

TİYATRO SAHNESİNDE TOPLUMSAL DÜZEN TAHAYYÜLÜ: ŞEMSETTİN
SÂMÎ'NİN OYUNLARI ÜZERİNE TÜRSSEL VE TEMATİK BİR İNCELEME

SEVGİN ÖZER

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ

2015

REPRESENTING SOCIAL ORDER ON THE STAGE: AN ANALYSIS OF
ŞEMSETTİN SÂMÎ'S PLAYS WITHIN THE FRAMEWORK OF LITERARY
GENRES AND THEMES

Thesis submitted to the
Institute for Graduate Studies in the Social Sciences
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts
in
Turkish Language and Literature

by
Sevgin Özer

Boğaziçi University

2015

Representing Social Order on the Stage: An Analysis of Şemsettin Sâmî's Plays
within the Framework of Literary Genres and Themes

The thesis of Sevgin Özer
has been approved by:

Assoc. Prof. Nur Gürani Arslan (Advisor)

Prof. Dr. Aslı Tekinay

Assoc. Prof. Halim Kara

January 2015

Thesis Abstract

Sevgin Özer, “Representing Social Order on the Stage: An Analysis of Şemsettin Sâmi’s Plays within the Framework of Literary Genres and Themes”

This thesis examines three plays by Şemsettin Sâmi, *Besâ yahut ahde Vefâ* (1875), *Seydi Yahyâ* (1875), *Gâve* (1876) within the framework of literary genres and themes, in order to reveal their intellectual and social messages and relationship with politics. Sâmi is a Tanzimat intellectual who worked as a clerk, journalist, translator, dictionary writer and novelist. He used the theater as a tool to educate people like many other intellectuals in the Tanzimat period, an era of political and social innovation when Ottoman society had just met with the Western theater. Sâmi’s plays have not been examined as much as the plays of his colleagues, famous names of the era, Namık Kemal and Abdülhak Hâmit. Generally he has not been distinguished as a political play writer. However, in his works by showing class injustice and inequality he makes social criticism through the personal problems and adventures of the protagonists. Moreover, Sâmi’s Albanian origin affected the subjects of his plays. In this thesis, the plays of the author are studied in terms of their associations with melodrama genre which is very suitable for intriguing the audience and making clear and effective statements. The three melodramas studied in this thesis are among the first examples of the Western style Turkish theatre. Şemsettin Sâmi produced purposeful and political plays; suggested solutions for the social problems that he pointed out; expressed the qualifications of “the ideal citizen” and drew a social order representation on the stage.

Tez Özeti

Sevgin Özer, “ Tiyatro Sahnesinde Toplumsal Düzen Tahayyülü: Şemsettin Sâmî'nin Oyunları Üzerine Türsel ve Tematik Bir İnceleme”

Bu tez, Şemsettin Sâmî'nin tiyatro eserleri *Besâ yahut ahde Vefâ* (1875), *Seydi Yahyâ* (1875) ve *Gâve*'nin (1876) içerdiği toplumsal ve düşünsel mesajları, politika ile olan ilişkisini ortaya koymak adına tür ve tema bağlamlarında incelenmesini kapsar. Sâmî, kâtiplik, gazetecilik, çevirmenlik yapmış, sözlükler hazırlamış, roman yazmış çok yönlü bir Tanzimat aydınıdır. Siyasal ve sosyal anlamda bir yenileşme dönemi olan, üstelik Osmanlı toplumunun Batılı anlamda tiyatro ile henüz tanıştığı Tanzimat Dönemi'nde, pek çok aydın gibi tiyatroyu halkı eğitmek adına bir araç olarak kullanmıştır. Oyunları çağdaşları, dönemin önde gelen isimlerinden Namık Kemal ve Abdülhak Hâmit'inkiler kadar çok incelenmemiş; Sâmî siyasi içerikli bir oyun yazarı olarak fazlaca öne çıkarılmamıştır. Hâlbuki eserlerinde kahramanların bireysel sorunları, maceraları üzerinden çok açık veya sert olmamakla birlikte özellikle adaletsizliklerin, eşitsizliklerin gösterilmesiyle toplumsal düzen eleştirisi yapılır. Ayrıca yazarın Arnavut kökenli bir Osmanlı olması da eserlerinin konularının şekillenmesini etkilemiştir. Bu çalışmada, yazarın oyunları seyircilerin ilgisini çekme, mesajını açık ve etkili bir biçimde ortaya koyma açılarından oldukça elverişli olan melodram kalıbına yakınlığı ile ele alınır. Şemsettin Sâmî, Batılı anlamda tiyatronun ilk Türkçe örnekleri arasında yer alan üç melodramı ile amacı olan, politikayla ilişkili oyunlar üretmiş; gösterdiği toplumsal sorunlara dair çözüm önerileri sunmuş; “ideal vatandaş” figürünün özelliklerini ortaya koymuş; tiyatro sahnesinde bir toplumsal düzen tahayyülü çizmiştir.

