgili konuya da değinildiği görülür. Kız, Erkek'e doğulu kadınların neden kaçtıklarını ve çarşaf giyip, yaşmak örttüklerini sorar. Erkek'in cevabı ise ilginçtir. Örtünmenin kökenini Hz. Meryem'e bağlar.

“Kız –
Sizde kadınlardaki kaçmak.
Nerden geliyor yani o çarşaf o yaşmak?
Erkek –
Sizden geliyor!
Kız –
Anlamadım. Bizde tesettür?
Erkek –
Tarihe bakın.
Kız –
Bence o bir eski tevatür!
Lâyık bu sözüm olsa o tarihe hediyem!
Erkek –
Uryan idi Havva ve muhadder idi Meryem.
Vaktinde olur yani telebbüsle taarrî
Havva gibi gezmekten, evet, siz müteberri
Bizlerse soyunduk demem, ancak yola yattık.
Çarşaf duruyor belki, fakat yaşmağı attık!
Var belki de çarşaf için şimdi gürültü.
Çirkinlere gayet yakışır halbuki örtü!
Yaşmaksa güzel yüzleri etmez idi ihfâ:
Gûyâ oluyorlardı birer şi'r-i mukaffâ.
Kâfi mi değil kendimiz olmak bize bilmem!”
(*Yabancı Dostlar-II*, s. 29-30)

Abdülhak Hâmid, *Yabancı Dostlar*'da kadını bir eğlence ve zevk objesi olarak da görür. Erkek, bir kadına bağlı kalmayı doğru bulmaz. Birine evlilik teklif ederken bile başka kadınları düşünür. Evlendikten sonra karısından evin hizmetçileri ile gönül eğlendirmesine hoş bakmasını bekler. O bir kadına bağlı kalmak istemez ve çabuk sıkılır. İlerlemiş yaşı bile onun kadını bir şehvet objesi olarak düşünmesine engel olmaz.

“Erkek –
Mahbûbelerin faide yok İngilizinden;
Ayrılmayım İrlandalının bari izinden.
Ben halbuki asla olamam sıdk ile âşık.
Bir Rus kızı bulsam, ona olsam müteâşık!”

(*Yabancı Dostlar-II*, s. 33)

Erkek, “şehvet”i tabii bir aşk olarak görür. Sevmeğe lâyık ne kadar kız olursa olsun, hakiki aşk ile âşık olamayacağını söyler.

“Erkek – (...)

Etmekte bu bir ‘şair-i hüsn’ olmayı intaç;
 Âşık değilim ben, ne de maşukaya muhtaç.
 Şehvet? O fakat başkaca bir aşk-ı tabîî;
 Her mevsime mahsus! Harifî ve rebîî,
 Leylî ve nehârî de olur; söz yok o aşka.
 Allah’a olan aşk ile taat, o da başka.
 Bunlardan, ilahî ve tabîî, iki histen
 Fâriğ değilim; belki de bâliğ yaşarım ben!
 Bir kız ne kadar olsa fakat sevmeğe lâyık,
 Olmam ona bir aşk-ı hakiki ile âşık.
 Üç nev-i muhabbet, o maharîb-i selâsa,
 Karşımda, perestiş ederim Rabb-i inâsa:
 Bir hüsn-i ilâhî demedir âlihe-i hüsn!
 Hem-aşk-ı Hudâ âlihe-i vâlihe-i hüsn!
 (...)” (*Yabancı Dostlar-II*, s. 39)

Hakiki aşk ile âşık olamadığını söyleyen Erkek, bununla birlikte hayli kadın kalbi yıkıp yaktığını ama bunu da bir gayz ile kin ile yapmadığını söyler. Vaktiyle sevip beğendiğini fakat sonra bıkip bıraktığını belirtir.

“Erkek –

Ben kadın kalbi yıkıp yaktım, eminim;
 Hiç yoktu fakat onlara bir gayz ile kinim.
 Sevdim ve beğendim; ve bıkip sonra bıraktım!
 Zira alıkoysam daha mücrim olacaktım;
 Hem kendimi hem onları bedbaht edecektim!
 Her ne ise bugün hiç biri yok, kendimi çektim;
 Ben belki çekilmek sanıyordum bunu, heyhat!
 Hâlâ bu kadın aşkı ve bir hırs-ı fütûhât!
 (*Sonraca*)
 İlet bu tahavvüllere hep illet-i işret!
 (...)” (*Yabancı Dostlar-II*, s. 45-46)

Erkek, evlendiği Lizi’den de bir süre sonra bıkar ve “benimki aşk değil, bir heves veya bir keyf” der.

Erkek’in evlilik ve ahlâk anlayışı da farklıdır. Lizi’n evindeki hizmetçilerle hafta

sonu kırlara eğlenmeye gider. Daha sonra bu eğlenceye Lizi de katılır. Gerek Erkek gerekse Lizi, yaşadıklarının norm dışı olduğunun farkındadırlar.

“Erkek –
 İçip de rakedelim, olmak üzere hep perrân!
 Kadehlerin görelim, başlasın muânakası
 (*Hep içer ve rakederler. Sonra.*)

Lizi –
 Ve şimdi olmalı bir buseler müsabakası.
 (*Hep öpüşürler*)

Birinci Hadime –
 Görülmemiş bu ne rüya.

İkinci Hadime –
 Ne göz önünde masal!

Erkek –
 Bu yolda olmalıdır evli bir kadın uysal!
 Mizac-ı asra muvafık düşer bu lu’biyyât.

Kadın –
 Evet, hayat-ı tabiiyedir bu tarz-ı hayat.

Erkek –
 Fena görür bunu elbette eski zihniyet.

Kadın –
 Onun şemateti etmez ya kesr-i haysiyet.
 Bütün akisleri maziye dir o asvâtın;
 Bugün mümessiliyiz bunda biz müsavâtın.

Erkek –
 Hakikat asl ise elbet düşünmeyiz fer’i

Kadın –
 Kadîm usul-i maîşet bugün değil mer’i.
 Bütün riya o akaîd, o örf ve âdetler,
 O eski terbiyeler, secdeler, ibadetler,
 Bütün riya! Ve serapa uyûb-ı hil’at-pûş.
 Veya bütün mütenekkir şenâlar ki beşûş...
 (...)(*Yabancı Dostlar -III(SF)*,nr. 20-1494, s. 312)

Yabancı Dostlar’da ısrarla gündeme getirilen konulardan birisi de içkidir. Erkek, içki müptelası olarak çizilir. Erkek’in içki iptilasını Kız ile aralarındaki yegâne anlaşmazlık olarak görünür.

“Kız –
 Buldunuz muydu kolaylıkla derim çingırağı?
 İçkiden sonra dün akşam?... Bakınız, şimdi bile...
 Erkek –
 Ne dün akşam, ne bugün, içmedim. Ah!
 Kız –
 Bilirim ben yaşamam, siz de bilin, bir arada.

Erkek –
 Hani serbest olacaktık?
 Kız –
 O da başka.
 Erkek –
 Bu ada,
 Deniz üstünde bugün sallanıyor içmekten!
 İçkisiz burada yemek yenmez olur.
 Kız –
 Pek çok içen,
 Bilirim, ah neler yer bilirim!... Her ne ise.
 (...)” (*Yabancı Dostlar-II*, s. 7-8)

Kız, ısrarla Erkek’in içkiyi bırakmasını ister. Hatta içkiyi bırakırsa evlenebileceklerini söyler.

“Kız –
 İçkiden vazgeçiniz siz, edin ancak onu yok;
 Kim bilir, sonra belki o yoklar varlık.
 (*Sonraca*)
 Nefes almakta da vardır ya genişlik, darlık.
 (*Yine tevakkuf, devam*)
 İçki geçmezse bilin, sevgi geçer.
 Erkek –
 Hepsi geçer.
 Kız –
 Ve dün akşamki kadın, ben bilirim, çokça içer.
 Bir Pazar, hep binelim üç kişilik bir kupaya.
 İçelim, eğlenelim; sonra kırılısın şişeler!
 Bu son olsun.
 Erkek – (*Kendi kendine*)
 Şişeler belki de bir çok – gişeler –
 Afacan kız!
 Kız –
 Çağırın bir Pazar olsun ve bu ay,
 Çok işim olmayacaktır; çağırın siz,
 Erkek –
 Hay hay!
 Kız –
 Ve o gün evleniriz belki, bugün olmazsa.
 (...)” (*Yabancı Dostlar-II*, s. 9-10)

Yabancı Dostlar’daki Erkek kahraman ile Abdülhak Hâmid’in benzer özellikler taşıdığını belirtmiştik. Bu benzer noktalardan birisini de “içki iptilası” oluşturur. Abdülhak Hâmid’in son eşi olan Lüsyen Hanım, hatıralarında Abdülhak Hâmid’in bu içki iptilası ile ilgili ilginç bir anekdota yer verir. I. Dünya Savaşı yıllarında

Budapeşte’de bulunan Abdülhak Hâmid ve Lüsyen Hanım, savaşın olanca şiddetiyle devam ettiği sırada, evlerinde otururlarken bir kurşun yağmuru altında kalırlar. Kaçıp kurtulmak, en azından buldukları ortamdan uzaklaşmak gayreti içerisinde olan Lüsyen Hanım çırpınırken, Abdülhak Hâmid içmekte olduğu viskinin ziyan olmasına gönlü razı olmaz ve yerinden kıpırdamaz. Hayat ile ölüm arasındaki ince çizgide dahi Abdülhak Hâmid’in içmekte olduğu içkisinden vazgeçmemesi onun içki iptilası için çarpıcı bir örnektir (Tarhan, 2006: 166-167).

Yabancı Dostlar’da ilgi çekici bir konu da Milli Mücadele ve Atatürk’e dair göndermelerin bulunmasıdır. Bu husus, eserin genel bağlamından uzak ve alakasız gibi durur.

Erkek, görüşmeye başladığı kızın tekrar parka gelmesini beklerken alakasız bir şekilde sözü Milli Mücadele ve Atatürk’e getirir. Yazar, burada Yunanlı’nın ülkeyi terk ettiği ve Ankara’dan gelen yüce bir sesin Türk insanının talihini değiştirdiğini belirtir. Türklüğe yapılan vurgu dikkat çekicidir. Köylünün bazı şeyleri ancak dini motifli olursa anladığını ama yapılan mücadelenin kavmi bir mücadele olduğunu ifade eder.

“Erkek – (...)

Bırak, Allah için! Şu kızcağızı.
 Ne diyor, yokla, yurdunun ağzı:
 Hem denizden duyuldu hem karadan,
 Yüce bir ses ki geldi Ankara’dan;
 Yeri sarsarca gürleyen bir ses!
 Bizde bilmem neler diyor herkes?
 Yenerek olmuşuz bugün barışık,
 Neden olsun düşünceler karışık?
 Bir uğurdur bu hiç silinmeyecek;
 Bunda bilmem ne var bilinmeyecek?
 Gitti Yunan bugün uğurlar ola!
 Bilemem İngiliz gelir mi yola?
 Onu güçtür biraz beğendirmek,
 Bizi çok istemişti yendirmek.
 Korkuluk olmasaydı Hindistan,
 Ermenistan olurdu, Kürdistan!
 Biz de süngü ile kesmesek dilini,
 Tataristan ederdi Türk ilini!
 Türk’ü kurtardı Türk olan başlar;
 Dini kurtarmış oldu dindaşlar
 Gücü yetmezlerin yetişti gücü!
 (Tevakkuf, tefekkür)

Başka sesler de var düşündürücü:
 Köylü Türk anlamaz o seslerden,
 Geliyor der yabancı bir yerden.
 Ona ses gökyüzünden inmelidir;
 ‘Dinimizden gelir bu’ denmelidir.
 Yoksa hep çiftçiler kırar sabanı;
 Toplanan ordu kaldırır tabanı!
 Saklasın Tanrı! Öyke bir salgın,
 Bizi toptan ederdi darmadağın!
 Ova olmak değilse dünkü tepe,
 Göçüp olmak değilse bir göçebe,
 Yüze çıksın, çatılmadan kaşlar;
 Bunu anlatsın isterim başlar!
 Köylü anlar efendilik, paşalık;
 Köylü bilmez nedir bu kargaşalık!
 Bir temel var mı yok mu belli değil.
 (...)” (*Yabancı Dostlar-I*, s. 24-26)

Atatürk’ün doğduğu yer Selanik’e telmihle, Türkiye Cumhuriyeti’nin batmaz bir güneş olarak doğduğu ifade edilir.

“Erkek – (...)
 Toprak altında kaygusuz yataklar
 Bunu yanlış demiş bizim atalar:
 O Selanik’te vardı çünkü yürek!
 Ve o çok işler açtı titreterek.
 Doğacak orda oldu belli güneş.

 Batmaz artık o bir temelli güneş!
 (...)” (*Yabancı Dostlar-I*, s. 33)

Balkan Savaşı’ndan sonra Osmanlı’dan ayrılan milletler ve Türk’ün yaşadığı sıkıntılar dile getirilir. Artık yeni kurulan ordu ve cumhuriyetle bu sıkıntıların bertaraf edildiği belirtilir.

“Erkek – (...)
 İş biter sonra ayrılıklarla.
 Nitekim Türkili’nde, vah! O ile,
 Böyle olmaktadır bu şimdi bile!
 Vahşi başlangıcın yaman bitişi.
 Böyle bitmekte işte Türk’ün işi!
 (*Mütehevviren*)
 Yine sen, ey yabancı, ondan ürk,
 Ki değildir tekin, yamandır Türk!
 Ellerin görmedikçe itliğini.

O bırakmaz bugün yiğitliğini;
 Isırırlarsa ansızın kudurur!
 Yıldırım yağdırılsa karşı durur!
 (*Durduktan sonra*)
 Bizde yordam bugün el oğlunda;
 Bir payım var benim demek bunda.
 Yolu bulduk; bu pek de doğru buluş;
 İstemem başka türlü bir kurtuluş.
 Dalkavuklar büyütmek isteyerek,
 Dilerim olmasın kazık bu direk!
 (*Tefekkürle zımnem*)
 İşte bir belli başlı yükseklik!
 Onsuz olmaz efendilik, beylik.

 Bizde bir ordu var bugün daha dinç!
 Bana ondan gelir derim bu sevinç;
 O sağ oldukça ben derim ki bugün!
 Olamaz yıldızım benim düşkün.
 (...)" (*Yabancı Dostlar-I*, s. 37-38)

Görüleceği üzere yaşlılıktan içkiye, kadından evliliğe, Milli Mücadeleden Atatürk'e kadar pek çok konu gelişi güzel ve herhangi bir nizamdan yoksun olarak *Yabancı Dostlar*'da ele alınır. Abdülhak Hâmid'in en dağınık eserlerinden biri olan *Yabancı Dostlar*, içinde barındırdığı biyografik unsurların dışında "ne için yazıldığı ve neyi anlatmak" istediği pek de anlaşılmayan kapalı bir eserdir.

1. 2. 4. 3. 4. Eserin Yapısı

Yabancı Dostlar'ın fasıl sayısını tespit etmek oldukça güç. Yazarın pek çok eserinde fasıl ve alt birimlere farklı isimlendirmelerde bulunduğunu daha önceki incelemelerimizde dile getirmiştik. Yazarın, *Yabancı Dostlar*'da "Manzara" ve "Manzar" olmak üzere iki farklı isimlendirmede bulunduğunu görmekteyiz. Bunlardan hangisi "fasıl"ın karşılığı olarak kullanılmıştır? Abdülhak Hâmid, eserinin birinci kitabında "Birinci Manzara" ve "Manzar 2" şeklinde bir bölümlemede bulunmuştur. İkinci kitap, "Aynı Manzar 3", "Manzar 4" ve "Manzar 5" şeklindedir. "Aynı Manzar"dan kasıt nedir? Eğer birinci kitabın son manzarı kastediliyorsa neden 3 rakamı kullanılmıştır? Eserin *Servet-i Fünûn*'da tefrika edilen kısmında ise "Birinci Manzara", "İkinci Manzara", "Üçüncü Manzara" ve "Manzar" başlıklarına yer verilir. Tefrika kısmında baştan bir numaralandırmaya gidilmiş ve son bölüm "Manzara" yerine "Manzar" olarak belirtilmiştir. *Yabancı Dostlar*'ın isimlendirmelerindeki farklılıkları

dikkate almadan fasıllarını tespit edersek 9 fasıl; isimlerdeki farklılıkları dikkate alırsak 4 fasıllık bir oyun olduğunu söyleyebiliriz.

1. 2. 4. 3. 4. 1. Olay Örgüsü

Yabancı Dostlar'ın olay örgüsü şu metin halkalarından oluşur:

1. Kız ile Erkek'in parkta karşılaşmaları ve Erkek'in Kız'a evlilik teklif etmesi,
2. Kız'ın evlilik teklifini kabul etmesi ve evlenmeleri,

Yabancı Dostlar'ın tamamına yakını iki kişinin karşılıklı konuşmalarından oluşur. Oldukça basit ve sade bir vakaya sahip olan *Yabancı Dostlar*, iki metin halkasından oluşur. Bu metin halkalarında da eseri genişletecek ve sürükleyecek çatışmalara rastlanmaz.

Türk olan Erkek'in, parkta oturmakta olan İngiliz Kız, dikkatini çeker. Kız'ın yanına giderek onunla konuşmaya başlayan Erkek, Kız'a iltifatlar yağdırır. Başlarda umursamaz görünen Kız, Erkek'e aynı yerde buluşmak üzere randevular verir. Erkek, Kız'a evlenme teklif eder. Kız, düşünmek için zaman ister ve altı gün sürecek buluşmaların neticesinde Erkek'in evlenme teklifini kabul eder.

Kız'ın İngiliz ve Hıristiyan, Erkek'in de Türk ve Müslüman olması aralarında kısa süreli bir anlaşmazlığa yol açsa da sonunda birbirlerine karşı müsamahalı davranacaklarına dair söz vermeleri ile pürüzler giderilir.

Kız ile Erkek'in farklı din ve milliyete sahip olmalarına rağmen "müsamahalı ve serbest" olmak noktasında anlaşmışları görülür. Kız, Erkek'i serbest bırakacak, Erkek de Kız'ı kıskanmayacaktır. Kız ve Erkek'in toplumsal ahlâk kurallarını zorlayan davranış ve fikirleri dikkat çekicidir. Kız, bir müzikholde köçekliğe devam eder, Erkek de evin hizmetçi kızları ile gönül eğlendirir.

Yer yer İngilizlerin asalet düşkünlükleri ve Türklerin milli mücadele içinde gösterdikleri mücadele dile getirilir. İki kişi arasındaki farklılık sürekli çeşitli unsurlarla belirtilmeye çalışılır. Ama bu farklılıklar derin çatışmalar oluşturacak boyutlara ulaşmaz.

Eserde ısrarla genel kabul ve değerlerin insan ilişkilerini şekillendiremeyeceği ya da sınırlayamayacağı vurgulanır. Farklı dinlere ve milliyetlere sahip olmak bireysel tercihlerle aşılabılır. Zira Kız'ın, köçekliği sadece para kazanmak için değil zevk aldığı ve bunu bir meslek-iş olarak kabul ettiği için yaptığını görürüz. Bu bireysel bir tercihtir. İnsanların hangi yargılarla baktığı önemli değildir. Erkek de ilerlemiş yaşına rağmen kadın sevmekten vazgeçmez. Onun için bir kadına bağlanmak mümkün değildir. O çabucak bıkar ve biriyle beraberken bile diğerini düşünmekten kendini alamaz. Milliyeti ve dini üzerinde zaman zaman bir baskı oluştursa da o, bireysel iptilalarından vazgeçmez. Ne içkiden vazgeçer ne de kadından.

Yazar, bir parkta karşılaşır sonra evlenen iki kişinin bekârlıkta olduğu gibi evlilikte de bireysel tercihleri doğrultusunda yaşayabileceklerini göstermeye çalışır.

Abdülhak Hâmid'in eseri boyunca insanın bütün din ve milliyet gibi sınırlayıcı ve sınıflandırıcı kalıplardan kurtulması ve "birey" olabilmesi gerektiğine vurgu yaptığını söyleyebiliriz.

1. 2. 4. 3. 4. 2. Dügümler-Çözümler

Bu eserin vakasında düğüm ve çözümlere yer verilmemiştir.

1. 2. 4. 3. 4. 3. Zaman - 1. 4. 3. 4. 4. Mekân/Dekor

Yabancı Dostlar'da vakanın geçtiği sosyal zaman ve vaka zamanını doğrudan bize veren herhangi bir bilgiye rastlanmaz. *Yabancı Dostlar*'da anlatılan vaka süresinin yaklaşık olarak 7-8 gün olduğunu söyleyebiliriz.

Zaman ifadeleri "dün, bugün, yarın, öbür gün" şeklinde verilir. Altı gün boyunca arada bir gün atlanarak Kız ile Erkek parkta buluşurlar. Manzaraların başında mekân ve zamana dair "yine o bahçe (o park, o yer), o vakit, o kızla, o erkek" şeklinde bilgi verilir.

Eser boyunca kozmik zaman gündüz ve mevsim yazdır. Mekân ise Battersea Park ve Kız'ın evidir.

Yabancı Dostlar'da çeşitli ülke ve şehir isimleri de anılır. Londra, Ankara, İstanbul, Chelsea, Almanya, İrlanda, Cambridge ismi anılan yerlerdendir.

1. 2. 4. 3. 4. 5. Şahıs Kadrosu

1. 2. 4. 3. 4. 5. 1. Kız (Lizi)

Eserin iki ana kahramanından biridir. Adı Lizi olan bu İngiliz kızı, 28 yaşındadır ve müzikholde köçek olarak çalışır. Yazar, İngiliz milletinin tipik özelliklerini Lizi’de gösterir. Kıskançlıktan uzak serbest düşünceleri ile eserde dikkat çeker. En dikkate değer özelliği içkiye karşı olan tavrıdır. Sevdiği adamın din ve milliyet farklılığını dahi göz ardı eden Lizi, onun içki iptilasına karşı sert bir tavır takınır. Hatta evlilik için öne sürdüğü yegâne şart Erkek’in içkiyi bırakması yönündedir.

Eserde özellikle sorduğu sorularla Erkek’e dolayısıyla yazara konuşma fırsatı tanıyan Lizi, yazarın kadınların örtünmesi, Doğu-Batı mukayesesi, âdet ve görenekler gibi konularda konuşmasını sağlar.

1. 2. 4. 3. 4. 5. 2. Erkek

Eserde Türk ve şair olarak tanıtılır. Pek çok özelliği ile yazara benzer. Cenap Şahabettin “Abdülhak Hâmid ve Yabancı Dostlar” isimli yazısında, yazarın, pek çok eserinde kendini bir şekilde gösterdiğini fakat *Yabancı Dostlar*’da bunun çok daha bariz olduğunu belirtir.

“Mamafih *Yabancı Dostlar*’ın ben bir kıymet-i hususiyesini görüyorum: O muhâvere-i manzume bize kalb-i Hâmid’in tercüme-i hâlinden birkaç sahife-i samimiyet açıyor. Zira Londra’nın Battersea parkında ‘oldukça yaşlı, sakalında siyahtan çok beyazlık fakat saçları serâpâ kumral, elinde baston, ayakta duran’ zatta Abdülhak Hâmid Beyefendiyi tanımamak için Abdülhak Hâmid Beyefendiyi hiç tanımamış olmak lâzım gelir. Vakîâ Hâmid’in kuvvetli şahsiyeti her eserinde biraz muntabı kalmıştı ve bediâları *Sahra*, *Divaneliklerim*, *Makber*, *Halce*, hepsi hayatının sanat güneşi ile aydınlanmış parçaları idi ve biraz dikkat olunsa keşfolunur ki her şahkârının belli başlı kahramanı kendisidir, meselâ Târik bin Ziyâd odur, Sardanapal odur, Davalaciro odur, belki *Tayflar Geçidi*’nde Kanbur da odur; fakat *Yabancı Dostlar*’da olduğu kadar şahsiyeti hiç birinde bâriz değildi. Bu son nefisesinde üstadın ruhunu ve dimağını bütün çıplaklıklarıyla, her yalancı örtüden âri, şeffaf bir belâgat billuru arasından takip edebiliyoruz. *Yabancı Dostlar* karşımıza isminden başka hiçbir sırr-ı hüviyetini ketmetmeyen bir Hâmid vazetti: Bu cihetle bizce bütün eserleri fevkinde bir bahası var.” (Şahabettin, 1340/1924: 6)

Erkek, eserde yazarın düşüncelerini dile getiren kişidir. *Yabancı Dostlar*’ın kahramanı Erkek ile yazar arasındaki ince çizgi çok defa ihlal edilir. Konuşan daha çok

Abdülhak Hâmid'dir. Milli Mücadele, içki, kadınlar, gibi konularda hep Abdülhak Hâmid konuşur. Bu tarz özelliklerinden dolayı *Yabancı Dostlar*'ı, Cenap Şahabettin gibi otobiyografik olarak okumak mümkündür.

1. 2. 4. 4. Cünûn-ı Aşk (1925-1926 Tefrika)

1. 2. 4. 4. 1. Eserin Kimliği

Cünûn-ı Aşk, Abdülhak Hâmid'in tefrika edildikten sonra basılma şansı bulamamış eserlerinden biridir. Yazar, *Cünûn-ı Aşk*'ı 1914-1917 yılları arasında İstanbul'da yazmış ancak 1925-1926 yıllarında tefrika edebilmiştir. *Cünûn-ı Aşk*, 1925 yılında *Vakit* gazetesinde 62 tefrika olmak üzere yayımlanır⁷¹. Ardından 1926 yılında *Servet-i Fünûn*'da⁷² bu yayıma bir ilavede bulunulur.

Abdülhak Hâmid, 1928 yılında yayımladığı "Eserlerimi Nasıl Yazdım" isimli seri yazısında eserinin tefrika edilmesinden bahsettikten sonra, *Cünûn-ı Aşk*'ı "büsbütün yeni bir tarzda" yazdığını ve "eskilerin hoşlanmayacakları gibi yenilerin de bir şey anlayamayacağı"ni ifade eder:

⁷¹ *Vakit*, nr. 2648, 13 Mayıs 1341 - nr. 2718, 26 Temmuz 1341, tarihleri arasında 62 tefrika yayımlanmıştır. Eser tefrika edilirken 24, 29 Mayıs, 9, 13, 17, 21, 23, 26, 30 Haziran ve 3, 4, 5, 21 Temmuz tarihlerinde eserin tefrikası atlanmış ama sırası bozulmamıştır. (1) nr. 2648, 13 Mayıs 1341, s. 3, (2) nr. 2649, 14 Mayıs 1341, s. 3, (3) nr. 2650, 15 Mayıs 1341, s. 3, (4) nr. 2651, 16 Mayıs 1341, s. 3, (5) nr. 2652, 17 Mayıs 1341, s. 3, (6) nr. 2653, 18 Mayıs 1341, s. 3, (7) nr. 2654, 19 Mayıs 1341, s. 3, (8) nr. 2655, 20 Mayıs 1341, s. 3, (9) nr. 2656, 21 Mayıs 1341, s. 3, (10) nr. 2657, 22 Mayıs 1341, s. 3, (11) nr. 2658, 23 Mayıs 1341, s. 3, (12) nr. 2660, 25 Mayıs 1341, s. 3, (13) nr. 2661, 26 Mayıs 1341, s. 3, (14) nr. 2662, 27 Mayıs 1341, s. 4, (15) nr. 2663, 28 Mayıs 1341, s. 4, (16) nr. 2665, 30 Mayıs 1341, s. 4, (17) nr. 2666, 31 Mayıs 1341, s. 4, (18) nr. 2667, 1 Haziran 1341, s. 4, (19) nr. 2668, 2 Haziran 1341, s. 4, (20) nr. 2669, 3 Haziran 1341, s. 4, (21) nr. 2670, 4 Haziran 1341, s. 4, (22) nr. 2671, 5 Haziran 1341, s. 4, (23) nr. 2672, 6 Haziran 1341, s. 3, (24) nr. 2673, 7 Haziran 1341, s. 4, (25) nr. 2674, 8 Haziran 1341, s. 4, (26) nr. 2676, 10 Haziran 1341, s. 4, (27) nr. 2677, 11 Haziran 1341, s. 4, (28) nr. 2678, 12 Haziran 1341, s. 4, (29) nr. 2680, 14 Haziran 1341, s. 4, (30) nr. 2681, 15 Haziran 1341, s. 4, (31) nr. 2682, 16 Haziran 1341, s. 4, (32) nr. 2684, 18 Haziran 1341, s. 4, (33) nr. 2685, 19 Haziran 1341, s. 4, (34) nr. 2686, 20 Haziran 1341, s. 4, (35) nr. 2688, 22 Haziran 1341, s. 4, (36) nr. 2690, 24 Haziran 1341, s. 4, (37) nr. 2691, 25 Haziran 1341, s. 4, (38) nr. 2693, 27 Haziran 1341, s. 4, (39) nr. 2694, 28 Haziran 1341, s. 4, (40) nr. 2695, 29 Haziran 1341, s. 4, (41) nr. 2697, 1 Temmuz 1341, s. 4, (42) nr. 2698, 2 Temmuz 1341, s. 4, (43) nr. 2699, 6 Temmuz 1341, s. 4, (44) nr. 2700, 7 Temmuz 1341, s. 4, (45) nr. 2701, 8 Temmuz 1341, s. 4, (46) nr. 2702, 9 Temmuz 1341, s. 4, (47) nr. 2703, 10 Temmuz 1341, s. 4, (48) nr. 2704, 11 Temmuz 1341, s. 3, (49) nr. 2705, 12 Temmuz 1341, s. 4, (50) nr. 2706, 13 Temmuz 1341, s. 4, (51) nr. 2707, 14 Temmuz 1341, s. 4, (52) nr. 2708, 15 Temmuz 1341, s. 4, (53) nr. 2709, 16 Temmuz 1341, s. 4, (54) nr. 2710, 17 Temmuz 1341, s. 4, (55) nr. 2711, 18 Temmuz 1341, s. 4, (56) nr. 2712, 19 Temmuz 1341, s. 4, (57) nr. 2713, 20 Temmuz 1341, s. 4, (58) nr. 2714, 22 Temmuz 1341, s. 4, (59) nr. 2715, 23 Temmuz 1341, s. 4, (60) nr. 2716, 24 Temmuz 1341, s. 4, (61) nr. 2717, 25 Temmuz 1341, s. 4, (62) nr. 2718, 26 Temmuz 1341, s. 4. Alıntılar metin boyunca bu tefrikalardan sayı ve sayfa numaraları verilerek suretiyle yapılmıştır.

⁷² *Servet-i Fünûn*, nr. 1545/71, 25 Mart 1926 - nr. 1554/80, 27 Mayıs 1926, tarihleri arasında 6 tefrika yayımlanmıştır. (1) nr. 1545/71, 25 Mart 1926, s. 290-291, (2) nr. 1547/73, 8 Nisan 1926, s. 322-323, (3) nr. 1549/75, 22 Nisan 1926, s. 354-356, (4) nr. 1550/76, 29 Nisan 1926, s. 370-371, (5) nr. 1551/77, 6 Mayıs 1926, s. 386-387, (6) nr. 1554/80, 27 Mayıs 1926, s. 18-19.

“Bu nâmda büyük ve uzun bir fâciadır, kısım-ı küllîsi *Vakit* gazetesiyle ve kısım-ı cüzî ve nihaîsi *Servet-i Fünûn* mecmuasıyla neşredilmişti.

Kitap olarak ve bir suret-i matbuada tab'ına henüz imkân hâsıl olamadı. Bu adem-i imkân bence mûcib-i teessüftür. Çünkü her nokta-ı nazardan o benim en ehemmiyetli eserimdir. Hem nesir, hem nazımdır. Yahut ne mensur ne de manzumdur, büsbütün yeni bir tarzda yazılmış olduğunun onu başka türlü tarif edemem. *Bâlâdan Bir Ses* de öyledir. Süleyman Nazif merhumun kavlince ‘taze maarif!’ fakat o taze maariften eskiler hoşlanmayacakları gibi yeniler de bir şey anlayamayacaklardır zannedirim.” (Tarhan, 1928d: 22)

Abdülhak Hâmid, eserlerinin en ehemmiyetlisi saydığı *Cünûn-ı Aşk*'ta *Duhter-i Hindû* ve *Finten*'de olduğu gibi İngiliz-Hint münasebetlerini ele alır.

Eserlerini yazdıktan sonra isimlendiren Abdülhak Hâmid, *Cünûn-ı Aşk*'a da ismini yazdıktan sonra Lüsyen Hanımın katkıları ile vermiştir.

“Sıraselviler’de mukîm iken yazmakta olduğum meşruh ve munfasıl bir tiyatro kitabına aylar geçtiği halde münasip bir isim bulamayarak bir sabah yatak odamda kendi kendime düşünürken mevzuuyla tetabuk ettiği için bu kitaba *Cünûn-ı Aşk* isim ve unvanını vermek hatırıma geldi. Fakat Lüsyen’e hiçbir şey dememiştim. Kendisi yine o gün sokağa çıkmak üzere benim yazı odama gelmişti.

Mendilini pek güzel bir surette ta'tîr etmiş olduğundan merak edip, râyahanın nasıl tesmiye edildiğini sordum. Cevaben: ‘Buna Fransızca foli d’amour derler. Yeni kitabınızı öyle tesemmi etmeli’ dedi. Mütehayyir kaldım. Çünkü bu Fransızca kelimenin Türkçesi ‘Cünûn-ı Aşk’ oluyordu.”(Tarhan, 1994: 343-344)

Buna benzer bir anekdotu biraz farklı olmakla birlikte Lüsyen Tarhan (Tarhan, 2006: 138-142) da hatıratında ifade eder.

Çalışmamızda *Vakit* gazetesi ve *Servet-i Fünûn*'da yayımlanan tefrika nüshalarını kullandık.

1. 2. 4. 4. 2. Eserin Özeti

Hintli Behav Puneger (Maharaça), Londra’da biri İngiliz Florans, diğeri Fransız Öjeni olmak üzere iki kıza da âşıktır. Fakat İngiliz Florans, bir deniz subayı olan Kaptın Koper ile nişanlıdır. Maharaça, Florans’a Hindistan’a gitme teklifinde bulunur. Bu teklifi kabul eden Florans’ın Maharaça ile birlikte olduğuna kanaat getiren Koper, Florans’tan ayrılarak Öjeni ile evlenir.

Florans, Hindistan seyahati sırasında ve Hindistan’da Maharaça’dan soğur ve

ondan uzaklaşır. Bu arada Florans'ın babası Hindistan valisi, Koper de vali yaveri olarak Hindistan'da göreve başlarlar. Maharaça, iki kız arasında kalır. Florans'tan umduğunu bulamayan Maharaça, bütün servetini kaybetmek pahasına nikah gününün öncesinde kendini ölmüş gibi gösterir. Hint geleneklerine göre cesedinin yakılması gereken Maharaça, bir koyun iskeletinin yakılmasını sağlar. Cenaze töreninde Maharaça için samimi olarak bir tek Öjeni üzülür. Bunu gören Maharaça, Öjeni'nin gerçek sevgilisi olduğuna kanaat getirir. Maharaça, Öjeni ile evlenerek uzun bir deniz yolculuğuna çıkar. İhtiyaçlarını gidermek için İngiltere'de bir sahile yavaşlarlar. Burada bir baloda Florans ile Koper'i birlikte görürler ve evlenmiş olduklarını öğrenirler. Eser, bir nevi başladığı noktaya geri dönmüş olarak biter.

1. 2. 4. 4. 3. Eserin Muhtevası

İnci Enginün, Abdülhak Hâmid'in *Cünûn-ı Aşk* isimli eseri ile ilgili yazısında şu önemli tespitte bulunur:

“Hâmid'in hemen ilk eserinden başlayan ve daima artarak devam eden vasıfları *Cünûn-ı Aşk* piyesinde de kendini gösterir. Bunlar, ‘çok şeyi bir arada söyleme, karışık ve karmaşık duyguları ifade, nükteyi kaçırmama endişesi, tezatlı ve yer yer ironik ifade merakları ve dağınık kompozisyon’dur.” (Enginün, 1991: 51)

Cünûn-ı Aşk'ta birkaç oyuna kaynaklık edebilecek konuların bir oyuna sığdırıldı görülür.

Abdülhak Hâmid, *Cünûn-ı Aşk*'ta İngiliz kız Florans ve Fransız mürebbiye Öjeni'nin aşkları arasında kalan zengin ve kültürlü bir Hintli Maharaça'nın aşk macerasını ele alır.

Abdülhak Hâmid, *Cünûn-ı Aşk*'ı ikinci bir *Finten* olarak yazmıştır diyebiliriz. Şahıs kadrosundan ele aldığı konulara kadar iki eser arasında pek çok benzerlik vardır. Özellikle İngiliz aristokrat sınıfının kendi milliyetleri ile duydukları gurur ve kendileri dışındakilere karşı küçümser tavırları *Cünûn-ı Aşk*'ta da büyük yer kaplar.

Uzun yıllar görevi dolayısıyla İngiltere'de bulunan Abdülhak Hâmid, gözlemlediği ve analiz ettiği İngilizleri ve onların kendileri dışındakilere bakış açısını bütün açıklığı ile eserine almıştır.

Finten'i olduğu gibi *Cünûn-ı Aşk*'ı da sömürenler ve sömürülenler ekseninde okumak mümkün. Fakat Abdülhak Hâmid'in *Finten*'i yazmasının üzerinden geçen zaman zarfı içerisinde sömüren ve sömürülenler hakkında fikirlerinin değiştiğini, başka meseleleri dile getirme gayreti içerisinde olduğunu görürüz.

Abdülhak Hâmid'in pek çok eserinde olduğu gibi bu eserinde de kişiler belirli fikirlerin temsilcisi olarak sahneye çıkarlar. Aralarında geçen aşk ve diğer ilişkiler sadece dile getirilmeye çalışılan düşüncenin kılıfı gibidir. Abdülhak Hâmid, *Cünûn-ı Aşk*'ta sömürgeci İngilizlerin emperyalist düşüncelerini, dünya siyasetini şekillendirme gayretlerini, sömürgesi olan ülkelerde insanları nasıl dönüştürmeye çalıştıklarını, "İngiliz olmak" söz grubunun arkasında nasıl bir dünyanın olduğunu dile getirmeye çalışır. Bunun için de kahramanlarını İngiliz, Fransız ve Hintli olmak üzere farklı milliyetlerden seçer. Aralarında bir aşk macerası kurgulayarak da okunabilir hale getirir.

Florans, *Cünûn-ı Aşk*'ta dile getirilen "her İngiliz bir İngiltere'dir" sözüne uygun olarak İngilizleri temsil eder. Florans, kendini beğenmişlikleri, sömürgecilikleri, dünya siyasetini şekillendirmek adına her şeyi yapmakta kendinde hak gören tavırları ile İngilizlerin temsilcisidir. Florans'ın milliyetçi hisleri, vatanseverliği ve emperyalist tavrı eserde özellikle yazar tarafından vurgulanır. Bu vurgu, eserin üzerine inşa edilmeye çalışıldığı temel düşünce için de önemlidir.

Eserde özellikle üzerinde durulan İngiliz gururu, eserdeki kişilerin İngilizler ve diğerleri olarak ayrışmasını sağlar. Madmazel Öjeni, Fransız'dır. Florans tarafından kabul görmesi ve sevilmesi ancak İngilizlere hizmet ettiği ölçüdedir. Fransa ile de ezeli rekabet içerisinde olan İngiltere, Almanlara karşı olduğu ölçüde Fransa ile ortak hareket eder. Yazar, Florans ve Öjeni birlikteliğini bu düşünce etrafında ele alır.

"Leydi Florans –

Çünkü biz galip gelinceye kadar,
Harbe devm ederiz. Size bizden zarar
Gelmez. İngiltere Hindistan ve Mısır'da
Kaldıkça bir gün, belki gelecek asırda
Bir gün, Almanya müstesna olarak, dünya,
Bütün dünya İngiliz olacak!

Madmazel Öjeni – (*Müzeyyif bir tebessümle*)

Almanya
Neden müstesna oluyor, kayd-ı ihtiraz
Niçin?

Leydi Florans –
 İngiliz olmağa liyakat ibraz
 Etmemiş bir memleket olduğu için! Başka
 Ne için olabilir?” (nr. 2648, s. 3)

Maharaça'ya ilgi gösterilmesinin ardında da Maharaça'nın “İngilizleşme”si yatar. Maharaça, bir İngiliz kadar aksansız İngilizce konuşur. Cambridge’de tahsil görmüştür. Pek çok İngiliz yüksek sınıfına mensup kişinin giremediği gece kulüplerine bir Hintli olmasına rağmen Maharaça girer. Florans’ın ailesi Maharaça’yı evlerine davet ederler. *Finten*’de Finten, kırılmaz bir zırh olarak görülen İngiliz asalet sınıfına ne yaparsa yapsın girmeyi başaramamıştı. Abdülhak Hâmid’in *Finten*’den *Cünûn-ı Aşk*’a kadar İngiliz asalet sınıfına nasıl girileceği üzerinde düşündüğünü ve bunun ancak maddi güç ve dönüştürülmek sureti ile olacağı kanaatine vardığını görürüz. Çünkü Maharaça, maddi gücü ve bir İngiliz’e dönüştürülmüş yapısı ile İngiliz toplumunda kendisine yer bulur. Maharaça, İngilizlerin dönüştürdüğü Hintli bir elittir. Bu dönüşümün nasıl yapıldığının en güzel örneklerinden biri Maharaça'nın Shakespeare’i sevdiği ve okuduğu isimlerin başında saymasıdır.

“Maharaça –
 Hepsine bilâ-tercih giderim. Şeksper
 Semâ-yı mevcudiyetinden gâh nur serper,
 Gâh sâika yağdırır, bir mahlûk-ı hâlık.” (nr. 2653, s. 3)

Mihrace'nin İngiliz edebiyatının en yüksek noktası kabul edilen ve sömürgecinin kültürünün üstünlüğünü kanıtlamada kullanılan Shakespeare’i ilk tercih olarak sayması, sömürgelerdeki emperyalist eğitim sisteminin İngiliz, değerlerini, beğenilerini benimsemiş bir Hint elit oluşturmadaki başarısını gösterir (Kebeli, 2007: 134).

İngiliz sömürü düşüncesi, sömürgesi altındakileri dönüştürmeye çalışır. Bu faaliyet içerisinde insanların milliyetçilik duyguları da törpülenir. İngiliz gibi düşünmeye başlarlar ama hiçbir zaman İngiliz toplumuna karışamazlar.

Hindistan’da Maharaça güçlü ve zengin bir mevkiye sahiptir. Ezilen halkının fakirliğine rağmen o gösterişli bir hayat yaşar. Florans ile Maharaça, Hindistan’a ulaştıklarında aralarındaki milliyet farkının gerçekleri ile de yüzleşirler. Florans,

İngiltere’de âşık olduğu Maharaça’yı Hindistan’da kendi sosyal çevresi içerisinde görünce Maharaça’dan soğur. Aynı değişim Maharaça’da da yaşanır. Millî duyguları törpülenmiş Maharaça, Florans’ın İngilizliği karşısında halkının fakirliği ve ezilmişliğini hatırlar. Geçici de olsa halkı adına üzülür. Bu durum onda süreklilik göstermez. Abdülhak Hâmid, *Duhter-i Hindû*’da Hint milliyetçilerine yer vermiş ve bu Hint milliyetçilerini canları pahasına mücadele ederken göstermişti. Mücadele edenler, halktan insanlardı. Abdülhak Hâmid, *Cünûn-ı Aşk*’ta belki de diplomatlığı vesilesi ile edindiği izlenimler ışığında Hint ileri gelenlerinin ülkenin geleceği ile ilgili kaygı taşımadıklarını göstermek için Maharaça’yı vatanî duygulardan uzak biri olarak çizer.

Abdülhak Hâmid, *Finten*’de olduğu gibi *Cünûn-ı Aşk*’ta da sokağı eserine taşır. Hizmetçiler ve fakir halk eserde iğreti gibi dursa da Abdülhak Hâmid’in vermek istediği mesajlar için önemli bir görevi ifa ederler.

Abdülhak Hâmid, ısrarla İngilizler’in sadece yüksek tabakadaki insanlarında değil, fakir halkı ve hizmetçilerinde de bir “İngilizlik” tavrı olduğunu vurgular. Aç ve parasız Adelin ve Pitir, parkta konuşmalarında sömürünün sadece üst düzey insanlar arasında değil, alt tabakadaki insanlar arasında da olduğunu göstermesi açısından ilgi çekicidir.

Abdülhak Hâmid’in milliyetçi hisleri kadın kahramanlarında daha yoğun bir şekilde göstermesi ilgi çekicidir. *Nazife*’de Nazife; *Târık yahut Endülüüs Fethi*’nde Azra, Zehra; *İbn Musa yahut Zatü’l-Cemal*’da Adalina Merkado, *Abdullahü’s-Sagîr*’de Karolina, *Cünûn-ı Aşk*’taki Florans’ın benzerleridir. *Cünûn-ı Aşk*’taki hizmetçi Alis de Florans gibi İngiliz milliyetçisidir. Maharaça’nın Florans’a olan aşkını “İngiltere’ye hakaret sayar.”

Abdülhak Hâmid, pek çok eserinde olduğu gibi *Cünûn-ı Aşk*’ta da bir aşk üçgeni kurar. Bu aşk üçgeni üç ayrı millete mensup kişilerden oluşur. Eserin hemen başında Leydi Florans, Madmazel Öjeni ve Maharaça Behav Puneger, unvanları ile anılırlar. Bu onların milliyetlerine yapılan vurguyu gösterir. Florans sarışın, Öjeni ise esmerdir. Birbirine zıt özelliklerle çizilen bu iki kadın Maharaça’ya âşık olurlar. İlk başta Florans, Hintli olduğu için Maharaça’ya İngiliz gururunun arkasından bakar. Fakat Kaptın Koper ile nişanlı olmasına rağmen Maharaça’ya ilgi duyar. Maharaça’ya önce temkinli yaklaşılır fakat sonra Maharaça ilgi merkezi olur.

Abdülhak Hâmid, özellikle aşk ilişkilerini ilk eserinden başlayarak son eserine kadar içinden çıkılması güç ağlarla örür. *Cünûn-ı Aşk*'ta da durum farklı değildir. Florans ve Öjeni Maharaça'ya âşık olur. Maharaça, önce Florans'a ilgi duyar sonra da Öjeni'ye. Abdülhak Hâmid'in kendi özel hayatında da birden çok kadınla aynı anda birlikte olmak isteği *Cünûn-ı Aşk*'ta Maharaça'nın kimliğinde sergilenir. Maharaça, iki kadını da istemektedir. Ama ikisini farklı farklı sevmektedir.

“Maharaça – (...)
Sarışın meh-pâreyle esmer ateş-pâre!
Bu ikincinin de itfâsı âsân gibi.
(*Yine baġteten*)”
Ben bu kızların birisini insan gibi
Kalben seviyorum, birisini de galiba
Hayvan gibi, bir iştiâ-yı merdüm-rübâ,
Bir atş-ı behimmiyyet-bahş ile... bedenem
Seviyorum! Bence en tabî görünen
Muhabbet de bu! İster istemez muhabbet!
Benim ki ister istemez deġil, isabet.” (nr. 2712, s. 4)

Maharaça, önce Florans'a ilgi duyar. Onun ailesi ile tanışır. Florans'ın annesi Leydi Heniger de İngilizliğin bütün özelliklerini taşıyan birisidir. Maharaça için “Bu adeta bir insan, ne zenci, ne Habeş!” der. Bu cümle esasında İngilizlerin sömürgelerine bakış açısını da gösterir. Florans, nişanlısı Koper yerine Maharaça'yı tercih eder. Bu iki erkekte birini tercih etmenin dışında çok daha önemli bir şeydir. Zira bir İngiliz kız, İngiliz erkek dururken Hintli bir erkeği tercih etmektedir.

Maharaça, Hindistan macerasından sonra Florans'tan soğur ve Öjeni'yi ister. Maharaça, Koper'a nişanlısını elinden alarak ilk yenilgisini yaşattıktan sonra bu defa karısını elinden alır. Florans da tekrar eski nişanlısı Koper'a döner. Bu karmaşık aşk macerası eserin başındaki duruma dönülerek noktalanır.

Abdülhak Hâmid, mesaj vermek kaygısı ile putperest Maharaça'ya İslâmı, halifeliği ve Osmanlı'yı anlatır. Osmanlı padişahlarının portrelerinden oluşan bir koleksiyonun sahibi olan Maharaça, putperest olmasına rağmen İslâm dinini savunur, Hintli olmasına rağmen Türkleri över. Çeşitli milletlerden önemli isimlerin portreleri de vardır ama bunlar “Türk padişahları ile nispet kabul etmez”. Abdülhak Hâmid, İngilizler'in dünya siyasetindeki gücünü bilen biri olarak onların karşısına Osmanlı ve

İslâm'ı çıkarır. Adaleti ve eşitliği sağlayacak güç bunlardır.

“Leydi Florans – (...)

Ve bir asnâm-peresti İslâm-perest eden
Sâika nedir? Size Türklük muhabbeti
Nereden geliyor ki hiç münasebeti
Yok?

Maharaça –

Nüfûz-ı İslâm. Tesir-i celâdet.

Leydi Florans –

Fakat sizde ırk başka, örf başka, ibadet başka.

Maharaça –

Nüfûz-ı İslâm dedim. Çünkü İslâm
Dininde hak var, adl var. Malumu i'lâm
Ne lâzım? Hak, akla en yakın olan mezheb;
Adaletse kalbe en mahrem ve mukarreb
Bulunan hükûmettir. Celâdet tesiri dedim.
Bilmem ki bunun da şerh ü tefsiri
İcab eder mi? Selâtin-i âl-i Osman
Celâdetle meşhurdu. Celâdet her zaman
Müessir bir cazibedir.

(*Gülerek*)

Din ve imanı

Yoktur. Büyüklüğün asla geçmez zamanı

Vardır. İşte onlarda bu tecelli mevcut;

Onunla ve o sâyede temdid-i hudut;

Tevsi-i bilâd, teshîr-i kulûb etmişler.

Mekr u mekâidle değil... Ölüp gitmişler

Ama tarih onları takipte ber-devam!” (nr. 2693,s. 4)

1. 2. 4. 4. 4. Eserin Yapısı

Cünûn-ı Aşk, ilave Manzarlarla otuz sekiz manzarlık bir dramdır.

Vakit'tekiler: 1. Manzar (nr. 2648, s. 3), 2.Manzar (nr. 2649, s. 3), 3.Manzar (nr. 2651, s. 3), 4.Manzar (nr. 2651, s. 3), 5.Manzar (nr. 2657, s. 3), 6.Manzar (nr. 2660, s. 3), 7.Manzar (nr. 2665, s. 4), 8.Manzar (nr. 2668, s. 4), 9.Manzar (nr. 2669, s. 4), 10.Manzar (nr. 2671, s. 4), 11.Manzar (nr. 2673, s. 4), 12.Manzar (nr. 2677, s. 4), 13.Manzar (nr. 2678, s. 4), 14.Manzar (nr. 2681, s. 4), 15.Manzar (nr. 2685, s. 4), 16.Manzar (nr. 2686, s. 4), 17.Manzar (nr. 2690, s. 4), 18.Manzar (nr. 2691, s. 4), 19.Manzar (nr. 2695, s. 4), 20.Manzar (nr. 2695, s. 4), 21.Manzar (nr. 2698, s. 4), 22.Manzar (nr. 2702, s. 4), 23.Manzar (nr. 2703, s. 4), 24.Manzar (nr. 2704, s. 3), 25.Manzar (nr. 2707, s. 4), 26.Manzar (nr. 2710, s. 4), 27.Manzar (nr. 2711, s. 4),

28.Manzar (nr. 2712, s. 4), 29.Manzar (nr. 2712, s. 4), 30-31.Manzar (nr. 2714, s. 4), *Servet-i Fünûn*'dakiler: Manzar (nr. 1545, s. 290), Manzar (nr. 1547, s. 322), Manzar (nr. 1549, s. 354), Manzar (nr. 1550, s. 370), İlave Manzar (nr. 1551, s. 386), İkinci İlave Manzar (nr. 1554, s. 18) şeklinde bölümlenmiştir.

1. 2. 4. 4. 4. 1. Olay Örgüsü

Cünûn-ı Aşk'ın olay örgüsü şu metin halkalarından oluşur:

1. Maharaça'nın Leydi Florans ve Madmazel Öjeni ile tanışması,
2. Florans'ın Koper'den ayrılarak Maharaça ile Hindistan'a gitmesi,
3. Maharaça'nın Florans ile nişanlanması, Koper'in de Madmazel Öjeni ile evlenmesi,
4. Maharaça'nın Florans'tan kurtulmak için kendini öldü göstermesi ve Madmazel Öjeni ile evlenmesi,
5. Maharaça-Öjeni çifti ile Koper-Florans çiftinin bir limanda karşılaşmaları.

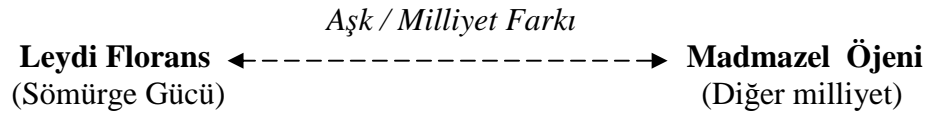
Abdülhak Hâmid, *Cünûn-ı Aşk*'ı sömürgeler ve sömürenler ana çatışması üzerine inşa eder. Bu çatışma ekseninde karmaşık bir aşk hikâyesi de kurgular.

Eser, Florans ile Öjeni arasındaki konuşma ile başlar. Bu konuşma Florans'ın temsil ettiği İngiliz sömürgeciliği ve milliyetçiliğini göstermek adına düzenlenmiş gibidir. Yazar, bir İngiliz'in kendileri dışındakilere nasıl baktıklarını, sömürgeci düşüncenin niteliklerini ve İngilizlerin ezeli düşmanlarını yok etmek için nasıl başka milletlerle birlikte hareket edebileceğini bu biri İngiliz diğeri Fransız olan iki kadın arasındaki konuşma ile verir.

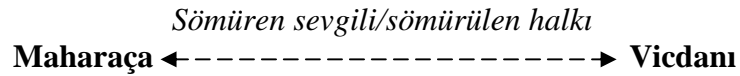
İngiliz kadın Florans, hem sosyal konumu hem de sahip olduğu güçlü İngilizlik hisleri ile Fransız Öjeni'ye nispetle daha baskındır.

Bu iki kadın ilk kez gördükleri Maharaça'dan hoşlanırlar. Daha baskın olan ve sömürge gücünü temsil eden Florans, Maharaça'ya göz koyar. Nişanlı olmasına rağmen onu ailesi ile tanıştırır. Florans'ın bu serbest tavırlarının arkasında hiç şüphesiz onun

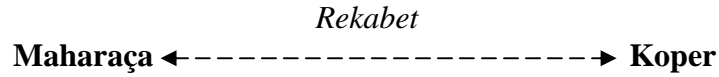
İngiliz ve sömürgeci gücünü temsil etmenin verdiği güce sahip olması yatar. Öjeni ise Fransız bir mürebbiye olarak İngiltere’de kendisine çizilen sınırlar dâhilinde hareket kabiliyetine sahiptir. Bu ilk metin halkasında başlayan Florans ile Öjeni arasındaki çatışma eser sonuna kadar sürer.



İkinci metin halkası, Florans’ın tercihi ayrılır. Florans serbest tavırları ile nişanlı olmasına rağmen Maharaça ile birlikte olmak arzusu duyar. Koper’i gözden çıkarır. Maharaça’nın Hindistan’a gitme teklifini büyük bir memnuniyetle kabul eder. Hindistan yolculuğu eserde iki noktayı vurgulamak için verilmiştir. Florans, Hindistan’a hakim olan İngiliz sömürge gücünü görmek ve bu gücün temsilcisi olarak kendisini göstermek amacı ile Hindistan yolculuğunu kabul eder. Maharaça da Hindistan’da nasıl bir mevkiye ve güce sahip olduğunu Florans’a göstererek onu etkilemek ister. Fakat bu seyahat iki taraf için de arzu edilen neticeyi vermez. Florans, İngiltere’de “İngilizleşmiş Maharaça”yı sever. Hindistan’da onu kendi sosyal çevresi içerisinde bir Hint eliti olarak görünce Maharaça’dan soğur. Maharaça da Florans’ın kendi topraklarında bile aşırı derecede İngiliz milliyetçi söylemlerinden rahatsız olur. Maharaça, Florans’ın milliyetçi tavırlarında rahatsız olur ve kendi sömürülen fakir halkı aklına gelir. Maharaça, uzun sürmese de vicdani bir çatışma yaşar. Halkını sömüren gücün temsilcisi bir kızla evlenmek düşüncesi onu rahatsız eder.



Koper, İngiliz olmasına rağmen Maharaça için Florans tarafından terk edilir. Bir Hintli’nin kendisine tercih edilmesi Koper’i rahatsız eder. Hem nişanlısını kaybetmiştir hem de bir Hintli karşısında mağlup olmuştur. Bu hayal kırıklığını Florans’ın yakın arkadaşı Madmazel Öjeni ile evlenerek gidermeye çalışır. Böylelikle Florans’tan bir nevi intikam alacaktır. Öjeni’nin de kalbi Maharaça’yı istemektedir ama o Florans ile birlikte olmayı seçince Koper’in hislerine benzer bir hisle Maharaça’ya bir ders vermek için Öjeni, Koper ile evlenmeyi kabul eder. Bu evlilik kararı üçüncü metin halkasını oluşturur.

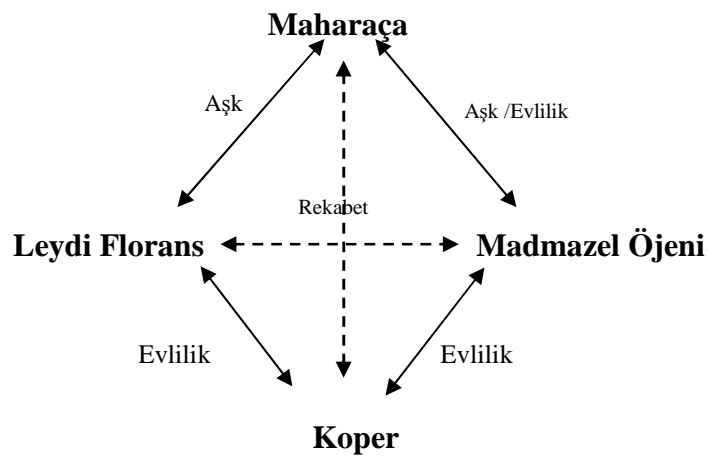


Florans'ın babası Hindistan'a vali atanınca beraberinde Kaptın Koper'i de götürür. Dolayısıyla Koper-Öjeni çifti de Hindistan'a gider.

Hindistan'da birbirlerine olan aşklarını yitiren Florans ve Maharaça'nın macerası dördüncü metin halkasında ele alınır. Florans bir an evvel İngiltere'ye dönmek ister, fakat evlilik törenleri başlamıştır. Evlenecekleri günün öncesinde Maharaça da artık Florans'ı istemez ve ondan kurtulmanın yollarını arar. Aklına öldü numarası oynamak gelir. Cesedi yerine bir koyun iskeletini yaktırarak öldüğüne herkesi inandırır. Bütün bunlar Florans'tan kurtulmak ve Öjeni ile evlenmek içindir. Bu evlilik isteği ona pahalıya mal olur. Zira yasalara göre bütün mal varlığına İngiliz devletince el konulur. Şoförü vasıtası ile Öjeni'ye ölmediğini bildirir.

Abdülhak Hâmid, eserini burada bitirmek istemez. *Cünûn-ı Aşk*'ın *Vakit*'teki tefrikasından sonra *Servet-i Fünûn*'da eserine zeyl yapar. Bu ilave, eserin adeta baştaki haline dönmesini kapsar. Maharaça, Florans'tan kurtulur ve Öjeni ile de evlenir. Bu evlilikten sonra Maharaça-Öjeni çifti bir gemiye binerek denizleri kendilerine yaşama mekânı olarak seçerler. Seyahatleri sırasında bir limana demirlerler. Burada bir gece kulübündeki eğlenceye katılırlar. Bu eğlencede Koper ile Florans'ı evlenmiş olarak görürler.

Şema 11:



1. 2. 4. 4. 4. 2. Dügümler-Çözümler

Tablo 12:

Vakit'teki Tefrika																														Servet-i Fünûn'daki Tefrika									
1. Manzar	2. Manzar	3. Manzar	4. Manzar	5. Manzar	6. Manzar	7. Manzar	8. Manzar	9. Manzar	10. Manzar	11. Manzar	12. Manzar	13. Manzar	14. Manzar	15. Manzar	16. Manzar	17. Manzar	18. Manzar	19. Manzar	20. Manzar	21. Manzar	22. Manzar	23. Manzar	24. Manzar	25. Manzar	26. Manzar	27. Manzar	28. Manzar	29. Manzar	30-31. Manzar	Manzar	Manzar	Manzar	Manzar	Manzar	Ek Manzar	Ek Manzar			
s.3	s.3	s.3	s.3	s.3	s.3	s.3	s.4	s.4	s.4	s.4	s.4	s.4	s.4	s.4	s.4	s.4	s.4	s.4	s.4	s.4	s.4	s.4	s.4	s.3	s.4	s.4	s.4	s.4	s.4	s.4	s.4	8.290	8.322	8.354	8.370	8.386	8.386	s.18	
							●	→		●																													
<p>1. Florans Maharaça'nın hediyelelerini ve evlenme teklifini kabul edecek mi? 2. Öjeni Koper'in evlilik teklifini kabul edecek mi?</p>																																							

1. 2. 4. 4. 4. 3. Zaman

Cünûn-ı Aşk'ın vaka zamanı yaklaşık olarak 3 aydır. Eserde sık sık İngiltere'deki “mevsimler”den bahsedilir. Bu “mevsimler” kelimesi “Londra Season” diye bilinen Mayıs'tan Temmuz'a kadar geçen ayları ifade eder. Maharaça, Londra'ya bu aylarda geldiğini dile getirir. Zira bu aylar, bahar aylarıdır ve Londra bu mevsimde canlanır. Park gezintileri, gece eğlenceleri, at yarışları, tiyatro gösterileri hep “bu Londra baharından müna'kis mevsimlerde” yapılır.

Londra'ya mevsimler zamanı geldiğini söyleyen Maharaça, Öjeni ile parkta buluştuğunda,

“Bugün kânun-ı evvel'in on beşi demek
Gelecek sene on beş gün sonra gelecek” (*Vakit*, nr. 2665, s. 3)

der. Yazar hem Maharaça'nın Londra'ya mevsimler zamanı geldiğini ifade eder hem de kânun-ı evvel (Aralık) ayında Öjeni ile Maharaça'yı parkta buluşturur. Yazar, burada takvimde bir yanlışlık yapar.

Eserin sosyal zamanı ise, İngilizler'in Almanlar'a karşı Fransa ile birleşerek savaştığı I. Dünya savaşı yıllarıdır. Eserde devlet başkanı olarak adı anılan David Liyod George(1863-1945) da 1916-1922 yılları arasında başbakanlık yapmıştır.

1. 2. 4. 4. 4. 4. Mekân/Dekor

Cünûn-ı Aşk'ın vakası Londra, Hindistan (Benare) ve Folstone'da geçer. Manzar başlarında mekâna dair verilen bilgiler çoklukla detay içerir.

Eserde kapalı-açık mekânların dağılımında denge vardır. Eserin kapalı mekânları saray odaları, İndian Ofis ve Leydi Florans'ın evidir. Açık mekânlar ise Deniz, park, ağaçlık yerlerdir.

Eser mekân/yer ismi Hindistan ve İngiltere'ye ait yerleşim yerleridir..

1. 2. 4. 4. 4. 5. Şahıs Kadrosu

1. 2. 4. 4. 4. 5. 1. Maharaça

Maharaça, Hintli olmasına rağmen İngiltere'de eğitim görmüş ve bir İngiliz'den ayırt edilemeyecek kadar İngilizleşmiştir. Aksansız İngilizce konuşur, Cambridge'de okumuştur. İngiliz yazarlarını okur, tiyatro ve gece kulüplerinde boy gösterir. Abdülhak Hâmid, Maharaça'yı İngiliz sömürge sisteminin Hintli bir eliti nasıl dönüştürdüğüne örnek olması bakımından çizmiş gibidir. Sömürge eğitim sistemi sömürgesi altında olan ülkelerdeki insanları dönüştürmüş, kendilerine sadık köle haline getirmiş ve onlardaki milliyetçi duyguları törpülemiştir. Bunun en tipik örneği de *Cünûn-ı Aşk*'taki Maharaça'dır.

Maharaça'nın Osmanlı ve diğer ülkelerin padişahlarının portrelerinden oluşan bir resim koleksiyonuna sahip olması dikkat çekicidir. Abdülhak Hâmid'in kahramanını böylesi bir koleksiyon sahibi olarak göstermesi Osmanlı ve İslâm hakkında konuşabilmek fırsatı yaratmak içindir. Maharaça'nın koleksiyonu vesilesiyle Abdülhak Hâmid, İngilizler'le baş edebilecek güç olarak Osmanlılar'ı çıkarır. Dünyaya adaleti getirecek yegâne birleştirici unsur ise İslâm dinidir.

1. 2. 4. 4. 4. 5. 2. Florans

Abdülhak Hâmid'in Azra, Zehra, Adalina Merkado, Karolina ve Nazife gibi milliyetçi kadın kahramanlarından biri de Florans'tır. Florans, şiddetli bir emperyalist

ve İngiliz milliyetçisi olarak çizilir. Florans'ın babası bir asker olmasına rağmen Florans kadar katı ve aşırı bir İngiliz milliyetçisi değildir.

Temsil ettiği değerler bakımından da baskın bir tip olarak çizilir. Florans, kendinden emin, serbest, milliyetçi, katı ve emperyalisttir. Kıskançlığı ve mücadelecî yapısı ile de dikkat çeker.

1. 2. 4. 4. 4. 5. 3. Öjeni

Abdülhak Hâmid'in pek çok eserinde yaptığı gibi kurduğu aşk üçgeninde yer alan ayaklardan biridir. Devrin şartlarına uygun olarak Fransa'nın temsilcisi olarak eserde yer alır. İngiliz Florans ile rekabet içerisinde olsa da hep onun gölgesinde kalır.

Abdülhak Hâmid, *Finten*'de sömürge ülkelerinden gelenleri İngiliz toplumunun korunaklı yapısı içerisinde sızamamış ve mağlubiyete uğramış olarak çizer. *Cünûn-ı Aşk*'ta ise Fransız Öjeni'nin herkesin gözdesi olan Hintli Maharaça ile evlenmesi esasında İngiliz sömürge gücü karşısında "öteki"nin zaferi olarak değerlendirilebilir.

1. 2. 4. 4. 4. 5. 4. Kaptın Koper

Finten'deki Lord Dik'in bir benzeri de Kaptın Koper'dir. Maharaça karşısına bir çatışma ve rekabet unsuru olarak çıkartılır. Fakat Maharaça ile girdiği mücadelede İngiliz olmasına rağmen mağlubiyete uğrar. Nişanlısı ve karısı Maharaça'yı tercih eder. Maharaça, Koper'in hem nişanlısını hem de karısını elinden alır. En son kavuştuğu ve evlendiği Florans ise Maharaça tarafından gözden çıkarılmış olan bir kadındır.

1. 2. 5. MASAL-TARİH DAİRESİ

1. 2. 5. 1. Macerâ-yı Aşk (1873)

1. 2. 5. 1. 1. Eserin Kimliği

Macerâ-yı Aşk, Abdülhak Hâmid Tarhan'ın yazdığı ilk tiyatro eseridir. *Macerâ-yı Aşk*, Ömer Faruk Akün'ün tespitlerine göre, 1873 yılında yayımlanmıştır (Akün, 1967: 114). Fehmi Efendi matbaasında basılan 1873 baskısından sonra devrinde yapılmış bir başka baskısına rastlanılmayan eserin yıllar sonra II. Meşrutiyet yıllarında basılan başka bir nüshası vardır. Öncekinden daha hacimli ve büyük boyutta olan bu

baskının üzerinde 1326/1910 tarihi vardır.

Abdülhak Hâmid, *Macerâ-yı Aşk*'ı Maliye Kalemi'nde Şeref Efendi maiyyetinde iken yazmıştır (Tarhan, 1994: 97).

Abdülhak Hâmid ile Rezaizâde Mahmut Ekrem'in *İçli Kız*'ın yayımı ile pekişecek dostluğu *Macerâ-yı Aşk*'ın aynı matbaada basılması ile başlar. Rezaizâde Mahmut Ekrem *Atala*'nın arka kapağında Abdülhak Hâmid'in *Macerâ-yı Aşk*'ını tanıtıcı mahiyette kısa bir metne yer verir. Hiç şüphesiz ilk tiyatro eserini yayımlayacak olan bir gencin zamanın önemli bir isminden böylesi bir teşvik ve takdir görmesi önemlidir.

Macerâ-yı Aşk, ilk olmasının bütün acemiliğinin yanında Abdülhak Hâmid'in sonraki eserlerinde devam edecek ölçsüzlük, giriftlik ve dağınıklık gibi özellikleri de bünyesinde bulundurması bakımından dikkat çekicidir.

Abdülhak Hâmid, mensur olarak yazdığı *Macerâ-yı Aşk*'ı sonradan manzum olarak yazma hevesine kapılır. Manzum *Macerâ-yı Aşk*, yeni bir eser değil var olan eserin manzum hale getirilmiş şeklidir. Her ne kadar kendisi *Servet-i Fünûn*⁷³ dergisine yayımlanması için gönderdiği şekline “zeyl” dese de, bu eser bir ek değil sadece birinci perdenin manzum olarak yeniden yazılmış şeklidir.

Çalışmamızda kullandığımız eser *Macerâ-yı Aşk*'ın 1326/1910 tarihli baskısıdır⁷⁴.

1. 2. 5. 1. 2. Eserin Özeti

Adil Behram ile Erdişir Mirza bir kabilenin reisi olan iki kardeştir. Yönetimde sözü geçen Adil Behram'dır. Adil Behram'ın oğlu Bedr-i Felek ile Erdişir Mirza'nın kızı Sâkıbe evlendirilmek istenir. Sâkıbe, Bedr-i Felek ile evlenmek istemez. Sâkıbe'nin gönlü Bedr-i Felek'in arkadaşı olan – sonradan İran şehzadelerinden biri- Haydar'dadır.

Sâkıbe, Haydar'a kendisini kaçırmasını söyler. Haydar ise bir tarafta sevdiği

⁷³ Tarhan, A. H. (1910). Zeyl, *Macerâ-yı Aşk*, *Servet-i Fünûn*, S. 1037, 7 Nisan 1327/21 Rebiulahir 1329/20 Nisan 1910, s. 531-538.

⁷⁴ Tarhan, A. H. (1326/1910). *Macerâ-yı Aşk*, Dört ma'râzî şâmil tiyatro dramı. Dersaadet, 191s. Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilmek suretiyle yapılmıştır.

diğer tarafta arkadaşı arasında kalır. Sâkıbe'nin intihar edeceğini söylemesi üzerine Haydar, Sâkıbe ve nedimesi Şirin ile birlikte Tebriz'e kaçmaya razı olur. Kaçış yolunda bir kulübede Muzaffer ile karşılaşır. Muzaffer de kimliğini gizleyen bir şehzadedir. Muzaffer vaktiyle Şirin'i istemiş ama Şirin bu aşkı reddetmiştir. Sonra yaptığına pişman olan Şirin gittiği her yerde Muzaffer'i arar olmuştur. İki âşık yıllar sonra birbirlerine kavuşurlar, ama bu sefer de birbirlerinin süt kardeşi olduklarını öğrenirler ve vuslat gerçekleşmez. Haydar'ın ısrarı ve pişmanlığı ile kabileye tekrar dönmek zorunda kalırlar.

Kızı Sâkıbe'nin Bedr-i Felek ile evlenmek yerine Haydar ile birlikte kaçmasına çok sinirlenen Erdişir Mirza, Haydar'ın Şah İsmail'in torunlarından biri olduğunu öğrenince bu fikrinden vazgeçer ve Haydar ile Sâkıbe'nin birlikteliklerine onay verir. Ama bu sefer de bir başka sorun ortaya çıkar. Sâkıbe'nin cariyesi olan Gülnaz –ki Gülnaz da İran vükelâsından Mirza Hasan Han'ın kızı Zeynep Begüm'dür-, vaktiyle birbirlerinin yüzünü görmeden Haydar ile nikâhlanan kişidir. Haydar bu evliliği istemediği için yurdunu terk ederek kaçmıştır. Ardından Zeynep Begüm de ailesi ile bir kervanla yolculuk yaparken, kervanları basılır ve başından uzun bir macera geçer. En son Abdülcebbar tarafından kurtarılır. Abdülcebbar bu gerçeği öğrenince sevgisinden feragat eder. Sâkıbe de Haydar'ın önce Zeynep Begüm'ü sonra kendisini nikâhına almasını ister. Hemen hemen bütün âşıklar vuslata ermişken, intikam ateşiyle yanan Bedr-i Felek sahneye çıkar ve Sâkıbe'yi öldürmek ister. Fakat bunu başaramadan Muzaffer tarafından öldürülür.

1. 2. 5. 1. 3. Eserin Muhtevası

Abdülhak Hâmid, *Macerâ-yı Aşk*'ı çoklu aşkları ele aldığı için “macera-yı uşşak” olarak değerlendirir. Yazarın kendi eserine dair bu tespiti doğrudur. Abdülhak Hâmid, bu ilk eserinde dağınıklık, nizamsızlık ve giriftlik gibi şahsiyetinin ve yetiştiriliş tarzının bütün izlerini sergilemekten geri durmaz. *Macerâ-yı Aşk*'ta en önemli nokta ise hiç şüphesiz tek bir konu etrafında derinleşmek yerine birçok konunun ele alınarak eserin karmaşık, içinden çıkılmaz bir hale getirilmiş olmasıdır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Macerâ-yı Aşk*'1,

“(…) [B]ütün başlangıçlar gibi çocukça bir örgü içinde olsa bile muharririn öbür eserlerinde rastlayacağımız bir yığın çizgiyi bize verir. Filhakika üst üste tezler müdafaa

etmek, uzak ve bilinmeyen iklimlere kaçmak, dallı budaklı vak’alarda, bir takım uçlarda kendisini kaybetmek Hâmid’in sonuna kadar kurtulamayacağı şeylerdir.” (Tanpınar, 1988: 501)

şeklinde değerlendirir. Bu değerlendirme ışığında *Macerâ-yı Aşk*’a baktığımızda ilk eser olmanın bazı acemiliklerini, dallı budaklı bir vak’ayı ve bilinmeyen bir coğrafyanın mekân olarak seçilmesini fark ederiz.

Macerâ-yı Aşk’ın vakasını tespit etmek gerçekten zordur. Abdülhak Hâmid’in bu ilk tiyatro eserinde ana bir konu etrafında derinleşmeksizin dallı budaklı pek çok konu içerisinde eserini boğduğunu görürüz. Bütün bunlara rağmen eserin vakasını şu şekilde tespit etmek mümkün: *Macerâ-yı Aşk*’ta ailesi tarafından istemediği bir evliliğe zorlanan kızın sevdiği kişi ile evlenmek için giriştiği mücadele ele alınır.

Macerâ-yı Aşk isminin aksine tek bir aşkı değil birden fazla aşkı konu edinir. Esere bakıldığı zaman Sâkıbe-Haydar, Şirin-Muzaffer ve Gülnaz-Abdülcebbar eşleşmeleri ile oluşan aşklar vardır.

Sâkıbe, Bedr-i Felek ile evlendirilmek istenir. Fakat Sâkıbe bu evliliği istemez ve nicedir gönlünü kaptırdığı Haydar ile evlenmeyi ister. Haydar Sâkıbe’yi sevmesine rağmen velinimetine ihanet etmemek adına Sâkıbe’den uzak durmaya çalışır. Fakat Sâkıbe’nin canına kıyacağı yolundaki tehditleri Haydar’ı onu kaçırmak zorunda kalmaya kadar götürür. Eser Sâkıbe-Haydar’ın aşk macerası üzerine kurulmak istenmiş ama buna yukarıda ismini andığımız diğer aşklar da ilave edilerek eser “macerâ-yı uşşak” haline dönüştürülmüştür.

Abdülhak Hâmid’in ikinci tiyatro eseri *Sabr u Sebat*’ta tekrar ele alacağı evlenecek gençlere danışılmaksızın ailelerin istekleri doğrultusunda evliliklerin yapılmak istenmesi konusu *Macerâ-yı Aşk* ile başlar. Abdülhak Hâmid, evleneceklerin rızasının alınması gerektiği düşüncesindedir. Aile büyüklerinin gençlerin rızalarını almaksızın gerçekleştirmek istediği evlilikler mutluluk getirmemekte ve yıkımlara; hatta ölümlere yol açmaktadır. Sâkıbe istemediği halde amcasının oğlu ile evlendirilmek istendiğinde canına kıyacağı tehdidinde bulunur. Erdişir Mirza, kızı Sâkıbe’ye sormadan ve onun fikrini almadan yeğeni ile evlendirme kararı alır. Bu kararda hiç şüphesiz Erdişir Mirza’nın asalet takıntısı önem arz eder. Zira Erdişir Mirza, Sâkıbe’nin Haydar ile kaçtığını öğrendiğinde köpürür ve en çok da Haydar’ın alelâde biri oluşuna

kızlar. Sonradan Haydar'ın asil bir aileye mensup olduğunu öğrenince fikir değiştirir. Abdülhak Hâmid, burada özellikle rızası alınmadan evlendirilmek istenen gençlerin dışında sadece kendi ikballerini düşünen ebeveynleri de gündeme getirir.

Abdülhak Hâmid, Erdiştir Mirza'nın nezdinde asalet düşkünlüğünün ne kadar lüzumsuz bir şey olduğunu da vurgulamaya çalışır. Yazar, Erdiştir Mirza'nın Haydar karşısındaki tavrının nasıl değiştiğini verirken düşüğü gülünç durumu gözler önüne serer ve asalet hevesi peşinde koşanlara karşı sert tavrını da göstermiş olur.

Abdülhak Hâmid'in bu ilk eserinde -Tanpınar'ın dediği gibi- sonraki eserlerinde görülecek pek çok unsurun başlangıcı vardır. Bu eserde görülen yönetici iki kardeşten Adil Behram sonraki eserlerde görülecek olan anlayışlı, müşfik, akl-ı selim sahibi ve evlatlarına düşkün bir baba tipine; Erdiştir Mirza ise menfaatperest, açgözlü ve bencil bir başka erkek tipine öncülük ederler.

Abdülhak Hâmid'in bu ilk eserinden başlamak üzere sonraki eserlerinde devam edecek olan kaynak mahiyetinde kullandığı unsurların başında tarih ve masal unsurları gelir. *Macerâ-yı Aşk*'ta zaman olarak onaltıncı asrın seçilmiş olması ve kullanılan pek çok masal unsuru Hamid'in sonraki eserlerinde nelerle ilgileneceğinin de bir göstergesi olmuştur. Tarih ve masallar, Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinde vazgeçemeyeceği unsurlar olarak varlığını daima hissettirecektir.

Sema Uğurcan'ın (Uğurcan, 2002: 217) tespitleri ışığında söyleyecek olursak Behram kabilesinin soyunu Timur'a bağlaması, Osmanlı-İran ilişkileri ve Şah İsmail ile Yavuz Sultan Selim arasındaki savaş, Taçlı Hatun etrafında gelişen hikâyeye ve mücadele, Kalenderilik'in ele alınmış olması gibi unsurlar, *Macerâ-yı Aşk*'taki tarih unsurları olarak dikkat çeker.

Abdülhak Hâmid'in tarihe merakı babasından gelir. Bizatihi kendisi *Validem* isimli eserinde babasını tarih, annesini efsane olarak nitelendirir.

“Birinin nâm u şânı bir târih;
 Birinin hânedânı efsâne
 Oğlun nesli pür-fer ü zîver,
 Ufku bir harîk-i dûrâdûr.
 Kızın ecdadı hâk ü hâkister,
 Karlar altında bir şeb-i medfûn.
 O oğul vâlidim, o kız ninem.

Birinin aslı bir geniş mâzi;
Birinin aslı bir büyük nisyân!” (Tarhan, 1997: 2003)

Eserlerinde görülen tarih, masal ve efsane unsurlarının kaynağı bu şekilde ifade edilmiş olur. Tanpınar, *Macerâ-yı Aşk*'ta Abdülhak Hâmid'in İran'a yaptığı seyahatin ve babası Hayrullah Efendi'nin yazdığı Osmanlı tarihinin etkileri olduğunu belirtir (Tanpınar, 1988: 561).

Macerâ-yı Aşk'ta masal ve halk hikâyelerinden gelen tesirler de vardır. Özellikle Abdülhak Hâmid'in sonra yazacağı *Sabr u Sebat*, *İçli Kız* gibi eserlerde de devam edecek olan bu tesir pek çok eserinde kendisini gösterir. Tesadüflere çok sık yer verilmiş olması, hemen hemen bütün erkeklerin şehzade, bütün kadınların ise sultan olarak seçilmesi, rüyalar vasıtası ile geleceğe ve insanların niyetlerine dair bilgilerin öğrenilmiş olması, öldü sanılanın tekrar dirilmesi, zehire karşı panzehirin kullanılması, müneccimlere itimat edilip onların geleceğe dair verdiği bilgilere göre hayat tasavvurunun yapılması, iyilerin mükâfatlandırılması, kötülerin cezalandırılması gibi unsurlar *Macerâ-yı Aşk*'ta görülen masal unsurları olarak değerlendirilebilir.

Eserde dikkat çeken bir husus da süt kardeşliği etrafında ele alınan olaydır. Başlı başına farklı bir macerayı oluşturan Muzaffer-Şirin aşkı, eserde nihayete erdirilmemiş bir aşk olarak kalır. Muzaffer'in Şirin'i beğenip onunla evlenmek istemesi Şirin'in onu reddetmesi ile gerçekleşmez. Burada yine asalet düşkünlüğüne dokunulmaktadır. Hapse atılan sonra kaçan Muzaffer bir kulübede münzevi hayatı yaşarken yaptığı hatanın pişmanlığı ile Muzaffer'i arayan Şirin tarafından bulunur. Tam vuslata erişilmiş iken Şirin ile Muzaffer'in süt kardeş oldukları anlaşılır ve yine bir birleşme olmaz. Abdülhak Hâmid, bu aşkın neticesini İslâm âlimlerinin kararına bırakır. Ama Muzaffer tipi ile de süt kardeşliği meselesinin bir polemikini yapar ve bu müessesenin gereksizliğine hatta evlenmeye engel teşkil etmeyeceğine dair fikirler ileri sürer.

1. 2. 5. 1. 4. Eserin Yapısı

Macerâ-yı Aşk, dört fasıllık bir dramdır. Yazarı tarafından dört fasıl (ma'raz) olarak tertip edilen eser 33 meclisten (temaşa) oluşmaktadır. I. Ma'raz (s. 5-50) 12 temaşa, II. Ma'raz (s. 51-103) 6 temaşa, III. Ma'raz (s. 103-159) 7 temaşa ve IV. Ma'raz (s. 159-191) 8 temaşa şeklinde bölümlenmiştir.

1. 2. 5. 1. 4. 1. Olay Örgüsü

Macerâ-yı Aşk'ın olay örgüsündeki metin halkalarını şu şekilde sıralayabiliriz:

- 1.Sâkıbe ile Bedr-i Felek'in nikâh hazırlıkları.
- 2.Sâkıbe ile Haydar'ın birlikte kaçma planları, kaçışları ve dönüşleri.
- 3.Muzaffer ile Şirin'in birbirlerini bulmaları.
- 4.Gülnaz (Zeynep Begüm)'in macerası.
- 5.Muzaffer'in Bedr-i Felek'i öldürmesi.

Macerâ-yı Aşk'ın vakası birden çok aşkın etrafında şekillendiği için fasıl bölümlenmeleri ve metin halkaları bir kişi ya da bir olay ekseninde oluşturulmamıştır.

Birinci metin halkası Sâkıbe ile Bedr-i Felek'in nikâhlarının hazırlığına ayrılmıştır. Metnin başında Gülnaz'ın ileride çözümlenecek bir düğümü ortaya koyması Sâkıbe ile Bedr-i Felek'in nikâhlarının yapılıp yapılmayacağına dair ipuçlarını da içinde barındırır. Gülnaz hemen eserin başında Sâkıbe'nin nâmurad olacağını ifade eder:

“Cariyelerden Zühre – Dünyada gün görecek kız Sâkıbe Sultan'dır. Çünkü Bedr-i Felek gibi ehl-i mürüvvet bir zevce nasip oluyor.

Gülnaz – Bilakis!.. Bilakis nâmurad olacak... çünkü bir nâehle nasip oluyor.

Muhabbet – Neden hükmediyorsun kerametın mi var?

Gülnaz – Ben bilmem. Bugün beklediğiniz mürüvveti göreceğinize bir türlü inanamıyorum.

Semenzâr – (*Fincanları bırakarak*) İnşallah göreceğiz... Şimdi gelecekle. Hem de şimdi göreceğiz.

Gülnaz – Ben size ne diyorum... Kerametle biliyorum ki Erdişir Mirza'nın kızı Sâkıbe Sultan, Âdil Behram'ın oğlu Bedr-i Felek Mirza'ya nasip olmayacak!” (s. 5-6)

Sâkıbe'nin muradına eremeyeceğine dair bu “keramet”ten sonra nikâhın ertelendiğini görürüz. Nikâhın erteleniş sebebi olarak Sâkıbe'nin babası Erdişir Mirza'nın kolunu kırmış olması gösterilir. Nikâhı erteleten bu olayın arkasından Sâkıbe'nin Bedr-i Felek'i istemediği, zorla nikâhlandırılmak istendiği ortaya çıkar. Zira Sâkıbe, Haydar Mirza'ya âşıktır. Abdülhak Hâmid'in nikâhı erteleten birinci sebep olarak bir kol kırılmasını alması; ardından da Sâkıbe'nin sevmediği biriyle nikâhlanmak istemeyişi gibi esas sebebi ikinci sıraya bırakması dikkat çekicidir. Yazarı böyle bir kurguya iten sebep vakanın anlatıldığı zaman ve kendi zamanındaki “istenmeyen evliliğe” dair bir başkaldırı kültürünün yokluğu olsa gerektir.

Ertelenen nikâhı fırsat bilen Sâkıbe, sevdiği Haydar'a kavuşmak adına onunla Tebriz'e kaçmayı düşünür. Bu düşüncesini daha önceleri de Haydar'a iletmiş ama olumlu sonuç alamamıştır. Haydar, Sâkıbe'yi kaçırmak istemeyişine gerekçe olarak efendisi ve velinimetini olarak gördüğü Bedr-i Felek'e ihanet etmek istemediğini ileri sürer. Sâkıbe son buluşmalarında Haydar'a kesin tercihini yapmasını söyler. Ya kendisini ya Bedr-i Felek'i tercih etmelidir. Sâkıbe tercihini yapmak üzere Haydar'ı bırakarak Şirin ile Tebriz'e gitmek üzere yola düşer. Sevdiği ve velinimetini arasında tercihe zorlanan Haydar istemeye istemeye Sâkıbe'nin peşine takılır. Birinci fasıl tamamen bu olaylara ayrılmıştır.

İkinci fasıl iki olayı içinde barındırır. Bunlardan biri Haydar ile Sâkıbe'nin kaçması, diğeri ise Muzaffer ile Şirin'in kavuşmalarıdır. İkinci metin halkası Haydar ile Sâkıbe'nin kaçış ve dönüşlerini konu edinir. Haydar, Sâkıbe'nin ısrarı ile kaçmaya karar verir. Tebriz'e gitmek üzere yola düşen Haydar, Sâkıbe ve Şirin Hindistan dolaylarında bir çoban kulübesine rastlarlar. Kaçış esnasında Sâkıbe kimliğini gizlemek adına erkek kılığına girer. Şirin'i beklerlerken uğradıkları kulübede bir çobana rast gelirler. Sevdiği ve evlenmek istediği Sultan Şirin'i alamayınca hapsilere atılan sonra kaçarak Hindistan topraklarında çoban olarak hayatını sürdüren Muzaffer, Sâkıbe'nin erkek olmadığını ve Haydar'ın da gerçekte kim olduğunu anlar. Kimlikleri aşikâr olan iki âşık uzunca bir konuşma ve tereddütten sonra kabileye dönmeye karar verirler.

Yazarın nikâhın ertelenmesini müteakiben Haydar ile Sâkıbe'nin kaçışını kurgulaması, -kaçış esnasında Muzaffer ile tanışmaları düşünüldünce- araya ikinci bir aşk macerasını sokma düşüncesine yöneliktir. Fakat eser boyunca görülen sebep sonuç ilişkisine dair aksamalardan biri de burada görülür. Yıllardır kaçmaya ikna edemediği Haydar'ı bir seçim yapmak zorunda bırakarak sonunda kaçmaya razı eden Sâkıbe, zorlu bir mücadeleden sonra yola çıkmışken ani bir kararla geri döner. Buradan anlaşılan odur ki yazar sırf ikinci bir aşkı kurguya monte etmek için sebep sonuç ilişkisini göz ardı etmiş ve Haydar ile Sâkıbe aşkını lüzumsuz bir noktaya getirmiştir.

Abdülhak Hâmid'in eser boyunca çok fazla tesadüfe yer verdiği görülür. Bu tesadüflerden birisi de Şirin ile Muzaffer'in kavuşmasına dair olanıdır. Eserdeki üçüncü metin halkasında Muzaffer ile Şirin'in kavuşmaları anlatılır. Eserin arka plânında yer alan Osmanlı-İran ilişkisi Muzaffer'in şahsında somutlaştırılır. Muzaffer'in hayatı Osmanlı ile İran arasında süren mücadelenin bireylere yansıyan dağınıklığı ve kargaşayı

göstermesi bakımından önemlidir. Zira Muzaffer'in hayatı bu mücadele ile değişime uğramış bir macerayı içinde barındırır. Babası Selim'in şeyhülİslâmlarından olan Cafer Çelebi isimli bir Türk, annesi ise Şah İsmail'in karısı Taçlı Sultan isimli bir İranlıdır. Muzaffer'in hayat hikâyesi annesinin kaderiyle çizilmiştir. Taçlı Sultan Çaldıran savaşında Osmanlılara esir düşer. Kendisi ile evlenen Cafer Çelebi bu evlilik yüzünden idam edilir. Tekrar Tebriz'e Şah İsmail'in yanına dönen Taçlı Sultan, Şah İsmail tarafından istenmez. Taçlı Sultan'a yeniçeri Mehmet Ağa kucak açar. Taçlı Sultan, Muzaffer'i dünyaya getirdikten sonra ölür. Mehmet Ağa Muzaffer'i evlat edinir ve kendisi gibi onu da yeniçeri yapar. Mehmet Ağa, ölümlük Muzaffer'e gerçek anne ve babasının kimliğini ve hikâyesini anlatır. Muzaffer, babasının Sultan Selim tarafından katledildiğini öğrenince Osmanlı ordusunda yeniçeri olarak kalmak istemez ve Tebriz'e gider, Kalenderlere katılır. İran sarayında Şirin'i görür ve ona âşık olur. Bu aşk Şirin'den karşılık görmez hatta Şirin'in şikâyeti üzerine Muzaffer tutuklanıp hapse atılır. İran'dan kaçan Muzaffer Hindistan'a gider ve orada bir kulübede yaşamaya başlar. Yaptıklarından pişmanlık duyan Şirin, saraydan ayrılarak Muzaffer'i aramaya çıkar. Cariye olarak Sâkibe'ye nedimelik yapar. Onunla birlikte Tebriz'e kaçarken de Hindistan'da Muzaffer'e rastlar. Yıllar sonra birbirine kavuşan âşıklar birbirinin sevgisini sınamaya kalkışır. Şirin, pişmanlığını ve Muzaffer'e olan aşkını ispat etmek için zehir içer. Neyse ki Muzaffer'in panzehiri vermesi ile ölümlük döner.