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-----|
| ÖNSÖZ | vi |
| BİRİNCİ BÖLÜM: GİRİŞ | 1 |
| Çok Yönlü Bir Tanzimat Aydını: Şemsettin Sâmî | 1 |
| Tanzimat Aydını ve Tiyatrosu | 5 |
| Tiyatronun Sansürle Mücadelesi ve Tiyatro-Politika İlişkisi | 15 |
| İKİNCİ BÖLÜM: OYUNLARI BIÇIMLENDİREN UNSURLAR..... | 28 |
| Oyunların Konularının Alınmış Olduğu Kaynaklar | 28 |
| Şemsettin Sâmî'nin Etkilenmiş Olduğu Yazın Anlayışları ve Oyunlarının Türleri | 48 |
| ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: TİYATRO SAHNESİNDE TOPLUMSAL DÜZEN | |
| TAHAYYÜLÜ | 70 |
| Bireysel Hikâyeler mi Toplumsal Sorunlar mı?..... | 70 |
| Ahlak Risaleleri mi, Politik Tiyatro Denemeleri mi?..... | 97 |
| DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: SONUÇ | 123 |
| KAYNAKÇA | 127 |

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması, Şemsettin Sâmî'nin fazlaca üzerinde durulmamış olan tiyatro eserlerine dikkati çekmek; yazarın oyunlarındaki düşünsel yapıyı açığa çıkararak çok yönlü bir Tanzimat aydını ve tiyatrosu üzerinden, dönemin tiyatrosunun sosyal ve politik rolüne dair kapı açmak hedefini taşır. Bu hedef doğrultusunda, çalışmada metinlerin yakın okuması yapılırken düşünsel boyutları esas alınır. Çalışmanın temel gayesi, 19. yüzyıl Osmanlı'sında Batılı anlamda tiyatronun ilk örnekleri arasında yer alan üç oyuna imza atmış olan Şemsettin Sâmî'nin, oyunlarının politika ile olan ilişkisini ve tiyatro sahnesinde nasıl bir toplumsal düzen tahayyülü kurmuş olduğunu tartışmaktır.

Dört bölümden oluşan tezin “Giriş” bölümünde, öncelikle Şemsettin Sâmî'nin hayatı ve eserleri hakkında genel bilgilere yer verilir. Bu bilgiler, yazarın Arnavut Osmanlı kimliğinin, bilgi birikiminin ve farklı alanlarda yapmış olduğu çalışmaların tiyatrosunun şekillenmesinde belirleyici olduğu düşüncesiyle, eserler hakkında daha sağlıklı bir değerlendirme yapabilmek adına gerekli görülmektedir. “Giriş” bölümünde ayrıca, Tanzimat'ın koşullarının bir sonucu olarak bir “aydınlar” zümresinin doğuşu ve bu aydınların Osmanlı'da Batılı anlamda tiyatronun ilk örneklerini verirken hangi değerleri temel aldıkları üzerinde durulur. Tanzimat tiyatrosunun tarihi hakkında kapsamlı çalışmalar bulunmaktadır; dolayısıyla burada amaç dönem tiyatrosunun gelişimine, tiyatro faaliyetlerine dair bilgi vermek değil, Şemsettin Sâmî'nin oyunlarına ışık tutacak ölçüde Tanzimat tiyatrosunun özellikle yenilik ve fikir bağlamlarında neyi ifade ettiğini ortaya koymaktır. Bunların yanı sıra bu bölümde, siyasi düşüncelerin sahneye yansımalarının ve böylesi bir tiyatro

ortamının gelişiminin devlet tarafından nasıl karşılandığına dair örnekler verilerek Şemsettin Sâmî, çağdaşlarıyla birlikte ele alınır.

Sâmî'nin oyunlarının her birinin tarihsel ve kültürel bir kaynağı bulunmaktadır. Yazar *Besâ yahut Ahde Vefâ*'da Arnavut kültürüne ait "besâ" geleneğinden, *Seydi Yahyâ*'da Endülüs tarihindeki bir olaydan ve kahramandan, *Gâve*'de ise Kürt mitolojisinden bir kahraman olan Gâve'nin başlattığı halk isyanından yola çıkmıştır. Tezin ikinci bölümünde oyunların konularının bu temeller üzerinden nasıl şekillendirildiği irdelenir. Böylece oyunları tanıtmak ve daha da önemlisi, Şemsettin Sâmî'nin nasıl bir tiyatro anlayışı benimsemiş olduğuna dair bir tartışma başlatmak amaçlanır. Bunlara ek olarak ikinci bölümde Şemsettin Sâmî'yi etkileyen, oyunlarında izleri görülebilecek yazın anlayışları, Romantizm, Antik Yunan tiyatrosu ve Shakespeare etkisi üzerinde durulur. Ayrıca Metin And ve Niyazi Akı'nın sınıflandırmaları esas alınarak Tanzimat tiyatrosu tarihi kitaplarında Şemsettin Sâmî tiyatrosunun nasıl konumlandırıldığı ve eserlerin melodram türü ile ilişkisi incelenir. Burada amaç eserleri belirli bir türe oturtmak değil, politika ve devrim ile ilişkileri dolayısıyla melodrama yakınlıklarını tartışmaktır.

Avrupa'dakinin aksine düşünsel, edebi akımlarla bağlantılı olarak gelişip belirgin bir kimlik kazanamamış ve Osmanlı'nın yeni tanıştığı bir biçim olması dolayısıyla teknik anlamda yetkinliğe ulaşamamış olan dönem tiyatrosunu incelemek adına tema bağlamı, oldukça işlevsel bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Tezin üçüncü bölümünde, üç oyun birlikte ele alınarak bir yakın okuma gerçekleştirilirken eserlerin içerdikleri ortak temalar, Şemsettin Sâmî tiyatrosunun düşünsel ve toplumsal boyutlarını değerlendirmek, politika ile ilişkisini ortaya koymak doğrultusunda birer çıkış noktası olarak benimsenmektedir. Bu bölümde eserlerdeki

özgürlük, eşitlik, adalet, intikam, vatanseverlik, isyan, sadakat, fedakârlık, zulüm, savaş karşıtlığı, ölüm ve aşk temalarını nasıl kullanılmış oldukları araştırılır.

Öncelikle söz konusu temaların işlenişiyle bireysel hikâyelerin mi yoksa toplumsal sorunların mı öne çıktığı; daha sonra oyunların birer ahlak risalesi mi yoksa politik tiyatro denemesi mi olduğu sorularının yanıtları aranır. Böylece Şemsettin Sâmî'nin oyunları aracılığıyla hangi mesajları verdiği, nasıl bir toplumsal düzen tahayyülü ortaya koyduğu gösterilmeye çalışılır.

“Sonuç” bölümü ise yazarın yapıtlarında seçtiği temalar ve melodram türünün sağladığı imkânlar ile toplumsal düzen tahayyülünü sahneye taşımış; bir Osmanlı aydını olarak tiyatronun halkı etkileme, eğitme gücünden yararlanarak Tanzimat tiyatrosuna katkıda bulunmuş olması hakkında bir genel değerlendirmedir.

Bu tezin amacı Şemsettin Sâmî'nin oyunlarının, Tanzimat Dönemi dinamikleri göz önünde bulundurularak nesnel bir biçimde değerlendirilmesinin yanı sıra, hangi edebi kültüre yani Osmanlı'ya mı yoksa Arnavutluk'a mı ait olduğu tartışmasının dışında politik bir figür olarak üzerinde fazlaca durulmamış olan yazarın tiyatrosunun politika ile olan ilişkisine, toplumsal yapı hakkındaki fikir ve eleştirilerine odaklanmaktır.