Masallarda sıklıkla rastladığımız zehir ve panzehiri içme unsuru burada yazar tarafından kullanılmıştır. Ayrıca romantizm ve Shakespeare'in etkisi de görülür. Ayrıca *Macerâ-yı Aşk*'taki bu zehir içme sahnesi *Romeo ile Juliet*'teki sahneyi de çağrıştırmaktadır. Abdülhak Hâmid, bizzat "O tahassürnâme-i muhabbetin neşrinden evvel daha bir çok kâğıtlar karalamıştım ki Shakespeare'in bilmem nerede gördüğüm *Romeo and Juliet*'i tercümesinden muktebes sevda hikâyeleridir." (Tarhan, 1928: 17) diyerek *Macerâ-yı Aşk*'ı yazmadan önce *Romeo ile Juliet*'i okuduğunu ifade etmektedir. Sermet Uysal, Abdülhak Hâmid'in karaladığını söylediği sevda hikâyelerinin metin olarak elimizde bulunmamasından hareketle bu hikâyelerin *Macerâ-yı Aşk* olabileceğini ileri sürer (Uysal, 1953: 20).

Şirin ile Muzaffer tam kavuştuk derlerken bu sefer de süt kardeş olduklarını öğrenirler. Yazarın kültür yapımızda var olan süt kardeşliğini eserine taşımış olması dikkat çekicidir. Abdülhak Hâmid, Muzaffer'in şahsında süt kardeşliğinin evliliğe mani

olmadığını savunur. Eserde bir neticeye ulaştırılmayan bu meselenin çözümü geleceğe bırakılır.

Buraya kadar verdiğimiz üç metin halkasında da bireyler arasında eserin gidişatını değiştirecek ya da geliştirecek bir çatışmadan söz edemeyiz. Ancak somut olmaktan çok soyut olan bir çatışmadan bahsedebiliriz. Bu, Haydar'ın vicdanı ile olan çatışmasıdır.

Sâkıbe ile Bedr-i Felek arasında

Haydar Mirza ←-----→ **Kendi vicdanı**

Haydar kendisine yardım etmiş, kol-kanat germiş olan Bedr-i Felek'i velinimeti olarak görür. Sevdiği kadının sözlüsü olan velinimetine ihanet etmek istemeyen Haydar hep bir ikilem içinde kalır. Vicdanı ile çatışma içerisindedir. Ne sevdiği kadından vazgeçmek ne de velinimetine ihanet etmek ister. Aşağıdaki cümle bu ikilemi ifade eder:

“Haydar – (Birdenbire atılarak) Ne demek istiyorsun?.. Efendimdir, elbette riayet ederim. Elbette muhterem bilirim. Efendime ihanet edemem. Nasıl sana muhabbet etmekten vazgeçemezsem, ona da hürmet etmekten geçemem... Hakkımı teslim et.” (s. 48)

Haydar'ın vicdanı ile olan çatışmasının dışında eserde gelenek ve geleneği temsil eden âdetler ile de çatışmaları vardır.

Haydar, geleneğin bir yansıması olan âdetlerle çatışır.

Yüzünü görmediği kişi ile nikâhlanmak

Haydar Mirza ←-----→ **Gelenek**

Yüzünü görmediği biri ile nikâhlanmak istemeyen Haydar, saltanattan vazgeçmek pahasına da olsa yurdunu terk eder. Yüzü gösterilmeksizin ailesi tarafından Gülnaz (Zeynep Begüm) ile nikâhlanan Haydar, bu duruma isyan eder ve saltanatını bırakarak yurdunu terk eder. Şehzade Haydar Mirza, unvanlarını terk ederek Bedr-i Felek'in nedimi Haydar olur.

Sahibi olduğu unvanı ve makamı terk ederek geleneğin katı kurallarına

başkaldırarak gelenek ile çatışan bir diğer isim ise Sâkıbe'dir.

Fikri alınmaksızın istemediği biri ile evlendirilmek
Sâkıbe ←-----→ **Gelenek**

Sâkıbe, ailesi (geleneğin temsilcisi anne-babası) tarafından fikri alınmaksızın istemediği Bedr-i Felek ile evlendirilmek istenir. Buna karşı çıkan Sâkıbe, gerçek kimliğini bilmeksizin âşık olduğu Haydar ile evlenmek ister. Bunun için de unvanını ve tahtını bırakarak Haydar ile Tebriz'e kaçar.

Gelenek ve onun âdetleri ile çatışan bir diğer isim ise Muzaffer'dir.

Süt kardeşlik
Muzaffer ←-----→ **Kendi vicdanı**

Gelenekle çatışan Haydar ve Sâkıbe, başkaldırılarının karşılığını vuslata ermek olarak alırlar. Muzaffer ise Şirin'e kavuşmak üzere iken Şirin'in süt kardeşi olduğunu öğrenir. Gelenekte var olan süt kardeşliğine karşı savaş açan Muzaffer, eserde neticesi belirtilmemiş süt kardeşlik müessesesi ile mücadele eder.

Macerâ-yı Aşk kimlikleri gizlenmiş kişilerden kurulu bir oyundur. Eserde yer alan kişiler gerçek kimliklerini gizleyerek ikinci bir hayat yaşarlar. Gerçek kimliklerine kavuştukları an gizlenmiş maceraları da açığa çıkar. Bundan dolayıdır ki oyunda yer alan pek çok kişinin ikinci bir adı veya unvanı vardır. Oyunda Gülnaz ismi ile yer alan kişi de –sonra Zeynep Begüm- bunlardan biridir.

Eserdeki dördüncü metin halkası ise Gülnaz'ın macerasına ayrılmıştır. Eserde yer alan Sâkıbe-Haydar, Şirin-Muzaffer aşklarına bir üçüncüsü olarak Gülnaz-Abdülcebbar aşkı da ilave edilir. Fakat bu ikili sonradan ayrılacak ve Sâkıbe-Haydar aşkına Gülnaz bir üçüncü olarak dahil olacaktır.

Gülnaz, Haydar'ın anne-babasının isteği doğrultusunda nikâhlandığı İranlı eşidir. Haydar, yüzünü dahi görmediği biri ile evlenmek istemediği için tahtını-tacını bırakıp kaçmıştır. Gülnaz ise gıyaben nikâhlandığı ama birleşemediği eşi Haydar'ın peşine düşmüştür. Fakat bu yolculukta iki defa kervanı basılarak kaçırılmıştır. Haramilerin elinden Gülnaz'ı Behram kabilesinin ileri gelen kişilerinden biri olan

Abdülcebbar kurtarır. Cariye olarak kabileye getirir. Abdülcebbar'a karşı ilgi duyan ama nikâhlısı Haydar'ı da bir türlü aklından çıkaramayan Gülnaz, gerçeği Abdülcebbar'a anlatır. Abdülcebbar gerçeği öğrendikten sonra Gülnaz'ı Haydar'dan boşatır. Bu macera ve hikâyeden habersiz olan Sâkıbe, Gülnaz'ın durumuna çok üzülür ve önce Gülnaz'a nikâh kıyıp sonra kendisini almasını şart koşar. Böylelikle Zeynep Begüm sıfatı ile Gülnaz, Sâkıbe-Haydar aşkına üçüncü kişi olarak dahil olduktan sonra muradına ermiş olur.

Görüleceği üzere bütün âşıklar “iyiler iyiliklerinin mükâfatını görür” anlayışından hareketle teker teker muradına ererler. Yaptığı iyiliklerin karşılığını görmemiş gibi görünen Abdülcebbar da Behram kabilesinin nazarında herkesin hürmet gösterdiği ve takdir ettiği daha kıymetli bir mevkiye sahip olur.

Macerâ-yı Aşk'ta bireyler arasındaki çatışma, başından beri eserin tek kötü karakteri olan Bedr-i Felek ile Babası, Annesi, Amcası, Sâkıbe, Haydar, Abdülcebbar ve Muzaffer arasında yaşanır. Yazar, Bedr-i Felek'i başından beri bütün kötülüklerin odağı olarak seçmiştir. Ama hiçbir şekilde niye Bedr-i Felek'in kötü diğerlerinin iyi olduğuna dair bir gerekçe ileri sürmez. Eserin aksayan en önemli taraflarından biridir bu durum.

Macerâ-yı Aşk'taki beşinci metin halkası eser boyunca devam eden olayların bir neticeye ulaştırıldığı, iyilerin mükâfatlandırıldığı, kötülerin cezalandırıldığı; kısaca kıssadan hisse bölümünü andıran toplu bir değerlendirmenin yapıldığı kısım olur.

Hemen hemen herkes muradına ermiş bir tek mutsuz ve muradına erememiş Bedr-i Felek kalmıştır. Sâkıbe'nin Haydar ile kaçtığını öğrenen Bedr-i Felek, Haydar'a en çok da Sâkıbe'ye karşı intikam hisleri beslemektedir. Haydar'ın teslimiyetine karşın onu affeden ve Sâkıbe'yi öldürerek intikamını almayı plânlayan Bedr-i Felek, evlatlıktan reddeden ailesi tarafından son bir şans verilerek Sâkıbe'nin kız kardeşi ile evlendirilmek istenir. Tabiatındaki kötülük kendisine gösterilen bütün iyi niyetlere rağmen Bedr-i Felek'i rahat bırakmaz. Sâkıbe'yi öldürmeye yeltendiği vakit öz baba ve annesinin isteği doğrultusunda Muzaffer tarafından öldürülür.

Abdülhak Hâmid'in eserinde aksayan önemli taraflardan birisi de bu öldürme sahnesidir. Yazar sırf kötülerini cezalandırma adına öz anne ve babasının isteği doğrultusunda Bedr-i Felek'i adeta kurban verir. Derinleştirilerek insanın trajedisine

1. 2. 5. 1. 4. 3. Zaman

Macerâ-yı Aşk, onaltıncı asırda Keşmir civarında yaşanan aşkları konu edinir. Eserde anlatılan olayların geçtiği zamanı on altıncı asrın ilk çeyreği olarak alabiliriz. Bu tarihi zamanı tespitte bize vakada yer alan şahıslar yardımcı olur. Eserde doğrudan tarihî şahsiyetler yer almaz. Fakat tarihî kişilerle aynı soydan gelen ve yakın akrabalıkları bulunan kişilere yer verildiği görülür. Onaltıncı asırda geçen vakada adı anılan dört padişah vardır: Yavuz Sultan Selim (Saltanatı 1512-1520), Şah İsmail (Saltanatı 1502-1524), Timur (Saltanatı 1370-1405) ve Babür Şah (Saltanatı 1483-1530). Behram kabilesinin kökeni Babür olarak gösterilse de aslında Timur'a dayanır. Yavuz Sultan Selim'in ismi Muzaffer'in gerçek babasının kim olduğu anlatıldığında anılır. Şah İsmail'in adı da Haydar Mirza'nın gerçek kimliğinin açıklandığı kısımda anılır. *Macerâ-yı Aşk*'ın vaka zamanını tespitte bu tarihî şahsiyetlerin varlığı önemli bir yer işgal eder. Abdülhak Hâmid'in eseri boyunca verdiği zaman dilimlerini değerlendirdiğimizde, *Macerâ-yı Aşk*'ın vaka zamanı yaklaşık iki-üç günlük bir süreyi kapsadığını görürüz. Dört fasıldan oluşan ve birkaç aşkın macerasının anlatıldığı eserde vaka zamanı oldukça kısa tutulmuştur. Bütün olaylar iki-üç gün içerisinde yaşanır. Ama kimi şahısların hayat maceraları zamanda geri dönüşlerle verilir. Mesela Muzaffer ile Şirin'in aşkı altı yıllık bir geçmişe sahiptir. Hatta Muzaffer'in nasıl doğduğu ve babasının kim olduğuna dair bilgiler verilirken daha uzun bir geçmişe gidilir. Buna benzer zamanda geri dönüşlerden biri de Haydar ile Gülnaz'ın kim olduklarına dair bilgilerin verildiği kısımda olur. İki yıllık bir geçmiş, zamanda geri dönüş tekniği ile verilir.

Macerâ-yı Aşk, Behram kabilesinin cariyelerinin Sâkıbe ile Bedr-i Felek'in nikâhları üzerine konuşmaları ile başlar. Bu nikâh olayı hiç şüphesiz *Macerâ-yı Aşk*'ın vakasının yönünü tayin eden bir olay olacaktır. Cariyelerden Gülnaz, diğer cariyelerin aksine nikâhın gerçekleşmeyeceğine dair düşüncelerini söyler. Bedr-i Felek ile evlenmek istemeyen Sâkıbe, Haydar'ın kendisini kaçırmasını bekler. Nikâhın olacağı gün erkenden gezmeye çıkan Erdişir Mirza nikâh için beklenirken Abdülcebbar tarafından Erdişir Mirza'nın kolunun kırıldığına dair haber getirilir. Bu haber nikâhın bir hafta sonrasına ertelenmesine sebep olur. Nikâhın ertelenmesi Sâkıbe için bir fırsatın doğmasına yol açar: Haydar ile kaçmak. Sâkıbe Haydar'ı kendisini kaçırmayı yolunda

zorlar. Ve nihayet Haydar, Sâkıbe ile Tebriz'e kaçmaya razı olur. Şirin, Sâkıbe ve Haydar kaçmak üzere Hindistan sınırları içerisinde bir çoban kulübesinde buluşurlar. Kervan'a katılarak Tebriz'e gideceklerdir. Nikâhın ertelenmesi olayı gündüz başlar ve aynı günün akşamında Şirin, Sâkıbe ve Haydar, Muzaffer'in kulübesinde buluşurlar. Muzaffer ile Şirin, altı yıl sonra birbirlerini bulurlar. Burada Şirin ile Muzaffer'in başlarından geçen macera zamanda geriye dönüş tekniği ile anlatılır.

Haydar'ın ısrarı üzerine kaçmaktan vazgeçen Sâkıbe, Haydar ile aşirete dönmeye karar verir. Bu dönme işine karar verme gece saatlerine rastlar. Şafak sökmeye yakın aşirette olurlar.

“Haydar Mirza – (*Gitmeğe hazırlanarak*) Tamam... Öyleyse... Hadi Sâkıbe... Sabaha karşı aşirete varırız. Allaha ısmarladık!” (s. 89)

Bütün macera tam bir gün içerisinde cereyan eder ve anlatılır. Şafak sökmeye yakın aşirette olan Haydar ile Sâkıbe'yi tüm aşiret ileri gelenleri beklemektedir.

“Dilârâ Sultan – (*Atılarak*) Şimdi acaba Sâkıbe nerededir? Şafak söküyor.

...

Dilârâ Sultan – (*Kapıdan tarafa gidip dışarıya bakarak*) Sabah olmamış mı ya? (*Eğilerek*) O ne?.. (*Telaş ile*) Ay geliyorlar!

Huzzar – (*Kapıdan tarafa koşup birkaç ağızdan*) Kim? Kim geliyor?.. Ne var?

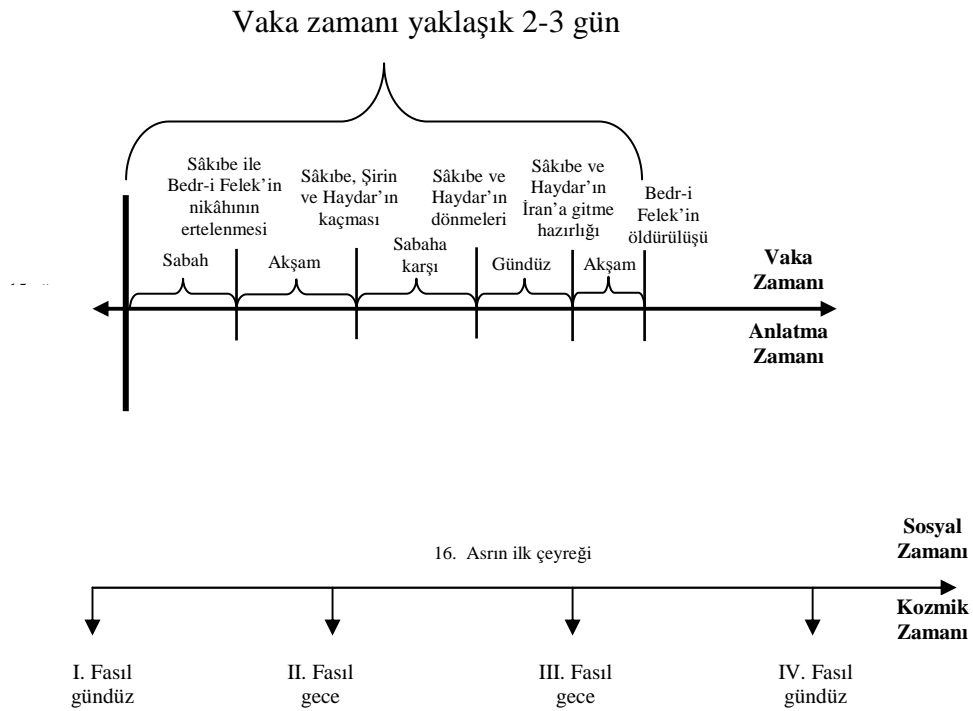
Dilârâ Sultan – (*Telaşlı bir halde ve dışarı çıkarak*) Sâkıbem'le Haydar Mirza!” (s. 124-125)

Bu zaman zarfı içerisinde Gülnaz, Haydar'ın gerçek kimliğini açıklar. Gece boyunca uyanık kalanlar sabah dinlenmek üzere çekilirler. Gülnaz, Abdülcebbar'a gerçekte kendisinin kim olduğunu ve Haydar'ın yüzünü görmediği nikâhlı karısı olduğunu söyler. Gülnaz'ın gerçek kimliğini ve Haydar'ın kim olduğunu açıkladığı zaman dilimi, yaşanan andan iki yıl gerisine gidilerek aktarılır. Ertesi gün Sâkıbe, Zeynep Begüm ve Haydar'ın nikâhları kıyılır ve İran'a gitmek üzere bütün aşiret ileri gelenleri Muzaffer'in kulübesinde buluşmak üzere anlaşılır. Bedr-i Felek intikamını almak üzere Muzaffer'in kulübesinin yakınlarına gelir.

“Bedr-i Felek Mirza - Haydar'la Sâkıbe buraya geleceklermiş. İran'a buradan gideceklermiş. Bir gece de şu kulübede misafir olacaklarmış... Tamam... Öyle ise ben de günümü gecemi burada geçiririm.” (s. 159)

Zaman olarak iki gün içerisinde geçen bütün olaylar üçüncü günde Bedr-i Felek'in öldürülmesi ile son bulur. Bedr-i Felek'e son bir şans verilir. Sâkıbe'nin kız kardeşi ile evlendirilmesi kararı alınır. Fakat intikam ateşi ile yanan Bedr-i Felek, Sâkıbe'yi öldürmeye yeltendiği anda Muzaffer tarafından etkisiz hale getirilerek öldürülür. Böylelikle üç günlük bir anlatımla verilen olaylar noktalanır ve eser biter.

Fasılların tertibinde ise kozmik zaman olarak bir ve dördüncü fasıllarda gündüz, ikinci ve üçüncü fasıllar da ise gece kullanılmıştır.



1. 2. 5. 1. 4. 4. Mekân/Dekor

Macerâ-yı Aşk'ta göze çarpan ilk şey, hiç şüphesiz açık mekânların; yani tabiatın seçilmiş olmasıdır. Tanpınar'ın İran seyahatinin izlerini taşıdığını söylediği bu eserde özellikle seçilen mekân ve coğrafi bilgiler Tanpınar'ı doğrular mahiyettedir.

Eserin vakasının geçtiği mekân Keşmir civarında bir aşiretin konakladığı yerdir. Abdülhak Hâmid'in uzak ve başka ülkeleri mekân olarak seçme merakı *Macerâ-yı Aşk* ile başlar. Eserde ismi zikredilen pek çok mekân vardır. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz: Keşmir, Kabil, Kandehar, Herat, Kûhistan, Esterâbâd, Tahran, Azerbaycan, Tebriz, İran, Hindistan, Çaldıran, Bayburt ve Şemran.

Abdülhak Hâmid *Macerâ-yı Aşk*'ta açık mekânları tercih etmiştir. Mekânların hemen hemen hiç biri detaylandırılmamış olayların geçtiği yer olmanın dışında bir mana yüklenmemiştir. Onaltıncı asırda hüküm süren bir aşiret konu edilince, bu aşiretin otağ kurduğu mekân da ister istemez açık ve tabiatın koynunda bir yer olmuştur. Dört faslın dördünde de mekân açık mekândır. Fakat ikinci, üçüncü ve dördüncü fasıllarda tabiatın ortasına kurulmuş otağ ve bir çoban kulübesi de mekân olarak kullanılmıştır. İkinci ve dördüncü fasıllarda kullanılan kulübe, Muzaffer'in inzivaya çekildiği bir mekândır. Üçüncü fasıldaki mekân ise Adil Behram'ın otağıdır. Abdülhak Hâmid, Adil Behram'ın otağını bir aşiret reisine yakışır tarzda tefriş edilmiş olarak anlatır. Bu otağda İran seccadeleri, şilteler, yastıklar, halılar ve fenerler bulunur. Muzaffer'in inzivaya çekildiği çoban kulübesi ise mekâna uygun olarak yoksul ve iğreti bir şekilde tanımlanmıştır.

Abdülhak Hâmid'in hemen hemen bütün eserlerinde görülen oyunun sahnelenmesini güçleştiren mekân/dekor seçimi bu ilk eserinden itibaren başlar. Çeşmeleri olan ağaçlık bir mekânda ve katır sırtında insanların anlatılması eserin sahnelenirliğine gölge düşürmüştür.

1. 2. 5. 1. 4. 5. Şahıs Kadrosu

1. 2. 5. 1. 4. 5. 1. Sâkıbe Sultan

Macerâ-yı Aşk'ta kuvvetle çizilmiş herhangi bir şahsa rastlamayız. Eserin bütün dağınkılığına rağmen *Macerâ-yı Aşk*'in merkezî kişisi olarak Sâkıbe Sultan kabul edilebilir.

Macerâ-yı Aşk'in masala yaklaşan vakası içerisinde yer alan şahısları da masal kahramanlarını andırır. Hemen hemen bütün şahıslar ya şehzade ya sultandır. Sultanlardan biri de Sâkıbe Sultandır. Sâkıbe Sultan, hassas, aşkı için her şeyi göze alabilecek kadar cesur, hakkaniyetli, doğaüstü sezgilere sahip biri olarak çizilir. Eserde on yedi yaşında olduğu belirtilir.

Abdülhak Hâmid, bu ilk eserinde sonraki eserlerinde devam edecek bir takım prototipler yaratır. Bunlardan biri de Sâkıbe'dir. Sâkıbe, yazarın sonraki eserlerinde görülmeye devam edecek olan hassas, nazenin, hastalıklı, âdil, namuslu genç kız tiplemesinin ilk örneğidir.

Sabr u Sebat'ta cariye olarak çizilen Raksâver, Sâkıbe'den izler taşır. Yazarın ilk eserinde yarattığı Sâkıbe tipi, işlevi bakımından da sonraki eserlerde geleneğe direnişin ve aşkı uğruna mücadele veren kadın tipinin temsilcisi olur.

Amcasının oğlu Bedr-i Felek ile evlenmek istemeyen Sâkıbe, babası Erdişir Mirza tarafından fikri alınmaksızın evlendirilmek istenir. Geleneğin kalıplaşmış katı kurallarına başkaldıran Sâkıbe, Haydar ile kaçır. Sâkıbe'nin sultan olarak geleneğe karşı koyması yazarın vermek istediği "gelenek karşıtlığı" mesajı için önemlidir. Zira geleneğin katı kurallarının mantıksızlığı vurgulanmak istenmiş ve bu mantıksızlığa üst düzey bir insan üzerinden dikkat çekilmiştir.

1. 2. 5. 1. 4. 5. 2. Haydar Mirza

Macerâ-yı Aşk'ta başından macera geçmiş bir grup insan önce ikinci kimlikleri ile görünürler. Bu şahısların gerçek kimlikleri sonra açıklanır. Başta Bedr-i Felek'in nedimi olarak tanıyıp sonra Şah İsmail'in torunu olduğunu öğrendiğimiz kimliği gizli tutulan isimlerden birisi de Haydar Mirza'dır.

Haydar Mirza esere bazı insanî değerlerin temsilcisi olarak yerleştirilmiştir. Bu insanî değerler, ahde vefa, velinimetine sadakat, sevgiye teslimiyet olarak sıralanabilir. Abdülhak Hâmid, Haydar Mirza'nın yaşadığı ikilemi eserine iyi yansıtmıştır. Haydar Mirza, başkalarına kötülük dahi etse kendisine iyilik yapan Bedr-i Felek'e hürmet eder, kendisine yapılan iyilikleri unutmanın mürüvvetsizlik olduğuna inanır. Diğer tarafta da sevdiği kadın vardır. Velinimeti ve sevdiği arasında kalan Haydar Mirza ikisinin de gönlünü etmeyi başarır. Bedr-i Felek'e kendisini öldürmesi için teslimiyette bulunur. Ekmek yediği kapıya ihanet etmemek adına Bedr-i Felek'e teslimiyet göstermesi ve bunun karşılığını da Bedr-i Felek tarafından affedilerek alması Haydar Mirza'yı vicdani bir yükten kurtarır. Hatta Bedr-i Felek'in mutsuzluğuna çare olmak adına Sâkıbe'nin kız kardeşini alması için kendisine karşı olan tüm kabile bireylerini ikna eder. Ama bunda muvaffak olamaz.

Haydar Mirza da şehzade olmasına rağmen geleneğin katı kurallarına başkaldıran birisi olmuştur. Evlenecek çiftleri birbirine göstermeksizin evlendirme âdetine karşı çıkar. Bu karşı çıkışı hem de saltanatı terk etmek pahasına yapar. Bu davranışı ile Sâkıbe gibi yapısında kahramanlık genleri taşıdığını da göstermiş olur.

Haydar Mirza, eser boyunca sadık, gözükara, insancıl, sevdiği ve doğru bildiği değerler uğruna mücadele eden birisi olarak çizilmiştir.

1. 2. 5. 1. 4. 5. 3. Âdil Behram

Âdil Behram, anlayışlı, otoriter ve ileri fikirli bir baba tipi olarak çizilir. Abdülhak Hâmid'in bundan sonra yazacağı eserlerde sık sık karşımıza çıkan anlayışlı ve ileri görüşlü baba tipinin prototipidir. Behram kabilesini birlikte yönettiği kardeşinin aksine daha akılcı ve ileri görüşlüdür. Evlenecek olan gençlerin fikirlerinin alınması taraftarıdır. Bu konuda kardeşi Erdişir Mirza ile sık sık karşı karşıya gelir. Doğrunun ve iyinin hamisi olarak çizilen Âdil Behram, bu değerler uğruna oğlu Bedr-i Felek'in katline bile izin vermiş biri olarak görülür eserde. Bu çok zor alınacak bir kararı kati surette uygulattırması onun otoriterliğine bir vurguyu taşımakla birlikte "babalık" duygularının sorgulanabilirliğini de beraberinde getirir.

1. 2. 5. 1. 4. 5. 4. Erdişir Mirza

Haris, asalet budalası, menfaatperest biri olarak çizilmiştir. Behram aşiretinin yöneticisidir. Kendi doğruları dışında doğru tanımayan, insanlara mevki ve soyu çerçevesinde değer veren birisidir. Eserde geleneği temsilen bulunur. Abdülhak Hâmid'in Âdil Behram'da belirttiğimiz üzere bir takım değerlerin ve geleneğin temsilcisi olarak çizdiği ve sonraki eserlerinde de devam ettireceği bir öncü tiptir. Batıl inançlara ve müneccimlerin söylemlerine meyli dolayısıyla kaderin güzergâhını elindeki güç ile değiştirmeye çalışan ama bunda başarılı olamayıp zor durumlara düşmüştür. Çizilen tipi gereği her şeyi elindeki iktidar gücü ile halletmeye çalışan biridir. Menfaati gereği fikrini değiştirmekte beis görmeyen, bu yüzden de insanlar nazarında güvenilirliğini kaybetmiş bir ebeveynidir. Muzaffer ve Haydar'ın maceralarında arka planda görülen gelenek temsilcilerinin aksine eserde görünür kılınmış tek gelenek temsilcisidir. Abdülhak Hâmid çizdiği bu tip ile okurlarının nazarında geleneği temsil makamında bulunan kişiyi gülünç ve güvenilmez halde vermiştir.

1. 2. 5. 1. 4. 5. 5. Bedr-i Felek

İyiler, kötüler sınıflandırmasında kötüler kısmında yer alan tek kişidir. Bedr-i Felek'in niçin kötü olduğuna dair hiçbir açıklama yapılmamıştır. Âdil Behram gibi anlayışlı, otoriter, ileri görüşlü bir babanın zıddına çizilmiş bir evlat olmanın dışında

uslanmaz ve değişmez bir kötülük kaynağıdır.

Ailesine karşı saygısız ve zalim, evleneceği kadını öldürmeye teşebbüs edecek kadar kindar, çevresindeki insanlara korku veren bir tip olarak çizilir. Yazarın eserin tek kötü karakteri olarak çizdiği Bedr-i Felek, iyilerin iyiliklerinin mükâfatını aldığı bir yerde kötü olarak kötülüğünün karşılığını ölümle görür.

1. 2. 5. 1. 4. 5. 6. Muzaffer

Eserde aşkı uğruna pek çok eza gören biri olarak çizilir. Hayat macerası üzerine tek başına bir eser vücuda getirilebilecek olan Muzaffer, hep mücadele eden ve eserin tarihi dokusunu (İran-Osmanlı ilişkileri) üzerinde taşıyan bir tiptir.

Muzaffer'in kimliği üzerinden İran-Osmanlı mücadelesi aktarılmaya çalışılmıştır. İranlı annesinin hayat macerası ve Türk olan babasının katli Muzaffer'i Osmanlı'ya karşı soğutmuş, Osmanlı'daki yeniçerilik görevinden ayrılmasına sebep olmuştur.

İran sarayında görüp sevdiği Şirin'e olan aşkı, onun hapsedilmesine hatta idam ile yüzyüze gelmesine sebep olur. Aşkı uğruna terk-i diyar etmek zorunda kalır. Fakat sonra Şirin'in pişmanlığı ile bir birleşme olduysa da bu sefer süt kardeş oldukları ortaya çıkar. Sıradan biri olarak bir saray kadınına âşık olması ile kurulu düzene başkaldırmış olan Muzaffer, bu sefer de sevdiğine kavuşmasının önünde engel olan süt kardeşliği müessesesine karşı çıkar. Hayatı mücadele ile geçen Muzaffer'e eserde bir başka önemli rol biçilmiştir: Eserin tek kötü karakterini ortadan kaldırmak.

1. 2. 5. 2. Nesteren (1878)

1. 2. 5. 2. 1. Eserin Kimliği

Nesteren, Abdülhak Hâmid Tarhan'ın yayımladığı altıncı tiyatro eseridir. *Nesteren*'i Abdülhak Hâmid, Paris'te yazar ve yayımlar. *Nesteren*'in Paris'te yapılan baskısı ile Türkiye'de yapılan baskıları arasında ciddi farklar yoktur (Akün, 1967: 133). Fakat taklit baskıları mürettip hataları ile doludur hatta bazen bu hatalar manayı değiştirecek düzeye ulaşır.

Nesteren'in ne iç ne de dış kapağında baskı tarihini belirtir herhangi bir ibare

vardır. Kitabın başına konulmuş olan “Bir İhtar” isimli yazının altında yer alan 1293 (1876) tarihi pek çok kişiyi yanıltmış ve eserin baskı tarihi olarak algılanmasına sebep olmuştur. Abdülhak Hâmid, 1878 yılının haziran ayında bazı dostlarına yazdığı mektuplarda eserini yeni bastırıldığını ve kitaplarını isimsiz olarak göndereceğinden bahseder (Akün, 1967: 130). Bu bilgiler ışığında *Nesteren*’in 1878 yılında yayımlandığını söyleyebiliriz.

Abdülhak Hâmid, “Eserlerimi Nasıl Yazdım?” isimli yazısında *Nesteren*’i Türk-Rus savaşının ilhamı ile yazdığını söyler:

“Zaten ben onun ilhamâtını galebelerle ibtida ederek mağlubiyetle nihayet bulan 1877 muharebe-i meşumesinden almış idim. Ben galebe-i ye’s ü hiddet ve galeyana hamiyetle yazdığım bu eserin matemî sahifelerinde Çipal-i Hind’in erkân ve a’vanıyla darü’l-harbe gelerek yerinden kımıldamayan düşman hükümdarının payitahtını tehdid ettiğini hikâyeye ederken Rusya çarı memleketimize girmiş olan ordusunun başında bulunuyordu. Zâhirde efsane olan *Nesteren* o tarih ile de alâkadardır. Yahut o kâbus-ı tarihî altında yazılmış bir efsanedir” (Tarhan, 1928b: 16)

Abdülhak Hâmid, gerek *Nesteren*’in başına koyduğu “Bir İhtar” başlıklı yazısında gerekse “Eserlerimi Nasıl Yazdım?” isimli seri yazısında *Nesteren*’i Paris’te yazdığını ve yayımladığını ifade eder (Tarhan, 1928b: 16).

Nesteren’in Namık Kemal ve Rezaizade Mahmut Ekrem’e gönderdiği nüshalarında isminin yazılı olduğu kısımları kazıyan Abdülhak Hâmid, bu eserin kendisinin memuriyetten uzaklaştırılmasına sebep olduğunu ifade eder: “*Nesteren* yüzünden memuriyetim mülga ve maişetim münkesir (...) olmuştur.” (Tarhan, 1928b: 16).

İlginçtir ki memuriyetinin sonlanmasına ve maaşının kesilmesine sebep olan *Nesteren*’i Abdülhak Hâmid, basılma müsaadesi alınmak üzere Maârif Nezâreti Encümen-i Teftiş ve Muayene’ye verir. Kayıtlara göre de bu ruhsatı alır (Akün, 1967: 132). Burada dikkat çekici husus Abdülhak Hâmid’in basılma ruhsatı için başvurduğu eseri *Nesteren*’in bu izni alması diğer taraftan da memuriyetinden uzaklaştırılmasına sebep olmasıdır. Abdülhak Hâmid, *Nesteren* etrafında oluşturulmuş efsaneyi devam ettirmek gibi bir eğilim içerisindedir. Bütün bu sözlerini yine kendisi hatıratında verdiği bilgilerle tekzip etmektedir. Zira verdiği bilgilere göre *Nesteren*’in yayımı dolayısıyla değil Sartenski Efendi’nin müsteşarlık maaşının karşılanabilmesi için görevine son

verilmiştir⁷⁵:

“Kara Todori Paşa izahat verdi. Ben de işin ne olduğunu o izahat edilirken anladım. Sefir Safvet Paşa’nın iltimasıyla Paris’te bir müsteşarlık ihdas edilerek Sartenski Efendi intihap olunuyor (Bu zat bir zaman Girit valisi olmuştu). Başkâtip Nasrî Bey açılacak olan Lübnan mutasarrıflığına tayin edilmek üzere İstanbul’a celbolunarak, onun yerine mahdum-ı sefaretpenahî Fehim Bey namzet oluyor, müsteşar maaşını derece-i matlûbeye iblağ için ikinci kitâbetlerden birisinin lağvı ile maaşı müsteşara veriliyor. İkinci kâtiplerden birisi Âli Paşazade Reşit Bey ve diğeri bu abd-i hakîr olduğundan bittabi benim memuriyetim lağvediliyor (Ve Savfet Paşa hazretlerine ba-irade-i seniyye sefaret maaşı yedi yüz elli lira tahsis edilmişti). (...) Sonradan muttali bulunduğuma nazaran benim vazife-i kitabeti ifâ edecek yerde ihmâl ve daima edebiyat ile iştilal edip, Paris’te *Nesteren* nâmıyla rıza-yı âliye muvafık bir eser tab’ ettirmiş olduğumu da bir suret-i hafiyede arz ve iblağ edenler olmuş. O eser-i muzır, müessiri mutazarrır etmişti.” (Tarhan, 1994: 126-127)

Abdülhak Hâmid’in memuriyetine son verilmesinde Sartenski Efendi’nin maaşını karşılamak düşüncesinin yanında sonradan *Nesteren* hakkında yazılan şikâyet ve jurnaller de etkili olmuştur.

Abdülhak Hâmid, manzum tiyatro çalışmalarına *Duhter-i Hindû*’da birkaç manzume ile başlamış, *Nazife* ile ilk örneğini vermişti. *Nazife*’de aruz veznini kullanan yazar, *Nesteren*’de duraksız, kafiyeli hece veznini denemeye çalışmıştır.

Nesteren, Abdülhak Hâmid’in ifadesi ile içerisindeki aşk konusu ikinci plâna itilerek hamasi tarafı öne çıkarılmış ve pek çok genci heyecanlandıran bir eser olarak kabul görmüştür.

Çalışmamızda kullandığımız eser, Türkiye’de yapılan baskılarından⁷⁶.

1. 2. 5. 2. 2. Eserin Özeti

Nesteren’in vakası Kabil’de geçer. Kabil Meliği olan Gazanfer ile Behram kardeşlerdir. Gazanfer, halk tarafından seilmeyen zalim bir yöneticidir. Behram ise halk tarafından sevilen veliahttır. Adı geçen iki kardeşin çocukları olan *Nesteren* ve *Hüsrev* de birbirlerine âşıktırlar.

⁷⁵ Bu konuya ilk dikkat çeken İhsan Sâfi olmuştur. Sâfi, İ. (2004), *Arşiv Belgelerine Göre Abdülhak Hâmid Tarhan* (Doktora Tezi), İ.Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul, s. 104. Bu konuya daha sonra İhsan Sâfi, *Mahpus Şarkısı*, isimli eserinde de değinir: Safi, İ. (2006a), *Mahpus Şarkısı*, Kutup Yıldızı Yay., İstanbul, s. 212.

⁷⁶ Tarhan, A. H. (b.t. yok), *Nesteren*, Mukaffa bir facia, 215 s. Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilmek suretiyle yapılmıştır.

Gazanfer, halk arasındaki kendisine karşı olan hoşnutsuzluğun müsebbibi olarak gördüğü kardeşi Behram'a ülkeyi terk etmesini söyler. Behram buna karşı çıkar. Gazanfer ile Behram arasında geçen sözlü tartışma, Gazanfer'in Behram'a tokat atması ile başka bir boyut kazanır.

Behram, oğlu Hüsrev'e bunun bir namus meselesi olduğunu ve öcünü alması için Kabil Meliği Gazanfer'i öldürmesi gerektiğini söyler. Hüsrev, bir gece Gazanfer eşi Nesrin ile uyurken odalarına girer ve Gazanfer'i düelloya davet eder. Bu mücadelede Hüsrev, Gazanfer'i öldürür. Hüsrev'de gönlü olan Nesrin, cinayeti üstlenir. Mahkeme kararı gereğince Nesrin asılacaktır. Ancak Hüsrev sonra halk mahkemesinde işlediği cinayeti itiraf eder. Mahkeme Hüsrev'in ülke için gösterdiği yararlılıkları göz önünde tutarak asılması yönündeki talepleri reddeder. Nesteren, bunun üzerine babasını öldürenin sevdiği adam olduğunu öğrenir ve aynıyla karşılık verip onu öldürmeye yemin eder. Nesteren, bu iş için iri yapılı Bender'e Hüsrev'i öldürmesi karşılığında kendisiyle evleneceğinin sözünü verir. Ama diğer taraftan da sürekli ikilem yaşar. Bir an Hüsrev'in ölümünü ister, başka bir an bundan vazgeçer. Hüsrev'i öldürmeye giden Bender, Hüsrev'i öldürmez sadece yaralar.

Hüsrev ordunun başında yeni bir sefere çıkar. Bu seferden zaferle dönmesi halinde Nesteren'den evleneceğine dair söz alır. Hüsrev, savaştan zaferle döner. Gerdek gecesi Hüsrev'i öldürmeyi düşünen Nesteren, önce kendisi zehir içer ve ölür. Ardından sevgilisinin öldüğünü gören Hüsrev, hançer ile kendisini öldürür.

1. 2. 5. 2. 3. Eserin Muhtevası

Abdülhak Hâmid, *Nesteren*'in konusunu ve yapısını Pierre Corneille'in *Le Cid* isimli eserinden almıştır. Abdülhak Hâmid, *Nesteren*'in mukaddimesinde bu benzerliği belirtirken "Eserlerimi Nasıl Yazdım?" isimli seri yazısında *Nesteren* ile *Le Cid* arasındaki farklılıkları da dile getirir:

"Mukaddimesinde hikâye ettiğim veçhile bu eser bana Fransız şair-i meşhuru Corneille'in *Le Cid* unvanlı tiyatrosundan in'ikâs etmiştir. Fakat aynen değil, aks-i ma'kus da değil, belki bir zıll-ı bâdidir. Türkçesi değil, başka türlüsüdür. Mevzuan ona bir dereceye kadar mukarin ise de tasviren mütebâyindir." (Tarhan, 1928b: 16)

Abdülhak Hâmid, kendi eseri ile *Le Cid* arasındaki ilişkiyi izah etmekte zorlanır.

Çünkü birkaç unsurun dışında pek çok unsuruyla iki eser birbirinin kopyası gibidir. Abdülhak Hâmid, *Nesteren* için her ne kadar “Türkçesi değil, başka türdür” dese de kelimenin tam manası ile *Nesteren*, *Le Cid*’in Türkçesidir. Pek çok yerde kıyısından kenarından *Nesteren*’in Corneille’in *Le Cid* isimli eseri ile bağlantısını dile getiren Abdülhak Hâmid, *Eşber*’in önsözünde dikkat çekici bir ifade kullanır:

“(…) *Eşber*’in en ruhlu yeri ve en canlı parçası bu perdedir; o da *Horace*’dan mün’akistir; *Nesteren*, *Le Cid*’den muktebes olduğu gibi.

Bu in’ikas ile iktibasın membalarına meâlen ne kadar yakın veya uzakta bulunduğunu yahut bu iki gölgenin sahiplerine mevzu itibarıyla ne dereceye kadar mümasil olduğunu kariîn-i kirâm tayin buyursun. Ben o büyük Fransız şairine benzemek iddiasında değilim.

Horace ve *Le Cid* denilen bu Corneille hâilelerini sahnede görmedim. Onları Paris’te iken okumuş, *Nesteren*’i orada yazmış ve tabettirmiş, *Eşber*’i Paris’ten avdette, ma’zul iken, İstanbul’da yazmıştım.” (Tarhan, 1922: 7-8)

Alıntıda geçen “muktebes” sözcüğü adaptasyon kelimesinin karşılığı olarak düşünülebilir. Dolayısıyla *Nesteren*, *Le Cid*’in adaptasyonudur denilebilir. Bu konuya Cevdet Perin de dikkat çeker. Yukarıda alıntıladığımız *Eşber* önsözünden cümleleri Cevdet Perin de aktararak şu hükmü verir:

“Yukarıdaki sözlerden anlaşılıyor ki Hâmid *Nesteren*’in konusunu Corneille’den aldığını kısmen itiraf ediyor. Fakat şairin, eserlerinden bahsederken kullandığı dil gösteriyor ki, buna rağmen bu iki trajedi kendi malıdır, daha doğrusu Hâmid bunu böyle farzetmektedir. (...) *Eşber* için Hâmid sadece ‘mün’akistir’ dediği halde *Nesteren* için ‘muktebes’ diyor. Bu kelime adaptasyonun Türkçe mukabilinden başka bir şey değildir. Şu halde şairin kendisi de *Nesteren*’in bir adaptasyon olduğunu kabul ediyor demektir” (Perin, 1946: 173)

Le Cid’den farklı olarak *Nesteren*’de vaka bir melik ve onun kardeşi arasında geçer ve eserin sonunda iki kardeşin birbirine âşık çocuklarına ölümlü bir son hazırlanır. Bunun dışında iki eser arasındaki benzerlikler şaşırtıcı düzeydedir.

Abdülhak Hâmid, pek çok tiyatro eserinde olduğu gibi *Nesteren*’de de aşk temasını işler. *Nesteren*’de, iki kardeş arasındaki iktidar mücadelesinin gölgesinde doğup gelişen ve sonu ölümlü neticelenen bir aşk ele alınır.

Abdülhak Hâmid’in *Duhter-i Hindû* ile başlattığı alegorik okumaya müsait eserler yazma eğilimi *Nesteren* ile devam eder. *Nesteren*’in pek çok unsurunu *Le*

Cid'den almış olmasına rağmen eserin muhtevasında bazı kısımları değiştirmesi ve orijinalinden farklı olarak yarattığı kişileri, vermek istediği mesaj ve düşünceleri doğrultusunda şekillendirip konuşurması, Abdülhak Hâmid'in alegorik bir eser yazdığı tezini destekler mahiyettedir.

Le Cid'de saray etrafında yer alan kimi kişiler arasında geçen vaka, *Nesteren*'de bir melik ve onun kardeşi arasında geçer. Bu manidardır. Zira Abdülhak Hâmid, inandığı fikirlerin mesajını iletme için böyle bir tercihte bulunmuştur. *Nesteren* yüzünden Paris'teki görevinden uzaklaştırılmış olması da eserdeki göndermelerin muhatabı olan kişilerin Abdülhak Hâmid'in vermek istediği mesajları en azından sezmiş olduklarını gösterir.

Abdülhak Hâmid, *Nesteren*'in gençler arasında sevilip neredeyse sadece hamasî tarafı ile ilgilenilmesi karşısında: “Evet, *Nesteren* yüzünden memuriyetim mülga ve maişetim münkesir olmuşsa da maksadım ve hizmetim müsmir ve müessir olmuştur.” (Tarhan, 1928b: 16) diyerek “maksadının” anlaşılmasına vurguda bulunur.

Burada bir noktaya özellikle dikkat çekmek gerekir. *Nesteren*'in muhtevasını belirtirken bir ayıklama yapmak mecburiyeti doğmaktadır. Eserdeki hangi konuların Abdülhak Hâmid'in kendi yaratımı ve kurgusu, hangilerinin Corneille'e ait olduğunu tespit etmek gerekecektir. Abdülhak Hâmid'in kendi kurgu ve yaratımları olan konuları aşağıda ele aldık.

Nesteren'de melik Gazanfer ve kardeşi veliaht Behram arasında süregelen iktidar mücadelesi alegorik okumanın merkezini oluşturur. Gündüz Akıncı (Akıncı, 1954: 79), Sema Uğurcan (Uğurcan, 2002: 220) ve İhsan Safi (Safi, 2006b: 212-234) *Nesteren*'de yer alan Gazanfer'in II. Abdülhamid; Behram'ın da Mithat Paşa olabileceği yönünde fikir beyan ederler. İlk bakışta II. Abdülhamid ile Mithat Paşa'nın kardeş olmadıkları gerçeğinden hareketle bu alegorizmin doğru olmadığı düşünülebilir. Fakat devrin şartları düşünüldüğünde böyle bir gizlemenin mümkün olabileceği görülür. Bu haliyle bile *Nesteren*'in Abdülhak Hâmid'in işinden uzaklaştırılmasına sebep olduğu gözden uzak tutulmamalıdır.

Abdülhak Hâmid, “Eserlerimi Nasıl Yazdım?” isimli yazısında *Nesteren*'i Türk-Rus savaşının ilhamı ile yazdığını söyler:

“Zaten ben onun ilhamâtını galebelerle ibtida ederek mağlubiyetle nihayet bulan 1877 muharebe-i meşumesinden almış idim. Ben galebe-i ye’s ü hiddet ve galeyan-ı hamiyetle yazdığım bu eserin matemî sahifelerinde Çıpal-i Hind’in erkân ve a’vanıyla darü’l-harbe gelerek yerinden kımıldamayan düşman hükümdarının payitahtını tehdid ettiğini hikâyeye ederken Rusya çarı memleketimize girmiş olan ordusunun başında bulunuyordu. Zâhirde efsane olan *Nesteren* o tarih ile de alâkadardır. Yahut o kâbus-ı tarihî altında yazılmış bir efsanedir” (Tarhan, 1928b: 16)

Türk-Rus savaşının ilhamı ile yazdığı eserinde Abdülhak Hâmid’in dikkat çektiği ve ele aldığı konular şunlardır: Yöneticiler, ordularının başında savaş meydanında olmalıdırlar; yöneticiler, iktidar sahibi olmalarından dolayı hiç kimseyi hakir görmemelidirler, büyüklük taslamamalıdırlar; halka zorla hükmetmemelidirler; yönetici seçiminde yaş değil liyakat önemli olmalıdır.

Abdülhak Hâmid, saray ve hükûmeti, dolayısıyla II. Abdülhamid’i Türk-Rus savaşındaki yenilgiden ve dönemin diğer yenilgilerinden sorumlu tutar⁷⁷. Rus çarının ordusunun başında savaş meydanında olduğu halde II. Abdülhamid’in tahtında oturarak savaşı idare etmeye çalıştığına göndermede bulunur. *Nesteren*’de Behram ile Gazanfer arasında geçen konuşma yukarıda bahsettiğimiz olayın edebî esere aktarılmış hali gibidir:

“Behram – (*Bağteten*)

Geçen Hind muharebesinde adüvv
Bizde ne kal’a bıraktı ne ordu!
Çıpal-i Hind bilcümle erkânıyla,
Sarayı, sarayının sükkânıyla
Tahtgâhına kadar yürüdü!
Dünyaları havf u dehşet bürüdü.
Hıfz-ı vatan yolunda pîr u vicdan,
Kavî ve nâtüvan zükûr u nisvan

⁷⁷ Abdülhak Hâmid Tarhan’ın mektupları bu konuya açıklık getirecek malzeme ile doludur. Pirîzâde İbrahim Beyle, Hüsnü Beye yazılmış 1 Kânun-ı evvel 93/13 Aralık 1877 tarihli mektupta şunlar yazılmıştır: “Biz bu muharebede sarayla Bâb-ı Serakerî’den gördüğümüz kötülüğü Moskovlardan görmedik diyebilirim. (...) Ben maazallah ecnebi olsam Osmanlı milletini sevmekle beraber başında olan ve hükûmet denilen musibetten istikrâh ederdim. İşte hep sû-i idare ile sû-i ahlâk beliyesidir ki çekiyoruz. Bu zamanda bile Rumeli ile Anadolu kıtaları kan içinde kalmış dururken İstanbul’da Sultan Murad taraftarlarını, Midhat muhibbilerini, daha doğrusu insaf ve hakkaniyet ve müsavât ve hürriyet talebinde bulunan ashâb-ı hamiyeti tard ile, habs ile tesmîm ile uğraşıyorlar. İşte onun için böyle perişan oluyoruz. Burada hayır-hâhımız olan gazeteler şöyle dursun, Rusya’dan para alıp da onun taraftarlığını ihtiyar eden gazeteler bile asâkir-i Osmanîye’nin gösterdikleri şecaat ve celâdeti ve kumandanlarımızın maharet ve gayretini tasdik ve ilândan geri durmuyorlar. Ve kabahati hep hükûmetimize isnad ediyorlar. Osman Paşa da, Muhtar Paşa da asla lekedâr olmadılar. Lekeleri varsa Bâb-ı Seraskerî’nin döktürdüğü kan lekesidir. Bâb-ı Seraskerî dediğimize bakmayın. Bâb-ı Seraskerî de tâbidir. Daha da ileriye gidebiliriz. Ne fayda ki şimdi itiraf-ı kusur ile nedametten bir şey çıkmaz. Takbihten de bir şey çıkmaz. Bir silledir yedik. Yedik ama acısı geçmeyecek!..” (Tarhan, 1995-I: 82-83)

Herkesler silaha sarılıp gitti...
 Devletın esasđ tezeldzöl etti!
 Belki ecdadımızđın kemikleri
 Harekete gelmiştir desem yeri!
 Sen yine mezartaşı gibi durdun,
 Milletın na'şına çıkıp oturdun!
 -Taht-ı hükümet zannederek hâlâ
 Şu yaslandığın serîr değil musallâ!
 Namazın kılındı. Kımıldanmadın!

Gazanfer –

Beni aldattılar...

Behram –

Sen aldanmadın.
 Sen halkı aldattın.

Gazanfer –

Nihayet.
 Kaldım ya... Bu da bir muzafferiyet.
 Ancak millet fenâya müncer gibi...
 Olsun!..

Behram –

Sen kaldın! Fakat hançer gibi
 Halkın gönlüne saplanıp da kaldın!
 Ananı ayaklar altına aldın
 Vatanı batırdın da çıktın!" (s. 54-56)

Abdülhak Hâmıd, alegorik bir anlatımı yeğleyerek Gazanfer ile Behram arasında geçen bu diyalogla yöneticilerin ordularının başında savaşa girmeleri gerektiği konusuna dikkat çekmektedir.

Gazanfer ile Behram arasında geçen diyalogda bir başka noktaya daha dikkat çekilir. "Halkın gönlüne saplanıp bir hançer gibi kalmak..." ifadeleri ile müstebit ve ceberut bir yönetici portresi çizilmeye çalışılır. Abdülhak Hâmıd, Gazanfer'in şahsında halka zulmeden, onları küçümseyen ve her şeyi yapmaya kendini muktedir gören yönetici tipini yermektedir.

"Behram –

Te'min-i âsâyiş, halka mukabil,
 Buradan senin gitmenle de kabil.
 Sen gitmeyip bana teklif-i sefer
 Neden icab ediyor, Şah Gazanfer?
 Çünkü Şah Gazanfer'de saltanat var,
 Âciz Behram'da ise meskenet var!
 Çünkü âcizi kovmak müşkül değil.
 Saltanattan ayrılmak ise müşkül!
 Çünkü bedbahtım! Çünkü bahtiyarsın!

Çünkü beni nefsinden dûn sayarsın!

Öyle değil mi?

Gazanfer –

Nefsim senden akdem.

Behram –

Unvanın melikse de cinsin âdem.

Herkes insanlıkta herkesle yeksân,

İnsan hükümdarsa hükümdar insan.

Mertebeden farkımız olur. Lakin

Hissiyâtça tefavüt yar-i mümkün.

Mertebeden sen muktedir, ben hakîr.

Faziletten ben hükümdar, sen fakîr.

Ben Şehzade Behram, sen Şah Gazanfer.

Sen sinen galip, ben fazlen muzaffer.

Sen mütegalip olduğundan me'cur;

Ben bî-kudret olduğum için mehcûr.

Bana kaza hükmetmiş sana kader...

İşte farkımız bu kadar mukadder!" (s. 57-58)

Abdülhak Hâmid'in 2 Kânun-ı evvel 1293/ 14 Aralık 1877 tarihli mektubunda yurt dışına sürgün edilen kişilerin durumlarından hareketle II. Abdülhamid hakkında "Bu nasıl şey! Memleketimizden birer birer insanları çıkarıp da canavarları mı bırakacaklar? Bu kadar gaddar, bu kadar hûn-rîz padişah olmaz. Tahtında kalmasına tahammül Osmanlılar için bir lekedir ki vallahi temizlenmez. Devlet mahvoluyor, millet batıyor. " (Tarhan, 1995-I: 84) şeklinde ağır sözler sarfeder. Behram'ın Gazanfer hakkında söylediği sözlerle benzerlik arz eden bu sözler, eserin alegorizmini destekler mahiyettedir.

Abdülhak Hâmid'in ele aldığı konulardan bir diğeri de yönetici seçiminde liyakate önem verilmesi gerektiğidir. Gazanfer ile Behram arasındaki saltanat kavgasının temelini de bu liyakat-liyakatsizlik hususu oluşturur. Behram halk tarafından benimsenen, sevilen ve memleketin ayakta kalması için orduların başında mücadele eden biridir. Gösterdiği yararlılıklarla melik olmayı daha fazla hak etmektedir. Ama ağabeyi Gazanfer, melikliğe layık olmadığı halde sadece yaşının büyüklüğü ile melik olmuştur. Hüsrev ile Nesteren arasında geçen diyalogda bu durum özellikle vurgulanır:

"Nesteren –

(...)

Pederinin veraseten idbârı.

Müsellemse de, fuzalâ itibârı

Melikten nâkıs değil, fazla değil.

Hüsrev –

Şimdi hürmet câhadır, fazla değil.

Nesteren –

Pederin âcizse de muteberdir,
 Asalette babamla beraberdir.
 Şehzâde zâtları şâh pederleri,
 Müsavi olmayan şey kaderleri.
 Vâlidleri bu mülke hükmedermiş,
 İki de bu millete pedermiş.
 Babama bir vesile-i rekabet
 Pederinde ma'lum olan necâbet,
 Biri bahtiyar imiş, biri mazlûm,
 Tefavütün bunda olduğu ma'lûm.
 Babama isabet eder hükûmet
 Sinen olan büyüklüğüne hürmet.
 Dirayetçe rakîbinden ednâdır,
 Yani baban daha kâr-âşinâdır.
 Ancak sebep-i imtiyaz-ı âdem
 Ne neslen kıdemdir ne câhen kadem.
 Ne kemâl-i sin ne cemal iledir,
 Kıdem-i hakîki kemal iledir.
 (...)” (s. 43-45)

Nesteren'de Gazanfer'in Behram'a isnat ettiği bir suç vardır: Halkı kendi ve yönetimi aleyhine kışkırtması. Eserin merkezinde yer alan ve entrik yapının kuruluşunu sağlayan tokat olayı bu isnat üzerine inşa edilir. Gazanfer, Behram'ı halkı kendi aleyhine kışkırttığı için cezalandırmak ister. Bunun için önce ülkeyi terk etmesini söyler. Buna karşı çıkan Behram'ı sürgüne göndermekle tehdit eder. Tehditlere aldırmayan Behram'a en son bir tokat atar. Eser bu noktadan itibaren hareketlenir. Alegorik okumaya malzeme veren durumlardan birisi de bu sürgüne gönderme olayıdır. II. Abdülhamid, Mithat Paşa'yı halkı hürriyet adına kışkırttığı ve yerine V. Murat'ı getirmek için faaliyetlerde bulunduğu gerekçesi ile sürgüne gönderir. *Nesteren*'deki Gazanfer ile Behram arasında geçen diyalog, II. Abdülhamid ile Mithat Paşa arasında yaşanan olay ile örtüşmektedir. Mithat Paşa'nın sürgüne gönderileceği son ana kadar halkın bu sürgün olayına el koyacağına dair inancı ile Behram'ın cümleleri arasında da benzerlikler vardır. Behram, Gazanfer'den tokat yiyince herhangi bir karşılıkta bulunamaz ve içine düştüğü aciz durumdan kendisi ancak öcünü alacak oğlu ve onu destekleyecek halk kurtarabilecektir:

“Behram – (*Yalnız*)

(...)

(*Bağteten*)

Vaktiyle mahsur-ı mihen ü âfât
 Şu mülkü kurtardığıma mükâfât.
 Fedâkârâne sa'yime muâdil,
 Neler görüyorum, ey Rabb-ı âdil?
 (Ağladıktan sonra)
 Hani o gaddar pençesinde makhûr,
 Himmetimle halâs ettiğim cumhur?
 Hani o zindan-nişîn rıkkıyyet,
 Zincirlerden kurtardığım cemiyet?
 Hani o hâl-i hâzırdan nâ-murâd
 Âtisini temin ettiğim efrâd?
 Hani o sâyemde nâil-i devlet,
 Nâmımı hürmetle yâd eden millet?
 Böyle bir günde de mi halecansız,
 Taş mı kesildiler? Hepsi mi cansız?
 Kıyamet kopuyor! Oturuyorlar!
 Behram sille yiyor da duruyorlar!
 (Ağlar)
 Eyvah!.. Meğer ne at varmış ne meydan.
 (Birdenbire kıyam ile)
 Hiçbiri cansız değil; hepsi nâdân!
 (Mütalâa ile)
 Evet halkımız cahil, âciz, mazlûm,
 Her kusurda cehlden olmak ma'lûm,
 Bir cahil kavmin terakkisi müşkil;
 Fakat hamiyet ilme muhtaç değil.
 Hamiyetin sûret-i istimali
 Bir kavmin muhtac-ı ilm ü kemâli;
 Bu cihetle maarif icâp eder.
 Bir hamiyetli fena yola gider,
 İşte onun delili cehalettir
 Ki vusulgâhı fakr u sefalettir;
 Oraya düştüler mi hep dururlar.
 (Kalkarak)
 Sonra Behram'a bir sille ururlar!
 Bir azgın canavar gittikçe azar,
 Bir yandan halkın mezarını kazar,
 Bir yandan vatanın bağırını deler!
 Kimse yerinden kıyıdanmaz! Güler!
 (Ağlar)
 Lânet sana ey sâbıka-ı gayret!
 Bir günde mahvolan bin yıllık şöhret!.." (s. 67-70)

Abdülhak Hâmid'in hemen hemen her eserinde ele aldığı konulardan biri olan kadınların eğitimine bu eserde de yer vermemiştir. Fakat halkın eğitilmesi ve cehaletten kurtarılması konularına *Nesteren*'de dikkat çektiği görülür. Yukarıda alıntılarımız bölümde görüleceği üzere halkın içinde bulunduğu cehaletle ilerlemesinin mümkün

olmadığını savunur. Cehaletle idare edilmeye çalışılan devletlerin varacağı yerin fakirlik ve sefalet olduğunu söyler.

Abdülhak Hâmid'in tiyatroları üzerinde inceleme yapanların *Nesteren* ve *Le Cid* arasındaki benzerlikten hareketle hangisinin daha iyi bir eser olduğuna dair değerlendirmelerde buldukları görülür. Genel kanaat *Nesteren*'in *Le Cid*'in gerisinde kaldığı yönündedir. İsmail Habib Sevük (Sevük, 1935: 214), Nahit Sırrı Örik (Örik, 1937: 10-11), Cevdet Perin (Perin, 1946: 175), Ahmet Kabaklı (Kabaklı, 1948: 129), Gündüz Akıncı (Akıncı, 1954: 66) ve Asım Bezirci (Bezirci, 1991: 103) *Nesteren*'i başarılı bulmazken, İbrahim Necmi Dilmen ise “*Le Cid*'e nazire olan *Nesteren*, aslından daha canlı ve daha rabıtalı” (Dilmen, 1932: 48) diyerek beğenisini ifade eder. Abdülhak Hâmid'in *Nesteren*'i *Le Cid* ile karşılaştırılınca gerçekten başarılı sayılamaz. Hemen hemen temel bütün unsurları hazır olarak bir başka eserden alınan, yazarın yaratıcılığı nerdeyse hiç görülmeyen, dil ve tertip açısından da aksayan yanları bulunan *Nesteren*, başarılı bir eser olarak değerlendirilemez.

Abdülhak Hâmid, kendi eserini oluştururken *Le Cid*'in ana iskeletini, şahıslarını hatta bizim toplumda örneği olmayan düello sahnesini bile alır. Fakat gerek muhayyilesinin yetersizliği gerekse içinde yetiştiği geleneğin sınırlayıcı yargılarının dışına çıkamayışı sebebi ile eleştirilir. Bütün bunlara rağmen eser devrinde ses getirir ve kendisinden sonra aynı yolda – hece vezni ile manzum tiyatro yazma - başka bir eserin yazılmasına yol açar. Abdülhalim Memduh, *Bedriye* isimli eserini bu yolda yazar (Dilmen, 1932: 42).

1. 2. 5. 2. 4. Eserin Yapısı

Nesteren, beş fasıllık bir dramdır⁷⁸. Yazarı tarafından beş fasıl olarak tertip edilen

⁷⁸ Abdülhak Hâmid, eserinin kapağına “mukaffa bir facia” ibaresini koyar. “Facia” kelimesini dram kelimesinin karşılığı olarak almak doğru olacaktır. Eğer “hâile” ibaresini kullanmış olsa idi bu eseri “trajedi” olarak değerlendirmek gerekirdi. Abdülhak Hâmid'in bu ayrımın ne kadar farkında olduğunu ve bunu bilerek yapıp yapmadığını bilmemekle beraber eserini dram olarak yazdığını ve yayımladığını söyleyebiliriz. Niyazi Akı (Akı, 1989: 109-114) ve Cevdet Perin (Perin, 1946: 167-175), *Nesteren*'i trajedi olarak kabul ederler. *Nesteren*'i trajedi olarak değerlendirmelerindeki en büyük etken *Nesteren*'in sevdiği kişi ile babası arasında kalarak trajik bir durum yaşaması ve eserin sonunda ölümle noktalan bir aşkın olmasıdır. Corneille'in *Le Cid* isimli eseri bir trajedir. Zira Chemén, sevdiği kişi ve babası arasında kalarak bir trajik durum yaşamıştır. Ve bu durumun sonu geleceğe bırakılmış ve evlilikle neticelenmesi imkan dahilinde görülmüştür. Yani trajik durum devam etmektedir. *Nesteren*'de ise Abdülhak Hâmid'in Şarklı düşünce yapısı, *Le Cid*'de yaşanan trajik durumu aynen almasına rağmen, trajik durumu sürdürememiş ve bu duruma dramatik bir son, bir intihar sahnesi eklemiştir. Böylece *Nesteren*, trajedi olmaktan çıkarak bir dram olmuştur. Metin And da *Tanzimat ve İstibdat Döneminde*

eser 22 temaşadan oluşmaktadır. Abdülhak Hâmid'in III. Fasıla iki, IV. Fasil ve V. Fasıla birer fasıl ilave ettiğini görürüz. I. Fasil (s. 8-49) 3 temaşa, II. Fasil (s. 50-86) 4 temaşa, III. Fasil (s. 87-120) 1 temaşa, ayrıca III. Fasıla ilave (1 temaşa) ve ilave-i fasıl (1 temaşa) olmak üzere iki fasıl ve iki temaşa eklenir. IV. Fasil (s. 121-156) 4 temaşa, ilave-i fasıl (2 temaşa) eklenir. V. Fasil (s. 157-209) 5 temaşa ve bir ilave-i fasıl (1 temaşa) şeklinde bölümlenmiştir.

Nesteren, Abdülhak Hâmid'in keyfiliğine en güzel örneklerden biridir. Beş fasıl olarak tertip edilen esere dört fasıl daha eklenmiş ve eser lüzumsuz yere uzatılmış ve yapısal olarak da bozulmuştur.

1. 2. 5. 2. 4. 1. Olay Örgüsü

Nesteren'in olay örgüsü şu metin halkalarından oluşur:

1. Nesteren ile Hüsrev'in aşkı
2. Gazanfer ile Behram arasındaki iktidar mücadelesi
3. Hüsrev'in Gazanfer'i öldürmesi
4. Nesrin'in cinayeti üstlenmesi, Hüsrev'in itirafı
5. Nesteren'in babasının intikamını almak istemesi
6. Nesteren ile Hüsrev'in ölmeleri

Alegorik okumayı göz ardı ettiğimiz zaman *Nesteren*'i, Nesteren ile Hüsrev'in sonu ölümle biten aşk macerası olarak okumak mümkündür. Eser, Nesteren ile Hüsrev'in aşkıyla başlar. Bu aşk, iki aşkın babalarının iktidar mücadelesinin gölgesinde farklı bir boyut kazanarak devam eder ve ölümle neticelenir.

Birinci metin halkası iki kardeş çocuğu Nesteren ile Hüsrev'in aşkına ayrılmıştır. Nesteren ile Hüsrev birbirlerini tutku ile sevmektedirler. Aileleri de bu aşktan haberdardır. Ancak bu aşkın üzerinde babaların iktidar mücadelesinin gölgesi

Türk Tiyatrosu (1839-1908) isimli eserinde *Nesteren*'i manzum dram olarak nitelendirir. Bkz. And, M. (1972). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, s. 345-346.

vardır. Birbirlerinin aşkından ne kadar eminseler, babalarının arasında süregelen mücadelenin nelere sebep olacağı konusunda o kadar tereddüt içerisindedirler. Nitekim Nesteren, sütanesi Hürmüz'ün Hüsrev ile evliliklerine babası Gazanfer'in rıza gösterdiğine dair mutlu bir haber getirmesine karşın bu haberin gerçekliğine inanmakta güçlük çeker. Babalar arasındaki rekabetin bu aşka gölge düşüreceği endişesini taşır. Aşağıdaki diyalog bu endişeyi ifade eder:

“Nesteren –
Pederlerimiz Gazanfer'le Behram!
Hürmüz, evlâdlarında muhabbet var;
Fakat kendilerinde rekabet var.” (s. 18)

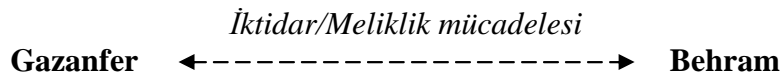
Eser boyunca inişli çıkışlı bir seyir takip edecek olan bu aşk-endişe ikilemi, ölümle neticelenecektir. Bu aşkta Nesteren, Abdülhak Hâmid'in daha önceki eserlerinde de gördüğümüz santimantal, karamsar, kendisine eziyet etmekten ve eziyetten mutluluk duyan, öksüz, aşkın kendisinden değil hülyasından hoşlanan kadın tiplerinden biridir. Bu özellikleri ile evhamlı bir âşık portresi çizilmeye çalışılmıştır. İki âşık birbirine aşklarını ilan ederken Nesteren, bütün olumlu ve hoş sözlerinin yanında geleceğe dair vehimlerinden de söz eder. Yazar bunu özellikle yapmış gibidir. Söz konusu tavır eserin sonunu sezdirmek adına bir düğüm atma girişimi olarak da düşünülebilir. Daha Hüsrev'in Gazanfer'i öldüreceğine dair hiçbir belirti ve olay yokken Nesteren'in sarf ettiği sözler bu düşüncemizi destekler mahiyettedir:

“Nesteren –
Derdim de senden, dermanım da senden.
Gönlüm şunu beyanda bî-ihhtiyar:
Ki sen bana hem düşmansın hem de yar,
Fakat böyle düşmana canlar feda.
Hüsrev – (*Muazzep*)
Hüsrev'e sen tahammül ver ey Hudâ!
Nesteren –
Kâşki her düşmanım böyle olsaydı:
Her gelişinde cismim can bulsaydı!
Seni gördüm, nasıl? Bir mücessem ruh;
Gördüğüm günden beri gönlüm mecrûh;
Yine gördüğüm günden beri sâlim.
Bak ne âdilsin ne kadar da zâlim!” (s. 40-41)

Eserin birinci faslı tamamen Nesteren ile Hüsrev'in birbirine duydukları aşka ayrılmıştır. Nesteren'in vehimli ruhu ile bir çatışma içinde olduğu görülür.

Nesteren'in ikinci metin halkasını aynı zamanda eserin entrik yapısının da üzerine konumlandırıldığı Gazanfer ile Behram arasındaki iktidar mücadelesi oluşturur. Gazanfer, melik olarak iktidarın bütün gücünü kullanmaktadır. Velihtı olan kardeşi de dahil olmak üzere herkesi elinde bulundurduğu bu güç ile hakir görmektedir. Gazanfer'in melikliği liyakate göre yapılan bir seçimle değil yaşının büyüklüğü dolayısıyla. Bu durumdan en çok Behram rahatsızlık duymaktadır. Behram, liyakat esasına göre esas kendisinin melik olması gerektiğine inanır. Ordunun başında savaflara katılmış ve ülke tehlikedeysen onu kurtarmak için canla başla mücadele etmiş olması, Behram'ı bu şekilde düşünmeye sevk eder. Ağabeyi ile bu çerçevede tartışma ve çatışma içerisindedir. Eserin en can alıcı sahnesi hiç şüphesiz Gazanfer'in Behram'a tokat attığı sahnedir. Bu sahne, eserin bundan sonraki gidişatını etkileyecek güçtedir.

Corneille'in *Le Cid* isimli eserinin ana omurgası üzerine inşa edilen *Nesteren*, olay örgüsü bakımından da benzer bir özellik gösterir. *Le Cid*'de bu mücadele iktidar için değil kralın gözdesi olmak adına verildiği için içerisinde kuvvetli bir çatışmayı barındırmaz. *Nesteren*'de ise iki kardeş arasında verilen mücadele çocuklarının aşklarını etkiler ve yönetimin değişmesine zemin hazırlayacak kadar kuvvetli bir çatışma yaratır.

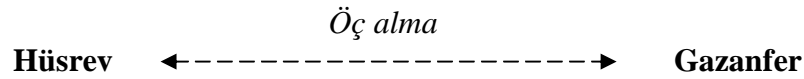


Gazanfer'in halk arasında kendisine karşı oluşan hoşnutsuzluğun kaynağı olarak kardeşi Behram'ı görmesi, onu bir takım tedbirler almaya yöneltir. Önce Behram'ın kendi rızası ile ülkeyi terk etmesini ister bu isteği olmayınca Behram'ı sürgüne göndermekle tehdit eder. Bütün bu taleplere karşı direnen Behram, en sonunda ağabeyi Gazanfer'den bir tokat yer. Behram, karşılıklı bulunamadığı için iyice hırslanır ve öcünü alması için oğlu Hüsrev'i görevlendirir. Abdülhak Hâmid, burada mantıksal bir hata yapmıştır. Behram, yaşlandığı ve eli artık o eski günlerdeki gibi kılıç tutmadığı için oğlunun bu işi yapmasını ister. Ama tokat yediği ağabeyi, Behram'dan daha yaşlıdır. Behram, iktidar mücadelesinde ağabeyi Gazanfer'i hep yaşının büyüklüğü sebebiyle hak etmediği bir iktidarı elinde bulunduruşuna kızarken, iş mücadeleye geldiği zaman ölç alma işini oğlu Hüsrev'e tevdi eder. Gazanfer'in sürekli yaşına yaptığı vurguyu burada göz ardı eder. Tokat işi haddinden fazla büyütülerek sonu Gazanfer'in ölümüne kadar götürülür. Abdülhak Hâmid, benzerini yazmak için uğraştığı *Le Cid*'deki olayların

düzlemini değiştirince bu tür aksaklıklar ortaya çıkmaktadır.

Nesteren'in olay örgüsündeki üçüncü metin halkasını Hüsrev'in Gazanfer'i öldürmesi olayı oluşturur.

Le Cid'deki münakaşanın kaynağı sarayın çevresinde bulunan iki silah erbabı arasındaki kralın gözdesi olmak adına verilen mücadeledir. Biri (Don Diegue) yaşlıdır ve eski gözdedir. Diğeri ise (Don Gomes) daha genç ve yeni gözdedir. Bu iki kişi arasındaki tartışmada genç olanın küstahlığına yaşlılığı sebebiyle karşılık veremeyen Don Diegue, oğlu Don Rodrigue'den kendisine yapılan hakaretin öcünü almasını ister. Bunun üzerine Don Rodrigue ile Don Gomes düello yaparlar ve Don Rodrigue sevgilisi Chiméne'nin babası Don Gomes'i öldürür. Görüleceği üzere yaşça birbirine yakın iki kişinin mücadelesinde iyi olan kazanır. *Nesteren*'de ise bir gece yarısı amcasının yatak odasına giren Hüsrev, eşi Nesrin'in yanında Gazanfer'i öldürür. Abdülhak Hâmid'in *Nesteren*'i *Le Cid*'den farklılaştırma adına giriştiği çaba -iki kişi arasındaki yaş farkı ve Hüsrev'in bir gece yarısı amcasının yatak odasına girerek onu öldürmesi- *Nesteren*'i iyice manasızlaştırır.



Abdülhak Hâmid'in eserini yazmaya başlarken iyiler ve kötöleri, kazanacaklar ve kaybedecekleri belirlediğini görmekteyiz. Kafasında oluşturduğu bu kategoride kötölerin kaybetmesi için kurgularda bulunur. Bu kurgu esnasında kimi insanî değerleri ve adalet duygusunu da göz ardı eder.

Nesteren'de kötü olarak belirlenmiş Gazanfer'in öldürölmesi - hem de öz yeğeni tarafından - iyi olarak belirlenmiş Behram'ın tahta geçmesi için mubah görölür. Neticede bu bir cinayettir ve her ne amaçla olursa olsun bu gerçek değişmeyecektir. Buna benzer olaylar Abdülhak Hâmid'in diğer eserlerinde de sıkça görölür.⁷⁹

⁷⁹ *Macerâ-yı Aşk*'ta Bedr-i Felek'in kötü yaratılışı sebebiyle bizzat babasının isteği üzerine Muzaffer'e öldürtölmesi; *Duhter-i Hindû*'da Sir Bortel'in yine önce yasak aşk sonra ise Hint halkının kurtuluşu adına eşi Elizabet tarafından öldürölmesi, yazar tarafından "iyi bir amaca" hizmet ettikleri için hoş görölümüştür. *Târik Yahut Endülüş Fethi*'nde öldürölülen düşman kralı Rodrik de zalim olmasının bedelini ölümle ödemiştir. Abdülhak Hâmid, gerektiğinde zalim kral bile öldürölülebilir ve bunda hiçbir beis yoktur düşüncesini taşır. Neye hizmet ederse etsin cinayetin hoş görölmesi insanî değerlere ve adalet duygusuna ters düşmektedir.

Dördüncü metin halkası Hüsrev'in işlediği cinayeti Nermin'in üstlenmesi ve sonradan Hüsrev'in gerçeği itiraf etmesi olayına ayrılmıştır.

Le Cid'deki Chiméne'in sevgilisi Don Rodrigue'e gizli aşk besleyen kralın kızı Dona Urrique'in bir benzerini Nermin ile *Nesteren*'de yaratmaya çalışan Abdülhak Hâmid, eserin düzlemini değiştirdiği için Nermin tipi çok yapay ve gereksiz kalmış ve derinleştirilemediği için de eserde iğreti durmuştur. Eserde cinayet anına kadar adı bile anılmayan, cinayet anında Hüsrev'e beslediği aşkı ortaya çıkan ve bu aşkın yönlendirmesi ile cinayeti üstlenen Nermin tipi maalesef derinleştirilememiştir. Nermin, ne zamandan beri Hüsrev'i sevmektedir? Hüsrev bundan haberdar mıdır? Uğruna hayatını feda edecek ve işlediği cinayeti üstlenecek kadar sevdiği Hüsrev'in hangi özelliklerine âşık olmuştur? Bütün bu sorular havada kalır. *Le Cid*'de ise kralın kızının Don Rodrigue'e olan aşkı bir takım vesilelerle dillendirilir ve alt yapısı oluşturulur. *Nesteren*'de maalesef Nermin'in Hüsrev'e beslediği aşk alt yapısı ve araka planı oluşturulmadığı için havada kalır.

Eserde ilgi çeken olaylardan birisi de Hüsrev'in cinayeti işlediğine dair itirafı ve mahkemenin ülkeye sağladığı yararlıklar sebebi ile Hüsrev'i affetmesidir. Cinayeti işlediği için idam edilmesine karar verilen Nermin'i Hüsrev'in itirafı kurtarır. Vicdanı ile mücadele eden Hüsrev, cinayeti işlediğini itiraf eder. Cinayeti işlerken vicdanen herhangi bir rahatsızlık duymayan Hüsrev'in, Nermin'in suçsuz yere idam edilmesine seyirci kalamayıp cinayeti itiraf etmesi ilgi çekicidir. Ayrıca ne adına yararlıklarda bulunulursa bulunulsun ve dünyanın en zalim insanı dahi öldürülmüş olsa, cinayet nasıl hoş görülür ve affedilir? Bu tarz kusurlar, Abdülhak Hâmid'in eserlerini yazarken gereken itinaı göstermediğinin delili gibidir.

Eserin en güçlü yanı hiç şüphesiz *Nesteren*'in Hüsrev'e duyduğu aşk ile babasının intikamını almak arasında kaldığı anların verildiği sahnelerdir. *Nesteren*'in yaşadığı gel-gitler ustaca verilmiştir. *Nesteren*'in olay örgüsündeki beşinci metin halkasını *Nesteren*'in babasının intikamını almak adına yaşadığı tereddütler oluşturur. Bu tereddütler, vehimli bir tip olarak çizilen *Nesteren* portresini tamamlayan unsurlardır.

Zalim de olsa babasını kaybetmiş bir genç kızın yaşadığı acılar başarılı şekilde işlenmiştir. *Nesteren* kendi vicdanı ile toplumsal baskının arasında kalır. *Nesteren*'in

vicdanı, babasını öldürenin sevdiği kişi de olsa cezasını bulmasını ister. Ama diğer taraftan ölürcesine sevdiği kişinin cinayet işlemiş, öz babasını öldürmüş olması da katlanılır türden bir acı değildir. Sevdiğini affetse vicdanının sesini susturamaz, toplum içerisinde “babasının katili ile evlendi” denilebileceğinin sıkıntısını yaşar. Affetmese başka bir toplumsal baskı ile karşı karşıya kalacaktır. Zira ülke adına yararlılıklarda bulunmuş bir kişinin canını istemesi, ülkenin geleceğinin tehlikeye atılması olarak değerlendirilecektir. Mahkeme de Hüsrev’e kıyılması taraftarı değildir. Bir kızın acıları bir memleketin geleceği için adeta hükümsüz kılınır:

“Nesteren – (*Bî-şuuru-ı keder*)”

Padişâhım! Vazifen kısas.
 Oğlunu urdur, sonra da beni as!
 Bana yârim can, size katil halef
 Muzır olmak ma'lûm, evlâsı telef!
 İdâmını talep ettiğim zalim
 Sizin oğlunuzsa benim sevgilim!
 Sizin nısf-ı ömrünüzse kezâlik
 Benim de ömrümün nısfına mâlik!
 Halk için şehzâde ise bence şâh.
 Halk için şâh ise bence padişâh,
 Halk için padişâhsa bence sanem!..
 Nazarımda âlem onsuz cehennem,
 Onunla birlikte bir dâr-ı mihnet,
 Ölürse mezar, urulursa cennet!...
 Adle tahtınız mahalli-i ihtisas,
 Kısas isterim, padişâhım, kısas!..
 (*Ağlayarak pâ-bûs ister*)
 Müvekkil-i Umum –
 Teklifin zehr-âlûdedir, yutulmaz!
 Bir millete bir kız bedel tutulmaz!...
 Sana âşık bulunmak müşkil değil,
 Fakat bize bir Hüsrev bulmak müşkil.
 Daha doğrusu sence de nâdirdir;
 Varsa göster bakalım!.. Kim kadirdir
 Ki hem bir hâdim hem bir mahdum olsun?
 Nâdir olduğuçün mü ma'dûm olsun?
 Sen ifnâya tâlipsin, biz ibkaya.
 Maksat hem seni hem bizi vikaye.
 Kırk elli yıl sonra mevti mukadder
 Olduğunu düşünmek mahz-ı keder,
 Yahut bu mülke elli yıl mukaddem
 Gelmemesi câ-yı esef bir âdem,
 Melik sıfatında kâmil insan,
 Halkımıza gökten inmiş bir ihsan
 Seni tatyîben yere devrilmez!
 Milletın başıdır, kurban verilmez!

Heykel-i fahrımız olan endamı
 Ümid-i âtimizdir ki idamı
 Halk için en sabrolunmaz bir keder:
 İhtilâl olur, fitne zuhûr eder!
 Onun kanıyla halkın şânı heder,
 Kim hükmederse mahkûm olup gider!” (s. 117-119)

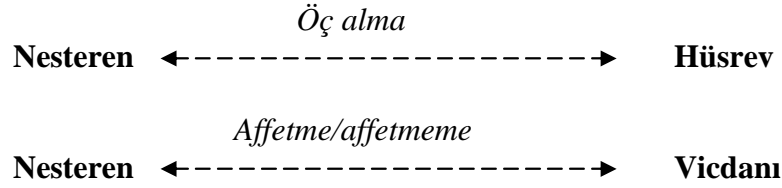
Gel-gitler arasında Nesteren, kimi zaman aşkına yenik düşüp Hüsrev’i affetmeye meyleder, kimi zaman da vicdanının sesine kulak vererek babasının intikamını almak için mücadele eder.

“Nesteren –

(...)

Hep tâ-ebed değil, hem mine’l-ezel
 Senin esiririm, vefasız güzel.
 Hâlimi bilmiyor musun, hilekâr?
 Seni ne kadar sevdiğim âşikâr,
 Yâdından başka tesliyetkârım yok.
 Seni arzetmeyecek efkârım yok.
 Ne haysiyet koydun bende ne gayret;
 İşte zikr ü fikrim senden ibaret!
 (*İstiğrak ile*)
 O ne bâlâ endam! Ne ruhanî ser!
 Üstünde nûr-ı zekâdan bir efser!
 O ne âli hitâp, ne mu’ciz güftar,
 Ne kadar şâyân-ı perestîş reftâr!
 Ne melekî sadâ, ne kudsî sîret,
 Ne câzip nazar, ne Subhanî sûret!
 O ne gammâz kirpik, ne kâfir kâkül,
 O ne muhrik hüsn!.. Âh! Sabr! Tevekkül!
 (*İntibah ile gark-ı gazap*)
 Babamın cellâdına mı bu hasret?
 Âh! Hata, ayıp, gaflet, zül, şeyn, nefret!
 Müdâhin sevda! Namussuz muhabbet!
 Vicdanımı ifsâd ettin!..Âkıbet
 Beni ezdin! Berbat ettin! Bitirdin!
 Babacığım! Beni niçin getirdin?
 Bak ömrüne sebep olan postal
 Seni feda etti, bak da ibret al!
 Mel’ûn oldum, âh!... Hem mel’ûn-ı eflâk!
 İmdâdına yetiş, ey mevt, ey helâk!” (s. 164-166)

Bu metin halkasında Nesteren’in Hüsrev’i affedip affetmemek hususunda kendi vicdanıyla çatıştığı görülür. Diğer çatışma ise babasının öcünü almak için Hüsrev ile yaşadığı çatışmadır.



Le Cid'de Don Rodrigue ile Chiméne'in evlilikleri zamana bırakılır. Ama Chiméne'in Don Rodrigue'i affettiği yönünde güçlü imalar vardır. *Nesteren*'de ise Nesteren, bütün baskıların tazyiki altında evliliği kabul eder görünür ve zifaf gecesi Hüsrev'i zehirlemeyi düşünürken kendisini zehirler ve ölür.

Nesteren'in son metin halkası Nesteren ile Hüsrev'in intiharlarını ele alır. Abdülhak Hâmid, Nesteren için Türk toplumunun genel kanaatini yansıtacak bir son hazırlamaktan kurtulamaz. "Baba katili ile evlenme" düşüncesi Nesteren'in ölümü ile bertaraf edilir. Aşk, "baba katili" yaftasını yememek adına feda edilir. Yine burada bir kez daha söylemek zorunda kaldığımız şey eserin düzleminin değiştirilmiş olmasının meydana getirdiği aksaklıklar olacaktır. Batı ve Doğu arasındaki düşünsel ve dünyayı algılayış farklılığı *Le Cid*'de doğal bir seyir takip ederken, *Nesteren*'de pek çok aksamaya yol açmıştır.

Le Cid'de Chiméne'in Don Rodrigue ile evlenmesi istenilen, arzu edilen bir düşüncedir ve bu yönde de bir gelişme olmuştur⁸⁰. *Nesteren*'de ise görünürde istenilen bu evlilik kamu vicdanında "baba katili ile evlilik" olarak algılanacak ve kamu vicdanı âşşğın kendisini öldürmesi ile hafifletilecektir. Cevdet Perin, Abdülhak Hâmid'in *Le Cid*'den farklı olarak neden intiharla neticelenen bir son hazırladığına dair şu saptamayı yapar:

"Çünkü Hâmid bir şarklı idi ve konuyu kendi zaviyesinden görmüş, düşünmüş, değiştirmiştir. Şarklı zihniyeti, bir kızın babasının katili ile evlenmesini hiçbir suretle

⁸⁰ Corneille'in *Le Cid* isimli eseri de devrinde epeyce eleştirilmiştir. Hatta ahlâksızlıkla suçlanmıştır. Scudéry, "dram sanatı, 'zevklı bir şekilde eğitmek için' icat edildiğinden, sahne, Corneille'deki gibi bir kızın babasının katiliyle evlenmeye razı oluşunu göstermek yerine, daima 'erdemın ödüllendirildiğini, kötülüğün cezalandırıldığını' göstermelidir." der. Chapelain de Corneille'ye, "faziletli olarak sunulan bir kızı, kendi babasının katiliyle evlenmeye razı olur bir halde betimlemesi ahlâk olarak kabul edilebilir değildi" der ve Corneille'in hikâyenin gerçek bir hikâye olduğu şeklindeki savunmasına da "Toplumun iyiliği için bastırılması gereken korkunç hakikatler vardır. Öncelikle bu gibi durumlarda şair gerçeğe benzerliği hakikate tercih etmelidir." cevabını verir. Bkz. Carlson, M. (2008). *Tiyatro Teorileri, Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme*, Deki Yay., Ankara, s. 97-99. *Le Cid* ile ilgili tartışmalar, Fransızların drama sanatına biçtikleri "zevklı bir şekilde eğitmek" rolüne ters düşülmesi noktasında ortaya çıkar. Ele alınan konu gerçek bir hikâye dahi olsa önemli olan bu değil, dramaya biçilen rolün yerine getirilmesidir. Abdülhak Hâmid ile Corneille'in eserlerinde görülen temel fark, birinin Şarklı zihniyeti diğerrinin de türe biçilen rolün katılığıdır.

1. 2. 5. 2. 4. 4. 3. Zaman

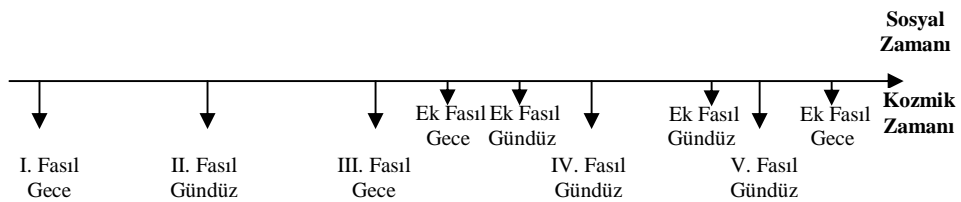
Nesteren'de vakanın geçtiği zamanı tarih olarak belirten herhangi bir bilgiye rastlanmaz. Vaka, Kabil'de bir sarayda melik ve çevresi arasında geçer. *Nesteren*'de anlatılan vakanın süresi Hüsrev'in ifadesinden hareketle beş yıl olarak tespit edilebilir.

“Hüsrev –

Ne demek! Bu hâlden de mi şikâyet?
Gönlün böyle bir günde de mi küskün?
İşte sen, işte kulun, işte düğün.
Beş yılda gelen bu şeb-i bî-hemtâ
İnbisâta değmez mi? ” (s. 187-188)

Beş yıllık sürenin eserde ancak 4-5 günü belirgin olarak ele alınır. Aradaki zaman dilimleri atlanır. Aynı fasıl içerisinde (IV. Fasıl ve buna ilave edilen fasılda) Hüsrev, Bender ile mücadele ederken hemen ardından ordusunun başında ülkeler fethetmeye gider. Bir fasıl sonra da (V. Fasılda) Hüsrev'i ülkeler fethederek gelen muzaffer bir komutan olarak karşılanırken görürüz. Arada geçen zaman atlanarak anlatım dışı bırakılmıştır.

Abdülhak Hâmid'in daha önce yazdığı tiyatro eserlerinde zaman kullanımına çok dikkat ettiği ve eserin vaka zamanı ile ilgili detaylı bilgiler verdiği gözlemlenmişti. *Nesteren*'de zaman kullanımına hemen hemen hiç dikkat edilmemiştir. Detaylı bilgi vermemenin dışında aynı fasıldaki temaşalar arasında zaman farklılıkları da görülür. I. Fasılın I ve II. temaşalarında kozmik zaman gece iken III. temaşada gündüzdür. Nispeten fasıllar arasında dengeli bir gece-gündüz dağılımı yapılmıştır. Dört gece, beş gündüz zaman dilimine yer verilmiştir. İlave fasıllarla eseri iyice içinden çıkılmaz hale getiren Abdülhak Hâmid, zaman kullanımında da bu kargaşayı sürdürür.



1. 2. 5. 2. 4. 4. Mekân/Dekor

Nesteren'in vakası Kabil'de geçer. Dolayısıyla eserdeki merkezi mekân Kabil'deki bir saraydır. *Nesteren*'de mekâna dair detaylı tasvirlerle rastlamayız. *Duhter-i Hindû*'da kartpostal tarzı bir mekân kullanılmış olsa da esere damgasını vuracak ve dikkat çekecek düzeyde bir mekân algısı ve anlatımı ile karşı karşıya idik. Ama *Nesteren*'de mekâna dair hiçbir detaylı anlatım ve tasvire rastlamayız.

Nesteren'de açık ve kapalı olmak üzere çeşitli mekânlara yer verilir. Bu mekânlar arasında bahçe ve sahra (çöl) açık mekânlar iken, Gazanfer'in yatak odası, mahbes (zindan), mahkeme salonu (Divan-ı istintak), *Nesteren*'in odası, sarayda yer alan odalar ve Hüsrev ile *Nesteren*'in zifaf odası eserdeki kapalı mekânlardır. V. Fasılın başında "Sarayda siyahlarla döşenmiş bir oda" şeklinde tanıtılan oda, bir sonraki fasılda yaşanacak intihar olayına okuyucuyu hazırlamak amacıyla ifade edilmiş gibidir.

Nesteren'de mekân olarak bazı yerleşim yerlerinin de isimleri anılır. Kabil, Hindistan ve Çin ismi anılan mekânlardandır.

1. 2. 5. 2. 4. 5. Şahıs Kadrosu

1. 2. 5. 2. 4. 5. 1. *Nesteren*

Abdülhak Hâmid'in pek çok tiyatro eserinde görülen kadın tiplerinden biri de *Nesteren*'dir. *Nesteren* de hassas, vehimli, hiçbir şeyden mutlu olmayan, öksüz bir kızdır. Eserde en canlı çizilen tiplerden biri olmuştur. Özellikle intikam hissi ile hareket ettiği sahnelerde içinde bulunduğu ruh hali çok başarılı olarak verilmiştir. Corneille'in eserine erkek kahramanı Rodrigue'in unvanı olan Le Cid'i vermesine karşın Abdülhak Hâmid, eserine kadın kahramanı *Nesteren*'in ismini verir. Bu davranış yazarın, *Nesteren*'i önemseydiğini ve eserinin merkez kişisi yaptığını göstermesi açısından önemlidir.

Nesteren, yirmi yaşında genç bir kızdır. Fakat eserde içerisinde bulunduğu ruh hali ve hareket tarzı ile çok daha yaşlı bir kadın gibi verilir. *Nesteren*, tereddütler toplamıdır gibi. Sık sık kalp ile vicdan, sevgi ile nefret, kabul ile red, karar ile kararsızlık arasında kalır. Anlık değişen bir ruh hali sergiler. Eserin başından sonuna kadar ısrarcı olduğu tek bir şey vardır, o da intikam duygusudur. İntikamını fiili olmasa

da dolaylı bir şekilde almış olur. Nesteren, *Le Cid*'deki Chiméne'dir.

1. 2. 5. 2. 4. 5. 2. Hüsrev

Nesteren'de önemli işlevler üstlenmiş kişidir. Veliht Behram'ın oğlu olmanın yanında Nesteren'in sevgilisi ve ülkenin geleceği olarak görülen komutandır. Abdülhak Hâmid'in iyiler-kötüler kategorisinde işlediği cinayete rağmen iyi olarak görülmesini istediği kişidir.

Hüsrev, babası Behram'ın sözde intikamını almak için kullandığı bir araç olmuştur. Ülke adına gösterdiği yararlılıklar dolayısıyla işlediği cinayet görmezden gelinmiştir. Eserdeki işlevlerine rağmen silik çizilmiştir. Kahraman ve yiğit biri olarak gösterilme gayretlerine rağmen gözünü kırpmadan amcasını öldürebilen ve oç alma adına aşkını feda edebilen biri olmaktan öteye gidememiştir. Hüsrev, *Le Cid*'deki Rodrigue'dir.

1. 2. 5. 2. 4. 5. 3. Gazanfer

Eserdeki tek kötü kişidir. Ülke halkına zorba, çevresine ve sevdiklerine karşı kibirli bir meliktir. İktidarı liyakati sayesinde değil yaşının büyüklüğü sayesinde elde etmiştir. Ordularının başında savaşa katılmamış ve halka zulmetmiş bir yöneticidir. *Duhter-i Hindû*'daki Sir Bortel'e benzer. Sonu da onun gibi ölüm olacaktır. Abdülhak Hâmid, tiyatro oyunlarında kötülerini hep ölümle cezalandırır. Kötü tipleri öldürenler de işledikleri cinayetler göz ardı edilerek mükâfatlandırılmıştır.

Gazanfer'in güçlü olarak çizildiği söylenemez. Hatta onun kötülüğüne okuyucuyu inandıracak pek fazla unsur da gösterilememiştir. Abdülhak Hâmid, vermek istediği mesajlar için ceberut bir yöneticiye ihtiyaç duymuş ve Gazanfer'i yaratmıştır. Alegorik okuma ekseninde Abdülhak Hâmid'in Gazanfer'i II. Abdülhamid olarak düşündüğünü belirtmek gerekir. Gazanfer, *Le Cid*'deki Don Gomes'tir.

1. 2. 5. 2. 4. 5. 4. Behram

Gazanfer'in kardeşi ve tahtın veliahtıdır. Gazanfer'in aksine halk tarafından sevilen ve tahta daha çok layık görülen kişidir. Gazanfer'in bir yönetici olarak yapmadığı ne varsa bunların tamamını Behram yapmıştır. Başından beri tahtın

kendisinin hakkı olduğunu savunmuş ve bu tür düşüncelerinden dolayı da Gazanfer tarafından halkı kendi aleyhine kışkırtmakla itham edilmiştir.

Halk tarafından takdir edilen özelliklerinin yanında ağabeyi Gazanfer'in öldürülmesine rıza göstermesi hatta oğlu Hüsrev'i bu yönde teşvik etmesi tamamıyla güçlü bir karaktere sahip olmadığını gösteren önemli unsurlardır. Mahkeme tarafından Hüsrev yargılanırken, oğlunu kendisinin görevlendirdiğini unutmuş gibi Hüsrev'in asılması yönündeki düşüncelere ses çıkarmaz. *Nesteren*'deki pek çok şahıs gibi Behram da kendi içinde tutarlı bir tip olarak çizilememiştir. Yazarın Behram'ı eserde yönetim ile ilgili düşüncelerinin sözcülüğüne seçtiğini de belirtelim.

Yönetici olmayı hak edecek bütün özelliklerinin yanında Behram da güçlü bir tip olarak çizilememiş hatta tokat olayından sonra halktan yardım beklemek gibi bir acz içine düşmüştür. Behram, alegorik okuma ekseninde V. Murat ya da Mithat Paşa olarak düşünülebilir. Behram, *Le Cid*'deki Don Diegue'dir

1. 2. 5. 2. 4. 5. 5. Nesrin

Abdülhak Hâmid'in *Nesteren*'de çizdiği en başarısız tipidir. Nesrin esere sonradan ilave edilmiş gibi iğreti durur. Hüsrev'e beslediği gizli aşk ile eserde yer alan Nesrin, derinlikten yoksundur.

Gazanfer'in öldürülmesinin ardından Hüsrev tarafından babası Behram'a bir meta gibi verilerek eş olması istenmiş, Nesrin de bu teklife "kader" demekten başka bir söz söyleyememiştir. Saltanat gibi ağabeyinin eşi de Behram'a geçmiştir. Nesrin, *Le Cid*'deki Dona Urrique'tir.

1. 2. 5. 3. Zeynep (1909)

1. 2. 5. 3. 1. Eserin Kimliği

Zeynep, Abdülhak Hâmid'in manzum-mensur karışık olarak yazdığı eserlerinden biridir.

Zeynep oyununun adı, *Nesteren*'in iç kapağında basılacak kitaplar listesinde "*Zeynep Yahut Tecrübe-i Kader*" olarak yer alır. Daha sonraları yazar, eserin isminin ikinci kısmını atarak *Zeynep* olarak tefrika eder ve kitap olarak yayımlar.

Abdülhak Hâmid, *Mektuplar*'ında, *Zeynep* ile ilgili bilgiler verir. 30 Temmuz 1887 tarihli Pirîzâde İbrahim ve Osman Beylere yazdığı mektupta “Ben yazmakta olduğum *Zeynep*'i ikmal ettim. Bir kere gözden geçirip size göndereceğim. Yahut ibtida sizden sorayım, kaybolmamasını deruhte ederseniz göndereyim.” der. 6 Ağustos 1887 tarihli Recaizâde Ekrem'e yazdığı mektubunda da *Zeynep*'i gönderdiğini ve Recaizâde Ekrem'den eserinin eksiklerini göstermesini ister:

“Sana posta ile *Zeynep*'i gönderiyorum. Okuduktan sonra hemşirezâdelerime îsâl edersin. Mütalaanı da ben isterim. Bence kitap pek kusurludur. Bile bile tashîh etmiyorum. Bununla beraber nakayısı senin tarafından gösterilirse, bana daha ziyade kanaat gelir. Elbette bir şey dersin. Sükût edersen fenâ alâmet.” (Tarhan, 1995-II: 436)

Abdülhak Hâmid, *Zeynep*'i *Finten* ile birlikte izin alınması için Maarif Nezaretine gönderir. Fakat *Zeynep*, “hanedan aleyhine” bulunduğu için yayımlanma izni verilmez. Hatta *Zeynep* yüzünden Londra'daki görevine son verilir. Sonra yazarın “edebiyatla uğraşmayacağına” dair söz vermesi üzerine görevi iade edilir:

“Salâhi Bey ise *Zeynep*'tehanedan-ı saltanatla istihza yollu geçitler bulunduğu tevehhümen zâhib olarak Sultan Hamîd'e o mealde bir varaka takdim ettiğinde Londra sefaretini kitabetinden infisalim vuku bulmuş ve İstanbul'a avdetimde varaka-ı mahudenin revâ-yı hakikat olmadığı anlaşıldığından iki ay sonra memuriyetim iade olunmuştur. (...) Fakat Londra'ya iade-i memuriyetle bu ikinci gidişim bir daha edebiyat ile uğraşmamak şartıyla vâki olmuş ve bu hususta benden de vaadler alınmıştı.” (Tarhan, 1928d: 21)

Sardanapal gibi *Zeynep* de yazılma sürecinden yayımlanma sürecine kadar epeyce bekleyen eserlerden biridir. 1908 yılında *İkdam* gazetesinde tefrika edilmeye başlayan *Zeynep*, yazarın bu tefrika dolayısıyla Namık Kemal, Recaizâde Ekrem ve Samipaşazâde Sezai'ye hitaben yazdığı küçük notlarda, –kitap olarak basılan 1324 baskısının başında bu notlara yer verilir- “*Zeynep* bundan takriben 25 sene mukaddem yazılmış ve bir aralık basılması istenilmiş ise de bazı ilel-i hafiyeden dolayı basılmamış veyahut mânâ-yı diğeriyle basılmış” ifadelerine yer verir. Yazarın sözlerinden hareketle *Zeynep*'in 1883 yılında yazılmaya başlandığını ve yukarıda mektuplarından aktardığımız bilgilerde görüleceği üzere 1887 yılında da tamamlandığını söyleyebiliriz. Burada dikkat çekici husus 1876 yılında yayımlanan *Nesteren*'in iç kapağında basılacak kitaplar arasında “*Zeynep Yahut Tecrübe-i Kader*” adıyla bir oyunun görünmesidir. *Zeynep*, acaba tasavvur halinde miydi, yoksa yazılmış bir prototipi var mıydı, bunu

bilemiyoruz. Bu konuda diğerk bir bilgi ise *Zeynep*'in sonuna eklenen yazara ait 1885 tarihli bir mektupta dile getirilir.

“Yedi sekiz sene evvel yazdığım bu *Zeynep*'i o zaman görmüş de olsan şimdi tanıyamazsın. Mahlûkat-ı ilâhiye gibi mürûr-ı zaman ile o da tebeddül etti. Ancak nâmını değıştirmedim. Zira evvelden beri o nâm ile ilân olunuyordu.(...)” (s. 206)

Abdülhak Hâmîd, bu mektubu ile hem *Zeynep*'in ilk yazılışından itibaren epeyce değışikliklere maruz kaldığını hem de eserin 1877-1878 yıllarına tekabül eden bir yazım tarihi olduğunu belirtir.

Bu bilgiler ışığında *Zeynep*'in Abdülhak Hâmîd'in ilk eserleri dairesinde olduğunu söyleyebiliriz. Abdülhak Hâmîd'in ilk eserlerinde görülen halk hikâyesi ve masal motiflerinin *Zeynep*'te de görülmesi, bu düşüncemizi desteklemektedir.

1908 yılında *İkdam*⁸¹ gazetesinde tefrika edilen *Zeynep*, tefrikayı müteakiben de kitap olarak İkdam matbaasında basılır.

Zeynep'in yazılışı ile yayımlanışı arasında geçen uzun sürede çeşitli tashihler gördüğü muhakkaktır. *Zeynep*, Abdülhak Hâmîd'in ilk eserlerinde görülen halk hikâyesi ve masal motiflerinin yanında sonradan etkisinde kaldığı romantik tiyatronun da unsurlarını taşıması, aradan geçen zamanın uzun olduğunu göstermektedir. Ayrıca *Zeynep*, W. Shakespeare'in oyunlarından izler taşır.

Çalışmamızda kullandığımız eser, *Zeynep*'in 1324 yılında yapılan baskısıdır.⁸²

1. 2. 5. 3. 2. Eserin Özeti

Hint Padişahı A'lâ'nın kızı olan *Zeynep*, yanında hizmetçileri ile bahçede dinlenirken derviş kılığına girmiş Abbas'ı görür ve ona âşık olur. Abbas, eşi Zehra'nın ölümünü unutmak için derviş kılığına girerek üç yıldır dolaşmaktadır. Hint hükümdarı A'lâ'nın kızı *Zeynep*'in methini duyan Abbas, *Zeynep*'i görür görmez ona âşık olur. A'lâ, dünyaya hakim olmak ihtirası ile Abbas'la savaşmak yerine ona kızı *Zeynep*'i vererek Abbas tehlikesinden kurtulmak ister. Ancak *Zeynep*, Abbas ile evlenmeyi

⁸¹ *İkdam*, nr. 5221-5280, 24 Teşrin-i Sâni/7 Aralık 1908 – 6 Şubat 1909, 31 tefrikadır.

⁸² Tarhan, A.H.(1324). *Zeynep*, İkdam Matbaası, Dersaadet, 207s. Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilmek suretiyle yapılmıştır.

reddeder. A'lâ, emirlerine karşı gelen kızını zindana atar ve Zeynep diye cariyelerinden Ceyran'ı Abbas'a gönderir. Zindanda geçmiş ve geleceği görme yetisine sahip olan Zeynep, A'lâ'nın gerçek babası olmadığını, Hüma'nın da annesi olduğunu öğrenir. Zindancı ve celladı para ile ikna eden Hüma, kızı Zeynep'le birlikte zindandan kaçarlar. Zeynep, Hindistan'dan İran'a giderken Maziye ve Atiye isimli iki melek kendisine yardım eder ve Zeynep'e olağanüstü güçler verirler. Bu melekler sayesinde uzun mesafeleri hızla geçen, uzak mesafelerden konuşan, nelerin olup bittiğini görebilen Zeynep, Abbas'ın âşık olduğu derviş olduğunu da öğrenir. Sevdiği adamı elinden alan Ceyran'a kızan Zeynep, farklı suretlerde görünerek onu çıldırma noktasına getirir. Zeynep, Ceyran ile Abbas'a çeşitli suretlerle görüldüğü karanlık bir gecede, Abbas, hayaleti öldürüyorum diye Ceyran'ı öldürür. Zeynep, Abbas ile evlenmek adına bütün olağanüstü güçlerinden feragat eder ve normal insan olur. Birbirlerine daha sıkı bağlarla bağlanan iki âşık bu sefer Ceyran'ın hayali ile mücadele etmeye başlarlar.

1. 2. 5. 3. 3. Eserin Muhtevası

Zeynep'te, babasının siyasî ihtirası sebebi ile istemediği biri ile evlendirilmek istenen bir kızın, olağanüstü güçlerin yardımıyla aşkı uğruna giriştiği mücadelesi işlenir.

Abdülhak Hâmid'in özellikle ilk eserlerinde (*Macera-yı Aşk, Sabr u Sebat, İçli Kız*) görülen, sonraki eserlerinde de yeri geldikçe değinilen "istenmeyen evlilikler", *Zeynep*'in ana konusunu oluşturur. Bunun yanında geleneksel anlatılardan (Halk hikâyeleri ve masallar) gelen bazı unsurlar, *Zeynep*'in muhtevasını oluşturur.

Abdülhak Hâmid'in temel konularından biri olan "istenmeyen evlilikler", Tanzimat döneminin de başat konularından biridir. Abdülhak Hâmid, *Sabr u Sebat*'ın dışında –ki bu eserde de Zehra evlenmek istediği Mehmet Beyle, Mehmet Beyin isteği üzere evlendirilmeyince zorla Müyesser Beyle evlendirilir– diğer eserlerinde çoklukla kadınların istenmeyen evliliklere zorlanması üzerinde durur. Yazarın, "istenmeyen evliliklere" kadınlar cephesinden bakması, eserlerin dramatik yapısını güçlendirdiği gibi yazarın kadınlara karşı olan hassasiyetini de gösterir.

Zeynep, Ceyran ve Hüma ile kırdan otururken uzaktan bir saz sesi işitirler. Saz çalan yanlarına geldiğinde bunun bir derviş olduğunu görürler. Dervişe çalıp söylemesinin karşılığında bir kese altın verirler ama derviş bunu kabul etmez. Dervişin

ihsanını kabul etmeyişine çok kızan Zeynep, dervişi azarlar ve yanından gitmesini söyler. Zeynep, dervişin gitmesinden sonra dervişe tutulduğunu fark eder. Dervişi reddetmesine sebep olarak da babasının kendisini tanımadığı biri ile evlendirmek istediğini ileri sürer:

“Zeynep – (...)

Reddetmeğe buldumsa bahâne,
Küstüm de anıñün bu cihâne!
(*Ceyran’a dönerek*)
Kahren gelecek şeyi pederden,
Ben ummasam olmaz mı kaderden?
Şehzâde deyü vâlid-i galib
Abbas’a beni vermeğe tâlib.
(*Ortaya*)
Abbas ise hiç görmediğim zât,
Yâdında ıyân hâdim-i lezzât!
Unvanı anın hâkim-i yağma;
Divâne imiş kendisi amma!
Maksad bana divâne mi vermek?
Yoksa beni unvana mı vermek!
İnsan bunu etmez mi teemmül?
Vicdan buna eyler mi tahammül?
Gitmekten ana böyle pür-ikrâh,
Evlâdır olunsam buna hem-râh...
(...)” (s. 25-26)

Zeynep, Derviş’in Abbas olduğundan habersiz, babasının kendisini Abbas ile evlendirmek istemesine itiraz eder. Fakat hâris bir yönetici olan A’lâ, kızını olası bir savaştan kurtulmak adına Abbas’a vermeye kesin niyetlidir:

“A’lâ –

Gelmiş hele Abbas hududa!
Yarın olacak bizde misafir...
(*Hâl ve tavrı değişen Zeynep’e dikkatle bakarak*)
Şükretmelisin sen buna vâfir...

Zeynep –

Şehzâde için şâh-ı beşaret
Vermek ne tenezzül!

A’lâ –

Ne cesaret.

Zeynep –

Evvel bana siz sormadınız hiç;
Makbul ola mümkün mü bu tebhiç.

A’lâ –

Tasrîh-i meram et, ne diyorsun?
Az çok sanırım naz ediyorsun.

Kalbindekini et bana tasrîh.
 Ya ben edeyim kalbini teşrîh.
 (*Hançerini çekerek*)
 Sen açmaz isen işte anahtar!
 Zeynep – (*Etrafına bakarak*)
 Bilmem ki niçin gelmedi tatar?
 A'lâ –
 Tatar o nedir?
 Zeynep – (*Buğz ile*)
 Bilmiyorum ben!
 A'lâ –
 Rif'at bulacak mesned ü rütben,
 Hüsnün de terakki eder elbet
 Ettikçe sana arz-ı muhabbet
 Abbas o şehzâde-i devrân!
 Zeynep –
 Ancak bana manen değil akran.
 Gönlüm niye unvana kapılsın?
 (*Bir hareketten sonra*)
 Haclem yıkılıp türbe yapılsın!
 A'lâ –
 Cebren seni Abbas'a verirsem?
 Zeynep –
 Şerbet yerine içmiş olur sem.
 A'lâ –
 Evvel seni ben eylerim idam!
 Zeynep –
 Ben ölmem ki eylerim ikdam!
 Allah büyüktür.
 A'lâ –
 Ya neyim ben?
 Zeynep –
 Ma'lûm olur elbette karîben.
 Abbas'ı ne gördüm ne beğendim...
 A'lâ –
 Kimdir sebep-i red hele?
 Zeynep –
 Kendim!
 A'lâ –
 Kendim dediğin şey ne küçük şey!
 Zeynep –
 Allah büyüktür
 A'lâ – (*Harice bağırarak*)
 Geliniz!... Hey!...
 (*Bir takım eşhas-ı zırh-pûş zuhur eder.*)
 Bir âsiye! Bir esfel-i evlâd!
 Kim olmayı ister ise cellad!
 Cellât –
 Ben çâkeriniz, katil-i resmî!
 A'lâ – (*Zeynep'i meşmûl-i nazar-ı gazab ettikten sonra*)

Candan ayırın şimdi şu cismi!” (s. 30-33)

Zeynep, Abbas ile zorla evlendirilmek istenmesine karşı çıkar ve babası tarafından idam edilmek üzere zindana atılır.

A'lâ, Abbas'ın ülkesinin sınırlarına dayandığını ve Zeynep'i almazsa savaşın mukadder olacağını söyler. Abbas'ı istemeyen Zeynep'in yerine Ceyran'ı göndermeye karar verir.

“A'lâ –

Afvetmek anı halka cezadır.
Leşkerleri sahra ve cebelde,
Abbas oluyor dâhil-i belde,
Olmazsa eğer Zeynep'e mâlik,
Peydâ olacak türlü mehâlik,
Sûr olmaz ise ceng mukarrer!
Vaktiyle musırrâne, mükerrer,
Ettim bunu ben Zeynep'e tefhîm,
Kaydetmedi ol düşmen-i dhîm.
'Etsin dedi şehzâde-i yağma,
İsterse bütün âlemi yağma!
Ma'zur görür hazret-i ma'bud,
Bir öyle vücud olmalı nâbûd!”
(...)

A'lâ –

Zeynep diye Abbas'a bugün ben,
Ettim seni göndermeğe niyet,
Göster ne ise şân-ı hamiyet!

Ceyran – (*Teheyücle*)

Zeynep diye mi?... Ah, ne teklif!...” (s. 35-36)

Aslında Abbas, “Zeynep'i vermezseniz savaş yaparız” diye bir şey söylememiştir. Bütün bunları, amaçlarına ulaşmak için A'lâ uydurur:

“A'lâ – (*Yalnız*)

Abbas ile sıhriyyet ümidi
Efkârımı hasretmeli miydi?
Aldatsa da şeytanları âsân,
İğfal edemez kendini insan,
Ettimse bu suretle azîmet,
Bâis değil a havf-ı hezîmet.
Benden kızımı istedi Abbas,
Teklifine zırh etti mi ilbâs?
'Kavga ederim?' mi dedi, Hâşâ:
Ben uydurup ettim bunu ifşâ.

Abbas kızı istedi mahzâ,
 Bense o kızı etmeden ırzâ,
 Birleşmek için acz ile kuvvet,
 Rızî olup ettim anı davet.
 Geldi ederek hayli tekellüf,
 Zeynep'te zuhur etti tahalluf,
 Abbas işitip sıytını ancak,
 Bilmezdi nedir şeklen o alçak;
 Lâzımdı banaysa bu karabet;
 Sıhriyyeti görmüştüm isabet;
 Ettim, işi eyler diye ta'dil,
 Ceyran'ı heman Zeynep'e tebdîl:
 Etsin de bu Şâdiye delâlet,
 Burcumla karışsın da o ahter,
 Olsun kim olursa bana duhter!
 (...)" (s. 38-39)

Abdülhak Hâmîd, “istenmeyen evlilik” çerçevesinde “zalim yönetici” konusunu da işler. A'lâ, hem zalim ve hâris bir yönetici hem de menfaatleri uğruna kızını dahi kullanabilecek derecede kötü bir babadır.

Zeynep'e yayımlanma izni verilmeyişinin asıl sebebi, eserde yer verilen zalim yöneticinin intihar olayıdır. Abdülhak Hâmîd, A'lâ ile hiç kimseyi kastetmediğini söylese de, diğer eserlerinde görülen “gönderme” tarzından hareketle göndermelerin muhatabının Sultan II. Abdülhamid olduğu görülür. İhsan Sâfi, ihtiyatı elden bırakmaksızın yaptığı değerlendirmede alegorik okuma düzleminin sınırlarını zorlamışsa da *Zeynep*'teki alegorizm hakkında; A'lâ ile Sultan II. Abdülhamid'in kastedildiğini ve *Zeynep*'in de Sultan II. Abdülhamid'in kendi çıkarları uğruna kullandığı meşruti sistem ve hürriyet olduğunu söyler. İhsan Sâfi, bütün alegorik okuma gayretlerinin sonunda Abdülhak Hâmîd'in *Zeynep*'te alegorizmde başarılı olmadığını da belirtir (Sâfi, 2006b: 316-324).

Yukarıda ifade ettiğimiz üzere ilk dönem eserleri dairesinde değerlendirebileceğimiz *Zeynep*'in, bu yargımızı doğrular yönde halk hikâyeleri ve masalların motiflerinden yararlanılarak yazıldığını ve bu geleneksel anlatılarda da “zalim hükümdar” motifinin sık kullanıldığını da belirtelim. Alegorik okuma düzleminin dışında “zalim yönetici”nin geleneksel anlatılarımızdan gelen bir motif olabileceği de – bu hususa İnci Enginün de dikkat çeker (Enginün, 2002: 21) - gözlerden uzak tutulmamalıdır.

A'lâ, sadece Zeynep'i istemediği biri ile evlendirdiği için zalim değildir. A'lâ, çocuğu olmadığı için, Zeynep daha süt emen bir çocukken onu annesinin elinden kurt gibi kapmış ve çocuğu olarak büyütmiştir:

“A'lâ – (...)
 Zeynep ki değilken kızım asla,
 Bilmem ne sanır kendini hâlâ,
 Zeynep ki evet Hâlık'ı milâd
 Bahşetmediğinden bana evlâd,
 Köyden güzer olmağla vesile,
 Hâbide iken vâlidesiyle,
 Düzdâne olup dâhil-i mesken,
 Kurtlar gibi kaptım memedeyken” (s. 41)

A'lâ, zalimliğinin tezahürü olan işkence ve zulümlerden haberdar olunmasını istemediği için yanında bulundurduğu adamlar kör, sağır ve dilsizdir. A'lâ, Allah'ın en zalim mahlûkatından biri ve sarayı zindanların en muzlimidir. Mel'undur, cariyesini kızı diye Abbas'a verecek kadar hilekârdır:

“Ceyran – (...)Allah'ın azlem-i mahlûkatı olan A'lâ beni zindanların en muzlimi olan sarayına, uçurumların en müdhişi, en süflisi, en kederlisi, en kerihli olan ağışuna aldı! Bilmem ki mezbaha-i ismet olan o töhmetgâha bu masum ve ruhanî çehrenin hayal-i sâfisi nasıl dahil olabilirdi? Yine bilmem ki ben senden nasıl utanmayıp da hitap ediyorum ki beni kızının ma'sûkuna veren o mel'unun senin huzurunda müstefreşesi olmuştum(...)” (s. 180-181)

Pek çok araştırmacı *Zeynep*'i bir masal olarak yorumlar. Böyle bir yoruma götüren sebepler hiç şüphesiz *Zeynep*'in olağanüstü özelliklerle donatılmasının yanında masallarda görülen pek çok motifin *Zeynep*'te kendisine yer bulmasıdır.

Abbas, ölen karısının ardından yolculuğa çıkar ve methini duyduğu *Zeynep*'i görmek için derviş kılığına girer (K 1812 Tebdil-i kıyafet gezen padişah, HHMY, s. 336). *Zeynep*'i kırda dinlenirken gören Abbas, *Zeynep*'e ilk görüşte âşık olur (T15 İlk görüşte âşık olma, HHMY, s. 375). Zalim baba kızını istemediği biri ile evlendirmek ister (S11 zalim baba, HHMY, s. 372). Kızının karşı çıkması üzerine önce onu hapse atar (R41. 3 Zindana hapsedeme, HHMY, s. 370 / Q433 Hapsederek cezalandırma, HHMY, 368) ve sonra da sürgüne göndermek ister. *Zeynep*, zindanda kendine verilen olağanüstü özelliklerle (M300 Kerametler, HHMY, s. 344), A'lâ'nın gerçek babası olmadığını, annesinin de Hüma olduğunu öğrenir. Zindandan kaçar. Mesafeler

ötesinden nelerin olup bittiğini gören Zeynep, aynı zamanda on sekiz günlük mesafelik yoldan annesi ile konuşur ve (F570 İnsanların olağanüstü davranışları, HHMY, s. 314) A'lâ'nın intihar ettiğini mesafeler ötesinden görür. Zeynep'e bütün bu işlerinde Maziye ve Atiye isimli iki olağanüstü varlık yardım eder (N813 Yardımcı cin, peri, ruh, HHMY, s. 348). Zeynep, Abbas'a kavuşmak adına Ceyran'a ve Abbas'a farklı suretlerde görünür. Sahip olduğu olağanüstü özellikleri söylemesi kendisine yasak edilir (C420 Sırların açıklanma yasağı, HHMY, s. 304). Zeynep, aşkı uğruna olağanüstü özelliklerinden feragat eder ve normal insan olarak hayatına devam etme kararı alır.

Görüleceği üzere Abdülhak Hâmid'in ilk eserlerinde görülen geleneksel anlatıların motif yapısından yararlanma, *Zeynep*'te de dikkat çekici noktadadır.

Abdülhak Hâmid'in hemen hemen bütün eserlerinde vazgeçemediği aşk üçgeni kurgusu *Zeynep*'te de görülür. Önce Zeynep'i idamdan kurtarmak adına Zeynep sıfatıyla Abbas ile evlenen Ceyran, sonra Abbas'a âşık olur. Zeynep de edindiği olağanüstü güçlerle kırdaki gördüğü dervişin Abbas olduğunu öğrenir. Abbas, Ceyran ve Zeynep arasında bir rekabet unsuru olur. Zeynep'e âşık olan Abbas, Ceyran'a da tutulur. Böylelikle *Zeynep*'te de yazar çok sevdiği bir aşk üçgeni oluşturmaktan geri kalmaz.

Masalsı unsurların çokluğu ile dikkat çeken *Zeynep*, özellikle olağanüstü varlıkların Abdülhak Hâmid'in sonra yazacağı *Arzîler*, *Ruhlar* ve *Tayflar Geçidi* gibi eserlerinde yer almasına öncülük etmiştir.

1. 2. 5. 3. 4. Eserin Yapısı

Zeynep, ilave fasıllarla dokuz fasıllık bir dramdır. I. Fasil (s. 5-33) 1 Temaşa; I. Fasıla İlave (33-41), 2 Temaşa, II. Fasil (41-92), 7 Temaşa; III. Fasil (s. 92-132), 5 Temaşa; IV. Fasil (132-148), 3 Temaşa; IV. Fasıla İlave (148-158), 3 Temaşa; IV. Fasıla İlave-i Sâni (158-168) 2 Temaşa; V. Fasil (s. 168-178), 2 Temaşa; V. Fasıla İlave (178-205) 3 Temaşa şeklinde bölümlenmiştir.

1. 2. 5. 3. 4. 1. Olay Örgüsü

Zeynep'in olay örgüsü şu metin halkalarından oluşur:

1. Zeynep ile derviş kılığında girmiş Abbas'ın gerçek kimliklerinden habersiz

olarak birbirlerini görüp sevmeleri,

2. A'lâ'nın siyasî hırsları doğrultusunda kızı Zeynep'i istemediği biri ile evlendirmeye zorlaması ve bu evliliğe karşı çıkan Zeynep'in hapsedilmesi,

3. Zindanda olağanüstü özelliklere sahip olan Zeynep'in gerçek anne ve babasının kimliklerini öğrenmesi ve zindandan kaçması,

4. Zeynep'in Abbas'a olan aşkı uğruna olağanüstü özelliklerinden feragat ederek normal insan kimliğine dönmesi.

Abdülhak Hâmid'in bu eseri, kurgusundan şahıs kadrosuna kadar bir takım anlaşılmazlıkları içerisinde barındırır. Ahmet Hamdi Tanpınar, uzun bir sorgulama ile eserin anlaşılmayan yanlarına şu şekilde dikkat çeker:

“(...) Fakat bütün bu gürültünün, bu acayip muhayyile oyununun sebebi bir türlü anlaşılabilir. Bazı unsurların izahı kabil değildir. Sevilen ölünün hayata müdahalesi, ‘Makber’ ve ‘Hacle’ devrilerinden beri Hâmid'in en hoşlandığı temdir. Zeynep Abbas'ın karısına benzer. Bu cinsten benzeyişleri Hâmid'in eserinde ve hayatında gördük fakat bunu bilmek de piyesin muammasını çözmez.

Bu Zeynep kimdir? Neden böyle birdenbire değişir ve niçin bu kadar insanüstü kuvvetlere sahip iken bu kadar zayıftır ve neden kendisini sevenlere fenalık eder? A'lâ'nın deliliğine sebep nedir? Abbas neden bu kadar iradesiz ve hastadır? Piyeste tek muvaffak çizgi yukarıda söylediğimiz gibi, Ceyran'ın bu kadar tabiatüstü karşısında şaşırması ve insanın üstünde hiçbir şeyle karşılaşmak istemediğini açıkça söylemesidir. Tıpkı Cocteau'nun ‘Orphée’indeki Euridice gibi o da insandan gelecek her şeye razıdır. Keşke Hâmid bu nasihati dinlese idi.

Diğer bir nokta, saz çalan dervişle, gül bahçesiyle, hanım sultanıyla piyesin bir şark masalı olarak başlamasıdır. Pekalâ bir masal olarak bitebilirdi. İntimal ki Hâmid bu masalı devam ettiremedi. Yahut hayat tecrübesiyle ağırlaştırdı. Yukarıda Hâmid'in birkaç şeyi birden anlatmak merakından bahsetmiştik. Burada da aynı şey vardır, zâlim hükümdar, hürriyet aşkı, kıskançlık, eseri lüzumundan fazla yükler. İnsanı behemehâl bir izah aramaya götüren şeylerden biri de Zeynep'in beraberindeki Maziye ve Atiye adındaki insanüstü mahlûklardır. Niçin Zeynep'le beraberdirler? Onlar yanında bulunduğu için Zeynep zamanın hâkimi oluyor demektir. O halde bir semboldür. Fakat neyin sembolü? Altında hangi hakikat veya ömrümüzün realitesi gizli? Bu kadar büyük bir kudret sadece Abbas'a kendi mazisini göndermek için ise biraz lüzumsuzdur. Halbuki başka fonksiyonları da yoktur. Görülüyor ki piyes baştan aşağı sakattır. Bir takım fikirler, semboller üzerinde şiddetli ısrarı onu bir rüya gibi kabul etmemize de manidir.

Daha iyisi ‘Zeynep’i iki ayrı eser olarak kabul etmektir. O bir taraftan tıpkı ‘Liberte’ gibi bir ihtiras ve hürriyet aşkı eseridir. Öbür taraftan da bir aşk masalıdır. Maziye ve Atiye'nin yani Zeynep'i zamanın efendisi yapan iki kudretin piyesin dönüş noktası olduğunu da söyleyeyim. Filhakika Hâmid bu zamana sahip oluştan büyük bir sembole, büyük manasıyla insan talihine gidebilirdi. Halbuki sadece bir aşk entrikasında

kalmayı tercih etmiştir.” (Tanpınar, 1989: 580-581)

Yazarın zengin muhayyilesi ve W. Shakespeare’in eserlerinden gelen tesirlerle⁸³ olağanüstü varlıkların eseri doldurması eserin anlaşılmasını zorlaştırır.

Esere ismini veren Zeynep, olağanüstü özellikleri ile bütün olayların merkezinde yer alır. Olay örgüsünün akışını yönlendiren kişi Zeynep’tir.

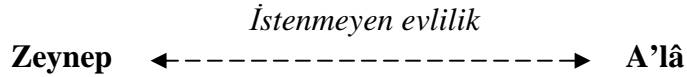
Zeynep’in ilk metin halkası, geleneksel anlatılarımızdan masallar ve halk hikâyelerinde sıklıkla görülen kimliği gizlenmiş kişilerin bütün sıfatlarından soyunarak ilk görüşte birbirine âşık olan gençlerin durumuna ayrılmıştır. *Zeynep*, ilk satırından son satırına kadar geleneksel anlatılarımızın havasını taşır. Kırdan sazende ve hanende kızlarla eğlenen Zeynep, karacaların sekerek kaçtıklarına şahit olur. Birden ortaya çıkan “genç ve güzel derviş” Zeynep’in dikkatini çeker. Dervişin sazını ve sözünü dinledikten sonra ona âşık olur. Zeynep, derviş yanından uzaklaştığında bile, onun hayali ile konuşur. Kır eğlencesi, ilk görüşte aşk, belirsiz bir zaman dilimi ve mekân, kılık değiştirerek derviş kılığına girmiş bir hükümdar... Bütün bunlar daha eserin başlangıcında bir masal havası oluşturur.

İkinci metin halkası ise A’lâ ile kızı Zeynep’in mücadelesine ayrılır. A’lâ, hırslı, zalim bir hükümdardır. Siyasî geleceği için her şeyi kullanır. Zira eserde önce kızını Abbas’a vermek ister, kızının itirazı üzerine – onu hapse atmakta ve hatta idam etmeyi düşünmekte beis görmez – cariyesi Ceyran’ı bir başka erkeğe Abbas’a Zeynep diye gönderir. A’lâ, hırsları doğrultusunda hayali düşman yaratmaktan da çekinmez. Abbas’ı çevresine zalim, ceberut biri olarak tanıtır. Hatta hiçbir şekilde “Zeynep’i vermezseniz yurdunuzu talan ederim” tarzında bir söylemi olmayan Abbas’ı, bu şekilde konuşmuş gibi gösterir. A’lâ’nın başvurduğu bütün bu hileler, topraklarını genişletmek ve iktidarını baki kılmak adımadır.

⁸³ Sermet Uysal, Abdülhak Hâmid’in *Zeynep* isimli eserinde yer alan bazı şahısların, özellikle W. Shakespeare’in *Fırtına* ve *Yaz Ortasında Bir Gecelik Rüya* isimli eserlerindeki Prospero, Ariel, Titanya gibi şahıslardan izler taşıdığını vurgular. Bunun yanında Abdülhak Hâmid’in ölen eşi Fatma Hanım ve ona çok benzeyen sonraki eşi Nelli’den bir takım unsurları da aldığını söyler. Bkz. Uysal, S. (1952). *Hâmid’in Piyeslerinde Shakespeare Tesiri* (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Üniv. Edebiyat Fak. Türkoloji Bölümü, İstanbul, s. 51.

İnci Enginün de, W. Shakespeare’in *Kış Masalı* isimli eserinin *Zeynep* üzerinde etkili olduğunu söyler. Bkz. Enginün, İ. (1978). *Türk Edebiyatında Shakespeare, Tanzimat Devrinde Tercüme ve Tesiri*, Dergâh Yay., İstanbul, s. 234

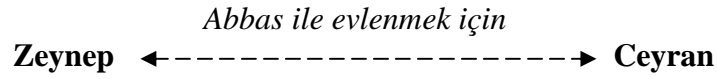
A'lâ'nın nasıl biri olduğunu bilen Zeynep, kendisini tanımadığı ve istemediği biri ile evlendirmek istemesi üzerine ona karşı gelir. Böylelikle A'lâ ile Zeynep, “evlilik” konusunda bir çatışma yaşarlar. Çatışmanın neticesinde Zeynep zindana atılır hatta idam edilmek için uygun zaman kollanır.



Bu evlilik konusu esere aksiyon katar. Eserde yaşanan ilk çatışmanın ardından oyunun aksiyonu merak duygusunun tahriki ile genişletilmiş olur. Geleneksel anlatılarımızın havası eserin bütününe yayılmaya başlar. Zalim baba tarafından hapsedilerek cezalandırma yine dikkat edilirse geleneksel anlatılarımızdan gelen bir motiftir.

Üçüncü metin halkası ise eserin aksiyonuna yeni bir cephe açacak olan Zeynep'in olağanüstü güçlere kavuşması, bir takım bilgileri öğrenmesi ve nihayet zindandan kaçmasına ayrılır. Zindana atılma olayı eserde önemli bir işlevi yerine getirir. Eserin vakasının serim kısmı zindana atılma olayı ile başlar. Zeynep, burada olağanüstü özelliklere sahip olur. Yirmi yıldır bilmediği annesinin yanı başında bulunan Hüma olduğunu, A'lâ'nın da gerçek babası olmadığını öğrenir. Bakıldığı zaman cezalandırılmak istenen Zeynep, esasında edindiği olağanüstü güçler ve öğrendiği bilgilerle mükâfatlandırılmış olur. Bütün kötülüklerin merkezi olan saraydan, A'lâ'nın yanından kurtulma, kaçma fırsatı da bulmuş olur. Zeynep'in zindandan kaçmasına sarayın celladı ve zindan bekçisinin de katkıları olur. Bu kişiler para ile taraf değiştirmiş olsalar da, taraf değiştirmelerindeki en önemli nokta A'lâ'nın zulmünden kurtulma düşüncesidir.

Eserdeki son metin halkası, tamamen olağanüstü olaylara ayrılmıştır. Zeynep'e her işinde yardım eden Maziye ve Atiye isimli iki olağanüstü varlık ortaya çıkar. Zeynep bu varlıklar sayesinde, on sekiz günlük mesafeden annesi ile konuşur. Kendisinden çok uzakta yaşanan olayları görür ve derhal olay mahalline intikal eder. Sahip olduğu güçlerle çok süratli bir şekilde suret değiştirir hatta Abbas'ın ölmüş karısı Zehra'nın suretine bürünür. Önceden birbirleri için fedakârlıklarda bulunan ve birbirlerini seven Zeynep ve Ceyran, Abbas yüzünden mücadele içine girerler ve bir çatışma yaşarlar.

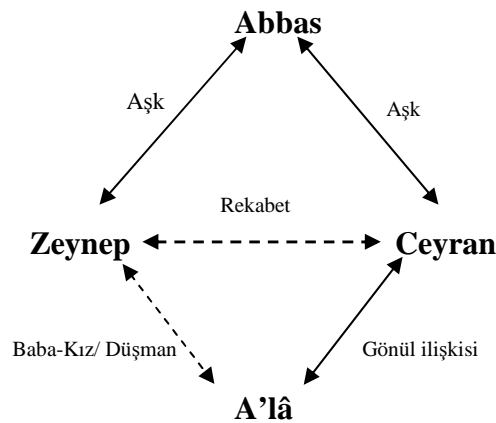


Yazarın Abbas için mücadele eden iki kadından Zeynep'in tarafında olduğunu söyleyebiliriz. Zeynep'i olağanüstü özelliklerle donatır. Zeynep, Ceyran'ın kaderi gibi onu her yerde takip eder ve nihayetinde karanlık bir gecede sık değiştirdiği suretler aracılığı ile Abbas'ı yanıltır ve Abbas'a, Ceyran'ı öldürtür. Yazar, Zeynep'i bütün olağanüstü güçlerle donatmakla kalmaz, sevdiği uğruna bu güçlerinden feragat eden biri olarak göstererek okuyucu nazarında Zeynep portresine bir de "fedakâr" özelliği ilave eder.

Abdülhak Hâmid'in kurmaktan çok hoşlandığı aşk üçgeni Zeynep'te de görülür. Bu aşk üçgeninin taraflarının içinde bulunduğu psikolojisi gayet başarılı şekilde verdiğini de belirtmeliyiz. Zeynep'in kıskançlığı, Ceyran'ın gönlü ile aklı arasında kalışı ve Abbas'ın, ölen karısı da dahil olmak üzere irtibatla bulunduğu kadınları kaybetmekten korkan tavırları, eserin olağanüstülüklerinin yanında gerçek insan psikolojinin yansımaları olarak başarılı bir şekilde işlenmiştir.

Abdülhak Hâmid'in oyunlarındaki vaka, onun şahsî hayatıyla kesişince, eserlerin dramatik yapısı daha bir güçlenir. *Zeynep*'te de Abbas'ın yazardan, Abbas'ın ölen eşi Zehra'nın da yazarın ölen eşi Fatma Hanımdan izler taşıması, eserin dramatik yapısını güçlendirir. Yazar, yaşadığı psikolojik travmaları yarattığı kahramanları ile bir kez daha yaşarken, insan psikolojisinin derinliklerini de teşrih etmiş olur.

Şema 14:



1. 2. 5. 3. 4. 2. Dügümler-Çözümler

Tablo 15:

1. F. (s.5-41)			2.F. (s.41-92)							3.F. (s.92-132)					4.F. (s.133-168)				5. F. (s.168-205)									
		E F													EK F.		EK F.											
Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa	Temaşa			
s.5	s.29	s.33	s.41	s.60	s.64	s.68	s.74	s.84	s.88	s.92	s.95	s.97	s.124	s.128	s.133	s.137	s.143	s.148	s.150	s.156	s.158	s.162	s.168	s.170	s.179	s.183	s.192	
1	●																											
		2																										
																					3							
<p>1. Derviş gerçekte kimdir? 2. Zeynep, idam mı edilecek yoksa zindandan mı kaçacak? 3. Zeynep, Abbas için olağanüstü güçlerinden feragat edecek mi?</p>																												

1. 2. 5. 3. 4. 3. Zaman

Zeynep'te vakanın geçtiği sosyal zaman ve vaka zamanını doğrudan bize veren herhangi bir bilgiye rastlanmaz. *Zeynep*'in masalsı yapısı en çok kendini zaman kullanımında gösterir. Masallara özgü zaman, belirsiz zaman kullanımı ile ifade edilmiş olur. Eserdeki zaman ifadelerinden hareketle *Zeynep*'te anlatılan vaka süresinin yaklaşık olarak 6 ay olduğunu söyleyebiliriz.

Zeynep, derviş kılığındaki Abbas'ın *Zeynep* ve mahiyetindekilerle kırdaki karşılaşması ile başlar. Abbas'ın, eşini kaybedeli üç yıl olmuştur. Abbas, hem eşinin ölümünden duyduğu acıyı unutmak hem de methini duyduğu *Zeynep*'i görmek için derviş kılığına girerek seyahate çıkar. *Zeynep* ile yeniden hayata döner:

“Abbas – (*Memnun*)

Canan geliyormuş! Bu ne devlet...
 En sonra nasîb olmada vuslat!
 Etmişti Hudâ bunda mukaddem
 Bir cism-i latîfe beni hem-dem.
 Me'nûs idim ol mâh-likaya.
 Bilâhire azmetti bekaya!
 Hicriyle anın mâtem ederdim.
 Ummazdı şifa bulmayı derdim,

Şimdi yine öyle peri-zâd,
 Gelmekte beni etmeğe âzâd.
 Canlansa bu şeb çok mu bu lâşe?
 Makber de düşer bunda telâşa!
 Gezdim yetişir Hind ile Çin'de,
Üç yıl yaşarım mâtem içinde!
 (...)
 Zeynep yoluma çıktı o bir hûr,
 Etti beni bir nazarda meshûr,
 Buldum anı, ettim, ne acaib!
 Bulmakla anı kendimi gaib!
 Mâzideki ben hâk ile yeksân,
 Oldum dirilip başka bir insan!
 (...)" (s. 92-94)

Eserde geçmişe dönük ifade edilen zaman dilimlerinden bir diğeri de Zeynep'in yirmi yıl önce öz annesinin elinden kapılarak kaçırılmasıdır. Yirmi yıl sonra Zeynep, mahiyetinde bulunan Hüma'nın gerçek annesi olduğunu öğrenir:

“Hümâ –
Yirmi sene evvelki kızım, gel!...
 Kimdir şu heyulâ-yı müşekkel?...
 Zından mı bu?
 Zeynep –
 Eyvah! Ne zillet.
 Bak nerde nasîb oldu bu vuslat!” (s. 48-49)

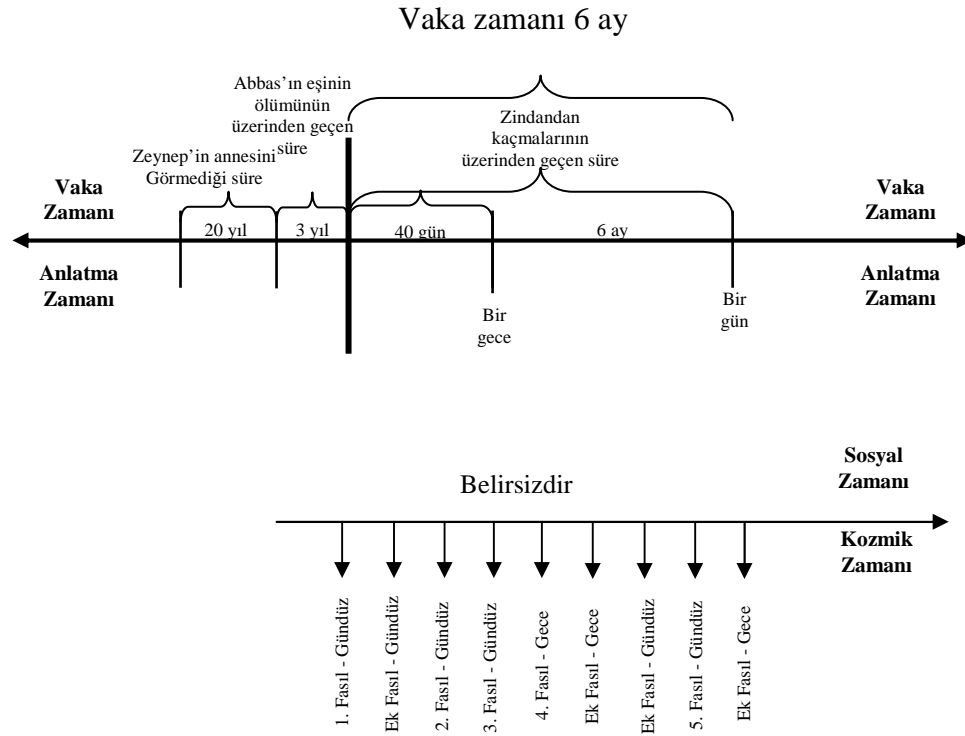
Abbas ile evlendirilmek istenmesine karşı çıkan Zeynep, A'lâ tarafından zindana atılarak cezalandırılır. Fakat özellikle Hüma'nın para yardımcıları ile zindancı ve cellat ikna edilir ve Zeynep'in kaçması sağlanır. Zeynep, annesi Hüma, cellat ve zindancı ile birlikte kaçır. Bu kaçış ve yolculuk ile ilgili verilen zaman dilimleri eserin vaka zamanını bize verir. Eserin iki yerinde, verilen zaman ifadeleri eserin vaka zamanını da ortaya koyar:

“Masum – İşte sadası sana cevap veriyor. Yine hava bozacak!... Şu Gazanfer'e bak: Ne tatlı uykuya, ne mutlu uykuya dalmış! O değil ama: Masum, biz nereye gidiyoruz Allah aşkına?... Yarın sabah erkenden tamam **kırk gün** oluyor ki yola çıktık, hâlâ nereye gittiğimizi bilmiyoruz.” (s. 134)

“Masum – Aceb o dilsizleri, sağrıları muhatab, körleri delîl eden zalim ne hâldedir? Bugün tamam **altı ay** oluyor ki hizmetinden çıktık.” (s. 170)

Eserde bütün teferruatı ile verilen bu zaman dilimleri dikkate alınacak olursa eserin vakasının 6 aylık bir zaman diliminde geçtiği söylenebilir.

Dokuz fasıllık oyunun altı faslında kozmik zaman olarak gündüz/sabah, üç faslında ise gece/akşam kullanılmıştır.



1. 2. 5. 3. 4. 4. Mekân/Dekor

Zeynep'in vakası Hindistan'da geçer. Fasl başlarında mekâna dair verilen bilgilerin detaylı olmadığı görülür.

Eserde kapalı-açık mekânların dağılımında denge vardır. Dokuz fasıllık oyunun kapalı mekânları zindan, çadır ve saray odalarıdır. Ormanlık alan, kır gibi açık mekânlara da eserde yer verildiği görülür.

Eserde fazla mekân/yer ismi zikredildiğini söyleyemeyiz. Masallara has belirsiz mekân ya da bir anda birinden diğerine geçilen mekânlar *Zeynep*'te dikkat çeker. Vakanın geçtiği Hindistan, İran, Kandeher ve Çin isimleri anılan yerlerdir.

1. 2. 5. 3. 4. 5. Şahıs Kadrosu

1. 2. 5. 3. 4. 5. 1. Zeynep

Esere ismini veren kişidir. Zeynep, sahip olduğu olağanüstü özellikleri ile masal kahramanlarına benzer. Zeynep, sahip olduğu güçlerin yardımıyla kimi olayları rüyasında görür. Onun için zaman ve mekânın sınırlayıcılığı ortadan kalkmıştır. O, istediği zaman istediği yere anında gidebilir.

Abdülhak Hâmid'in W. Shakespeare'in etki dairesinde yazdığı eserlerinde onun kahramanlarından gelen unsurları sıklıkla kullandığı gözlemlenir. Zeynep'te de W. Shakespeare'in kahramanlarından gelme tesirler vardır. Sermet Uysal, "Zeynep tipi; Prospero, Ariel, Titanya, Fatma ve Nelli Hanımların birbirile imtizacından meydana gelmiştir." (Uysal, 1952: 51) tespitinde bulunur.

Zeynep, tamamen bir aşk kadını suretiyle canlandırılır. O sevdiğini elde etmek adına pek çok mücadele içine girer, yine sevdiği uğruna bütün insanüstü özelliklerinden feragat eder. Bir âşıkta olması gereken kıskançlık, mücadele hırsı ve fedakârlık Zeynep'te ziyadesiyle vardır. Bir yerde Zeynep, "Bana her şey mağlup, fakat aşk galip" diyerek sahip olduğu güçlerle her şeyi mağlup etmesine rağmen sadece aşka yenik düştüğünü ifade eder. Eserin başında tutulduğu aşk ve âşıkı uğruna eserin sonuna kadar mücadele eder. Bu mücadelenin içinde zindana atılmak, zindandan kaçmak, Ceyran ile mücadele etmek de vardır.

En son Abbas'a kavuştuğunda bu mücadelesini özetleyecek ve bütün sahip olduğu güçlerden feragat ettiğini söyleyecektir:

"Zeynep – Geldim, çünkü bir kuvve-i harikulâdeye mâlik idim. Lâkin gidemem, çünkü o kuvvetim mahvoldu. Senin aşkın yolunda bütün mevûbât ve kemâlâtımı feda ettim, senin cariyen, senin esirin, senin kulun olmağa geldim! Beni istediğin anda bir avuç türab hâline koyabilirsin!" (s. 200)

Abdülhak Hâmid, *Zeynep*'in sonuna eklenen "Sevgili Hemşirem Mihrünnisa'ya" başlıklı mektubunda, Zeynep gibi "mahlûk"u tanıdığını ve hayalî bir kişi olmadığını söyler:

“(…) Zeynep gibi bir mahlûk tasavvur edebilir misin? İsti'bâd etme ki hayal ise de hakikatten pek bâîd değildir. Ben öyle bir mahlûk bilirim, ne meyyittir ne zîrûh.

Deme ki şairler sevdikleri bir hayali teccîm ederler. Ben sevdiğimi ne kadar tasavvur etsem o kadar tasvir edemem. Evet ben Zeynep gibi bir mahlûk bilirim, ne câmidir, ne hayalî.” (s. 206)

Yazarın “ben Zeynep gibi bir mahlûk bilirim” sözünü destekler mahiyette bir bilgi vardır. Samipaşazâde Sezai üzerine bir tez hazırlayan Güler Güven, *Samipaşazade Sezai ve Eserleri* isimli kitabında Zeynep ile ilgili ilginç bir anekdot verir:

“Fatma Hanım’ın ölümünden sonra evlenmek istediği ve çapkınlığı dolayısıyla reddedildiği, Zeyneb Hanım’a karşı duyduğu ilgi hep bu yakın dostluğu gösterir. Hâmid, Sami Paşa’nın çok genç yaşta ölen bu kızına karşı duyduğu ilgiyi *Zeyneb* adlı eserini Sezai’ye ithaf edişiyile de belirtmek istemiştir.” (Güven, 2009: 36)

1. 2. 5. 3. 4. 5. 2. A’lâ

Abdülhak Hâmid’in oyunlarında yer alan “zalim yönetici” tiplerinden biri de A’lâ’dır. A’lâ, hâris, entrikacı ve zalim bir yöneticidir. En yakınlarından başlamak üzere çevresindeki pek çok insana zulmetmiştir. Daha büyük bir coğrafyaya hükmetme sevdasına, kızı ve sevdiği kadın da dahil olmak üzere herkesi kurban verebilecek bir anlayışa sahiptir.

Zeynep’in yazılış sürecinin uzamasına paralel olarak çeşitli ekleme ve tashih görmesi, *Zeynep*’te yazarın ilk ve sonraki dönemlerdeki tesirlerini bir arada görmemizi sağlar. *Zeynep*’teki “zalim yönetici” tipi eserde iki şekilde değerlendirilmeye müsaittir. Birincisi geleneksel anlatılarımızda sıklıkla yer alan “zalim hükümdar” tipinin bir devamı olabileceğidir. Diğeri ise alegorik okuma düzleminde değerlendirildiğinde A’lâ’nın Sultan II. Abdülhamid’e dair göndermeler taşıdığıdır.

Eserde A’lâ’nın zalimliğini sadece *Zeynep*’i istemediği biri ile evlendirme noktasında görürüz. Bunun dışında A’lâ’nın zalim portresini tamamlayacak unsurlar verilmemiştir. Eserin sonlarında *Zeynep*, kilometrelerce öteden A’lâ’nın intiharını görür ve okuyucu/seyirciye de bu vesile ile A’lâ’nın sonunun ne olduğu verilir. A’lâ’nın niçin intihar ettiği aydınlatılmaz. Bütün güç ve kudreti elinde bulunduran bir hükümdarın durduk yere niçin intihar edebileceği de esasında açıklanması güç bir durum olarak eserde yer alır.

Abdülhak Hâmid, bütün eserlerinde olduğu gibi *Zeynep*'te de – masalların ruhuna da uygun olarak – zalimleri cezalandırır, iyileri mükâfatlandırır. Dolayısıyla A'lâ da eserde intihar ile cezalandırılır. A'lâ'nın intiharı ile Sultan II. Abdülhamid'e de bir göndermede bulunulmuş olur. Zalimlerin değişmez kaderi ölümdür!

1. 2. 5. 3. 4. 5. 3. Abbas

Eserde, A'lâ'nın kendisinden çekindiği ve korktuğu bir hükümdar olarak verilir. Hatta A'lâ'nın giriştiği entrikaların, kızını Abbas ile evlendirmek isteğinin altında bu çekincenin etkisi vardır. A'lâ ve diğer şahısların gözüyle “yağmacı” olarak çizilen Abbas'ın, sahnede görüldüğü yerlerde hiç de böyle olmadığı görülür. O tam tersine farklı suretlerde görülen Zeynep'i görünce korkar. Abbas'ın olduğu sahnelerde Abbas'ı, mülayim, ölen eşini unutamayan bir âşık, Zeynep'e gönlünü kaptırmış, Ceyran'a acıyan biri olarak görürüz. Aşk üçgeninin odak noktası olan Abbas, Ceyran ile Zeynep seçimlerinde kararsız görünür. Eserin başında çizilmeye çalışılan “yağmacı, savaşçı” Abbas ile aşk üçgeninde yer alan Abbas'ın birbirine benzer hiçbir yanı yoktur.

Abbas'ın, yazarın kendisi olduğuna dair kimi düşünceler vardır. Yazar ile Abbas'ın benzer tarafları hiç şüphesiz ölen eşlerinin hatırasına sadık kalmaları ve onu fırsat buldukça yad etmeleridir. Abbas eşi Zehra'yı, Abdülhak Hâmid'in Fatma Hanımı unutamayışı gibi unutamaz. Ölen eşin hayali hem Abbas'ı hem de Abdülhak Hâmid'i rahat bırakmaz.

1. 2. 5. 3. 4. 5. 4. Ceyran

Aşk üçgeninin taraflarından biri ve Zeynep'in rekabet ettiği kişi olarak çıkar karşımıza. İlk başta masum ve fedakâr biri olarak çizilen Ceyran, eserin sonlarına doğru ahlaksız, bencil ve hırslı yanı ile ele alınır. Önce Zeynep'i idamdan kurtarmak için kendini feda eden Ceyran, sonra birden Abbas'a âşık olur ve Zeynep ile mücadele içine girer. Zeynep'in bütün insanüstü özellikleriyle “insan” gücü ile mücadele eder ve savaşı kaybeder.

Abdülhak Hâmid'in pek çok eserinde insanın kaderi ile kesiştiği noktada trajiği yakaladığı ama bunu devam ettiremediğini görürüz. Ceyran tipinde de bu durum söz konusudur. Sevdiği Zeynep'in ölümüne engel olmak için kendini feda eden, diğer yandan “müstefreşesi” olduğu A'lâ'nın emrine boyun eğen ve en son da Abbas'a

tutularak insanî zaaf lar gösteren Ceyran ile yazar, esasında trajik olanı yakalar fakat bu durumu sürdüremez.

1. 2. 5. 4. Hakan (1935)

1. 2. 5. 4. 1. Eserin Kimliği

Hakan, Abdülhak Hâmid'in 83 yaşında yazdığı ve yarım kalan *Kanuni'nin Vicdan Azabı* isimli eserini saymazsak son eseridir. 1935 yılında yayımlanan eser aynı zamanda Abdülhak Hâmid'in Latin harfleri ile yayımlanan ilk ve son eseridir.

Abdülhak Hâmid, 83 yaşında yazdığı bu eseri için “ilahî bir mazhariyet” ifadesini kullanır:

“Hakan namındaki bu tiyatro parçasını ömrümün seksen üçüncü senesinde yazmağa muvaffak oluşum şüphe yok ki ilâhî bir mazhariyettir.” (Tarhan, 1935: 99)

Abdülhak Hâmid, *Hakan*'ı Cumhuriyet ve Atatürk devrinde yazdığını ve bundan mutluluk duyduğunu belirtir:

“Eserin tahrir ve tab'ile sahneye vazedilmesinin Cumhuriyet devrine, yani Atatürk'ün devri kemaline aidiyeti cihetile kendimi bir kat daha bahtiyar addetmekteyim.” (Tarhan, 1935: 99)

Abdülhak Hâmid eserlerinin “en genci” ve “en canlısı” saydığı *Hakan*'ı 1935 yılında İstanbul'da yayımlar. Boğaziçi Lisesi Talebe Kooperatifi tarafından yayımlanan eser, Akşam Matbaası'nda basılır. İncelememizde bu baskı kullanılmıştır⁸⁴.

1. 2. 5. 4. 2. Eserin Özeti

Olağanüstü özelliklere sahip çoban kızı, göçebe bir hayat yaşayan aşiretine otlak istemek amacıyla Hakan'ın sarayına TanYeri'ne gelir. Hakan'ın eşi Günay, çoban kızı ile karşılaşır ve bu karşılaşma daha sonra pek çok şeyin başlangıcı olacaktır.

Hakan bir gün önce rüyasında çoban kızını görür ve onu bulmak için tebdili kıyafetle çoban kılığında çoban kızını aramaya çıkar. Karşılaşan ikili birbirlerine

⁸⁴ Tarhan, A. H. (1935). *Hakan*, Akşam Matbaası, İstanbul, 100s. Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilmek suretiyle yapılmıştır.

kimliklerini açıklamadan evvel olağanüstü özelliklere sahip olan çoban kızı, tebdili kıyafetle gezenin Hakan olduğunu bilir, zira o da daha önce rüyasında Hakan'ı görmüş ve ona âşık olmuştur. Çoban kızı Koncuy, otlak talebinde bulunmak için Hakan'la görüşmek için saraya gittiğini bildirir. Bunun üzerine Hakan, bu talebini kurultayda dile getirmesini ister. Koncuy, devlete sadakatlerini ve taleplerini dile getirir. Tarhanlardan olan Gök Alp, olağanüstü özelliklere sahip bu kızdan küçük yaşında kaçırılan kızının akıbetini sorar. Koncuy, bu kızın kendisi olduğunu söyler ve böylelikle yıllar sonra baba-kız birbirine karışır. Koncuy'a gönlünü kaptıran Hakan, kurultaydan izin alarak Günay'ı boşar ve gerçek ismi Can olan çoban kızı Koncuy ile evlenir. Günay'ın gönlünü almak için de ilk önce Günay'ı seven ama evlenemeyen Gök Alp'la evlendirir. Günay, Koncuy'un aksine para ve mevkiye tapan biridir. Günay, yeni eşi Gök Alp için Hakan'dan müstakil hanlık ve valilik talep eder. Hakan da bu talebi yerine getirir.

Hakan evlenmesi şerefine büyük bir şölen tertipler. Bu şölene pek çok devletin yöneticisi, kendilerine has hediyelerle katılırlar. Koncuy, Hakan ile evlenerek Türk Hanlığına yeni bir dinamizm ve iyimserlik getirir.

1. 2. 5. 4. 3. Eserin Muhtevası

Abdülhak Hâmid, “Atatürk'ün devri kemaline aidiyetiyle” mutluluk duyduğu *Hakan* isimli eserinde, Türkçü akımın etkisinde Türk tarihinin herhangi bir diliminde geçebilecek tamamen hayal mahsulü, masal özellikleri ağır basan bir dünyayı ele alır.

Daha önce *Macera-yı Aşk* ve *Zeynep* gibi eserlerinde gördüğümüz masalsı unsurları Abdülhak Hâmid, *Hakan*'da da sergiler. Tarih atmosferi içerisinde masalsı unsurlarla yazar, yönetici-yönetim ve devlet-millet ilişkilerini konu edinir.

Abdülhak Hâmid'in pek çok eserinde yöneticileri eserinin merkezine koyarak, yönetimle ilgili düşüncelerini dile getirdiğini biliyoruz. *Hakan*'da da yine merkezde bir yönetici vardır. Fakat eserleri içerisinde -Abdurrahmanü's Sâlis'in dışında- olumlu çizilen yönetici tipi hemen hemen yoktur. Abdurrahmanü's Sâlis, tek dahi olsa bir Endülüs padişahıdır ve Arap'tır. Abdülhak Hâmid, konusunu eski Türk tarihinden alarak yazdığı *Hakan* oyununda, bir Türk hakanını kahraman olarak çizmekte ve onu müspet özelliklerle donatmaktadır.

Müspet özelliklerle donattığı Hakan'ı tek başına ele almayan yazar, onu

yönetimi ve devleti yönetirken başvurduğu yöntemlerle de dikkatlere sunar. Hakan, hiçbir şekilde kan döken, müstebid ve zalim bir yönetici değildir. Sema Uğurcan, eserin masalsı yapısından hareketle Abdülhak Hâmid'in, barışçıl bir yöneticinin ancak masallarda olduğunu kabul ettiğini ve böyle bir yönetici yarattığı imasında bulunur (Uğurcan, 2002: 229). Hakan, yazarın diğer eserlerinde olduğu gibi iktidarı elinde bulundurmuş olmanın gücüyle keyfi uygulamalarda bulunmaz. Hakan, yaptığı her işte hakan, hatun, hanlar ve tarhanlardan oluşan kurultaya danışır ve onların kararları doğrultusunda hareket eder. Bu hareket sahasının içinde halkın otlak taleplerinden, kendisinin boşanma ve evlenme kararlarına kadar genel ve özel durumlar da vardır.

Abdülhak Hâmid, Hakan'a ilâh özellikleri verir. Bu özellikler halk tarafından dile getirilse de Hakan, bu özellikleri umursamaz görünür. Zira onun derdi halka hizmet etmektir. İnsanî özellikler Hakan'ın nazarında daha önemlidir.

“Koncuy –

Millet yolunda siz beni etmezsiniz feda,
Memnunum işte.

Hakan –

Bari karıştırma milleti.
Menfi cevaba muktedir olmak hacaleti,
Hakan için hayale temas etmemek gerek.
Hatta resisi devleti pek çok büyülterek
Tavsif ediş hakaret olur şahsı devlete

Koncuy –

Fevkalbeşersiniz, şeref efradı millete.
Kaç kere sizde şahidi oldum o haletin.

Hakan -

Heyhat! Sence kendini bir şanlı milletin
Fevkinde zanneden kişi fevkalbeşer midir?
Bir akıbet hayırlı mıdır, mahzı şer midir,
İdrake kadir olmayan insandım işte dün!

Koncuy –

Mabud iken bu millete âbidsiniz bugün.

Hakan –

Daim benim de hükmü nüfuzum o sayede;
Kalmak kolay mı zannediyorsun bu payede?
Hem zevki varbu saltanatın, hem eziyeti.
Açmışsa rahı adli o yekta meziyyeti.
Fevkalbeşer değil, bana bir rehnüma denir,
Sen nazenine halbuki fevkassema denir!

(*Gülüşürler. Devam*)

Hakkile anlamış gibisin sen mizacımı:
Elbet senin yolunda bugün taht ü tacımı,
Ben hazırım fedaya keder ya sürur ile.

İlân da eylerim ki süruru gurur ile.
Hiçbir vakitte milleti etmem feda sana!” (s. 85-86)

Hakan, her işi kanuna göre yapar. Adalet onun devlet yönetiminin temelini oluşturur. Her kararını Kurultayda onaylattırır. Daha önceki yöneticiler gibi tek karar verici değildir. Devlet yönetimini hükmetmek için değil millete hizmet etmek için bir araç olarak görür.

Hakan, sadece kendi halkından saygı görmez, komşu devletlerin yöneticilerinden de saygı görür. Elbette bu saygının temelinde barışçıl tutum ve adil yönetimin etkisi vardır. Komşu devlet yöneticilerinin Hakan’ın düğününe kendi millî karakterlerini yansıtan kıymetli hediyeler getirmeleri, sadece içte değil dışta da Hakan’ın saygı ve itibar gördüğünü gösterir unsurlardır.

Göçebe hayatı yaşayan halk, Hakan’dan otlak ister. Halkın isteği devletçe uygun görülür. Bu karşılıklı isteklerde önemli olan devlet-millet birlikteliği ve uyumudur. Kurultayda otlak talebini dile getiren Koncu’y’a “otlağı vermezsek ne yapardınız” diye sorulur. Bu soruya cevabı gözyaşları ile toprağı besleyecekleri yönünde olur. İsyân yerine göçebelikten yerleşik hayata geçmeyi kabul edeceklerini de beyan eder. Burada devletteki adil yönetime karşı milletin de fedakârlıklarda bulunabileceğine dikkat çekilmek istenir:

“Hatun –
Neylerdiniz, ya vermez isek biz o otlığı?
Elçi Kız –
Göz yaşlarla münbit ederdik bu toprağı!
(*Alâimi şefkât*)
Elbette biz himaye-i ülyaya lâyıktız.
(*Hatun mırıldanır*)
(...)
Hatun –
Zaten sizin aşiretiniz kârıban demek,
Kalkıp gidersiniz buradan başka bir yere!
Elçi Kız –
Bir başka yer olur mu? Deniz, dağ, bayır, dere,
Her yer sizin değil mi? Bu toprak sizin bugün.
Topraklaşıp sizin oluruz biz de büsbütün!
Gök Alp –
Hiçbir zaman, kızım, sizi biz aç bırakmayız.” (s. 39-40)

Abdülhak Hâmid'in oyunlarında temel konularından biri olan kadın, *Hakan* oyununda da Günay ve Koncuy çerçevesinde ele alınır. Yazar, pek çok eserinde kadın-erkek eşitliğini dile getirmiş, kadınların eğitiminin önemine vurgu yapmış ve kadınların sosyal hayata katılımlarını istemiş ve desteklemiştir. Bizdeki ilk feminist duruşu sergileyen isimlerden biri olan Abdülhak Hâmid, Türk devlet yapısında önemli bir yer işgal eden ve rol üstlenen kadını *Hakan*'da tarihi atmosferine uygun şekilde işlemiştir.

Hakan'da iki kadın vardır. Bu iki kadın temsil ettikleri değer bakımından farklılık gösterirler. Koncuy, Abdülhak Hâmid'in pek çok eserinde gördüğümüz "tabiatın kızı" imajına uygun şekilde çizilir. Koncuy, göçebedir fakat kendini başarılı şekilde ifade etmesi, insanî ilişkilerinde kıskançlık ve hırstan uzak bir görünüm sergilemesi ve mevki-makam gibi bir derdi olmayışı gibi özellikleriyle dikkat çeker. Yazar, Koncuy'u özellikle böyle çizmiş gibidir. İki kadın, tabiat ve medeniyet karşıtlığı ekseninde eserde yer alır. Tabiatı temsil eden Koncuy, medeniyeti ve yabancılığı temsil eden Günay'a karşı kazanan kişi olur. Hakan ile evlenerek "Hatun-ı Memleket" olan Koncuy, Günay'ın aksine kıskançlık, hırs gibi duygulardan uzak olmasının yanında mevki-makam derdi olmayan biridir. Koncuy'un sonradan Gök Alp'in kaçırılan kızı olduğu anlaşınca, onun Kıptî değil Türk olduğu da ortaya çıkar. Koncuy, örnek bir Türk kızı olarak tebarüz eder. Halkın içersinden gelerek yönetimde Hakan'a yardım edecek Hatun konumuna yükseltilmesi, Koncuy'un zaferinin taçlandırır.

Günay, Hakan'la evliliğini "Hakan değildi, servet ü samandı sevdiği(m)"(s. 50) şeklinde özetler. Bu düşüncesi Hakan'dan boşandıktan sonra gençken kendisini seven Gök Alp ile evlenirken de ortaya çıkar. Günay, iktidarı kaybetmiş biri olarak, yeni kocasına Hanlık ve müstakil Valilik talebinde bulunur. Kaybolmuş iktidarını başka bir güç merkezi ile tatmine çalışır. Eserin tek olumsuz tipi olan Günay, köken olarak Isfahan Hanın kızıdır ve Acemdir.

Bazı yazarlarca Hakan'ın, genç bir kız olan Koncuy'a âşık olması ve hâlihazırdaki eşini boşayıp bu genç kızla evlenmesi ve eski karısını Tarhanlardan biri olan Gök Alp ile evlendirmesi anlaşılmaz ve anlamlandırılmaz. Kimi yazarlar bu durumu gerçeklikten uzak bulurken kimi de Abdülhak Hâmid'in kişisel hayatında yaşadıklarının bir yansıması olarak değerlendirir.

Nahit Sırrı Örik, Hakan'ın boşanma ve evlenmesini, Gök Alp'in Günay ile

evliliğini gerçeğe uygun bulmaz:

“Lâkin itiraf etmeli ki, piyesin en silik çehresi, piyese ismini veren bu Hakan’dır. Senelerce müddet kendisine zevce olan kadını esefsiz terk ettiği halde o kadar zeki, güzel ve fevkalâde olarak tasvir edilen genç kıza kendisini sevdirebilmesini – genç de olmadığından – ancak başında bir taç taşımasından bilebiliriz. Halbuki, bunun için genç kıza haris ve ikbale düşkün tasvir etmek icap ederdi. Diğer taraftan, faziletli bir insan ve müşfik bir baba suretinde tasvir edilen Gök Alp’in yıllarca Hakan tarafından tasarruf edildikten sonra bıkkılıp kendisine verilen bir kadını minnetle kabul edip sevgilisinin eski kocasına da kendisine yeni kavuştuğu kızını meserretle takdim edişi için Hakan’ın taç taşımasından başka bir sebep ileri sürülemez ki bunun da ileri sürülen Cumhuriyet devrine uygunluğa ne derecede uygun olduğu insanı düşündürür.” (Örik, 1937: 128).

İnci Enginün de Nahit Sırrı’nın bu ifadelerini şu şekilde cevaplar:

“Nahit Sırrı Örik, Lüsyen Hanımın Kont Soronzo ile evlendikten sonra tekrar ona dönüşünü unutmış gibidir. Eserlerinde gerçek hissi uyandırmayan nice olay ve motifin Hâmid’in hayatında bizzat yaşanmış ve görülmüş olduğunu unutmamak gerekir.”(Tarhan, 2002: 26)

Yunus Kâzım Koni, Abdülhak Hâmid’in *Hakan*’ı ile ilgili kalem aldığı yazısında yukarıda bahsettiğimiz durumu ne eski ne de yeni Türk yaşayışıyla alakalı bulur:

“(…) [E]serini öz Türkçe yazmamış olmaktan duyduğu acıyı mevzuunu öz Türklüğün kaynağından çıkarmakla avunuyor. Fakat bunun laftan ibaret kaldığını, mevzuun ne hâldeki, ne mazideki Türk yaşayışı ve bu yaşayışın kaideleri olan örflerle hiçbir alâkası yoktur.” (Köni, 1942: 3)

Aşağıda ele aldığımız üzere İhsan Sâfi’nin alegorik okuma düzlemi çerçevesinde söyledikleri daha doğru bir yaklaşımdır.

Abdülhak Hâmid’in Abdullahü’s-Sagîr’den sonra Hakan’ı da olumlu bir devlet adamı kimliği ile çizer. Abdullahü’s-Sagîr’in bütün olumlu yönlerine rağmen iradesiz oluşu sevdiğini kaybetmesine yol açmıştı. Hakan, Abdullahü’s-Sagîr’in aksine bütün olumlu özelliklerinin yanında irade sahibi ve saygın birisidir. Eserin yazıldığı dönem nazar-ı dikkate alınacak olursa Hakan’ın çizilirken Atatürk’ün örnek alındığı tahmininde bulunabiliriz. Sema Uğurcan da bu noktaya dikkat çeker:

“Abdülhak Hâmid’in Hakan’ı canlandırırken, biraz da Atatürk’ü göz önüne aldığını sanıyorum. ‘Büyük Gazi’ye’ şiirindeki *Kâinatında tecelli buyuran/Hâlık’ın sende o hasiyyeti var!* Mısraları ile burada Hakan’a verilen özellikler arasında benzerlik kurulabilir.” (Uğurcan, 2002: 230)

Abdülhak Hâmid'in Hakan'ın şahsında çizdiği olumlu devlet adamı portresini alegorik okuma düzleminde Atatürk ile ifade etmek yanlış olmasa gerek. İhsan Safi, *Hakan* üzerine yaptığı alegorik okumada bu eşlemeyi (Hakan-Atatürk) yaparak, anlamsız gibi gelen evlenme-boşanma durumlarını da şu şekilde izah eder:

“Hakan, Türk milletini, Türk halkını dolayısıyla da onun başında olanları, yönetenleri temsil etmektedir. Türkler eski karısını yani Arapları, Acemleri ya da eski yönetim şeklini terk ederek genç ve yeni birisiyle evlenmiştir. Yani Türk milletiyle, Cumhuriyet yönetimiyle...” (Safi, 2006b: 368-369)

Hakan'ın dikkat çekici özelliklerinden olan masalsı unsurlar, Abdülhak Hâmid'in daha önce birkaç eserinde kullandığı bir tavidir. Masal ve halk hikâyelerinin motif yapısında yer alan tebdili kıyafet ile gezen padişah, rüyada görerek birbirlerine âşık olanlar, olağanüstü özelliklere, kerametlere sahip olan kişiler gibi motifler *Hakan*'da da yer alır.

Hakan, rüyasında görerek âşık olduğu (T11. 3 Rüyada âşık olma, HHMY, s. 375) çoban kızını bulmak için kılık değiştirir ve çoban kıyafeti giyer (K 1812 Tebdil-i kıyafet gezen padişah, HHMY, s. 336). Çoban kızı, tebdili kıyafet gezen Hakan'ı tanır. Çünkü olağanüstü özelliklere sahip olan Koncuy da rüyasında Hakan'ı görmüş ve ona âşık olmuştur. Koncuy, sadece rüyasında gördüğü Hakan'ı tanınması ile olağanüstü özelliklerini göstermez. Bunun yanında mekânlar arasında gözden kaybolarak hızlı bir şekilde geçişler yapar (M300 Kerametler, HHMY, s. 344), küçükken kaçırılan kızın kendisi olduğunu babası Gök Alp'a bildirir ve ölmüş annesini gökyüzünde babasına gösterir ve onunla konuşur (F570 İnsanların olağanüstü davranışları, HHMY, s. 314).

Görüleceği üzere Abdülhak Hâmid'in daha önceki birkaç eserinde görülen geleneksel anlatıların motif yapısından yararlanma, *Hakan*'da da dikkat çekici seviyededir.

1. 2. 5. 4. 4. Eserin Yapısı

Hakan, dört fasıllık, ek fasıllarla birlikte altı fasıllık bir oyundur. Yazar, bu eserinde meclisleri “Manzara” şeklinde isimlendirmiştir. Fasılların hacimlerinde yine bir standart yoktur.

I. Fasl (s. 5-22) I Manzara; II. Fasl (23-36); III. Fasl (s. 37-48) I Manzara; III. Fasıla İlave (49-88); V Manzara; IV. Fasl (89-94); IV. Fasıla İlave (s. 95-98) şeklinde bölümlenmiştir.

1. 2. 5. 4. 4. 1. Olay Örgüsü

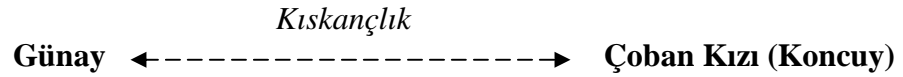
Hakan'ın olay örgüsü şu metin halkalarından oluşur:

1. Koncuy'un otlak istemek için *Hakan*'ın sarayına gitmesi ve *Günay* ile karşılaşması,
2. *Hakan*'ın tebdil-i kıyafetle rüyasında görerek âşık olduğu çoban kızı *Koncuy*'u aramaya çıkması, bulması ve aşkını ilan etmesi,
3. *Hakan*'ın *Günay*'ı boşayıp *Koncuy*'la, *Günay*'ın da *Gök Alp* ile evlenme kararı alması,
4. *Koncuy*'un *Gök Alp*'ın kızı olduğunun anlaşılması,
5. *Hakan* ile *Koncuy*'un düğünü.

Hakan, Abdülhak Hâmîd'in vakasının sadeliği ile dikkat çeken eserlerinden biridir. Eser aksiyon bakımından zengin değildir. Hemen hemen dört kişinin arasında geçen vaka, daha çok konuşmalara dayanır.

Eser, *Koncuy* ile *Günay*'ın karşılaşması ile başlar. Birinci metin halkası da bu karşılaşmaya ayrılmıştır. Bu ilk karşılaşmada eserin devamında yaşanabilecek kimi çatışmalar da sezdirilir.

İleride birbirinin rakibi olacak iki kadının karşılaşmasında öne çıkan unsur kadınların birbirinden farklı olan karakterleridir. *Günay*, ilk kez gördüğü bir kızı hemen kendine rakip olarak görür. Çoban kızının güzelliği *Günay*'ı rahatsız eder. Ayrıca *Günay*'ın yüksekte bakan tavırları karşısında çoban kızının mütevazı ve iyimser tavırları da dikkat çekicidir. Çoban kızının olağan üstü özelliklerinden biri olan gözden kaybolma, *Günay*'ı rahatsız eden bir başka unsurdur. Bu ilk karşılaşmada iki kadın arasında yaşanan çatışma eser boyunca devam edecektir. Eserin sonunda olumlu özellikleri ile kazanan çoban kızı *Koncuy* olacaktır.



İkinci metin halkası, eserin masal unsurlarının yoğunlaştığı bir kısımdır. Hakan ile Koncuy, birbirlerini rüyada görerek âşık olurlar. Hakan, masalarda sıklıkla gördüğümüz tebdil-i kıyafetle çoban kimliğine bürünür. Rüyasında görerek âşık olduğu çoban kızını aramaya çıkar. Hakan, çoban kızı Koncuy'u görünce rüyasındaki kız olduğunu anlar. Koncuy da kendisine bahşedilen olağanüstü özelliklerle çoban kıyafeti içindeki Hakan'ı tanır.

Yazarın tebdil-i kıyafet uygulamasını derviş yerine çoban şeklinde belirlemesi, tarihî gerçekliğe uymak içindir. *Sabr u Sebat*'ta tebdil-i kıyafet ile derviş kılığına bürünen Mehmet Bey, Abdülaziz devrinin bir yansıması idi. *Hakan*'ın anlattığı dönem İslâm'dan önceki bir döneme tekabül ettiği için derviş yerine çoban tercih edilmiştir. Derviş yerine çobanın tercih edilmesinin ikinci sebebi, Koncuy'un göçebe olması ve Koncuy etrafında oluşturulmak istenen "tabiatın kızı" imajını çobanın tamamlamasıdır.

Üçüncü metin halkası ise gerçeğe ve Türk örflerine uymadığı için eleştirilen Hakan'ın Koncuy'la evlenmek için Günay'ı boşaması ve boşanan Günay'la Gök Alp'in evliliği kabul etmesi gibi olaylara ayrılmıştır.

Alegorik okuma düzleminde değerlendirilmediği sürece eserde yer alan bu boşanma ve evlenme olayları gerçeğe uymadığı için eleştirilebilir. *Hakan*'da yer alan boşanma ve evlenme olayları bizzat Abdülhak Hâmid'in kendi hayatında tecrübe ettiği ve yaşadığı bir olaydır. Fakat Abdülhak Hâmid'in yaşadığı bir olayı eserinde kullandığını söylemek doğru olmaz.

Esas eleştirilmesi ve gerçek dışı olarak görülmesi gereken olay, iki kişinin de birbirlerini rüyada görerek âşık olmalarıdır. Abdülhak Hâmid'in burada gerçekleşmesi zor olan bir durumu (rüyada görerek âşık olduğu kişiyi gerçek hayatta bulmak), gerçekleşmiş olarak göstermesinin arkasına başka anlamlar yüklemiş olmalı. Atatürk önderliğinde, Osmanlı'nın enkazından, yedi düvele karşı yokluklar içerisinde bir mücadele vererek Türk Cumhuriyeti'nin kurulması, rüyada görerek âşık olunan kişiyi bulmak kadar imkânsız bir şeydir. Atatürk'ün masal havası içerisinde gerçekleşmesi

imkânsız gibi görüneni gerçekleştirmiş olması Abdülhak Hâmid'in alegorik düzeyde böyle bir kurgu yapmasına kaynaklık etmiştir.

Hakan, rüyasında gördüğü çoban kızına kavuşunca onunla evlenmek ister. Fakat Hakan Günay ile evlidir. Abdülhak Hâmid, *Macera-yı Aşk*, *Duhter-i Hindû* ve *Târık yahut Endülüüs Fethi*'nde olduğu gibi Hakan'ın iki kadınla evlenmesini kurgulayabilirdi. Yazar, böyle bir tasarrufta bulunmaz. Abdülhak Hâmid'in Hakan'ı Günay'dan boşatarak Koncuy ile evlenmesini sağlaması, muhteva kısmında değinildiği üzere alegorik okuma çerçevesinde bir anlam ifade eder. Hakan'ın İranlı olan Günay'ı boşayarak Türk kızı olan Koncuy'u alması, eski yönetim şeklinin terk edilip, Cumhuriyet rejiminin kurulmasını ifade etmektedir.

Bu metin halkasında dikkat çeken bir diğer unsur da Hakan'ın bütün kararlarında Kurultayın olurluğunu almasıdır. Göçebelere otlak verilmesi gibi sosyal bir konunun yanı sıra Günay'ı boşayarak Koncuy ile evlenme konusu gibi ferdi bir konunun da kurultayda karara bağlanması dikkat çekicidir.

Dördüncü metin halkasında da Koncuy olağanüstü özelliklerini sergiler. Yıllar önce kaybettiği kızının akıbetini Koncuy'a soran Gök Alp, Koncuy'un kızı olduğunu öğrenir. Bu Koncuy'un olağanüstü özellikleri ile kendisinin kaçırılma olayını Gök Alp'a anlatması ile ortaya çıkar. Koncuy, olağanüstü özelliklerinden bir diğerini de ölmüş annesi ile babasını birbirine göstermek sureti ile sergiler.

Eserde Gök Alp'ın kaybolan kızının Koncuy olarak ortaya çıkmasının önemli bir işlevi vardır. Kurultay önünde aşiretinin otlak talebini dile getiren Koncuy, göçebe ve kıptî olarak bilinir. Gerçek kimliğinin açıklanması ile kıptî değil öz be öz Türk kızı olduğu anlaşılır. Zira Gök Alp, Türk tarhanlarından biridir ve kaybolan kızı da Türk'tür. Yazarın Türk kızının Acem'e tercih edilmesi manidardır.