Bu tezin ortaya çıkmasında doğrudan veya dolaylı olarak katkıları olan, teşekkür etmek istediğim kişiler var. Öncelikle sabrı, anlayışı ve tavsiyeleriyle bana her zaman destek olan, çalışmamın her aşamasında yol gösteren, beni daima güler yüzle karşılayan, tez danışmanım, sevgili hocam Doç. Dr. Nur Gürani Arslan'a çok teşekkür ederim.

Yüksek lisans yıllarımda bilgi birikimlerini paylaşma şansını elde ettiğim, ufkumun genişlemesine katkı sağlayan, tanımaktan büyük mutluluk duyduğum, Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nün tüm değerli akademisyenlerine teşekkür ederim. Ders yıllarında olduğu gibi tez yazım aşamasında da desteğini esirgemeyen Doç. Dr. Halim Kara'ya ve Şemsettin Sâmî ile politik tiyatroyu birlikte düşünmemi sağlayan ilk ipucunu veren Yrd. Doç. Dr. Erol Köroğlu'na ayrıca teşekkür etmek isterim. Değerli hocalarım Nur Gürani Arslan ve Halim Kara'nın yanı sıra tez jürimde yer alan, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü akademisyenlerinden Prof. Dr. Aslı Tekinay'a da teşekkürlerimi sunarım.

Bana sessiz ve keyifli bir çalışma ortamı sağlayabilmek için elinden geleni yapan ev arkadaşım Gülfem'e ve tezim için kitaplar bulup yollayan, ihtiyacım olduğunda bana moral veren dostum Cem'e teşekkür ederim. Son olarak daima yanımda olduklarını hissettiren, yaşamımı anlamlı kılan canım aileme sonsuz teşekkürler...

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Çok Yönlü Bir Tanzimat Aydını: Şemsettin Sâmî

Şemsettin Sâmî'nin bir Tanzimat aydını olana kadar yaşadıkları, ilgi alanlarının ve bilgi birikiminin genişliği ayrıca oyunlarına yansıyan Arnavut Osmanlı kimliği eserlerini değerlendirme, anlamlandırma bağlamında yardımcı olurlar. Bu nedenle öncelikle yazarın eserlerine ışık tutması adına hayatı hakkında kısaca bilgi verilecektir.¹

Şemsettin Sâmî kâtiplik, gazetecilik yapmış, dergilerde çalışmış, çevirilerinin yanı sıra edebiyat tarihlerince ilk Türkçe roman olarak kabul edilen *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*'ı yazmış, tiyatro eserleri üretmiş, sözlükler hazırlamış çok yönlü bir Tanzimat aydınıdır. Şemsettin Sâmî 1 Haziran 1850'de (22 Recep 1266'da), Balkan Savaşı'na kadar Yanya ilinin Ergiri sancağına bağlı kalan Pirmedi ilçesinin Dağlı bucağının merkezi olan Fraşer'de doğmuştur. Sâmî ilköğrenimini Fraşer'de tamamlamış ancak anne ve babasının ölümü üzerine kardeşlerine babalık eden Abdül Bey önderliğinde tüm aile 1861'de Yanya'ya göç etmiştir. Şemsettin Sâmî, Yanya'da müderris Yakup Efendi'den özel dersler almış bunun yanı sıra Rum jimnasına devam etmiştir. Rum jimnasında Rumca, Eski Yunanca, Fransızca, İtalyanca öğrenmiş, coğrafya, tarih, riyaziye, heyet, hikmet, kimya, tarih-i tabii ve teşrih dersleri almıştır. Okulu

¹ Şemsettin Sâmî'nin hayatı ile ilgili sadece eserlerine ışık tutacak kadar bilgi verilecek ve benzer konulu eserlere kıyasla daha kapsamlı olması bakımından Agâh Sırrı Levend'in *Şemsettin Sami* adlı yapıtından yararlanılacaktır.

bitirdikten sonra Yanya'da Mektubî Kalemine devam etmiş, 1871'de İstanbul'a gelerek Matbuat Kaleminde çalışmaya başlamıştır.²