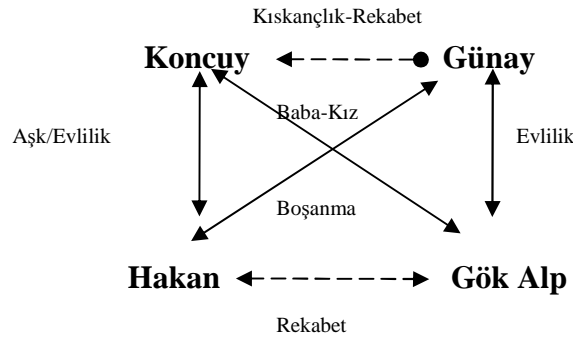
Eserin beşinci metin halkası ise Hakan ile Koncuy'un düğününe ayrılmıştır. Abdülhak Hâmid, yazdığı pek çok oyununda olduğu gibi *Hakan*'da da ele alacağı konu ile ilgili bir ön inceleme yapmışa benzer. Eser içerisinde kişilerin unvanlarından, günlük yaşantılarındaki tavır ve davranışlarına; yedikleri, içtiklerinden âdet ve törelerine kadar pek çok unsur konunun işlendiği tarihî dönem ile uygunluk gösterir. Bu uygunluk en çok da düğün sahnesinde görülür. Hakan'ın büyüklüğünü gösterir mahiyette pek çok

devlet adamı düğünü katılır. Her biri kendi millî özelliklerini yansıtan hediyeler takdim ederler. Hakan da bunlara mukabelede bulunacağını beyan eder. Elçilere karşı yaptığı konuşmada vurguda bulunduğu unsurlar, Hakan-Atatürk eşlemesini perçinleyen unsurlardır. Atatürk'ün “Yurtta sulh, cihanda sulh” sözünün Hakan tarafından ifade edildiğini görürüz:

“Hakan – (*Elçilere hitaben*)

Agâh edin tekellüf eden hanedanları;
 Hıfzyledik getirdiğiniz armağanları,
 Vaktinde biz de eyleriz elbet mukabele.
 Beyneddüvel bu yolda gerektir mübadele:
 Dostlukla bence hallolunur ukdeler bütün.
 Akvam için bu olmalıdır muteber bugün.
 Başlar muhasamat ile binlerce gaile,
 Her ülke halkı olsa derim komşu aile.
 Siz arkadaşça ettiniz az çok lâtifeler;
 Lâkin lâtifelerle görülmez vazifeler.
 İhlâl eder salâhı muhakkır muhabere;
 Teşvişidir kibar ü sıgarın mükâbere.
 Harben zafer de varid olur başka bir sefer;
 Sulhan muzaffer ol ki odur en büyük zafer.
 Arzın kuran güneşse bugün subhu şamını;
 Yıldızlar artırır güneşin ihtişamını.
 Bir vahdetin muhafızıyız ittihad ile;
 Mabud isek de sıytımız artar ibad ile.
 Mahza bu ittihad ile biz tan yerindeyiz,
 Turan elindeyiz, şeref ü şan yerindeyiz,
 Biz sulhperveriz, medenîdir şiarımız,
 Her halde hasmı sürmeğe var iktidarımız.
 Malûm olup bizimle olan istişareniz.
 Metbuunuz olan rüesayı idareniz,
 Her halde meslekten bize etsinler iktida.” (s. 93)

Şema 15:



1. 2. 5. 4. 4. 2. Dügümler-Çözümler

Tablo 16:

I. FASIL (s. 5-22)		II. FASIL (s. 23- 36)	III. FASIL (s. 37-88)					IV. FASIL (s. 89-98)		
				EK F.						EK F.
1.M	2.M	1.M	1.M	1.M	2.M	3.M	4.M	5.M	1.M	1. M
s.5	s. 14	s.23	s. 37	s. 49	s. 63	s. 70	s. 78	s. 85	s. 89	s. 98
	1 ● →			2 ● →						
1. Hakan'ın rüyasında gördüğü çoban kızının kim olduğu? 2. Hakan, Günay ile boşanıp Koncuylle evlenebilecek mi?										

1. 2. 5. 4. 4. 3. Zaman

Hakan'da vakanın geçtiği sosyal zaman ve vaka zamanını doğrudan veren bir bilgiye rastlamayız.

Hakan, eski Türk tarihinden alınma vakası ile bize kesin olmayan bir vaka zamanını da verir. *Hakan*'ın masalsı unsurları zamanın kullanımında kendini gösterir. Masallara özgü zaman, belirsiz zaman kullanımı ile ifade edilir. Türklerin İslâmiyet'i kabul etmeden önceki bir dönemde geçen vakası ile eserin sosyal zamanını ve vaka zamanını tespit etmek mümkün.

Eserin sosyal zamanını İslâmiyet'in kabulünden önceki herhangi bir zaman dilimi olarak belirttikten sonra, eserin vaka zamanını da - herhangi bir bilgi olmamasına rağmen - birkaç gün olarak ifade edebiliriz.

Eserde iki yerde zaman ifadesine yer verilir. Bunlardan biri Koncuylle'un üç yaşında kaçırıldığı ve hâlihazırda on dokuz yaşında olduğunun belirtildiği kısımdır.

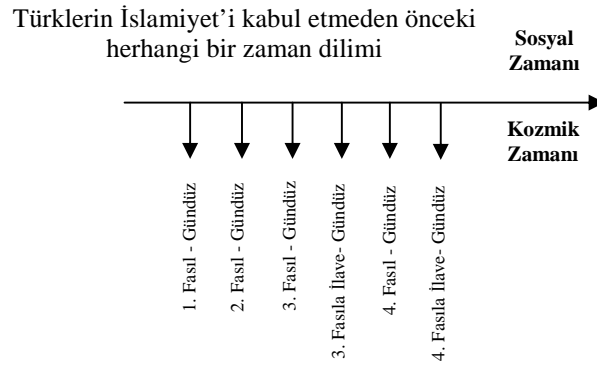
“Gök Alp –
 (...)
 Kaç yıl mukaddem olmadaki bunlar?
 Elçi Kız –

On altı yıl!
Gök Alp –
Kız on dokuz yaşında demek şimdi, öyle ya.” (s. 42)

Diğer zamanla ilgili kısım ise Koncu’y’un annesinin vefat tarihidir. Gök Alp, içinde oldukların günün tarihini “on temmuz” olarak ifade eder.

“Gök Alp –
Bugün temmuzun onu,
Ukbaya validen bugün etmişti intikal.” (s. 70)

Ek fasıllarla altı fasıllık oyunun tüm fasıllarında kozmik zaman olarak gündüz/sabah kullanılmıştır.



1. 2. 5. 4. 4. 4. Mekân/Dekor

Hakan’da zamanda olduğu gibi mekânda da masallara has belirsizlik dikkat çeker. Vakanın nerede geçtiğine dair herhangi bir bilgi verilmez. Eserde ismi anılan tek yer vardır bu da daha çok sembolik mahiyettedir. Bu yer, *Hakan*’ın sarayının bulunduğu yer olan Tan Yeri’dir.

Eserde kapalı/açık mekân bakımından bir denge gözetilmemiştir. Altı fasıllık oyunun kapalı mekânlarını çoklukla saraydaki oda ve çadır oluşturur. Açık mekân olarak ise saray bahçesi ve yayla kullanılır.

1. 2. 5. 4. 4. 5. Şahıs Kadrosu

1. 2. 5. 4. 4. 5. 1. Hakan

Esere ismini veren kişidir. Abdullahü's-Sagîr'den sonra Abdülhak Hâmid'in olumlu özelliklerle çizdiği yöneticilerdendir. Abdullahü's-Sagîr, sevdiği Tezer'i koruma iradesini ve gücünü gösterememiş ve onun ölümüne yol açmıştı. Hakan ise bütün tavır davranışlarında daha iradeli ve güçlü bir duruş sergiler.

Abdülhak Hâmid, Hakan'ı daha önce çizdiği yönetici tiplerinden farklı olarak çizer. Bu fark onun olumlu özelliklerinden kaynaklanır. Hakan, diğer yöneticiler gibi müstebid, zalim biri değildir. Elindeki iktidar gücünü insanlara hükmetmek, onlara zulmetmek için kullanmaz. Bütün kararlarını kurultaya danışarak verir. Bu kararlar içinde toplumsal kararların yanı sıra ferdi kararlar da vardır.

Abdülhak Hâmid'in Hakan'ı olumlu bir yönetici olarak çizmesine etki eden unsur hiç şüphesiz alegorik okuma düzleminde Hakan'ı Atatürk olarak çizmesidir. Kimi yazarlarca Hakan'ın davranışlarının gerçeğe uygun olmadığına dair ileri sürülen fikirler, alegorik okuma düzleminde değerlendirilince gerçeğe aykırılık iddiası zayıflar. Bütün bunların yanında gerçeğe aykırı gibi görülen pek çok şey esasında Abdülhak Hâmid'in hayatında var olan şeylerdir.

1. 2. 5. 4. 4. 5. 2. Koncuy (Çoban Kızı)

Abdülhak Hâmid'in *Duhter-i Hindû*'da çizdiği Surucuyi'nin bir benzeri de Koncuy'dur. Tabiatın kızı imajını destekler bir tip olan Koncuy, saflığı, hırstan ve kıskançlıktan uzak oluşu ile de "tabiata" benzer.

Koncuy, olağanüstü özellikleri ile de dikkat çeker. Mesafeleri çok hızlı bir şekilde geçmesi, geçmiş ve geleceği rüyalar vasıtası ile görmesi ve ölen annesini babasına göstermesi gibi bu olağanüstü özelliklere sahip olması onu mütevazılıktan uzaklaştırmaz. Basit bir göçebe, çoban kızıyken de Hakan'ın eşi olduktan sonra da hiçbir şekilde değişime uğramaz.

Abdülhak Hâmid, Koncuy'u ideal bir Türk kızı olarak çizmeye çalışmıştır.

1. 2. 5. 4. 4. 5. 3. Günay

Hakan'ın tek olumsuz tipi *Günay*'dır. *Koncuy*'la karşıtlık oluştursun diye çizilmiş gibidir. Abdülhak Hâmid, *Koncuy*'u örnek bir Türk kızı olarak çizerken, onun olumlu özelliklerini, *Günay*'ın olumsuz özellikleri ile belirginleştirmeye çalışır. Zira Türk kızı *Koncuy*'un karşısına *Günay* bir İranlı olarak çıkarılır.

Günay, samimiyetten uzak, kıskanç ve hırslıdır. *Hakan*'a olan sevgisi onun sahip olduğu güç ve imkânlardan beslenir. *Hakan*'ın kendisini boşamak istediğinde düşündüğü tek şey sahip olduğu güç ve imkânları kaybetme korkusudur. Boşanmak kaçınılmaz olunca *Gök Alp* ile evlenir. *Günay*'ın içerisindeki hırs, yeni kocasına hanlık ve valilik istemek şeklinde kendini bir kez daha gösterir.

1. 2. 5. 4. 4. 5. 4. Gök Alp

Eserde etkin bir rolü yoktur. Yazar, *Gök Alp*'ı *Koncuy*'un örnek bir Türk kızı olarak çizilen portresini tamamlamak için eserine almıştır. *Koncuy*'un dışarıdan görüldüğü gibi basit bir göçebe ve kıptî olmadığını göstermek adına, yazar, *Koncuy*'un kökenini bir Türk tarhanına bağlar. *Gök Alp* da böylelikle *Koncuy*'un gerçek kimliğinin açıklanmasına vesile olarak kullanılır.

1. 2. 6. SİYASÎ DAİRE

1. 2. 6. 1. Liberte (1876-1878 Yazılış, 1913 Tefrika)

1. 2. 6. 1. 1. Eserin Kimliği

Liberte, Abdülhak Hâmid'in baştan sona kadar alegorik mahiyette yazdığı manzum bir eseridir. Hâmid eserini hürriyetin bir millet için ne derecede elzem bir şey olduğunu göstermek için yazdığını belirtir:

“Hürriyetin istibdad elinde ne hale geldiğini ve bir milletin o hürriyete ne derecelerde müştak ve muhtaç olduğunu göstermek için yazılan bu eser(...)” (Tarhan, 1928c: 5)

Abdülhak Hâmid, Mithat Paşa'ya karşı derin bir muhabbet ve saygı besler. 5 Şubat 1877 (Çetinsaya, Buzpınar, 2005: 95) yılında Mithat Paşa'nın görevinden alınıp sürgüne gönderilmesi üzerine büyük bir üzüntü duyan Abdülhak Hâmid, bu sürgün olayına tepkisini önce görevinden istifa ederek göstermek istemiş, fakat bunda

muvaffak olamayınca da *Liberte*'yi yazmıştır.

“Mithat Paşa'nın teb'îdi haberini aldığımız zaman biz, heyet-i kitabetçe, fevkalhad muğber olarak istifamızı vermek üzere sefir Sadık Paşa'nın huzuruna şitâb etmiştik. Sadık Paşa 'bekleyiniz, daha bakalım neler olacak?' diye bizi oyalamak istemiş ve ertesi günü de kendisi Tuna valisi olmuştu. Biz de yine müttefikan istifa fikrinde sebat edemedikse de ben bir türlü hiddetimi yenemedim. Teşekki-i gadr yahut teşeffi-i sadr etmek için bu *Liberte*'yi kaleme almaya başladım. Bina-yı maksud bazen kalemlerle intişar olunur.” (Tarhan, 1928c: 5)

Abdülhak Hâmid, “(...) [S]ahneye sühuletle vaz'edilebilecek bir eserim” (Tarhan, 1928c: 5) dediği *Liberte*'yi, Paris'te yazar. Yazıldıktan 36 yıl sonra ancak yayımlanma imkânı bulan *Liberte*, kitap olarak yayımlanamamış sadece *Türk Yurdu* dergisinde tefrika edilmiştir.⁸⁵

Çalışmamızda, 1329 (1913) yılında *Türk Yurdu* dergisinde 21 sayı olarak tefrika edilmiş olan *Liberte*'nin tefrika metnini kullandık.⁸⁶

1. 2. 6. 1. 2. Eserin Özeti

Liberte, Despot'un sarayında esir bir kızdır. *Liberte* bir an önce Despot'un elinden kurtularak sevdiği Nasyon ile birlikte olmak ister. Başvekil Liberal'in oğlu Nasyon da *Liberte*'yi sevmektedir. Fakat birleşmelerine Despot engel olur, çünkü Despot'un da *Liberte*'de gözü vardır.

Aslında yaratılışça ve yönetimce iyi olan Despot'u etrafındaki kötü insanlar yanlış yönlendirmekte ve halka kötü tanıtmaktadırlar. Başvekil Liberal, Despot'un sarayında en akli başında ve nitelikli olan kişidir. Liberal'i çekemeyen Despot'un dalkavukları, Liberal'in *Liberte*'yi oğlu Nasyon'a alacağını ve ülkeye de “cumhuriyet” getireceğini söylerler. Tahtının elinden gideceği zehabına katılan Despot, Nasyon ile *Liberte*'nin evlenmesini sağlar, ama Liberal'i de sınır dışı eder. Bir miktar para verilerek sürülen Liberal, Nasyon ve *Liberte*'nin evlenmesi ile vazifesini yaptığına kanidir.

⁸⁵ (1) *Türk Yurdu*, nr. 13, 1329, s. 390-394, (2) nr. 14, 1329, s. 433-436, (3) nr. 15, 1329, s. 472-475, (4) nr. 16, 1329, s. 516-518, (5) nr. 17, 1329, s. 545-547, (6) nr. 18, 1329, s. 557-579, (7) nr. 19, 1329, s. 609-610, (8) nr. 20, 1329, s. 689-690, (9) nr. 21, 1329, s. 737-739, (10) nr. 22, 1329, s. 785-788, (11) nr. 23, 1329, s. 817-820, (12) nr. 24, 1329, s. 849-852, (13) nr. 25, 1329, s. 881-885, (14) nr. 26, 1329, s. 913-916, (15) nr. 27, 1329, s. 956-960, (16) nr. 28, 1329, s. 977-980, (17) nr. 29, 1329, s. 1009-1012, (18) nr. 30, 1329, s. 1041-1045, (19) nr. 31, 1329, s. 1073-1077, (20) nr. 32, 1329, s. 1105-1111, (21) nr. 33, 1329, s. 1137-1142.

⁸⁶ Çalışmamız boyunca *Liberte*'nin yukarıda künyelerini verdiğimiz tefrikası kullanılmış olup, alıntılar (nr. XX , s. XXX) şeklinde alıntının sonunda gösterilmiştir.

Vazifesini yerine getirmiş insanların gönül rahatlığı ile “Nasyon ile Liberte birleştikten sonra ben nereye olsa giderim” diyen Liberal, sarayı terk eder.

1. 2. 6. 1. 3. Eserin Muhtevası

Liberte, alegorik bir eserdir. Abdülhak Hâmid, *Liberte*'de, Fransızca kavramları kişileştirerek, 1877 yılında yaşanan Mithat Paşa'nın sürgün olayını alegorik bir şekilde ele almış ve “istibdada karşı verilen hürriyet mücadelesini” bir tiyatro eseri hâline getirmiştir. Yazar, pek çok eserinde kapalı bir şekilde başvurduğu alegoriye, *Liberte*'de çok daha açık bir şekilde yer verir. Eserde konuşan şahıslar değil fikirler ve bu fikirleri temsil eden kavramlardır.

Liberte'nin muhtevasını eserde yer alan şahısların/kavramların temsil ettikleri değerler çerçevesinde ele almak doğru olacaktır.

Liberte'yi basit bir aşk hikâyesi olarak ele alamayız. Zira yazarın derdi bir aşk hikâyesi anlatmak değildir. *Liberte* bu bakımdan tezli bir eserdir ve eserde yer alan her şahıs hem gerçek bir kişiyi temsil etmektedir hem de bir fikrin ifadesidir. Abdülhak Hâmid, Liberte ile hürriyeti; Nasyon ile milleti; Liberal ile Mithat Paşa'yı ve Despot ile de Sultan II. Abdülhamid'i kastetmiştir. Eserdeki diğer isimler ile ilgili olarak Gündüz Akıncı, Enstrüman'ın Cemile Sultan'ı; İnyorans Ambison'un Damat Celâlettin Paşa'yı, Hen Entrik'in Erzurumlu Sait Bey'i; Entre'nin Mabeyn Müşiri Eğinli Sait Paşa'yı; Traizon'un Mahmut Nedim Paşa'yı; Lezenspire'nin Jön Türkler-Yeni Osmanlılar'ı; Pres'in de Ahmet Mithat Efendi ile Ali Suavi'yi temsil ettiğini ileri sürer (Akıncı, 1954: 195-196). Dört ana kahramanın dışındakileri devrin olayları ve şahıslarından hareketle bulmak mümkündür, ama bunların dört ana kahramandaki kadar kesin göndermelerin muhatabı olduğunu söylemek zordur.

Fransızca kelimeleri şahıslarına isim olarak seçen Abdülhak Hâmid, böylece 1789 Fransız Devrimi'nin temel kavramlarını eserine taşımış olur.

Despot'un sarayında esir olan Liberte, bir an önce saraydan kurtulmak ve Nasyon ile evlenmek ister. Nasyon da Liberte'ye âşıktır. Yani hürriyet ile millet birbirine âşıktır, fakat Despot, yani Sultan II. Abdülhamid, millet ile hürriyetin birbirine kavuşmasına mani olur. Hatta öyledir ki Despot'un sarayında Nasyon'un isminin anılmasını yasaklanmıştır:

“Liberte – (...)
 İşte seviyorum! Kocana söyle...
 Sevdiği kimdir der ise, Nasyon!
 Enstrüman –
 Sus.. yavaş..
 Liberte – (*Daha hızlı*)
 Nasyon!.. A'lâ bir de böyle!..
 Enstrüman –
 Nasyon diyorsun, etrafına bak!
 Liberte – (*Bakınarak*)
 Saray, yahut zindan!..
 Enstrüman –
 Adam utanır.
 Bu isim sarayda söylenmez. Yasak!” (nr. 13-nr. 14, s. 394-s. 433)

Liberte, uzun süredir sarayda tutsaktır. Sarayda Liberte’yi esir tutan Despot’tur fakat Despot, Liberte’yi sarayda hazır bulmuştur. Liberte’yi/Hürriyeti, Despot/Sultan II. Abdülhamid hapsedmemiştir, onu kendisinden önceki ecdadı hapsedmiştir. Liberte, bu durumu makul karşılamaz, belki kendisini Despot hapsedtirmemiştir ama pekâla serbest bırakabilir, Nasyon’una kavuşmasına mani olmaktan vazgeçebilirdi. Sultan II. Abdülhamid, Nasyon’un/halkın hakkı olan Liberte’yi/hürriyeti gasbetmiştir:

“Liberte –
 Bir gün fikrime iktidâ edersin!
 Bahsimiz o zaman netice bulur...
 Bugün ilm ü marifete, mektebe,
 Hürriyete akvam, adle ehl-i tâc
 Ne mertebe muhtaçsa; o mertebe
 Nasyon da Liberte’sine muhtaç!...
 (*Keder-engiz*)
 Sen Nasyon’un haremmini aldın!
 Karînlerin arzetti; sen nasbettin!...
 Ben Nasyon’un malıyım; sen çaldın!
 Rızkıyım; yedin! Hakkıyım gasbettin!...
 Despot –
 Seni ben almadım; alınmış buldum
 Ecdâdımdan kalmışsın.
 Liberte –
 Murad etsen
 Âzâd ederdin!
 Despot –
 Önce razı oldum;
 Mâni çıktı.
 Liberte –
 Bir doğru yola gitsen
 O mânilere tesadüf etmezsın!

Mâni dediğin eğri yolda gezer;
Doğruda onu görmez, iştmezsin.
Onları merd olan çiğneyip ezer!...” (nr. 27, s. 959-960)

Burada Abdülhak Hâmid, Sultan II. Abdülhamid’in hürriyetin hapsini ecdâdından devraldığını, onu serbest bırakmayı denediğini yani Meşrutiyet’i ilan ettiğini fakat 93 Rus-Osmanlı savaşını bahane ederek yani “mâni çıktığını” söyleyerek bundan vazgeçtiğini ifade eder. Bunun üzerine Liberte vasıtası ile Abdülhak Hâmid, Sultan II. Abdülhamid’in doğru yolu seçmediğini dolayısıyla da mânilerle karşılaştığını söyler.

Abdülhak Hâmid, *Liberte*’yi yazdığı yıllarda Mithat Paşa’nın sürgün edilmesi olayından üzüntü duymuş olmasına rağmen Sultan II. Abdülhamid’in özünde iyi olduğuna inanmaktadır. Zira Abdülhak Hâmid, *Liberte*’de ısrarla Despot’un şahsında Sultan II. Abdülhamid’in iyi biri olduğu fakat çevresindeki insanların kötülüğü, yetersizliği ve dalkavuklukları yüzünden yanlış yönlendirildiğini ve halka kötü tanıtıldığını vurgular. Sultan II. Abdülhamid, bir melek kadar halîm, bir peri kadar dilberdir. Veli ve büyük adamdır. Fakat onun etrafını şeytanlar ve zalimler almıştır. Onun tek kusuru hainlerle eylediği meşverettir:

“Liberte – (...)

Kral tab’an bir melek kadar halîm;
Fakat etrafını şeytanlar almış!
Her fiili onların ettiği ta’lîm;
O melik meshûr, o zekâ bunalmış.
Kral vechen bir peri kadar dilber;
Fakat yüzünde bir çirkin nikab var,
Onlar geçirmiş!... Bununla beraber
Onların beyninde de istirkab var
Krala bir veli denilmek kabil;
Etrafını görüp zâlim diyorlar.
Çünkü ‘kurtarın’ emrine mukabil
Onlar bir adamı salbediyorlar!
Kral büyük adam; olan kusuru
Hâinlerle eylediği meşveret.” (nr. 24, s. 850)

Sultan II. Abdülhamid, esasında kendisini halkın karşısında küçük tutuyorsa da, yakınında bulunanlar, onu tanrılaştırarak daha fazla hükmetmek arzusundadırlar. Hükümdarı, peri iken ifrit, melek iken Çin hükümdarı gibi gösterirler. Sultan II. Abdülhamid’in yanında bulunanlar onu yükselterek düşürme politikası izlerler:

“Liberte – (...)

Daima düşmanlarının mahsûru;
İhsan diyor: edilen gasb u garet
Kral şahsını cumhur karşısında
Küçük tutuyorsa da, mukarrebler
Mahzâ icrâ-yı ahkâm arzusunda
Olduklarıçün te'lîh etmek diler:
O periyi ifrit gibi âteşîn,
O meleği Çin hükümdarı gibi
Semâ-nişîn, Rus çarı gibi haşîn
Papa gibi hem-iktidar-ı nebî
Gösteriyorlar! Niçin? Şüphe etmem.
Çünkü krala idbâr böyle erer!
Çıkarmak, indirmek için musammem,
Yüksekten düşürmek için mukarrer!
(...)” (nr. 24, s. 851)

Yazar, eser boyunca Sultan II. Abdülhamid’i adalet sever, halkını seven, peri, melek, veli, büyük adam... olarak tasvir eder. Buna karşın çevresindekileri de hain, şeytan, gaddar, meş’ûm, menhûs, mekrûh, entrikacı, sahtekâr, gammaz, harîs, hodbîn... gibi sıfatlarla tanımlar. Abdülhak Hâmid, suçsuz ve iyi olan Sultan II. Abdülhamid portresini tamamlamak için önce onun yakın çevresindekileri kötüler sonra da saraydakileri bu kötülük dairesine dahil eder. Saraydakiler, insan görünce kuduran canavarlardır. Sarayın her kapısında bir cellat durur, burada insan asıp keserler. Saray, insan batağı, zulüm ocağı, hırsız yatağıdır:

“Liberte – (...)

Etrafına bak: Saray-ı hümâyûn!
Erkekleri zor, karıları düzen;
Gir, tutar! Kaç, kovalar! Haykır, vurur!
Her tarafta bir canver-i pençe-zen
İnsan gördüler mi, hepsi kudurur
Karanlıkta görür gözlerle medâr;
Her kapıda bir cellâd durmuş bekler!
Katiller ihtiyat, câniler pîşdâr..
Burada adamı asıp keserler!...
Odalari tuzak, yolları dîvâr
Bir insan batağına nasıl girdin?
Senin zulm ocağında ne işin var?
Bu hırsız yatağına nasıl girdin?
Âh söyle! Bu saraya, bu berzaha
Niçin girdin? Cellâtlar tutmadı mı?” (nr. 25, s. 884-885)

Hürriyetin ülkeye hâkim olması için üç önemli aktör vardır. Bunlardan biri

hâlihazırda yönetimdeki iktidar yani hükümdar, ikincisi hürriyet savunucuları, üçüncüsü de halktır. Hürriyet savunucuları her şart altında düşünceleri uğruna mücadele etmektedirler. Hükümdar ise önce taraf görünüp sonra çeşitli bahaneler ileri sürerek bu düşüncesinden vazgeçer. Halk olan bitenden habersizdir. O sarhoş gibi uyumaktadır.

“Liberte – (...)

Fakat memleket boraya tutulmuş,
Bugün haykırırsa sesi aksetmez.
Halk uyumuyor, sızmış, bed-mest olmuş,
Ses duyar ise de söz işitmez.” (nr. 15, s. 474)

Liberal, oğlu Nasyon ile Liberte’yi evlendirmek ister. Fakat muarızlar bu masumane düşünceden bile istifade etmek isterler. Kralın dalkavukları Despot’a/ Sultan II. Abdülhamid’e, Liberal’in/Mithat Paşa’nın Nasyon/millet ile Liberte’yi/hürriyeti evlendireceğini ve bundan sonra da cumhuriyeti ilan edeceğini söylerler. Sultan II. Abdülhamid, çevresindekilerin jurnalleri doğrultusunda Mithat Paşa’nın kendisini tahtan indirerek meşrutiyeti ilan edeceği kanaatine varır. Bu yüzden Mithat Paşa’nın sürgün edilmesine karar verir. Abdülhak Hâmid, bu tarihi olayı eserinde bütün ayrıntılarına kadar alegorik olarak işler.

Liberal’e isnat edilen ilk suçlama, sarayda hüküm sürenin hükümdar değil de kendisi olduğu yönündedir. İşçinin, memurun, askerin ve esnafın hep Liberal’e hürmet ettiği söylenir. Liberal’in ihtilal hazırlığı içerisinde olduğu ve saltanatı kaldırarak yerine cumhuriyeti getirmek istediği ifade edilir. Bunun için de sürülmesi istenir:

“İnyorans –

Metbûumun sâye-i kereminde
Başvekâlete nâil olmuş iken
Bugün selâmlığında hareminde
Bir gürûh hazele-i namus-şiken,
Bir takım fesede-i fitne-karîn,
Adeta arz-ı hükûmet ediyor!
(Hen’e bakarak işaret alır)
Amele, esnaf, asâkir, memurîn
Umûmen ona hürmet ediyor;
Kulûba kadar hükûmetleri var!
Ne saray bıraktılar ne mehâkim.
Bu mülkün sahibi olan şehsüvâr
Yalnız kendi sarayında hâkim;
(Yine Hen’e bakarak işaret alır)
Hiçbir muhataradan sâlim değil!

Maksatları hep yağma, hep hasaret;
 Ref’-i belâ, ref’-i mezâlim değil!
 (Yine Hen’e bakarak işaret alır)
 Gayrîetleri o maksattan ibaret!
 Elhâsıl vekilinizin niyeti
 Asîlinin zevâl ü izmihlâli.

Traizon –

Ya bu mûhiş niyetin nihayeti
 Neyi icâb edecek?

Umum –

İhtilâli!

İnyorans –

Evet yakında bir ihtilâl hazır!
 (İşaret alarak)
 O hâini nefyetmek icâb eder.
 Şahsı hem size, hem halka muzır;
 O giderse bu mazarrat da gider.

Enterik –

Açık söyleyin o zât-ı bî-adîl
 Ne istiyor bilir misiniz?

Entere –

Murad
 Saltanatı cumhuriyete tebdîl,
 Ve cumhur-ı re’s olup infirâd!
 (Despot ürperir)

Traizon –

Bunu şimdiden men’eylemek, ancak
 Sizin bir emrinize muallaktır.

İnyorans – (Hen’den işaret alarak)

Sürülsün! Sürülmemek olmayacak...
 Dedik a: i’ tizaliniz mutlaktır! ” (nr. 30,s. 1040-1043)

Despot’un çevresini kaplayan dalkavuk güruh, Despot’un Liberal’in hakkını teslim eder tarzda beyanları üzerine Despot’u tercihe zorlarlar. Ya Liberal’i tercih etmeli ya kendilerini. Aksi hâlde istifa edecekleri tehdidinde bulunurlar. Liberal’in oğlu Nasyon ile Liberte’yi evlendirmek niyetini Despot’a açtığı sırada muarızlar kurguladıkları bir oyunu sahnelemeye başlarlar. “Çok yaşa padişahım” yerine “Çok yaşa Liberal” tarzında tezahüratta bulunurlar. Durumdan şüphelenen Despot, Nasyon ile Liberte’nin evliliğine rıza gösterir ama Liberal’i de sürer. Bütün bu olaylar dizisi tarihi olaylarla paralellik arz eder. Millete hürriyet bahşedecek girişimlerde bulunan Mithat Paşa, çeşitli jurnallerle saraya şikâyet edilir. Sultan II. Abdülhamid de bu jurnallerin etkisi ve saltanatının sona ereceği endişesi ile Mithat Paşa’yı sürgüne gönderir.

Liberal, kendisi hakkında kötü isnatlarda bulunanlara karşı cevap verir.

Cevabında vurgu yaptığı önemli bir nokta vardır. Kim Liberte/hürriyet ile Nasyon'un/milletin birleşmesine engel olmaya çalışırsa tahtından olur, bunu engellemek akıllıca bir davranış olmaz der.

Liberal – (...)

Merhûm selef-i esbakınız, mahzâ
Nasyon'u muhakkar gördüğünden,
Liberte'yi ona ihsâna rıza
Vermedi; onu vermeğe kibreden
En sonra terk-i tahta mecbur oldu!...
'Bilirsiniz: halkı ne kadar sıktı!
Hal'ı bir ıyd-ı çşevk u hubûr oldu!...

(*Ba'de't-tevakkuf*)

Selef-i sâbıkınız tahta çıktı;
Nasyon'un bu kısmetini ihsan
Etmek istedi. Fakat o esnada
Başvekâlette bulunan ten-âsân
Fanatik tereddüd ü istiğnada
Görünerek, taassublar, ta'îbler
Bahaneler göstererek, akîbet
Kralı bu maksattan mahrum eyler!

(...)

Selef-i kerîminiz o mertebe
Kederlenir ki aklına nihayet
Hiffet gelmekle, o bülend-atabe,
O âdil ü fâzıl melik, cemiyet
Nezdinde icma'-ı kavı u haberle
Tahtından indirilir!... Hâl-i akdem
Tebeanız için ıyd-ı ekberle
Müsâvi bir dem-i mübarek makdem
Edilse, hal'-i sâni de hakîkat
Bir hengâme-i mâtem idi! Derhal
Siz cülûs ettiniz!... bu cây-ı dikkat
Vukuattan ibret almamak muhal;

(...)"(nr. 31,s. 1076-1077; nr. 32, s. 1105)

Abdülhak Hâmid, Sultan II. Abdülhamid'e kendisinden önce gelen hükümdarların başına gelenlerden örnekler vererek, "senin sonun da böyle olacak" diyerek bir nevi tehditte bulunur. Yazar, Sultan II. Abdülhamid'e yaşananlardan ders almasını ve hak talep edenlerin hakkını vermesini ister. Bütün bu tehdit ve talepleri de Liberal'e/ Mithat Paşa'ya söyler. Eserin en açık göndermelerinin bulunduğu yukarıda alıntıladığımız kısımlarda Sultan Abdülaziz ve V. Murad'a da göndermeler vardır. Belki de bu mısralardan dolayı *Liberte*'nin basılması söz konusu bile edilemezdi. Zira bu

derece aleni göndermeler sadece eserinin yayımlanmamasına değil, yazarın daha ağır cezalar almasını bile mümkün kılabilirdi.

Abdülhak Hâmid, eserini Liberal'in/Mithat Paşa'nın sürülmesi olayı ile bitirir. Yazar, bu olayı da tarihi olaya uygun bir şekilde ele alır. Sürgüne gönderilen Mithat Paşa'ya seyahat için verilen ücret, bu uygunluğun göstergelerinden biridir.

Liberal sürgüne gönderilirken vazifesini yapmış insanların gönül rahatlığı içerisinde artık Liberal olarak değil Mithat Paşa olarak tarihe not düşecek sözler sarfeder.

“Liberal – (*Giden Despot'un arkasından*)

İbtidâ

Şunu arzedeğim: ey sâhib-himem,
Hak devlete bugün zevâl getirdi!
Bir âdil hükümdar bugün bir sözle
Kendini bed-nâm edip bitirdi!..

(*Hen'e*)

Entrik! Bunun cezasını gözle

(*Umuma*)

Ben nefsim için kaydetmem; zira
En mukaddes maksadım husûl buldu!

(...)

Bende mefharet-i sıdk u peyman var!...

Bende hazine değer bir unvan var!...

Bu divanda mahkûm oldum, ne ziyan?

Divan-ı Hak nâmında bir divan var

Ki onda hâkim olacağım ıyân!...

Cemiyet mağdur idi devlet gaddar,

Ben o gadri ref'ettiğim hüveydâ

Değil fedâ-yı mesned-i iktidar,

Vazifem yolunda ömrüm de feda!...

Ef'âlim inde'l-Hak şâyân-ı kabul;

Kral ister süre, ister geberte!...

Tarihte nâmım var, milletçe makbûl;

Yaşasın Nasyon ile Liberte!...” (nr. 33, s. 1140-1142)

Abdülhak Hâmid, *Liberte*'de tarihî bir vakayı ve vakanın aktörlerini alegorik bir şekilde ele alarak, “hürriyet mücadelesi” ekseninde hürriyet, hürriyet-millet, milletin yönetimi gibi konuları işlemiştir.

1. 2. 6. 1. 4. Eserin Yapısı

Liberte, üç fasıllık bir dramdır.

I. Fasil (nr. 1-s. 13-94) 2 Meclis; II. Fasil (94-124), 2 Meclis, III. Fasil (125-167), 2 Meclis şeklinde bölümlenmiştir.

1. 2. 6. 1. 4. 1. Olay Örgüsü

Liberte'nin olay örgüsü şu metin halkalarından oluşur:

1. *Liberte*'nin saraydan kurtulmak için verdiği mücadele
2. *Liberte* ile Nasyon'un aşkı,
3. Despot'un *Liberte* ile Nasyon'u evlendirmesi ve çevresindeki dalkavukların yönlendirmesi ile Liberal'i sürmesi.

Liberte, sahnelenmeye uygun olmasına rağmen yapısal olarak iyi kurgulanmış bir eser değildir. Yazar, Mithat Paşa'nın sürgünü dolayısıyla söylemek istediği fikirleri dile getirme fırsatı bulmuş ve alegorik bir anlatımı yeğlemiştir. Edebî bir eser meydana getirme kaygısından uzak bir tutumla *Liberte*'yi yazan Abdülhak Hâmid, eserine derinlik verememiştir. Sahnede görünen şahıslardan çok fikirler ve kavramlardır.

Olay örgüsünü meydana getiren metin halkaları birbirlerine hiç de sıkı bağlarla bağlanmazlar. Yazar, eserinde alenen fikirlerini konuşturur fakat diğer taraftan fikirleri ve kavramları gölgelemek adına bir de aşk hikâyesi yaratma kaygısındadır. Her ikisini birden uygulama çabası *Liberte*'yi sığ ve basit bir eser hâline getirir.

Liberte'nin birinci metin halkası, sarayda tutsak bulunan *Liberte*'nin saraydan kurtulma çabalarına ayrılmıştır.

Liberte, ezelden beri Nasyon'u sevmiştir. *Liberte*'nin Nasyon'a olan aşkı kadar eski olmasa da *Liberte*, Despot'un sarayında Despot'a atalarından kalmaz. Abdülhak Hâmid, bu iki durumun da eskiliğine vurguda bulunur. Burada yazarın vermek istediği mesaj önemlidir. Hürriyet ile milletin aşkı "mine'l-ezel"dir. Yani bu millet hürriyetine ezelden beri âşıktır. Bu aşkın karşısında ise saltanat ile yönetile gelen milletin aşkı, yani

hürriyeti, sarayda hapsedilmiştir ve bu padişaktan padişaha tevarüs eder. Nasyon'un adını anmak sarayda yasaklansa da Liberte, Nasyon'a olan aşkını dile getirmekten ve Nasyon'un adını anmaktan geri durmaz.

Liberte'nin tek derdi bir an önce Nasyon'una kavuşmaktır. Bu kavuşmanın gerçekleşmesi ise ancak Despot'un/ Sultan II. Abdülhamid'in Liberte'yi / hürriyeti azat etmesi ile mümkündür. Liberte, Despot'un kendisini gönül rızası ile azat edeceğine inanmamaktadır. Nasyon'un Liberte'ye karşı beslediği sevgi kadar olmasa da Despot'un da Liberte'yi sevdiğini görürüz. Yazar, burada milletin hürriyet sevgisi ile Sultan II. Abdülhamid'in hürriyet sevgisini kıyaslamakta ve Sultan II. Abdülhamid'in hürriyet sevgisinin milletin hürriyet sevgisi kadar kuvvetli olmadığını söylemek istemektedir.

Burada yazarın ısrarla üzerinde durduğu bir başka nokta vardır. Liberte, ısrarla saraydan kurtuluşunun "kanlı" olacağını söyler. Abdülhak Hâmid, hürriyetin kansız ve kalemle elde edilemeyeceğine kanidir. Bu düşüncesini de eserde Liberte ve Nasyon'un ağzından dile getirir:

“Liberte –
Tahlîsim mümkün; lâkin
Bu uğurda dökülecek kan ister!
Yani hürriyetim harb ile mümkün
Gözyaşıyla biten nahl-i emelim,
Şimden sonra kan ile beslenecek!” (nr. 13, s. 391)

“Nasyon – (...)
Geliyor, mülke tufan getirecek!
Bir derya-yı hun olup, aksi, keza
Gökyüzünü âteşgûn gösterecek!
O gün zaleme umumen perişan
Umumen mahv u mukahhar olacak!” (nr. 26, s. 915-916)

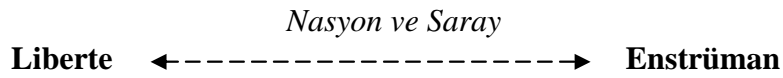
Abdülhak Hâmid'in hürriyetin gelişinin kanlı olacağı yönündeki düşüncesi sadece *Liberte*'de dile getirilmez. Recâizâde Mahmut Ekrem'e 11 Teşrin-i Evvel 1884 tarihinde Hindistan'dan yazdığı bir mektubunda da bu düşüncelerine benzer şeyler yazar:

“(...) Ey Ekrem, hürriyetin alemleri mülkümüzde pek nâ-be-vakt dikildi. O alem ki mutlaka bir ucu kalemse, bir ucu da kılıç olmadıkça hakkıyla beka bulmayacağı, yahut ibka olursa da ilâ olunamayacağı tarihen mücerreb ve aklen müsellemdir.

Biz cenkçi bir milletiz. Fakat elimizden silahımız alınmış. Kalem ise pek çok

yerde silahın işini göremez. Bize kalemden başka bir kılıç, bir de destâr edinmek lâzımdı. Şerh ü izaha ne hacet!.. Bu bahsi geçelim ki hazindir. İstersen havaî sohbe gelelim ki ne kadar faydasız ise zararsızlığı da o kadar emindir.” (Tarhan, 1995-I: 344)

Birinci metin halkasında Liberte ile sarayda bulunan Enstrüman arasında çatışma yaşanır. Bu çatışmanın eksenini Liberte'nin Nasyon'a olan aşkı ve sarayda kalmaktan duyduğu rahatsızlık oluşturur. Liberte, Nasyon'a olan aşkını yüksek sesle ifade eder ve saraydan kurtulmak için hâl çareleri arar. Sarayda bulunan Enstrüman, ısrarla Liberte'yi Nasyon'dan vazgeçirmeye çalışır. Nasyon'u Liberte'nin gözünden düşürmek için pek çok yalan söyler. Ama bu yalanların hiç biri Liberte'ye tesir etmez.



Eserin ikinci metin halkası ise Liberte'nin rüyasına ayrılmıştır. Liberte, zindanda bulunduğu hâlde yanına gelen Nasyon ile uzun uzun konuşur. Bu konuşmada iki sevgilinin birbirine olan aşklarını anlattıkları görülür. Liberte, sarayda tutsak kalmaktan ve Nasyon'dan uzak olmaktan duyduğu mutsuzluğu dile getirir. Bütün şartlar iki âşığı ayrı düşürmüştür. Birbirlerine sabır dilemekten başka çareleri yoktur. Liberte, bir an sarayın zindanında nasıl konuşabildiklerini sorgulamaya başlar. Sonradan fark eder ki bu bir rüyadır. Yazar, Nasyon ile Liberte'nin kavuşmasını bir rüya formunda vermekle, hürriyet ile milletin kavuşmasının ancak rüyalarda gerçekleşebileceğini belirtmek ister gibidir. Fakat her şeye rağmen bu bir rüya da olsa iki âşığın birbirlerini teselli etmeleri ve geleceğe dair ümit beslemeleri, ileride hayallerinin gerçekleşebileceği anlamını da taşımaktadır. Zira 1908'de ilan edilen II. Meşrutiyet, Liberte ile Nasyon'un gerçekleşmiş hayalleridir.

İkinci metin halkasında yazar, Liberte ve Nasyon vasıtası ile bütün sert eleştirilerini dillendirir. Liberte'nin Despot'a karşı söylediği sözler sertliğinin yanında nasihat verici ve uyarıcı özellikler de taşır. Özellikle Yıldız Sarayına telmihle sarfedilen sözler, devrin yönetim yerinin durumunu gözler önüne sermektedir. Muhteva kısmında değindiğimiz üzere saray uğursuzların, katillerin, cellatların bulunduğu bir yer olarak tasvir edilir. Eserin bütün fasıllarında yer alan Liberte, ikinci metin halkasını oluşturan ikinci fasılda da yer alır. Doğal olarak da Despot ile bir çatışma yaşar. Bu çatışma Liberte'nin hürriyeti ekseninde gerçekleşir.

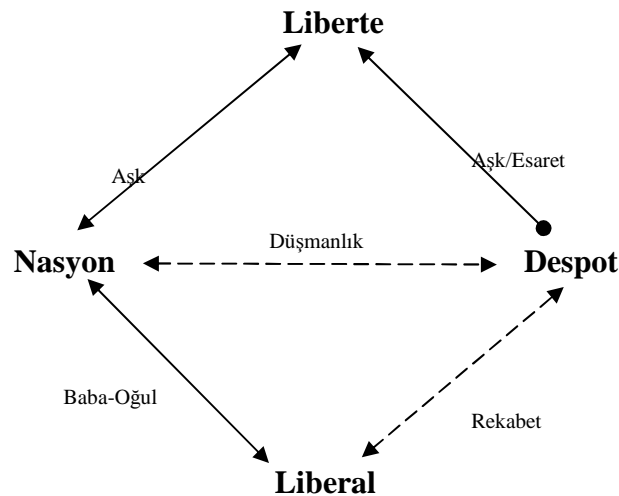
Liberte'nin hapsedilmesi ve hürriyeti
Liberte ←-----→ **Despot**

Üçüncü metin halkası ise eserin entrik yapısının zirveye taşındığı sahneleri içerir. Bu metin halkasında gayet canlı bir şekilde klasik tiyatrodan alınmış hissi uyandıran Despot ve çevresinde bulunan hilekâr ve dalkavuklar tasvir edilir. Yazarın eserinin başından beri vurgu yaptığı “Padişahın iyi fakat çevresindekilerin kötülüğü” hususu son fasılda görsel ve aksiyon olarak ortaya konulur. Abdülhak Hâmid, Despot’u ve çevresindekileri olanca canlılığı ile göz önüne serer. Despot’un iyiliği, çevresindekilerinin kötü davranış ve sözleri ile ortaya çıkarılmaya çalışılır.

Padişahın iyiliği, çevresindekilerinin kötülüğü hususu eserin sonunda Liberal’in sürülmesi ve Liberte ile Nasyon’un evlendirilmeleri olayları ile bir kez daha vurgulanır. Despot, çevresindekilerin tazyiklerine karşı Liberal’i savunur. Fakat çevresindekilerin düzenledikleri oyun ile bu savunmadan vazgeçmek zorunda kalır. Padişahın iyiliğinin bir yansıması olarak Liberte ile Nasyon evlendirilir. Çevresindekilerin kötülüğünün yansıması ise Liberal’in sürülme olayı ile ortaya koyulur. Bu metin halkasında Liberal, Despot da dahil olmak üzere saray erkanı ile çatışma yaşar.

Liberte ile Nasyon’un evliliği /Cumhuriyet
Liberal ←-----→ **Despot, Entrik, Traizon**
İnyorans, Entere

Şema 16:



1. 2. 6. 1. 4. 2. Dügümler-Çözümler

Tablo 17:

I. FASIL (nr. 13-21, s.290-739)		II.FASIL (nr. 22-29, s.785-1012)		III.FASIL (nr. 30-33, s.1041-1142)	
Meclis s.290	Meclis s. 738	Meclis s.785	Meclis s.906	Meclis s.1041	Meclis s.1108
1				2	
<p>1. Liberte Nasyon ile evlenebilecek mi? 2. Despot'un çevresindekiler emellerine ulaşabilecekler mi?</p>					

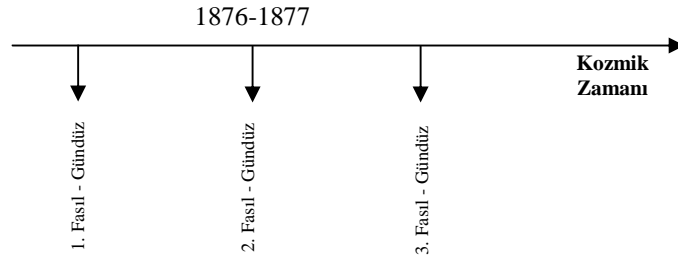
1. 2. 6. 1. 4. 3. Zaman – 1. 2. 6. 1. 4. 4. Mekân/Dekor

Liberte, alegorik bir eser olduğu için zaman ve mekân ile ilgili bilgiler verilmez. Eserin vakası ne zaman, ne kadarlık bir süre içinde ve nerede geçtiğine dair bilgiye rastlanmaz. Eserin arka planında yer alan tarihî vaka ve kişilerden hareketle bir şeyler söylemek mümkün.

Yazarın, *Liberte*'yi Mithat Paşa'nın Sultan II. Abdülhamid tarafından sürgün edilmesi üzerine yazdığını ifade ettiği düşünülürse eserin tarihî zamanının Birinci Meşrutiyet'in ilanı ve Mithat Paşa'nın sürgüne gönderilmesi tarihi olan 1876-1877 yıllarını kapsadığı söylenebilir. Aşağı yukarı eserde ele alınan vaka zamanı da bir yıllık bir zaman dilimidir.

Eserde yer verilen mekân ise saraydır. Bu sarayın odaları ve zindanı mekân olarak zikredilir. Mekâna dair de bilgi verilmemiştir ama yine tarihî olaylardan hareketle bu sarayın Yıldız Sarayı olduğu söylenebilir.

Üç fasıllık oyunun bütün fasıllarının girişinde dekor tasviri yapılmamış ve bu kısımlarda kozmik zamana ait bilgiler de verilmemiştir.



1. 2. 6. 1. 4. 5. Şahıs Kadrosu

Abdülhak Hâmid, *Liberte*'de “alegorik şahısları, sadece mücerret mefhumları değil, aynı zamanda bu devirde hürriyet mücadelesine karışmış insanları işaret” (Karaca 1957: 18) edecek şekilde yaratmıştır.

Liberte'deki şahısların isimleri özellikle tercih edilmiştir. Bu isim sembolizasyonu için seçilen kelimeler Fransızcadır. Bu kelimelerin karşılıkları şöyledir: Despote: Zorba hükümdar, müstebit; Liberté: Özgürlük, hürriyet; Nation: ulus, millet; Liberal: Hoşgörülü; Haine Intrigue: Kin, düşmanlık-güç ve karışık durum, entrika; Trahison: İhanet, sadakatsizlik; Intérêt: Çıkar, menfaat; Ignorance Ambition: Bilgisizlik-Tutku, ihtiras; Presse: Basın; Instrument: Alet, araç; Intime: Öz, asıl; Les Inspirés: Etkilenmiş⁸⁷.

Liberte'deki şahıslar ile ilgili Tanpınar'ın yerinde bir tespiti vardır:

“*Liberte*'nin alegorik eşhasını birer isimle giydirdiğimiz zaman asıl idelerinde Hâmid'in öbür piyesleri meydana çıkar. Hakikatte Hâmid'in piyeslerinde bütün isimler ve şahsiyetler fikirlerin üstüne geçirilmiş ariyet elbiselere benzerler. Altlarında devrinin meselelerini oldukça sathî olarak taşıyan ve böyle olduğu için de ekseriyetle kendini kolayca kabul ettiren manken-fikirler vardır.” (Tanpınar 1988: 569)

Abdülhak Hâmid, *Liberte*'de de şahısları iyiler ve kötüler olmak üzere kategorize eder. Ama daha önceki eserlerinin aksine kötülerini cezalandırma, iyileri mükâfatlandırma *Liberte*'de söz konusu değildir.

1. 2. 6. 1. 4. 5. 1. Liberte

Esere ismini veren ve eserin merkezi kişisidir. Yazar, eserinin bütün fasıllarında

⁸⁷ Bu kelimelerin manaları şu kaynaktan alınmıştır: Saraç, T. (1990). *Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük*, Adam Yay., İstanbul.

Liberte'yi sahneye çıkarır. Abdülhak Hâmid'in *Liberte*'de sesini emanet ettiği iki önemli isimden biridir. Yazar, fikirlerini sıklıkla Liberte vasıtası ile söyler.

Liberte, eserde “melek” olarak tasvir edilir. O, bir melek gibi nur yüzlüdür. Hatta Nasyon, Liberte'yi tapılmaya lâayık bir varlık olarak görür.

Yazar'ın Liberte'yi / hürriyeti, bir kadın olarak alegorize etmesi manidardır. Zira Tanzimat döneminde Şinasi tarafından dile getirilen “Asya'nın akl-ı pirânesi ile Avrupa'nın bıkı-i fikrini izdivaç ettirmek” düşüncesi, *Liberte*'de de kendini gösterir. Asya'nın / Osmanlı'nın bilge aklı ile Avrupa'nın fikir yeniliğini izdivaç ettirme hususunda Asya bu evlilikte hep erkeği, Avrupa ise kadını temsil eder. Liberte'nin yani hürriyetin – Hürriyet düşüncesinin kaynağı 1789 Fransız ihtilâli olduğu hatırlanmalı – batı menşeyinden dolayı kadın olarak tasviri buna karşın hürriyet ile evlendirilmek istenen kişinin erkek olan Nasyon / millet yani Osmanlı toplumu oluşu dikkat çekicidir. Liberte'nin / hürriyetin genel alegorizmde kötü yani şehvenî / şeytanî olarak tasvir edilmeyip iyi yani ruhanî/ melek olarak tasvir edilmesi de hep bu düşünceye dayanmaktadır⁸⁸.

1. 2. 6. 1. 4. 5. 2. Nasyon

Eserde, milleti temsil eder. Liberte'ye kavuşmak ve onunla evlenmek tek emelidir. Eserde Liberte'nin gözünden tanıtılır. Nasyon, “her fazilete müstaid”, “müdebbir”, “âlim”, “hamiyetli”, “mübâriz”, “münşî”, “mukaddes vücut”, “cism-i lâtif”, “vech-i şerif” biridir.

Sarayda isminin anılmasının yasak edilmesi, sarayda milletin değil, padişahın sözünün geçtiğini ifade etmek için kullanılmıştır. Nasyon saraya, Despot tarafından evlendirilmek üzere çağrılmadan önce ancak Liberte'nin rüyasında girebilir. Bu durumu da milletin saraya kabul edilmediği şeklinde yorumlanabilir.

1. 2. 6. 1. 4. 5. 3. Despot

Abdülhak Hâmid'in pek çok eserinde yer verdiği müstebid, zalim yönetici tiplerinden biridir. Fakat yazarın, daha önceki eserlerinde yer verdiği tiplerden Despot'u

⁸⁸ Konu ile ilgili geniş bir değerlendirme için bkz. Parla, J. (2004). *Babalar ve Oğullar, Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yay., İstanbul.

ayıran taraf, Despot'un özünde iyi birisi olmasıdır. Onu kötü gösterenler çevresindeki kişilerdir.

Despot, eserde gerek Liberte gerekse Nasyon tarafından olumlu sıfatlarla anılır: “Veli”, “bir melek kadar halîm”, “vechen bir peri kadar dilber”, “büyük adam”.

Liberte'de Despot, Sultan II. Abdülhamid'i temsil eder. Eser boyunca yapılan göndermelerin hepsi Sultan II. Abdülhamid ile uyuşmaktadır.

1. 2. 6. 1. 4. 5. 4. Liberal

Eserde, Mithat Paşa'yı temsil eder. Abdülhak Hâmid'in hayranlık derecesinde beğendiği Mithat Paşa, saltanatın yerine meşrutiyeti getirmekle suçlanarak sürgün edilmiştir. Eser boyunca tarihi şahsiyet olan Mithat Paşa'nın eylem ve söylemleri ile Liberal'inkiler birbirine benzer.

Liberal, eserde mutedil ve akl-ı selimi temsil eder. Despot'un çevresindeki dalkavukların aksine devletin bekasını düşünen bir devlet adamı gibi davranır. İradenin sahibi olan Despot'un emrine yine bu devlet adamlığı çerçevesinde riayet gösterir.

Liberte'nin gözünde o, “cesur”, “sadık”, “hamiyetli”, “hadim”, “gayur”, “kahraman-ı âlem”dir. Ayrıca vatanın ve milletin iyiliği için birçok ıslahatı gerçekleştirmek isteyen biridir. Gerçekleştirmek istediği en büyük ıslahat ise “hürriyet”i ülkeye hakim kılma gayretidir.

Liberal'in eserin sonunda ifade ettiği cümleler, tek gayesinin Liberte / hürriyet ile Nasyon'u / milleti evlendirmek olduğunu gösterir. Yazarın, Liberal'i alegorik düzlemde milletin babası olarak vermesi de manidardır. Milletin sesi, onun temsilcisi olma özelliği Liberal'e verilmiştir. Liberal, Despot'un / Sultan II. Abdülhamid'in aksine gücünü millettten alır. Nasyon'un babası olması, bu gücü temsil ettiğini de göstermiş olur.

1. 2. 6. 1. 4. 5. 5. Diğerleri

Abdülhak Hâmid, *Liberte*'de özellikle Liberal'in haklılığını ve doğruluğunu, Despot'un da özünde iyi olduğunu göstermek için “saray erkânı” diyebileceğimiz bir grup kişiye eserinde yer verir. Özellikle Despot'un çevresini kuşatan bu kişiler, kendi

menfaatlerinin dışında başka hiçbir şey düşünmezler. Onların tek gayesi Despot'a dalkavukluk yaparak rahat bir hayat sürmek ve nihaî emellerine ulaşmaktır. Oldukça canlı diyaloglarla konuşturulurlar. İşlevsel kahramanlar diyebileceğimiz bu grubun üyeleri, aynı zamanda eserin en canlı kısmını oluştururlar. Karakterleri ile doğru orantılı olarak isimlendirilmişlerdir.

1. 2. 6. 2. *Yadigâr-ı Harb* (1917)

1. 2. 6. 2. 1. Eserin Kimliği

Yadigâr-ı Harb, Abdülhak Hâmid'in Çanakkale zaferinden sonra nazım-nesir karışık olarak yazdığı eserdir.

Âsâr-ı Müfide Kütüphânesi serisinden 1335 (1917) yılında İstanbul'da yayımlanan eserin iç kapağında belirtildiği üzere *Yadigâr-ı Harb*, "Menâzır-ı muhtelifeyi hâvi tiyatro tarzında yazılmış mensur ve manzum bir eserdir." (Tarhan, 1335: 1)

Abdülhak Hâmid'in diplomatlığını konuşturduğu bir eser olarak dikkat çeken *Yadigâr-ı Harb*, Çanakkale zaferinin ele alınması bakımından da önemlidir. *Yadigâr-ı Harb*, 5000 nüsha basılarak orduya dağıtılmıştır (Tarhan, 1928d: 22).

Tayflar Geçidi, *Ruhlar* ve *Arzîler* gibi *Yadigâr-ı Harb* de diyaloglardan oluşur. Abdülhak Hâmid'in "tiyatro tarzında yazılmış" ifadesi *Yadigâr-ı Harb*'in tiyatro eseri değil ama tiyatro eseri şeklinde tertip edilmiş olduğunu gösterir. Tiyatro eseri yapısından uzak olduğunu rahatlıkla söyleyebileceğimiz bu eserin incelemesi de *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler* gibi yapılacaktır.

İncelememizde *Yadigâr-ı Harb*'in Âsâr-ı Müfide Kütüphânesi serisinden 1335 yılında yayımlanan baskısı kullanılmıştır⁸⁹.

1. 2. 6. 2. 2. Eserin Özeti

Manzardan manzara farklı konuların ele alındığı ve temel bir konudan mahrum olan *Yadigâr-ı Harb*'i özetlemek imkân dâhilinde değildir. Bu sebeple sırayla

⁸⁹ Tarhan, A. H. (1335). *Yadigâr-ı Harb*, , Âsâr-ı Müfide Kütüphânesi İstanbul, 131s. Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilmek suretiyle yapılmıştır.

manzarlarda nelerden bahsedildiğini ifade edeceğiz.

Birinci Manzar: Vatan perisi etrafında toplanan kadın erkek, genç ihtiyar herkes vatan sevgisinden ve vatan müdafaasından bahseder. On cephede savaşa giden Türk askeri övgülerle cephelere uğurlanır.

İkinci Manzar: Anafartalar'da Türk askerinin sergilediği kahramanlık dile getirilirken savaşta sergiledikleri yardımlaşma ve esirlere karşı gösterdikleri hoşgörü dile getirilir. Ayrıca İngilizler tarafından Almanya'ya karşı savaşıacakları söylenerek kandırılan Müslümanların durumu da ele alınır.

Üçüncü ve Dördüncü Manzar: İngiliz Dışişleri'nde müttefik sefirlerinin Çanakkale savaşı ve Türkler hakkında konuştukları görülür. Burada Türklerin mücadelecî yapıları dile getirilir.

Beşinci Manzar: Tamamen manzum olan bu manzar altışar mısralık on bentten oluşur. Vatan perisinin ağzından insanların savaş adı altında işledikleri cinayetler ifade edilir ve bir an önce barış perisinin hakimiyetini kurması istenir.

Altıncı Manzar: Şahs-ı Kadid'in yatak odasında bir tayf ile konuştuğu görülür. Bu konuşmanın içeriğini İngiliz siyaseti ve İngiliz sömürgeleri oluşturur.

Yedinci Manzar: Kutu'l amâre'de Hasan Paşa'nın İngiliz komutanını esir alışı ve Türklerin düşmanlarına karşı gösterdiği saygı ve hoşgörü dile getirilir.

Sekizinci Manzar: Türk seyyah ile Fransız asıllı karısının dünyanın politik durumu üzerine konuşmalarına yer verilir. Bu iki şahsın, Abdülhak Hâmid ve eşi Lüsyen Hanım'a benzerlikleri dikkat çekicidir.

Dokuzuncu Manzar: Galiçya'da kahramanlığı ve askerlerinin cesareti ile Osmanlı kumandanının Avusturya-Macaristan ve Alman kumandanlarının övgüsünü kazanmasına yer verilir.

Onuncu Manzar: Rus Generali'nin kızının Müslüman bir Çerkez'e âşık olması ve onu Sibiry'a sürülmekten kurtarması anlatılır.

Onbirinci Manzar: Sulh ve Harb perilerinin Vatan Perisi ile konuşmalarına

ayrılan manzarın devamında Çerkez Osman ile General'in kızının konuşmaları vardır .

1. 2. 6. 2. 3. Eserin Muhtevası

Çanakkale zaferinden sonra yazılan ve yayımlanan *Yadigâr-ı Harb*, Türk askerinin mücadelecî ruhunu ve kahramanlığını pekiştirmek adına yazılmıştır. Fakat eserin temel bir konu etrafında şekillendiğini söylemek zor. Her manzarında kısa kısa farklı konulara değinen yazarın, eserin tamamına hakim bir konuyu ele aldığını söyleyemeyiz. Bütün bu duruma rağmen dikkat çeken birkaç konu başlığından bahsedebiliriz. Bunlar “vatan sevgisi ve vatan için verilen mücadele” ve “savaş aleyhtarlığı”dır.

Sosyal meseleleri yoğun olarak ele aldığı bir eser yazan Abdülhak Hâmid, *Yadigâr-ı Harb*'te üstadı Namık Kemal'in özellikle “vatan” konusunu ele alışı ve ifade ediş şeklinde etkisi görülür.

Yadigâr-ı Harb, “Peri-i Vatan” isminde hayali bir varlığın etrafında kadını erkeği, genci yaşlısı ile toplanmış Türk milletinin vatan sevgisini ve müdafaasını dile getirdiği bir sahne ile başlar. Eserin başında ve sonunda görülecek olan bu Peri-i Vatan, cinsiyeti, şekli-şemali ile tamamen hayali bir varlıktır. Abdülhak Hâmid, eserlerinde sıklıkla yer verdiği bu hayali varlıklara bir yenisini daha eklemiştir. Eserin devamında harb ve sulh perisi ile bir de tayfa yer verir. Yazar, düşüncelerini daha iyi aktarabilmek için bu tür varlıkların sembolik değerlerinden istifade eder. Hayali bir kahraman olan Peri-i Vatan ile de Abdülhak Hâmid, - eserin yazıldığı ve yayımlandığı dönemin şartlarını düşünerek - düşüncelerinin gerçek bir kişinin sınırlayıcılığından kurtarmak istemiştir.

Eserde, Peri-i Vatan mektepli bir çocuk tarafından şu şekilde tasvir edilir:

“Diğer Mektepli Bir Çocuk – Ve o muhabbetin timsali de işte bu anda karşımızda duruyor. Semaya ta'lik olunmuş bir levha-ı zî-ruh, bir levha-i zî-ruh-ı mehâsin ki bazen, hilâle şebih olan başındaki iklîl-i münevverle Osmanlı râyet-i celâdetini, bazen de meleklerden münakis gibi duran, vechindeki ruh-perver tebessümat ile valideler şefkatini hatırımıza getiriyor!... Değil mi?... Hem mehîb, hem Mihriban. Bilemedik ki peri miydi, ilâhe miydi?... Kadın mı, erkek mi?... Hayal mi, hakikat mi, nedir?... Fakat validemiz, muallim ve mürebbilerimizle beraber hep onun emri, onun nüfuzu altında yaşadığımızı biliyoruz!...” (s. 8)

Peri-i Vatan da kendisini Allah tarafından İslâm âlemine gönderilmiş bir

“yadigâr-ı vahdaniyet” olarak tanımlar:

“(...) Bilmiş olunuz ki ben ne hayalim, ne de peri, fakat istediğim şekil ve surette tecelli edebilirim. Ben Hâlikımızın âlem-i İslâma ihdâ ettiği bir yadigâr-ı vahdaniyetim ki yolumda gazi olanların dünyası ve şehit olanların ukbası cennet olur!... (*Huzzarın hayret ve hürmetini teşdid ederek devam ile*) Bilmiş olunuz ki benim meskenim hilâfet-i uzmâdadır; yatağım ravza-i mutahhara, yorganım Kabetullah’dır! Allah’ın bütün peygamberleri benim kucağımda yatıyor. Ve âl ü evlâd-ı Resul’e iktidaen nice nice evliya ve sâdâd benim yolumda feda-yı can etmeği cana minnet bilerek azm-i cennet etmişlerdir!...” (s. 9-10)

Vatan sevgisinin coşkun bir şekilde dile getirilmesine Peri-i Vatan vesile olur. On cephede savaşan Türk askeri, Peri-i Vatan’ın takdirkâr sözleri ile resmi geçit yapar. Türk askerlerinin geçitleri esnasında halkın gösterdiği rağbet ve coşku, Namık Kemal’in *Vatan yahut Silistre*’den alınmış intibai uyandırır:

“Delikanlılar Tarafından Birisi – Biz de senin aşkınla, ey Türklerin ezelf validesi vatan, biz de senin aşk-ı mukaddesinle o kahraman evladına iltihak ederiz!... Hep senin sahnende doğduk; senin nimetinle yaşıyoruz; ve senin yolunda ölmeğe de hazırız!...

(...)

Genç Kızlar Namına Birisi – Bizler de, ey mümessile-i vatan! Bizler de, ey bütün âbâ ve ümmihâtımızın da validesi olan maşuka-i millet!... Elbette akîm ve yetim kalmak istemeyiz!... Senin fedakâr ve cansipâr oğullarının hiç olmazsa hastalarına bakar, yaralarını sara ve dertlerine derman ararız!... Vatan muhabbeti neden erkeklere mahsus bir imtiyaz olsun?...

Yaşlı Kadınlardan Biri Namına – Şüphe yok ki en büyük, en ebedî validemiz sensin, ey mübarek Osmanlı vatani! Senin tesir-i hüsnün, nüfuz-ı şefkatle kadın, erkek, gen, ihtiyar hep bir vücut olduk. Ve hep bir can taşıyoruz ki o da senin aşk-ı mukaddesindir. Biz seni semalara değışmeyiz. Ey hâk-i mağfiret!... Bizim bu rahîm ve rakîk olan yüreklerimiz senin düşmanlarına karşı taştan katıdır!...” (s. 16-17)

Peri-i Vatan, Namık Kemal’in “*Rüya*”sında tasvir ettiği Hürriyet Perisine de benzer.

Vatan sevgisi ve vatan için mücadele etme azmi eser boyunca sıklıkla dile getirilen bir konudur. Yine bu çerçevede olmak üzere Abdülhak Hâmid’in dünya siyaseti içerisinde Türkler’in konumu ve faaliyetleri hakkında fikirler ileri sürdüğü görülür. Abdülhak Hâmid’in diplomatlıktaki birikimlerini sergileme gayreti içerisinde olduğunu görürüz. Dünya siyasetine yön veren ülke olarak İngiltere’yi gören yazar, kendisinin uzun yıllar Londra’da bulunmuş olmasının getirilerini eserinde ifade etmeye çalışır. Abdülhak Hâmid, *Finten*’in önsözünde uzun uzun tahlil ettiği İngiliz siyasetini

Yadigâr-ı Harb'te uygulama sahasına koymuş gibidir. İngiliz dış işleri mensuplarının dünya siyaseti hakkındaki fikirleri, diğer ülke elçileri ile münasebetleri ve nihâî hedefleri konusunda ortaya koyulan düşünceler, Abdülhak Hâmid'in diplomatlığı sırasında oluşturduğu birikimin meyveleridir.

Yadigâr-ı Harb'te milletleri birleştirici harcın "din birliği" olduğunu vurgulayan Abdülhak Hâmid, özellikle İslâm dininin üzerinde durur. Bu düşüncede de Namık Kemal'in fikirlerinin etkisi vardır. Yazarın, Osmanlı devletinin tüm Müslümanların temsilcisi olduğunu ısrarla vurguladığı görülür. Bu düşünce "Milliyetin İslâmiyet" olarak görülmesi noktasına kadar gidecektir. Uzun ömründe pek çok dönem ve yönetim şekli gören Abdülhak Hâmid'in Tanzimat nesli yazarlarından olduğu unutulmamalıdır. Neslinin bütün düşünce ve fikirlerini ömrünün sonuna kadar muhafaza eden Abdülhak Hâmid, *Yadigâr-ı Harb*'te de farklı bir şey ifade etmez. Milliyeti İslâmiyet, vatani İslâm âlemi ve padişahı halife olarak görmesi hep bu yüzdendir. Çerkez Osman ile Rus Generalinin Kızı arasında yaşanan aşk, milliyet ve vatan farklılıklarını aşarak din ayrılığında tıkanır. Herkes kendi vatan savunmasında yerini almak üzere aşkından feragat eder.

"Rus Generalinin Kızı – (...) [S]izden şunu sorayım: Siz an-asıl Çerkez, nasıl oluyor da Türk milliyeti iddia ediyorsunuz?"

Çerkez Osman – Bu sırrı bilmek için Müslüman olmak lâzımdır: Bizim milliyetimiz İslâmiyettir; vatanımız âlem-i İslâm, padişahımızsa halifedir." (s. 120-121)

Osmanlı'nın tüm Müslümanlar'ın temsilcisi olarak görülmesi birkaç örnek ile pekiştirir. Kutu'l-amâre'de İngiliz kumandanını esir alan Halil Paşa, esirine insanî muamelesinin yanında ona gösterdiği saygı ile de takdir edilir. Diğer bir örnekte ise İngiliz subayını kendisinden daha ağır yaralı olduğu için sırtında hastaneye götüren Türk askerinin⁹⁰ savaş ortamında dahi insanî değerlerini yitirmeden düşmanına yardım etmesi, Türk askerinin sahip olduğu değerlerin yüceliğini göstermek için kullanılmıştır. Abdülhak Hâmid, on cephede savaşan Türk askerinin düşmanlarının bütün savaş güçlerine rağmen insanî olarak ne kadar güçlü ve üstün olduğunu ispatlamak için eserinde bu türden anekdotlara yer verir.

⁹⁰ Reşat Nuri Güntekin, hemen hemen aynı konuyu işleyen bir eser yazar. *Hayat* dergisinde "Reşat Nuri Bey'in gayr-i münteşir romanından" notu ile yayımlanan "Mehmetçik'ten Bir Parça"da Reşat Nuri, yaralı düşman askerini sırtında taşıyarak hastaneye götüren Türk askerinin hikâyesini anlatır. Bkz. Güntekin, R. N. (1927). Mehmetçik'ten Bir Parça, *Hayat*, C. I, S. 13, 24 Şubat 1927, s. 18-19

Abdülhak Hâmid'in eserlerinde sıklıkla değindiği konulardan biri de savaş karşıtlığıdır. *Yadigâr-ı Harb*, isminden başlayarak tamamen savaş konusunun merkezde durduğu bir eserdir. *Yadigâr-ı Harb*'te Abdülhak Hâmid, Peri-i Vatan'ın yanından Peri-i Sulh ve Peri-i Harb olmak üzere iki peri daha yaratır. Peri-i Sulh ve Peri-i Harb birbirleri ile kıyasıya mücadele ederler. Abdülhak Hâmid, tavrını Peri-i Sulh'tan yana koyar.

“Peri-i Harb – Ben ki müvekkile-i harbim, henüz vazifemi tamamıyla ifa etmedim. Romanya harabelerinde ifa edebileceğimi de ummuyorum. Çünkü benim vazifem umumen insanları harben tasfiye etmektir.

Peri-i Sulh – Ben ki mümessile-i sulhum, benim de vazifem harb-i umumiye imhâ ile insanları ıslâh etmektir; bu toprakta muvaffak olamayacağımı hissediyorum!... Sen git de vazifeni Süveyş kanalında ikmal et; zira onun mâlike-i mühlikesi bulunan timsah-ı menhusu doyurmak içindir ki bugün karga veya horozlar kartallarla pençeleşmeğe, kurt veya ayılar arslanlarla boğuşmağa mecbur oldular ve bir takım yecücler de devlerle güleşmeğe kendilerinde cesaret buldular!... Sen oraya git de yamyamların insan yediklerini seyret...” (s. 113-114)

Peri-i Vatan, Peri-i Harb ve Peri-i Sulh arasındaki tartışmayı “Bazen sulh için harb ediliyor, bazen harb için sulh isteniliyor!...” (s. 116) sözleri ile bitirir.

1. 2. 7. İLHAN DAİRESİ

1. 2. 7. 1. İlhan (1913)

1. 2. 7. 1. 1. Eserin Kimliği

İlhan, Tanpınar tarafından “İlhan Dairesi” olarak adlandırılan bir grup eserin (*İlhan*, *Turhan*, *Ruhlar*, *Tayflar Geçidi*, *Arzîler*) ilk eseridir. Abdülhak Hâmid, daha önce konusunu tarihten alarak yazdığı eserlerinde olduğu gibi *İlhan*'da da tarihî vakalar üzerinde tasarruflarda bulunur. Eserlerine, tarihte olmayan kişiler eklediği gibi kimi kişileri de tarihî kişiliklerinden farklı olarak çizer. İnci Enginün ile Sema Uğurcan, *İlhan*'ın kaynağının Şemseddin Sami'nin *Kamusü'l-Âlâm*'ında yer alan “Ebu Said Bahadır Han” ve “Çoban” maddeleri olduğunu söylerler⁹¹.

Abdülhak Hâmid, *İlhan*'ı 1907 yılında Londra'da yazmaya başlar ve 1910 yılında Brüksel'de bitirir.

⁹¹ Sami, Ş. (1306). Ebu Said Bahadır Han, *Kamusü'l-Âlâm*, C. I, İstanbul, s. 724; (1307). İlhanîyân, C. II, s. 1153; (1308). Çoban, C. III, s. 1884; (1308). Çobanîyân, C. III, s. 1885

7 Şubat 1907 tarihli Londra'dan yazdığı bir mektupta “(...) Şu aralık vaktiyle yazmağa başladığım *İlhan* nâmındaki manzum faciaya devam ediyorum. ” (Tarhan, 1995-II, 638) der. Hatıratında ise *İlhan*'ı Brüksel'de tamamladığını belirtir:

“Londra'da başladığım ve bir türlü bitiremediğim *İlhan*'ı (...) Brüksel'de ikmal etmişim.” (Tarhan, 1994: 343)

Abdülhak Hâmid'in Ali Ekrem'e yazdığı 2 Teşrin-i sâni 1910 tarihli mektubunda *İlhan*'ın yazımını bitirdiğini ve yayımlanmasını beklediğini görürüz:

“*Elhan* değil *İlhan* nâmında filvâki bir fâcia yazmışım. Ubeyd de görmüş, beğenmişti. Bunun ne zaman intişar edeceğini herkes gibi kendim de bilmiyorum.” (Tarhan, 1995-II: 677)

İlhan, ancak 1913 (1329) yılında *Tanin*⁹² gazetesinde tefrika edildikten sonra kitap olarak yayımlanır.

Abdülhak Hâmid, *İlhan*'dan sonra yazacağı *Turhan*, *Ruhlar*, *Tayflar Geçidi* ve *Arzîler*'de, *İlhan*'ın şahıs kadrosunu Endülüs serisi eserlerinde olduğu gibi devam ettirir.

Çalışmamızda *İlhan*'ın, 1329/1913 yılında yapılan baskısını kullandık.⁹³

1. 2. 7. 1. 2. Eserin Özeti

Tatar hükümdarı olan Ebu Said Bahadır Han yani İlhan, veziri olan Emir Çoban ile sürekli bir güç mücadelesi ve rekabet içerisinde. Zalimliği ile ülkedeki pek çok kişiyi yıldıran İlhan, veziri olmasına rağmen Emir Çoban'ı da bertaraf etmek için uğraşır. Emir Çoban'ın kızı Bağdad'ı ta çocukluğundan beri seven İlhan, Bağdad'a sahip olamamıştır. Zira Emir Çoban, İlhan'ın nasıl biri olduğunu bildiği için kızını Emir Hasan ile evlendirmiştir.

Emir Çoban ailesini saraydan uzaklaştırmak emeli içerisinde olan İlhan, rüşvetle ve iktidarını kullanarak Emir Hasan'ın Bağdad Hatun'u boşamasını sağlar. Bu

⁹² *Tanin*, nr. 1603, 4 Mayıs 1329/17 Mayıs 1913- nr. 1646, 16 Haziran 1329/ 29 Haziran 1913 tarihleri ve sayıları arasında 39 tefrika hâlinde yayımlanmıştır.

⁹³ Tarhan, A. H. (1329). *İlhan*, Tanin Matbaası, İstanbul, 155s. Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilmek suretiyle yapılmıştır.

boşanmanın karşılığında makam verilen Emir Hasan, İran'a sefere gönderilir. Yine makam verilerek kandırılanlardan biri de Emir Çoban'ın oğlu Dımaşk'tır. Dımaşk, başta İlhan'ın ihsanlarına kansa da sonradan İlhan'ın gerçek niyetini öğrenir ve babası ile savaşmak istemediğini beyan eder. İlhan, Emir Çoban ve Hulû Han'ı öldürmesi için Emir Hasan'ı gönderir. Çarpışan iki ordudan Emir Hasan'ın ordusu eski kayınpederine karşı bir galibiyet kazanır. Fakat Emir Çoban ile Hulû Han'ın kaçmalarına izin verir. Emir Hasan, yaptıklarının İlhan tarafından duyulmasının ardından öldürüleceğini bildiği için kendi canına kıyar. Kaçan Emir Çoban ile oğlu, İlhan'a korku ile bağlanmış hükümdar Gıyaseddin'e sığınır. İlhan'ın emri ile Gıyaseddin, Emir Çoban ve oğlu Hulû Han'ı öldürür.

Bağdad Hatun, babasının ve ağabeyinin katili olan İlhan'a gönülden bağlıdır. Ailesi ve sevdiği adam arasında kalan Bağdad Hatun, çıldırır. Bağdad'dan hevesi geçen İlhan, bu sefer de Dımaşk'ın kızı Dilşad Hatun'u ister. Bu durum yeğen ile hala arasında bir rekabete de yol açar. Ama Dilşad Hatun, Bağdad Hatun gibi ailesinin katili olan İlhan'a gözü kapalı bağlanmaz. Ailesinin öcünü almak için İlhan'ı sever görünür. Uykuya dalan İlhan'ı boğarak öldüren Dilşad, ailesinin öcünü böylelikle almış olur.

1. 2. 7. 1. 3. Eserin Muhtevası

Abdülhak Hâmid, *İlhan*'da Ebu Said Bahadır Han ile onun veziri olan Emir Çoban arasındaki iktidar mücadelesini ele alır.

Yazar, tarihin zengin malzemesi olan iktidar mücadelesi ve cihangirliğin yanına aşk ve ölümler de ilave ederek eserinin muhtevasını oluşturur. Abdülhak Hâmid, iktidar mücadelesini daha önce *Nesteren*, *Eşber* ve *Sardanapal* gibi eserlerinde de ele almıştı. Fakat bu eserlerinin kiminde (*Nesteren*) kardeşler arasında, kiminde (*Eşber*) cihangirlik tutkunu iki hükümdar arasında, kiminde de (*Sardanapal*) hükümdar ile ona muhalif olan üçüncü şahıslar arasında iktidar mücadelesini işlemişti. *İlhan*'da ise iki aile etrafında hükümdar ile veziri arasındaki iktidar mücadelesi konu edilir.

İlhan, zalim ve acımasız bir hükümdardır. İdaresi altındaki ülkeyi ve ülke insanını zalimane yönetmektedir. Bu zalimane yönetime ortak olmamak düşüncesindeki vezir Emir Çoban, hep İlhan'a ikazlarda bulunur. Emir Çoban başlarda İlhan'ın zulmünü engellemeye çalışan, sözünü esirgemeyen bir vezir olarak çizilir. Sonra

anlaşılacaktır ki Emir Çoban da iktidarı ele geçirme emelindedir.

İlhan, kendi yönetimini dilediğince gerçekleştirmesine engel olarak gördüğü Emir Çoban'dan kurtulmak ister. Bunun yanında Emir Çoban ve ailesinin ileride tahta ortak olmak isteyebileceklerini düşünür. Satranç hamlelerini aratmayacak derecede planlar kurar ve bunu uygulamaya koyar.

Emir Çoban, sahip olduğu devlet tecrübesi ve İlhan'ı iyi tanması sebebiyle başına gelecekleri sezer ve kendisini vezirlikten alarak Mazerdan valiliğine atayan İlhan'a isyan eder. Valilik görevini kabul etmez. Bu tavır, gizliden gizliye devam eden hükümdar ile veziri arasındaki mücadeleyi gün yüzüne çıkarır.

İlhan, İlhan ile Emir Çoban'ın birbirlerinin güçlerini denedikleri bir söz düellosu ile başlar. Bu sözlü atışmanın odak noktasını cihangirlik kavgası oluşturur. İlhan, kendisini Cengiz ve Hülâgu ile karşılaştırır ve şu anda Asya'nın sahibi olduğunu iddia eder.

“Ebu Said Bahadır Han –

‘İlhan-ı â’zamım ki bu âlem memâlikim.
Ben belki hem de âlem-i ervâha mâlikim:
Giydirdim enbiyâya serâser külâhlar;
Ra’şân güzergehimde sanemler, ilâhlar! ’
Cengiz böyle derdi: Hülâgû da öyle ya.
Ben de derim ki şimdi benimdir bu Asya.” (s. 2)

İlhan'ın bu kendini beğenmiş edasına karşılık Emir Çoban, o zalimlerden geriye ne kaldığını sorar. Cihan toprağını kana bulayan Cengizler, Hülâgular toprak olmuştur ve geriye onlardan zulüm kalmıştır.

“Emir 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 kazâ eyledi ihrac;
Akvâm-ı cihân gördü nedir gaye-i târâc.” (s. 2-3.)

Emir Çoban'ın İlhan'a geçmişi hatırlatması üzerine İlhan, ne geçmişi hatırlamak

ne de geleceği düşünmek ister. O şimdiki yaşamak niyetindedir. İlhan, kendisini cihanın şahı olarak görür. Tatar'ı, Türk'ü, Fars'ı, Arab'ı din ve mezhepleriyle kendisine tabidir. Çin'in hakani, Buhara'nın hanı, Acem'in şehi, Rum'un sultanıdır.

“Ebu Said Bahadır Han– (*Acz-i müñfailâne ile*)
 Lâzım değil tahatturu mâzi-i muzlimin;
 Bilmek de istemem nedir âtisi hâlimin.
 Filhâl ben neyim bu hakikat değil ba'îd:
 Şâh-ı cihan-penah Bahadır Ebu Saîd.
 Tatar u Türk ü Fars u Arab hep benim bugün;
 Anlarca belki din ile mezhep benim bugün;
 Hakan-ı Çin, Han-ı Buhara, Şeh-i Acem,
 Sultan-ı Rûm, mâlik-i işret-serâ-yı Cem!” (s. 3-4)

İlhan'ın bütün ifadeleri, kendini beğenmişliğin ötesinde cihangirlik iddiasının bir yansımasıdır. İlhan'ın kendisini “Şâh-ı cihan-penah Bahadır Ebu Saîd” olarak tanımlaması bunun en açık ifadesidir. İlhan'ın, kendisini pek çok milletin hükümdarı olarak görmesinin altında yatan düşünce de bu cihangirlik düşüncesidir.

Eserin omurgasını oluşturan İlhan ile Emir Çoban arasındaki iktidar mücadelesi, pek çok tarihi vakada olduğu gibi bir takım entrikalar ve savaşlarla olur. İlhan, iktidarı elinde bulunduran güç merkezi olarak her aşaması iyi düşünülmüş planlar dahilinde Emir Çoban'ı ve ailesini yok eder. Emir Çoban ve ailesini kendi tahtı için tehlike olarak gören İlhan, öncelikle aile bireylerini kendi içinde birbirine düşürme politikası uygular. Bunda kısmen de başarılı olur. Sonra yakın çevresinden uzaklaştırma yolunu seçer. En sonunda da öldürücü darbe olarak ailenin kadınlarını kullanır. İlhan, Emir Çoban'ın kızı Bağdad'ı almak ve eşinden boşandırmak için kocası Emir Hasan'a mevki ve makam verir. Dimaşk'ı azledilen babasının yerine vezirliğe getirir. Hasan'ın intiharı seçmesinde, Emir Çoban ve oğullarının katlinde sahnenin gerisindeki el hep İlhan'ın elidir.

Emir Çoban mücadelesini saraydan kaçmakla başlatır. Sonra güç toplayıp İlhan'ı devirmeyi düşünür. Fakat girdiği bütün savaşları kaybederek sarayına sığındığı Gıyaseddin tarafından İlhan'ın emri ile öldürülür. Emir Çoban, “kelle koltukta” bu mücadeleye başladığını ve ölümü göze aldığını ifade eder:

“Emir Çoban–
 Aldım başımı koltuğumun altına zaten;

Bir can gibi geldim der-i şâhâneye bî-ten” (s. 6)

Emir Çoban’ın kızı, İlhan’ın karısı olmuş, damadı intihar etmiş, torunu İlhan’ın yeni gözdesi ve hedefi haline gelmiştir. Nihayetinde kendisi ve oğulları da öldürülecektir. İlhan, iktidarın bütün imkânlarını kullanarak rakibini alt etmiş mücadelesinden galip çıkmıştır.

Abdülhak Hâmid iktidar mücadelesinin arka planını, olayların dışında gözlemci olarak yer verdiği ünlü bir kahramanla - *Eşber*’de Aristo ile- yani Hâfız-ı Şirazî ile verir. *İlhan*’da olayları dışarıdan seyrederek yorumlarda bulunan iki kişi vardır: Hâfız-ı Şirazî ve Kanbur. Mücadele içerisinde olanların aksine bu iki kişi olayları dışarıdan takip ederler ve akl-ı selimi ve doğruyu ifade eden yorumlarda bulunurlar. Biz eserde zalim, menfaatperest, korkak ve boş bir kavga içinde olanların portrelerini bu iki kişinin ifadeleriyle daha sarıh bir şekilde görürüz. Hâfız-ı Şirazî, olayları şair kimliği ile yorumlar. Kanbur ise Gıyaseddin’in soytarısı olarak sözlerini çekinmeden söyler. Bizim saray kültürümüzde olmayan “kral soytarısı” tipini Abdülhak Hâmid, W. Shakspeare’den almış olmalı. Kanbur, *İlhan*’da arka planda yer alsada sonra yazılacak olan serinin diğer eserlerinde ana kahraman konumunda görülecektir.

Çirkin ve sakat olarak çizilen Kanbur, fiziki yapısının aksine sözleri doğruları ifade eder. Gıyaseddin ve Emir Çoban’ın akıbeti ile ilgili söyledikleri sonra gerçekleşecek birer kehanete dönüşür. Hâfız-ı Şirazî de sözlerini çekinmeden söyler. İki kişi arasında devam eden iktidar mücadelesinin özünü Hâfız-ı Şirazî ifşa eder. Şahsî çıkarların beslediği ve büyüttüğü kavgayı doğru olarak “kör dövüşü” olarak nitelendiren Hâfız-ı Şirazî olur. İlhan ile Emir Çoban’ın mücadelesinde her ikisini de aynı gören Hâfız-ı Şirazî, birini timsaha, diğerini ejdere benzetir:

“Hâfız-ı Şirazî-

İlhan ile Çoban olamaz galib ü mağlub;
Timsah ile ejder gibi yek-diğere mahlûb,
Yek-diğerini bel’ ile yeksân olur anlar!

(...)

Mülhem olarak söylüyorum bint-i anebden:
Yek-diğerini bel’ eyleyerek semt-i zenebden,
Nâbud olacaktır, bil: o timsah ile ejder. ” (s. 68)

Sema Uğurcan, Abdülhak Hâmid’in “timsah ve ejder” benzetmesini yazarın en

mânâlı sembollerinden addeder.

“Çoban’ın dostu, devamında Turhan’ın ve Dilşad’ın dostu hakîm Hafız’ın onları ejder ve timsah olarak gören sözleri eserin ana fikrini verir. Burada karşımıza Hâmid’in en mânâlı sembollerinden ikisi çıkmaktadır. İki taraf da kuvvetli, iki taraf da kendisini haklı bulduğu için uzlaşamayacak, birbirini yiyeceklerdir. İlhan’ın benzetildiği timsah aç gözlülüğün, yıkıcılığın sembolüdür. İlhan, iktidar konusunda aç gözlüdür. Çobanla ilk konuşması dışında kozlarını asla açık oynamaz. Kötülüğü, tecrübeli ve yaşlı Emir Çoban dışındakiler tarafından hemen fark edilmez. Çoban’ın benzetildiği ejder, bir yoruma göre, gizli hazinenin bekçisi, kötülüğün ve şeytanî temayüllerin sembolüdür. Çobanın bekçiliğini yaptığı saklı hazine, İlhanlı iktidardır. Timsah hakkı olan hazineyi ele geçirmek için bekçisi ile dövüşmeyi göze almıştır.” (Uğurcan, 2002: 145-146)

Eşber’de olduğu gibi birbiri ile güçleri eşit olmayan ve cihangirlik sevdasına tutulmuş iki kişi arasındaki mücadeleyi güçlü olan kazanır. Abdülhak Hâmid, *Eşber*’deki şablonu ufak tefek değişikliklerle *İlhan*’da da tekrar etmiştir. Güç bakımından zayıf olan kişinin çevresindekiler her ne sebeple olursa olsun güçlünün yanında yer alırlar. Emir Çoban’ın damadı, kızı, oğlu İlhan’ın yanındadırlar. Fakat bu kişiler arasında safını değiştirmeyen ve İlhan’a karşı beslediği duyguda sebat gösteren tek kişi Bağdad Hatun’dur. *Eşber*’de de *Eşber*’in kız kardeşi Sumru, ağabeyinin muhalefetine rağmen İskender’e olan aşkını muhafaza eder.