Matbuat Kaleminde çalışırken tarih ve edebiyat çalışmalarına da devam eden Şemsettin Sâmî, 1872'de *Tarih-i Mücmel-i Fransa* adıyla Fransızcadan bir çeviri yapar ve romanını yazar. Kısa bir süre Ebüzziya Tevfik'in çıkardığı *Sirac* gazetesinde çalışır ve 1873'te *Hadika* gazetesinin yazı işlerini üstlenir. Gazete kapatıldıktan sonra Matbuat Kalemine devam ederken Fransızcadan iki oyun çevirisi de yapar: *İhtiyar Onbaşı* ve *Galeteé*. 1874 yılında Trablusgarp'ta çıkarılan *Vilayet* gazetesinde yaklaşık dokuz ay çalışır. İstanbul'a döndükten sonra 1875-76 yıllarında *Besâ yahut Ahde Vefâ*, *Seydi Yahyâ*, *Gâve* adlı tiyatro oyunlarını yayımlayan Şemsettin Sâmî, sürgünde bulunan Ebüzziya Tevfik adına *Muharrir* dergisinin ilk dört sayısını çıkarır. 1876 yılında on ay *Sabah* gazetesinde çalışır, 17 Zi'l-hicce 1293 tarihli 256 sayılı nüshayı çıkardıktan sonra buradan ayrılır.³

Yazar 1877'de Sava Paşa'nın mühürdarlığıyla Rodos'a gidip beş ay burada çalıştıktan sonra Yanya'da Rus seferi dolayısıyla kurulmuş olan "Sevkiyyat-ı Askeriyye Komisyonu"nda başkâtiplik yapar. Görevini sürdürürken *Sarf ve Nahv-ı Arabî* adlı eserini hazırlar. İstanbul'a döndüğünde *Tercüman-ı Şark* gazetesinde yazarlık yapmaya başlayan Şemsettin Sâmî, gazete kapatılana kadar burada çalışır. 1878'de *Şeytan'ın Yadigârları*, 1879'da *Sefiller* adlı romanları çevirir, bastırır ve ardından Mihran'ın kurduğu "Cep Kütüphanesi" dizisi için kitaplar hazırlamaya başlar.⁴ Cep Kütüphanesi için hazırlamış olduğu kitaplar şunlardır: İslam

² Agâh Sırrı Levend, *Şemsettin Sâmî* (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1969), 39-40.

³ A.g.e., 40-41.

⁴ A.g.e., 41-42.

uygarlığıyla ilgili yazılmış otuz dört yazıdan oluşan *Medeniyet-i İslamiyye*; Antik Yunan ve Roma'dan Meksikalılara ve Japonlara kadar pek çok milletin hikâyelerini kapsayan *Esatir*; *Kadınlar*; *Gök*; *Yer*; *İnsan*; yazarın Doğu'dan ve Batı'dan yaptığı çevirilerden Batı filozof ve yazarlarına nazirelerden ve kendi yazdığı fıkralardan oluşan *Emsal*; *Letaif*; *İnsan*'ın ikinci bölümü olan *Yine İnsan*; Osmanlı'da dil konusunu ilk kez bilimsel olarak ele alan *Lisan* ve noktalama işaretleri üzerine bir eser olan *Usul-i Tenkit ve Tertip*.⁵

1879'da Şemsettin Sâmî'nin *Arnavutça Alfabe* adlı çalışması da yayımlanmıştır.⁶ Yine aynı yıl *Aile*, 1880'de *Hafta* dergilerini çıkaran yazar, bir sonraki yıl ise Mabeyin'de kurulan Teftiş-i Askerî Komisyonu kâtipliğine atanır. 1882'de Fransızcadan Türkçeye bir sözlük olan *Kamus-ı Fransevî*'yi; 1884'te Afrika'da Müslümanlığın yayılıp gelişmesine dair Arapça bir eser olan *Himmetü'l-Himam fi Neşri'l-İslâm*'ı; 1885'te Türkçeden Fransızcaya *Kamus-ı Fransevî* adlı sözlüğü, Farsça metinler ve çevirilerinden oluşan *Hurde-çin*'i yayımlar.⁷ 1885'te Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* adlı romanını Fransızcadan çevirir.⁸ 1886'da *Sarf ve Nahv-ı Arabî* adlı çalışmasının özeti olan *Tasfîrat-ı Arabiyye*'yi basılır. 1888 yılında bir tarih ve coğrafya sözlüğü olan *Kamusu'l-A'lâm*'ı parça parça yayımlanmaya başlayan Şemsettin Sâmî, bir sonraki yıl ise *Nev-usul Sarf-ı Türkî* ve *Küçük Elif-ba*'yı yazar. 1893'te kâtip olarak görev yaptığı Teftiş-i Askerî Komisyonunun başkâtipliğine atanır. 1898'de *Kamusu'l-A'lâm* altı cilt halinde yayımlanmışken Arapçadan Türkçeye bir sözlük olan *Kamus-ı Arabî* forma forma