Abdülhak Hâmid, hemen hemen bütün tiyatro eserlerinde aşka mühim bir yer verir. Ayrıca aşk, Abdülhak Hâmid’in eserlerinde mutlaka çoklu şekilde ele alınır. *İlhan*’da da İlhan, Bağdad Hatun ve Dilşad arasında bir aşk üçgeni kurulur. Bağdad Hatun’a ta gençliğinden beri tutkun olan İlhan, elindeki gücü kullanarak onun Emir Hasan’dan boşanmasını ve kendisi ile evlenmesini sağlar. Bir süre sonra Bağdad Hatun’dan hevesi geçer ve bu sefer de Dilşad ile birlikte olmak ister. Bağdad ile Dilşad arasındaki aşk rekabeti Bağdad’ın çıldırmasına sebep olur.

Abdülhak Hâmid, iki âşığı (İlhan ve Bağdad Hatun) yıllar sonra da olsa kavuşturur. Hatta evli olanı boşandırmak sureti ile bu birlikteliği sağlar. Fakat aşkına sadık olan Bağdad Hatun’un aksine İlhan sadece siyasî emelleri için Bağdad Hatun ile evlenir. Bir süre sonra da Dilşad’ı arzular. Amacı için insanları kullanmayı çok iyi bilen İlhan, Bağdad Hatun’u da amaçları doğrultusunda kullanmıştır.

İlhan’ın en canlı sahneleri Bağdad Hatun ile Dilşad arasında geçen aşk rekabetidir. *İlhan*’da aşk rekabetini Dilşad kazanır. Zaten eserin başındaki şahıs

kadrosundan eserin sonunda sağ kalan neredeyse tek kişi Dilşad'dır. *Turhan*'nda da Dilşad'ın macerası ele alınacaktır.

İlhan'ı alegorik olarak da okumak mümkündür. Bu çerçevede İlhan'ın zalimliği ve zorbalığı ile Sultan II. Abdülhamid'i temsil ettiğini söyleyebiliriz. Doğal olarak Emir Çoban da Mithat Paşa'yı temsil eder. İlhan'ın kendini beğenmesi, kendisinden başka kimsenin oyuna ve fikrine ihtiyaç hissetmemesi ve vesveseli ruh hali de alegoriyi tamamlar. Ayrıca Emir Çoban'ın İlhan'ın emri ile Gıyaseddin tarafından idam edilmesi ile Mithat Paşa'nın Sultan II. Abdülhamid'in emri ile öldürülmesi söylentilerine benzer.

1. 2. 7. 1. 4. Eserin Yapısı

İlhan, on fasıllık bir dramdır. Yazarın bu eserinde meclislerin numaralandırılmasında bir takım hatalar yapılmıştır. Bunları mürettip hatası olarak görmek mümkündür.

I. Fasıllık (s. 2-15) 3 Meclis; II. Fasıllık (16-72), 8 Meclis, III. Fasıllık (73-75), 1 Meclis; IV. Fasıllık (s. 76-100), 1 Meclis; V. Fasıllık (101-107), 1 Meclis; VI. Fasıllık (108-114), 2 Meclis; VII. Fasıllık (115-125) 3 Meclis; VIII. Fasıllık (s. 126-135), 1 Meclis; IX. Fasıllık (136-147) 3 Meclis; X. Fasıllık (148 - 155) 2 Meclis şeklinde bölümlenmiştir.

1. 2. 7. 1. 4. 1. Olay Örgüsü

İlhan'ın olay örgüsü şu metin halkalarından oluşur:

1. İlhan ile Emir Çoban arasında gizli olarak devam eden iktidar mücadelesinin, Emir Çoban'ın vezirlikten azledilmesi ve yerine oğlu Dımaşk'ın getirilmesi ile gün yüzüne çıkması,

2. İlhan'ın makam ve mevki vererek Emir Hasan'ı Bağdad Hatun'dan boşandırması ve Bağdad Hatun'la evlenmesi,

3. Emir Çoban ve oğullarının Emir Hasan ile yaptıkları savaşta yenilmeleri, Gıyaseddin'e sığınmaları ve öldürülmeleri,

4. İlhan'ın Dilşad tarafından boğularak öldürülmesi.

Esere ismini veren İlhan, bütün olayların merkezinde yer alır ve hemen hemen bütün fasıllar onun etrafında şekillenir.

İlhan, hem hükümdarlığını sağlamlaştırmak hem de ileride kendisine problemler çıkarabilecek Emir Çoban ve ailesini iktidar çevresinden uzaklaştırmak ister. Bunun için de bir takım planlar yapar. Her aşaması ustaca kurgulanmış planını hiçbir şekilde ortaya çıkmayarak sahne gerisinden kullandığı “maşalar” vasıtası ile gerçekleştirir. Planının ilk aşaması Emir Çoban’ı vezirlikten azletmek olur. İlhan, Emir Çoban’ı vezirlikten azledip vali olarak atar. İlhan’ın ilk aşamada beklediği Emir Çoban’ın ayaklanmak isteyeceğidir. Ayaklanma başlatınca da bu durumu gerekçe göstererek Emir Çoban’dan kurtulacaktır. Fakat Emir Çoban, tecrübesi ile bu durumun gerçekleşmesini bertaraf eder ve kaçır. Niyeti, güç toplayıp İlhan ile savaşmaktır. İlhan ikinci hamlesini gerçekleştirir: Emir Çoban’ın oğlu Dımaşk’ı babasının yerine vezirliğe getirir. İlhan, baba-oğul arasında doğabilecek ihtilaf ile düşmanını etkisiz hale getirmek ister. Başlangıçta bunda da başarılı olur. Fakat sonra Dımaşk’ın makam-mevki sarhoşluğu geçince babasına karşı savaşamayacağını anlar ve bundan vicdanen rahatsızlık duyar:

“Emir-i Dımaşk –

Ne güç mevkideyim Yarab!... Aman Yarab!... Aman Yarab!

(Biraz dolaştıktan sonra)

Serimde dest-i cellâd-ı ecel, kalbimde bir akreb...

Ne mühlük bir devâ peyda edermiş derd-i nâdânî.

Ne bitmez zehr imişsin, âh, ey tevbîh-i vicdânî!...

Yıkıp kıldın beni teslim bir kahhar mimara;

Figânlar intiharından senin, ey nefis-i emare!

Edâni fevkine çıkmakta olmaz itilâ mahsus;

O ancak bir sukut-ı mânevîdir câlib-i efsûs.

Terfi’ kılrsa da pâyen nedir farkın edânîden,

Bugün mahrum iken ruhun safâ-yı câvidânîden?

Harîs-i câh idim, mâlik olunca ben fakat câha,

Heman çeh-kün gibi inmekte gördüm kendimi çâhâ!

(Bir hareketten sonra)

Selâmetten biraz âriyse de ef’âl ü a’ mâlim;

Serây oldu fakat karşımda sedd-i hâil-i hâil;

Değil pâyem, serâpâ-yı hayatım sâye-i zâil!

Peder İlhan aleyhinde kıyam etmiş, benim ma’tûn

Biraderler berabermiş, benim hâin! Benim mel’ûn!

Hasan mahsur imiş, etmiş bunu ihmalim istilzâm;

Anın imdâdına lâzımmış etmek mühmeli izâm!

O mühmel ben o mahsur âlemin ednâ-yı â’ dâsı.

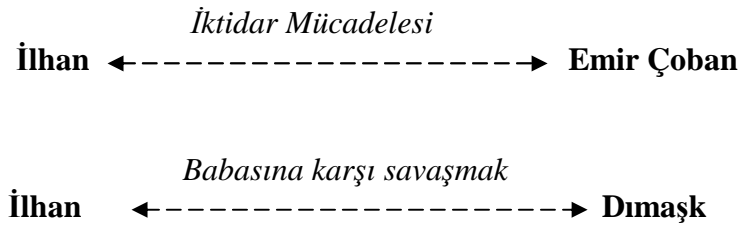
Muhasırsa peder, Çobanların dîrûzu, ferdâsı!

Müheyyâyım beni göndersin İlhan Çin ile Hind’e;

Fakat gitmem peder yahut biraderler aleyhinde.

Benim bahsetmeğe çok yoksa da hakkım hamiyetten
Değildir sadr-ı azamlık mukaddem âdemiyyetten
Müheyyâyım cezâ-yı katle, envâ'-ı mucâzâta;
Fakat sell-i silâh etmem beni icâd eden zâta! (s. 76-77)

Birinci metin halkasında yer alan İlhan ile Emir Çoban arasındaki çatışma aynı zamanda eserin temel çatışmalarından biridir. İktidar mücadelesi odaklı bu çatışmaya Emir Çoban'ın oğlu Dımaşk da katılır. Mevki ve makam verilerek babası ile mücadele etmesi istenen Dımaşk, vicdanı ile makam-mevki imkânları arasında kalır. İlhan'ın gazabına uğramak adına babası ile savaşmayı reddeder. Doğal olarak İlhan ile Dımaşk da bir çatışma yaşamış olur.



İlhan'ın ikinci metin halkası ise İlhan'ın Bağdad Hatun'u elde etmek adına giriştiği faaliyetlere ayrılır. İlhan, Emir Çoban ve ailesini iktidar merkezinden uzaklaştırmak için uygulamaya koyduğu plan dahilinde, Bağdad Hatun'u elde ederek, Emir Çoban ailesini müşkül duruma düşürmeye çalışır.

İlhan, gençliğinden itibaren Bağdad Hatun'u ister fakat İlhan'ın nasıl birisi olduğunu bilen Emir Çoban, kızı Bağdad Hatun'u Emir Hasan'a verir. Zayıf karakterli ve makama-mevkiye tamah eden Emir Hasan, İlhan'ın Bağdad Hatun'dan boşanmasını talep edince bir an düşünmeden bu işi gerçekleştirir. Böylelikle İlhan, iktidar gücünü kullanarak evli bir çifti bile ayırmaya muktedir bir görünüm çizer.

İlhan, gücünü göstermek adına böyle bir girişimde bulunur. Bağdad Hatun'u gerçekten sevip sevmediği eserde muğlak bırakılmıştır. İlhan'ın Dilşad'ı görünce Bağdad Hatun'dan çabucak vazgeçmesi, esasında Bağdad Hatunu ne derece sevdiğinin de bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Abdülhak Hâmid'in eserlerinde kurguladığı aşklar çoğunlukla üçüzlü. Kadınlar ya da erkekler arasındaki aşk mücadelesi yazarın sevdiği bir durumdur. *İlhan*'da da bir

erkek için hala ile yeğenin bir aşk rekabeti içerisinde olduğunu görürüz. Burada aşk iktidar ve hatta ailenin üzerinde bir çekim merkezi oluşturur. Aşk, Bağdad Hatun'un gözünü adeta kör eder. İlhan'ın zalimliğini ve ailesini yok ettiğini görmesine rağmen gönlüne söz dinlemez. Ailesi ve aşkı arasında bir çatışma yaşadığı gibi yeğeni ile de aşkı uğruna rekabet içerisine girer. Eserin ikinci önemli çatışması aşk etrafında şekillenen çatışmadır.

Aşk/İlhan'ın gözdesi olmak

Bağdad Hatun ←-----→ **Dilşad**

Aşkı ve ailesi

Bağdad Hatun ←-----→ **Vicdanı**

Eserin aksiyon kısmını oluşturan Emir Çoban ve ailesinin Emir Hasan ile savaşı ve Gıyaseddin'e sığınmaları bir başka metin halkasında ele alınır.

Emir Hasan, Emir Çoban tarafından “ırzını satan adam”, İlhan tarafından da “sadık köpek” olarak nitelendirilir. Emir Hasan, makam-mevki uğruna eşini boşamış ve İlhan'ın zulüm âletlerinden birisi olmuştur. İlhan için Emir Hasan'ın hiçbir kıymeti yoktur. O, sadece basit bir âlettir ve kullanıldıktan sonra atılacaktır.

Emir Hasan ile Emir Çoban savaşmak için karşı karşıya gelirler. Güç bir kez daha galip gelir ve Emir Çoban mağlup olur. Emir Çoban, aşama aşama düştükçe ümitsizliğe kapılır ve “Galip geliyor hakka demek kuvve-i bîdâd” diyerek gücün karşısında yenilgisini sitemli bir şekilde ifade eder.

İlhan'ın ikinci âleti ise Gıyaseddin'dir. Vaktiyle Emir Çoban'ın yaptığı iyilikleri unutmasa da kendi bekası için gücün âleti olmaktan kurtulamaz. En çetin savaşlarda dahi kendisine sığınan misafiri koruyan gözeten ahlâk anlayışı, Gıyaseddin'in şahsında dumura uğrar. O da bütün âletler gibi güce tapar ve boyun eğer. Kendisine sığınan misafirini İlhan'ın emriyle idam eder.

Abdülhak Hâmid, İlhan'ın şahsında “gücün/iktidarın” nelere kadir olduğunu göstermek ister gibidir. Amaca ulaşmak için bütün araçları mubah gören bu anlayış, zalim bir yönetici olarak çizilen İlhan'ın şahsında kınanır. Güce boyun eğen araçlar da ıRZINI ve onurunu satmıştır.

Abdülhak Hâmid, cihangirlik tutkusundan iğrenen bir yazardır. Bu tutkunun boş ve anlamsız olduğuna inanır. Zira cihangirlik tutkusu hep ölüm ve zulüm getirmiştir. *İlhan*'da da bu tutku, bir ailenin yok olmasına, kimi insanların da onur ve ırzlarını satmasına yol açmıştır. Cihangirlik ihtirası, sonu ölümlerle biten boş bir kavga olmaktan öteye gidememiştir. Yazarın, eserinde vermek istediği en güçlü mesaj buradadır.

Eserin son metin halkası ise nerdeyse hayatta kalan tek kahraman olan Dilşad'ın ailesinin öcünü alışına ayrılır.

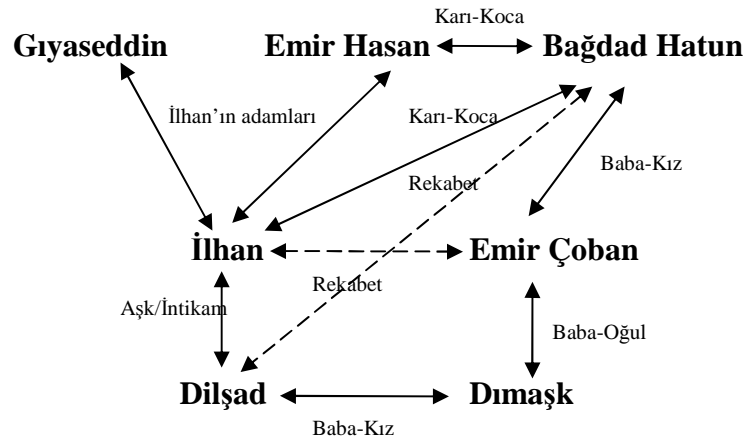
Abdülhak Hâmid'in Nesteren, Sumru, Rukzan ve Yudes örneklerinde olduğu gibi ailesi ile aşkı arasında kalan bir Bağdad Hatun yaratmıştır. Bunun yanında aşkını vazifesine/öcüne feda eden Adalina Merkado gibi bir de Dilşad yaratmıştır. Bağdad Hatun aşkı ve ailesi arasında dramatik bir çatışma yaşayarak çıldırır. Dilşad ise intikam duygusu ile kendini güçlü kılar.

“Dilşad Hatun –
 O aşka çiğnetmem ben şiâr-ı aileyi.
 Elimle mehvedemezsem ben o hâileyi,
 (...)
 Ölü de ben ilhak ederim o merdâna” (s. 98)

Emir Çoban ailesinin intikamından korkan İlhan, uyku uyuyamaz vesveseli birine dönüşür. Emir Çoban ailesinin bütün erkeklerini öldüren İlhan, bu durumun verdiği rahatlıkla uykuya mağlup olur. İlhan'ın uyduğunu ailesinin öcünü almak için fırsat bilen Dilşad, elleriyle İlhan'ı boğarak öldürür. Emir Çoban ailesinin erkeklerinin yapamadığını bu ailenin hayatta kalan tek ferdi Dilşad yapar.

İbn Musa yahut Zatü'l Cemal'de olduğu gibi birbirini takip eden ölümlerden sonra hayatta kalan Dilşad, ailesinin öcünü almış olur.

Şema 17:



1. 2. 7. 1. 4. 2. Dügümler-Çözümler

Tablo 18:

1. FASİL (1-2,33)			2. FASİL (1-30,32)						3. FASİL (1-30,32)		4. FASİL (1-23,100)		5. FASİL (1-100,102)		6. FASİL (1-108,111)		7. FASİL (1-115,120)			8. FASİL (1-124,133)		9. FASİL (1-138,142)			10. FASİL (1-148,153)	
Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	
4.2	4.9	4.13	4.16	4.19	4.22	4.24	4.30	4.4	4.19	4.34	4.73	4.76	4.101	4.108	4.113	4.115	4.121	4.125	4.124	4.134	4.138	4.144	4.148	4.154		
●												●								→						
													●													
														●												
<p>1. İlhan, Emir Çoban'ı öldürecek mi? 2. Dilşad, Çoban ailesinin intikamını alacak mı? 3. Emir Hasan'ın sonu ne olacak?</p>																										

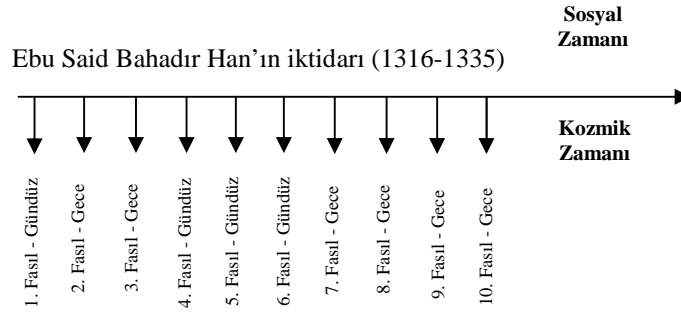
1. 2. 7. 1. 4. 3. Zaman

İlhan'da vakanın geçtiği sosyal zaman ve vaka zamanı doğrudan veren bir bilgiye rastlamayız.

Eser, İlhanlı Devleti (1256-1336) hükümdarı Ebu Said Bahadır Han ile veziri Emir Çoban'ın iktidar mücadelesini ele alır. Dolayısıyla İlhanlı Devletinin son hükümdarı olan Ebu Said Bahadır Han'ın hüküm sürdüğü 1316-1335 yılları arasında herhangi bir zaman dilimi eserin sosyal zamanını ve vaka zamanını bize verir. Eserde geçen vakanın zamanı ile ilgili herhangi bir bilgi verilmediği için vakanın ne kadar bir

sürede geçtiğini de bilemiyoruz.

Kozmik zaman olarak dört fasılda gündüz altı fasılda da geceye yer verilir. Fasıllarda meclisten meclise zaman dilimlerinin değiştiğini de görürüz.



1. 2. 7. 1. 4. 4. Mekân/Dekor

İlhan'ın vakası ağırlıklı olarak Sultaniye'deki İlhanlı sarayında geçer. Eserin vakasının Rey, Kâbil ve Horasan'da geçtiği fasıllar da olmuştur. Eserin fasıl başlarında mekâna dair detaylı bilgiler verilmez.

Eserde daha çok kapalı mekân tercih edilir. On fasıllık oyunun kapalı mekânlarını çoklukla saraydaki odalar oluşturur. Yatak odası, çadır, mezar, savaş meydanı, mezarlık ve türbe gibi mekânlar da kullanılmıştır.

Eser pek çok mekân/yer ismi zikredilir. Vakanın geçtiği Sultaniye, Rey, Kâbil ve Horasan'ın dışında Tebriz, Bağdad, İran, Babil, Kandahar, Herat, Buhara, Isfahan isimleri anılan yerlerdir.

1. 2. 7. 1. 4. 5. Şahıs Kadrosu

1. 2. 7. 1. 4. 5. 1. İlhan (Ebu Said Bahadır Han)

Esere ismini veren kişidir. Yazarın pek çok eserinde çizdiği zalim, müstebid, kadın düşkün, hilekâr ve insanları amaçları için kullanan hükümdar tiplerinden biridir.

Eser içerisinde fasıldan fasıla şahsiyetinin özellikleri tamamlanır. Cihangirlik

sevdasına tutulmuş, kan ile beslenen bir hükümdardır. Yazar, diğer hükümdar tiplerinde olduğu gibi İlhan'ın megaloman tarafını çizmeyi de ihmal etmez. *Eşber*'deki İskender gibi kendisinden başka herkesi küçük görür. Zulümle devam ettirdiği iktidarında çevresindekileri korku ile kendine bağlar. Eserde özellikle Emir Çoban ailesini yok etmek için kurduğu planlarla dikkat çeker.

Ebu Said Bahadır Han'ın, tarihi kişiliği ile Abdülhak Hâmid'in eserinde çizdiği İlhan arasında farklar mevcuttur. Tarihi kaynaklarda zalimliği ve müstebidliği ile ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmaz.

İlhan'ın alegorik okuma düzleminde bir takım özellikleri ile Sultan II. Abdülhamid'e benzediğini söyleyebiliriz. Yazar, özellikle vesveseli hali, zalimliği ve zorbalığı gibi özellikleriyle İlhan-Sultan II. Abdülhamid benzerliği kurar.

Abdülhak Hâmid, yarattığı bütün zalim kahramanlara hazırladığı ölümlü sonu İlhan'a da hazırlar. Kötü kahramanlarına, kötülüklerinin karşılığını canlarıyla ödeten yazar, İlhan'ı da bu anlayışına dahil eder.

1. 2. 7. 1. 4. 5. 2. Emir Çoban

Eserde, İlhan'dan sonra en önemli kişidir. Eserin ana çatışmasında yer alan taraflardan birisidir. Bilgeliği ve tecrübesi ile ön plana çıkarılır. Tarihi kaynaklarda daha güçlü ve nüfuz sahibi olarak gösterilen Emir Çoban, *İlhan*'da daha pasif olarak çizilir.

Mevcut gücüne rağmen İlhan ile mücadeleye girer fakat bütün mücadeleleri başarısızlıkla neticelenir.

Abdülhak Hâmid, temelde cihangirlik sevdasına tutulmuş hükümdarları sevmez hatta boş yere kan döktüklerine inanır. *Eşber*'de bu tutumunu devam ettirmiş olsa da İskender'in karşısına bir Eşber çıkarır ve Eşber'den taraf olur. Güçlünün karşısında güçsüzü tutar. İlhan'da ise yazarın taraf olmadığını görürüz. İlhan'a oranla güçsüz çizilen Emir Çoban, yazar tarafından tutulmaz.

Alegorik okuma düzleminde Mithat Paşa'yı temsil ettiğini söyleyebiliriz. İlhan ile Emir Çoban mücadelesi Sultan II. Abdülhamid ile Mithat Paşa arasındaki mücadeleye benzer. Galip gelen Sultan II. Abdülhamid/ İlhan, uzaklaştırılan ve

öldürülen Mithat Paşa/ Emir Çoban'dır

1. 2. 7. 1. 4. 5. 3. Bağdad Hatun

Tarihi kaynaklarda güzelliği ile anılan Bağdad Hatun, *İlhan*'da ailesi ve sevdiği kişi arasında tereddütler yaşayan biri olarak çizilir. Esasında birbiri ile mücadele eden iki tarafın da ortasında yer alır.

Yazar, İlhan tarafından Bağdad Hatun'un elde edilmesini İlhan'ın Emir Çoban'a karşı aldığı ilk zafer olarak nitelendirir. Bağdad Hatun, iktidar mücadelesinin ilk cephesini oluşturan bir meta konumundadır. Belki başlangıçta İlhan tarafından arzulanan bir kadın olsa da sonra iktidar mücadelesinin basit bir figürü olarak gösterilir. Bu düşünce İlhan'ın Dilşad Hatun'u görünce Bağdad Hatun'u çabucak gözden çıkarması ile de desteklenir.

Bağdad Hatun, eserde en canlı çizilen tiplerden birisidir. Eserde, ondan başka vicdanı ile aşkı arasında kalan kimse yoktur. Gönlü ile aklı arasında kalır ve eserde sürekli ikilemler yaşar. Bu ikilemler sonunda onu çıldırtacaktır.

1. 2. 7. 1. 4. 5. 4. Dilşad Hatun

Emir Çoban'ın torunu, Emir Dımaşk'ın kızıdır. Eserde aşk üçgeninin bir ayağı olarak yer verilir. Bağdad Hatun'un aksine vazife kadınıdır. Ailesinin yok edilmesine sessiz kalmaz. Amacına ulaşmak için planlarda bulunur. *İbn Musa yahut Zati'l Cemal*'deki Adalina Merkado'ya benzer. Sevgisini vazifesi yolunda feda edebilecek ve düşmanını elleri ile boğacak kadar cesur ve vazifesine hürmetkârdır.

1. 2. 7. 1. 4. 5. 5. Diğerleri

Dımaşk, Emir Hasan, Hâfız-ı Şirazî, Kanbur ve Gıyaseddin gibi eserde yer alan ve vazifelerini icra etmek üzere sahneye çıkan ikinci üçüncü dereceden kahramanlar da vardır.

Emir Hasan, İlhan'ın gücünü göstermek adına esere koyulmuş şahıslardan biridir. İlhan, gücünü ve ne yapabileceğini göstermek için Emir Çoban'ın evli kızı Bağdad'ı kocasından ayırır ve kendisine eş yapar. Zayıf ve mevki-makam için "namusunu" satabilecek bir karakter olarak çizilen Emir Hasan, bütün bu özelliklerinin

yanında canına kendi elleri ile kıyabilecek kadar da cesurdur. Emir Hasan, ikili bir karaktere sahiptir. Bir taraftan karısını makam-mevki uğruna boşar, diğer taraftan savaşta yendiği eski kayınpederini serbest bırakır. İlhan'ın kullandığı bir alet olmaktan öte bir değer ifade etmez.

Gıyaseddin ise can korkusu ile İlhan'a bağlı biridir. İlhan, Gıyaseddin'i de Çoban ailesini ortadan kaldırmak için kullanır. Emir Çoban ve oğlunu kendilerine sığınmış olmalarına rağmen İlhan'ın emri ile idam eder.

Dımaşk, Çoban ailesinin önemli fertlerinden biridir. İlhan'ın makam-mevki ile kandırmak istediği kişilerden biridir. Önce babasının yerine sadrazam olur. Fakat sonra İlhan'ın niyetini anlayarak babası ile savaşmaktan vazgeçer ve İlhan'ın emirlerine itaat etmez. Bu davranışı ile de İlhan'ın gazabına uğrar.

Hâfız-ı Şirazî ile Kanbur ise olayları dışarıdan izleyen ve eserde verilmek istenen mesajları farklı tarzlarda ifade eden iki kişidir. *İlhan*'da arka planda yer alan Kanbur, *Turhan*'da Dilşad Hatun ile eserin ana kahramanı olacaktır.

1. 2. 7. 2. Turhan (1914)

1. 2. 7. 2. 1. Eserin Kimliği

Turhan, “İlhan Dairesi” olarak adlandırılan bir grup eserin (*İlhan*, *Turhan*, *Ruhlar*, *Tayflar Geçidi*, *Arzîler*) ikinci eseridir. Abdülhak Hâmid, *Turhan*'ı *İlhan*'ın devamı olarak yazar. *İlhan – Turhan*'daki konunun ve şahıs kadrosunun eserden esere devamı *Târık yahut Endülüis Fethi* ile *İbn Musa yahut Zatü'l Cemal*'e benzer.

Abdülhak Hâmid, konusunu tarihten alarak yazdığı oyunlarında tarihî vakalar üzerinde tasarruflarda bulunarak öznel bir tarih inşa eder. *Turhan*, yazarın hayal dünyasında mayalanarak tarihî vakanın tamamen değiştirildiği bir eserdir. Tanpınar, *İlhan* ve *Turhan*'ı Abdülhak Hâmid'e has hayalî ve korkunç bir rüya olarak değerlendirir:

“(…) Söylemeğe hacet yok ki *İlhan* ile *Turhan*'ın tarihî çerçeve ile alâkası pek azdır. Ne Ebulgazi Bahadır Han bu cinsten zalim ve kan içici bir adamdır; ne de Bağdad ve Dilşad Hatun vardır. Bu, Hâmid'in *İbn Musa*'dan daha fazla tarihî hakikate tasarruf eden doğrusu istenirse kendisine has hayalî ve korkunç bir rüyadır.” (Tanpınar, 1988: 585)

Abdülhak Hâmid, *Eserlerimi Nasıl Yazdım* isimli seri yazısında *İlhan* ve *Turhan*'ın Brüksel mahsulü olduğunu ifade eder.

“Brüksel mahsulâtımdan olan bu iki eser de manzum tiyatrolarımdan ma'duddur.” (Tarhan, 1928d: 22)

Lüsyen Hanım ise hatıratında, aralarında *Turhan*'ın da olduğu bir grup eseri, Abdülhak Hâmid'in İstanbul'da yazdığını söyler:

“Sıraselvi'deki evimiz hoştu, matluba muvafıktı, ama bir an bile boş kalmazdı, o evde alaturka, alafranga her çeşit davetler yapıldı. Artık orada âdeta dönen bir dişlinin hareketine kapılmıştık, bu da Bebek'teki sakin ve çalışmakla geçen hayatımıza taban tabana zıttı. Mamafih *Yabancı Dostlar*, *İlham-ı Vatan*, *Yadigâr-ı Harb*, *İlhan*, *Turhan*, *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar*, *Arzîler*, *Cünûn-ı Aşk* hep orada vücuda getirildi.” (Tarhan, 2006: 116)

Turhan'ın İstanbul'da yazıldığına delil olarak gösterilebilecek bir anekdot, Mithat Cemal tarafından aktarılır:

“Bir gece mahzundu. Sebebini sordum.

— Sorma!

dedi. Büsbütün sordum.

— Bugün Kambur öldü! dedi.

Pek müteessir oldum, diyecektim. Kendimi tuttum, çünkü müteessir olacağım ölüyü tanımıyordum. Sonra anladım ki Hâmid'in matemini tuttuğu (Kambur), Hâmid'in *Turhan* adındaki eserinde yazdığı Kambur'du. Kitabındaki adamı gündüz öldürmüş gece matemini tutuyordu.” (Sâfi, 2006c: 166)

Mithat Cemal'in, Abdülhak Hâmid'le İstanbul'da *Turhan*'ın yazılıp bitirilmesinin ardından konuşmaları eserin İstanbul'da yazıldığına dair bir delil olarak alınabilir.

Turhan, 1916 (1332) yılında yayımlanır. Çalışmamızda *Turhan*'ın, 1332/1916 yılında yapılan baskısını kullandık.⁹⁴

1. 2. 7. 2. 2. Eserin Özeti

Çoban ailesinin intikamını İlhan'ı öldürerek alan Dilşad Hatun, Gıyaseddin'den de ailesinin intikamını almak için harekete geçer. Gıyaseddin'in soytarısı olan Kanbur'a

⁹⁴ Tarhan, A. H. (1332). *Turhan*, Yeni Osmanlı Matbaa ve Kütüphanesi, İstanbul, 160s. Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilmek suretiyle yapılmıştır.

evlilik ve İlhanlı tahtını vermek vaadi ile Gıyaseddin'i öldürtür.

İlhanlı tahtını Dilşad Hatun, Kanbur ile paylaşır. Kanbur ise gerçekte Gazan Han'ın oğullarından Turhan'dır. Üvey annesi sakatlığı dolayısıyla onu saray çevresinden uzaklaştırmış ve onun yerine oğlu İlhan'ı İlhanlı tahtına geçirmiştir. Dilşad Hatun, İlhan'ı öldürmenin azabını yaşarken, çirkin ve kambur olan Turhan ise güzel bir kadın olan Dilşad Hatun ile evliliğin ve İlhanlı tahtının yükünü kaldıramaz.

Batıda Haçlılarla mücadele eden Osmanlı, İlhanlılardan dini kardeşlikleri dolayısıyla yardım talebinde bulunur. Dilşad Hatun ve Kanbur, Osmanlılara savaşta yardım etmek üzere Kosova'ya giderler. Savaş, Dilşad Hatun'un Yakup Çelebi'ye yardımları ile zaferle sonuçlanır. Yakup Çelebi'nin İlhan'a benzerliği ile Dilşad Hatun'un acıları depreşir ve ona karşı aşk besler. Savaş alanında Murat Hüdavendigâr Sırlı Miloş tarafından sırtından hançerlenerek öldürülür. Bayezid da Osmanlı tahtı için kardeşi Yakup Çelebi'yi öldürür. Yakup Çelebi'nin ölümü üzerine iyice hassas bir duruma gelen Dilşad Hatun, yurduna döndükten sonra çıldırarak ölür. Bu durumu gören Kanbur da intihar eder.

1. 2. 7. 2. 3. Eserin Muhtevası

Abdülhak Hâmid, *Turhan*'da Dilşad Hatun ve Kanbur etrafında aşk, vicdan azabı ve Osmanlı-İlhanlı yardımlaşması gibi konuları ele alır.

İlhan'da İlhan, Çoban ailesini yok etmek için çok ince planlar yapmış ve amacı doğrultusunda kimi insanları da kullanmış ama tam saltanatının sefasını süreceği sırada Dilşad Hatun tarafından öldürülmüştü. Dilşad Hatun, İlhan'ı boğarak öldürmenin vicdan azabını *Turhan*'da eser boyunca hisseder ve Bağdad Hatun gibi çıldırarak ölür. Bağdad Hatun'un çıldırmasına sebep ailesi ve aşkı arasında yaşadığı ikilemdi. Dilşad Hatun'un çıldırmasına sebep olan şey ise işlediği cinayetin vicdanî ağırlığı altında ezilmesidir.

İlhan'da aşkını vazifesine feda eden Dilşad Hatun, *Turhan*'da aşkı uğruna ıstırap çeker. Eserin başından sonuna kadar Dilşad Hatun'u vicdanı rahat bırakmaz. Dilşad Hatun, *İlhan*'da ailesini yok eden birine karşı işlediği haklı cinayeti *Turhan*'da unutmuş gibidir. İnci Enginün'ün belirttiği gibi, *İlhan*'da klasik tiyatro kahramanlarını andıran Dilşad, *Turhan*'da daha çok Lady Macbeth'e yaklaşır (Enginün, 1979: 172). Zira sevdiğinin canına kıymış bir âşık gibi vicdan azabı çeker. Dilşad Hatun'un vicdan azabı

çekerek uykusuz geceler geçirmesi ve sürekli ellerine bakıp “Bu parmaklar birer hançer! Bu tırnaklar birer ejder! Bu parmaklar birer cani” diyerek dolaşması Lady Macbeth’e⁹⁵ benzer.

“Dilşad Hatun –

Gözüm mü kanlı? Yarabbi! Nedir her suda bir humret?

Bu mu bir şâh için makbul olan keyfiyet-i işret?

Ben aldım intikam ancak: Onun dendân-ı 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:

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

O hem hûn-rîz ve hem giryân hayalimden geçen ahvâl;

O her an kalbimi tahrîb eden hisler esasından,

Geçer vicdanımın hayretle pîş-i ihtisasından!

(*Yine ellerine bakarak*)

Bu tırnaklar birer hançer! Bu parmaklar birer ejder!

(*Biraz sonra*)

Bütün Çobaniyan: Ecdâd u cüdatım, peder, mâder;

Beni afvetmeğe mâil; fakat meyyâl olan İlhan.

Fakat maktûl yarın nefrîn; bugün Tahsin yarın ihsan.

Bu parmaklar birer cani; bu tırnaklar birer insan!

O yanda dilber ü hem-ser; bu yanda hâher ü dâder;

Bu parmaklar birer İlhan! Bu tırnaklar birer mâder!

(*Tebdil-i vaz’ ile*)

Tehâşîler, tahakkümler, tereddütler, tefâüller;

Teşekkürler, taarruzlar, tasadduklar, tese’üller!” (s. 17-18)

Dilşad Hatun’un vicdan azabı, gerçek kimliğini bilmeden İlhanlı tahtına ortak ettiği Kanbur’un İlhan’ın kardeşi olduğunu öğrenince daha da şiddetlenir. Konuşmalar arasında söz İlhan’a geldikçe Dilşad Hatun rahatsızlanır. İlhan ile ilgili farklı bir buhranı ise Osmanlı’ya savaşta yardım etmek üzere gittiği Kosova’da Yakup Çelebi’nin İlhan’a benzerliği ile yaşar. İlhan ile Yakup Çelebi arasındaki benzerlik, Dilşad Hatun’u yurduna döndüğünde de rahat bırakmaz ve bir kriz anında ölür. İlhan, hayattayken bütün Çoban ailesini öldürmüştü ve bu aileden yaşayan tek kişi olan Dilşad Hatun tarafından da boğularak öldürülmüştü. İlhan, öldükten sonra da Dilşad Hatun’da “vicdan azabı” haline bürünür ve onun ölümüne sebep olur. *İlhan*’da zaferi Çoban ailesi kazanmış gibi

⁹⁵ İnci Enginün, “*Turhan* piyesinde ise *Macbeth* tesiri sadece ihtiraslı kadın tipinde değil, Lady Macbeth’in vicdan azabı ile uykuda gezip kanlı elini temizlediği meşhur sahnenin kaynaklık ettiği, Dilşad’ın vicdan azabı ile kıvrandığı sahnede de görülür.” diyerek Lady Macbeth ile Dilşad Hatun benzerliğine dikkat çeker (Enginün, 1979: 172).

görünse de *Turhan*'da Abdülhak Hâmid'in çok sevdiği bir sonuç gerçekleşmiş olur: Kördöğüşünün bir galibi yoktur; tarafların ikisi de kaybetmiştir.

Başlangıçta belirttiğimiz ve Tanpınar'ın da vurguladığı gibi *Turhan*, Abdülhak Hâmid'in tarihe tasarrufta bulunduğu ve kendi öznel duygu ve düşünceleri ile bir tarih oluşturduğu eserlerindedir. Tarihte, hiçbir zaman İlhanlılar, Osmanlılara Kosova savaşında yardımda bulunmamışlardır. Turhan (Kanbur) isminde kahraman da olmamıştır. Bunlar tamamen Abdülhak Hâmid'in kurgusudur.

Sema Uğurcan, *Turhan*'da yer verilen hayalî İlhanlı-Osmanlı ittifakının, Abdülhak Hâmid'in ferdî ve sosyal tecrübelerinden kaynaklandığını ve Balkan savaşlarında yalnız kalan Osmanlı devletinin yalnızlığını, tarihe dönerek böyle bir ittifakla telafi etmeye çalıştığını söyler:

“Eserin yazılmaya başlandığı yıllar Balkan savaşı yıllarıdır. *Turhan*'da sergilenen Kosova savaşı birleşik Balkan devletlerinin yenildiği savaştır. Halihazırda ise tam tersi olmaktadır. Osmanlı devletine yardım edecek tek dost devlet yoktur. Hâmid devletinin dünya arenasında ne kadar yalnız olduğunu, hariciyedeki görevi sırasında ve özellikle böyle kriz dönemlerinde iyice anlamıştır. Yazar bu millî yalnızlığı telâfi etmek üzere; tarihte Osmanlılara İlhanlı devleti gibi bir müttefik eklemiştir. Bu ekleme, yazarın bağlı olduğu İslâm birliği ideolojisine ve devrin ideolojisi Turancılığa uygun bir yorumdur.” (Uğurcan, 2002: 158)

Abdülhak Hâmid'in ilk kez *Turhan*'da Osmanlı devletinin padişah ve şehzadelerine yer verdiğini görürüz. Bundan önceki eserlerde sadece çeşitli vesilelerle isimleri anılan Osmanlı padişahları, ilk kez birer kahraman olarak *Turhan*'ın şahıs kadrosunda yer alırlar. Murat Hüdavendigâr, annesi Nilüfer, karısı Lazard, oğulları Bayezid ve Yakup, Bayezid'in karısı Devletşah, Yakup Çelebi'nin nişanlısı Lized, eserde yer alan Osmanlı hanedanına mensup kişilerdir.

Abdülhak Hâmid'in Osmanlı hanedanını eserine taşımasının birkaç sebebi vardır. Sıcağı sıcağına yaşanan Balkan savaşlarının hezimet ve giderek tarih sahnesinden çekilmekte olan Osmanlı devletinin içine düştüğü açmazın, bireyler üzerindeki psikolojik yıkımları, Abdülhak Hâmid'i Osmanlı devletinin sahip olduğu kimi değerleri ve hâlihazırda yaşanan sıkıntıların giderilmesine yönelik teklifleri dile getirmeye sevk etmiştir.

Yazarın, Osmanlı devleti vasıtası ile dile getirdiği düşünce ve olayları şu şekilde

sıralayabiliriz: Yakup Çelebi'nin aile içerisinde sergilediği dini hoşgörü –ki Yakup Çelebi'nin nişanlısı Lized Hıristiyan'dır. Yakup Çelebi Lized için o Hıristiyan doğsa da ruhen Müslüman'dır der- Murat Hüdavendigâr tarafından savaş meydanında sergilenir. Savaş meydanında yaralı Hıristiyan askeri Miloş'a yardım etmek ister fakat hançerlenerek öldürülür. Osmanlı devleti kendisi gibi Müslüman olan bir devletle ittifak ederek zafere ulaşmıştır. Bu İslâm birliği düşüncesinin savaş meydanında fiiliyata geçirilmesidir. Osmanlılar adaleti tesis etmek için savaşmıştır. Hatta Lized, babasının savaş meydanında ölmektense Osmanlı'ya esir düşmesini temenni eder. Zira kendi yurdunda can güvenliği yoktur. Eğer Osmanlı'nın esiri olursa canı güvende olacaktır. Ayrıca Abdülhak Hâmid, şehzadeler arasında yaşanan veraset mücadelesi ile ilgili bir tespitte de bulunur. Bayezid'in kardeşi Yakup Çelebi'yi iktidar için öldürmesi örneğinden hareketle Osmanlı'daki şehzâdeler arasındaki veraset mücadelesinin lüzumsuzluğuna dikkat çeker. Her ne sebeple olursa olsun kardeş kanı dökmenin gereksizliğini ileri sürer. Yazar, bu sebepten Bayezid'in, Yakup Çelebi'nin canına kıymanın bedelini Timur'a yenilerek ödeyeceğini belirtir. Murat Hüdavendigâr, Bayezid'e bu durumu ima eder:

“Maiyetinde bugün ceşşin olsa şîr ü peleng
Rah-ı zaferde seni belki durdurur bir leng.” (s. 98)

Abdülhak Hâmid, *Turhan*'da iki ayrı devletin (İlhanlı ve Osmanlı) hayatından kesitler sunar. Bu kesitte savaş, iktidar mücadelesi, aşk ve ölümler yer alır.

Abdülhak Hâmid, pek çok eserinde savaşların yıkıcılığına değinir. Cihangirlik tutkusunun bir iptila olduğunu ve bu iptila uğruna savaşan tarafların hiç birinin bu tutkudan hayır görmeyeceğine inanır. *Turhan*'da da durum aynıdır. Yazar Kosova savaşına müdâhil olan milletlere hem kızar hem acır. İnsanoğlunun savaşa olan meylini eleştirerek hiçbir şey ile savaşmasa kendisi ile savaşacağını belirtir. Abdülhak Hâmid, Sultan Murat'ın dilinden savaş karşıtlığı düşüncelerini ifade eder:

“Sultan Murat – (*Gâh u bîgâh etrafına nasb-ı nigâh ile*)
Humar-ı dem bu yahut neşve-i sahbâ-yı nefşânî
Yıkılmış, hurdehâş olmuş büyük bir devr-i insânî!
Dehân-ı îñ ü âna harb basmış kanlı bir hâtem.
Bir olmuş mümin ü münkir, karışmış mevt ile matem!
(*Bir harekette sonra*)
Bu harbi açtılar haksız ki bozgunlukları bürhan;

Macar, Bulgar, Ulah, Rum, Sırp, o hem-râhân.
 Bu itminânî bizlerden vukuât olmuyor sâlib;
 Değildir haklılar, heyhât! Lakin daima galib.
 Denir vahşilik, insaniyete mahsus, o bir ihsan;
 Eğer tek kalsa bîşek kendisiyle ceng eder insan.
 (*Yine bir hareketle*)
 Bu vahşiliklerin ismi hamasettir, hamiyettir!
 (*Acı bir tebessümle*)
 Ararsak bunda haksız ser-nüvişt-i âdemiyyettir.
 (*Birdenbire tebdil-i vaz' ile*)
 Bugün galip gelip de sen ne buldun, söyle ey gafil!
 Ne yolda itilâ etsen, yerin bir hufredir, sâfil!
 Şühûd-ı nusretin bir sam u ebkem-i mahşer-i mevtâ;
 Yarın divan-ı Bârî'den nasıl eylersin istiftâ?
 (...)" (s. 105-106)

Turhan, biyografik unsurlar barındıran bir eserdir. Abdülhak Hâmid, *Ruznâme*'sinde, Londra'da tanıdığı bir Alman garsonun kambur oğlundan bahseder. Bu kamburun uzun boylu ve güzel bir karısı olduğunu ve bu durumu ileride yazabileceği bir eserinde kullanmak istediğini belirtir:

“Onun [Alman garson] bir kanbur oğlu vardı ki evlerine yakın bir köşede eczaneye mâliktir. Bu kanburun uzun boylu ve oldukça güzel bir karısı ile Pazar günleri sokağa çıktıklarını görürdüm. O endam-ı bâlâ ile bâlâ-yı kasîr bir zıddiyet-i tev'emâne veya bir mükemmeliyet-i pür-taksîr idi. İleride bir eser yazacak olursam, ki niyetim yok değildir, elbette bu manzaradan mülhem olduğunu gösterecek emareler bulunur sanıyorum. Zaten tabiatımdaki meyl-i tezat buna müsaidir.” (Tarhan, 1994: 395-396)

Sema Uğurcan, Abdülhak Hâmid'in “tabiatındaki meyl-i tezat”tan hareketle, Lüsyen Hanım ile Abdülhak Hâmid arasındaki kırk yaş farkının *Turhan*'da Kanbur ile Dilşad Hatun arasındaki fizik farkına kanalize edilmiş olabileceğini söyler (Uğurcan, 2002: 158).

Kanbur'un Dilşad Hatun'u anlatırken sarfettiği “Mazi-i hayatım gibi – efsane vü târih-/ Birleşmiş o hilkatte denir Zühre vü Merih” mısraları, Abdülhak Hâmid'in *Validem* isimli eserinde anne ve babasını tanımladığı kısma benzer:

“Birinin nâm u şânı bir târih;
 Birinin hânedânı efsâne” (Tarhan, 1997: 2003)

Yakup Çelebi'nin nişanlısı Lized'in müptela olduğu hastalığından şikâyet ederek, niye şifa bulmadığını sorgularken, konuşanın Yakup Çelebi'den çok verem olan eşi

Fatma Hanım'ı anan Abdülhak Hâmid olduğunu görürüz.

“Fakat Lized ne için bulmuyor şifâ, Yarab!
Nedir bu sıhhiyye-i bî-sûd şurb ü ekinde?
Fakat ölürse o, ruhum benim tahaccür edib,
Düşer bu âleme gökten mezar şeklinde!” (s. 75)

1. 2. 7. 2. 4. Eserin Yapısı

Turhan, on beş fasıllık tarihî bir dramdır. Yazar, bu eserinde fasılları Manzar şeklinde isimlendirmiş olup meclislere yer vermemiştir. Fasılların hacimlerinde yine bir standart yoktur.

I. Manzar (s. 5-10); II. Manzar (11-15); III. Manzar (16-18); IV. Manzar (s. 19-20); V. Manzar (21-24); VI. Manzar (25-37); VII. Manzar (38-68); VIII. Manzar (s. 69-75); IX. Manzar (76-78); X. Manzar (79 - 84); XI. Manzar (85 - 104); XII. Manzar (105 - 107); XIII. Manzar (108 - 116); XIV. Manzar (117 - 122); XV. Manzar (123 - 154) şeklinde bölümlenmiştir.

1. 2. 7. 2. 4. 1. Olay Örgüsü

Turhan'ın olay örgüsü şu metin halkalarından oluşur:

1. Dilşad Hatun'un Çoban ailesini öldüren Gıyaseddin'den intikam almak için Kanbur'a taht ve evlilik vaad ederek Gıyaseddin'i öldürtmesi,

2. Dilşad Hatun ile Kanbur'un Kosova savaşında Osmanlılara yardım etmek üzere Kosova'ya gitmeleri,

3. Dilşad Hatun'un vicdan azabıyla kıvranırken çıldırarak ölmesi ve ardından Kanbur'un intihar etmesi.

Eseri ismini veren *Turhan* (Kanbur) olsa da eser Dilşad Hatun'un etrafında şekillenir. Dilşad Hatun, aksiyonu ve çektiği vicdan azabı ile eserde önemli bir yer işgal eder.

Yazar eserin yapısını Sultaniye ve Kosova olmak üzere iki merkez üzerine kurar. *Turhan*, İlhanlı devletinin merkezî olan Sultaniye'de başlar ve biter. Arada eserin

coğrafyasına ve vakasına Osmanlı devletini dâhil etmek üzere Kosova eklenir.

İlhan'da Çoban ailesinin mezarı başında intikam almak için yemin eden Dilşad Hatun, İlhan'ı elleri ile boğarak öldürür. Çoban ailesini asan Gıyaseddin'den de intikamını *Turhan*'da onu Kanbur'a öldürterek alır. Dilşad Hatun, Gıyaseddin'i İlhanlı tahtına geçirmek vaadi ile Sultaniye'ye davet eder. Burada Dilşad Hatun, İlhan'ın taktiğini uygulamak ister: Makam-mevki vererek hedefini ağa düşürmek ve sonra yok etmek. Fakat Gıyaseddin, tereddütler yaşar. Bunun üzerine Kanbur, sarayında soytarılık yaptığı Gıyaseddin'in yanına gider. Kanbur'a Gıyaseddin'i öldürmesi karşılığında Dilşad Hatun tarafından eş olma ve İlhanlı tahtı vaad edilmiştir. Kanbur, Gıyaseddin'i öldürmek üzere gittiğinde Gıyaseddin'i kalbi durmuş ve ölmüş vaziyette bulur. Çoban ailesinin katilinin Gıyaseddin olduğunu Kabil halkına ilan ettikten sonra, Gıyaseddin'in başını Dilşad Hatun'a getirir. Kanbur için böylelikle "soytarılıktan" devlet başkanlığına giden yol açılmış olur.

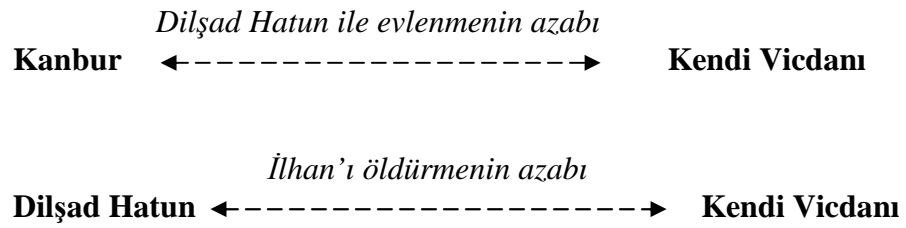
Dilşad Hatun'un intikam hırsı, İlhan'ın taktiklerinin yolunda ilerler. Dilşad Hatun bu yolda öncelikle Gıyaseddin'e makam-mevki teklifinde bulunur, ardından elini sürmeden "maşa" kullanarak cinayet işletir. Yazar, burada kadın-erkek fark etmeden, intikam ve iktidar hırsının aynı kirli yöntemleri kullandığını vurgulamak ister gibidir. Abdülhak Hâmid, özellikle Dilşad Hatun'u pek çok bakımdan İlhan'ın dışısı gibi çizmek ister. Yukarıda belirttiğimiz taktiklerin dışında yöneticilerin iktidardayken "evhamlı" bir yaşayışı tercih ettiklerini görürüz. Her an öldürülmek korkusu kiminde uyuyamamak kiminde de zırhlı kıyafetlerle dolaşmak şeklinde kendini gösterir. Dilşad Hatun, İlhan gibi uykusuzluk çekmenin yanında saray içinde zırhlı elbiselerle dolaşır.

Abdülhak Hâmid, pek çok bakımdan *İlhan* ve *Turhan*'da *Eşber*'in yapısını kullanır. İlhanlı tahtını aynı *Eşber*'de olduğu gibi iki kişi (bir kadın ile bir erkek) yönetir.

Dilşad Hatun'un Gıyaseddin'i taht ve evlilik vaadi ile Kanbur'a öldürtmesi, Kanbur'un ikbali olur. Kanbur, hakkı olan ama fizikî yapısı dolayısıyla ve annesinin yönlendirmesi ile İlhanlı tahtından uzaklaştırılmış *Turhan*'dır. Kaybettiği tahta bir cinayet vasıtası ile ulaşır. Gizlediği kimliğini de bu vesile ile aşikâr etme fırsatı bulur.

Kanbur, *İlhan*'da aktif bir rol üstlenmez. Gıyaseddin'in soytarısı olarak mutlu

görünür. *Turhan*'da ise eserin en önemli iki karakterinden biridir. *Turhan*'da Kanbur hakkında öğrendiklerimizle onun kaybettikleri adına üzüldüğünü görmeyiz. Ama kazandıkları ile mutsuz olur. Kendi fizikî yapısının aksine çok güzel bir kadına ve İlhanlı tahtına sahip olur. Bu sahiplik onda psikolojik bir baskı oluşturur. Hep Dilşad Hatun gibi güzel bir kadının kendisini neden seçtiğini sorgular. Bulduğu cevap ilginçtir. Kanbur'a göre Dilşad Hatun, onu İlhanlı devletinin son hükümdarı İlhan'ı öldürmesinden duyduğu vicdan azabını hafifletmek adına kabul etmiştir. Dilşad Hatun, vicdanının sesini kendisi ile tezat oluşturan Kanbur ile evlenerek susturmak ister. Nefsine ağır gelecek bir durumu yaşarsa vicdanını rahatlatabilecektir. Burada hem Kanbur hem de Dilşad Hatun, kendi vicdanları ile bir çatışma yaşarlar.



Gıyaseddin'in öldürülmesi, Dilşad Hatun açısından yarım kalmış bir intikamın tamamlanması dışında vicdan azabının katlanmasına da yol açar. Bu aşamadan sonra Dilşad Hatun, İlhan'ı öldürmüş olmanın vicdan azabını daha şiddetli raddelerde hissetmeye başlar. Eserin sonunda *İlhan*'da Bağdad Hatun'un yaşadığı kaderi Dilşad Hatun yaşar yani çıldırarak ölür.

Turhan'ın ikinci metin halkası yazarın eserine hakim olan ikinci merkez Kosova'da yaşanan savaşa ayrılmıştır. Olayın vakası Sultaniye'den Kosova'ya taşınır. Tiyatro eserlerinde Osmanlı hanedanını ilk kez bu eseri ile ele alan Abdülhak Hâmid, İslâm birliği düşüncesini pratikleştirmek adına bunu yapmıştır. Balkan devletlerine karşı Müslüman bir devlet olarak mücadele veren Osmanlı devleti, İlhanlı devletinden yardım talebinde bulunur. Savaşın kritik bir noktasında, Yakup Çelebi'nin yenik düşeceği bir zamanda özellikle savaşçı bir kadın kimliği ile görüne Dilşad Hatun, Yakup Çelebi'ye yardım eder ve savaşın zaferle sonuçlanmasına katkıda bulunur.

İlhanlı ile Osmanlı devletinin bir savaşta birbirlerine yardım etmesi, aynı dinin mensubu iki devletin yardımlaşması ve bir birlik oluşturması anlamına geliyor. Muhteva

kısımında değindiğimiz gibi Abdülhak Hâmid, bunu Balkan savaşının hezimetinden sonra içine düştüğü ümitsizliği gidermek adına muhayyel bir birliktelik kurarak kendisine ve eserini okuyacak olanlara ümit aşılacak ister.

Bu yardımlaşma İslâm birliği düşüncesinin yanında bir başka vurguyu da içinde barındırır. Dilşad Hatun, Yakup Çelebi'ye İlhan'a benzemesinden ötürü âşık olur. Savaş meydanında dahi insanî zaafının su yüzüne çıktığını görürüz. Dilşad Hatun, Yakup Çelebi'ye hem savaş müttefiki olduğu için, hem de İlhan'a benzeterek yaşadığı vicdan azabını hafifletmek adına aşkından dolayı yardım eder.

Abdülhak Hâmid, Osmanlı cephesine adeta projektör tutar. Osmanlı içerisinde yaşanan veraset kavgası, padişah eşlerinin milliyet ve din farklılıkları, iktidar mücadelesi tutulan projektörün gözler önüne serdiği durumlardır. Bayezid, gerek veraset gerekse iktidar mücadelesi uğruna kardeşi Yakup Çelebi'nin canına kıyar. Abdülhak Hâmid, sonra yazacağı *Tayflar Geçidi*'nde Kanbur'un dilinden Bayezid'i kardeş kanı dökmesinden dolayı eleştirir ve "eden bulur" hükmünce Ankara savaşında Bayezid'in Timur'a yenilmesini kardeşinin canına kıymasına bağlar. Bayezid, *Tayflar Geçidi*'nde kardeşi Yakup Çelebi'den afv diler ve pişmanlığını dile getirir. Yazar, eserinde kurguladığı ölümlerin hiçbirine Yakup Çelebi'nin ki kadar üzülmez. Duygularını gizleyemeyen Abdülhak Hâmid, okuyucusunun da Yakup Çelebi'nin öldürülmesine üzülmesini bekler. Kardeşler arasında yaşanan mücadelenin arka planında şehzadelerin hanımlarının mücadelesi de yer alır. Bayezid'in karısı Devletşah ile Yakup Çelebi'nin nişanlısı Lized arasında şiddetli bir iktidar mücadelesi yaşanır. Mücadele daha çok milliyet ve din noktasında verilir. Eşler arasında tek Türk ve Müslüman olan Devletşah Hatun, tahtın Bayezid'in hakkı olduğunu tavır ve davranışları ile belli eder. Yazar, mücadeleyi kaybedecek olan Yakup Çelebi'nin durumunu pekiştirmek adına nişanlısı Lized'i de verem hastası olarak çizer. Yakup Çelebi, ağabeyi Bayezid tarafından öldürülürken, Lized de hastalıktan ölür. Güçlü olanlar kazanmış, zayıf olanlar bu mücadelede kaybetmiştir.

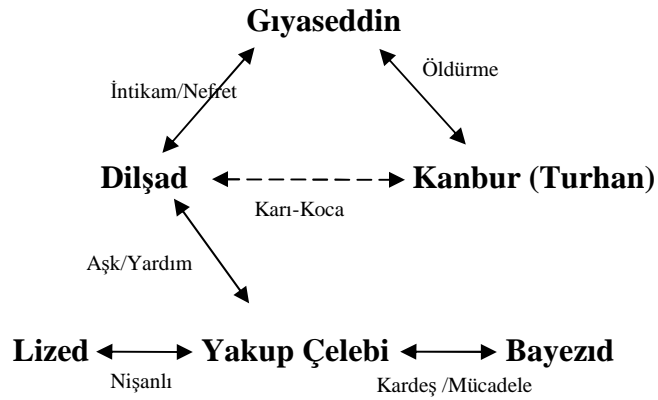
Eserin son metin halkası Dilşad Hatun ile Kanbur'un ölümlerine ayrılır. Kosova'da savaş Osmanlıların zaferi ile neticelenince Dilşad Hatun ile Kanbur tekrar Sultaniye'ye dönerler. Sultaniye'ye dönüş her iki kahramanın azaplarını kronikleştirir. Kanbur, kimliğinin aşikâr olması ile Dilşad Hatun'un kendisine karşı mesafeli davrandığını fark eder. Bu Kanbur'un yalnızlığını ve dışlanmışlığını artırır. İntihar

etmeye yeltenir fakat sarayın bahçesinde konuştuğu kızların ruhları, onu bu işten alıkoyar. Ertelenen intihar ancak Dilşad Hatun'un cesedinin başında gerçekleşir.

Dilşad Hatun'un Sultaniye'ye döndükten sonra vicdan azabı iyice artar. Vicdan azabı ile kıvrılırken çıldırır ve ölür. Dilşad Hatun'un öldüğünü gören Kanbur'da hançerini çekerek canına kıyar. Son nefesini "Timur" kelimesi ile verir. Oğlunun ismini anarak ruhunu teslim etmesi manidardır. Bu durum, Dilşad Hatun ve Kanbur'un ölümü ile sahipsiz kalan İlhanlı tahtının varisi için bir adres gösterme olarak okunabilir.

Kurgusu bakımında başarılı olan eser, yazarının pek çok eseri gibi aksiyon bakımında kısıtlı ve konuşmalar bakımından zengindir.

Şema 18:



1. 2. 7. 2. 4. 2. Düğümler-Çözümler

Tablo 19:

1. FASIL (s.2-15)			2. FASIL (s.16-72)										3. FASIL (s.73-75)	4. FASIL (s.76-100)	5. FASIL (s.101-107)	6. FASIL (s.108-114)		7. FASIL (s.115-125)			8. FASIL (s.126-135)	9. FASIL (s.136-147)			10. FASIL (s.148-155)			
Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	Meclis	
s.2	s.9	s.13	s.16	s.19	s.22	s.24	s.30	s.44	s.49	s.56	s.73	s.76	s.101	s.108	s.113	s.115	s.121	s.125	s.126	s.136	s.138	s.146	s.148	s.154				
1																												
												2																
													3															
1. İlhan, Emir Çoban'ı öldürecek mi? 2. Dilşad, Çoban ailesinin intikamını alacak mı? 3. Emir Hasan'ın sonu ne olacak?																												

1. 2. 7. 2. 4. 3. Zaman

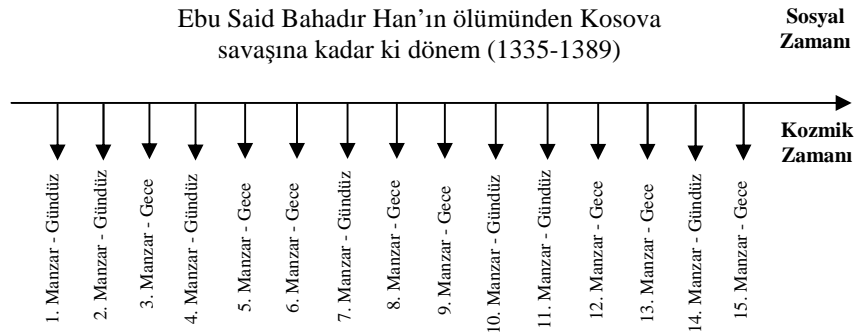
İlhan'da olduğu gibi *Turhan*'da da vakanın geçtiği sosyal zaman ve vaka zamanı doğrudan veren bir bilgiye rastlamayız.

Turhan, İlhanlı devletinin son hükümdarı Ebu Said Bahadır Han'ın (İlhan'ın) *İlhan* isimli eserde öldürülüşünden sonraki dönemi, Dilşad Hatun'un iktidarını anlatır. İlhanlı devletinin son hükümdarı olan Ebu Said Bahadır Han'ın ölüm tarihî olan 1335'ten sonraki herhangi bir zaman dilimi eserin sosyal zamanını ve vaka zamanını bize verir.

Abdülhak Hâmid, kendisinin kurguladığı tarih çerçevesinde gerçek tarihî bilgi ile uyuşmayan ve tarihçe de farklı olan bir zamanı (I. Kosova savaşı, 1389) eserine dâhil eder. Tarihte Osmanlı devleti ile İlhanlı devletinin ittifak yaparak Kosova savaşına girdiklerine dair hiçbir bilgi yoktur. İlhan'ın öldürülüş tarihî olan 1335'ten, Kosova savaşının yapıldığı 1389 tarihîne kadar 54 yıllık bir zaman dilimi vardır. Eserdeki sosyal zamanı doğru olarak tespit etmek güçleşmektedir. İlhan'ın öldürülüş tarihî olan 1335'i mi, Kosova savaşının tarihî olan 1389 tarihîni mi esas alacağız? Tamamen yazarın kurgusu olan iki devletin ittifakından hareketle Kosova savaşını esas almak doğru olmayacaktır.

Vaka zamanı ile ilgili sadece Kosova savaşının iki gün sürdüğü bilgisi verilir. İlhanlı devletinin başkenti olan Sultaniye'den Kosova'ya gidilmesi o günün şartları düşünüldüğünde aylar alacak bir yolculuk demektir. Dolayısıyla Sultaniye'de başlayan eserin vakası iki günlüğüne Kosova'ya taşınır sonra tekrar Sultaniye'de noktlanır. Bütün değerlendirmeler ışığında eserin vakasının birkaç ay olduğunu söyleyebiliriz.

Kozmik zaman olarak yedi manzarda gündüz, sekiz manzarda da geceye yer verilir.



1. 2. 7. 2. 4. 4. Mekân/Dekor

Turhan'ın vakası ağırlıklı olarak Sultaniye ve Kosova'da geçer. Eserin vakasının Kâbil ve Süleymaniye'de geçtiği manzarlar da olmuştur. Eserin manzar başlarında mekâna dair detaylı bilgiler verildiği görülür.

Eserde kapalı/açık mekân bakımından bir denge gözetilmiş gibidir. On beş manzarlık oyunun kapalı mekânlarını çoklukla saraydaki odalar ve çadır oluşturur. Açık mekân olarak ise bahçe ve savaş meydanı kullanılır.

Eserde, Sultaniye, Kâbil, Kosova, Süleymaniye, İran, Edirne, Bursa ve Tebriz isimleri anılan yerlerdir.

1. 2. 7. 2. 4. 5. Şahıs Kadrosu

Turhan'ın şahıs kadrosunu İlhanlı grubu ve Osmanlı grubu olmak üzere ikiye ayırmak mümkün. Muhtevasından yapısına kadar iki ayrı bölüme ayrılmış gibi duran eserin, şahıs kadrosunda da bu tarz bir gruplaşmanın olduğunu söyleyebiliriz. İlhanlı grubunu Dilşad Hatun, Kanbur, Hâfız-ı Şirâzî, Gıyaseddin; Osmanlı grubunu ise Murat Hüdâvendigâr, Bayezıd, Yakup Çelebi, Nilüfer Hatun, Devletşah Hatun, Lized ve Lazard oluşturur.

1. 2. 7. 2. 4. 5. 1. Kanbur (Turhan)

Esere ismini veren kişidir. *İlhan*'da geri planda ve çok farklı bir kimlikle görülen saray soytarısı Kanbur, *Turhan*'da artık Gazan Han'ın varisi Turhan olarak çıkar

karşımıza.

Yazar, Kanbur'a çok ayrı bir kimlik verir. *İlhan*'da sözünü esirgemeyen biri olan Kanbur, aynı zamanda kimsenin itibar etmediği ve fizikî yapısından dolayı hafife aldığı biridir. Fakat *Turhan*'da macerasının aşikâr, kimliğinin ifşa edilmesinin ardından İlhanlı tahtının varislerinden Turhan ile karşılaşırız.

Abdülhak Hâmid, Kanbur için kişisel bir tarih oluşturur. Fakat soytarılıktan yöneticiliğe giden hayat macerasında önceki konumu ile sonraki konumu arasındaki inanılmaz farklılık inandırıcılıktan uzak görünür. Kanbur, Hürrem isimli bir kadınla evlenir ve ondan doğan ama nerde, ne halde olduğunu bilmediği Timur isimli bir de çocuğu olur. Eserin sonunda Kanbur son nefesini verirken Timur ismini zikreder. Bu bir anlamda İlhanlı tahtının boş kalmayacağına bir telmihtir.

Gerek savaş meydanında gerekse devlet yönetiminde Kanbur pasif bir durumdadır. Esas savaşçı ve yönetici kimliği ile Dilşad Hatun öne çıkar. Fizikî yapısı Kanbur'u hayatın içine katılmasına engel olur. Bundan dolayıdır ki hep Dilşad Hatun'un yanında kendini ikinci sırada ve değersiz olarak görür. Hatta Dilşad Hatun ile olan evliliğine bir türlü akıl erdiremez ve Dilşad Hatun'un vicdan azabını hafifletmek adına kendisi ile evlendiğine inanır.

Kanbur'un eserden esere devam eden macerası sadece *İlhan* ve *Turhan* ile sınırlı kalmaz, *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler*'de de kendisine yer bulur. Abdülhak Hâmid'in benimsediği kahramanlarından biridir ve onu öldürünce yasını tutar⁹⁶. Diğer taraftan Kanbur, Abdülhak Hâmid'in tarihî kişi ve olayları ele aldığı eserinin en hayali kişisidir. Tarihî hiçbir vesikada Kanbur namında ve Turhan adında bir İlhanlı yöneticisine rastlanmaz.

İnci Enginün, Kanbur'un W. Shakespeare'in *Kral Lear* isimli eserlerindeki soytarıdan derin izler taşıdığını belirtir:

“Hâmid, *Kral Lear*'deki bu soytarıdan hareket ederek muhtelif eserlerinde tekrar tekrar, değişik durumlarda ortaya çıkardığı bir Kanbur yaratır. Kanbur, en tehlikeli ve trajik durumlarda acı hakikatleri istihzalı ve güldürücü bir üslupla anlatması bakımından *Kral Lear*'in soytarısına benzer, fakat değişik hususiyetleri de vardır ve örneğinden çok uzaklaşır. Hâmid, diğer eserlerinde olduğu gibi aldığı tesiri burada da çok

⁹⁶ Bu incelememizin başında Mithat Cemal'den aktardığımız anekdota bakılabilir.

değiştirmiştir.” (Enginün, 1979: 193)

1. 2. 7. 2. 4. 5. 2. Dilşad Hatun

İlhan'da da önemli bir yer işgal eden Dilşad Hatun, *Turhan*'da da eserin merkezî karakterlerinden biridir. İlhan tarafından katledilen ailesinin öcünü almaya yemin eden vazife kadını Dilşad Hatun, *Turhan*'da bu yönü ile pek görünmez. Eserin başında Gıyaseddin'i Kanbur'a öldürterek intikamını tamamlayan Dilşad Hatun, bu andan itibaren aşama aşama vazife kadını hüviyetinden uzaklaşarak, sevdiğini öldürmenin verdiği vicdan azabı ile kıvranan bir aşk kadınına dönüşür.

Abdülhak Hâmid'in sevdiği ve başarılı olarak çizdiği iki arada kalmış ve vicdan azabı ile kıvranan kadın kahramanlarından biri haline gelen Dilşad Hatun, yüksek idealler uğruna Osmanlı devletine savaşta yardım etmeye gider fakat savaşta da İlhan'a benzeyen Yakup Çelebi'ye âşık olur. Vazife kadını halinden aşk kadını haline dönüşüm savaş meydanında da devam eder.

Abdülhak Hâmid, bütün öldürenlerin öldürülme korkusu yaşamasını gayet başarılı şekilde işler. Bu hal kişilerde kimi hassasiyetlerin oluşmasını yol açar. İlhan, öldürülme korkusu ile uyku uyuyamaz. Dilşad Hatun da yine öldürülme korkusundan zırhlı kıyafetlerle dolaşır.

Kanbur gibi Dilşad Hatun da yazarın bundan sonra yazacağı üç eserinde yer verdiği kahramanlardan biri olacaktır.

1. 2. 7. 2. 4. 5. 3. Diğerleri

Abdülhak Hâmid'in iki grup olarak düşündüğü şahıs kadrosunun Osmanlı hanedanını oluşturan şahısları eserde etkin rol üstlenmeseler de yazarın vermek istediği mesajları aktarmakta yardımcı olmuşlardır.

Abdülhak Hâmid, Osmanlı'daki veraset ve kardeş mücadelesini yansıtmak için Bayezid ve Yakup Çelebi'yi, padişah eşlerinin farklı din ve milliyetten oluşlarını vurgulamak için Lazar ve Lized'i, Türk yöneticisinin müsamahakâr ve hoşgörülü tavrını göstermek için de Murat Hüdâvendigâr'ı eserinin şahıs kadrosuna dâhil etmiştir.

1. 2. 7. 3. Tayflar Geçidi (1917)

1. 2. 7. 4. Ruhlar (1922)

1. 2. 7. 5. Arzîler (1925)

Tayflar Geçidi, *Ruhlar* ve *Arzîler*, Abdülhak Hâmid'in *İlhan* ve *Turhan*'ın devamı olarak yazdığı eserlerdir. Bu eserler "İlhan Dairesi" olarak adlandırılır. Abdülhak Hâmid'in zengin hayal gücü ve sürekli yeninin peşinde koşan tarafı *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler*'de tiyatro eseri olarak değerlendiremeyeceğimiz farklı bir tarzda ortaya çıkar. Bu zamana kadar *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler* hakkında değerlendirmede bulunan edebiyat tarihçileri ve yazarlar, bu eserleri "diyalog" olarak ele almış ve bu eserlere yazarın şiirleri arasında yer vermişlerdir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, "Hâmid, *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler* adındaki poemlerinde bu iki eserin [*İlhan* ve *Turhan*] kahramanlarına tekrar dönmüştür." (Tanpınar, 1988: 585) derken, *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler*'i "poem" olarak isimlendirir. Bir başka yerde de (s. 588) *Yabancı Dostlar*'ı "diyalog" olarak niteler.

İbrahim Necmi Dilmen, *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler*'i *İlhan* ve *Turhan*'ın "zeyli" olarak değerlendirdikten sonra, "Bunlar [*Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler*], birer temaşa ve sahne eseri olmaktan ziyade heyecanlı şiir parçaları sayılabilir." (Dilmen, 1932: 88) der. Anlaşılan Dilmen de bu eserleri tiyatro eserinden ziyade şiir olarak görmek taraftarıdır.

Asım Bezirci de İbrahim Necmi Dilmen gibi düşünür:

"Bunları oyun saymak biraz güçtür. Çünkü tümüyle oyuna özgü bir kuruluşları yoktur, yalnızca diyaloga yaslanırlar. Fakat *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler*, bir bakıma *İlhan* ve *Turhan*'ın devamı gibidirler. Ayrıca onların kişilerinden bazılarının da konuşmalarını içerirler. Bundan ötürü bunları da oyunları arasında incelemeyi uygun gördük." (Bezirci, 1991: 109)

Asım Bezirci, *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler* isimli eserleri "Diyaloglar" başlığı altında inceler. Ayrıca *Yadigâr-ı Harb* ve *Yabancı Dostlar*'ı da bu başlık altında ele alır.

Mustafa Nihat Özön, *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi* isimli eserinde, Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerine yer verdiği kısımda *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler*'in isimlerini dahi anmaz (Özön, 1941: 153-172). Fakat Abdülhak Hâmid'in şiirlerini değerlendirirken “*Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler* isimli eserlerinde, tiyatrolarında yarattığı şahsiyetleri canlandırıp konuşurmuştur.” (Özön, 1941: 48) diyerek bu eserleri “tiyatro eseri” olarak görmediğini belirtmiş olur.

İsmail Habib Sevük, Abdülhak Hâmid'in eserlerini “Manzum ve Dramatik” olmak üzere ikiye ayırır. Manzum eserler başlığı altında şiir kitaplarına, Dramatik eserler başlığı altında da tiyatro kitaplarına yer verir. Sevük, *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler*'i manzum eserler kısmında değerlendirir ve *Tayflar Geçidi*'ni ele alırken, “Bu eser bir temaşa değildir, mükâlemeli bir nazımdır.” (Sevük, 1935: 210-216) ifadesini kullanır.

Hikmet Dizdaroğlu, Şiir, Tiyatro, Mektup ve Anıları başlıkları altında Abdülhak Hâmid'in eserlerini değerlendirir. *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler*'i şiir kitaplarının bulunduğu listede sıralarken, tiyatroları listesinde bu eserlere yer vermez (Dizdaroğlu, 1970: 32-36).

Son olarak Sema Uğurcan, bu üç eseri “Diyaloglar” başlığı altında inceler (Uğurcan, 2002: 174)

Tayflar Geçidi, *Ruhlar* ve *Arzîler*'i, tiyatro olarak değerlendirmek gerçekten mümkün gözüküyor. Gerçi Abdülhak Hâmid, hemen hemen bütün eserlerinde tiyatro türünün sınırlarını zorlamıştır. Fakat *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler*'de bu zorlama büsbütün farklı bir tarza döner. Adı anılan bu eserlerde yazar, fasıl ve meclis bölümlenmeleri yapmamış, yapısal manada dramatik bir çatışma kurgulamamış, sadece yarattığı kahramanların hayal ve ruhlarını zaman ve mekândan azade, kimi zaman yazıldığı dönemin güncel olaylarına değinerek karşılıklı konuşurmuştur.

Biz de, Asım Bezirci'nin düşüncelerine paralel düşüncelerle Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserleri üzerine bir araştırma ve inceleme adımı taşıyan tezimizde bu eserleri, *İlhan* ve *Turhan* isimli tiyatro eserlerinin bir devamı mahiyetinde olmaları hasebiyle tiyatroları ile birlikte incelemeyi uygun gördük.

1. 2. 7. 3. 1. Tayflar Geçidi'nin Kimliği

Abdülhak Hâmid, Lüsyen Hanıma ithaf ettiği bu eserini Brüksel'den dönüşünde İstanbul'da yazdığını belirtir:

“*Abdullahü's-Sagîr* gibi bu eseri de Brüksel'den avdetimden sonra, ma'zul iken, Bebek'te yazmışım.” (Tarhan, 1928d: 22)

Tayflar Geçidi'nin son sayfasında “tarih-i inşâdı 1915, Bebek” ibaresi yer alır.

İlhan ve *Turhan*'ın devamı niteliğinde olan *Tayflar Geçidi*, bu eserlerin şahıs kadrosuna ilaveten Doğu ve Batı'nın önemli şâir ve yazarlarının hayallerinin bir araya toplanarak konuşturulduğu manzum bir eserdir.

Âsâr-ı Müfide Kütüphânesi serisinden 1335'te (1917)⁹⁷ yayımlanan eser, 114 sayfalık bir hacme sahip. Çalışmamızda *Tayflar Geçidi*'nin 1917 tarihli baskısı kullanılmıştır.⁹⁸

1. 2. 7. 4. 1. Ruhlar'ın Kimliği

Abdülhak Hâmid, *Eserlerimi Nasıl Yazdım* isimli yazısında *Ruhlar* ve *Arzîler*'i birlikte değerlendirir. Bu iki eserini Viyana'da iken yazdığını belirtir:

“*İlhan*, *Turhan* ve *Tayflar Geçidi*'nin mâbadi gibi telakki olunan bu iki manzum eseri [*Ruhlar* ve *Arzîler*] Umumî Muharebe, Mütareke senelerinde ve İstiklâl Harbi'nin de başlamış olduğu bir sırada, Viyana'da iken yazmışım.” (Tarhan, 1928d: 22)

Abdülhak Hâmid, 1922 yılında yayımlanan *Ruhlar*'ın önsözünde, *İlhan*, *Turhan*, *Tayflar Geçidi* ve *Ruhlar*'ın birbirine bağlı eserler olduğunu belirttikten sonra bu eserlerden dördünün “Kanbur” unvanı ile adlandırılabilceğini söyler:

“*İlhan*, *Turhan*, *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* bu dört eser yekdiğerine merbut gibidir. Ve hepsine birden “Kanbur” unvanı verilebilir. Çünkü en mühim müessir odur.

⁹⁷ Ömer Faruk Akün, “Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler” isimli makalesinde, Âsâr-ı Müfide Kütüphânesi'nin faaliyet gösterdiği yılları ele alarak, bu seriden çıkan kitaplarda hicrî oldukları halde rumî zannedilerek baskı tarihlerinin yanlış verildiğine dikkat çeker. *Finten*, *İbn-i Musa*, *Sardanapal* gibi eserlerde yapılan yanlışın *Tayflar Geçidi*'nde de yapıldığını buradaki bilgilerden görmekteyiz. *Tayflar Geçidi*, yanlış verilen 1919 tarihinin aksine 1335 (1917) tarihinde yayımlanmıştır. (Akün, 1967: 152-155)

⁹⁸ Tarhan, A. H. (1335/1917e). *Tayflar Geçidi*, Âsâr-ı Müfide Kütüphânesi, Matbaa-i Âmire, İstanbul, 114ş. Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilerek yapılmıştır.

İlhan'ı *Turhan* takip etmiş, *Turhan*'a *Tayflar Geçidi* akab-rev olmuştu. *Ruhlar* da *Tayflar Geçidi*'nin muakkibidir. Kanbur mazisini bilmeyenlere bunu ihtâra mecburdur.” (Tarhan, 1338: 5)

Ruhlar, 1338 (1922) yılında İkdam Matbaasında basılır. Çalışmamızda kullandığımız baskı, eserin bu 1338 tarihli olanıdır⁹⁹.

1. 2. 7. 5. 1. Arzîler'in Kimliği

Yukarıda alıntıladığımız metinde görüleceği üzere Abdülhak Hâmid, *Arzîler*'i de Viyana'da iken yazmıştır. Fakat bu eserin yayımı yazılışını takiben olmaz. Yazarın da belirttiği üzere, “*Arzîler* İstiklâl Harbi'nin tesiri altında telif olunmuştur (...)” (Tarhan, 1928d: 22).

Arzîler, 1922 yılında yazılmış olmasına rağmen ancak 1925 yılında İstanbul'da yayımlanır. Çalışmamızda, 1925 yılında Mahmut Bey Matbaasında basılan eser kullanılmıştır¹⁰⁰.

1. 2. 7. 3. 3. Tayflar Geçidi'nin Muhtevası

“Uykuda görünen hayal, korkudan karanlıkta görünen hayalet” (Develiioğlu, 2006: 1042) gibi anlamları bulunan “Tayf” kelimesini Abdülhak Hâmid, W. Shakespeare'in *Hamlet* isimli eserinden aldığı tayf motifi ile birleştirerek¹⁰¹ özgün bir mefhum ortaya koyar.

Tayflar Geçidi, yazarın *İlhan* ve *Turhan*'da yer verdiği şahısların yanında Doğu'nun ve Batı'nın önemli yazar ve şairlerinin de tayflarını çeşitli konularda karşılıklı konuşturduğu bir eserdir. Bir mezarlıkta, oyunda yer verilen kahramanların cesetleri canlanır ve karşılıklı konuşmaya başlarlar. Bu karşılıklı konuşmalarda öncelikle *İlhan* ve *Turhan*'da yer alan şahıslar birbirleriyle hesaplaşır. Daha sonra

⁹⁹ Tarhan, A. H. (1338/1922). *Ruhlar*, İkdam Matbaası, İstanbul, 67s. Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilmek suretiyle yapılmıştır.

¹⁰⁰ Tarhan, A. H. (1925). *Arzîler*, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul, 66s. Alıntılar metin boyunca bu baskıdan sayfa numaraları verilmek suretiyle yapılmıştır.

¹⁰¹ İnci Enginün, Abdülhak Hâmid'in “tayf” motifini W. Shakespeare'den alarak genişlettiğini söyler: “Hâmid, Kanbur tipini daha sonra yazdığı üç manzûm dialogda *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler*'de devam ettirir. Bu eserlerin hususiyetini zaman ve mekânın dışında yaşayan bir tayflar âlemi teşkil eder. Hâmid burada da Shakespeare'den aldığı bir tesiri alabildiğine genişletmiştir. *Hamlet*'teki tayf, Hâmid'in muhayyilesinde büyümüş, çoğalmış ve dünyadan ayrı bir âlemin temeli haline gelmiştir.” (Enginün, 1979: 196)

Doğu'nun ve Batı'nın önemli yazarları Batıdaki Doğu imajı hakkında konuşurlar. Müslüman ve Türk medeniyeti çerçevesinde tartışmalar yapılır. Medeniyet ekseninde yapılan tartışmaları Doğu ve Batı edebiyatları hakkındaki tartışmalar takip eder. Abdülhak Hâmid, üstadı Namık Kemal'in tayfına da eserinde yer verir. Abdülhak Hâmid'in, bağlılığının ve duyduğu saygının bir ifadesi olarak Namık Kemal'e övgülerde bulunduğu görülür. Son olarak *Tayflar Geçidi*'nde savaşın yıkıcılığına değinilerek, savaş karşıtlığı düşünceler dile getirilir.

Eser, “kader”, “ölümün eşitleyici kudreti”, “kavga ve savaşın faydasızlığı” ve “Müslüman ve Türk medeniyetinin üstünlüğü” gibi temel düşünce/motifler üzerine inşa edilir.

Tayflar Geçidi'nde önce Kanbur'un tayfı görünür. Serinin diğer eserlerinde de *Tayflar Geçidi*'nde olduğu gibi en önemli görev Kanbur'a verilmiştir. *Tayflar Geçidi*'nin Kanbur'un tayfı ile başlaması bu manada önemlidir. *İlhan* ve *Turhan* oyunlarının kahramanları kendilerinden söz edildiği zaman esere dahil olurlar ve konuşmalara katılırlar. Dünyada halledilmemiş gibi duran ya da bir takım sebeplerle ölümlere sebebiyet veren davranışlar, her şeyin kudretli bir elin temasıyla değiştirildiği bu âlemde, bütün zararlı unsurlarından arındırılır. İnsanlar hırslarından ve kötü düşüncelerinden sıyrılmış vaziyette kavgadan uzak ve affa yakın bir duruş sergilerler. Dünyadayken birbirini öldürenler, birbirinin felaketine yol açanlar adeta kucaklaşırlar ve birbirlerini affederler.

İlk barışma İlhan ile Dilşad Hatun arasında yaşanır. İlhan, Dilşad'ın kendisini öldürdükten sonra mutlu olmadığını ve kadınlığının bütün güzelliklerini kaybettiğini iddia eder. Onun çektiği vicdan azaplarının yegâne sebebi olarak kendisini görür ve böylece hükmünün öldükten sonra da devam ettiğini ima eder. Dilşad Hatun ise alınması gereken bir intikamı gerçekleştirdiğini ifade eder. Sonra barışırlar.

“İlhan'ın Tayfı –
 Kurtlar müdavimin-i zemîn-i ziyafetin
 Göster ne oldu manzara-ı hüsnün? Ey kadîd?
 Dilşad'ın Tayfı -
 Bildir kim urdu tâcına bir pençe-i hadîd?
 İlhan'ın Tayfı –
 Bendim alan saraya ber-armağan seni!

Dilşad'ın Tayfı -

Tırnaklarımla ben mi değildim boğan seni?

İlhan'ın Tayfı –

Ancak güzelliğin de o gün oldu hâk-gûn!

Ancak kadınlığın da o gün kaldı ser-nigûn!

Oldun o gün ketîbe-i mevtâyâya mültahak;

Ukbâdaki cezalara dünyada müstahak.

Yıllarca! Zehr-i makteli ettin sen iltikam!”(s. 13)

“İlhan'ın Tayfı –

Ya niçin böyle ağladın?

(*Sükût. Biraz sonra takarrüb ile devam ile*)

Sen ancak öz hayatına kasedtin ey kadın!

(*Sonraca*)

Mahfî bir iştiyâk ile, bir ihtiyaç ile,

Teslim-i cism ü can edişin mevt-i âcile;

Rağmen benim hayalime, Kanbur'la nisbetin;

İlhan'a benziyor diye Yakub'a rağbetin;

Bilsem nedendi? Söyle!

(*Sükût*)

Uran, intikam alan,

Hiç sen değil benim!

(*Sulh u sükûn*)” (s. 18)

Dünyada birbirleri ile rekabet içerisinde olan Bağdad Hatun ile Dilşad Hatun, dünyadaki en son tartışmalarına kaldıkları yerden devam ederler. Dilşad Hatun, Bağdad Hatun'un ailesine gereken önem ve özeni göstermediğini söyler. Burada *Tayflar Geçidi*'nin etrafında döndüğü önemli kavramlardan birisi olan, “kader” gündeme gelir. Bağdad Hatun, yaşadıklarını ve yaşattıklarını kader olarak nitelendirecektir. Bağdad Hatun, dünyada sormadığı Çobaniyan ailesinin hesabını tayflar âleminde İlhan'a sorar. İlhan da Bağdad Hatun gibi bütün yaşananları kader olarak değerlendirir.

“Bağdad'ın Tayfı –

Reybü'l-menûn mu ismi cinayâtının senin?

Çobaniyan'ı mahvedişin bir kaza mıdır?

(*Pûşidesini açıp kadîdini göstererek*)

Bunlar o hânedân-ı şehidin izâmıdır!

İlhan'ın Tayfı -

Yaptıklarım da öyle benim: hep mukadderât.

Bağdad'ın Tayfı –

Kurban-ı keyfin olmuş iken biz muhadderât!

Çıkmakta bî-zebân deheninden bu nevhalar!

Levh-i kader mi sun'-ı siyahın şu levhalar:

Ben on yaşında, aklım iken yani nâ-tamam;

Teshîri istemezken onun pek çok ihtimam;

Tâb-âverâne her müteneffir itâbıma,
 Kimdir benim taabbüd eden âb u tâbıma?
 Zevcemden ibtidâ beni kimdir cüdâ eden?
 Evvel cüdâ vü sonra fenâ vü fedâ eden?
 Oldumsa, kim müsebbibi, menfûre-i peder?
 Dilşad' a hasr-ı Fikret eden kim?

İlhan'ın Tayfı –
 Kader! Kader!” (s. 21-22)

Eserde vurgulanan önemli diğer bir konu ise ölümün bütün eşitsizlikleri eşitlediğidir. Dünyada kim ne olursa olsun tayflar âleminde artık herkes eşittir. Toprağa karışan herkes aynı mezarlıktadır. Kanbur'un fizikî çirkinliği de ölüm tarafından - diğerlerinden farkı olmaksızın- eşitlenmiştir.

İlhan oyununda yer alan şahıslardan Gıyaseddin, kendisine sığınan Emir Çoban ve oğlunun idamından duyduğu üzüntüyü dile getirir ve bütün bu olayların müsebbibi olarak da İlhan'ı gösterir. Emir Çoban ve oğlu ise çoktan bu durumu unutmuş ve Gıyaseddin'i bağışlamıştır. Bu durum, dünyada iktidar mücadelesi içerisinde olanların, tayflar âleminde bu işlerden vazgeçtiklerini gösteren bir unsur olarak ele alınmalıdır.

“İlhan'ın Tayfı -
 Çobaniyan! Benim size zulmettiğim sarîh.
 Afvetseniz de âcizim olmakta müsterih.
 Emir Çoban'ın Tayfı –
 İlhaniyan! Benim de derûnumda var o hâl;
 Bay ü gedayı etse de hem-pâye irtihâl,
 Vaktiyle sizdiniz bizim ancak efendimiz!
 Asilik eyledik size, bizler de nâdimiz!
 Emir-i Dimaşk'ın Tayfı –
 Hırs u hevesler ermede hep bir nihayete.
 Emir Çoban'ın Tayfı –
 Biz hep erip nihayete erdik hidayete.”(s. 37-38)

İlhan oyununda yer alan kişilerin tayflarının diyaloglarından sonra *Turhan* oyununun kişilerinin tayflarının konuşmalarına geçilir. Murat Hüdavendigâr, onu öldüren Miloş, Kral Lazar, Prenses Lazard, Bayezid, Timur ve Yakup Çelebi kendi aralarında konuşurlar.

Turhan'da Timur'un, Kanbur'un oğlu olduğunu öğrenmiştik. Timur'un tayflar âleminde görülmesi hoşnutsuzluk yaratır. Başta babası Kanbur olmak üzere herkes, Timur'un savaşlar dolayısıyla işlediği cinayetlerden dolayı Timur'u kınar. Timur ile

Bayezıd arasında Ankara Savaşı odaklı tartışma yaşanır. Timur, gagesinin Tatarlarla Türkleri birleştirmek olduğunu ve Bayezıd'ın de küçümser tavırlarla bunu engellediğini söyler. Fakat bu düşünce hiç kimse tarafından kabul görmez. Bayezıd, Osmanlı'ya kafa tutan Timur'u haklı olarak küçümsediğini söyler.

“Timur’un Tayfi -

Ben a’recim, yolumda fakat sanma aksadım
Tatar ve Türk’ü müttehid etmektir maksadım.
İnsan yaratmak üzere yok ettim cenînleri:
Elbet duyulmaz onların âh u enînleri!
Dâr-ı fenâyı ben boyadım keyfe mettefak
Sizler o renge kan deyiniz, ben derim şafak!
Tathîr için zamaneyi, kanlar döken, yıkan,
Ma’füvv olur melâikeden almış olsa kan!
Hiç şaşma kan kokarsa türâbım edince şem;
Kanlar içinde garîb olur şems-i muhteşem,
Bir subh-ı sâdik etmek için subh-ı kâzibi!
Hûnîn değil midir şafakın reng-i câzibi?” (s. 42-43)

Bayezıd, Ankara Savaşı'nı kaybetmesine saf değiştiren Tatarları sebep olarak gösterir. Kanbur ise Bayezıd'ın savaşı kaybetmesinin sebebini, katlettiği kardeşi Yakup Çelebi'nin ahının tutmasına bağlar.

“Bayezıd’ın Tayfi – (...)

Tarih, o bir muhâkeme divanıdır, geniş;
Elbet görür sukutumu yüksekte bir iniş!
Tatar ihanetiydi, evet, indiren bizi!
Kimlerdi saff-ı hasma kaçıp yendiren bizi?

Kanbur’un Tayfi –

Ey Bayezıd! Boş yere ta’n etme herkese;
Tatar ve Türk’e, Sırpa’a veya Kürd’e, Çerkes’e,
Hükm-i kazâyı bilmiş ol, ettirdi iktizâ,
Ancak senin o kendi elinden çıkan kazâ;
(*Sükûtta sonra*)
Bâis senin sukutuna Yakup’un âhıdır!
(*Yine biraz tevakkufla*)
Galtîde ettiğin o ser-i bî-günâhıdır,
Bir yıldırım olup da isabet kılan sana!
(*Sonraca*)
Bir haklı yıldırım ki düştü şahsına!”(s. 45-46)

Birbirini bağışlayan ikililerden bir diğeri de iki kardeştir. Bayezıd, kardeşi Yakup’u öldürmekten üzüntü duyar ve Yakup Çelebi’den merhamet ister. Yakup Çelebi, ağabeyi Bayezıd’ın elini öperek büyüklük gösterir ve ağabeyini affettiğini beyan

eder.

Miloş, savaş meydanında arkasından hançerlediği Murat Hüdavendigâr'dan af diler. Miloş, cinayeti işleminin sebebi olarak Prenses Lazard'ın Murat Hüdavendigâr ile evlenmesini öne sürer. Daha sonra da Müslümanlığa düşman olduğu için bu cinayeti işlediğini belirtir. Tayflar âleminde yaptığından pişmanlık duyar, hak dinin İslâm olduğuna kanaat getirir ve Murat Hüdavendigâr'dan af diler. Mütevekkil Murat Hüdavendigâr, kendisini öldüren Miloş'u affeder ve hatta Miloş sayesinde dar-ı bekaya geldiği için sevinir.

“Miloş'un Tayfı -

Eyvah! şimdi mu'terifim ben günahımı!
Hançerledimse şâh-ı necabet-penâhımı,
Ettim ikame ben ona davâ-yı milleti:
Sultan Murad'a kıydığımın asl u illeti,
Metbûumun kızıyla olan izdivacıdır
Davacı şimdi halbuki ancak duacıdır.
(...)

Miloş'un Tayfı -

Terkeyledim ne varsa bugün mûcib-i sudâ'
Artık bütün mezâhib ü edyâna elvedâ!

Hüdavendigâr'ın Tayfı -

Ben şâdım, ey Miloş, buna olsun kanatın;
Sultan Murad'a çünkü silah-ı şenâatın,
Dâr-ı fenâyı, dâr-ı bekâ etti! (s. 61-63)

Abdülhak Hâmid, *Tayflar Geçidi*'nde Doğulu ve Batılı “meşâhirin” tayflarını da konuşturur. Yazar, Doğulu-Batılı ayrımını din esası üzerinden yapar, milliyet sonra gelir. Hafız-ı Şirâzî, Sadi, Ömer Hayyam, Firdevsî ve Namık Kemal, Doğu'yu temsilen, Dante, Victor Hugo ve W. Shakespeare de Batı'yı temsilen eserde yer alır. Birincilerin Müslüman, ikincilerin Hıristiyan olmaları en ayırıcı özellikleridir.

Doğulu ve Müslüman ediplerin tayfları, Batılı Hıristiyan ediplere Müslümanlığı ve Doğu medeniyetini niye yanlış anladıklarını ve anlattıklarının hesabını sorarlar. İlk başta Sadi, Dante'ye İslâm ve İslâm peygamberi hakkındaki olumsuz düşüncelerinin hesabını sorarak ona “koca dâhi-i müfterî” der.

“Sadi'nin Tayfı -

(...)
Vay Dante!... Sen misin koca dâhi-i müfterî!
Hâk-i siyah tıynetî hâkister-i cahîm!...

(*Sukût devam*)

Bilmem nasıl tarahhum edip Hâlık-ı Rahîm,
 Vakfetmemiş o tıyneti deya-yı nârına?
 Şeytan mı kurtarıp seni atmış kenarına?
 Teşhîr için mi halka dehâ-yı şerîrini?
 Cühhâl omuzlarında kurulmuş serîrini,
 İsyân için mi Hakk’a veya Kibriyâ’sına?
 Bühtân için mi yoksa onun enbiyâsına?...
 İnkâr için mi hep Arab’ın ezkiyâsını,
 Mihrin şua-ı pâkini, mâhın ziyâsını,
 İblis’e nisbeten sen iken elyak u eşer,
 Dûzah-nişîn olur mu imiş Seyyidü’l beşer?...
 (...)" (s. 66)

İlahî Komedyâ’nın yazarına Hz. Muhammed ile ilgili iftiralarının hesabı Sadi’nin dilinden Abdülhak Hâmîd tarafından sorulur. Sadi, Hıristiyanlık-Müslümanlık merkezinde medeniyet karşılaştırması da yapar.

“Sadi’nin Tayfı –

(...)

Göster cihâna var mı senin dîn ü devletin!...
 Kurdun mu ittihadın binlerce milletin?...
 Vâzı’ mısın esâsını sen bir siyasetin?
 Ma’rûf olan o ilm ü vukufun, kiyasetin
 Ziyet mi verdi sûret ü mânâ-yı âdeme
 Bahş-ı uhuvvet ettin mi ebnâ-yı âdeme?
 (...)" (s. 66)

Dante, bir zamanlar yazdığı eserindeki bu hezeyanları Beatrice’in ölümünden duyduğu üzüntü ile yazdığını söyler. Hata ettiğini kabulle birlikte Hz. Muhammed’in “sultan-ı enbiyâ” olduğuna kanaat getirir.

“Dante’nin Tayfı –

(...)

Zâhil mişim neşideyi nazmettiğim zaman;
 Ben sonra anladım ki hata etmişim, yaman:
 Vermiş Mesih’e pâye-i berter Resul-i Hak;
 Hattâ bizim düşündüğümüz pâyeden ahak!
 Bir öyle zât olur mu ki ma’rûz-ı intikâd,
 İsa’ya Müslim etmese iman u itikad,
 Kâfir diyor o Müslime âdil şeriatı
 (*Sükût, devam*)
 Tashîhe sa’y edermiş, o hazret, tabiatı!
 Ondan benim de etti tagayyür tabiatım:
 Sultan-ı enbiyâyadır elbette bî’atım!” (s. 69)

Kanbur, daha sonra gelen Victor Hugo'ya niçin Müslüman medeniyetini görmezlikten geldiğini sorar. Victor Hugo da, o zamanlar devam eden Türk-Yunan savaşının tesiri ile Müslüman medeniyetine karşı olumsuz bir tavır takındığını söyler.

W. Shakespeare'in tayfı da esere dahil olur. W. Shakespeare'in Victor Hugo'ya göre Türklere karşı daha müsamahalı olduğunu görürüz. W. Shakespeare, Türklerin önemini kavramış görünür.

Şair ve yazarların edebiyat tartışmaları bir önceki Doğu-Batı merkezli tartışmalardan farklılık gösterir. Bu kısımda bütün edipler birbirlerinin büyüklüklerini kabul ve takdir ederler. Her edip yarattığı eserleri ve eserlerindeki kahramanlarla söz alır. Edebiyat bütün insanlığın ortak malı gibi görülür. Her edip kendisinin üstünlüklerinden bahseder, diğerleri de Doğulu ya da Batılı fark etmeksizin birbirlerinin üstünlüklerini takdir ederler.

Bütün Doğulu ve Batılı ediplerin dışında kendisine özel bir yer verilen Namık Kemal de bu tayflar âleminde görünür. Üstadı Namık Kemal'e her zaman büyük saygı ve muhabbet besleyen Abdülhak Hâmid, Namık Kemal'i bir hürriyet ve vatan kahramanı olarak tanıtır. Memlekete hürriyet kavramını getiren ve savunan kişinin Namık Kemal olduğunu ısrarla vurgular. Namık Kemal'in vatan sevgisi ve müdafaası ile ilgili fikirleri dile getirilir. Hariciyeci sıfatı ile 93 harbini, Namık Kemal merkezli tartışır. Siyasî ittifakların vatanın bekası için elzem olduğu fikri, halkın yönetime katılması, demokrasi gibi düşünceler de Namık Kemal'in tanıtıldığı kısımda değinilen konulardır.

Savaş karşıtlığı Abdülhak Hâmid'in fikr-i sabitidir. Eserden esere her fırsatta savaş karşıtlığını dile getirir. *Tayflar Geçidi*'nde de eserinin sonunda savaşın yıkıcılığına değinir. Abdülhak Hâmid'e göre savaşlar insanlığa kasteden cinayetlerdir. Namık Kemal vesilesi ile Osmanlı'nın hiçbir savaşı kan dökmek adına yapmadığını, savaşa zorlandığı zamanlarda da kendisini müdafa etmek için savaşa girdiğini belirtir. Batılı ediplerin tayflarının özellikle savaşların din kaynaklı olduğunu ileri sürmelerine karşın Sadi ve Kanbur'un tayflarının dilinden yazar, Habil-Kabil, Kerbelâ, İlhan-Çoban, Timur-Bayezid arasında yaşanan savaşları örnek verir ve bunların aynı dine mensup olduklarını söyler. Abdülhak Hâmid'in pek çok piyesinde ısrarla üzerinde durduğu konu olan "iktidar mücadelesi", ona göre savaşların gerçek sebebidir. İnsandaki dinmeyen

hırs ve cihangirlik tutkusu iktidar mücadelesi ile birleşir ve insanlığa kasteden savaş cinayetleri işlenir.

Abdülhak Hâmid, Müslüman ve Türk kimliği ile *İlhan* ve *Turhan* piyeslerindeki şahısların yanı sıra Doğulu ve Batılı ediplerin tayflarını eserine almış ve onları kendi düşünceleri doğrultusunda “mutlak hakikate” erdirmişdir. Bundan sonra yazacağı *Ruhlar* ve *Arziler*'de yine diyaloglar şeklinde aynı teknikle Dilşad Hatun ve Kanbur'un ruhlarını daha güncel konularda konuşturacaktır.

1. 2. 7. 4. 3. Ruhlar'ın Muhtevası

Ruhlar, Tayflar Geçidi'ndeki kalabalık şahıs kadrosunun aksine iki kişi arasında geçer. Eser boyunca Dilşad Hatun ile Kanbur konuşur. *Ruhlar*, Dilşad Hatun ile Kanbur'un tayflarının ruh olarak gökyüzüne yükselerek orada karşılıklı konuşmalarını konu edinir. Bu ikiliye eserin sonunda üç büyük dinin peygamberleri de katılır.

İki ruh, yükseldikleri gökyüzünde geçmiş, geleceği, tayflar âlemini görürler. Tayf halinden ruh haline yükselememiş olanlar vardır. Yazar, vermek istediği mesajları ruhluğa terfi edemeyenler üzerinden vermeye çalışır.

Turhan'ın kahramanlarından hemen hemen hepsi ruh olamamıştır. Bu kişiler ayrıca *Tayflar Geçidi*'nde yaptıkları kötü eylemlerinden dolayı pişman olan, özür dileyen kişilerdir. Bunlar arasında ruhluğa yükselememiş ve en şiddetli azapları çekenler İlhan ve Timur'dur. Yazar, burada insanlığa savaş ve entrikalarla zulmeden, kan döken iki ismi cezalandırmıştır.

Ruhlar'ın büyük bir kısmında Dilşad Hatun'un dünyadayken yaptığı eylemlerin sorgulanması yapılır. Özellikle Dilşad Hatun'un intiharı ve İlhan'ı öldürme meselesi ele alınır. Dilşad Hatun, işlediği cinayetin ve intiharın günah olduğu kanaatindedir. Kanbur ise Dilşad Hatun'u, yaptıklarını bir takım sebeplerle yaptığı için teskin etmeye ve onu suçsuz olduğuna inandırmaya çalışır.

“Kanbur'un Ruhü –

Pek âşikâr:

Katil demek değil mi o bir rûh-ı ten-şikâr?

Söz yok senin o mesele-i zâilen için

İlhan'dan intikam alışın âilen için,

Hakkındı şüphesiz; ona şer'an denir kısâs;

Vârid umûm için, bu değildir bir ihtisâs.
Olmuş da olsa halbuki bâdi-i iştihâr,
Cinnet değilse aynı cinayettir intihar!” (s. 25)

Tayflar Geçidi'nde ele alınan kader problemi *Ruhlar*'da da karşımıza çıkar. Kader çerçevesinde ölüm ve aşk da değinilen konulardır.

Abdülhak Hâmid'in çoklukla tarihî çerçeveli eserlerinde dile getirdiği bir düşünce vardır: Yöneticileri zalim olmaya ve zulüm yapmaya iten gücün arkasında, kendilerine olan güvensizliklerini, zaaflarını ve vehimlerini zulmederek ve kötülük yaparak gidermeye çalışmaları yatar.

Kanbur, oğlu Timur'dan rahatsızlığını *Tayflar Geçidi*'nde yeri geldikçe dile getirmişti. *Ruhlar*'da da bu rahatsızlığını devam ettirir. Kanbur'a göre Timur, dünyadaki zalimler silsilesinin önde gelenlerindedir. Zira Timur da “güçlünün haklılığına” inananlardandır.

“Kanbur'un Ruhü –
Hatta benim de oğlum o meslekte nâmdar
Sükkân-ı arzı etmiş o bîdâr ü bî-medâr!
Mahfeylemiş zaifi o zira kavî imiş,
Öldürmek istemişse demek ölmeyim demiş” (s. 38-39)

Ruhlar'da ele alınan konulardan biri de Türk-Tatar ilişkileridir. Bu ilişki geçmişi ve bugünü ile ele alınır. Türk-Tatar birliği hakkında konuşulur. Kanbur, bu birliğin olamayacağı düşüncesindedir. Dilşad Hatun ise olabileceği yönünde fikir beyan eder. Fakat bu birliğin köküne dinamit koyan Timur ile Bayezid arasındaki hoş olmayan ilişki olmuştur. Geçmişte Tatarların yaşadığı yıkımla artık halde Tatar'dan bahsetmek mümkün değildir. I. Dünya savaşı yıllarında Türklerin içinde buldukları durum da Tatarların geçmişteki haline benzemektedir.

İşte tam da bu noktada Türklerin hangi özelliklerini yitirdikleri hangi özelliklerini muhafaza ettikleri konu edilir. Kanbur, daha çok olumsuz özellikleri sayarken, Dilşad Hatun Türk tarafının faziletlerinde bahseder. Karşılıklı konuşmalarda içinde bulunulan kötü durumdan kurtuluş için çözüm önerileri de sunulur. En önemli öneri adaletin tesis edilmesidir. Güçlü olanın değil haklı olanın hüküm sürmesi ve dolayısıyla adaletin güçlü olması gerektiği üzerinde konuşulur.

Dilşad Hatun ile Kanbur'un tartışmalarını yaptıkları sırada gökyüzü aydınlanır ve Hz. Muhammed konuşmaya başlar. Hz. Muhammed konuşmasında ümmetinin içine düştüğü durumdan hoşnutsuzluğunu dile getirir:

“Diğer Bir Sadâ-yı Ra'd Edâ –

Ey ümmet-i Muhammed! Eyâ kavm-i ser-nigûn!

Senden, değer, kızarsa bu âfâk-ı nilgûn!

Siz çünkü inhimak ederek ıyş u işrete,

Fısk u fücûra, sefk-i dem ü nehb ü garete;

Nefrîne oldunuz nazar-ı Hak' da müstahık!

Şeytan da nefret eylese sizden olur muhık!

Bir kere hâle bakmayı siz itiyâd edin;

Bir kere asr-ı evvel-i İslâm'ı yâd edin.

Dinen ve mezheben size ma'rûz iken vifâk,

Câri miyânizde leîmâne bir nifâk.

Nakdine-i eramil ü eytâmı müddahir,

Izrâr-ı yekdiğerle mübâhi vü müftehir;

Sûratle ettinizse de yağma-yı beyt-i mâl,

Hep oldunuz hazîz-i sefâletle pây-mâl;

Düşmenler oldu vâris-i dâr u diyarınız!

Allah'ın en denî kulu en bahtiyarınız!

Tarih-i şânınız fakat olmazdı ber-hevâ,

Etseydiniz şeriat-ı garrâyı pişvâ.

Ecdadınız o sâyede olmuştu nâmdâr;

Harben ve sulhan ettiler isbat-ı iktidar.

Harbetsilerse sulh idi hep gaye-i emel;

Fethetsilerse sâika, yapmaktı bir temel.

Kimlerdi Endülüs'e kılıp şer'i muktedâ

İslâh-ı tarz-ı âlem edenler en ibtidâ?

İcra-yı adle hasr ile subh u mesâsını,

Kimlerdi vaz'eden medeniyet esasını?

(...)

Yok yok medâr-ı fahr olacak bir şiârınız;

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!

(...)

İslâm adâvetinden onun olmasam emin,

Câri derim o yerde bugün dîn-i müslimin!

Takdîr olursa onların indinde kıymetim,

Hattâ şu anda ben derim onlardır ümmetim!

Lâzım değil sizin beni addetmeniz nebî,

Siz çünkü oldunuz benim indimde ecnebi! (s. 52-55)

Abdülhak Hâmid, görüleceği üzere Hz. Peygamber'in dilinden İslâm'ın şan ve

şeref dolu dönemi olarak Endülüs ve Osmanlıyı gösterir. Hedef olarak batının gösterilmesi de manidardır. İslâm'ın temel değerlerinden uzaklaşan nesillere sitemini ifade eden Hz. Peygamber, ümmetinin kendisi için artık “ecnebi” yani yabancı olduğunu dile getirir.

Hz. Peygamber'in ardından tecelliler halinde Hz. İsa ile Hz. Musa da görünür. Bu iki peygamber de kendi ümmetlerinden şikâyet ederler.

Abdülhak Hâmid'in düşüncelerini Peygamberler vasıtası ile ifade etmesi düşüncelerinin inanırlılığını güçlendirmek adınadır.

Dilşad Hatun ile Kanbur'un ruhu sonra nazarlarını hâlihazıra çevirirler. Bu sırada dünyada I. Dünya savaşı yaşanmaktadır. İnsanlığın katli son sürat devam etmektedir. Dilşad Hatun ile Kanbur'un ruhu yeryüzüne inmeye karar verir. Bu ölümlülüğün ölümsüzlüğe tercihidir.

Abdülhak Hâmid'in tayflar ve ruhlar âleminden geçmişi ve hâlihazırını görerek gündeme ve tarihe ilişkin olayları tartışması, ona düşüncelerini ifade etmesi için geniş bir hareket alanı sağlar.

1. 2. 7. 5. 3. Arzîler'in Muhtevası

“İlhan dairesinin” son eseri *Arzîler*'dir. Dilşad Hatun ile Kanbur, bu eserin de ana kahramanıdır. Yeryüzü, tayflar ve ruhlar âlemi olmak üzere gezintiye çıkan bu ikili *Arzîler*'de 20. yüzyılda yeryüzüne inerler, 40. yüzyıla giderler ve tekrar 20. yüzyıla gelirler. Bu yüzyıllar arasındaki yolculuğun son durağı olan 20. yüzyılda Dilşad Hatun, Ankara'ya gitmek için yola çıkar. Milli Mücadele yılları ve İstiklâl Harbi eserin gündemine taşınır. Türk'ün hürriyet ve İslâm adına verdiği mücadele dile getirilir.

Türk edebiyatının manzum ilk ütöpik eserlerinden biri olarak değerlendirilebilecek *Arzîler*, 40. yüzyılda nelerin olabileceğine dair Abdülhak Hâmid'in öngörülerini içinde barındırır.

20. yüzyıl kavgaların, tartışmaların yaşandığı, maddî değerlerin manevî değerlerin önüne geçtiği bir yüzyıl olarak çizilir. 40. yüzyıl ise Kanbur tarafından anlatılır. Bu anlatım pek çok ütöpik unsuru içinde barındırır. Yaşama mekânı olarak

artık yeryüzünün yerine gökyüzü vardır. Bu değişim beraberinde mekânlar arasında hızlı geçişlere imkân sağlar. Havada uçularak seyahat edilir. Bugünün teknolojik iletişim araçları Abdülhak Hâmid tarafından 1925 yılında 40. yüzyılın iletişim araçları olarak öngörülmüştür. Herkesin “efendi” olduğu bu âlemde, insanlardan hizmetçiler yoktur. Hayvanlar arasında iletişim insanlarınki gibidir. Para sayan eşekten, sofraya ve döşek hazırlayan maymuna kadar hayvanlarda değişimler yaşanmıştır. Hayvanlardaki değişime paralel olarak insanlarda da değişimler yaşanmıştır. Abdülhak Hâmid’in hazzetmediği yaşlılık ve hastalık ortadan kalmış, herkes genç ve sağlıklıdır. Yazarın öğrendiği ölüm, bütün acı vericiliğinden sıyrılmış, gündüzden geceye geçer gibi hayatın içerisinde doğal bir şey haline gelmiştir. Kutsal değer atfedilen vatan, din, milliyet gibi kavramlar ortadan kalkmıştır.

“Kanbur –

(...)

Herkes oğulla kız, ne peder var ne vâlîde,
Her zevce ü zevce maskara yahut mukallide.
Herkes yetim! Hâlbuki hiçbir akîm yok.
Herkes velûd! Kimsede uzv-ı sakîm yok.

(*Feverân ile*)

Milliyet ü vatan da yok! Ehl ü ıyâl adîm,
İman u din ü mezheb ü hiss ü hayâl adîm.

(...)

Yok fenn-i tıbbın aslı ve her hastalık yalan.
Herkes efendi; kalmamış asla uşak filan
Hüddâm u hâdimat, bütün tunç, bakır, çelik.

(...)

Yer kalmamış denilmek için gökte bir karış,
Tayyarelerle etmede derrâceler yarış!
Atlarla itler olmada mâil tekellüme
Kartalsa başlamış papağandan taalüme!
Maymun hazırlıyor size bir sofraya döşek.
Derken görürsünüz para saymakta bir eşek!

(...)

Mir’at-ı yekdiğer gibidir orda merd ü zen,
Nisvân bütün hakîkat-ı uryan kadar güzel;
Düşünde sanki her birinin kisve-i ezel.
Erkeklerinse cümlesi tâbi tabiata!

(*Dilşad tagayyür göstermekle, lisanını değiştirerek*)

Çoktan veda edilmiş efendim şeri’ata;
Hücnat ki zikr ü fikri olur mûcib-i sudâ;
Âdâba, ırz u iffete, ahlâka hep vedâ.” (s. 14-16)

Kanbur, tarafından anlatılan 40. yüzyıl pek çekici gelmez ve Dilşad Hatun ile

birlikte 20. yüzyıla gelirler. Yeryüzüne inen ikili İslâm âlemini birlik ve beraberlikten uzak görürler. Bu bölünmenin aktörleri ise Faysal, Hüseyin ve Fuad gibi Arap krallardır.

“Dilşad – (*Gittikçe mütehevvir*)
 Türkün hüzâli fırsat olup, etmiş intihâz,
 Enkaz-ı satvetiyle onun mâlik-i cihâz,
 Faysal, Hüseyin, evet, iki mahlûk-ı harb ü darb,
 Onlar birer zî’ a-ı a’ dâ; esîr-i harb.
 Faysal, Fuad, o sahte krallar birer ecîr!” (s. 19)

Abdülhak Hâmid, İslâm birliğini hep Türklerle birlikte düşünür. Türkün zayıflaması, İslâm’ın zayıflaması manasına gelir. Türkün boşluğunu hiçbir millet dolduramamıştır.

“Kanbur –
 Onlar da gün gelir olur elbette müstecîr.
 (*Bir hareketten sonra*)
 İslâm’ı birbirinden ayırmak siyaseti
 Türkün elinden almak içindir riyâseti.
 Bulmaz fakat o maksad-ı pür-mefsedet husûl!
 Lâbüdd olur bu tefrika zâil usul usul
 Zira... Emr-i mühim ü müdâmdır!
 Peygamberin siyasetfidir, müstedâmdır!
 İmân-ı bî-günân u dil-i şâdıman ile
 Dünyaya söylerim ki mürûr-ı zaman ile
 Her ferd-i Müslim, olmadan âmâde davete
 Mecburen iltihak edecektir o kuvvete! (s. 19-20)

Kanbur, 20. yüzyıldan hoşnut olmaz ve İlhaniyan döneminde yaşamak ister. Fakat Dilşad Hatun bu teklifi reddeder.

“Kanbur –
 (...)
 Ta’zif-i atş için ederiz belki def-i cû’
 İlhaniyan zamanına etsek derim rücû’
 (...)” (s. 22)

“Dilşad – (*Muğber*)
 İlhan’ın anma sen bana nâm u nişânını!
 Ben istemem o saltanatın şeyn ü şânını!” (s. 23)

Kanbur’un İlhaniyan dönemine dönmek istemesinin ardında nasıl Tatarlık hisleri

etkinse, Dilşad Hatun'un İlhaniyan dönemine dönmek istememesinin ardında da tamamen Türkleşmiş olması etkindir.

Abdülhak Hâmid'in mücadelecî kadın tiplerinden biri olan Dilşad Hatun, savaşta cenk etmiş, ülke yönetmiş ama diğer taraftan da aşk acısı ve vicdan azabı çekmiştir. 20. yüzyılda Dilşad Hatun için bir meslek düşünülür. İlk düşünülen Milli Mücadelede asker olmasıdır. Fakat bunun yanında sosyal alanlarda öğretmenlikler de düşünülür. Abdülhak Hâmid'in bir kadın için öğretmenlik düşünmesi, ilk eserlerinden beri üzerinde durduğu kadınların eğitimi konusunun Cumhuriyet Türkiye'sinde bir programa dönüştürme gayreti olarak değerlendirilebilir.

Abdülhak Hâmid'in *Arzîler*'de yazdığı tiyatro eserlerinin kahramanları ile arz-ı endam etmesi ilginçtir. Kanbur, bir oyun sahnesi olarak gördüğü hayatta Dilşad Hatun'a tiyatro sergileme teklifinde bulunur. Rol dağılımlarından hoşnut olmayan Dilşad Hatun'un bu oyun düşüncesi ilgisini çekmez. O gerçeği yeğler. Ankara'ya gitmek ister. Kanbur, savaşlar ile yıkılan imparatorluğun kalıntılarında hareketle çizilen yıkık dökük İstanbul portresine karşın, Dilşad Hatun, Ankara'nın kıyam ettiğini ve ümitsizliği yenerek bir mucize yaratıldığını söyler.

“Dilşad –

(...)

Tasvîre bence aşk-ı vatandır cedîr olan,
Hem türbe-i muhabbet-i Rabbu'l-Kadîr olan
Zira odur necâtına bâis cemaatin;
Zira odur devamına mâni fecâatin.
Âtiyi hem de görmeyelim öyle pek kara
Zira odur sebep ki kıyam etti Ankara!

(*Sonraca*)

Mecrûh millet etti, evet baġteten kıyâm!
Mutlak demek cerîhası bulmakta iltiyâm.
Pâmâl-i zûru bir sürü esbâb-ı hâcize,
Kudret-nümâ-yı aşk-ı vatandır bu mucize!

(*Bir teneffüsten sonra*)

Emvâc içinde sanki o bir nûrdan kaya.” (s. 31-32)

Dilşad Hatun, bütün sıfatlarından sıyrılarak Milli Mücadeleye bir er olarak katılmak için yeryüzüne iner. Kanbur ise gökyüzüne döner. Eserin son satırları Kanbur'un bu gidişi ile ilgilidir:

“Dilşad –
 (...)
 Uçtun, vatan yolunda uçaydın!...
 Zavallı rûh.” (s. 67)

Abdülhak Hâmid, *Arzîler* ile beş eserlik bir seriyi noktalar. Tarihe yaslanarak yazılan eserlerde, yaşayan, ölen, tayf halinde görünen ve son olarak da ruh şekline bürünen şahıs kadrosu eserden esere azalmış nihayet *Arzîler*'de iki kişiye düşmüş ve bu iki kişiden Kanbur ruhlar âlemine dönmüş, Dilşad Hatun ise yeryüzüne inerek Türk'ün istiklâl mücadelesine katılmıştır. Yazar, beş eserlik serinin tarihte başlattığı vakasını yaşadığı döneme kadar getirmiş, Türklük mücadelesi ve İslâm birliği merkezli bir dizi eser vermiştir. Tarihe sığınarak duygu ve düşüncelerini dile getiren Abdülhak Hâmid, ilk kez yaşadığı dönemi içine alan eserler yazmış fakat bu eserlerinde de şahıslarını olağandışı bir dünyadan seçmiştir.

1.3. ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN TİYATROSUNUN MUHTEVA VE YAPI BAKIMINDAN GENEL ÖZELLİKLERİ

1. 3. 1. MUHTEVA BAKIMINDAN

Abdülhak Hâmid'in de içinde bulunduğu Tanzimat'ın ikinci nesli, birinci neslin aksine daha ferdî bir eğilim gösterir. Abdülhak Hâmid, şiirlerinde bu eğilimi güçlü bir şekilde yansıtır fakat tiyatrolarında durumun böyle olmadığını görürüz. Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerine muhtevası açısından bakıldığı zaman sosyal konu ve temaların daha geniş bir yer kapladığı görülür. Bu tespitten hareketle Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerindeki muhtevayı ferdî ve sosyal konu ve temalar olmak üzere iki başlık altında inceleyeceğiz.

Sosyal konu ve temaların Abdülhak Hâmid'in tiyatrolarını daha çok karakterize ettiği için sıralamada sosyal konu ve temalara öncelik verdik.

1. 3. 1. 1. Sosyal Konu ve Temalar

1. 3. 1. 1. 1. Yönetim ve Problemleri

Abdülhak Hâmid, uzun ömründe birçok yönetim şekli görmüş, bu yönetim şekillerinde devletin bir memuru olarak elçilik görevlerinde bulunmuş biridir.

Abdülhak Hâmid, tiyatro eserlerinin üçte ikisinin konusunu tarihten alarak yazmış ve eserlerinde hükümdar, kral, melik, sultan, kraliçe, prenses, melike gibi şahıslara sıklıkla yer vermiştir. Hayatı boyunca müstebid, mütegalip, zalim yöneticilerden nefret etmiş ve eserlerinde bunları tenkit etmiştir. Fakat tenkitlerini Namık Kemal gibi bir aksiyon adamı olmadığı için doğrudan değil, alegori yoluyla söylemiştir.

Namık Kemal, Abdülhak Hâmid'e kendisi gibi aksiyon adamı olmadığı için "miskin" demiş, Abdülhak Hâmid de "Ben miskin değil, sâkinim; âsârımın istibdada taalluk eden cihetleri hiç de miskinlik eseri göstermez" (Tarhan, 1995-I: 301) şeklinde bir cevap vermiştir. Yazdığı ilk üç eser sayılmazsa hemen hemen bütün eserlerinde alegoriye başvurarak yönetim ve yöneticilerle ilgili tenkitlerini ifade etmiştir¹⁰².

Abdülhak Hâmid, tiyatro eserlerinde meşrutî sistemi isteyen biri olarak görünür. Bu yolda hükümdarlığın bir sülalenin inhisarında kalmasına karşı çıkar. Hanedanlık sistemi içerisinde yaşça büyük olan kardeşin iktidara geçmesine de karşı çıkmış, yöneticilerin yaşça değil liyakatçe seçilmeleri gerektiğini savunmuştur. Yöneticinin halkına âdil davranması ve onu ezen değil yücelten bir anlayışta olmasını ister.

Abdülhak Hâmid, tiyatro eserlerinde ağırlıklı olarak Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid'e tenkitlerini yöneltmiştir. Eleştirilerinin odak noktasını müstebidlik, zalimlik, zevk ve safa düşkünlüğü, halka ve aydınlara kötü muamele oluşturur.

Abdülhak Hâmid, alegorik mahiyette yazdığı tiyatro eserlerinde Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid'i kıyasıya eleştirmiş, onların karşısına daima Mithat Paşa'yı çıkarmıştır. Alegorik mahiyetteki bu eserlerin hepsinde padişahın zalimâne, müstebid, zevk ve safa düşkününü noktasındaki tavır ve davranışlarının karşısında, hürriyeti, eşitliği isteyen, vatan ve millet yararına girişimlerde bulunan kişi olarak Mithat Paşa çıkarılır. Mithat Paşa, Abdülhak Hâmid'in nazarında hürriyet kahramanıdır.

Liberte, Mithat Paşa'nın azledilmesi üzerine yazılmış tamamen alegorik bir eserdir. Mithat Paşa ile sandal safaları yapacak kadar samimi olan Abdülhak Hâmid,

¹⁰² Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerindeki alegorizmi münferit eser incelemelerimizde tek tek gösterdik. Daha geniş bilgi için konu ile ilgili bir çalışma yapan İhsan Sâfi'nin *Mahpus Şarkısı* isimli kitabına bakılabilir: Bkz. Sâfi, İ. (2006b). *Mahpus Şarkısı*, Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul.

onun azledilmesi üzerine çok üzülür ve bu üzüntüsünü dile getiren *Liberte*'yi yazar. *Liberte*, Mithat Paşa'nın azledilmesi olayının tarihî gerçeklerini adım adım takip eder.

1. 3. 1. 1. 1. 1. Yönetici Zulmü

Abdülhak Hâmid, eserlerinde yer verdiği yöneticileri alegorik düzlemde devrin yöneticileri ile birleştirir ve onları çok zaman zulmeden, zalim kişiler olarak ele alır.

Duhter-i Hindû'da Sir Bortel, yakın çevresinden başlayarak, Hint halkına ettiği zulümlerin, halkı açlıktan kırılırken kendisi zevk ve safa içerisinde sürdürdüğü hayatın bedelini karısı Elizabet tarafından öldürülmekle öder. *Nesteren*'de iki kardeş arasındaki iktidar mücadelesinde, iktidarı yaşça büyük olduğu için elde eden Gazanfer, zalimâne yönetiminin bedelini yeğeni tarafından öldürülerek öder.

Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis'te olumlu çizilen yönetici tipi ile karşılaşırız. Olumlu özelliklerinden dolayı da Mithat Paşa'yı temsil eder. Abdurrahmanü's Sâlis'in zaafı halkın düşüncelerine olması gerekenden fazla kıymet vermesidir. Halkın isteğine boyun eğerek sevdiği kızı kendi eli öldürür.

Eşber'de ise Abdülhak Hâmid'in sürekli eleştirdiği cihangirlik sevdasına tutulmuş yönetici ile karşılaşırız. Dünyayı iki hükümdara çok gören İskender, cihangirlik sevdası belasına yeni topraklar kazanmıştır ama sevdiklerini kaybetmiştir. Zafer ona koskoca bir hiçlik getirmiştir. Eşber ile de zalime karşı vatanını her şart altında savunan bir yönetici tipi yüceltilmiştir.

İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal'de, İslâm adına fetihlerle elde edilen kazanımların, şahsî menfaat ve çıkarlar uğruna nasıl yok edildiğine şahit oluruz. Yazar, Halife Süleyman'ın şahsında vesveseli, zalim, menfaatperest, zevk ve safa düşkünü yönetici tipini tenkit eder. Halife Süleyman'ın sonu da ölüm olur.

Sardanapal'de kendi öz kızına dahi kötü niyet besleyebilecek, zevk ve eğlenceden başka bir şey bilmeyen, halkı ağır vergilerle ezen, aydınları sindiren bir yönetici ile karşılaşırız. Sardanapal'in de diğer zalim yöneticiler gibi sonu ölüm olacaktır.

İlhan'da da ülkesine uzun yıllar hizmet eden sadrazamını ve ailesini, yaptığı

zulümlere karşı çıktığı ve tahtına ortak olacakları zehabı ile öldürtür. Fakat ölümden kaçmak için uyku bile uyumayan İlhan, bir zaaf anında Dilşad Hatun tarafından öldürülür.

Abdullahü's-Sagîr'de, pasif, zevk ve safa düşkününü, süflî bir yönetici portresi çizilir. Ülkesinin kaybına içki ile teselli ararken bir fahişe ile karşılaşır. Ülkesi düşman eline geçmişken, öncelikli konusu fahişeyi elde etmek olan Abdullah, kötü bir yönetici ama iyi bir âşık olarak çizilir. Bütün dünyayı buna itibarı, ahlâkı ve tahtı da dahil, aşkı uğruna feda eder. Ömrünün geri kalan kısmını bir kulübede evlendiği Karolina ile geçirir.

Abdülhak Hâmid'in *Hakan* isimli eseri diğer eserlerinden farklılık gösterir. Ömrünün sonlarına doğru yazdığı bu eserinde eski Türk tarihinden bir vakayı canlandırır. Çizdiği Hakan tipi olumludur. Kurultay üyeleri ile eşini boşamak ve yeni birisi ile evlenme kararı da dahil, her şeyi paylaşan bir yönetici vardır. Abdülhak Hâmid, Atatürk döneminde yazdığı bu eseri için mutluluk duyar. Olumlu bir tip olması ve bir takım özellikleriyle benzemesi bakımından, alegorik okuma düzleminde *Hakan*'daki Hakan'ın Atatürk olduğu söylenebilir.

1. 3. 1. 1. 1. 2. Hanedan Karşıtlığı/Yöneticilerde Liyakat

Abdülhak Hâmid, yönetimin bir ailenin bireyleri arasında sürüp gitmesini doğru bulmaz. Yönetici seçiminin liyakate dayanması gerektiğini savunur.

Nazife'de Ferdinando, "Etmış beni tâliim hükümdar" diyerek, hükümdarlığın kendisine veraset yolu ile geldiğini dile getirir.

Nesteren'de Gazanfer ile Behram arasındaki saltanat mücadelesinin temelinde liyakat-liyakatsızlık tartışması vardır. Behram, kendisinin ülke için gösterdiği yararlılıklar ve halk tarafından sevilmesinden hareketle yönetimde kendisinin olması gerektiğini savunur. Behram'a göre Gazanfer, yaşı büyük olduğu için iktidardadır. Bu durum eserde Nesteren tarafından dile getirilir:

"Nesteren –
Pederin âcizse de muteberdir,
Asalette babamla beraberdir.
Şehzâde zâtları şâh pederleri,

Müsavi olmayan şey kaderleri.
 Vâlidleri bu mülke hükmedermiş,
 İkisi de bu millete pedermiş.
 Babama bir vesile-i rekabet
 Pederinde ma'lum olan necâbet,
 (...)
 Babama isabet eder hükûmet
 Sinen olan büyüklüğüne hürmet.
 Dirayetçe rakîbinden ednâdır,
 Yani baban daha kâr-âşinâdır.
 Ancak sebep-i imtiyaz-ı âdem
 Ne neslen kıdemdir ne câhen kadem.
 Ne kemâl-i sin ne cemal iledir,
 Kıdem-i hakîki kemal iledir.
 (...)" (Tarhan, 43-45)

Abdullahü's-Sagîr'de, Abdullah bir yöneticide olması gereken özelliklerden ve kabiliyetlerden mahrumdur. Fetihlerle kazanılan Endülüs'ü İspanyol'lara bırakır. Kendi beceriksizliğini haklı göstermek adına yöneticiliği istemediğini kendisine yöneticiliğin veraset yolu ile geçtiğini ifade eder:

“Abdullahü's-Sagîr –
 Lâzım mı ya herkesin rızası?..
 Kanun-ı verâset iktizâsı;
 Bir şâha makam olunca makber,
 Sinen, nesebince kimse ekber,
 İclâs olunur. ” (Tarhan, 1335e: 32-33)

İbn Musa yahut Zati'l Cemal'de Halife Süleyman'ın ağabeyi Halife Velid'i öldürerek halifelige geçtiğine dair güçlü imalar vardır. Ağabeyi ölünce yönetime geçen Halife Süleyman'ın liyakati ile değil hanedandan olması sebebiyle yönetime geçmiş olması eserde tenkit edilir. Bütün kötülüklerin başlangıcı olarak bu hanedan sistemi görülür.

“(…) Maksûd-ı şâhâneniz onların izâle-i vücudlarıdır. Çünkü Endülüs'te kalırlarsa hükûmetten saltanata ve saltanattan hilâfete kadar itilâ edeceklerine zâhibsiniz; gerçi o saltanatla hilâfete siz istemeyerek sahipsiniz. (...)” (Tarhan, 1335b: 169)

“Azrâ – (...)Siz ikiniz, bir şahsın huzur ve istirahatini, debdebe ve dârâtını temin için yahut daha doğrusu, yalnız istihkak-ı ırsîsi düşünülerek makam-ı hükûmete getirilmiş bir şahsın idare-i keyfiyesini ibka etmek için zükûr ve nisvan binlerce, yüzer binlerce ebnâ-yı âdemin haşre kadar pâymâl olacaklarını mı ümit edersiniz?” (Tarhan, 1335b: 386-387)

1. 3. 1. 1. 2. Kadın ve Problemleri

Kadın, Abdülhak Hâmid'in gerek hayatında gerekse eserlerinde önemli bir yer işgal eder. Kadına ayrı bir önem veren yazar, nerdeyse eserlerinin yarısına kadın kahramanlarının ismini verir. Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerindeki kadın, kadın tiplerini hareket noktası alan iki tez çalışmasına da kaynaklık etmiştir¹⁰³.

Tanzimat dönemi aydınlarının kadın hakkındaki görüşleri dört başlık altında toplanabilir:

1. Kadınlar, erkeklerle aynı haklara sahip olmalıdır.
2. Kadınlara iyi bir eğitim verilirse, onlar da en az erkekler kadar başarılı olabilir.
3. İyi yetişmiş kadınlar, iyi çocuklar yetiştirecektir. Böylece devletin gelişip yükselmesi daha kolay olacaktır.
4. Kadınlar, Batılı kadınlar gibi kültürlü olmalıdır (Uğurcan, 1992: 502-505).

Abdülhak Hâmid de devrine hâkim olan bu düşünceleri benimser ve tiyatro eserlerinde de genel hatları ile bu düşünceleri savunur.

Abdülhak Hâmid, tiyatro eserlerinde kadın konusunu temel olarak dört başlık altında toplamış görünür. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz: Kadın Hakları, Kadının Eğitimi, Kadın-Erkek Eşitliği, Kadının Sosyal Hayattaki Yeri. Birbirine çok sıkı hatlarla bağlı olan bu konuları ayrı başlıklar altında değerlendirmek, konunun bütünlüğünü bozacağı için tek başlık altında değerlendirmeyi uygun gördük.

İçli Kız'da, Sabiha ile İzzet'in arasını yapmak için aracı olan kadın, yazarın sözünü emanet ettiği bir tip olarak hem Tanzimat döneminin hem de Abdülhak Hâmid'in kadının eğitimi ve kadın-erkek eşitliği konularını dile getirir:

“Yaşmaklı – (...) Sen zamane kızlarından değilsin. (*Kendi kendine*) Erkek gibi lakırdı ediyor. (...) Bana her vakit niçin bir kız, erkek gibi malumatlı olmasın, niçin

¹⁰³ Ergenç, E.(1960). *Abdülhak Hâmid'in Tiyatrolarında Menfi Kadın Tipleri* (Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Üniv. Türkoloji Bölümü, İstanbul.

Gürsoy, B. (1981) . *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatro Eserlerinde Kadın* (Basılmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniv. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum.

adam gibi okuyup yazmak bilmesin, niçin adam sırasında sayılmasın. Niçin on sekiz yaşındaki bir kızın bir erkek kadar kıymeti, ehemmiyeti olmasın, diye bağırır dururdu. Niçin alafranga hotoz yapmayı bilsin de hotoz nasıl yazılır bilmesin? Niçin fistan biçmeği öğrensün de kâğıt kesmeği öğrenmesin? Niçin nâme yazmayı bilsin de bir maslahat tahriratı okununca anlamasın? Niçin şarkı söylesin de gazel okumayı bilmesin? (...)" (Tarhan, 1291: 9)

Abdülhak Hâmid, burada “erkek gibi” ifadesi ile kadını erkek ile mukayese eder. Kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olmasını isteyen yazar, bunun da ancak eğitimle olacağını dile getirir.

Abdülhak Hâmid’in, yine *İçli Kız*’da bireyden topluma doğru kadının eğitime baktığını görürüz. Kıskançlığı ve muhteris yapısı ile Mesut Efendi’yi çileden çıkararak Râife’nin kişiliğindeki kusurların sebebini yazar, ailesi tarafından terbiye edilmemiş ve okutulmamış olmasına bağlar.

“Mesut Efendi – (...) Behey İstanbullular! İstanbullular! Bakınız terbiye etmediğiniz, okutmadığınız kızlarınızdan kocaları ne çekiyorlar? Ben şimdi bunun anasına babasına beddua etmem de kime ederim? Ah, şurada evlenmek ister birkaç kişi bulunsa da benim bu hâlimi görseler, acaba anlamazlar mı ki huyunu bilmediği bir karyı almak!.. Acaba anlamazlar mı? ” (Tarhan, 1291: 49)

Târık yahut Endülüs Fethi isimli eserinin konusunu büyük ölçüde Ziya Paşa’nın Viardot’tan çevirisini yaptığı *Endülüs Tarihi*’nden alan Abdülhak Hâmid, tarihe bağlı kalarak kahramanlar yaratır. Bu şahıslar arasında *Endülüs Tarihi*’nde olmayan tamamen Abdülhak Hâmid’in yarattığı tipler de vardır. Kadın mücahideler bunlar arasındadır. Yazar, kadın mücahideler vasıtasıyla hem kadınların eğitimi, kadın erkek eşitliği gibi fikirlerini sergileme fırsatı bulmuş hem de sosyal hayata katılan kadın örneğini vermiştir. Yazar, sadece erkek işi gibi görülen askerliği, kadınların sosyal hayata katılımını göstermek adına kadınlara yaptırır. Kadın askerler, mücahidelere bunun için çizilmiştir. Ayrıca yazar, kadın ile erkeğin aynı işi yapabileceklerini göstermek de istemiştir.

Târık yahut Endülüs Fethi’ndeki bütün kadın mücahideler, şiirler yazabilecek ve uzun belagatlı konuşmalar yapabilecek kadar eğitimlidir. Erkeklerden eksik kalır yanları yoktur.

Abdülhak Hâmid, kadınları “hukuku ıskat edilmiş yetim”ler (Tarhan, 1335a: 17)

olarak görür. Yazar, Târik'a o meşhur sözünü söyler: “Bir milletin nisvanı derece-i terakkisinin mizânıdır.” (Tarhan, 1335a: 106). Kadın her şeyin ötesinde ilerlemenin bir ölçütü, göstergesi olarak ele alınır. Kadınlar, ne kadar eğitilmiş ve karşı cinsi ile eşit haklara sahipse, toplum o derece ileri ve gelişmiş bir toplum demektir. Bu gibi düşünceleri Abdülhak Hâmid'in ilk feminist yazarımız (Akıncı 1954: 63) olduğu yönünde değerlendirmelere yol açar.

Kadın-erkek eşitliği konusunda Azrâ bir bakıma yazarın isteğini dillendirmiş olur:

“Ben ancak hükûmet ile adyân, zükûr ile nisvân beyninde müsâvât görmek isterim”(Tarhan, 1335a: 106)

Târik yahut Endülüs Fethi'nde kadın hakları, kadınların eğitimi, kadın-erkek eşitliği ve kadınların sosyal hayattaki yeri gibi konulara değinilir. Kadınlarla ilgili *Târik yahut Endülüs Fethi*'nden çıkarılarak Abdülhak Hâmid'in bütün eserlerine teşmil edilebilecek şu düşünceler sıralayabiliriz:

“1. Kadınlara, toplumumuzda gerekli hak ve hürriyetler verilmemiştir. Bu doğru değildir.

2. Kadınlar da erkeklerle aynı haklara sahip olmalıdırlar.

3. Kadınlar da erkekler gibi toplum işlerine katılmalı, çalışmalı hatta askerlik yapmalıdırlar.

4. Kadınların da okutulması gerekir. Bilgisiz kadın toplum zararlıdır.

5. Kadınlar ancak sevdikleri ile evlendirilmelidir. İstemedikleri erkeklerle onları evlendirmek yanlıştır.

6. Kadınlar erkeklerden zekâ ve kabiliyetçe aşağı değildirler.

7. Kadınlar köle gibi kullanılmamalıdırlar.” (Bezirci, 1991: 164-165)

Abdülhak Hâmid'in konusunu tarihten alarak yazdığı tiyatro eserleri *Eşber*, *Turhan* ve *Hakan*'da yönetim kadrosunda kadınların olduğunu görürüz. Bu eserlerde kadınlar sultan, melike, kraliçe, prenses olmanın dışında bizzat iktidarın ortağıdırlar.

Eşber'de Sumru, devleti ağabeyi ile birlikte idare eder. Ailelerinden kalan yönetimi birlikte yürütürler.

Turhan'da Dilşad Hatun, dedesi ve babasını öldürten İlhan'dan intikamını İlhan'ı öldürerek alır. Başsız kalan devletin başına Dilşad Hatun geçer. Dedesi ve babasının ölümünü İlhan'ın emri ile gerçekleştiren Gazanfer'den de intikamını almak isteyen Dilşad Hatun, Gazanfer'in soytarısı Kanbur'a, Gazanfer'i öldürmesi karşılığında onunla evleneceği ve İlhanlı tahtını paylaşacağı vaadinde bulunur. Gazanfer'in ölümü gerçekleşir ve Dilşad Hatun ile Kanbur evlenirler. Böylelikle İlhanlı devletini Dilşad Hatun ile Kanbur birlikte yönetirler. Ama bu yönetimde gerçek söz sahibi hep Dilşad Hatun olarak kalır.

Eski Türk devlet geleneğinde, devleti yöneten hakan, yönetimi ilgilendiren her konuda kurultaya danışır. Kurultayın en önemli üyesi ve hakanın yanbaşı duran kişi ise hatundur. *Hakan*'da da bu gelenek ele alınır. Hakan, devlet yönetimini ilgilendiren her konuda Hatun Günay'a danışır. Rüyasında görerek âşık olduğu Çoban Kızı'nı vicahen de gören Hakan, Çoban Kızı Koncuy ile evlenmek ister. Bu düşüncesini kurultayda dile getirir. Kurultayın da onayı ile Günay'dan boşanan Hakan, Koncuy ile evlenir. Devleti artık Koncuy ile yönetmeye başlar.

Yönetime ortak olan kadınların dışında savaş meydanlarında da erkek ile yan yana olan kadınlar vardır. *Târik yahut Endülüis Fethi* ve *İbn Musa yahut Zati'l-Cemal*'deki kadın mücahideler bu tip kadınlara örnek teşkil ederler.

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinde annesinden hareketle oluşturduğu bir "tabiatın kızı" tipi vardır. Romantik edebiyatla alakalı olmakla birlikte esas hareket noktasını annesinden alan, daha sonra işlediği ve derinleştirdiği bu tip (Kaplan, 1992: 353) esasında bir imaj olarak da ele alınabilir.

Abdülhak Hâmid'in *Duhter-i Hindû*'daki Surucuyi ve *Hakan*'daki Koncuy, bu tabiatın kızı imajına uyarlar. Bu iki kahraman da saflıkları ve mücadele azimleriyle başarıya ulaşırlar.

Yazarın kadına verdiği değer bir başka yansımasını *Abdullahü's-Sagîr*'de görürüz. *Abdullahü's-Sagîr*'de yazar, Abdullahü's-Sagîr'e bir fahişe ile evlilik yaptırır. Abdülhak Hâmid, burada dini, milliyeti ve ahlâkî durumu ne olursa olsun, bir kadının sevmeye ve eş olarak kabul edilmeye değer olduğunu göstermeye çalışmıştır. Abdullahü's-Sagîr, fahişe Karolina'nın geçmişine sünger çekmiş, Hıristiyan ve İspanyol

olmasına rağmen onunla evlenmeyi tercih etmiştir.

Abdülhak Hâmid, kadınlara olan düşkünlüğünü hatıratında ve mektuplarında sık sık dile getirir. Kadınsız yapamayacağını ısrarla vurgular. Yazar, düşüncelerini *Sardanapal*'de biraz hedonist bir yaklaşımla Sardanapal vasıtası ile dile getirir.

Eserde, Sardanapal'ın ağzından dört sayfa süren kadın övgüsünde kadınların yoluna canını feda edebileceğini söyleyen Sardanapal, ayrıca kadınların gönlü ve canı ihya ettiklerini, şafaktan güzel olduklarını, daima çevresinde kadın görmek istediğini, kadınların bütün ıstıraplarını giderdiğini, yıldız, ay, güneş, gece, gündüz bunların hepsinin kadınsız bir anlamı olmadığını, çiçeklerin ve meleklerin kadın olduğunu ve feleklerin de kadın olmasını ifade eder.

1. 3. 1. 1. 3. Evlilik/Aile Kurumu ve Problemleri

Devrin pek çok tiyatro eserinde ele alınan evlilik, Abdülhak Hâmid'in de eserlerinde yer verdiği bir konudur. Abdülhak Hâmid de devrinin pek çok yazarı gibi, evlenecek çiftlerin görüşlerini ve ne hissettiklerini dikkate almayan, zorla evlilikleri gerçekleştirmek isteyen ebeveynlerin tutumlarını ele almış ve bu durumu eleştirmiştir.

1. 3. 1. 1. 3. 1. Zorla Evlendirme

Macerâ-yı Aşk, *Sabr u Sebat*, *Sardanapal* ve *Zeynep*'te istemedikleri evliliklere zorlanan kişilerle karşılaşırız. Bu eserlerde ebeveynler çocuklarını, onların fikirlerini ve ne hissettiklerini dikkate almadan kendi istedikleri kişiler ile evlenmeye zorlarlar.

Macerâ-yı Aşk'ta iki kardeş çocuğu, ailelerin istekleri doğrultusunda evlendirilmek istenir. Sâkıbe, nikâhlarının yapılacağı gün Bedr-i Felek ile evlenmek istemediğini, Haydar'ı sevdiğini söyler. Babasının şiddetinden korktukları için de Sâkıbe ile Haydar birlikte kaçarlar. Erdişir Mirza, asalet takıntısı sebebiyle kızını yeğeni ile evlendirmek ister. Erdişir Mirza'nın Sâkıbe'nin Haydar ile kaçtığına en çok üzüldüğü şey Haydar'ın alelade biri olmasıdır. Haydar'ın Şah İsmail'in torunlarından biri olduğunu öğrenince kızının Haydar ile evlenmesine izin verir. Burada ebeveynlerin çocuklarını evlendirme isteklerinde şahsî çıkar ve beklentilerin de önemli olduğu üzerinde durulmuştur.

Sabr u Sebat'ta Mehmet Bey, amcasının kızı Zehra ile evlenmeye zorlanır. Gönlnü Raksâver'e kaptıran ve onun aşkından başka bir şey düşünmeyen Mehmet Bey, Zehra ile evlenmeyeceğini söyleyince ortalık karışır. Babası evlatlıktan reddedeceğini söyler. Amcası evinden kovar. Bu evlilik gerçekleşmez.

Zorla evlendirme girişimlerinin sonuçları hep kötü olmuştur. *Macerâ-yı Aşk*'ta Bedr-i Felek, ölmüş, *Sabr u Sebat*'ta da Mehmet Bey'le evlenemeyince vereme yakalanmış ve ölmüştür. Abdülhak Hâmid, yazdığı bu ilk iki eserde evlenemeye zorlayan ebeveynleri geleneğin savunucuları olarak göstermiştir. Evliliklere karşı çıkanlar sadece istemedikleri bir şeye karşı çıkmazlar, geleneğe de direnmiş, baş kaldırmış olurlar.

Nesteren'de vaktiyle birbirlerini çok seven iki kardeş çocuğu, babalarının kanlı biten iktidar mücadelesinin sonunda birbirlerine düşman olurlar. Hüsrev'in babasının yönlendirmesi ile amcası Gazanfer'i öldürmesi, *Nesteren*'in babasının katiline düşman olmasına yol açmıştır. Halk mahkemesince ülkeye yaptığı yararlılıklar göz önüne alınarak affedilen Hüsrev, *Nesteren*'in gönlünde mahkum edilir. Çevrenin zorlaması ile Hüsrev'le evliliği kabul eden *Nesteren*, zifaf gecesi intihar eder. Ardından da Hüsrev intihar eder.

Sardanapal'de de zorlan evlendirilmek istenen bir genç kız ile karşılaşırız. Yudes, Akın Darakes'i seviyor ve onunla evlenmek istiyorsa da babası Sardanapal tarafından kendisine karşı girişilen ihtilâli engellemek adına Abdülbaal'le evlendirilmek istenir. Babasının Abdülbaal ile evlenmezse onu öldüreceğine dair tehditleri karşısında Yudes, öldürmek salahiyetinin babasında ama evlenmek salahiyetinin ise kendisinde olduğunu söyler:

“Yudes – (...)
Peder!.. Öldürüşse beni niyyetin,
Eminim ki vardır salâhiyyetin.
Fakat var mı hakkın bu tezvîç için.
Beni şâh-ı gulânla tetvîç için?..
Vücûdum senin, yok enâiyyeti;
Kızın kendinindir nisâiyyeti!.. ” (s. 90)

Bu istenmeyen evlilik de ölümle neticelenir. Bu evliliğin tarafları olan Yudes, Akın Darakes ve Abdülbaal, birbiri ardına intihar ederler.

Zeynep'te ise geleneksel anlatı türlerimizde sıkça örneğini gördüğümüz ilk görüşte bir aşka yer verilir. Abbas, derviş kıyafetiyle gezerken kırdan eğlenen Zeynep'i görür ve ona âşık olur. Zeynep de gerçek kimliğini bilmediği bu dervişe tutulur. Zeynep'in üvey babası ülkesini Abbas tehlikesinden korumak için kızını Abbas'la evlendirme kararı verir. Zeynep istemediği bu evliliğe karşı çıkar ve kırdan gördüğü derviş evlenmek istediğini söyler. Zeynep zindana atılır ve Zeynep diye Abbas'a Zeynep'in nedimesi Ceyran gönderilir. Zindanda edindiği olağanüstü güçleri sayesinde Kırdan gördüğü dervişin Abbas olduğunu öğrenir. Ceyran ile mücadelesinde galip çıkan Zeynep olur ve Abbas ile evlenme kararı alırlar.

Zeynep'te de görüleceği üzere evlenecek kız bir rüşvet gibi kullanılmaya çalışılmıştır.

1. 3. 1. 1. 3. 2. Evliliğe Engel Olma

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinde zorla çocuklarını evlendirmek isteyen ebeveynlerin yanında evlenmek isteyen gençlere mani olan ebeveynler de vardır.

Tahtını ve tacını kaybeden Abdullahü's-Sagîr, teselliye ve gerçek sevgiyi fahişe Karolina'da bulur. Dinî ve milliyetine sıkı sıkıya bağlı Abdullah'ın annesi Sıdıka Hatun, kaybedilen devletin sorumlusu olarak oğlu Abdullah'ı ve onun fahişe sevgilisi Karolina'yı görür. Sıdıka Hatun, oğlu Abdullah'ın inancına, milliyetine yabancı ve üstelik eski bir fahişe olan Karolina ile evlenmesine karşı çıkar. Bütün karşı çıkışın rağmen Abdullah ile Karolina'nın evliliğine mani olamaz.

Finten'de de Leydi Dik, İngiliz asalet sınıfının alâmet-i farikası olan İngilizler dışındakileri küçümseyen tavırla oğlunun Finten ile evliliğine karşı çıkar. Bu evlilik gerçekleşmeyecektir.

1. 3. 1. 1. 4. Din

Abdülhak Hâmid'in konusunu doğrudan dinden alan bir tiyatro eseri yoktur. Konusunu Endülüs tarihinden aldığı eserlerinde dine değinir, İslâm birliği ve Osmanlılık gibi düşüncelerini dile getirir. Eserlerinde dinin karşılığı hep İslâmiyet'tir.

İslâmiyet'in en belirgin özelliği de eserlerde temsilcilerince yani Müslümanlarca sergilenen hoşgörüdür.

1. 3. 1. 1. 4. 1. İslâm Birliği

Abdülhak Hâmid, din çerçevesinde değerlendirdiği İslâm birliği düşüncesini Namık Kemal'in eserlerinden almış gibidir. Namık Kemal'in "İttihad-ı İslâm"¹⁰⁴ makalesinde savunduğu ve dile getirdiği "Batı medeniyeti karşısına güçlü bir İslâm medeniyetini koyarak, eski şan dolu günlerdeki güce yeniden sahip olabiliriz; aradaki ayrılıkları kaldırmalıyız" fikirleri Abdülhak Hâmid tarafından tiyatro eserlerinde özellikle de *Târık yahut Endülüüs Fethi*'nde dile getirilir.

Târık yahut Endülüüs Fethi'nde Târık, Endülüüs'ü fethetmekteki etkin gücün birlik olmaktan geldiğini ifade eder. Fetihlerin gayesini de İslâm'ı her coğrafyaya götürmek ve buralarda İslâm birlikleri meydan getirmek olarak izah eder.

Târık yahut Endülüüs Fethi'nde Azrâ, İslâm adına savaşan bir mücahidedir. İspanyollara karşı verilen savaşı temelde Müslüman-Hıristiyan savaşı olarak değerlendirir. Temennisini de bütün dünyanın İslâm'ın merkez-i hükûmeti altında toplanmasıdır. Bu İslâm birliği düşüncesinin ifadesinden başka bir şey değildir:

"Azrâ - Âh keşki insaniyet kemalini bulduktan sonra doğaydık!.. Keşki dünyada, hatta kutuplar gibi iki değil, hararet-i merkeziye gibi bir merkez-i hükûmet teessüs edeceği zamanda doğaydık!.." (Tarhan, 1335a: 105)

1. 3. 1. 1. 4. 2. Dinî Hoşgörü

İspanya'da İslâm dininin temsilcisi olarak bulunan Araplar, Hıristiyanlara karşı hep hoşgörülü ve eşit muamelede bulduklarını ve bulunacaklarını dile getirirler. Fetihten kasıtlarının İslâm'ı yaymak ve İslâm'ın adaletiyle hükmetmek olduğunu söylerler.

Müslümanların diğer dinlere karşı hoşgörüsü ve Müslüman yöneticilerin de diğer dinlerin mensuplarına karşı eşit muamele etmeleri *İbn Musa yahut Zati'l-Cemal*'de sıklıkla vurgulanır. Müslüman bir yönetici olan Aziz b. Musa, hoşgörü ve eşitlik

¹⁰⁴ Bkz. Özön, M.N. (1997). İttihad-ı İslâm, *Namık Kemal ve İbret Gazetesi*, YKY, İstanbul, s. 85-89.

düşünceleri *İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal*'de dile getiren kişidir.

Dinî hoşgörü *Tayflar Geçidi*'nde Murat Hüdavendigâr tarafından hem savaş esnasında esirlere hem de tayflar âleminde kendisini öldüren Miloş'a karşı sergilenir. Miloş işlediği cinayetten pişman olmuştur ve Murat Hüdavendigâr'dan af diler. Cinayeti işleme sebebi olarak önce Murat Hüdavendigâr'ın Prenses Lazard ile evlenmesini, sonra da Müslümanlığa olan düşmanlığını ileri sürer. Abdülhak Hâmid, *Tayflar Geçidi*'ndeki Hıristiyan yazar ve şâirlerde olduğu gibi Miloş'a da İslâm'ı övdürür hatta bazılarını Müslüman yapar.

Abdülhak Hâmid, *Tayflar Geçidi*'nde İslâm peygamberi hakkında olumsuz düşüncelere sahip Dante'den hesap sorar. Bu hesabın arkasında bir algı ve anlayış yanlışlığını dile getirir. Abdülhak Hâmid'e göre Hıristiyan dünyası İslâm'ı ve Doğu'yu yanlış tanımaktadır. *Tayflar Geçidi*'nde Sadî'nin tayfı Dante'ye “dâhi-i müfterî” diye seslenerek, İslâm peygamberi ve İslâm medeniyeti hakkındaki yanlış düşüncelerinin hesabını sorar.

Dante, bir zamanlar yazdığı eserindeki hezeyanları Beatrice'in ölümünden duyduğu üzüntü ile yazdığını söyler. Hata ettiğini kabulle birlikte Hz. Muhammed'in “sultan-ı enbiyâ” olduğuna kanaat getirir.

Abdülhak Hâmid'in konusunu Endülüs tarihinden alarak yazdığı eserlerinden sonra, *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar*, *Arzîler*, *Yadigâr-ı Harb* gibi eserlerinde İslâm'ın temsilini milliyet noktasında değerlendirir ve Türkleri, Osmanlıları İslâm'ın temsilcisi olarak görür.

Arzîler'de İslâm birliğinin sağlanamamış olmasının en büyük müsebbibi olarak Arap krallar gösterilir.

Türklerin devletçe zayıflaması, İslâm'ın zayıflaması manasına gelir. Türkün boşluğunu hiçbir millet dolduramamıştır.

Abdülhak Hâmid, *Yadigâr-ı Harb*'te de milliyeti, İslâmiyet olarak alacaktır. Osmanlı devletini tüm Müslümanların temsilcisi olarak kabul eden yazar, milliyeti İslâmiyet, vatani İslâm âlemi ve padişahı da halife olarak görecektir.

1. 3. 1. 1. 4. 3. Dinî Taassup

Yazar, Müslümanların karşısına hep Hıristiyanları koyar ve Hıristiyanlığın uygulayıcısı olan papaz, rahip gibi din adamlarının taassubuna sürekli vurguda bulunur. *Târik yahut Endülüs Fethi*'nde Merkado'nun karısı ve kızına tecavüze yeltenen sapık papaz tipi, *Tezer yahut Melik Abdurrahmanî's Sâlis*'te Tezer'in Müslüman olduğu için öldürülmesini isteyen Hıristiyan din adamları Abdülhak Hâmid'in Hıristiyan din adamlarına bakış açısının müspet olmadığını gösterir.

Abdülhak Hâmid, *Duhter-i Hindû*'da ileri bir fikir ileri sürer. Yazar, din kitaplarının hangi millet arasında muteberse onun dilinde yazılmış olması gerektiğini ancak böylelikle insanların dinî hükümleri anlayabileceğini söyler.

“Surucuyi – Veda kitabının hoşlanacağınız gibi fikirâtını ne güzel hıfzemişsiniz.

İlamya – Veda, din kitabıdır. Elbette hıfzederiz. Hem de bizim lisan üzre yazılmış olduğu için her ne tarafını okuyacak olsak mânâsını anlarız. Dinimizi, mezhebimizi biliriz demek isterim. Dine dair bir kitap hangi bir kavim beyninde muteber ise o kavmin lisanıyla yazılmak lâzımdır. Mânâsını anlamayınca da dinini bilmez.” (Tarhan, 1292: 28)

Duhter-i Hindû'da ayrıca din adamlarının taassubunu, menfaatleri doğrultusunda hareket ediyor olmalarını eleştirir ve esas nifakı insanlar arasına din adamlarının soktuğunu belirtir.

1. 3. 1. 1. 4. 4. Batıl İnançlar

Batıl inançlar konusu, *Sabr u Sebat* ve *İçli Kız*'da ele alınır.

Sabr u Sebat'ta falcı kadınların fala bakarak geleceğe dair haberler vermesi batıl inançlar arasında değerlendirilebilir. Falcı kadının geleceğe dair söyledikleri arasında Zehra'nın evliliği ile ilgili kısımlar da vardır. Falcı kadın, Zehra'nın bir evlilik gerçekleştireceğini söyler. Yazar, burada gerçekleşmeyecek bir durumu falcı kadına söyleterek, esasında batıl inançların boş ve yalan olduğuna vurgu yapmak istemiştir.

İçli Kız'daki Râife, konağa taşınma noktasında sürekli ertelemelerde bulunur. Bu ertelemelerin sebebi yaptığı planların sekteye uğramasını istememesidir. Taşınacakları günün “Eşref saatine” denk gelmesini bekler. Yazar, *İçli Kız*'da da Râife vesilesi ile

batıl inançların nasıl kötü işlere âlet edildiğini ve bu işler içerisinde olan kişilerce nasıl kullanıldığını sergilemek istemiş gibidir.

1. 3. 1. 1. 5. Vatan-Millet Sevgisi

Abdülhak Hâmid'in vatan ve millet düşünceleri üstadı Namık Kemal'in "Vatan" makalesi, *Vatan yahut Silistre* tiyatro eseri ve Vatan başlıklı (mersiye, türkü, şarkı) şiirlerinden mülhemdir.

Abdülhak Hâmid, vatani anne gibi görür. Onun sevgisi bütün sevgilerin üzerinde ve kaynağıdır. Vatan alelâde bir toprak parçası değil, atalarımızdan yadigâr, onların emanetidir. Millet sevgisi de vatan sevgisi ile birlikte düşünülen bir sevgidir.

Abdülhak Hâmid, Namık Kemal'in "Vatan" makalesinde (Özön, 1997: 257) "İnsan vatanını sever, çünkü..." diye başlayan cümlelerini *Târık yahut Endülüüs Fethi*'nde "severim; çünkü" şeklinde dört sayfa boyunca Salhâ'nın dilinden ifade eder:

"Salhâ – (...) Vatani severim; çünkü onun sâyesinde ömür sürüyorum. Toprağının üstünde gezdim. Geziyorum. Altında yatacağım. Vatan muhabbeti vatanın bir taşına vücudunu siper etmek, bir karış yerini çiğnetmemek için canını vermek, harap olmuş bir tarafını bulunca elinden geldiği derecede onun tamirine tavassut göstermek, bir kusurunu görünce dilinin döndüğü kadar söyleyip ihtar eylemekle isbat olunabilir. Milleti severim; çünkü yiyeceğimi içeceğimi veren millettir. (...) Şeriatı severim; çünkü bize bu vezâifi tahmîl eden şeriattır. (...) Bir adaletli halifeyi severim; çünkü bir cemiyetin peder-i himâyetskârıdır, penah-ı muşahhasıdır. (...)" (Tarhan, 1335a: 139-143)

Vatan sevgisi ile birlikte düşünülen millet sevgisi de Azrâ tarafından aktarılır:

"Müslim – Lâkin ben seni can u dilden sevdim.

Azrâ – Milleti benden ziyâde sev ki ben de seni seveyim.

Müslim – Vatan ve millet muhabbeti başkadır, insan bir güzele taaşşuk eder, bir millete âşık olamaz.

Azrâ – (*Heyecan ile*) Vay!... İnsan milletine âşık olmaz mı imiş? Senin muhabbet edeceğin kadında ne var? Güzel bir çehre, hoş bir tabiat, nazlı bir endam, tatlı bir bakış, tatlı bir lakırdı söyleyişten, biraz da irfan ile zekâdan başka bir şey yok. Düşündüğün zaman, hep o çehre, o tabiat hatırına gelecek; gördüğün vakit, hep o endamı görüp o lakırdıyı işiteceksin. Fakat bir millette... Bir millette ne yok!... Sevap için minberde umuma hitap eder görgülü ihtiyarlar, muharebât ve edebiyat üzerine seyf ü kalem kullanır yiğit gençler, medrese köşelerinde elinden kitap düşmez çalışkan çocuklar, siyasiyât ve riyâziyâta istilâ etmiş vüzerâ, ulemâ, hikemiyât ve keşfiyat âlemlerinde teferrüd göstermiş hükemâ, ukalâ, ezkiyâ, şâkirdânını kendi mertebe-i kemaline îsâl etmedikçe milletin saadet ve terakkisi hâsıl olamayacağını yakînen bilmiş

binlerce üstad, ittihad ile tevhid sâyesinde insaniyeti bir noktada cem'etmeğe hazırlanmış yüz binlerce mücahid, Allah vergisi olan kardeşliğe fâik surette birbirine muhabbet etmiş bir takım vefadar ve sadık muhibler, müdâvâtında fedâ-yı cân edercesine bezl-i vücud eylemiş bir çok münsif ve hâzık etibba, senin sevdiğinden güzel birkaç yüz bin kadın, tasavvur edeceğinden marifetli birkaç yüz bin güzel var. Düşündüğün vakit, hepsi gözünün önüne gelir, gözünün önüne geldikçe hepsini bir kere daha düşünmek istersin. Buna millet sevdası demezler de ne derler?(...)" (Tarhan, 1335a: 110-111)

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinde vatan-millet sevgisi sadece Müslümanlara yahut Türklere ait bir şey değildir. *Târik yahut Endülü's Fethi'*nde Merkado, *İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal'* de de Merkado'nun kızı Adalina Merkado'da vatanperver, milliyetlerine düşkün kişiler olarak çizilir. Hatta Merkado, savaş meydanında halkın düşünmeyen ve felakete sürükleyen Kral Rodrik'e söylenen "Kral çok yaşa, Kraliçe çok yaşa" sözlerine itiraz eder, "Kral ve Kraliçe her zaman bulunur. Yaşasın vatan, yaşasın millet" sözlerini haykırır.

*Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis'*te vatan sevgisi hakkında olumsuz düşünceler beyan eden Tezer'e Abdurrahmanü's Sâlis, kızar ve şu meşhur sözleri söyler:

"Melik – (*Mütehevvir*)
 Kalbine girmemişse hiss-i vatan,
 Onu sen kale alma bari utan!
 Kız köpekler bile vatanperver!
 Vatani sevmeyen acep ne sever?
 Böyle sözler beni eder ta'zib!
 Geri al kavlini ya et tekzib!" (s. 11-12)

Abdülhak Hâmid'in *Eşber* isimli eseri, ele aldığı vatan müdafaası konusu ile büyük rağbet görmüş, devrinde pek çok kişi tarafından ezberlenen bir eser olmuştur.

İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal' de, *Târik yahut Endülü's Fethi'*nde olduğu gibi vatan-millet sevgisi devam eder. Eserden esere devamlılık gösteren şahısların düşünceleri de devamlılık gösterir.

İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal' de Adalina Merkado'nun İspanya'nın Müslümanların elinde geçtikten sonra ağlayarak okuduğu şiir, Namık Kemal'in *Vaveyla* şiirine nazire gibidir.

Sardanapal'de, Sardanapal'in kızına âşık olan Akın Darakes, dedesi ve arkadaşlarının vatana hizmet adına Sardanapal'e karşı girişecekleri ihtilal ekibine davet edilir. İlk başta sevdiği Yudes ile vatan hizmeti arasında kalarak tereddüt geçiren Akın Darakes'e vatan hizmetini tercih etmesi yönünde telkinde bulunurlar:

Tercihini vatan hizmetinden yana kullanan Akın Darakes, bu düşüncesini Yudes ile paylaşır, ona da tavsiyede bulunur:

“Akın Darakes-

Ağır söyledimse kırılma buna.

(*Takarrüble*)

Hamiyet ki aşk-ı vatandır, ona

Bütün aşklar pâyımâl olmalı!..

(*Daha takarrüble*)

Cemâlin senin zî-kemal olmalı

(*Tevakküftan sonra*)

Zaman-ı cünûn etti artık güzer;

Benim şimdi aklımdan et sen hazer.

Muhabbetle olmak için ser-firâz,

Ve zâif-şinâs ol, bilâ-ihiraz.

Hatadır o maksada olmak musır

Ki ezvâkı nefse ola münhasır.

(...)

Bugün tâcversin, vatanperver ol;

Vatanperver olmakta da server ol.

(...)

Melik vâlidinse, vatan mâderin;

Vatanda olanlarsa hep dâderin.

Melik fevt olursa, gelir diğeri,

Ki kalmaz tahakkümde ondan geri;

Ki elbet olur hâkim-i nîk ü bed

(*Sonraca*)

Vatan gitse amma gider tâ ebed,

Ki cennet de olmaz ona câ-nişîn!..” (Tarhan, 1335c: 45-51)

Yadigâr-ı Harb'te ise Namık Kemal tesiri fazlaca hissedilir. Namık Kemal'in “Hürriyet Perisi”nin bir benzeri *Yadigâr-ı Harb*'te “Per-i Vatan” olarak karşımıza çıkar. Bu cinsiyeti, şekli şemali belli olmayan varlık, Türklerce büyük bir heyecan ve sevgi ile karşılanır.

Abdülhak Hâmid'in Namık Kemal'den tevarüs eden vatan-millet düşünceleri *Yadigâr-ı Harb*'te bütün çıplaklığı ile görünür. Şahısların konuşmaları *Vatan yahut Silistre*'den alınmış intibai uyandırır:

“Delikanlılar Tarafından Birisi – Biz de senin aşkınla, ey Türklerin ezeli validesi vatan, biz de senin aşk-ı mukaddesinle o kahraman evladına iltihak ederiz!... Hep senin sahnende doğduk; senin nimetinle yaşıyoruz; ve senin yolunda ölmeğe de hazırız!...

(...)

Genç Kızlar Namına Birisi – Bizler de, ey mümessile-i vatan! Bizler de, ey bütün âbâ ve ümmihâtımızın da validesi olan maşuka-i millet!... Elbette akîm ve yetim kalmak istemeyiz!... Senin fedakâr ve cansipâr oğullarının hiç olmazsa hastalarına bakar, yaralarını sarar ve dertlerine derman ararız!... Vatan muhabbeti neden erkeklere mahsus bir imtiyaz olsun?...

Yaşlı Kadınlardan Biri Namına – Şüphe yok ki en büyük, en ebedî validemiz sensin, ey mübarek Osmanlı vatani! Senin tesir-i hüsnün, nüfuz-ı şefkatle kadın, erkek, genç, ihtiyar hep bir vücut olduk. Ve hep bir can taşıyoruz ki o da senin aşk-ı mukaddesindir. Biz seni semalara değişmeyiz. Ey hâk-i mağfiret!... Bizim bu rahîm ve rakîk olan yüreklerimiz senin düşmanlarına karşı taştan katıdır!...” (Tarhan, 1335f: 16-17)

Namık Kemal’in eserlerinde sıklıkla gördüğümüz vatani “ana” olarak kabul edilmiş Abdülhak Hâmid’de de görülür. Yukarıdaki alıntılarda görüleceği üzere, vatan ana gibi kutsal kabul edilir. Bir ana evlatlarını nasıl büyütüyor, besliyor ve koruyorsa vatan da üzerinde yaşayanlara aynı şekilde sahip çıkmaktadır. Bu sevgi tek taraflı değildir. Evlatları da vatan anaları için mücadele edecek, ona namahrem elinin uzanmasına izin vermeyecektir. Burada dikkat çekici husus, yazarın, erkekler gibi kadınların da vatan sevgisine sahip bireyler olarak vatan müdafaasında gönüllü olmalarına yapılan vurgudur.

1. 3. 1. 1. 6. Savaş Karşıtlığı

Bir bakıma “savaşlar galerisi” diyebileceğimiz tarihi, eserlerinin büyük bir kısmına konu olarak seçen Abdülhak Hâmid, bu duruma tezat oluşturan bir yaklaşımı vardır, o da “savaş karşıtlığı”dır.

Abdülhak Hâmid, tiyatro eserlerinde savaşı, bir cinayet, insanlığın sonunu getirici bir kıyım olarak ele alır. Yüksek idealler uğruna ve savaşmaktan başka çare kalmadığı zaman ancak savaşa olumlu bakar.

İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal, esir İspanyol kadınlarının savaş hakkında konuşmaları ile başlar. Kadınlar, niçin savaşa ihtiyaç duyulduğu, savaştan en çok kimlerin etkilendiği ve savaşın neden yapıldığı konularında birbirleri ile tartışırlar.

Savaşın en çok kadınlara zarar verdiği, savaşların mecbur kalındığı için yapıldığına dair fikirler ileri sürülür. Azrâ da savaş meydanlarını sulh-ı âtinin şafağı olarak görür ve bütün insanlığın bu barış ile aydınlanacağını belirtir:

“Meydan-ı harb! Orada akacak kan nehirleri sulh- âtinin şafağıdır! Bir gün bütün insaniyet onun sâye-i hasenâtında tenevvür edecektir.”(Tarhan, 1335b: 18)

Abdullahü's-Sagîr'de hayatını zevk ve safa üzerine kurmuş olan Abdullah, Endülüs'ü fetheden nesilden çok uzak bir yöneticilik sergiler. Sonunda da tahtını-tacını kaybederek Endülüs'ü İspanyol'lara bırakır. Yönetimdeki beceriksizliğini “barış severlik-savaş karşıtlığı” gibi düşünceleri ile örtmeye çalışır.

Sıdıka Hatun, Karolina ve Abdullah, İspanya'dan gemi ile Fas'a sığınmak isterler. Fas halkı bu beceriksiz yöneticiyi topraklarına kabul etmezler. Fas'a sadece Sıdıka Hatun'u kabul ederler. Fas halkının yaptığına içerlenen Abdullah, bütün yaptıklarını halkın barış içerisinde yaşaması için yaptığını söyler:

“Abdullahü's-Sagîr –
 Olmuş olacak, fakat kazârâ.
 Olmam demek isterim peşimân!..
 (*Sonraca*)
 Bir felsefedir benim hayatım:
 Yetmez mi adem?.. Ne lâzım idam!..
 (*Cemm-i gafire hitap ile*)
 Sizlersiniz işte beyyinâtım:
 Hep sulh için eyledim ben ikdâm.
 Harbetsen olurdunuz perişan!...
 Bâki mi kalırdı dîn ü mezheb?..
 ‘Kan dök’ mü diyor Hudâ-yı zî-şân?..
 Hamdeyleyiniz ki sağsınız hep!..
 (*Halkın şemâtetini üzerine hod be hod*)
 Ben halbuki kan da döktüm, amma
 Nisvân kanı döktüm; etmem inkâr.
 (...)” (Tarhan, 1335e: 57)

Abdülhak Hâmid'in *Eşber*'de “müdafaa harbinin büyük içtimaî vazife hissi ile harp aleyhtarlığını birleştirdiğini” (Tanpınar, 1988: 572) söyleyen Tanpınar, *Eşber*'deki savaş karşıtlığına dikkate çeker.

Eşber'de adım adım savaşa gidilirken Aristo, savaşın yıkıcılığına dikkate çeker

ve savaşı cinayet olarak nitelendirir:

Eşber'in sonunda Eşber'in, Rukzan'ın, Sumru'nun ve savaş meydanında yığınla duran askerlerin cesedine bakan İskender, Aristo'ya bu ne hâldir diye sorar. Aristo'nun çarpıcı cevabı işlenen insanlık cinayetini özetler mahiyettedir: Zafer veya Hiç!

Yadigâr-ı Harb'te harb ve sulh perileri vardır. İnsanlık mücadelesinin bir özeti olan bu periler, birbirleriyle kıyasıya mücadele ederler. Bazen barış için savaş yapılır, bazen de savaş için barış.

Abdülhak Hâmid, kıyasıya mücadele eden bu perilerden sulh perisinin yanında gözüdür.

1. 3. 1. 1. 7. Verem

Türk edebiyatının önemli temlerinden biri olan “verem”, hastalıktan çok acı, hassasiyet ve kader karşısında insanın acziyeti gibi bireysel bir talihten toplumsal bir acıma hissine dönüşür. Hayatımızın realitelerinden biri olan bu hastalığın, edebî eserlerimize “herhangi bir realizm endişesinden uzak, âdeta hissî bir moda halinde girdiğine şahit oluruz.”(Tanpınar, 1988: 293)

Romantizmin etkisi ile edebiyatta yaygın bir şekilde kullanılacak olan verem hastalığı ve veremli tipler, Tanzimat devri Türk edebiyatının özellikle roman ve hikâyelerinde de sıklıkla görülür. Daha sonra tiyatro eserlerinde de görülmeye başlanır. Verem hastalığı hep aşk ile birlikte düşünülmüştür. Verem, halk türkülerimizde de aşk ve ayrılık acısının ifadesidir.

Abdülhak Hâmid'in hayatında önemli bir yeri olan bu hastalığın, onun iki eşinin kaybına da yol açar. İlk eserlerindeki verem hastalığının kaynağı devrin genel modası olsa da sonraki eserlerinde kaybettiği eşlerinin acı hatıralarıdır.

Verem hastalığı Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinde sıkışan vakayı açar ve yeni vaka parçalarının oluşumuna hizmet eder.

Sabr u Sebat'ta Mehmet Bey tarafından reddedilen ve Müyesser Bey ile evlenmek zorunda kalan Zehra, evliliğinin üzerinden pek geçmeden verem hastalığına yakalanır ve ölür.

İçli Kız'da zayıf bünyesi, santimental yapısı ile dikkat çeken Sabiha, üvey annesinin bütün entrikalarına karşı mücadele ederken zayıf düşer ve verem hastalığına yakalanır. Sabiha'nın hastalığı üvey annesinin ayarladığı ecnebi doktorun verdiği yanlış ilaçlarla iyice artar. Sabiha'nın öldü sanıldığı bir anda olaya müdahale eden Türk doktor, durumu çözer ve doğru ilaçlarla Sabiha'nın tekrar hayata dönmesini sağlar. Verem hastalığı bu eserde Râife'nin entrikalarının çözülmesine vesile olur.

Verem, yazar tarafından *Târik yahut Endülüs Fethi*'nde de ele alınır. Târik'a âşık olduğunu söyleyerek Zehra ile birlikte Târik'ın eşi olacak olan Salhâ, evlenecekleri günün öncesinde rahatsızlığı artar ve yakalandığı verem hastalığından kurtulamayarak ölür. *Târik yahut Endülüs Fethi*'nde Arap kadınlarının eşlerini bir başka kadın ile paylaşacak kadar fedakâr olduklarını göstermek için verilen sahnede, yazar, Zehra'nın teklifi ile Târik'a ortak olan Salhâ'yı verem hastalığına yenik düşürür.

Finten'de ise üçüncü dereceden verem olan Bılanş, ölmesi beklenirken Lord Dik ile evliliğinden sonra şifa bulur ve yepyeni bir hayata başlar. Bılanş'ın Finten karşısında verem hastalığını yenerek kazandığı mücadelede Abdülhak Hâmid'in ölen eşi Fatma Hanım'ı hastalığında iyileştirememiş olmanın verdiği vicdan azabının gölgesi vardır. Hayatta iken yaşatamadığı Fatma Hanım'ı, yazdığı *Finten* isimli tiyatro eserindeki Bılanş vesilesi yaşatır. Ona yeni bir hayat bahşeder.

1. 3. 1. 1. 8. Kölelik

Doğu'nun masal ve hikâyelerini beslemiş olan bu kurum, zengin ve hüznünlü tarafı ile eserlere konu edilir (Tanpınar, 1988: 291-292).

Tanzimat devri edebiyatımızda üzerinde durulan ve ele alınan kölelik¹⁰⁵, insan hürriyeti çerçevesinde dikkatlere sunulur. Verem gibi kölelik de devrin önemli temalarından biridir. Fransız ihtilalinin hürriyet ve insan hürriyetini merkeze alan düşünce yapısı tüm dünyayı etkilediği gibi ülkemizi de etkiler. Batı'dan gelen fikrî etki Doğu'da "acıma" hissi ile birleşince kölelik kurumuna karşı farklı yaklaşım ortaya çıkmıştır.

Tanzimat devri yazarlarımızın pek çoğunun bizzat kendi yaşantılarında tanıdığı

¹⁰⁵ Detaylı bilgi için bkz. Parlatur, İ. (1987). *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*, TTK Yay., Ankara.

olduğu kölelik kurumu, eserlerinde de dile getirdikleri bir tema olur. Pek çok yazar, kölelere acıma hislerinin arkasından bakarlar. Bunlar arasında Ahmet Midhat Efendi ile Abdülhak Hâmid'in annelerinin de Kafkaslar'dan kaçırılarak getirilen kölelerden olması, onların köleliğe bakış açılarını farklılaştırır.

Köleler hürriyetleri ellerinden alınmış, para ile satılan ve satıldığı evde hizmetle yükümlü olan kişilerdir. Bu kişilerin söz söyleme ve tercih etme hakları yoktur. Eserlerde çizilen köle tiplere, ellerinden alınan hürriyetleri çerçevesinde bakılır ve acıma hissi ile yaklaşılır. Yaşlı konak sahiplerine cariye olarak satılırlar ve tercih etme gibi bir haktan da mahrumdurlar. Devrin pek çok yazarı kölelere ölümlü sonlar hazırlarken Ahmet Midhat Efendi ile Abdülhak Hâmid, kölelerin sevdiklerine kavuştuğu ve mutlu sona ulaştıkları kurgularda bulunurlar. Ahmet Midhat Efendi'nin *Ölüm Allah'ın Emri* ile Abdülhak Hâmid'in *Sabr u Sebat*'ını devrin diğer eserlerinden ayıran temel özellik budur. Her iki yazarın annelerinin Kafkaslar'dan kaçırılarak getirilen kölelerden olması bunda etkindir.

Abdülhak Hâmid, *Sabr u Sebat*'taki köle Raksâver'i bir direniş sembolü olarak çizer. Raksâver, her hareketi ile kadere ve geleneğe direnir. Âşık olduğu Mehmet Bey'e pek çok meşakkate katlanarak kavuşur. Bu kavuşma hem de Zehra'ya tercih edilerek gerçekleşir.

Yazar, *İçli Kız*'da da cariye Perengiz tipi ile köleliğe değinir. Köleler, Osmanlı toplumunda bütün statülerine rağmen aileden biri olarak görülür. Bu durum devrin eserlerinde sıklıkla dile getirilir. *İçli Kız*'da Sabiha, Perengiz'i kardeşi gibi görür ve bu şekilde hitap eder. Fakat üvey annesi Râife, buna şiddetle karşı çıkar. Sabiha'nın Perengiz'i kardeşi gibi görmesi ve ona acıması eserde, "Benim indimde herkes kardeştir. Ayrı gayrı yoktur. Sen nasılsan ben de öyleyim" sözleri ile dile getirilir. Sabiha, ayrıca ileride kendi evini kurduğunda halayık almayacağını belirtir. Buna insafının engel olacağını söyler. Abdülhak Hâmid'in kölelere karşı bu denli acıma ve samimiyetle yaklaşımının ardında yine annesinin etkili olduğunu ifade edeceğiz.