⁵ Levend, a.g.e., 76-79.

⁶ A.g.e., 92.

⁷ A.g.e., 42-43.

⁸ A.g.e., 75-76.

yayımlanmaya başlanır. 1899-1900 yıllarında *İkdam* gazetesinin sahibi Ahmet Cevdet tarafından Şemsettin Sâmî'nin *Kamus-ı Türki* adlı eseri iki cilt olarak yayımlanır. Yazar 1899'da Baki'nin biyografisi, eserlerinin şerhleri ve tercümelerinden oluşan *Baki'nin Eş'ar-ı Müntehabesi ve Tatbikat-ı Arabiyye*'yi, 1901'de ise Halife Ali'nin *Eş'ar-ı Müntehabeleri*'nin şerhi ve tercümesini kapsayan *Ali bin Ebi Talib*'i bastırır.⁹

Bütün bu gazetecilik, dergicilik, kâtiplik hayatının, basılmış eserlerinin yanı sıra yayımlanmayan ancak yazarın 4 Haziran 1908'deki (1320) ölümüne kadar, son yıllarında üzerinde çalıştığı bilinen eserleri de vardır. Bunlar: *Kutadgu Bilig*, *Orhun Abideleri*, *Et Tuhfetü'z-Zekiyye* ve *Lehçe-i Türkiyye-i Memalik-i Mısır*'dir.¹⁰

Görüldüğü gibi Türkçe, Arnavutça, Fransızca, Arapça dillerine hâkim olan Şemsettin Sâmî, memurluk görevini sürdürüp gazete ve dergiler çıkarırken bir yandan da dil bilgisi, tarih, kültür çalışmaları, çeviriler yapmış, edebi eserler üretmiştir. Yazarın sözlüklerinin, romanının, Batılı anlamda Türkçe tiyatro olarak ilkler arasında yer alan, teknik bakımdan güçlü olmayan ancak tiyatro tarihi adına önem teşkil eden oyunlarının nasıl bir birikimle kaleme alındığını gördükten sonra kendisinin ve eserlerinin dönem içindeki yerini, önemini daha iyi anlamak adına Tanzimat tiyatrosunu şekillendiren diğer aydınlar ve onların tiyatro anlayışları üzerinde durmakta fayda vardır.

⁹ Levend, a.g.e., 43-44.

¹⁰ A.g.e., 44.

Tanzimat Aydını ve Tiyatrosu

Osmanlı toplumu 18. yüzyılda dünyaya farklı bir gözle bakmaya, dünya tarihi ve coğrafyasını tanımaya başlar; aydın bir zümre doğar. Yapılan basımlar, tercümelemler, dil bilgisi çalışmaları Avrupa ve eskiçağ bilgisini, onlar da modern coğrafya bilgisini beraberinde getirir. Sadece İstanbul’da ve Osmanlı bürokrasisinin üst sınıflarında değil, pek çok farklı kesimde tarihe, sanata duyulan ilgi artar; insanlar kendi dünyalarının dışında olup bitenleri, yeni kültürleri tanımaya başlarlar. İlber Ortaylı bu yüzyılda Osmanlı aydınının dar anlamda okuryazar olmaktan çıkıp geleceğin “intelligentsia”sını oluşturmaya başladığını söyler.¹¹ Ortaylı, ikinci Viyana kuşatmasından Tanzimat Fermanı’na kadar olan dönemin, Osmanlı modernleşmesinin koşullarını hazırladığını, Tanzimat Fermanı (1839) sonrasında ise Osmanlı yöneticilerinin ve aydınlarının modernleşme görevini üzerlerine aldıklarını, bu düşüncüyü yaymaya çalıştıklarını belirtir. Dolayısıyla 19. yüzyılın reformcuları bir önceki yüzyılın reformcularına kıyasla daha bilinçli, programlı, telaşlıdır.¹²