1. 3. 1. 1. 9. Yanlış Batılılaşma

Yanlış batılılaşma, Tanzimat devri Türk edebiyatının hikâye ve romanlarında sıklıkla ele alınır ve bu çerçevede yaratılan züppe tipler kıyasıya eleştirilir. Medeniyet

değişikliğiyle birlikte gelen yeni hayat tarzının, özüne sadık kalınarak ve yeterli olduğu kadarıyla alınması öteden beri “Batılılaşma” anlayışımızı ifade eder. Sığ taklitler, özünden uzak ve şekilde kalan uygulamalar bu dönem edebiyatımızda yaratılan tipler vasıtası ile gülünç hâle getirilir ve eleştirilir.

Abdülhak Hâmid, yanlış batılılaşmayı ilk eserlerinde ele alır.

Sabr u Sebat'ta Doğu-Batı mukayesesi yapılır ve Batı'nın okullarındaki “muntazamlık”tan bahsedilir. Paris'te tahsil görmüş olan Müyesser Bey ile Münim Efendi, Avrupa'daki okullar ile bizdeki okullar hakkında konuşurlar. Bu konuşmada esas taklit edilmesi gereken şeyin eğitim tarzı olduğu fakat bizim memleketimizde “ziynet, elbise ve kıyafetler ile sefihane âdetlerin” taklit edildi dile getirilir. “Cibilliyetini bilmemek, milletini muhafaza etmemek ayıbından başka bir semere” (s. 73-74) görülmediği ifade edilir.

İçli Kız'da da batılılaşmayı kadınların nasıl yanlış anladığına dikkat çekilir. Yine Doğu-Batı mukayesesi yapılır. Frenk kadınlarının başının açık olması onların namuslarına leke getirmez. Zira onların başları gibi alınları da açıktır. Onlara özenen Türk kadınları ise rezaletin bin türlüünü işleyerek bunu alafangalık olarak algılamakta ve yansıtmaktadırlar:

“Yaşmaklı Kadın- (...) Geçen gün Beyoğlu'na gittim. Cuma idi. Sağlıkla gitmeseydim! Ah. O zamane kızlarının hâli âh... Bir yapmadıkları kalmıyor... Sakın, sakın gitme kızım. Adın çıkar. Orada gezenler gibi rezil ve rüsvay olursun... Oraya gitmediğin gibi gidenlerle de görüşme. Nâdân ile konuşmaktan ehl-i irfan ile taş taşımak yeğdir!.. İstedikleri rezaleti işliyorlar. Bu ettiğiniz nedir denecek olursa, alafangadır, diyorlar ki ben o gün sürüsüyle Frenk kadınları gördüm. Hepsi edebli edebli, uslu uslu geziyorlar. Yüzleri açık ama alınları da açık. Hepsi önlerine bakarak geziyorlar... Bizimkilerin hâline bakıp bakıp eğleniyorlar. Sakın kızım, sakın kimselere uyup da gitme.” (s. 12)

1. 3. 1. 2. Ferdî Konu ve Temalar

1. 3. 1. 2. 1. Aşk

On dokuzuncu yüzyılın, eserlere yansıyan aşkı, saf, platonik bir aşktır; masallar ve hikâyelerimizdeki gibi bir alınyazısıdır (Akı, 1974: 121). Abdülhak Hâmid'in eserlerinde en çok yer verdiği tem aşktır. Yazdığı tiyatro eserlerinden ikisine de

(*Macerâ-yı Aşk, Cünûn-ı Aşk*) içinde aşk kelimesinin geçtiği isim verir.

Aşk, Abdülhak Hâmid'in eserlerinin merkezinde yer alır. Vakanın kuruluşunda ve geliştirilmesinde önemli bir rol üstlenir. Yazar hemen hemen her eserinde aşkı ele alır. Aşk, başlangıcı, gelişmesi ve sonucu ile eserde detaylı şekilde işlenir.

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinde ele aldığı aşkı, akraba ya da yakın çevreden olan insanlar arasında yaşanan aşk (*Macerâ-yı Aşk, Sabr u Sebat, İçli Kız, Nesteren, Târik yahut Endülüis Fethi, Sardanapal*) ve kendi iradeleri ile tanışma ve görüşme ile ortaya çıkan aşk (*Eşber, Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis, Abdullahü's-Sagîr, Duhter-i Hindû, İbn Musa yahut Zati'l-Cemal, Zeynep, Finten, Yabancı Dostlar*) olmak üzere iki ana başlık altında değerlendirebiliriz.

Abdülhak Hâmid, *Macerâ-yı Aşk* için, "macerâ-yı aşk değil, macerâ-yı uşşak" nitelemesinde bulunur. Gerçekten de eserde üç ayrı aşk (Sâkıbe-Haydar, Şirin Muzaffer, Gülnaz-Abdülcebbar) vardır.

İki kardeş çocuğu olan Sâkıbe ile Bedr-i Felek evlendirilmek istenir. Gençlerin fikirleri sorulmadan gerçekleştirilmek istenen bu evlilik, Sâkıbe'nin Bedr-i Felek ile evlenmek istemediğini beyan etmesi ve Haydar ile kaçmasıyla gerçekleşmez. Tek taraflı bir aşk olan Sâkıbe-Bedr-i Felek aşkı, Bedr-i Felek'in gerçekleşmeyen evlilik yüzünden pek çok kişiye zarar vermesi ve nihayetinde de babasının emri ile öldürülmesiyle noktalanır.

Bir başka kardeş çocuklarının evlendirilmek istenmesi olayı *Sabr u Sebat*'ta karşımıza çıkar. Rumeli Paşa'sı ve kardeşi Münim Efendi çocuklarını evlendirmek isterler. Yine gençlerin fikirleri alınmamıştır. Gönlünü Raksâver'e kaptıran Mehmet Bey, bu evliliği istemez. Tebdil-i hava için amcasının yanına gelen Mehmet Bey, Rumeli Paşa'sı amcasının kızı Zehra ile evlenmek istemediğini söyleyince evden kovulur. Derviş olup yollara düşen Mehmet Bey, geleneğe karşı gelmenin bedelini aç, susuz ve evsiz kalmakla öder. Diğer taraftan Rumeli Paşa'sının kızı Zehra, bu evliliği duyunca mutlu olmuş, reddedilince de yataklara düşmüş, verem hastalığına yakalanmıştır. Zehra, Müyesser Bey'le istemediği bir evlilik yapmak zorunda kalır ve çok sürmeden de yakalandığı verem hastalığından ölür. Bu sefer de tek taraflı bir aşk kurban olarak Zehra'yı seçer. Zehra, sevgisinin karşılık bulmadığı için hastalanır ve

ölür.

İçli Kız da ise aynı mahallede komşu olan İzzet ile Sabiha'nın aşkı anlatılır. Bu aşk üvey ana Râife'nin bütün entrikalarına ve engellemelerine rağmen evlilik ile neticelenir.

Nesteren'de iki kardeş çocuğunun birbirlerine olan aşkının arasına babaların iktidar mücadelesi girer. Çocukluktan beri birbirlerini seven ve evlenmek hayali kuran Nesteren ile Hüsrev, babalarının arasında baş gösteren iktidar mücadelesinde taraf olmak zorunda kalırlar. Hüsrev, babasının yönlendirmesi ile amcası Gazanfer'i öldürür. Hüsrev, ülkeye verdiği hizmetlerden dolayı halk mahkemesince affedilse de, Nesteren'in gözünde babasının katili olmaktan kurtulamayacaktır. Nesteren, iki Hüsrev arasında kalır. Zehra için Hüsrev, bir taraftan çocukluktan beri sevdiği adam, diğer taraftan ise babasını öldüren kişidir. Zorla da olsa Hüsrev'le evliliği kabul eder. Ama zıfaf gecesi zehir içerek intihar eder. Nesteren'in intiharı, ikinci intiharı da peşinden getirir. Sevdiğinin öldüğünü gören Hüsrev, hançerini çekerek intihar eder. İki kardeş çocuğu arasındaki aşk güzel başlamış ama sonu ölümle bitmiştir.

Târik yahut Endülü's Fethi'nde Târik, efendisi Musa bin Nusayr'ın kızına âşıktır. Endülü's'ü fethetme karşılığında azat ettiği kölesi Târik'a kızını vermeyi vaad eden Musa bin Nusayr, Târik'ın başarılarını kıskanır ve onu ödüllendirmek yerine hapse atarak cezalandırır. Halife'nin ikazı ile Musa bin Nusayr, Târik'ı hapisten çıkarır ve kızı Zehra ile evlendirir. Meşakkatli bir süreçten sonra iki âşık kavuşur ve evlenirler.

Asur hükümdarı Sardanapal'ın kızı Yudes ile Babil valisi Belis'in torunu Akın Darakes'in aşkları, saray çevresinde bulunan kişilerin arasında cereyan eden bir aşktır. Birbirlerini çok öncelerden beri seven iki gencin aşkını yine bir iktidar mücadelesi sonlandırır. Akın Darakes, Sardanapal'e ihtilal hazırlığında olan grubun içerisinde yer almasını bir vatan hizmeti olarak gösterir ve vatan hizmeti ile sevdiği kız arasındaki tercihini vatan hizmetinden yana yapar. Reddedilen Yudes, babası tarafından ihtilalin önüne geçmek adına Abdülbaal'e verilmek istenir. Vaktiyle Abdülbaal'i istemeyen Yudes, bu sefer de Abdülbaal tarafından reddedilir. Aşk tercihlerinde hayal kırıklığına uğrayan Yudes, kurtuluşu intiharda bulur. Yudes'e âşık diğer iki isim de intiharı seçer.

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinde kendi iradeleri ile görerek ve tanıyarak

âşık olanlar arasında bir amaca yönelik sevgili seçenler olduğu gibi karşılıksız sevenler de vardır.

Eşber'de Sumru, hizmetindeki Rukzan vasıtasıyla İskender ile haberleşir ve sevişirler. Arcılık yapan da esasında Pers Kralı Dârâ'nın kızıdır. İskender'in Dârâ'yı fethinden sonra kaçmış Keşmir Meliki Eşber'in sarayına sığınmıştır. Rukzan da Sumru'ya aracılık yaparken İskender'e âşık olmuş ve onunla nişanlanmıştır. Birbirleriyle hiç akrabalık bağı olmaksızın sadece görerek ve tanıyarak âşık olan İskender, Sumru ve Rukzan'ın aşkları hiç de hoş neticelenmez. Sumru, ağabeyini, vatanını, tahtını ve tacını İskender uğruna feda eder. Kız kardeşi Sumru'nun İskender'i sevdiğini öğrenince Eşber, Sumru'yu öldürür. Yine karşılıksız bir sevgi ile İskender'e âşık olan Rukzan da İskender'in atının ayakları altında can verir.

Duhter-i Hindû'nun Surucuyi'si ülkesinde sömürge gücü olarak bulunan Tomson'u görerek sever ve ona âşık olur. Birbirlerini görerek âşık olan Surucuyi ve Tomson, aşklarını şiirler okuyarak ve Hindistan'dan kaçma hayali kurarak büyütürler. Surucuyi, Hint inanış ve âdetlerine karşı gelmek adına Tomson'a temiz, saf ve karşılıksız bir aşk besler. Fakat Tomson, Surucuyi ile gönül eğlendirmektedir. İlk fırsatta da Hindistan'da buluna İngiliz sömürge gücünün valisi olan Sir Bortel'in eşi Elizabet'i görünce, Surucuyi terk eder.

Abdullahü's-Sagîr, tahtını ve tacını kaybetmiş vaziyette içki âlemi yaparken Karolina isimli eski bir fahişeyi görür ve ona âşık olur. Abdullahü's-Sagîr, Karolina'ya önce parayla kendisi ile birlikte olmaya ikna eder fakat sonra Karolina'nın da kendisine âşık olmasıyla aralarında pek çok sıkıntıya birlikte göğüs gerecekleri bir aşk cereyan eder. *Abdullahü's-Sagîr*'de Karolina, kendisini geçmişiyile birlikte kabul etme büyüklüğünü gösteren Abdullahü's-Sagîr'i hiçbir şekilde yalnız bırakmayacak hatta onunla bir kulübede yaşamayı bile severek kabul edecektir.

Zeynep'te ise geleneksel anlatılarımızda örneğini sık gördüğümüz derviş kılığına girmiş bir hükümdarın, kırdan nedimeleriyle eğlenen hükümdar kızına âşık olması ele alınır. Zeynep, kırdan gördüğü tebdil-i kıyafet dolaşan Abbas'a ilk görüşte âşık olur. Onunla vuslata ermek için de pek çok badire atlatır. Zeynep'in aşkı da karşılıksız ve makam-mevkiye bağlı değildir. Zeynep, hükümdar Abbas'ın gerçek kimliğini bilmeksizin derviş olduğu için sevmiştir.

Aşklarını ulaşmak istedikleri amaçları için bir vasıta olarak kullanan âşıkler da vardır. *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*'te nişanlısı ile fakir ve sefil bir hayat süren Tezer, saraya gidip, güzelliğini ve cazibesini kullanarak Melik Abdurrahmanü's Sâlis'ten para sızdırmayı düşünür. Bu amaçla saraya gider. Abdurrahmanü's Sâlis ile Tezer birbirlerini görünce âşık olurlar. Nişanlısı için parayı alır ama Abdurrahmanü's Sâlis'e olan aşkıyla da sarayda kalır. Bu durum pek çok dedikoduya sebep olur. Abdurrahmanü's Sâlis, ömrünün son demlerinde sevdiği Tezer'i halkın ısrarı ve isteği doğrutusunda kurban eder. Maddi kazanç elde etmek amacıyla saraya giden Tezer, bu amacından uzaklaşır ve Abdurrahmanü's Sâlis'e duyduğu aşkın bedelini canı ile öder.

Finten, İngiliz asalet sınıfına girmek için Dalavaciro'dan olan hilkat garibesi oğlunu Lord Dik'ten olmuş gibi gösterir. Lord Dik'e beslediği aşk sadece İngiliz asalet sınıfına girmek amacına yöneliktir. Âşığı ve uşığı Dalavaciro'ya yaşlı kocasını öldürtür ve Dalavaciro ile evlenir. Abdülhak Hâmid'in eserlerinde yarattığı tipler arasında aşkı bir hırs ve intikam silahı olarak kullananlardan birisi Râife ise diğeri de Finten'dir. Bu iki hırslı kadın, kullandıkları aşk aracının silahı ile can verirler. Râife, âşıklerinden biri tarafından silahla vurulur Finten de çıldırarak can verir.

İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal'de Aziz, Kraliçe Eyla'yı ilk görüşte sever. *Târik yahut Endülüüs Fethi*'nde başlayan bu aşk, *İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal*'de devam eder. Kraliçe Eyla ilk başlarda Aziz'e pek ilgi göstermese de sonraları Aziz'in evlilik teklifini kabul edecek ve evlenecektir. Bu aşk ve evlilik, İspanyol'lar tarafından hoş karşılanmaz. Aziz, Kraliçe Eyla'yı sevse de, bu evliliğin gerçekleşmesindeki tek âmil bu değildir. Aziz, evliliği “muharebe eden ve birbirine hasım olan iki milleti birleştirmek” için yaptığını söyler:

“Yarabbi!.. Abdülaziz kuluna umumun isnad ettiği kabâyihten biri de senin kitab-ı kerîminde memdûhan mezkûr olan hubb-ı cemal değil midir? Ben o sâhibe-i cemalin refakatını iki millet-i muharibenin, iki kavm-i muhasımın tevhdî için ihtiyar etmedim mi?” (s. 325)

Görüleceği üzere Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinde aşk, pek çok felaketin başlatıcısı gibidir.

“*Târik* ve *İbn Musa* müstesna Hâmid'in piyeslerinde aşk, kadîm tiyatrodaki olduğu gibi ilâhların bir laneti, meş'um bir felâket hazırlayıcısı, ölümün yardımcısıdır. Bu kör ve zalim kudret girdiği yeri yakmadan çıkmaz; yahut daha hâkim bir ihtiras yüzünden –

ki Hâmid’de bu, vatan, milliyet aşkı, ferdî veya içtimaî intikam duygusu olur – unutulur.” (Tanpınar, 1988: 568)

Aşk, pek çok felakete (ölüm, intihar) yol açar. Sonu mutlu biten aşklarda bile âşıklar, çok meşakkatli yollardan geçer, bin türlü badire atlatırlar.

Macerâ-yı Aşk’ta Sâkıbe sevdiği Haydar’a pek çok meşakkatten sonra ulaşır. Önce babası tarafından amcasının oğlu ile evlendirilmek istenir. Bu evliliğe karşı çıkan Sâkıbe, Haydar’la kaçır. Babası evlatlıktan ve mirasından men eder. Bedr-i Felek, kendisiyle evlenmek istemeyen Sâkıbe’yi ve onunla evlenmek üzere olan Haydar’ı öldürmek ister. Çok sonra Haydar’ın yüzünü dahi görmeden nikâhlandığı eşi ortaya çıkar. Sâkıbe, bu sefer de sevdiği erkeği bir başka kadınla paylaşmak durumunda kalır.

Sabr u Sebat’ta Mehmet Bey, sevdiği cariye Raksâver’le buluşabilmek için evlatlıktan reddedilir, amcasının evinden kovulur, derviş olur yollara düşer, Paris’te etrafında kızların dolaştığı bir salon sahibi olur ama bütün bunlara rağmen Raksâver’den vazgeçmez. Sonunda sabrının ve sebatının mükâfatını Raksâver’e kavuşmakla alır.

İçli Kız’da Sabiha ile İzzet’in kavuşmaları da pek çok badireden sonra gerçekleşir. Sabiha’nın üvey anası Râife, mal, mülk ve para için pek çok entrika çevirir. Kızının sevdiği İzzet’e de göz koyan Râife, iki gencin kavuşmaması için elinden geleni yapar.

Duhter-i Hindû’da Surucuyi, Tomson tarafından çabucak gözden çıkarılır. Tomson, Elizabet ile ilgilenmeye başlayınca, Surucuyi’ye hakaretler eder, şiddet uygular. Öldürüleceğini anlayınca Surucuyi’yi ikinci eş olarak almayı kabul eder ve bu aşk da böyle vuslatla sonuçlanır.

Târik, *Târik yahut Endülüs Fethi*’nde sevdiği Zehra’ya kavuşmak için Endülüs’ü fetheder, hapislerde çile doldurur.

Zeynep’in Zeynep’i ise önce sırdaşı, nedimesi olan Ceyran’la Abbas’ı elde etmek adına zorlu bir mücadeleye girişir. Abbas’a kavuşmak adına çok önemli olağanüstü güçlerinden feragat eder.

Despot'un sarayında esir hayatı yaşayan Liberte, Nasyon'a kavuşmak için uzunca bir süre sarayda çile doldurur. Nasyon'un babası Liberal, kendisinin sürgün edilmesi pahasına oğlu Nasyon ile Liberte'nin evlenmelerini sağlar.

Yabancı Dostlar'da da yaşlı Türk şâir, bir hafta süren park buluşmalarından sonra Lizi'yi evlenmeye razı eder.

Abdülhak Hâmid'in anlayışında aşk hiçbir zaman kolay ulaşılır bir şey olmamıştır. Hemen hemen her âşık, sevdiğine ulaşmak, aşkını yaşamak için zorlu sınavlardan geçer. Kimi *Zeynep*'te olduğu gibi olağanüstü güçlerinden feragat eder, kimi vatanını, ailesini tahtını, tacını (*Eşber*) terk eder, kimi de itibarını (*Abdullahü's-Sagîr*) ayaklar altına alır.

Aşk, aynı zamanda iyileştirme gücüne de sahiptir. *Finten*'de Finten, planının bir parçası olarak bir verem hastanesinden üçüncü dereceden veremli bir kızı çıkararak, Lord Dik ile nikâhlar. Finten'in verdiği isimle Bilanş, Lord Dik ile evlendikten sonra veremli olduğu için ölecek, böylelikle hilkat garibesine bir anne bulunmuş olacak ve Finten, Lord Dik ile rahatlıkla evlenecektir. Fakat hiçbir şey Finten'in planladığı gibi gitmez. Ölmek üzere olan Bilanş ile Lord Dik birbirini sevecek ve Bilanş'ın hastalığı bu aşk ile iyileşecektir. Abdülhak Hâmid, yaşarken hastalığına şifa bulamayarak kaybettiği eşi Fatma Hanım'ı hiç olmazsa *Finten* isimli eserinde Bilanş tipi vesilesiyle yaşatacaktır.

Aşk'ın hastalığa şifa olduğunu *İçli Kız*'da da görürüz. Sabiha, üvey anası Râife'nin entrikaları ile hem İzzet'ten uzaklaştırılmak istenmiş hem de ölümü sağlanarak babasının mirasından pay almasının önüne geçilmek istenmiştir. İki genç kavuşamadıkça İzzet'te çıldırma, Sabiha'da da verem emareleri görülmeye başlanır. Bu durumu fırsat bilen Râife, Sabiha'nın ölümünü hızlandırmak adına Doktor Yorgi'den zararlı ilaçlar temin eder. Hastalığı ilerleyen Sabiha düşer bayılır, öldü sanılır. Râife'nin bütün entrikaları ortaya çıkarılır ve Sabiha ile İzzet evlenir. İki genç âşığın vuslatı, Sabiha'nın sağlığına kavuşmasının hatta çocuk sahibi olmasının yolunu açar. Böylelikle aşk, bir âşığı daha hayata bağlar.

Abdülhak Hâmid, aşkı, bütün eşitsizlikleri eşitleyen bir güç olarak görür ve onu devlet, din ve milliyetin üzerinde bir yere yerleştirir.

Biri devletini kaybederek zelil duruma düşmüş diğeri iffetini kaybederek hayat karşısında yenilgiye uğramış iki kişinin aşkının anlatıldığı *Abdullahü's-Sagîr*'de yazar, milliyet ve din bakımından birbirinden farklı iki kişiyi birleştirir. Bu birleşimi sağlayan aşktır. Milliyet ve dince farklı kişilerin evliliğini yazarın kendi hayatında da görürüz.

Abdullahü's-Sagîr ile Karolina aşkında esas önemli olan şey toplumca kabul görmeyen, ahlâken düşmüş bir kadının, bir fahişenin, geçmişine sünger çekilerek evlenilecek eş olarak kabul edilmesidir.

Abdülhak Hâmid, aşk temasını ele almış olsun olmasın hemen hemen bütün eserlerinde bir aşk üçgeni kurar. Bir erkeğe ya iki kadın, ya da bir kadına iki erkek âşık olur.

Macerâ-yı Aşk'ta (Sâkıbe-Bedr-i Felek-Haydar / Haydar-Zeynep Begüm-Sâkıbe)

İçli Kız'da (İzzet-Sabiha-Râife)

Duhter-i Hindû'da (Tomson-Surucuyi-Elizabet / Surucuyi-Tomson-Torromtor)

Târik yahut Endülü's Fethi'nde (Târik-Zehra-Salhâ)

Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis'te (Tezer-Rişar-Abdurrahmanü's Sâlis)

Eşber'de (İskender-Sumru-Rukzan)

İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal'de (Aziz-Kraliçe Eyla-Merkado)

Sardanapal'de (Yudes-Akın Darakes-Abdülbaal)

İlhan'da (İlhan-Bağdad Hatun-Dilşad Hatun)

Finten'de (Lord Dik-Finten-Bılanş / Finten- Davalaciro-Lord Dik /Davalaciro-Finten-Melvil)

Abdullahü's-Sagîr'de (Karolina-Abdullahü's-Sagîr-Ferdinando)

Cünûn-ı Aşk'te (Maharaça-Florans-Öjeni)

Abdülhak Hâmid'in birkaç eserde ele alınabilecek konuları bir esere sığdırma

gayreti, çok zaman eserlerini karmaşık, anlaşılmaz ve dağınık hâle getirir. Eserlerini bu derece karmaşık hâle getiren önemli unsurlardan biri hiç şüphesiz eserlerinde birden fazla aşka yer vermesidir.

Macerâ-yı Aşk'ı yazarın kendisi zaten “macerâ-yı uşşak” olarak nitelendirir. Bu eserde Sâkıbe-Haydar, Şirin-Muzaffer ve Gülnaz-Abdülcebbar aşklarına yer verilir. *Târık yahut Endülüş Fethi*'nde Târık-Zehra, Azra-Müslim; *İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal*'de Aziz-Kraliçe Eyla, Zatü'l Cemal-Halife Süleyman, Azra-Müslim, Mervan-Döluzitanya; *Cünûn-ı Aşk*'ta, Maharaça-Florans-Koper-Öjeni; *Hakan*'da, Hakan-Koncu, Günay-Gökalp aşklarına yer verilir.

Abdülhak Hâmid, aşkın şehvetî yönünü bütünü ile ele almaz. Sadece *Finten*'deki Davalaciro, iri yarı yapısı ile Finten tarafından bir cinsellik objesi olarak algılanır.

Yazarın tiyatro eserlerinde hiçbir şekilde ilahî aşka rastlamayız.

1. 3. 1. 2. 2. Kıskançlık

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinde kıskançlık, elindekilerini kaybetme korkusuna kapılan insanların hırsla karışık bir hisle sarıldıkları bir savunma aracıdır. Kıskançlık hissine kapılan kahramanlar öncelikle kendilerine, sonra da kaybetme korkusu yaşadıkları kişiye zarar verirler.

Abdülhak Hâmid'in en başarılı çizdiği tipler kıskançlık nöbetine tutulmuş olanlardır. Yazar, kıskanç insanların psikolojini çok başarılı şekilde eserlerine yansıtır. Onların konuşmaları, hareketleri, ruh halleri oldukça tabii ve başarılı şekilde verilir. Kıskanç tiplerin eserlerin aksiyonunu da artırdığını belirtelim.

İçli Kız'daki Râife tipi, Abdülhak Hâmid'in başarılı olarak çizdiği tiplerin başında gelir. Râife, Mesut Efendi'nin ölen eşinin ardından onunla malı-mülkü için evlenen bir kadındır. Mesut Efendi'nin bütün mal varlığına sahip olmasının önündeki tek engel Mesut Efendi'nin kızı Sabiha'dır. Sabiha'yı başından beri sevmeyen ve onun ölümünü isteyecek kadar ondan nefret eden Râife, aynı zamanda Sabiha'ya kıskanmaktadır da. İki kadın arasındaki tek yönlü kıskançlığın esas sebebi İzzet'tir. İzzet'in Sabiha ile evlenecek olması düşüncesi Râife'yi çıldırtır. Ahlâken de düşkün bir kadın olan Râife, kıskandığı ve elde etmek istediği servetin önünde engel olarak

gördüğü Sabiha'yı ortadan kaldırmak için türlü ahlâk dışı ilişkilere girer, entrikalar çevirir. Râife kıskançlık ve hırsının kurbanı olur, kıskançlığı ve hırsı arttıkça ahlâken de düşer. Abdülhak Hâmid'in kötülere cezalandırma yöntemlerinden biri olan ölüm, Râife'yi de bulur ve dost hayatı yaşadığı âşıklarından biri tarafından silahla vurularak öldürülür.

Abdülhak Hâmid'in kıskançlık konusuna değindiği eserlerinden olan *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*'teki Rişar, Râife'den sonra başarı ile çizilmiş bir diğer kıskanç tiptir. Rişar, nişanlısı Tezer ile sefilâne bir hayat sürer. Bu sefil hayattan kurtulmanın çaresini, saraya gidip Abdurrahmanü's Sâlis'ten yardım istemekte bulurlar. Tezer, güzelliği ve cilvesi ile Abdurrahmanü's Sâlis'i etkileyecek ve ondan para sızdıracaklardır. Rişar, Tezer'i saraya gönderirken tereddütler yaşar ve ona çabucak dönmesini tembih eder. Saraya gittikten sonra Tezer, Abdurrahmanü's Sâlis'e âşık olur. Bu durumu fark eden Rişar, kıskançlık nöbetlerine tutulur. Kıskançlığını hırsı besler. Tezer tarafından terk edilmeyi hazmedemeyen Rişar, karışık bir yapıya sahip olan Endülüs'te Hıristiyanları ve Müslümanları Tezer ve Abdurrahmanü's Sâlis aleyhinde ayrı ayrı kışkırtır. Rişar, Abdurrahmanü's Sâlis'in Hıristiyan olduğu, Tezer'in de zorla saraya kapatılıp Müslüman yapıldığı yönünde iftiralara uydurur. İftiraları tesir gösterir. Abdurrahmanü's Sâlis, kendi eliyle sevdiği Tezer'i halkın önünde öldürmeye zorlanır. Tezer, Abdurrahmanü's Sâlis tarafından öldürülmek istenirken Rişar, meydana atılır ve kendi hançeri ile Tezer'i öldürür. Kıskançlık ve hırs sevdiği kadını ilelebet kaybetmesine sebep olur hem de kendi hançeriyle gelen ölümle. Yaptığına pişman olan Rişar, bütün fitnenin kaynağının kendisi olduğunu da itiraf eder.

Eşber'de İskender'i paylaşmak istemeyen Sumru ile Rukzan arasında kıskançlık yaşanır. İskender, önce Rukzan'ı sevmiş ve onunla nişanlanmıştır. Sonra Sumru'yu sevmeye başlayınca Rukzan'a olan ilgisi azalır. Aynı erkeği sevdiklerini birbirlerine itiraf edince aralarında zorlu bir mücadele başlar. Bu mücadelenin itici gücü hiç şüphesiz kıskançlıktır. Diğer eserlerde olduğu gibi *Eşber*'de de kıskançlık felaketler getirir. Kıskançlık krizine tutulan Rukzan, *Eşber*'in kalesini fethe gitmek isteyen İskender'i Sumru'ya gitmek istemekle suçlayarak engel olmak ister. İskender'e mani olmak isteyen Rukzan, İskender'in atının ayakları altında can verir. Kıskançlık, Rukzan'ın hayatına mal olur.

İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal'de Adalina Merkado, babasından tevarüs eden

milliyetçilik hisleri ile mücadelecî bir Hıristiyan İspanyol'dur. Adalina Merkado, milliyetçilik hislerini hırsı ve kıskançlığı ile besleyerek, Endülüs'ün Araplar'ın elinden alınması için canı pahasına mücadele eder, bu amaç için ayrılıkçı Araplar'la da işbirliği yapar. Adalina Merkado'nun kıskançlığı Kral Rodrik'in öldürülmesinden sonra birlikte esir oldukları Kraliçe Eyla'ya yöneliktir. Kraliçe Eyla'nın Araplara karşı olumlu tavrı Adalina Merkado'yu çileden çıkarır. Ayrıca düşmanı olmasına rağmen sevdiği ve takdir ettiği Aziz ile Kraliçe Eyla'nın evlilikleri onun kıskançlığını artırır. Bu kıskançlık Adalina Merkado'nun Halife Süleyman'ın adamları ile işbirliği yapmasına yol açar. Aziz'in öldürülmesi için canla başla çalışan Adalina Merkado, bu amacına ulaşır. Ama kıskançlıkla ve milliyetçi hislerle hareket etmesinin bedelini, işbirliği yaptığı Halife Süleyman'ın adamlarından Velid tarafından tecavüze uğrayarak ve ölerək öder.

İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal'de bir başka kıskançlık Halife Süleyman (Emevî hanedanı) ile Musa sülâlesi arasında yaşanır. Halife Velîd'in ölümüne sebep olarak halifelik makamına geçen Halife Süleyman, Endülüs'ü fethederek İslâm'ı İspanya'ya taşıyan Târik, Musa bin Nusayr ve oğulları Aziz ve Mervan'ın başarılarını kıskanır. Halkın nazarında da kıymet teşkil eden bu isimlerin, gün gelip kendisini tahtından edeceğinden korkan Halife Süleyman, Musa sülâlesini âtil hâle getirmek ve yok etmek için pek çok entrikaya girişir. Târik ve Musa bin Nusayr'ın İslâm'ı fetihlerle İspanya'ya taşımalarının bütün kazanımları Halife Süleyman'ın kıskançlığı dolayısıyla bir bir kaybolmaya başlar. Hıristiyan İspanyollarla, Halife Süleyman'ın adamları işbirliği yaparak İspanya'dan Arap ve İslâm varlığının atılmasını sağlamışlardır. Bütün bu sadece günü değil nesilleri etkileyen felaketin ardında Halife Süleyman'ın kıskançlığı, şahsî çıkarları ve hırsı vardır.

Finten'in *Davalaciro*'su iri yarı yapısının yanında kıskançlığı ile de W. Shakespeare'in *Othello*'suna benzer. Finten, bu insan azmanının "beynindeki akrebi, içindeki çıyanı" yani kıskançlığını tahrik ederek onu kullanır. *Dalavaciro*, aşırı derecede kıskançtır. Finten ile evlendikten sonra Finten'in evde dolaşmasına, pencere önüne çıkmasına bile izin vermez. *Davalaciro*, kıskançlığı ile yolda gördüğü herkesi yiyebilecek bir timsah gibidir.

Abdülhak Hâmid, *Davalaciro*'nun kıskançlığını çok başarılı şekilde verir. *Davalaciro* kapıldığı kıskançlık krizlerinin birinde, esasında kendi çocuğu olan hilkât garibesini boğazlayarak öldürür. Çocuğunu kaybeden Finten de, silahla *Dalavaciro*'yu

öldürür. Görüleceği üzere *Finten*'de de kıskançlık, beraberinde pek çok olumsuz şeyi getirmiş, ölümlere sebep olmuştur.

Kendisinden başka her şeye düşman olan *Finten* de, pek çok kişiyi kıskanır, kıskançlığına hırsı eşlik eder. Kurduğu planlar dahilinde verem hastanesinden çıkararak bir kimlik ve isim verdiği *Bılaş'ı*, Lord *Dik*'i elinden aldığından dolayı kıskanır. *Finten*'in kıskançlığı kendi kendisini yok eden bir silaha dönüşür. Cinnet geçirerek can verir.

Zeynep'te, aynı kişiye âşık olan *Zeynep* ve *Ceyran* arasında *Abbas*'ı elde etmek adına çetin bir mücadele verilir. Bu mücadelenin itici gücü kıskançlıktır. Kıskançlık bu eserde de *Ceyran*'ın ölümüne sebebiyet verir.

İlhan'da *Bağdad Hatun* ve *Dilşad Hatun* (hala-yeğen) arasında *İlhan*'ı elde etmek adına kıskançlık ile beslenen bir mücadele yaşanır. *Bağdad Hatun*, *İlhan*'ı gerçekten sevdiği için babasının ve kardeşlerinin katili ile birlikte olmaktan hicap duymaz. Fakat *Bağdad Hatun*'un kardeşi *Dımaş'ın* kızı *Dilşad Hatun*'un *İlhan*'a olan sevgisi intikam almaya yöneliktir. *Dilşad Hatun*, *İlhan*'ın bir zaaf anında dedesi ve babasının öcünü onu öldürerek alır.

Hakan'da ise saraya kabilesinin otlak taleplerini dile getirmek için gelen *Çoban Kızı*, *Hakan*'ın eşi *Günay* tarafından ilk görüşten itibaren kıskanılır ve *Hakan* ile görüşmesi engellenir.

1. 3. 1. 2. 3. Pişmanlık

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinde pişmanlık, hep kötü davranışları sonucunda olumsuz neticelerle karşılaşan kişilerin hissettiği bir duygu olarak ele alınır. Eserlerden rahatlıkla “Son pişmanlık fayda vermez” hükmü çıkarılabilir. Pişmanlık, yaşanan felaketlerin bir neticesidir. Bu felaketler çoklukla ölümle neticelenir.

Sabr u Sebat'ta kölesi *Raksâver*'i kendisiyle evlenmesi için sürekli zorlayan *Münim Efendi*, bunda başarılı olamayınca *Raksâver*'e zulmeder hatta evinin mahzenine hapseder. Ölüm döşeğinde *Raksâver*'in başkasını sevdiğini ve onu beklediğini öğrenen *Münim Efendi*, yaptığı zorbalıklardan ve zulümden pişman olur.

Nesteren'de Behram ve Gazanfer arasındaki iktidar mücadelesini, Hüsrev, amcası Gazanfer'i öldürerek bitirir. Babasının yönlendirmeleriyle amcası Gazanfer'i öldüren Hüsrev, bu cinayet ile sevdiği kızıdan da ayrı düşer. Zira Nesteren, babasının katili ile ne kadar sevse de artık evlenmek istemez. Hüsrev, bir zaaf anında babasının yönlendirmesi ile amcasının canına kıydıktan sonra yaptığına pişman olur ama iş işten geçer. Hem amcasını öldürmüş, hem de sevdiği kızı kaybetmiştir.

Târik yahut Endülü's Fethi'nde Târik'ı kıskanan Musa b. Nusayr, Endülü's'ü fethetmiş olmasına rağmen onu hapse attırır. Târik'ın yaptıklarını bilen Halife, durumdan haberdar olunca Musa b. Nusayr'a Târik'ı serbest bırakmasını söyler. Târik'a yaptıklarından pişman olan Musa b. Nusayr Târik'ı hapisten çıkarmakla kalmaz ve kızı ile evlendirme vaadini de yerine getirir.

Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis'te Rişar, sevdiğini Abdurrahmanü's Sâlis'e kaptırınca intikam ateşi ile yanıp tutuşur. Hem Tezer hakkında hem de Abdurrahmanü's Sâlis hakkında söylentiler çıkarır. Rişar'ın attığı iftiralar halk arasında rağbet görür ve Abdurrahmanü's Sâlis, halkın ısrarlı talepleri doğrultusunda sevdiği kız Tezer'i öldürme kararı alır. Abdurrahmanü's Sâlis'in ilk hançeri vurmasından sonra içindeki intikam ateşine yenik düşen Rişar, Tezer'i hançer darbeleri ile öldürür. Sevdiği kızı kendi eliyle öldürdükten sonra pişmanlıktan kıvranan Rişar, bütün yaptıklarını itiraf eder. Rişar yaptığına pişmandır ama son pişmanlık fayda etmez.

Eşber'de cihangir sevdasına kendini kaptıran İskender'in pişmanlığına yer verilir. Dünyayı bir padişaha küçük gören İskender, cihangir tutkusunun peşinde pek çok savaşa girer, pek çok insanın canına kasteder. En son savaştığı ise Eşber'dir. Vatan muhabbeti sebebi ile kendinden kat kat güçlü İskender ile savaştıktan çekinmeyen Eşber, savaşı kaybeder. Savaş sonunda Eşber intihar eder. Rukzan ve Sumru ölür. Binlerce insan savaş meydanında canından olur. Bütün bu tabloyu gördükten sonra cihangir sevdasına esir olan İskender, yaptığından pişman olur ama iş işten çoktan geçmiş olur. Hem sevdiği kadınları hem de askerlerini savaşta kaybeder.

İlhan'da İlhan, Dilşad Hatun'un dedesi ve babasını İlhanlı tahtına ortak olacakları düşüncesi ile öldürtür. Dedesi ve babasının intikamını almak adına Dilşad Hatun da İlhan'ı bir zaaf anında öldürür. *İlhan*'ın devamı olan *Turhan*'da Dilşad Hatun, sevdiğini anladığı İlhan'ı öldürmüş olmaktan pişmanlık duyar. Bu pişmanlık *Ruhlar*,

Tayflar Geçidi ve Arzîler'de de devam eder.

Tayflar Geçidi, başından sonuna kadar yeryüzüdeyken birbirlerini öldürenlerin birbirlerinin tayflarından af dilemelerine ayrılır. *İlhan* ve *Turhan*'daki şahıs kadrosu tayflar âleminde buluşur.

Tayflar Geçidi'nde Gıyaseddin'in tayfı, İlhan'ın direktifiyle öldürdüğü Çobaniyan ailesi mensuplarının tayfindan af diler ve yaptığından pişman olduğunu dile getirir.

Taht mücadelesi içerisinde kardeşi Yakup Çelebi'yi öldüren Bayezid da, kardeşinin tayfindan af diler. Pişmanlığını dile getiren Bayezid, Yakup Çelebi'den adeta bir hayat dersi alır. Yakup Çelebi, ağabeyinin elini öperek onun affını kabul eder.

Diğer bir pişmanlık duyan kişi de Miloş'un tayfidir. Miloş, Murat Hüdavendigâr'ı öldürmüş olmaktan pişmanlık duyar ve onun tayfindan af diler.

Dante de Hz. Peygamber hakkında yazdığı iftira dolu eserinden dolayı pişmanlığını dile getirir.

Finten'de Finten, yapmak istediklerinin gerçekleşmediğini gördükçe hırslanır. Hırsı onu bir sonraki adımında daha büyük bir felakete sürükler. Giriştiği her işte hezimete uğrayan Finten, Davalaciro ile evlenir. Bu evlilik kendi kanından olan çocuğunun ölümünü de beraberinde getirir. Çocuğunu boğan Davalaciro'yu öldüren Finten, büyük bir pişmanlık duyar ama iş işten geçmiş olur. Hayatta bütün sevdiklerini ve giriştiği mücadeleleri kaybeden Finten, pişmanlık içerisinde intihar eder.

1. 3. 1. 2. 4. İhanet

Abdülhak Hâmid, ihanet temasını sevgiliye ve vatana ihanet olmak üzere iki ana eksen üzerinde değerlendirir.

1. 3. 1. 2. 4. 1. Sevgiliye İhanet

İçli Kız'ın Râife'si mal mülk hırsı ve kıskançlık gibi hislerin saikiyle kocası Mesut Efendi'ye ihanet eder. Râife, ihanetlerini işleme koyduğu planlarının gerektirdiği kişi ve zamanda gerçekleştirir. Öncelikle Mesut Efendi'yi zor duruma düşürmek ve

Sabiha ile İzzet evliliğini engellemek için İzzet'in babası Sadi Bey ile ilişkiye girer. Daha sonra da Ahmet Bey'e kendisini Sabiha olarak tanıtır ve onunla satılan konağı almak için ilişkiye girer. Son ilişkiye girdiği kişi ise Sabiha'nın hastalığını ağırlaştırarak ölümünü sağlamak için yardımını talep ettiği Doktor Yorgi'dir. Râife, ihanetlerinin bedelini ölümle öder.

Duhter-i Hindû'da Tomson ve Elizabet sevdiklerine ihanet eden kişiler olarak görülür. Tomson, Surucuyi'yi sevdiğini söyleyerek sürekli ondan istifade etmeye çalışır. Tomson'un Surucuyi'ye karşı tavrını hiç şüphesiz sömürge gücünün askeri olması şekillendirir. Sömürgesi altında bulunan halktan istifade etme inisiyatifini kendisine hak olarak gören Tomson, Hindistan halkından olan Surucuyi'ye de bu gözle bakar. Tomson, Hindistan'da bulunan sömürge gücünün valisi olan Sir Bortel'in karısı Elizabet'i görünce hemen Surucuyi'den yüz çevirir. Elizabet de Hindistan halkı gibi kocası Sir Bortel tarafından zulme uğrar. Bu zulümden kurtulmak adına Tomson ile ilişkiye girer. Böylelikle Tomson, Surucuyi'ye ihanet ederken Elizabet de kocası Sir Bortel'e ihanet eder.

Finten'de, Finten de *İçli Kız*'ın Râife'si gibi kıskanç ve hırslıdır. İhanetini yöneten temel his İngiliz asalet sınıfına girmek çabasıdır. Finten, İngiliz asalet sınıfına girmek için önüne çıkan bütün engelleri aşmaya çalışır. Bu yolda da her şeyi mubah görür. Mr. Kıros ile evli olan Finten, uşağı Davalaciro ile ilişkiye girer ve hilkat garibesi bir çocuğu olur. İngiliz asalet sınıfına girmek için en kestirme yolun bu sınıftan biri ile evlenmekten geçtiğini bilen Finten, Lord Dik ile birlikte olmaya başlar. Lord Dik'in plan dahilinde Bılanş ile evliliği beklenenin aksine Bılanş'ın iyileşmesi ile gerçek bir evliliğe dönüşür. Zengin kocasını uşağı Davalaciro'ya öldürten Finten, bütün planlarının istediği gibi olmaması üzerine çareyi Davalaciro'ya dönmekte bulur. Görüleceği üzere Finten, resmî kocasını iki defa farklı erkeklerle aldatmıştır.

Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis'te saraya yardım talebiyle giden Tezer, Abdurrahmanü's Sâlis'i görür ve ona âşık olur. Tezer, yeni âşık olduğu Abdurrahmanü's Sâlis ile nişanlısı Rişar'a ihanet etmiş olur. Tezer, her zaman iki erkek arasında kalmanın ıstırabını yaşar. O aslında ne Abdurrahmanü's Sâlis'ten ne de Rişar'dan geçmek ister. Ama kaderi onu bir tercih yapmaya zorlar ve Tezer de sonunda ölüm de olsa Abdurrahmanü's Sâlis'i tercih eder.

İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal'de Halife Süleyman, Zatü'l Cemal ile dost hayatı yaşar. Hayatı entrikalarla dolu olan Halife Süleyman, Musa b. Nusayr ailesinin Endülüs'ü fethinden sonra kendisi tahtından edeceklerine dair bir zehaba kapılır. Bu zehap çerçevesinde adamlarına pek çok kişinin ölüm emrini verir. Halife Süleyman'ın bütün entrikaları Azra tarafından çözülür. Azra, Zatü'l Cemal'e Halife Süleyman'ın yaptığı bütün kanlı oyunları anlatır. Zatü'l Cemal de Halife Süleyman'a ihanet eder ve onu kendi elleri ile öldürür. *Duhter-i Hindû*'daki Elizabet'in Hint ileri gelenlerinin zorlaması ile kocası Sir Bortel'i öldürmesi gibi *İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal*'de de intikam silahı olarak kullanılan Zatü'l Cemal, birlikte yaşadığı Halife Süleyman'ı öldürür. Abdülhak Hâmid, iki eserde de cinayetlerin zalim yöneticiyi ortadan kaldırmak adına yapıldığı için, cinayeti hoş görür. Bu iki kadın kahramanı (Elizabet ve Zatü'l Cemal) yazar işledikleri cinayete rağmen hoş görür, onların işledikleri cinayeti bir çeşit “vatan hizmeti” olarak değerlendirir.

Yabancı Dostlar'daki yaşlı Türk şâir, parkta gördüğü ve evlendiği Lizi'yi, Lizi'nin evindeki hizmetçi kızlarla aldatır. Evliliğinin üzerinden sadece birkaç gün geçtikten sonra eşine ihanet eden şâir, eserde zaten sevgililerinden biri ile birlikte olurken diğerini düşünen birisi olarak çizilir

1. 3. 1. 2. 4. 2. Vatana İhanet

Abdullahü's-Sagîr'de beceriksizliği ve zevk-safa düşkünlüğü yüzünden ülkesini İspanyollar'a kaptıran Abdullah, bizzat halkı ve annesi tarafından “vatan haini” olarak görülür. İspanya'yı şehitler vererek İslâm coğrafyasına katan öncü nesilden sonra Abdullah'ın sadece zevkini ve içkisini düşünen tavrı hoş karşılanmaz. Abdullahü's-Sagîr, vatana ihanet ettiği düşüncesi ile Fas'a sığınma talebi reddedilir. Gemiden Fas kıyılarına inmelerine bile izin verilmez, Abdullahü's-Sagîr ve karısı Karolina tekrar İspanya'ya dönmek zorunda kalırlar.

Târik yahut Endülüs Fethi'nde İspanyol'ların cephesinde bulunan Culyanus, saf değiştirir ve Araplar'ın tarafına geçer. Bu saf değiştirme beraberinde din değiştirmeyi de getirir. Müslüman olup Müslim adını alır. Müslümanlığı kabul etmiş olması ve Araplar'ın safına geçmesi hoş karşılanırsa da neticede kendi ülkesine ve dinine ihanet etmiştir.

İlhan'da İlhan'ın adamlarından olan Gazanfer, vaktiyle kendisine çok iyilikleri dokunan ve İlhan'ın zulmünden kaçarak kendisine sığınan Çobaniyan ailesine ve töreye ihanet etmiştir. Bu ihanetinin bedeli *Turhan* eserinde Dilşad Hatun tarafından Gazanfer'e ölümle ödetilir.

Vatana ihanet edenlerden birisi de *Eşber*'in Sumru'sudur. Onuru ile İskender'e karşı imkânları ölçüsünde mücadele eden Eşber'in aksine kız kardeşi İskender'e karşı duyduğu sevginin de tesiri ile vatan müdafaasında bulunmayacağını söyler. Bunun üzerine Eşber, kız kardeşini vatana ihanet ile suçlayarak öldürür.

1. 3. 2. YAPI BAKIMINDAN

1. 3. 2. 1. Ortak Yapı

Abdülhak Hâmid'in tiyatro yazarı olarak çıraklık, kalfalık ve ustalık gibi devreleri yoktur. O zengin ilhamının peşinde koşan biri olarak gelişen değil hep değişen bir çizgide tiyatro yazarlığını sürdürmüştür.

Abdülhak Hâmid'in tiyatro yazarlığını devrelere ayırmak gerekirse ana hatları ile iki devreden bahsedebiliriz.

1. İlk tesirler ve eserleri devresi (*Macerâ-yı Aşk, Sabr u Sebat, İçli Kız*)

2. Romantik tiyatro devresi (*Duhter-i Hindû* ve sonraki eserleri)

a. Konusu klasik eserlerden alınarak yazılmış romantik eserler (*Nesteren, Sardanapal, Abdullahü's-Sagîr*)

b. Romantik tiyatro çerçevesinde yazılmış eserler (*Finten, Zeynep, İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal, İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler*)

Abdülhak Hâmid, ilk tiyatro eseri *Macerâ-yı Aşk*'ı yazmaya başladığında Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre*'si önünde, başka tesirlere ihtiyaç bırakmayacak derecede olanca parlaklığı ile duruyordu. Devrinde pek çok yazara tiyatro eseri yazma hevesi aşlayan *Vatan yahut Silistre*, Abdülhak Hâmid'i de etkilemiş ve ona *Macerâ-yı Aşk*'ı yazdırmıştır.

“Ateşböcekleriyle eğleniyordum. Gün doğunca onlar görünmez oldular. Bilmem nasıl ve nereden bir nuranî işaret bekliyordum. O işareti Namık Kemal’in *Vatan yahut Silistre*’sinde gördüm. Onun ziyası altında yazdığım *Macera-yı Aşk*’ta Kemal’in yalnız üslûbunu taklide özenmiş, belki de kendim haberdar olmayarak kuvve-i hissiyemin marifetiyle o üslûbun resmini almıştım.” (Tarhan 1928a: 17)

Üstad belleyeceği Namık Kemal’in etki dairesine giren Abdülhak Hâmid, ilk üç eserini onun tiyatro anlayışının tesiri çerçevesinde kaleme alır. Bu ilk üç eserden özellikle *Sabr u Sebat* ile *İçli Kız*, konusunu günlük hayattan alır. Bu eserlerde ele alınan konu ve temalarla (İstenmeyen evlilik, kölelik, batıl inançlar, yanlış batılılaşma, verem v.s.) devrin pek çok eserinde karşılaşırız.

Namık Kemal, Abdülhak Hâmid’e Batılı yazarları okumasını salık verir. Yurtdışında erken yaşta izlediği tiyatrolar ve Namık Kemal’in yönlendirmeleri Abdülhak Hâmid’i ilk önce klasikleri ardından da romantikleri okumaya sevk eder. *Duhter-i Hindû*’nun hâtimesinde dile getirdiği “millî tiyatro” ile ilgili düşünceleri, onun romantiklerle bir münasebeti olduğunu sezdirir. Önce Corneille ve Racine okumaları, onda klasik tiyatronun mevzularını taklit etmek hevesi uyandırır. Kısmî değişikliklerle klasik tiyatronun mevzuları Abdülhak Hâmid’in eserlerine taşınır.

W. Shakespeare ve V. Hugo Abdülhak Hâmid’e tamamen romantik tiyatronun yolunu açar. Tarihî konular, bilinmeyen yerler, olağanüstü varlıklar hep romantik tiyatronun onda yansımalarıdır.

Abdülhak Hâmid’de tesirler hiçbir zaman belirli bir eser, kişi ve dönemle sınırlı kalmaz. Mesela Namık Kemal tesiri onun eserlerinde süreklilik gösterir. Yukarıdaki tasnifte belirttiğimiz dönemleri kesin hatlar şeklinde almak yanıltıcı olur. Zira Abdülhak Hâmid’in aynı dönemde yazdığı eserlerinde farklı tesirleri görmemiz bizi şaşırtmaz. Çünkü Abdülhak Hâmid, kalemini zengin, değişken ve kural tanımaz ilhamına teslim etmiş bir yazardır.

Abdülhak Hâmid, tiyatro eserlerini vücuda getirirken temel giriş, gelişme ve sonuç bölümlerini dikkate alır. Özellikle tek vakalı eserlerinde önce konunun serimini yapar. Ardından temel çatışmalar ve yan çatışmaları verir. Son bölümde ise dramatik olayı doruk noktasına taşır ve sonucu vererek oyununu bitirir.

Fakat Abdülhak Hâmid’in pek çok eseri birkaç esere konu olacak vakaların tek

bir eserde ele alınması ile oluşturulur. Dolayısıyla yazarın, ana vakaya çok zayıf bağlarla bağlamaya çalıştığı tali vakalar, eserlerini karmaşık ve anlaşılmaz hâle getirir. Çatışmalar zenginleştirilmeden büyük kütle içerisinde eriyip kaybolur. Bütün bu vaka kuruluşlarından hareketle Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinin yapı olarak sağlam olmadığı hükmünü verebiliriz. Abdülhak Hâmid, lüzumlu ile lüzumsuzu ayıklama gereği duymadığı için eserleri karmaşık, dağınık ve anlaşılmaz bir hâl alır.

“Hâmid'in eserlerinde bu gevşek yapının bir diğer sebebi de eserin Hâmid'in kafasında bir türlü bitirilememesidir. Hayata son veren ölüm bile Hâmid için bir son değildir. Bu yüzden o, kahramanlarının yeryüzündeki ıztıraplarını ahrete de nakleder (*İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar ve Arzîler*) veya kahramanlarını eserin başındaki problemleri ana getirip bırakır (*Cünûn-ı Aşk*). Keza *Finten*'de de aynı durum gözükür.” (Enginün, 1979: 201)

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinin vakası ne kadar karmaşık ve çetrefil yollardan yürürse yürüsün mutlaka bir sonuca ulaşır.

Genel olarak Doğu medeniyetine mensup bir yazarın, özel olarak da Tanzimat yazarının “kıssadan hisse” çıkarma düşüncesi, Abdülhak Hâmid'in eserlerinde sıklıkla karşılaştığımız bir sonuçtur. Oyunların sonunda iyiler iyiliklerinin mükâfatını, kötüler de kötülüklerinin cezasını görürler. Ölüm ve intihar Abdülhak Hâmid'in en çok tercih ettiği bir sonudur. Ölüm yazar tarafından iki şekilde ele alınır: Birincisi iyiler öldüğü zaman, bu kötü dünyadan kurtulmuş olurlar. İkincisi ise kötüler için ölüm bir cezalandırma ve kötülüklerinin bir bedeli olur. Adalet mutlaka eserlerin sonunda tecelli eder.

Abdülhak Hâmid'in eserlerinde teknik hemen hemen hiç yoktur. Bunun için de vaka üzerinde ısrar eder. Eserlerini sahnelenmek için değil okunmak için yazar. Ne sahne dilini, ne de sahne tekniğini dikkate alır.

Abdülhak Hâmid, tiyatro eserlerinde fasıl ve meclis bölümlemelerini hiçbir zaman vakanın önemine ve olması gereken ölçülerine göre yapmamıştır. Hatta aynı meclis içerisinde mekân ve zaman değişikliği yapmakta bir beis görmez. Bütün bunlar yazarın, “sahne eseri” yazma düşüncesi taşımadığını gösterir. Sahne tekniği içerisinde önemli bir işlevi yerine getiren “dekor”, Abdülhak Hâmid'in en başta göz ardı ettiği unsurlardan birisidir. Deniz, ırmak, savaş meydanları gibi açık mekânlara sıklıkla yer

vermesi yazarın bir dekor anlayışı olmadığını gösterir.

Abdülhak Hâmid'in eserleri kalabalık bir şahıs kadrosundan oluşur. Genellikle ana kahramanın ifadeleri ile başlayan eserler, olayların çeşitlenmesi ile sahneye yeni şahıslar çıkar. Eserin sonunda kalabalık şahıs kadrosu azalır. Şahıs sayısının çokluğu da oyunlarının sahnelenmesine engel teşkil eder. Gündüz Akıncı'nın *Yadigâr-ı Harb*'in şahıs kadrosunun çokluğu için söylediği şeyler, Abdülhak Hâmid'in hemen hemen bütün eserleri için söylenebilir:

“Oynanacak olsa bir tümenlik insanı sahneye çıkarmak gerekecek.” (Akıncı, 1954: 236)

Abdülhak Hâmid'in eserlerindeki şahıs kadrosunun genişliğine bakarak zengin bir tipolojisi olduğu söylenemez. Erkek kahramanları yönetici konumundaki zalimler ve sevdiği uğruna ıstırap çeken âşıklar olmak üzere iki tip etrafında toplayabiliriz. Kadınlar da Finten ve Nesteren örneğinde olduğu gibi iki gruptur. Birincileri hırsları ile hareket eder, kötü karakterli kadınlardır. İkincileri de aşklarını vazifeleri uğruna feda eden kadınlardır. Abdülhak Hâmid'in kahramanlarını temelde iyiler ve kötüler olarak ayırdığını ve iyilerle-kötülerin mücadelesinde de iyilerin tarafında olduğu görülür.

Sahne dili anlaşılabilirlikten çok uzaktır. Kahramanların mesleği, sosyal statüsü, karakteri, yaşı ve cinsiyeti ne olursa olsun, hepsinde konuşan şâir-i âzam Abdülhak Hâmid'dir.

“(...) Hâmid'de her şahsın kendine mahsus, psikolojisine göre konuşması yok. Bunlara Hâmid'in üslûbu, fikir seviyesi, muhayyilesi hâkim. Bundan yüzde yüz kurtulmak mümkün değildir. Her şahıs, isim değiştirmiş Hâmid'den ibarettir.” (Tanpınar, 2004: 147)

Uzun ve ağdalı cümleler sahnedeki oyuncu için değil, tamamen kitabî ve sanat göstermeye yöneliktir. Kahramanlar çoklukla bir fikrin temsilcisi olarak sahnededir. Dolayısıyla Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinde hareket en azamî seviyededir. Eseri hareketten çok konuşmalar doldurur. Konuşmalar hem şahısların tanıtımına hem de vakanın takdimine hizmet eder.

Abdülhak Hâmid, üstadının “miskinsin” sözüne “ben miskin değil sakimim” diye

cevap verdikten sonra eserlerinde istibdat yönetimini kıyasıya eleştirdiğini dile getirir. Elbette bu eleştirilerini üstadı gibi açık ve alenî bir şekilde yapmaz. *Duhter-i Hindû*'dan sonra yazdığı eserlerinin hemen hemen tamamında alegorik bir anlatımı yeğler. Devrin padişahlarını ve onların yönetim şekillerini üstü kapalı şekilde eleştirir. Bu yüzden de eserleri sık sık takibata uğramış, yayımlanması yasaklanmış, yayımlananları toplatılmıştır. Elçilik görevi eserlerinde dile getirdiği fikirlerden dolayı sekteye uğramış, kimi zaman azledilmiş, kimi zaman da görev yeri ve rütbesi değiştirilmiştir.

Eserlerinde sosyal konu ve temaları, ferdî konulara nispetle daha çok ele almıştır.

Abdülhak Hâmid, tiyatro eserlerini manzum (*Nazife, Nesteren, Tezer yahut Melik Abdurrahmanî's Sâlis, Eşber, Sardanapal, İlhan, Liberte, Turhan, Abdullahü's-Sagîr, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Yabancı Dostlar, Arzîler, Cünûn-ı Aşk, Hakan*), mensur (*Macerâ-yı Aşk, Sabr u Sebat, İçli Kız*) ve manzum-mensur karışık (*Duhter-i Hindû, Târık yahut Endülüs Fethi, İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal, Zeynep, Finten, Yedigâr-ı Harb*) tarzda yazmıştır. *Duhter-i Hindû*'dan sonra tiyatro eserlerinin arasına manzum kısımlar yerleştirmeye başlayan Abdülhak Hâmid, *Nazife*'yi manzum olarak kaleme alır. Şâir-i âzam *Nazife*'den sonra pek çok eserini manzum yazmış, her birinde yeni vezinler (aruz, duraksız hece) ve nazım şekilleri denemiştir.

1. 3. 2. 2. Zaman-Mekân/Dekor

Abdülhak Hâmid, ilk eserinden son eserine kadar, vaka zamanını kullanmak noktasında aşırı hassasiyet göstermiştir. Eserinin vakasını anlatmak için belirlediği vaka zamanı, en ince ayrıntısına kadar verilir.

Eserlerinde yer verdiği vaka zamanı, 2-3 günlük bir süreden 5 yıllık bir süreye kadar çeşitlilik gösterir.

Kozmik zaman olarak gündüz, geceye nispetle daha çok kullanılır. Eserlerinin konusunu büyük çoğunlukla tarihten alan yazar, tarihî zamana elverdiğince sadık kalmıştır. Eserlerin sosyal zamanı ile tarihî zaman uygunluk gösterir. Fakat bunun dışında Abdülhak Hâmid'in sosyal zamanı muhayyilesine dayanarak tadil ettiği de görülür.

Abdülhak Hâmid, fasıl ve meclis bölümlerinde de aşırıya kaçar. Bir iç nizamdan yoksun olan bu anlayış, zamanın kullanımına da etki eder. Hacimli eserleri sahneye koymak ve oynamak kimi zaman günleri, ayları alacak derecede uzundur.

Abdülhak Hâmid, tiyatro eserlerinde mekân/dekor unsuruna layıkıyla dikkat etmez ve özen göstermez. Yazar, tiyatro eserlerinde “sahne” unsurunu göz ardı ettiği için eserlerinin vakasını tiyatronun dekor anlayışının çok dışında sahneye taşınamayacak mekânlarda geçirir. Boğazı sandal ile geçmek (*İçli Kız*), bir kayıktan diğer bir gemiye atlanarak fırtınadan kurtuluş (*Finten*), gemi ile yolculuk (*Abdullahü's-Sagîr*, *Finten*, *Cünûn-ı Aşk m*), binlerce askerin bulunduğu savaş meydanları (*Târik yahut Endülüs Fethi*, *İbn Musa yahut Zati'l-Cemal*, *Eşber*), yüksek kuleler (*Zeynep*), uçurumlar, mağaralar (*Sardanapal*), ateşler içinde yanan ve yıkılan saraylar (*Sardanapal*), tayfların ve ruhların bulunduğu âlemler (*Tayflar Geçidi*, *Ruhlar*, *Arzîler*) bütün bu “sahne/dekor” tekniğinin dışında kalan anlayışın ürünleridir.

Abdülhak Hâmid'in tarihî tiyatrolarında mekân/dekor, tarihî gerçeklerle uygunluk gösterir. Tarihî tiyatroları çoklukla kapalı mekânlarda geçer. Dolayısıyla Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinde kapalı mekânları daha çok kullandığı görülür. Mekân/dekor tasvirleri tarihî olaylara uygun olarak verilir.

Abdülhak Hâmid'in edebiyat coğrafyası üzerine bir tez hazırlayan Kaya Can¹⁰⁶, Abdülhak Hâmid'in gittiği ve gördüğü yerlerin eserlerinin oluşumuna ve başarısına çok şey kattığını söyler. Abdülhak Hâmid'in eserlerindeki coğrafyaya bakıldığında zaman geniş ve zengin bir coğrafya ile karşılaşırız: Türkiye, Hindistan, İngiltere, Fransa, İran, İskoçya, İspanya gibi ülkeler ve İstanbul, Londra, Paris, Keşmir, Kurtuba, Ninova, Babil, Sultaniye, Kabil, Beyrut, Kosova, Şam, Tuleytula, İşbiliye, Endülüs, Tanca, Lahur gibi şehirler bizzat eserlerin vakalarının geçtiği yerlerdir. Bunun dışında pek çok ülke ve şehir isminin eserlerde anıldığını da belirtelim.

Abdülhak Hâmid, vaka ile mekân arasında ilgi kurmaya da çalışır. Kahramanlarının ruh hallerine ve vakanın tarihî dokusuna uygun mekânlar kullanır. Vakada canlanan hayat mekânlar ile daha da gerçeğe yakın bir şekilde ele alınır.

Tiyatro eserlerinde birkaç eseri dışında detaylı mekân/dekor anlatımına

¹⁰⁶ Can, K. (1952). *Abdülhak Hâmid Üzerinde Edebiyat Coğrafyası Bakımından Bir Araştırma* (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Ün. Edebiyat Fakültesi, Türkoloji Bölümü, İstanbul.

rastlamayız.

1. 3. 2. 3. Şahıslar

Abdülhak Hâmid, tiyatrolarına bir yığın insanı doldursa da bunlar bir kaç tip etrafında toplanabilir. Bu kişi bolluğunun içinde dikkat çeken fakirlik, esasında Abdülhak Hâmid'in tip yaratmaktan çok fikirlerini konuşurmak isteğinin daha doğru bir ifade ile kendi sesini duyurmak isteğinin fakirliğidir. Yazarın sesine indirgenen bu şahıs kadrosu Abdülhak Hâmid gibi düşünür, Abdülhak Hâmid gibi konuşur. Yaratılan kişilerin cinsiyeti, sosyal statüsü ne olursa olsun hepsinin ardındaki ses Abdülhak Hâmid'in sesidir. Uzun cümleler, sanatlı ve ağır dil Abdülhak Hâmid'in dilidir.

Tanpınar da bu duruma dikkat çeker:

“Bu isim ve talih bolluğuna rağmen, Hâmid'in şahıs repertuarı sanıldığından daha çok fakirdir ve şahıstan, fertten ziyade bir fikri, muayyen psikolojik halleri veya hususiyetleri temsil ettikleri için iki üç esas tipe indirmek mümkündür. Bu fakirlik, hayatın kendisini ve insanlar arasındaki gerçek alâkaları piyeslerin asıl mevzuu olarak almamasındandır. İhtiras ve hayat telâkkisi buna imkân vermez. Bütün bu piyesler iyi ile kötünün mücadelesidir.” (Tanpınar, 1988: 568)

Anlatma ve gösterme esasına bağlı türlerin önemli yapısal unsurlarından biri de “şahıs kadrosu” söz grubu ile ifade edilen “insan ve insan hüviyeti verilmiş diğer varlıklar ve kavramlardır.” (Aktaş, 1991: 148)

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerindeki şahıslar da insanlar ve olağanüstü varlıklar (Ruh, hayalet, peri) olmak üzere iki gruba ayrılır.

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerindeki şahısları münferit eser incelemelerinde eserlerdeki işlevleri ve temsil ettikleri değerler bakımından detaylıca ele almıştık. Burada detaya girmeden sadece şahıs kadrosunu tasnif edecek ve isimlerini zikredeceğiz. Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserindeki şahısları altı ayrı kategoride ele almak mümkün.

1. Cinsiyetlerine göre, 2. Yaşlarına göre, 3. Mesleklerine göre, 4. Tarihî şahıslar, 5. Sosyal statülerine göre ve 6. Yaşayış şekillerine göre şahıslar.

1. 3. 2. 3. 1. Cinsiyetlerine Göre Şahıslar

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinde erkekler sayıca kadınlardan fazla olmasına rağmen, eserlerin dramatik yükünü kadınlar taşır. Erkeklerin nicelik çoğunluğunun yanında kadınların nitelik çoğunluğu vardır.

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerindeki kadın kahramanlar üzerine bir doktora çalışması yapan Belkıs Gürsoy, bu çalışmasında kadın kahramanları üç gruba ayırır:

- “1. İhtiraslarına esir olmuş kadınlar (Sâkibe Sultan, Sabiha, Sürücoy v.s.)
2. İhtiraslarını iradeleriyle yenen tipler (Adelina, Zehra, Salha v.s.)
3. İhtiraslarını gerçekleştirmek uğruna her yolu mübah sayan kadınlar (Râife, Finten)” (Gürsoy, 1981: 182)

Abdülhak Hâmid'in yukarıda üç gruba ayrılan kadın kahramanları, ilk eserlerden sonraki eserlere doğru daha geliştirildiği görülür. Başarılı olarak çizdiği iki kadın kahramandan Râife, daha sonra Finten'de daha geliştirilmiş bir tip olarak karşımıza çıkar.

Abdülhak Hâmid'in kadın kahramanları mutlu değildirler. Hayat onları tercihler karşısında bırakır. Sevdikleri erkeklerle, babaları ya da vazifeleri arasında tercihe zorlanırlar. Böylesi trajik durumlarda zorlu iç çatışmalar yaşarlar. Abdülhak Hâmid'in kadın kahramanları arasında mutluluğa ve huzura ulaşan üç kişi vardır: Raksâver, Bılanş ve Liberte. Bu üç kahramanın mutluluğa ve huzura erişmesinde Abdülhak Hâmid'in özel tercihleri etkin olmuştur. Raksâver, Abdülhak Hâmid'in geleneğe karşı direniş sembolü olarak yarattığı bir tiptir. Annesi gibi Raksâver de Kafkasya'dan kaçırılarak cariye yapılmış biridir. Annesi ile ortak özellikleri olan Raksâver, mutluluğu ve huzuru bulmuş olur. Bılanş da ölmesi beklenirken sağlığına kavuşan ve Finten ile girdiği mücadeleden zaferle çıkan biridir. Abdülhak Hâmid, verem hastalığı dolayısıyla kaybettiği eşi Fatma Hanım'ın hatırasını yaşatmak ve onu hayattayken kurtaramamış olmanın verdiği azabı hiç olmazsa *Finten* eserinde Bılanş'a sağlık ve mutluluk bahşederek hafifletmek ve telafi etmek ister. Üçüncü mutluluğa kavuşan kadın kahraman ise Liberte'dir. Tamamen alegorik mahiyette yazdığı *Liberte*'de hürriyetin temsilcisi olarak yarattığı Liberte, Nasyon ile evlenerek mutluluğa erişir. Abdülhak Hâmid'in hürriyet taraftarlığı Liberte'yi mutluluğa erişen biri olarak çizmesinde etken olmuştur. Bu üç kahramanın temel özelliği zayıf ve mazlum olmalarıdır. Abdülhak

Hâmid'in mazluma ve zayıfa karşı beslediği sevgi bu kahramanlarının mutlu ve huzurlu olmasında en önemli etkidir.

Kadın kahramanlarında olduğu gibi erkek kahramanlarında da – ki erkek kahramanlar için bu daha geçerlidir - Abdülhak Hâmid, seçimini yüksek tabakadan yapar. Hem özel hayatında konak çevresinde gördüğü, tanıdığı ve görevi dolayısıyla tanıştığı kişiler, hem de konusunu tarihten alarak yazdığı eserlerinde alegorik anlatımı tercih etmesinden dolayı yüksek tabakadan insanları eserlerine alır.

Erkek kahramanlarını da dört grupta ele almak mümkün.

1. Müşfik, anlayışlı, güçlü, çelebi tipler (Âdil Behram, Mesut Efendi, Abdurrahmanü's Sâlis, Târık, Hakan, Liberal)

2. Menfaatperest, haris, zayıf, iradesiz erkekler (Sadi Efendi, Münim Efendi, Erdişir Mirza, Abdullahü's-Sagîr, Abbas)

3. Zalim, müstebid, zorba erkekler (Sir Bortel, Ferdinando, Gazanfer, Rodrik, Sardanapal, A'lâ, İlhan,)

4. Toy âşıklar (Mehmet Bey, Müyesser Bey, İzzet Bey, Hüsrev, Akın Darakes, Nasyon, Lord Dik)

Abdülhak Hâmid'in kahramanları kaderleri ile doğarlar. Onlar eser boyunca değişime uğramazlar. Zaten belirli fikirlerin temsilcisi oldukları için eserde vazifelerini icra etmek üzere yaratılırlar. Onun kahramanları iyiler ve kötüler olmak üzere ayrılırlar. Doğal olarak Abdülhak Hâmid, iyi kahramanlarını yüceltir ve onların yanında yer alır.

Klasik anlatılarımızda görülen ve romantizmin tesiriyle daha da zenginleştirilen kahramanların iyi ve kötü olarak kesin hatlarla ayrılmasında, Abdülhak Hâmid'in kahramanlarını birer fikir temsilcisi olarak yaratması da etkili olmuştur.

Kaderleri ile doğan bu şahısların gerçekçi çizildikleri ve hayattan alınmış olduklarını iddia edemeyiz. Ama Abdülhak Hâmid, kahramanlarını yaratırken onlara yakın çevresindeki insanlardan ve kendisinden pek çok özellik katar. Abdülhak Hâmid'in zengin muhayyilesi gerçek hayattan alınmış olsalar bile kahramanlarını değiştirir ve onları suni varlıklar haline getirir.

Romantik tiyatrodâ – bilhassa William Shakespeare’de - ve bizim geleneksel anlatılarımızda sık sık rastladığımız olağanüstü varlıklar (ruh, peri, hayalet, tayf), Abdülhak Hâmîd’in eserlerinde fazlasıyla görülür. Bu varlıklar Abdülhak Hâmîd’in eserlerinde fazla bir işlev de üstlenmezler.

1. 3. 2. 3. 1. 1. Erkekler

Haydar Mirza, Adil Behram, Erdişir Mirza, Bedr-i Felek, Muzaffer (*Macerâ-yı Aşk*); Mehmet Bey, Müyesser Bey, Mehmet Ağa, Beşir Ağa, Nâfi Efendi (*Sabr u Sebat*); Mesut Efendi, İzzet Bey, Sadi Efendi, Ahmet Bey, Doktor Yorgi, Türk Doktor (*İçli Kız*); Tomson, Sir Bortel, Torromtor, Hint Liderler (*Duhter-i Hindû*); Ferdinando (*Nazife*); Hüsrev, Behram, Gazanfer (*Nesteren*); Târik, Musa b. Nusayr, Aziz, Mervan, Eyüp b. Habib, Zeyd b. Kesadi, Tarif b. Mâlik, Rodrik, Don Lui Merkado, Papaz (*Târik yahut Endülüüs Fethi*); Abdurrahmanü’s Sâlis, Rişar (*Tezer yahut Melik Abdurrahmanü’s Sâlis*); İskender, Eşber, Aristo (*Eşber*); Aziz, Mervan, Musa b. Nusayr, Târik, Ukbe, Velid, Halife Süleyman, Tedmir (*İbn Musa yahut Zatü’l-Cemal*); Sardanapal, Akın Darakes, Siruz, Abdülbaal, Bilis, Arbakes (*Sardanapal*); A’lâ, Abbas, Gazanfer, Resul (*Zeynep*); İlhan, Emir Çoban, Dımaşk, Emir Hasan, Gazanfer, Hâfız-1 Şirazî, Kanbur (*İlhan*); Despot, Nasyon, Liberal, Entrik, Pres (*Liberte*); Kanbur, Gıyaseddin, Hâfız-1 Şirazî, Bayezıd, Murat Hüdavendigâr, Yakup Çelebi (*Turhan*); Davalaciro, Lord Dik, Doktor Tomas (*Finten*); Abdullahü’s-Sagîr, Ferdinando (*Abdullahü’s-Sagîr*); Türk şâir (*Yabancı Dostlar*); Kaptın Koper, Maharaça, Lord Heniger (*Cünûn-ı Aşk*); Hakan, Gökâlp (*Hakan*).

1. 3. 2. 3. 1. 2. Kadımlar

Sâkıbe, Şirin, Zeynep Begüm (*Macerâ-yı Aşk*); Raksâver, Zehra, Rumeli Paşasının Karısı, Falcı Karı, Emsal Kalfa, Matmazel Soltikof (*Sabr u Sebat*); Sabiha, Râife, Ayşe Kadın, Emine Kadın, Pertev Kadın, Perengiz (*İçli Kız*); Surucuyi, Elizabet, Hintli Kızlar (*Duhter-i Hindû*); Nazife (*Nazife*); Nesteren, Nesrin (*Nesteren*); Zehra, Azra, Salhâ, Kraliçe Eyla, Lusi, Merkado’nun Karısı (*Târik yahut Endülüüs Fethi*); Tezer (*Tezer yahut Melik Abdurrahmanü’s Sâlis*); Sumru, Rukzan (*Eşber*); Zehra, Azra, Adalina Merkado, Kraliçe Eyla, Döluzitanya, Luiza, Zatü’l Cemal (*İbn Musa yahut Zatü’l-Cemal*); Yudes, Semiramis (*Sardanapal*); Zeynep, Ceyran, Hümâ (*Zeynep*); Bağdad Hatun, Dilşad Hatun (*İlhan*); Liberte, Enstrüman (*Liberte*); Dilşad Hatun,

Prenses Lized, Nilüfer Sultan, Devletşah, Prenses Lazar (*Turhan*); Finten, Melvil, Bılanş, Leydi Dik, Vaykont Roz (*Finten*); Karolina, Sıdıka Hatun, İzabella (*Abdullahü's-Sagîr*); Lizi, Mis Çatam, Hizmetçi Kızlar (*Yabancı Dostlar*); Leydi Florans, Madmazel Öjeni, Leydi Heniger (*Cünûn-ı Aşk*); Koncuy, Günay (*Hakan*).

1. 3. 2. 3. 2. Yaşlarına Göre Şahıslar

1. 3. 2. 3. 2. 1. Bebek/Çocuklar

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinde bebeğe/çocuğa üç eserde rastlarız: *Finten*'deki Ucube, *İçli Kız*'daki Sabiha'nın yeni doğan bebeği ve *İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal*'de de Kraliçe Eylâ'nın katledilen bebeği ve Târik'in oğlu.

1. 3. 2. 3. 2. 2. Gençler

Yazarın eserlerinde en çok yer verdiği yaş grubundaki şahıslar gençlerdir. Sâkıbe, Şirin, Zeynep Begüm, Haydar Mirza, Bedr-i Felek, Muzaffer (*Macerâ-yı Aşk*); Raksâver, Zehra, Mehmet Bey, Müyesser Bey, (*Sabr u Sebat*); Sabiha, Perengiz, İzzet Bey, Ahmet Bey (*İçli Kız*); Surucuyi, Tomson (*Duhter-i Hindû*); Nazife (*Nazife*); Nesteren, Hüsrev (*Nesteren*); Zehra, Azra, Salhâ, Lusi, Târik, Aziz, Mervan (*Târik yahut Endülüüs Fethi*); Tezer, Rişar (*Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*); Sumru, Rukzan, İskender, Eşber (*Eşber*); Zatü'l Cemal, Döluzitanya, Aziz, Mervan, (*İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal*); Yudes, Akın Darakes (*Sardanapal*); Zeynep, Ceyran, Abbas, (*Zeynep*); Bağdad Hatun, Dilşad Hatun, İlhan, Dımaşk, Kanbur (*İlhan*); Liberte, Nasyon, Pres (*Liberte*); Dilşad Hatun, Prenses Lized, Bayezıd, Yakup Çelebi (*Turhan*); Bılanş, Melvil, Davalaciro, Lord Dik (*Finten*); Leydi Florans, Madmazel Öjeni, Kaptın Koper, Maharaça (*Cünûn-ı Aşk*); Koncuy (*Hakan*).

1. 3. 2. 3. 2. 3. Orta Yaş ve İhtiyarlar

Adil Behram, Erdişir Mirza (*Macerâ-yı Aşk*); Münim Efendi, Rumeli Paşası, Rumeli Paşasının Karısı, Falcı Karı, Emsal Kalfa,, Mehmet Ağa, Beşir Ağa, Nâfi Efendi (*Sabr u Sebat*); Râife, Ayşe Kadın, Emine Kadın, Pertev Kadın, Mesut Efendi, Sadi Efendi (*İçli Kız*); Sir Bortel, Torromtor, Hint Liderler (*Duhter-i Hindû*); Ferdinando (*Nazife*); Behram, Gazanfer, Nesrin (*Nesteren*); Musa b. Nusayr, Don Lui Merkado, Papaz (*Târik yahut Endülüüs Fethi*); Abdurrahmanü's Sâlis (*Tezer yahut Melik*

Abdurrahmanü's Sâlis), Aristo (*Eşber*); Musa b. Nusayr, Târik, Halife Süleyman (*Târik yahut Endülü's Fethi*), Sardanapal, Siruz, Abdülbaal, Bilis, Arbakes (*Sardanapal*); A'lâ (*Zeynep*); Emir Çoban, Hâfız-ı Şirazî (*İlhan*); Despot, Liberal (*Liberte*); Hâfız-ı Şirazî, Murat Hüdavendigâr (*Turhan*); Doktor Tomas (*Finten*); Türk şâir (*Yabancı Dostlar*); Lord Heniger (*Cünûn-ı Aşk*). Merkado'nun Karısı (*Târik yahut Endülü's Fethi*); Tezer (*Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*); Semiramis (*Sardanapal*); Hümâ (*Zeynep*); Nilüfer Sultan (*Turhan*); Leydi Dik (*Finten*); Sıdika Hatun (*Abdullahü's-Sagîr*).

1. 3. 2. 3. 3. Mesleklerine Göre Şahıslar

1. 3. 2. 3. 3. 1. Askerler

Rumeli Paşası (*Sabr u Sebat*), Tomson, Sir Bortel (*Finten*), Kaptın Koper, Lord Henniger (*Cünûn-ı Aşk*)

1. 3. 2. 3. 3. 2. Doktorlar

Dimitraki (*Sabr u Sebat*), Doktor Yorgi, Türk Doktor (*İçli Kız*), Doktor Tomas (*Finten*)

1. 3. 2. 3. 3. 3. Din Adamları

Hintli Rahipler (*Duhter-i Hindû*), Papaz (*Târik yahut Endülü's Fethi*), Halife Süleyman (*İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal*), Papazlar (*Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*)

1. 3. 2. 3. 4. Tarihî Şahıslar

Abdülhak Hâmid, eserlerinin üçte ikisinin konusunu tarihten alır. Dolayısıyla pek çok tarihî kişi bu eserlerde rol üstlenir. Yazar, tarihî şahsiyetlerin pek çoğunu kendi muhayyilesine göre şekillendirir. Alegorik okumaya müsait eserlerinde kimi tarihî şahsiyetleri kendi oyununun vakasına uygun hâle getirmek olmayan özelliklerle ya da tersi karakterde canlandırır. Çoklukla eserlerinde tarihî şahsiyetlerin isimlerinden istifade eder.

Târik, Musa b. Nusayr, Rodrik, Tedmir (*Târik yahut Endülü's Fethi- İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal*), İskender, Aristo (*Eşber*), Abdurrahmanü's Sâlis (*Tezer yahut*

Melik Abdurrahmanü's Sâlis, Sardanapal (*Sardanapal*), Abdullahü's-Sagîr (*Abdullahü's-Sagîr*), Ebu Said Bahadır Han, Emir Çoban, Hâfız-ı Şirazî, Dımaşk (*İlhan*), Murat Hüdavendigâr, Bayezıd, Timur, Yakup Çelebi, Nilüfer Hatun, Devletşah (*Turhan*)

1. 3. 2. 3. 5. Sosyal Statülerine Göre

1. 3. 2. 3. 5. 1. Halk Sınıfından Olanlar

1. 3. 2. 3. 5. 1. 1. Köleler, Cariyeler

Raksâver (*Sabr u Sebat*), Perengiz (*İçli Kız*).

1. 3. 2. 3. 5. 1. 2. Hizmetçiler

Finten, *Cünûn-ı Aşk*, *Yabancı Dostlar* gibi vakalarının İngiltere'de geçtiği eserlerde, vaka ile bağlantılı olarak hizmetçilere bu eserlerde yer verilmiştir.

1. 3. 2. 3. 5. 2. Saray Çevresinden Olanlar

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinin şahıs kadrosu bakımından en zengin olanı hiç şüphesiz bu başlık altında topladığımız şahıslarıdır. Yazar, pek çok eserinde hükümdar, kral, melik, şehzade, han, hakan, sultan, kraliçe, prenses, hatun gibi şahıslara yer verir. Genel bir isimlendirme ile yöneticiler diyebileceğimiz bu gruba mensup olan şahıslar, yazar tarafından alegorizm için en çok kullanılan kişilerdir. Eleştirel yaklaşımı sergilemek için yaratılan bu tipleri iki gruba ayırmak mümkün. Birinci gruptakiler kötü, zalim, müstebid; ikinci gruptakiler ise müşfik, hoşgörülü ve adaletlidirler.

1. 3. 2. 3. 5. 2. 1. Hükümdarlar, Krallar, Melikler, Şehzadeler

1. 3. 2. 3. 5. 2. 1. 1. İyi Olanlar

Âdil Behram, Haydar Mirza (*Macerâ-yı Aşk*), Behram (*Nesteren*), Eşber (*Eşber*), Liberal (*Liberte*), Abdurrahmanü's Sâlis (*Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*), Târik, Musa b. Nusayr, Aziz (*Târik yahut Endülü's Fethi- İbn Musa yahut Zati'l-Cemal*), Abbas (*Zeynep*), Hakan (*Hakan*).

1. 3. 2. 3. 5. 2. 1. 2. Kötü Olanlar

Erdişir Mirza, (*Macerâ-yı Aşk*), Sir Bortel, Tomson (*Duhter-i Hindû*), Gazanfer (*Nesteren*), İskender (*Eşber*), Sardanapal (*Sardanapal*), A'lâ (*Zeynep*), İlhan (*İlhan*), Despot (*Liberte*), Kral Rodrik (*Târik yahut Endülüüs Fethi*), Halife Süleyman (*İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal*)

1. 3. 2. 3. 5. 2. 2. Sultanlar, Kraliçeler, Prensesler

Sâkıbe, Zeynep Begüm (*Macerâ-yı Aşk*), Elizabet (*Duhter-i Hindû*), Nesteren (*Nesteren*), Sumru (*Eşber*), Yudes (*Sardanapal*), Zeynep (*Zeynep*), Dilşad Hatun (*İlhan*), Günay, Koncuy (Hakan), Kraliçe Eyla, (*İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal*)

1. 3. 2. 3. 5. 2. 3. Dalkavuklar

Duhter-i Hindû'da Sir Bortel'in, *Târik yahut Endülüüs Fethi*'nde Kral Rodrik'in, *Sardanapal*'de Sardanapal'in, *Liberte*'de Despot'un, *Zeynep*'te A'lâ'nın, *İlhan*'da İlhan'ın korkusundan konuşamayan, ama bütün zalimane eylemlerini onaylayan dalkavuklar vardır.

1. 3. 2. 3. 6. Yaşayış Şekillerine Göre Şahıslar

1. 3. 2. 3. 6. 1. Merhametli, Çelebi, Görmüş geçirmiş Kişiler

Âdil Behram (*Macerâ-yı Aşk*), Mehmet Ağa (*Sabr u Sebat*), Mesut Efendi (*İçli Kız*), Torromtor (*Duhter-i Hindû*), Aristo (*Eşber*), Hâfız-ı Şirâz (*İlhan*)

1. 3. 2. 3. 6. 2. Çıkarıcı, Maddiyatçı, Ahlâksız Kişiler

Erdişir Mirza (*Macerâ-yı Aşk*), Münim Efendi (*Sabr u Sebat*), Sadi Efendi, Râife (*İçli Kız*), Emir Hasan (*İlhan*), Günay (*Hakan*), Halife Süleyman, Velid, Ukbe (*İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal*), Rişar (*Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*),

1. 3. 2. 3. 6. 3. Zalim, Despot, Müstebid Kişiler

Bedr-i Felek (*Macerâ-yı Aşk*), Münim Efendi (*Sabr u Sebat*), Sir Bortel (*Duhter-i Hindû*), Gazanfer (*Nesteren*), Ferdinando (*Nazife*), A'lâ (*Zeynep*), Despot (*Liberte*), Kral Rodrik (*Târik yahut Endülüüs Fethi*),

1. 3. 2. 3. 6. 4. Muhteris Kişiler

Râife (*İçli Kız*), Finten (*Finten*), Adalina Merkado (*İbn Musa yahut Zatiü'l-Cemal*),

1. 3. 2. 3. 6. 5. Kıskanç Kişiler

Râife (*İçli Kız*), Finten, Davalaciro (*Finten*), Rişar (*Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*), Musa b. Nusayr (*Târik yahut Endülü's Fethi*), Döluzitanya (*İbn Musa yahut Zatiü'l-Cemal*),

1. 3. 2. 3. 6. 6. Vazifeyi Aşkına Tercih Edenler

Nesteren (*Nesteren*), Akın Darakes (*Sardanapal*), Adalina Merkado (*İbn Musa yahut Zatiü'l-Cemal*)

1. 3. 2. 3. 6. 7. Âşıklar

Sâkıbe, Haydar Mirza, Zeynep Begüm, Şirin, Muzaffer (*Macerâ-yı Aşk*), Mehmet Bey, Raksâver, Zehra (*Sabr u Sebat*), Sabiha, İzzet Bey (*İçli Kız*), Surucuyi (*Duhter-i Hindû*), Hüsrev (*Nesteren*), Sumru, Rukzan (*Eşber*), Bağdad Hatun, Dilşad Hatun (*İlhan*), Hakan, Koncuy (*Hakan*), Abdurrahmanü's Sâlis, Tezer (*Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*), Aziz, Kraliçe Eyla (*İbn Musa yahut Zatiü'l-Cemal*), Liberte, Nasyon (*Liberte*), Abdullahü's-Sagîr, Karolina (*Abdullahü's-Sagîr*), Maharaça, Leydi Florans, Madmazel Öjeni (*Cünûn-ı Aşk*)

İKİNCİ BÖLÜM

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN TİYATRO ESERLERİNDE

DİL, ANLATIM VE ÜSLÛP

2. 1. DİL

Bir sanat olan edebiyatı diğer sanat dallarından ayıran en belirgin vasfı kullandığı malzemedir. Edebiyat sanatı malzeme/kendini ifade etme vasıtası olarak dili kullanır. Müzik sanatında nota, resim sanatında boya ne ise edebiyat sanatında da dil odur. Dolayısıyla edebiyatı dille yapılan bir sanat olarak tanımlamak yanlış olmaz.

“Dil malzemesinin belli bir muhteva ve forma bağlı kalınarak ferdî bir tarzda kullanılması ise üslûp’u oluşturur.” (Çetişli, 1999: 309) Üslûp, sanatkârın ayırıcı vasfını, kimliğini ortaya çıkarır. Sanatkârı diğer sanatkârlardan, eserini de diğer eserlerden ayıran unsur üslûptur. Roland Barthes, üslûba, ‘yazarın gizli ve şahsî mitolojisine uzanan kendi kendine yeten bir dildir’ derken üslûbun ferdiliğine ve kaynağını yazarın mizacından ve tecrübesinden aldığını ifade eder (Aktaş, 1986: 58).

Kelime serveti, ibareler, cümle, deyimler, anlatım teknikleri, edebî sanatlar, söyleyiş tarzları dilin kullanımına girer. Sanatkârın dilin kullanımına giren bu unsurları kendine özgü bir şekilde ifade etmesi de onun üslûbunu oluşturur.

Biz incelememizin bu bölümünde Abdülhak Hâmid’in tiyatro eserlerini yazarken kullandığı dilin unsurlarını yani kelime servetini, cümlesini, anlatım tekniklerini ve edebî sanatlarını ele alarak üslûbunu ortaya koymaya çalışacağız.

2. 1. 1. Kelime Serveti

Abdülhak Hâmid’in muayyen bir dil anlayışının olmadığını ısrarla tekrarlayan Tanpınar, onda ‘dil mutlak’ı yoktur der. Hiçbir sanatkâr sanatının en esaslı unsuru karşısında bu kadar keyfi kalmamıştır. Onun için dil değil, üç dilden alınmış, karışık ve keyfi bir lügat vardır (Tanpınar, 1988: 514).

Muayyen bir dil anlayışından mahrum olan Abdülhak Hâmid, tiyatro eserlerinde

dil kullanımını ile ilgili olarak doğrusal bir çizgi de takip etmez. İlk eserlerinde acemi de olsa dilinin lügati daha sade ve anlaşılırdır. Sonraki eserlerinde keyfî bir dil kullanımını tercih edecektir. Eserden esere farklılık gösteren ve ifade edilecek bir anlayıştan mahrum olan dili, eserlerinde bazen ikili, üçlü tamlamalarla ve uzun cümlelerle kendisini gösterir bazen de *Yabancı Dostlar*'da olduğu gibi tamamen Türkçe'ye dayanan bir sözlükle konuşabileceğini ispata çalışır¹⁰⁷. Dili bu bakımdan sürekli bir değişkenlik gösterir.

Abdülhak Hâmid'de arkaik kelimelere rastlanır. Vurmak /urmak, onlar/anlar, onu/anı, ile/birle, ne olur/nola, kendine/kendüye, keşke/kâşkî, merih/mirrih, eğerçi gibi. Arkaik söyleyiş çok zaman vezin ve kafiye'nin zorlaması ile kullanılır.

“Nâkafi” kelimesini uyduran Abdülhak Hâmid, “mukaffa” kelimesine benzeterek “mühecca” kelimesini kullanır. “İbhat” ve “kamrâ” gibi sözlüklerde olmayan kelimeler de uydurur. Bu kelimelerin Türkçe köklerden değil Arapça köklerden türetilmesi dikkat çekicidir. “İbhat” kelimesini yazar, iki eserinde kullanır. Bu kelime için *Zeynep*'te “İbhat lügati, müellifin muhtereâtındandır.” şeklinde sayfa altına bir not da düşülmüştür.

“Bir leyle-i *kamrâ* gibi gündüz” (*Zeynep*, s. 5)

“Ettin beni bir taş gibi *ibhat*” (*Zeynep*, s. 53)

“Gitsem, onu ben de etsem *ibhat*” (*Eşber*, s. 140)

Abdülhak Hâmid, eserlerinde kullandığı kelimeleri çoklukla üç farklı sözlükten seçer. Fakat ilk eserlerinde kullandığı kelimeler, konuşma dilinde yaşayan kelimelerdir. Daha sonra bu kelimeler ağırlaşacak, hatta ikili ve üçlü tamlamalarda iyice anlaşılması

¹⁰⁷ Abdülhak Hâmid, *Yabancı Dostlar*'ın birinci cildinin önsözünde, eserinde sadece yirmi üç tane kelimenin Türkçe olmadığını onların da Türkçeleşmiş olduğuna dikkat çekerek eserini “safî Türkçe” ile yazdığını söyler:

“Karilerin dikkat buyurmuş olacakları vechile bu muhavere-i manzumenin bazı aksamını Türkçe olarak tanzim ettim. Zannederim ki ikinci manzarın mebâdisine kadar o tarz-ı inşâ devam eder. Asılları Farişî veya Arabî olup da kesret-i istimal ile Türkçeleşmiş olan kelimeler bu kısımlarda ma'duddur. Onlar da satır başlarında işaret ettiğim vechile kırk küsur sahife yazıda ‘yirmi üç’ lügatten ibarettir. Yani üç yüze karîb ebyât içinde ancak yirmi üç Türkçeleşmiş Farişî ve Arabî kelimât vardır. Eserin aksam-ı bakıyyesi mahlut oldu. Sâfi Türkçe ile gayr-ı sâfi Türkçenin mukayesesiyle hangisinin hâiz-i tercih olacağını üdebâmız takdir ve tayin edeceklerinden bunu onların himmetlerinden bekler ve kendi reyimi kendime bırakmak isterim.” (Tarhan, 1924a: 3)

güç hâle gelecektir.

İlk eserlerinde sıklıkla kelime tercihini Türkçeden yana kullanan Abdülhak Hâmid, sonraki eserlerinde bu durum Türkçe aleyhine bir seyir takip edecektir. İlk eserlerinde “menzil” yerine “durak”, “iştirak” yerine “karışmak”, “ekseriya” yerine “çokluk” kelimelerini tercih eder.

Abdülhak Hâmid’in *Târik yahut Endülüüs Fethi* isimli eseri üzerine mezuniyet tezi hazırlayan Asım Bezirci, *Târik yahut Endülüüs Fethi*’nden rastgele seçtiği on sekiz sayfa üzerinde kelimelerin kökenlerine dair yaptığı taramada 771 kelimenin Türkçe, 556 kelimenin Arapça, 153 kelimenin de Farsça olduğunu tespit eder. On sekiz sayfa üzerinde yapılan taramada %52, 2 oranında Türkçe, %37, 5 Arapça, %10, 3 oranında da Farsça kelime kullanılmıştır. Arapça ve Farsça kelimelerin toplam kullanımını %47, 8’dir (Bezircioğlu, 1950: 92). Hemen hemen yarı yarıya Türkçe ve yabancı kelime kullanımı, Türkçe yazan ve Şâir-i Âzam olarak anılan bir şâir için gerçekten dikkat çekici boyuttadır.

Abdülhak Hâmid, kelime varlığını Türkçe kelimelerin eş anlamlılarını kullanarak değil diğer dillerdeki karşılıklarını kullanarak oluşturur.

“*Hûnumla boyandı hüsn ü âni,
Hâlâ seviyor muyum ben anı?..
Kanlar akıyor da her yerimden.*” (*Eşber*, s. 133)

“*Pederimi namusumu siyanet!
Muhabbette mâ’şukuma hiyanet;
Ma’şukamı sahabet de ancak
Namusumla babama gadr olacak*” (*Nesteren*, s. 77)

“*Nasıl mehâsini sâtir ise kıyafetiniz;
Benim kabâhimi mi saklıyor şerafetiniz.*” (*Turhan*, s. 27)

Abdülhak Hâmid, tiyatro eserlerinde sık sık şâirliğini gösterir. Divan şâirinin çok sevdiği kelime oyunları ve nükte peşinde koşma Abdülhak Hâmid’de oldukça çok görülür.

“Mahmut Efendi – Ne şüphe! Ne demeli? (Kendi kendine) Karının alâka-kerdesi bu değil para!.. Bunu o para ile görüşmeğe vasita etmiş de haberi yok. Karının ki düzen ancak düzen kelimesindeki dal ile vavı kaldırmış, kendisini buna zen göstermiş. Bu da o

zeni paraya takdim etmiş. Yani para kelimesinin mâkabline ilave etmiş de elli yaşından sonra ... olmuş!" (*İçli Kız*, s. 63)

Yukarıdaki alıntıda görüleceği üzere Abdülhak Hâmid “zen” ve “para” kelimeleri ile bir oyun yapmaktadır. Düzen kelimesinin son hecesi olan “zen” ile “para” kelimesini birlikte okuyunca ortaya kadın düşkünün manasındaki “zen-pare” (zampara) kelimesi çıkar.

Târık yahut Endülüs Fethi'nde Merkado, Kral Rodrik'in savaş meydanına tahtırevan ile gelişine göndermede bulunarak, “*Tahtırevana binmiş geliyor! Galiba tahtırevan olacak*” (s. 58) der. Târık'ın Kral Rodrik'in kesik başını bir ulaka vererek Musa b. Nusayr'a götürmesini istediği sahnede, ulak, “*Kelle götürür gibi! Kelle götürür gibi!..*” (s. 68) sözleri ile “kelle götürmek” deyimini hem mecazi anlamı hem de gerçek anlamı ile söyleyerek kelime oyunu yapar. Musa b. Nusayr, Târık'ı hapsedmekle sebep olduğu üzüntünün farkında olmaksızın kızı Zehra'nın üzüntüsünün sebebini sorar. Zehra ve Azra'nın cevabı bir başka kelime oyunu örneğidir:

“Musa – Öyle ise sebep nedir?
Zehra – Sebepsiz değil!
Azrâ – Sebep siz!..” (*Târık yahut Endülüs Fethi*, s. 195)

Târık, kendisini hapsedtiren Musa b. Nusayr'ın davranışını “ihtiyar” kelimesinin farklı anlamlarıyla oynayarak değerlendirir: “(…) *emir ihtiyardır. Ne yaptıysa bilâ ihtiyar yaptı.*” (*Târık yahut Endülüs Fethi*, s. 133)

Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis'te diyaloglarda şu kelime oyunlarına yer verilir:

“Süpürgeli – (*Süpürgeyi alarak*)
Sen de benden betermişsin ya!.. Bırak.
(*Süpürerek*)
Tozu böyle alırlar
“Bezli – *Aldı merak*” (*Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*, s. 63-64)

“Cariye –
Bu da alâ!..
Gülüyorlar!.. Sebep ne?
“Evvelkiler – (*Dışarda*)
Hay budala!..” (*Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*, s. 66)

“Rişar – (*Kalbî Tezer’e*)
 Rişar’ın maksadı, behey ahmak,
O nikâhu değil, seni kıymak!” (*Tezer yahut Melik Abdurrahmanü’s Sâlis*,
 s. 100)

Abdülhak Hâmid, *İbn Musa yahut Zatü’l Cemal*’de de şâir tarafını gösteren kelime oyunlarına sıklıkla başvurur. Kimi diyaloglarda kelimelerle oynayarak gülünecek durumlar da yaratır:

“Onun iyiliği bir hastalıktı; hastalığı nasıl iyi olabilir?” (*İbn Musa yahut Zatü’l-Cemal*, s. 122)

“Florında Kava – Niçin orada bir tehlike mi var?
 Zeyd b. Kesadi – (*Gülerek*) *Tehlike yok, melike var!*” (*İbn Musa yahut Zatü’l-Cemal*, s. 164)

“Velid – (...) *Halife* ile *latife* olmaz!
 Ukbe – *Latife* ile de *halife* olmaz.” (*İbn Musa yahut Zatü’l-Cemal*, s. 173)

Abdülhak Hâmid, *Sabr u Sebat*’ta Mehmet Bey’in konuşmasında, “dönmek” kelimesi etrafında anlam çeşitliliği yakalamak için bir nevi kelimelerle oyun oynar:

“(...) Ben buradan giderim, hepinize arkamı dönmüş olurum. Sözümünden yine dönmem. Fakra kail olurum. Dilenirim. Dilencilere dönerim. Sözümünden yine dönmem. Nice nice devirler döner, ben yine sözümünden dönmem, hâsılı her şey döner, illâ benim sözüm dönmez... Benim sözüme inkılâbat-ı âlemin medhali olamaz. Her belaya katlanırım. Her türlü ölümü gözüme alırım. Dünyalara dehşet verecek surette geberirim. Yine evlenmem demekten dönmem.” (*Sabr u Sebat*, s. 14-15)

Bazı eserlerinde vezin ve kafiye kaygısı ile kelimelerin yazılışlarında tasarrufta bulunur. “Karşı” yerine “karşu”, “mümkün” yerine mümkün”, “sizin için” yerine “sizinçün”. En ilginç ise *Eşber*’de Aristo gibi özel bir ismi kafiye uydurmak için “Aristu”, vezne uydurmak için de “Risto” şeklinde yazar.

“*Risto*, bu sefer ne der o mağrur?
 Eyler mi şeh-i cihânı mesrur? ”

“Taktîr denir, batar bir ordu.
 Bir belde yanar, tesadüf bu.
 Taktîr ü tesadüf ey *Aristu*,
 Birdir, hele akl ise terazû”

Abdülhak Hâmid, tiyatro eserlerinde üç dilin karışımından oluşan bir lügat kullanır. İlk eserlerinde (*Macerâ-yı Aşk*, *Sabr u Sebat* ve *İçli Kız*) Arapça-Farsça kelimeler ve tamlamalara oldukça az yer verir. *Duhter-i Hindû*'dan başlamak üzere sonraki eserlerinde ise Arapça-Farsça kelime ve tamlama kullanımı artar. Manzum eserlerinde vezin ve kafiye kaygısı ile yabancı kelime kullanımının daha da arttığı gözlemlenir.

2. 1. 1. 1. Tamlamalar

Abdülhak Hâmid, ilk eserinden son eserine kadar tamlamalardan vazgeçemez. İlk eserlerinde ancak ikili tamlamalara rastlanırken sonraki eserlerinde sık sık üçlü hatta dörtlü tamlamalara başvurur. Abdülhak Hâmid'in eserlerinde kullandığı tamlamalar çoklukla Farsça tamlamalardır. Arapça tamlamalar Farsça tamlamalar ile kıyaslanamayacak kadar azdır.

İlk eserlerindeki tamlamaların hemen hemen hepsi konuşma dilinde yaşayan kelimelerden yapılır. Sonraki eserlerinde ise dilin ağırlaşmasına paralel olarak tamlama yapılan kelimelerin de ağırlaştığına şahit oluruz.

Macerâ-yı Aşk'ta:

“Hüzn-i müessirâne, ye's-i tam, fikr-i intikam, âşık-ı me'yusun, emr-i Hak, hakikat-i hâli, nazar-ı müteaccibâne, mâni-i visâl, gayr-ı ihtiyarî, unvan-ı iftihar...”

Sabr u Sebat'ta:

“Lisân-ı hâl, kaim-i makam, nazar-ı istikrâh, câzibe-i âşık, sükût-ı mahzûnâne, vallahü'l azim, erbâb-ı malumat, tahsil-i kemâlât, birader-i âli...”

İçli Kız'da:

“Giryeye nihanî, ehl-i irfan, nazar-ı insaf, zindan-ı zulmet, manzara-ı âşıkâne, lisan-ı hâl, seher-i nesîm, kesb-i vüs'at, mevki-i temaşa, hüsn-i ahlâk...”

Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis'te:

“Âlem-i vahşet, hırs-ı menfaat, zevk-ı in u an, dermânde-i tereddüt, pençe-i fâka, bâis-i ikbal, vakf-ı hiss-i nefsanî, gerdüne-i per-i garâm, hüküm-i tâli'-i mazlûm, esir-i ribâk, mâil-i hazan-ı herem, merfû'-ı bârgâh-ı Hudâ, lebrîz-i giryeye-i sevdâ...”

Eşber'de:

“Ey vüs'at-i ihtiva-yı makber,
Buhran-ı adem, hevâ-yı makber!..
Ey sûret-i vâpesîn-i hâlât,
Sahra-yı sükûn, yem-i hayalât!..
Ey nehr-i bülend-i bahr-ı ukbâ,

Serhadd-i cüyûş-ı bî-muhâbâ!..
 Ey sahne-i mâtem ü mesâib!..
 Ârâmgeh-i ricâl-i gaib!..
 Ey mev'id-i kârbân-ı esrâr,
 Seyran-gede-i sıgar u ahrâr!..
 Ey cümle mükevvenâta ispihr
 Âyine-i mâh u perde-i mihr!..
 Ey hâtime-i dühûr u a'sâr,
 Müstakbel-i sâkinân-ı emsâr!..
 Ey ka'r-ı meşime-i havâdis,
 Efkâr-ı beşerde dûd-ı hâdis!..
 Ey meşcere-i ukul ü ervah,
 Yek reng nümâ-yı cem'-i elvâh!..
 Ey hande-i vâpesin-i İnan,
 Zenci-i fesâne-zâ-yı hicrân
 Ey fecr-i siyah-reng-i hasret,
 Pehnâ-yı refî'-i beht ü hayret!..
 Ey nefh-i ahîr-i ömr-i zâil!..
 Ey zill-ı mehîb-i mevt-i hâil!..”

Abdülhak Hâmid'in keyfiliği kendisini tamlamalarda da gösterir. Yayımlanan son eseri *Hakan*'da Türkçe kelimelerle Farsça usullere göre tamlamalar yaptığı da görülür: “Hatun-ı memleket, Hakan-ı Türk” gibi.

2. 1. 1. 2. Deyimler, Atasözleri, Veciz Sözler

Abdülhak Hâmid'in akrabası Ahmet Vefik Paşa, yazarın ilk eseri *Macerâ-yı Aşk*'ı gördükten sonra ona millî bir eser yazmasını salık verir. Ahmet Vefik Paşa'nın, millî eserden kastı da deyim, atasözü gibi söz varlığımızdan istifade edilerek yazılan eserlerdir.

“(…) Benim ilk eserim *Mâcerâ-yı Aşk*'ı okumuş ve çocuk müellifinde biraz istidad ile beraber yazılarında çocukluklar görmüş ve misal olarak ‘aferin Yarabbi’ gibi sözler bulup göstermişti. Ve ahlâk ve âdât-ı milliyemizin durûb-ı emsâlimizde görüleceğinden bahisle onları okuyup, millî bir eser yazmamı tavsiye etmişti. *Sabr u Sebat* o tavsiyenin yâdigârıdır. Onu da okumuş, gülmüş ve ‘ben sana bir durûb-ı emsal risalesi yaz dememiştım’ yolunda pek haklı olarak itiraz eylemişti.” (Tarhan, 1994: 85)

Hayatı aşırılıklarla dolu olan Abdülhak Hâmid, Ahmet Vefik Paşa'nın tavsiyesini öyle bir uç noktaya götürür ki eseri âdetâ “durûb-ı emsal risalesi” haline gelir. *Sabr u Sebat*'ta 70 atasözü, 121 deyim, 15 Fransız atasözü ve 3 diğer deyim yer verilmiştir (Sakaoğlu, 1984: 231).

Abdülhak Hâmid, *Sabr u Sebat*'ta atasözü ve deyim kullanmayı aşırı bir noktaya vardırırmış, şahıslar arasındaki bazı konuşmaları sadece atasözü ve deyimlerden oluşturmuş, bazı konuşmalarda ise atasözü ve deyimleri gereksiz yere ve yanlış kullanmıştır.

İkinci fasıl ikinci mecliste Mehmet Ağa'nın konuşması nerdeyse sadece atasözü ve deyimlerden oluşur:

“Gam çekme oğul. Gam çekme... Su bulanmayınca durulmaz. Kıştan sonra bahar olur. Dağ yürümezse abdal yürür de de tahammül et. Kısmetinde ne varsa kaşığına çıkar. Sabır ile koruk helva olur, dut yaprağı atlas. Acele işe şeytan karıştır. Firkatin sonu vuslattır. Zahmet çeken rahat bulur. Mihneti kendüye zevk etmedir âlemde hüner...” (s. 58-59)

Birinci fasıl üçüncü mecliste Falcı Karı ile Sabiha Hanım arasında âdeta deyim düellosu yaşanır. Üçüncü fasıl beşinci mecliste de Münim Efendi'nin söylediklerine cevaben Esadullah Dede'nin söylediği atasözü konu ile alakasızdır ve yanlış kullanıma örnektir.

“Münim Efendi – Ayağına donu yok, fesleğen ister başına... Şaşarım o adamlara ki cebinde ekmek parası olmaz da yine meyhanelerde yatar, bir uşağı olur aylığını veremez de iki uşak daha almağa kalkışır. Haline bakmaz, kendinden büyüklerine taklit etmek ister... Diyeceğim ne... Bana her vakit gelip zaruretinden, ihtiyacından bahsediyorsun, yiyecek ekmek bulamıyorum diyorsun... Ya şimdi bir de evlât beslemeğe mi kalkışıyorsun?

Esadullah Dede – Bir baba dokuz oğlu besler. Dokuz oğul bir babayı besleyemez.. Demişler sultanım... ” (s. 81-82)

Sabr u Sebat'ta Ahmet Vefik Paşa'nın tavsiyeleri üzerine eserini âdeta atasözleri ve deyimler sözlüğü haline getiren Abdülhak Hâmid, *İçli Kız*'da nispeten daha dengeli bir atasözü ve deyim kullanımına gitmiştir. Atasözleri ve deyimlerden istifade etmiş ve yerli yerinde kullanmaya çalışmıştır. *İçli Kız*'da 22 atasözü, 22 halk deyimini ve 5 argo söz kullanılmıştır (Akıncı, 1954: 44).

Abdülhak Hâmid'in deyim ve atasözlerinden başka veciz söz söyleme merakı da vardır. Pek çok eserinde veciz sözler söylediği görülür.

Duhter-i Hindû'da:

“Okumakla mütenebbih olmayan bir kadın te'dib ile de etvarını değiştirmez.”(s. 53)

Eşber'de:

“Galip sayılır bu yolda mağlup” (s. 156)

“Tarihi yazan benim yapan siz ” (s. 162)

“Ey nefis-i hâris acep ne buldun?
Ey şah-ı cihân, muzaffer oldun” (s. 162)

“Zafer veya hiç!” (s. 63)

İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal'de:

“İnsanın geçtikten sonra gayet kısa görünen ömrü, geçtiği esnada pek uzun sürer. Eğer fena olmazsanız iyi yaşarsınız.” (s. 64-65)

“Bina-yı izdivaç güç yapılmalıdır, çünkü kolay yıkılır. ” (s. 96)

“Muzafferiyetlerin ehemmiyeti zâyiât ile artar, şan kanlıdır! ” (s. 118)

“Memleketler kalb-i nisâ gibidir. Teshîri kolaysa da idaresi güçtür.” (s. 118)

“İhtidaların çoğu menfaat tahtındadır. Diyanet değiştirmekle tıynet değişmiş olmaz. Tebdil-i tâbiyet etmekle milliyet tebeddül edemeyeceği gibi. ” (s. 120)

“Âcizler vukuâta intizar eder. Kavîler vukuatı ihzâr eder.” (s. 136)

“Zaten ukalânın âsâr-ı cinnet göstermesi bir tenekkürdür.” (s. 146)

“İnkılâbât-ı kevniyyeyi fusûl ve mevâsim getirir. Ondandır ne cemadât ve behâyim masûn olur, ne aktar u ekalim! Zî-ruh ve bî-ruh bütün mevcudât değişmeğe mahkûmdur. ” (s. 149)

Liberte'de:

“Mühlet geçmeden güç, geçerken uzun,
Geçtikten sonra kısadır!” (nr. 24, s. 915)

“Eazımın hayata muhabbeti
Nefsinden ziyade ümmet içindir” (nr. 15, s. 474)

Finten'de:

“Hüsni, bir sitâre gibidir ki ulviyeti daima uzaktan seyrolunmakla zâhir olur” (s. 188)

2. 1. 1. 3. Halk Dili, Argo

Abdülhak Hâmid, tiyatro eserlerinde halka pek az yer verir. Köle, cariye ve hizmetçiler vasıtası ile yer verdiklerinde de çok az onları kendi dilleri ile konuşturur. İlk

eserlerinde kısmen yer verdiği realist sahneler aynı zamanda Abdülhak Hâmid'in eserlerini halk dili ve söyleyişine açtığı yerlerdir.

Abdülhak Hâmid, *Sabr u Sebat*'ta özellikle falcı kadının bulunduğu birinci fasıl üçüncü mecliste ve köy kahvesinde geçen sahnelerde günlük hayatın dilini edebî esere taşımıştır. Yerli hayatı realist gözlemlerle yakalayan ama bunu devam ettiremeyen Abdülhak Hâmid, Şinasi'nin açmış olduğu yolu genişletme şansı bulmuşken daha sonra bundan vazgeçer. Bu vazgeçiş esasında Türk tiyatrosunda realist ve sade bir dil kullanımının yaygınlaşması yönündeki eğilimini olumsuz yönde etkilemiştir. Tanpınar, *Sabr u Sebat* ve *İçli Kız*'dan sonra yazılan eserlerin bu iki eserde yakalanan ve devam ettirilemeyen yerli hayat sahneleri ve realist tavrı unutturmasına üzüdür. “Çünkü yeni başlayan Türk tiyatrosunda yukarlardan beri yokluğuna üzüldüğümüz şeylerin çoğunu bu acemilik eserlerinde bulmak mümkündür.” (Tanpınar, 1988: 562).

Sabr u Sebat'ta Falcı kadın ile diğer kadınların konuşmaları halk deyimleri ile doludur:

“Adile Hanım – Düğün nerede olacak kadın? Düğün.

Falcı Karı – A be nerede olacak? Saray içinde- kaçan bilseniz hanımlar nice gözümün önüne geliyor. A be fısıldaşmayın kızlar- ulak verin. Ortaoyunu mu olmayacak. Pehlivanlar mı güleşmeyecek. Dünyadaki oyunların hepiciği hepiciği tekmil hepiciği.

Yine birkaç ağızdan - Ey...Ey...Daha?

Sabiha Hanım – (Kendi kendine) Çingene çalar Kürt oynar –(Cehrf) Ayı da oynayacak mı karı ayı da oynayacak mı?

Falcı Karı – A be kız hepiciği dedik a ayımı istersin? Maymun mu istersin. Köçek mi istersin? Hepiciği hepiciği ne ki istersin var.

Sabiha Hanım – Desene dünya yerinden oynayacak! (Kendi kendine)Çingene düğünü! Ayının kırk hikâyesi varmış hepsi ahlat üzerine.

Emine Molla – Zahir ne sanıyorsun? Ben bile şu ak saçıma ziller takıp oynayacağım...ya.

Zehra Hanım – Of! Benim bile daha şimdiden yüreğim oynamağa başladı.

Emsal Kalfa – Ey kadın. Kaleiçinde hani bir oyun varmış tiyatroya mı ne diyorlar. O da oynayacak mı?

Falcı Karı – Tarator mu ha. O da var. O da oynayacak.

Sabiha Hanım – Bence asıl tiyatro burası. Bizi böyle görenler kendilerini tiyatroya zannederler.

Emin Molla – Canım tarator da nedir. O nasıl şey öyle? Midelerde mi oynayacak. ”(s. 20-21)

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinde yer yer argoya da yer verdiği görülür: “Yelloz, herif, gebermek, köftehor, kaltak, hergele, halt etmek...” gibi

2. 1. 2. Cümle

Cümle, bir metni meydana getiren en temel unsurdur. Yazar, eserinin kozasını cümleden başlayarak örer. Yazar, cümlesinde kelimeleri, ibareleri belirli bir nizam içerisinde dizer. Anlatmak istediklerini ve anlatış tarzının bütün hünerini de cümlede gösterir. Bu bakımdan cümleyi oluşturan her bir birim kendi başlarına bir değerken, cümle içerisinde üstlendikleri işlevlerle de başka bir değeri ifade ederler.

“Kelime veya kelime çeşitleri (isim, sıfat, fiil, zarf, zamir, edat, bağlaç, ünlem), tamlama, ibare, deyim ve diğer cümle unsurları, asıl hayatîyet ve hakikî hüviyetlerini, cümle içinde kazanırlar. Cümlelerin bünyesinde yer alan her türlü dil unsuru, kendi başına bir değerken, cümle içinde ayrı bir değerdir.”(Çetişli, 1999: 329)

Abdülhak Hâmid’in sağlam bir cümle yapısına sahip olduğunu söyleyemeyiz. Abdülhak Hâmid’in sağlam bir cümle yapısına sahip olmak gibi bir kaygısı da olmamıştır. Bir dil zevki ve disiplininin mahrum olan yazar, cümlelerini kurarken de çok ihmalkârdır. Abdülhak Hâmid’in eserlerinde gramer yanlışları ve sözdizimi aksaklıkları sıklıkla görülür. Kendisi de bunu farkındadır:

“Olmadım sarf u nahve agâh
Gramerden de anlamam billâh.”

Abdülhak Hâmid’in tiyatro eserlerindeki dil, anlatım ve üslûp bakımından farklılık daima ilk üç eser ve sonraki eserleri arasında görülür. Cümlesindeki farklılık da ilk üç eseri ve diğer eserleri olmak üzere iki ayrı dönem şeklinde ele alınabilir.

İlk eserlerinde Abdülhak Hâmid, kısa cümleler kurar. Bu cümleler gösterişten ve belagâttan uzaktır. Abdülhak Hâmid, ilk eserlerinde daha çok Şinasi’nin izinde yürür.

“Aferin kızım. Ne kadar nadir gidersen, o kadar iyi edersin. Gidip de ne yapacaksın? Geçen gün Beyoğlu’na gittim. Cuma idi. sağlıklı gitmeseydim! Ah. O zamane kızlarının hâli ah... Bir yapmadıkları kalmıyor... Sakın, sakın gitme kızım. Adın çıkar. Orada gezenler gibi rezil rüsvay olursun...Oraya gitmediğin gibi gidenlerle de görüşme. Nâdân ile konuşmaktan ehl-i irfan ile taş taşımak yeğdir! İstedikleri rezaletleri işliyorlar. Bu ettiğiniz nedir denecek olursa, alafrangadır diyorlar ki ben o gün sürüsüyle Frenk kadınları gördüm. Hepsi edebli edebli, uslu uslu geziyorlar. Yüzleri açık ama alınları da açık. Hepsi önlerine bakarak geziyorlar... Bizimkilerin hâline bakıp bakıp eğleniyorlar.” (*İçli Kız*, s. 12)

Abdülhak Hâmid, şâir tarafını konuşurmaya başladığı eserlerinde, cümleleri uzatır. *Târık yahut Endülüş Fethi*, *İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal* ve *Finten* gibi eserlerinde daha çok uzun cümlelere başvurur.

“Ne demek?... Kanada serserisi değil, yeni dünya dâhiyesi ben, semada kıyametler kopup da aylarca yağın sâikalar altında, yıllarca yanan ormanlar arasında yetişen ben, denizde zelzele olup da hiremler yüksekliğince şâha kalkan dalgaların meâbid kubbelerine, cibâl-i mürtefia tepelerine yıkıldığını gören ben, arzın gök gürültüsünden mehîb esvât ile kabarak köylerin, kasabaların, meşâcir ve makabirin ahâli ve sekene-i mevcudiyesiyle beraber vehleten havaya fırladığını görüp de yerinden kımıldanmayan ben, Allah’ın en kuvvetli mahlukuna huzurunda secdeler ettiren ben... Âh!... Şu hâlîme bakınız da acıyınız bana, madam, acıyınız! ...” (*Finten*, 348-349)

“Fakat bir millette... Bir millette ne yok!...Sevap için minberde umuma hitap eder görgülü ihtiyarlar, muharebât ve edebiyat üzerine seyf ü kalem kullanır yiğit gençler, medrese köşelerinde elinden kitap düşmez çalışkan çocuklar, siyasiyât ve riyâziyata istilâ etmiş vüzera, ulemâ, hikemiyât ve keşfiyât âlemlerinde teferrüd göstermiş hükemâ, ukalâ, ezkiyâ, şâkirdânını kendi mertebe-i kemâline îsâl etmedikçe milletin saadet ve terakkisi hâsıl olamayacağını yakînen bilmiş binlerce üstâd, ittihad ile tevhd sâyesinde insanıyeti bir noktada cem’ etmeğe hazırlanmış yüz binlerce mücahid, Allah vergisi olan kardeşliğe fâik surette birbirine muhabbet etmiş bir takım vefâdar ve sadık muhibler, müdâvâtında fedâ-yı can edercesine bezl-i vücûd eylemiş bir çok munsif ve hâzık etibbâ, senin sevdiğinden güzel birkaç yüz bin güzel var.” (*Târık yahut Endülüş Fethi*, s. 111)

Abdülhak Hâmid, kahramanlarını ilk üç eserinde sosyal statüleri ve karakterlerine göre konuşurmaya çalışır. Hatta *Sabr u Sebat*’taki kahvehane sahnesinde ve falcı kadının bulunduğu sahnede dil tamamen halkın diline, sokağın diline döner. Yine yaşlı Münim Efendi yaşının gerektiği gibi konuşur ve seçtiği cümleler tamlamalarla doludur. Sonraki eserlerinde bütün şahıslar Abdülhak Hâmid’in belagatlı üslubu ile konuşacaktır.

Abdülhak Hâmid’in cümlelerinde yerini bulmamış pek çok tabir ve kelime ile karşılaşırız.

“Kahkaha ederler.” (*Târık yahut Endülüş Fethi*)

“Kahkaha ederek” (*Duhter-i Hindû*)

“Bu izdivacı senin aklın almıyor mu meğer” (*Turhan*)

“Gurur mu getirdim.” (*Târık yahut Endülüş Fethi*)

“Hani kader sana eser etmeyecekti.”(*Târık yahut Endülüş Fethi*)

“Ceza etmek” (*Târik yahut Endülüs Fethi*)

“Seni artık edemez zabt o inayet ile o” (*Turhan*)

“Takibine kuş gerek kanatlı” (*Eşber*)

“Sana bir hâl geldi” (*Duhter-i Hindû*)

“Bu kız bana merak oluyor” (*Duhter-i Hindû*)

Abdülhak Hâmid’in ilk üç eserinden sonra değişmeye başlayan cümle yapısı yukarıdaki örneklerde de görüleceği üzere, tercüme cümlesine benzer bozuk cümlelerle dolar.

Abdülhak Hâmid, eski inşamızdaki gibi secili cümleler kurmayı da sever.

“Adalina Merkado – (*Yalnız*) Musalaha mı? *Evet. Memleket* tebdil-i *vaziyet, millet* tebdil-i *tâbiyyet*, tebdil-i *hâkimiyet* ettikten, her taraf siyahlara gark edildikten sonra musalaha!” (*İbn Musa yahut Zatiü'l-Cemal*, s. 191)

Servet-i Fünûn şairlerinin şiirde uygulamaya çalıştıkları anjambmanın ilk ve başarılı örneği Abdülhak Hâmid tarafından verilir. Nazmı nesre yaklaştırma gayreti kendisini en çok *Liberte*'de gösterir.

“Enstrüman – (...)

Kendi kendine, her şeyden bî-haber
İnsan muhabbet dediğimiz derdi,
Pek çok güzel seyretmekle beraber,
İstimâ', etmese güç hissederdi.
Hatta insan sevdiği bir adamı
Bazen sevdim zannetmekle de sever;
O kadar feryad eder ki hemdemi
İtimad etmemek nâ-mutasavver.” (nr. 14, s. 434-435)

“Liberal – (...)

Müsûlden maksad oğluma nişanlı
Liberte'nin verilmesini niyaz.
Metbûum gibi bir namuslu, şanlı
Melikin verdiği va'd-i imtiyaz
Rehin-i incâz olmak bî-iştibâh
İse de, şayet hulf-ı va'd iktiza
Ettiği halde, iş müntic-i tebâh
Olacak; size düşen hüsn-i rıza
Metbûumu hulf-ı va'de sevmeden

Nüdemânızdan maada bir âdem
 Göremezsiniz ki tebeanızdan
 Olsun da Liberte'nin bir an akdem
 Nasyon'a itâsını talebkâr,
 Tezvîcine haris olmasın!... Âlem
 Bu matlabda. Herkeste hep bu efkâr.
 (...)" (nr. 31, s. 1075)

Abdülhak Hâmid'in cümle yapısı ilk üç eserinden sonra uzun, tamlamalı ve pek çok gramer hatası barındıran bir cümle yapısına bürünür.

2. 2. ANLATIM

2. 2. 1. Anlatım Teknikleri

Anlatım teknikleri, roman ve hikâye gibi anlatma esasına dayalı türlerde daha çok ve daha geniş şekilde kullanılıyor olsalar da tiyatro eserleri de bir metinden oluştukları için anlatım tekniklerinden yararlanılarak yazılırlar. Abdülhak Hâmid, tiyatro eserlerinde tahkiye, mektup, leit-motiv ve iç monolog tekniklerini kullanır. Abdülhak Hâmid, sadece ilk üç eserini (*Macerâ-yı Aşk*, *Sabr u Sebat* ve *İçli Kız*) düzyazı şeklinde yazar. *Duhter-i Hindû* ve *Târik-yahut-Endülü's Fethi*'nde birkaç şiir parçası vardır. *Zeyneb*, *Fitnen*, *İbn-i Mûsâ-yahut-Zatülcemâl*, ve *Yâdigâr-ı Harb* ise nazım-nesir karışık eserlerdir. Abdülhak Hâmid, anlatım tekniklerini çoklukla düzyazı eserlerinde kullanır.

2. 2. 2. 1. Tahkiye

Abdülhak Hâmid, tahkiye tekniğini dramatik yapıyı güçlendirmek ve var olan monotonluğu kırmak adına başvurur.

Târik yahut Endülü's Fethi'nden alınan aşağıdaki alıntıda, geride bir mektup bırakarak yakalandığı verem hastalığına yenik düşen Salhâ'nın son anlarındaki ruh hâli Azra tarafından tahkiye tekniği ile verilir:

“Bî-nevâ kız! Daha dün akşam yüzüne baktım. Bir müteharrik levha-ı tasvir olmakta guruba müşabih idi. düştüğü râh-ı fenâda güneş gibi magribe takarrüb ettikçe sürat gösteriyordu. O mehtâp gülüşlü çehresi solmuş, ay çiçeğine dönmüştü. Zavallıyı gezdiren hissiyât değil muhabbet idi, hâlbuki öldüren de o. Sanki muhabbeti alevlendikçe kuvâ-yı hayatiyyesi kül olup savrulmuş yüzüne çökmüştü. Sanki vücûdu ölümler gibi heva-i nesîmîden müteessir olurmuş, nefes aldıkça eriyip gidiyordu.” (*Târik*

yahut Endülüüs Fethi, s. 208)

İçli Kız'da İzzet, gördüğü rüyasını Sabiha'ya tahkiye tekniği ile aktarır. Aşağıya uzun olan bu rüya anlatımının örmek olması bakımından ilk cümlesini alıyoruz:

“Bahar sabahın teravetiyle yaz mehtabının letafetini bir araya getirmiş bir gün tasavvur et... İşte bir günde idi... Sakin havalarda dış denizin sükûnetiyle berrak gecelerde yıldızları görünen gökyüzünün ulviyetini yağmur günlerinde çiçekleri sulanan baharistan kırlarının ziyentini bir anda hep bir yere cem'olmuş gösterir bir çemenzârda, -indimde bunlardan fevkalâde olmak üzere- seninle yapayalnız oturuyorduk. Bir tarafta bir bulutun altından güneş doğuyordu, bir tarafta bir dağın tepesinden ay batıyordu.” (*İçli Kız, s. 24*)

Abdülhak Hâmid'in mensur tiyatro eserlerinde tahkiye tekniğine sıklıkla yer verdiğini görürüz.

2. 2. 1. 2. Mektup

Abdülhak Hâmid, mektup tekniğine *İçli Kız* ve *Târık yahut Endülüüs Fethi*'nde yer verir.

İçli Kız'da yer verilen mektup devrin kitabetine uygun bir şekilde kaleme alınmıştır. Mektubun dili oldukça ağırdır.

“Mesut Efendi – (Mektuptan okuyarak) ‘Mahdumumun Abdülvehhab Efendi gibi bir zât-ı âli-menzilete vesile-i sıhriyetle husule getireceği münasebet ve mensubiyet hazine-i fazilet nakdiye-i servetin miftahını der-dest-i ganimet etmek derecede şâyân-ı dikkat bir şeref ve saadet olup buna mazhariyet ve muvaffakiyet rehîn-i rütbe-i imkân u suhûlet olduğu halde istihsâline teşebbüste gaflet ve atâlet husûlüne muhalefet ve bir nevi redd-i kısmet töhmetine cüretle küfrân-ı nimet mezemmetine cesaret demek olarak bunun ise zât-ı devletlerine ol babda verdiğim vaadi istirdad ve istiâdeden ziyade sezâvâr-ı ikrah u nefret bir hamakat ve kabahat olacağını hikâyeye ve tarife hacet yoktur zannederim.’” (*İçli Kız, s. 54*)

Diğer mektup ise manzumdur. Salhâ veremden ölmeden önce arkasında bir mektup bırakır.

“Vefadar kardeşim Zehra, işte ben,
Enfâs-ı ömrü tek mil ettiğimden,
Sana dualar, selamlar ederek
Gidiyorum... Buna sıkılsan gerek.
Benimle her yolda, her seferde

Müşterek olmak için, geçenlerde
Verdiğin vaadin gerçi hükmü çoktur;
Lâkin irtihâle gelince yoktur.
(...)” (*Târık yahut Endülüs Fethi*, s. 209)

2. 2. 1. 3. İç Monolog

Gösterme, sahneleme sanatı olan tiyatrodaki, kahramanın içinden ya da dışından söylediği her şey sahnede ifade edilmek zorundadır. Bu gerçekten hareketle tiyatro eserinde iç monologun olmadığı ya da gereksiz olduğu söylenebilir. Tiyatro eserinin bir de metin yönü olduğu düşünülürse, iki kapak arasında ifade edilen metinde bu anlatım tekniğinin kullanılabileceğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Abdülhak Hâmid’in tiyatro eserlerini sahnelenmekten çok okunmak için yazdığı da gözden uzak tutulmamalıdır.

Abdülhak Hâmid, hemen hemen bütün kahramanlarını eserlerinde uzun uzun konuşturur. Bu konuşmaların çoğu kahramanların kendi kendileri ile konuşmalarına ayrılmıştır. Hayat karşısında karşılaştıkları her müşkülde iç dünyalarına dönen kahramanlar, olayları ve kendilerinin içerisinde buldukları durumu “iç sesleri” ile değerlendirirler. Dolayısıyla Abdülhak Hâmid’in tiyatro eserlerinde “iç ses” yani iç monologa fazlasıyla yer verilir.

“Fesli Zat – (*Kendi kendine*) Nişanlısı ha!... Ey gözümün önüne gelen hayal, adını anmağa âr ettiğim zavallı, biçare kız, tâli’siz çocuk... İşte sana ettiklerimin cezasını, sana ettiklerimden görüyorum. Öldüğünden altı ay sonra Paris’lere gelip de bir Moskov kızı sevdiğimi düşündükçe çıldıracağım geliyor. Hem de Moskov kızı! Muhabbet, adamı hiç düşündürmüyor. Âh. Rahat yat, mezarında rahat yat, bil ki senin rahatın, vefasız kovandan bin at ziyadedir... İşte Allah senin intikamını alıyor!... Lehlinin, Sırpotovski’nin nişanlısı ha... Âh! Demek herifi sevmediğimin aslı varmış.” (*Sabr u Sebat*, s. 114-115)

“İçli Kız (*Kendi kendine*) (...) Âh ne kadar seviyorum Yarabbi, ne kadar seviyorum. Ya o ayrıldığımız gün! Ya o ayrıldığımız gün! Meğer muhabbette birbirimize ne kadar emniyetimiz varmış? Meğer emniyetimiz ne büyük muhabbete delâlet ediyor. Ben tutayım, - benim sana olan muhabbetim bekasına senin bana olan alâkamı kefil göstereyim, çünkü dünyada senin bana ettiğin muhabbetten başka hiçbir şeye emniyetim yoktur – diyeyim. o da karşılık ‘öyle ise benim de seni unutmayacağıma yine benim hayalim kefil olabilir, çünkü hayalimden ziyade sana yakın olacak bir hemdem tasavvur edemem’ desin. Düşünüyorum da bu ne kadar emniyet!... Ne kadar hulûs-ı kalb!... (*Ürpererek*) O ne? Bana bir hâl geliyor.” (*İçli Kız*, s. 20-21)

Sabr u Sebat’ta Raksâver, *İçli Kız*’da Sabiha ve Râife, *Nesteren*’de Nesteren,

Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis'te Tezer, Rişar, *Eşber*'de Rukzan, *İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal*'de Adalina Merkado, Döluzitanya, *Liberte*'de Nasyon ve Liberte, *İlhan*'da Bağdad Hatun ve Dilşad Hatun, *Turhan*'da Dilşad Hatun, *Finten*'de Finten, *Hakan*'da Koncu ve Günay, iç sesini “okuyucuya” duyuran isimlerdir.

2. 2. 1. 4. Leitmotiv

Edebiyata müziğin armağanı olan bu teknik (Tekin, 2001: 251), çeşitli vesilelerle bir kelime grubunun ya da kelimenin tekrar edilmesi ile kullanılır. Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinde sık sık leitmotiv tekniğine başvurduğunu görürüz.

İçli Kız'da Sadi Efendi'nin hemen hemen her cümlesinde “dikkat isterim” sözünü tekrarlaması, buna Mesut Efendinin de iştirak etmesi dikkat çekici boyuttadır. “Dikkat isterim” kelime grubu eserde 15 defa tekrarlanmıştır. *İçli Kız*'da Râife Hanım, hemen hemen her cümlesinin sonundaki kelimeleri tekrarlayarak konuşur. Bu kelime tekrarları Râife Hanımın, alâmet-i fârikası gibidir.

“Râife Hanım – (*Yine müzeyyifane gülerek*) O ne ya? Renginiz uçuyor. Acaba resmimi pek mi beğendiniz? Pek mi beğendiniz?

Hayaline mâni oldum dediğimi ihtimal ki kalben tasdik ettiğiniz İzzet Bey'in sizi ne kadar sevdiğini gördünüz mü? Gördünüz mü?” (*İçli Kız*, s. 42)

Yine *İçli Kız*'da Ahmet Efendi, 9 defa “hani şu”, 6 defa da “taahhüd ederim” kelime grubunu kullanır.

İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal'de Düşes Döluzitanya, Müslüman Araplardan öç almak ve iktidarı elinde bulunduran erkeklerden birine eş olmak hırsı ile fitne, fesat çıkarmak ister. Bu fikri sabitini “Desîse fesat, başka çare yok” kelime grubunu eserde 6 defa tekrarlayarak dile getirir.

İlhan'da ailesinin intikamını almak için yaşayan Dilşad Hatun, sürekli “intikam” kelimesini kullanır ve öç almaktan bahseder. *Turhan*'da da İlhan'ı öldürerek ailesinin intikamını alan Dilşad Hatun'un pişmanlığını görürüz. Dilşad Hatun, İlhan'ın ölümüne vasıta olan ellerine bakarak – ki İlhan'ı boğarak öldürmüştür - “bu eller birer hançer, bu parmaklar birer hançer” diyerek dolaşır.

2. 2. 2. Edebî Sanatlar

Abdülhak Hâmid'in şâir yönünü tiyatro eserlerinde sık sık kullandığını görürüz. Eski edebiyatın yaşayan yüzü Abdülhak Hâmid'in eserlerinde kendini daha çok edebî sanatlarda gösterir. Pek çok araştırmacı tarafından “tezat şâiri” olarak nitelendirilmesi, onun eserlerinde bu sanata fazlaca yer vermesinden kaynaklanır. Tiyatro eserlerinde de Akis, Seci, İştikak, Tezat ve Tekrir gibi edebî sanatlarla yer verir.

2. 2. 2. 1. Akis

Akis edebî sanatı, adından da anlaşılacağı üzere metinde verilen bir ifadenin ters çevrilerek tekrar söylenmesidir. Abdülhak Hâmid, bu sanatı en çok *Târik yahut Endülüs Fethi* ve *İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal* eserlerinde kullanmıştır.

“Onun iyiliği bir hastalıktı; hastalığı nasıl iyi olabilir? ” (*İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal*, s. 122)

“Velid – (...) Halife ile latife olmaz!
Ukbe – Latife ile de halife olmaz.” (*İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal*, s. 173)

“Zehra sebabini bilmez, Tarık gidiyor! Târik gidiyor, Sahla sebabini bilmez! ” (*Târik yahut Endülüs Fethi*, s. 38)

“Seni görmemek istedikçe karşıma çıkıyorsun! Karşıma çıktıkça görmemek mümkün değil!” (*Târik yahut Endülüs Fethi*, s. 214)

“Allah aşkına doğru söyle! Dediğim gibi değil mi, dediğim gibi değil mi? Allah aşkına doğru söyle. ” (*Târik yahut Endülüs Fethi*, s. 150)

“Ah! Geliyor işte! İşte geliyor! Ah!” (*Târik yahut Endülüs Fethi*, s. 39)

“İlhan, Bağdad, Bağdad, İlhan” (*Turhan*, s. 147)

“Âzâde esir olur, esir âzâd” (*Liberte*, Nu. 26, s. 916)

2. 2. 2. 2. Seci

Eski edebiyatımızın nesir sanatlarından biri olan seci, Abdülhak Hâmid tarafından da sıklıkla kullanılır.

“O da efradının teyidi-i ittifakına, istihsal-ı saadet hâline himmetle, ıslah-ı adet ve tehzib-i ahlâkına, tahsil-i terakkî ve temin-i istikbaline hizmetle sübut bulur.” (*Târik*

yahut Endülüüs Fethi, s. 140)

“Adalina Merkado – (Yalnız) Musalaha mı? Evet. Memleket tebdil-i vaziyet, millet tebdil-i tâbiyet, tebdil-i hâkimiyet ettikten, her taraf siyahlara gark edildikten sonra musalaha!” (İbn Musa yahut Zatiü'l-Cemal, s. 191)

“Haktan sonra bugün hakikat olan şeriatı, hâdim-i insaniyet olan İslâmiyeti, vatanla milleti severim. Cihad ile şehadeti, ittihad ile hüsn-i muâşeretü, ilm ü marifeti, edeb ve fazileti severim; âdil ve âkîl olmak şartıyla halife bulunan zâtı, valideynimi, kardeşlerimi, velhâsıl ailemi severim. Eğer evli olaydım bir de zevcimi severdim.” (Târık yahut Endülüüs Fethi, s. 138)

2. 2. 2. 3. İştikak

Şâir-i âzam Abdülhak Hâmîd, divan şâirlerimizin de çok sık kullandığı iştikak sanatını tiyatro eserlerinde çokça kullanır. Aynı kökten türetilerek bir anlam ve çağrışım zenginliği oluşturmak için başvurulan iştikak sanatı, Abdülhak Hâmîd’in eserlerin de aynı amaca hizmet eder.

“Bu iltifat-ı şâiraneyi, Bugün Alis hakkında ibzâl ediyorsunuz, hangisi daha mebzûl olsa gerek.” (Finten, s. 172)

“İndinde senin değilse lâzım
Elzem sayılır bu nutk-ı mülzem” (Eşber, s. 58)

“Siz kimsiniz? Felekden mi iniyorsunuz ki felekzede olduğumuzu biliyorsunuz? Her hâlde siz de asil olmalısınız ki bizde asalet görüyorsunuz.” (İbn Musa yahut Zatiü'l-Cemal, s. 59)

“Kont Mursiye’de hükûmet sürecek; bense İspanya’nın her tarafında sürünmek istiyorum.” (İbn Musa yahut Zatiü'l-Cemal, s. 200)

“Menfâda çok şey tahsil olunur!
Oraya zalim de mazlum da gider!
Felâket gibi hoca az bulunur; ”
Sen müstaid olma o tâlim eder!
Kocan cahil imiş, menfâya gitsin;
Taallim eder! Veyahut Entrik
Âlim imiş, millet tutup nefyetsin;
Techil olur!... Şâyeste-i tebrik
Bir o menfi’ dir ki mazlûmen gider!” (Liberte, Nu. 18, s. 578)

2. 2. 2. 4. Tezat

Abdülhak Hâmid, tezat şâiri olarak anılır. Bunda hiç şüphesiz şiirlerinde tezat sanatını çok kullanmasının etkisi vardır. Abdülhak Hâmid, tezat sanatını tiyatro eserlerinde de sıklıkla kullanır.

“Gülsün beni ağlatan güzel yüz” (Nazife, s. 119)

“Yüksekte iken olup bir alçak” (Nazife, s. 120)

“Bu hâlde size ceza etmeyişimizi mükâfat addediniz” (Târık yahut Endülüüs Fethi, s. 33)

“İhtiyarlukta oldu bir an genç” (Tezer yahut Melik Abdurrahmanü’s Sâlis, s. 112)

“Cennetleşiyor seninle her sû,
Sönmüş, yanamaz cehennem elbet!” (Abdullahü’s-Sagîr, s. 99)

“Âzâde esir olur, esir âzâd” (Liberte, Nu: 26, s. 916)

“Lized gurûb eder amma tulû’ eder Dilşad” (Turhan, s. 74)

“İlhan ile Çoban olamaz galib ü mağlûb” (İlhan, s. 68)

2. 2. 2. 5. Tekrir

Abdülhak Hâmid’in tiyatro eserlerinde en çok kullandığı söz sanatı hiç şüphesiz tekrir sanatıdır. Tekrir sanatı tekrarlanan kelimelerle yapıldığı gibi ibarelerin, sözcük gruplarının tekrarı ile de yapılır. Abdülhak Hâmid, daha çok kelime tekrarını yeğler.

“Gider! Çünkü halka hürriyet verdi

Beni Nasyon’a ilka edecek!

Gider! Çünkü mülke emniyet verdi,

İstiklâlimizi ibka edecek!

Gider! Çünkü millet adamıdır,

Vatana millete hizmet ediyor!

.....

.....

Gitsin! Tâ ki neslimizde nev peydâ

Denîlerin gideceği dem gelsin!

Gitsin! Vatanımıza a’dâ

Müstevli olarak mukaddem gelsin!” (Liberte, Nu: 19, s. 610)

“Ancak o zaman hâkim olur adl ile insaf;
Ancak o zaman addolunur maksadınız sâf;
Ancak o zaman hâlis olur niyyet-i heycâ” (İlhan, s. 72)

“Hak içinde kin, kalbde bir fesad... Hak içinde kin, melikte bir töhmet... Hak içinde kin, güzel bir çehrede bir leke, makam-ı fetvada bir hain, sehab-ı rebîde berk, nur-ı hidayette zulmet! Hak içinde kin, amâ-yı basar, davâ-yı enelhak, zelzele-i beytullah, gazab-ı İlâhi...” (Târik yahut Endülüs Fethi, s. 191)

“Âh ne kadar seviyorum Yarabbi, ne kadar seviyorum. Ya o ayrıldığımız gün! Ya o ayrıldığımız gün! Meğer muhabbette birbirimize ne kadar emniyetimiz varmış? Meğer emniyetimiz ne büyük muhabbete delâlet ediyor.” (İçli Kız, s. 20-21)

2. 3. ÜSLÛP

Üslûp bölümünden önce ele aldığımız “dil” ve “anlatım” kısımlarında yer alan “kelime serveti”, “cümle”, “anlatım teknikleri” ve “edebî sanatlar” gibi başlıklar, Abdülhak Hâmid’in üslûbunun malzemelerini teşkil ederler. Bu malzemelerin birleşimi ve kullanımı Abdülhak Hâmid’in üslûbunu verir.

Türk şiirinde eski anlayışın yıkılmasında önemli bir görev icra etmiş Abdülhak Hâmid, sayıları yirmi beşi bulan (yarım kalan ve basılmayan *Kanununun Vicdan Azabı* isimli eserini de eklersek) tiyatrolarında orijinal şahsiyetinin bütün özelliklerini sergilemiştir. Hâmidvari diye bileceğimiz bir tiyatro anlayışı çerçevesinde türün hemen hemen bütün unsurları ihmal edilerek bir tiyatro eseri külliyatı oluşturulmuştur. Yirmi dört eserini bir eser gibi düşünerek ele aldığımızda Abdülhak Hâmid’in üslûbu ile ilgili şu genel hükümleri çıkarabiliriz:

1. Büyük ölçüde Türkçe, Arapça ve Farsçanın sözlüğünden alınma kelimelerle oluşturulmuş bir kelime servetine sahiptir.

2. Muayyen bir dil anlayışı ve zevkenden mahrum olarak tamamen ferdi bir dil kullanımı tercih edilmiştir. Bu ferdî dil kullanımına yeni türetilen kelimeler, arkaik kelimelerin kullanımı ve kafiye ve vezin zorlamasıyla değiştirilmiş kelimeler de dahildir.

3. Sade, kısa ve anlaşılır bir cümle yapısı ile başladığı tiyatro yazarlığına külfetli, uzun ve ağır cümleler ile devam etmiştir. İkili, üçlü hatta dörtlü tamlamalarla

ağırlaştırılmış, gramatikal bakımdan kusurları olan bu cümleler sanat gösterme kaygısı ile hem sahne dilinden hem de konuşma dilinden uzaklaşmıştır. Abdülhak Hâmid, bütün eserlerinde sanatkarane üslubunu devam ettirir. Şairliğinin bunda önemli katkısı olmuştur.

4. Tahkiye, mektup, leitmotiv ve iç monolog gibi anlatım teknikleri ile tiyatro üslûbundan çok hikâye-roman üslûbuna yaklaşmıştır. Kimi eserlerinin başında “tiyatro tarzında yazılmış hikâyedir” ifadesine yer vermesi de bu düşünceyi destekler. *İbn Musa yahut Zatü'l-Cemal* ve *Finten*'in vakası, olay örgüsü tiyatro eserinden çok bir macera romanını andırır.

5. Akis, tekrar, tezat, iştikak, seci gibi sanatlarla şiirlerinde yıkmaya çalıştığı Divan şiiri geleneğini tiyatro eserlerine taşımaya çalıştığı görülür.

6. Ele aldığı her konuyu kendi mizacı ve hayat tarzının renklerine boyamış; ferdî ve orijinal bir üslûp ortaya koymuştur. Romantik tiyatro anlayışının etkisi ve özel hayatından eserlerine taşıdığı kimi unsurlarla Abdülhak Hâmid, bilinmeyene, farklı olana, tarihe merak salmış ve eserlerini bu çerçevede yazmıştır. Bizzat kendisinin “bir tek üslûbüm değil üslûplarım vardır” demesi ondaki değişken mizacın bir yansımasıdır. Bu değişken mizaç eserlerini tamamen bitirmesini de engeller. Zira yayımlanmış ve iki kapak arasında okuyucuya sunulmuş eserlerinde, sayfa altlarında dipnotlarla “bu mısra şöyle de söylenebilirdi” tarzında teklifler vardır. Bu Abdülhak Hâmid'in eserlerini kitap halinde yayımlanmış olsa da kafasında bitirmediğini gösterir. Yazılışı ve yayımlanışı arasında uzun bir zaman dilimi olan eserleri sürekli tadillere uğrar.

7. Abdülhak Hâmid, bütün eserlerinde savaş karşıtı duruşu, zalim ve güçlü olana karşı mazlumun ve güçsüzün yanında yer alması, meşruti bir yönetim sistemi hayali ve teklifi ile devrinin pek çok yazarından ayrılır. Kahramanlarını yaratırken hep bu düşünceleri ve tavırları ekseninde hareket eder.

Abdülhak Hâmid, şiir ve tiyatro gibi değişik türlerde verdiği eserlerinde orijinal mizacının bütün özelliklerini sergiler. O hiçbir zaman kural ve kaidelerin sınırlayıcı hatları içerisinde kalmamıştır. Farklı olanın peşinde koşarak her eserinde yeni bir şeyler denemeye çalışır. Dolayısıyla eser verdiği edebî tür, onun coşkun ilhamı ve kural tanımaz mizacı karşısında sınırlarını muhafaza edemez.

Abdülhak Hâmid'in muayyen bir dil ve sanat anlayışı yoktur. O eserden esere gelişmenin değil değişimin kaygısındadır. Bu onun üslûbunun en temel özelliğidir.

Kelime serveti eserden esere farklılık gösterir. Kelime tercihini şekillendiren bir dil anlayışı olmadığı için bir merhaleden de bahsedemeyiz. Sade bir dil ile yazdığı eserinin hemen arkasından çok ağır dille bir başka eser yazar. Hatta denilebilir ki, pek çok yazar ağır dil kullanımından sade bir dil kullanımına doğru doğrusal bir hat üzerinde bir süreç yaşarken Abdülhak Hâmid, bu süreci inişli çıkışlı, zikzaklı bir şekilde yaşar. 1875 yılında yayımlanan *Sabr u Sebat*'ın dili 1913 yılında yayımlanan *İlhan*'ın dilinden sadedir. 1911 yılında başlayan Yeni Lisan hareketi düşünülürse Abdülhak Hâmid'in bu dönemde daha anlaşılır ve sade bir dille eser vermesi gerekirken ilk eserlerinden daha ağır bir dille eserler verdiği görülür. Bu Abdülhak Hâmid'in bir başka yönünü de ortaya çıkarır. Abdülhak Hâmid, yazar ve şairlerin halk anlasın diye eserler vermediğini, vermemesi gerektiğini ileri sürer. Bu tepeden bakan tavır, onun eserlerindeki dil kullanımına da etki etmiştir. Sahne dilini dikkate almayan yazar, halkın okuyabileceği ve anlayabileceği bir dili de böylelikle göz ardı eder. Bu tabii olarak keyfî bir dil kullanımını getirecektir. Abdülhak Hâmid'in üslûbundaki dil kullanımını bu keyfîlik şekillendirir.

Klasik edebiyatımızın benzetmeleri, sanatları, söyleyişi Abdülhak Hâmid'in eserlerinde devam eder. Abdülhak Hâmid, aynı klasik nâsirlerimiz gibi sanat göstermek adına eserlerinde belagatli, süslü bir üslûbu tercih eder. Bu üslûp çok zaman yapay olmak tehlikesi ile karşı karşıya kalır. Tamlamalarla kurulan uzun cümleler metnin özünü yitirmesine muğlak ve suni olmasına yol açar. Bu yapıya yazarın, nükte peşinde koşması ve kelime oyunlarına başvurması da eklenince metinler “oyun” halini alır.

Eserlerinde ele aldığı konular Abdülhak Hâmid'in mizacının tornasından geçer. Tarihten aldığı konuları kendine göre yorumlar, şahısları tarihî şahsiyetlerinden farklı şekillerde şekillendirir. Artık bütün kahramanlar ve olaylar Abdülhak Hâmid'in zengin muhayyilesinin renkleri ile boyanır.

Abdülhak Hâmid, pek çok eserinde söylemek istediklerini doğrudan değil de alegorizmin perdesi arkasından söylemeye çalıştığı için, eserleri kapalı, anlaşılmaz ya da anlamlandırılmaz olarak nitelendirilebilir. Bir yerde bu hüküm doğrudur da. Fakat Abdülhak Hâmid, hiçbir eserini yazmış olmak için yazmaz. Zihninde şekillendirdiği hatta fikri sabit haline getirdiği kimi düşünce, konu, tema ve şahısları tiyatro formu içerisinde vermeye çalışır. Bu, onun hayata bakışını şekillendiren üslûbunun doğal bir yansımasıdır.

Abdülhak Hâmid, şiirlerinde olduğu gibi tiyatro eserlerinde de ferdî, orijinal bir üslûba sahiptir. Tiyatro eserlerini de bu orijinal üslûbu çerçevesinde kaleme almıştır.

SONUÇ

Abdülhak Hâmid Tarhan, Tanzimat devri Türk edebiyatının ikinci nesline dahil olmakla birlikte uzun ömründe pek çok edebî nesil ile eser vermiş, yeniliğin yerleşmesinde en büyük pay sahibi olan kişidir.

Abdülhak Hâmid, hakkında en çok kitap, makale yazılan isimlerden birisidir. Devrinde ve sonraki dönemlerde övgü ve yerginin keskin sınırlarında pek çok değerlendirmeye muhatap olmuştur. Hakkında pek çok yayın yapılmasının yanında tezler de hazırlanmıştır. Fakat bizim kendimize inceleme konusu olarak seçtiğimiz tiyatro eserleri bütünüyle ele alınmamış ve ilmî bir çalışmadan mahrum kalmıştır. Biz bu çalışmamızla bu eksikliği gidermek ve edebiyat tarihimizin Abdülhak Hâmid Tarhan şubesine - özellikle de onun tiyatro yazarlığının tespitine - katkılarda bulunmak amacı ile Abdülhak Hâmid Tarhan'ın tiyatro eserlerini inceleme konusu olarak seçtik.

Kırk kadar eser veren Abdülhak Hâmid, bu eserlerinin yirmi dört tanesini tiyatro türünde vermiştir. Biz bu yirmi dört eseri bu zamana kadar yapılan tasniflerin eksiklerini tamamlamak ve hatalarını gidermek iddiası ile yeniden tasnif ettik ve incelememizi bu tasnife göre yaptık.

Abdülhak Hâmid, tiyatro yazma hevesini ömrü boyunca hürmetle anacağı ve kendisine tek üstad bellediği Namık Kemal'den alarak başlar. İlk üç eserini geleneksel çerçevede yazar. Bu ilk üç eser (*Macerâ-yı Aşk*, *Sabr u Sebat* ve *İçli Kız*) Abdülhak Hâmid'in tiyatro yazarlığının yol ayrımını da ifade eder. Geleneksel konu ve temaları (İstenmeyen evlilik, kölelik, yanlış batılılaşma, kadınların sosyal hayattaki yeri ve eğitimleri, verem v.s.) ele aldığı bu ilk üç eserinden sonra Abdülhak Hâmid, yönünü Fransız klasik yazarlarına çevirir. Konusunu klasik tiyatrodan alan eserler yazar. Klasik tiyatronun sınırlayıcı kuralları onun değişken mizacına ve zengin ilhamına pek hitap etmez. Duygu ve düşüncelerinin anlatımı için romantik tiyatronun uygun olduğuna kanaat getiren Abdülhak Hâmid, ömrünün sonuna kadar romantik tiyatroya uygun eserler verir.

Hem romantik tiyatronun etkisi hem de tarihe olan merakı Abdülhak Hâmid'i tarihî tiyatro eserleri yazmaya iter. Eserlerinin üçte ikisinin konusu tarihten alınmadır.

Zengin muhayyilesi tarihi olduğu gibi değil bir takım değişiklikler ve yaratmalarla yorumlamasına yol açar. Esasında Abdülhak Hâmid, devrinin pek çok meselesini tarihî eserlerinde dile getirir. Tarih onun için fikirlerini rahatça dile getireceği bir araç olur.

Tanzimat devri Türk edebiyatının birinci nesli daha toplumsal bir duruş sergiler ve bu yönde eserler verirler. Abdülhak Hâmid'in de içinde bulunduğu ikinci nesil ise daha ferdî bir tavır sergiler. Şiirlerindeki ferdî duyuş ve ifade edişin aksine Abdülhak Hâmid, tiyatro eserlerinde daha toplumsal bir tavır sergiler. Tiyatro eserlerinde ele aldığı tema ve konular yoğun bir şekilde sosyal tema ve konulardır. Vatan-millet sevgisi, İslâm biriliği, kadının sosyal hayattaki yeri ve eğitimi, savaş karşıtlığı, zalim yönetici ve problemleri, meşrutî sistem isteği, hanedan karşıtlığı gibi pek çok sosyal tema ve konuyu eserlerinde dile getirir.

Devrindeki padişahlara yönetim ile ilgili tenkitlerini üstadı Namık Kemal gibi yüksek sesle ve alenî olarak dile getirmese de *Duhter-i Hindû*'dan başlamak üzere diğer eserlerinde alegorik bir anlatımı yeğler. Padişahlara kötü yönetimleri, zulümleri ve zevk ve safa düşkünlükleri noktasında ağır eleştiriler getirir. Bu tarz yöneticilerin ölümünü isteyecek kadar işi ileri boyutlara taşır. Alegorik okuma düzleminde eserlerinde tenkit ettiği yöneticiler ağırlıklı olarak Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid'dir. Zalim, müstebid ve zevk, safa düşkünü hükümdarlar karşısına hürriyetin savunucusu ve örnek yönetici tipi olarak da Mithat Paşa'yı çıkarır. Mithat Paşa'ya olan muhabbeti, Abdülhak Hâmid'e *Liberte*'yi yazdırır. Mithat Paşa'nın Sultan II. Abdülhamid tarafından sürülmesi olayından etkilenen Abdülhak Hâmid, bu üzüntüsünün bir göstergesi olarak tamamen alegorik mahiyette *Liberte*'yi kaleme alır.

Abdülhak Hâmid, var olanın sınırlarını zorlayarak, türün gerektirdiği hemen hemen bütün unsurları da göz ardı ederek eserler yazar. Kendine has "millî tiyatro" anlayışı onu bütün kaideleri yok saymaya kadar götürür. Oynanmak için değil okunmak için tiyatro eserleri yazar. Sahne tekniği ve sahne dilini ihmal ederek yazdığı tiyatro eserleri adeta macera romanı şeklini alır. Tiyatro eserlerinde fasıl bölünmelerinden isimlendirmelerine kadar tiyatro türüne has pek çok unsur gayri nizamidir. Lüzumlu ile lüzumsuzu ayıklama ihtiyacı hissetmeyen Abdülhak Hâmid, birkaç esere konu olacak olayları bir eserde anlatmayı yeğler. Ana vakaya zayıf bağlarla bağlanan tali vakalar, onun eserlerini karışık, anlaşılması güç hale getirir.

Muayyen bir dil anlayışı olmayan Abdülhak Hâmid'in mizacındaki nizamsızlık eserlerinde kullandığı dilde de kendini gösterir. Kelime servetini üç dilin sözlüğünden (Arapça, Farsça ve Türkçe) aldığı kelimeler oluşturur. Arkaik kelimelerden, kendisinin uydurduğu kelimelere kadar dili tamamen özensizdir. Uzun, gösterişe yönelik ve sanatkarâne cümleleri onun eserlerinin anlaşılmasının ve okunmasının önünde büyük bir engel olarak durur. Bütün eserlerinde konuşan Şâir-i Âzam Abdülhak Hâmid'in kendisidir. Eserlerindeki hizmetçisinden, hükümdarına, İngilizinden Hintlisine kadar herkes Abdülhak Hâmid'in sanatkarâne üslûbu ile konuşur. Klasik edebiyatımızın pek çok söz sanatı onun eserlerinde kendisine yer bulur. Tezat, tekrar, iştikak, seci ve akis eserlerinde sıklıkla başvurduğu söz sanatlarıdır.

Bu çalışma ile görülmüştür ki, Türk edebiyatının en renkli mizacına sahip Abdülhak Hâmid Tarhan, tamamen kendine özgü bir tiyatro faaliyeti gerçekleştirmiştir. Abdülhak Hâmid tiyatrosu kendisinden öncekilerden pek bir şey almadığı gibi kendisinden sonrakilere de takip edilecek bir tiyatro ekolü bırakmaz. Abdülhak Hâmid tiyatrosu, her bakımdan nevi şahsına münhasır ve orijinal bir tiyatro faaliyetidir. Seçtiği tema ve konulardan yazılış şekillerine, dil ve üslûbundan anlatım tekniklerine kadar bu orijinallik kendisini gösterir. Abdülhak Hâmid, alegorik anlatımının arkasına gizlediği düşünceleri ile edebiyatta bir tesir yaratmıştır. Eski şiirin yıkılması ve yenilenmesi yolunda ifa ettiği görevin bir benzerini tiyatrolarında alegorik anlatımının arkasına gizlediği düşünceleri ile istibdadın yıkılmasını hızlandırarak yapmıştır diyebiliriz. Kadın, eğitim, meşrutî sistem, savaş karşıtlığı, tarihî kullanarak millî moral ve motive sağlama gibi konu başlıkları Abdülhak Hâmid'in hemen hemen bütün eserlerinde bir fikri sabit gibi ele aldığı ve telkinde bulunduğu şeylerdir.

KAYNAKLAR

- Akı, N. (1974). *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı, Sosyopsikolojik Deneme*, Atatürk Üniversitesi Yay., Erzurum.
- Akı, N. (1989). *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, Dergâh Yay., İstanbul.
- Akıncı, G. (1954). *Abdülhak Hâmit Tarhan, Hayatı, Eserleri ve Sanatı*, Ankara Üniv. DTCF Yay., Ankara.
- Aktaş, Ş. (1986). *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yay., Ankara.
- Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay., Ankara.
- Akün, Ö. F. (1967). Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. XV, s. 107-159.
- Akyüz, K. (1964). Finten, *Türkoloji*, C. I, S. I, Ankara. s. 15-49,
- Aliş, Ş. (1998). Abdülhak Hâmid'in Finten Piyesinin Dört Unsur Nazariyesine Göre Tahlili, *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri, 12 Nisan 1997*, İSAR, İstanbul, ss. 65-80.
- Alptekin, A. B. (1997). *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Akçağ Yay., Ankara.
- And, M. (1970a). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- And, M. (1970b). Türk Tiyatrosunda Tarihî Oyunlar ve Bunların Yazılış Gereççeleri, 7. *Uluslararası Türk Tarih Kongresi Bildiri Kitabı*, TTK, Ankara, s. 768-773.
- And, M. (1972). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- And, M. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Turhan Kitabevi, Ankara.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Argunşah, H. (2006). Tarihî Roman, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Kültür Bakanlığı, İstanbul.
- Aristoteles (2007). *Poetika*, Çeviren: İsmail Tunalı, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Asiltürk, B. (2000). *Osmanlı Seyyahlarının Gözüyle Avrupa*, Kaknüs Yay., İstanbul.
- Aytaş, G. (2002). *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara.

- Bezirci, A. (1991). *Abdülhak Hamit*, Altın Kitaplar, İstanbul.
- Bezirci, A. (b.t.yok). *Abdülhak Hâmit ve Târik yahut Endülüş Fethi*, Oluş Yay., İstanbul.
- Bezircioğlu, A. (1950). *Abdülhak Hamid'in Târik yahut Endülüş Fethi Piyesi* (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Ün. Edebiyat Fak. Türkoloji Bölümü, İstanbul.
- Buttanrı, M. (2009). Yeni Türk Edebiyatı-Tarih İlişkisi Bağlamında Türk Tiyatro Eserlerinde Genç Osman Vak'ası, *Turkish Studies*, S. 4/1-II, Kış 2009, s. 1765-1806.
- Brujin, P. (1997), *The Two Worlds of Eşber*, Netherland.
- Byron, L. (1934). *Sardanapal*, Çeviren: Mehmet Enisi, Hilmi Kitaphanesi, İstanbul.
- Can, K. (1952). *Abdülhak Hâmid Üzerinde Edebiyat Coğrafyası Bakımından Bir Araştırma* (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Ün. Edebiyat Fakültesi, Türkoloji Bölümü, İstanbul.
- Carlson, M. (2008). *Tiyatro Teorileri, Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme*, Çeviren: Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, Deki Yay., Ankara.
- Corneille, P. (2009). *Le Cid*, Çeviren: Gülay Oktar Ural, Mitos Boyut Yay., İstanbul.
- Çetinsaya, Gi-Buzpınar, T. (2005). Midhat Paşa, *İslâm Ansiklopedisi*, TDV Yay., İstanbul.
- Çetişli, İ. (1999). *Memduh Şevket Esendal, İnsan ve Eser*, Kardelen Kitabevi, Isparta.
- Çetişli, İ. (2004). *Metin Tahlillerine Giriş 2, Hikâye-Roman-Tiyatro*, Akçağ Yay., Ankara.
- Demircan, A. (2003). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Aydınlık Bir Yüz: Abdülhak Hamit Tarhan* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve SBE, Ankara.
- Dilmen, İ. N. (1932). *Abdülhak Hâmit ve Eserleri*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul.
- Dizdaroğlu, H. (1970). *Abdülhak Hamid Tarhan-Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Varlık Yayınları İstanbul,
- Enginün, İ. (1979). *Tanzimat Devrinde Shakespeare, Tercümeleleri ve Tesiri*, İstanbul Ün. Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.
- Enginün, İ. (1986). *Abdülhak Hâmid Tarhan*, KTB Yay., Ankara.
- Enginün, İ. (1992). Abdülhak Hâmid'in Oyunlarında İngilizler, *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yay., İstanbul, ss. 142-148.

- Enginün, İ. (1992). Byron ve Hâmid'in Sardanapal Piyesleri Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma, *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yay., İstanbul, s. 78-100.
- Enginün, İ. (2000). Edebiyatımızda Endülüs, *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergâh Yay., İstanbul, s. 32-41.
- Erarslan, K. (1967). Duhter-i Hindû'da "Vahşet", *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. XV, İstanbul.
- Ergenç, E.(1960). *Abdülhak Hâmid'in Tiyatrolarında Menfi Kadın Tipleri* (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Ün. Türkiyat Enstitüsü, İstanbul.
- Ertaylan, İ. H. (1932). *Abdülhak Hâmit*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul.
- Fuat, M. (1984). *Tiyatro Tarihi*, Varlık Yay., İstanbul.
- Gerçek, S.N. (1930). *Türk Temaşası, Meddah-Karagöz-Orta Oyunu*, Matbaa-i Ebuzziya. İstanbul.
- Göçgün, Ö. (1987). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, KTB Yay., Ankara.
- Göçgün, Ö. (1999). *Namık Kemâl'in Şâirliği ve Bütün Şiirleri*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Gözler, Y. (1957). *Abdülhak Hâmid'in Eşber Piyesinde Benzetme Unsurları*, İstanbul Ün. Türkiyat Enstitüsü, İstanbul.
- Güntekin, R. N. (1927). Mehmetçik'ten Bir Parça, *Hayat*, C. I, S. 13, 24 Şubat 1927, s. 18-19.
- Güntekin, S. (1957). *Abdülhak Hâmid'in Finten Piyesinde Tabiat Unsurları Üzerinde Bir Araştırma* (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Ün. Türkiyat Enstitüsü, İstanbul.
- Gürani-Arslan, N. (1998). Abdülhak Hâmid'in İki Eserinin Byron'ın Sardanapalus Adlı Oyunu ile Karşılaştırılması, *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri*, 12 Nisan 1997, İSAR, İstanbul, s. 41-51.
- Gürsoy, B. (1981) . *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatro Eserlerinde Kadın* (Basılmamış Doktora Tezi), Atatürk Ün. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum.
- Güven, G.(2009). *Sami Paşazade Sezayi ve Eserleri*, Dergâh Yay., İstanbul.
- İz, F. (1958). On Dokuzuncu Yüzyıl Başında Yazılmış Bir Türkçe Piyes, Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşşer Ahmed, *İ.Ü.Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. VIII, s. 44-72.
- Kabaklı, A. (1948). *Abdülhak Hâmidin Tiyatroları* (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, İstanbul.

- Kaplan, M. (1992). Hâmid ve Annesi, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-1*, Dergâh Yay., İstanbul, s. 353-368.
- Kaplan, M. (1994). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-2*, Dergâh Yay., İstanbul.
- Kara, Ö.M.(2010). Dramın İlk Uygulayıcıları: Türk Şamanları, *Turkish Studies*, Bahar, S. 5, s. 1180-1191.
- Karaburgu, O. (2008). Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Sabr u Sebat* İsimli Tiyatro Eserinde Geleneğin ve Geleneksel Türk Tiyatrosunun İzleri, *Halk Kültüründe Tiyatro Uluslar arası Sempozyumu*, 25-27 Aralık 2008, İstanbul
- Karaca, M. (1957). *Liberte (Metin) ve Üzerinde Bir Araştırma* (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Üniv. Edebiyat Fak. Türkoloji Bölümü, İstanbul.
- Karal, E. Z. (1983). *Osmanlı Tarihi (Islahat Fermanı Devri 1861-1876)*, C. VII, TTK yay., Ankara.
- Kebeli, S. (2007). *Sömürgeciliğe Karşı: Abdülhak Hâmid Tiyatrosu* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve SBE, Ankara.
- Kefeli, E. (1998). Hâmid'in Batılı Kaynakları: Victor Hugo, *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri*, 12 Nisan 1997, İSAR, İstanbul, s. 53-63.
- Kefeli, E. (2000), Hâmid'in Batılı Kaynakları: Victor Hugo, *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*, Kitabevi Yay., İstanbul, s. 107-116.
- Kemal, N. (1967). *Namık Kemal'in Hususi Mektupları I*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, TTK Basımevi, Ankara.
- Kemal, N. (1969). *Namık Kemal'in Hususi Mektupları II, İstanbul ve Midilli Mektupları-I*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, TTK Yayınları, Ankara.
- Kemal, N. (1973). *Namık Kemal'in Hususi Mektupları III, Midilli Mektupları-II*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, TTK Basımevi, Ankara.
- Kemal, N. (1986). *Namık Kemal'in Hususi Mektupları IV*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, TTK Basımevi, Ankara.
- Kılıç, Ç. (2008). Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Oyun Önsözleri ve Tiyatro Anlayışı, *Süleyman Demirel Üniv. Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, I. Uluslar arası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri*, 23-26 Ekim 2007, Isparta.
- Köni, Y. K. (1942). Hakan, *Yeni Adam*, Nu: 381, 16 Nisan 1942, s. 3.
- Lütfü, Ö. (1905). *Tecrübe-i İntikaad -Duhter-i Hindû*, Türk Matbaası, Kahire.
- Mahgoob, İ. N. (1977). *Abdülhak Hamid Tarhan'ın Konusunu İslâm Tarihinden Alan*

- Piyesleri* (Basılmamış Doktora Tezi), İÜEF TDE Böl., İstanbul.
- Mardin, Y. (1976). *Abdülhak Hâmid'in Londrası*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Nikoliç, M.M. (1935). 4000 Yıl Önce Türk Tiyatrosu, *Darülbedayi Dergisi*, Sayı: 56, 1 Aralık 1935, İstanbul.
- Nutku, Ö. (1972). *IV. Mehmed'in Edirne Şenliği*, TTK Basımevi, Ankara.
- Oflazoğlu, A. T. (1985). Tarih ve Tiyatro, *Türk Dili*, C. XLIX, S. 397, s. 1-14.
- Okay, M. Orhan (1971). *Abdülhak Hâmid'in Romantizmi*, Atatürk Üniv. Yay., Erzurum.
- Okay, M. Orhan. (1955). *Abdülhak Hâmid'in Eserlerinde Muhayyilenin Tezahür Şekilleri* (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Üniv. Türkiyat Enstitüsü, İstanbul.
- Öner, S. (1974). *Abdülhak Hâmid Tarhan*, Toker Yay., İstanbul.
- Örik, N. S. (1937). Abdülhak Hamit'in Tiyatro Eserleri, *Ülkü*, Eylül, C. X, S. 56
- Özön, M. N. (1941). *Son Asır Türk Edebiyatı*, İstanbul.
- Özön, M. N. (1997). *Namık Kemal ve İbret Gazetesi*, YKY, İstanbul.
- Öztuna, Y. (1967). *Başlangıcından Zamanımıza Kadar Türkiye Tarihi*, C. 12, Hayat Kitapları, İstanbul.
- Parla, J. (2004). *Babalar ve Oğullar, Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yay., İstanbul.
- Parlatır, İ. (1979). Nesteren Üzerine Hâmit-Ekrem Yazışması ve Hâmit'in Bir Mektubu, *Türkoloji Dergisi*, Ankara, s. 123-168.
- Parlatır, İ. (1987). *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*, TTK Yay., Ankara.
- Perin, C. (1946). *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*, İstanbul Üniv. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Randall, W. L. (1999). *Bizi 'Biz' Yapan Hikayeler, Kendimizi Yaratmak Üzerine Bir Deneme*, Çeviren: Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- Sâfi, İ. (2006a). *Altın Suyuna Batırılmış Bir Hayat Abdülhak Hâmid Tarhan*, Dergâh Yay., İstanbul.
- Sâfi, İ. (2006b). *Mahpus Şarkısı*, Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul.
- Sâfi, İ. (2006c). *Hâmidname*, Kutup Yıldızı Yay., İstanbul.

- Sakaoğlu, S. (1984). Abdülhak Hâmid'in Sabr u Sebat Adlı Eserinde Atasözleri ve Deyimler, *Mehmet Kaplan'a Armağan*, Dergâh Yay., İstanbul.
- Salahattin, M. (1927). Üstad-ı Azam Abdülhak Hâmid'in Nezdinde Bir Saat, *Yeni Kitap*, Nr. 7, Teşrin-i Sâni 1927, s. 4.
- Saraç, T. (1990). *Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük*, Adam Yay., İstanbul.
- Sevengil, R. A. (1959). *Türk Tiyatrosu Tarihi I, Eski Türklerde Dram Sanatı*, Maarif Basımevi, İstanbul.
- Sevengil, R. A. (1961). *Türk Tiyatrosu Tarihi III, Tanzimat Tiyatrosu*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Sevin, N. (1966). Selçukluların Getirdiği Kol Oyunları, *Türk Dili*, S. 178, Temmuz 1966.
- Sevük, İ. H. (1935). *Edebi Yeniliğimiz*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Shakespeare, W. (1996). *Julius Caesar*, Çeviren: Nureddin Sevin, MEB Yay., İstanbul.
- Süphandağı, İ. (1997). *Abdülhak Hamit Tarhan'ın Piyeslerindeki Fikir Motifleri* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi SBE, Van.
- Şahabettin, C. (1340/1924). Abdülhak Hâmid ve *Yabancı Dostlar*, *Servet-i Fünûn*, nr. 1475, 20 Teşrin-i Sâni, s. 6.
- Şener, S. (1982). Türk Tiyatrosunda Tarihsel Oyunlar, *Türk Dili*, S. 363, Haziran 1982, s. 187-188.
- Şengül, A. (2008). *Cumhuriyet Döneminde Tarihî Tiyatro*, Alp Yayınevi, Ankara.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 7b., Çağlayan Kitabevi, İstanbul.
- Tanpınar, A. H. (2004). *Edebiyat Dersleri*, haz. Abdullah Uçman, 4b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tansel, F. A. (2005). *Hususi Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid*, Akçağ Yay., Ankara.
- Tarhan, A. H. (1329/1913). *İlhan*, Tanin Matbaası, İstanbul, 155s
- Tarhan, A. H. (1332). *Turhan*, Genç Osmanlı Matbaa ve Kütüphanesi, İstanbul, 160s.
- Tarhan, A. H. (1335/1917b). *İbn Musa yahut Zati'l Cemal*, Matbaa-i Âmire, İstanbul, 416s.
- Tarhan, A. H. (1335/1917c). *Sardanapal*, Matba-i Âmire, İstanbul, 170s

- Tarhan, A. H. (1335/1917e). *Yadigâr-ı Harb*, Âsâr-ı Müfide Kütüphanesi, İstanbul, 131s.
- Tarhan, A. H. (1924a). *Yabancı Dostlar-I*, Yeni Matbaa, İstanbul, 43s.
- Tarhan, A. H. (1924b). *Yabancı Dostlar-II*, Orhaniye Matbaası, İstanbul, 64s.
- Tarhan, A. H. (1927). *Finten*, Necm-i İstikbal Matbaası, İstanbul, 496s
- Tarhan, A. H. (1935), *Hakan*, Akşam Matbaası, İstanbul, 100s.
- Tarhan, A. H. (1991). *Sahra, Divaneliklerim, Bunlar O'dur*, haz: İnci Enginün, Dergâh Yay., İstanbul.
- Tarhan, A. H. (1994). *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, haz: İnci Enginün, Dergâh Yay., İstanbul.
- Tarhan, A. H. (2000). *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 4, Eşber/Sardanapal*, haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tarhan, A.H. (1291/1875). *İçli Kız*, Basiret Matbaası, İstanbul, 96s.
- Tarhan, A.H. (1292/1876). *Duhter-i Hindû*, Tasvir-i Efkâr matbaası, İstanbul, 198s.
- Tarhan, A.H. (1326/1910). *Macera-yı Aşk*, Dersaadet, 191s.
- Tarhan, A.H. (1335/1917a). *Târık yahut Endülüüs Fethi*, Asâr-ı Müfide Kütüphanesi, Matbaa-i Âmire, İstanbul, 240s.
- Tarhan, A.H. (1335/1917d). *Abdullahü's-Sagîr-Nazife*, Âsâr-ı Müfide Kütüphanesi, İstanbul, 99s.
- Tarhan, A.H. (1341/1922). *Eşber*, Matba-i Âmire, İstanbul, 167s
- Tarhan, A.H. (1928a). Eserlerimi Nasıl Yazdım?, *Resimli Ay*, Nr. 53-5, Temmuz, s. 17-18.
- Tarhan, A.H. (1928b). Eserlerimi Nasıl Yazdım?, *Resimli Ay*, Nr. 54-6, Ağustos, s. 15-17.
- Tarhan, A.H. (1928c). Eserlerimi Nasıl Yazdım?, *Resimli Ay*, Nr. 55-7, Eylül, s. 4-5, 40.
- Tarhan, A.H. (1928d). Eserlerimi Nasıl Yazdım?, *Resimli Ay*, Nr. 56-8, Teşrin-i Evvel, s. 21-22
- Tarhan, A.H. (1994). *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, haz. İnci Enginün, Dergâh Yay., İstanbul.
- Tarhan, A.H. (1995-I). *Abdülhak Hâmid'in Mektupları-I*, haz. İnci Enginün, Dergâh Yay., İstanbul.

- Tarhan, A.H. (1995-II). *Abdülhak Hâmid'in Mektupları-II*, haz. İnci Enginün, Dergâh Yay., İstanbul.
- Tarhan, A.H. (1997). *Bütün Şiirleri-II (Makber, Ölü, Halce, Bâlâdan Bir Ses, Vâlidem)* haz. İnci Enginün, Dergâh Yay., İstanbul.
- Tarhan, A.H. (b.t. yok). *Nesteren*, Mukaffa bir facia, 215s.
- Tarhan, A.H. (b.t. yok). *Sabr u Sebat*, Mekteb-i Sanayi Matbaası, İstanbul, 143s.
- Tarhan, A.H. (b.t. yok). *Tezer yahut Melik Abdurrahmanî's Sâlis*, Manzum ve kavafi-i mukayyedeği hâvi bir fâcia-ı tarihiyedir, İstanbul, 127s.
- Tarhan, A.H.(1324). *Zeynep*, İkdâm Matbaası, Dersaadet, 207s.
- Tarhan, A.H.(2002). *Mâcerâ-yı Aşk, Nesteren, Zeynep, Hakan*, haz. İnci Enginün, Dergâh Yay., İstanbul.
- Tarhan, L. (2006). *Karlar Altında Nevbahar, Lüsyen Tarhan'ın Hatıraları*, haz. İhsan Sâfi, Dergâh Yay., İstanbul.
- Taşçı, Y. (1999). *Abdülhak Hâmid Tarhan*, Şule Yay., İstanbul.
- Tekin, M. (2001), *Roman Sanatı, Romanın Unsurları 1*, Ötüken Yay., İstanbul.
- Tuncel, B. (1938). *Tiyatro Tarihi*, Devlet Basımevi, C. I, İstanbul.
- Uğurcan, S. (1992). *Tanzimat Devrinde Kadının Statüsü, 150. Yılında Tanzimat*, haz. Hakkı Dursun Yıldız, Ankara.
- Uğurcan, S. (2002). *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih*, Akademi Kitabevi, İzmir.
- Uysal, S. (1953). *Hâmid'in Piyeslerinde Shakespeare Tesiri* (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü, İstanbul
- Ünaydın, R. E. (1985). *Diyorlar Ki*, haz. Şemseddin Kutlu, KTB Yay. Ankara.
- Üstünova, M. (1999). *Namık Kemal'in Kaleminden Abdülhak Hâmit*, *Türk Dili*, Eylül 1999, S. 573, s. 811-820.
- Ziya Paşa (1276). *Endülüs Tarihi*, Takvimhâne-i Âmire, C. I, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1975 yılında Şarkışla'da doğdu. İlk, orta ve lise tahsilini Kayseri'de tamamladı. 1994 yılında girdiği Erciyes Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü 1998 yılında bitirdi. Kayseri'nin Yahyalı; Sivas'ın Hafik ilçelerinde Türkçe ve Türk Dili ve Edebiyatı öğretmenliği görevlerinde bulundu. 1998–1999 öğretim yılında Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde başladığı Yüksek Lisansını 2001 yılında tamamladı. 2003–2004 yılları arasında Asteğmen rütbesiyle askerliğini yaptı. Halen Pamukkale Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı anabilim dalında Araştırma Görevlisi olarak görev yapmaktadır. Evli ve iki çocuk babasıdır.