Bu dönemde bir Osmanlı “aydın” grubundan söz edilebilmektedir çünkü çoğunluğu devlet memuru olan bu kişiler toplumu gözlemlene, eleştirme ve geleceği programlama aşamasına gelmişlerdir.¹³ 19. yüzyılda Osmanlı’da yaşanan gelişmeler sadece Bâb-ı Âlî yöneticilerinin eseri değildir. Osmanlı’daki Bulgar, Sırp, Arnavut kavimleri gibi çeşitli kavimler modernleşme sürecine girmiş, imparatorlukta tüm toplumsal kurumlarda yenileşmeye gidilmiştir.¹⁴ Dolayısıyla Tanzimat aydınları sadece Müslümanlardan ibaret değildir; Osmanlı bürokrasisinin her kademesinde

¹¹ İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2014), 18-19.

¹² A.g.e., 32-33.

¹³ A.g.e., 297.

¹⁴ A.g.e., 36.

Türkçeyi çok iyi bilen, kendilerini Osmanlı olarak gören çok sayıda gayrimüslim vardır. Tanzimat aydınlarının çoğu Tercüme Odasında çalışmış ve burada yetişenler Batı dillerini ve Avrupa politikasını çok iyi öğrenmişlerdir. Söz konusu dönemde biçim ve üslupta ustalığa erişilmemiş olsa da Tanzimat yazarları kendilerini birer öğretmen olarak görmüşlerdir. Bu aydınlar ansiklopedist olmak istemişler, gerek devlet adamları gerekse yazarlar mimariden filolojiye, doğa bilimine kadar çeşitli konularda eserler üretmişlerdir.¹⁵

Batı toplumunun kurumları ve yaşamından etkilenen Osmanlı aydınları, 19. yüzyılın ikinci yarısında daha demokrat ve özgür bir rejimin yanı sıra hem aile ve toplum yaşamında hem de eğitim ve yönetimde daha özgür bir düzen hedefini benimsemişlerdir. Ancak öngördükleri Batılılaşma ihtiyatlı bir Batılılaşmadır. Ortaylı, dönemin aydınlarından Namık Kemal'in özgürlük anlayışının ulusçu bir temele dayanmadığına, "vatan" kavramı ile İslam vatanını kastettiğine, laik olmadığına, Latin harflerine karşı olduğuna, Medeni Kanun'dan hiç söz etmediğine dikkati çeker.¹⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, 1839'dan sonraki dönemin en önemli özelliklerinin başında bir "ikilik realitesi"nin geldiğini söyler. Tanpınar'a göre dilde ve fikir hayatında "alafranga"- "alaturka" ayrımı, eski ve yeni çatışması Tanzimat'ın kaderi olmuştur. Halkta eski zihniyet, geleneklere bağlılık korunurken siyasi, iktisadi ve gündelik hayatta Batı örnek alınarak yapılan yenilikler halkın çoğunluğunda rahatsızlık yaratmıştır.¹⁷

¹⁵ Bkz. Ortaylı, a.g.e., 261-298.

¹⁶ A.g.e., 28.

¹⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, yay. haz. Abdullah Uçman (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012), 144-145.

Tevfik Çavdar, Tanpınar'ın tespitine benzer şekilde 1860'lı yıllarda Batı ile ilk defa bu kadar yakın ilişki içerisinde olan Osmanlı aydınlarının bir "dualite" yaşadıklarını belirtir.¹⁸ Çavdar gibi Ortaylı da aydınların "dualite"ye düştüklerine değinir; 19. yüzyılın dualizm asrı olduğunu söyler.¹⁹ Çavdar'a göre Şinasi, düşün düzeyinde bu "dualite"yi yenmiş gibi görünürken Namık Kemal bundan hiçbir şekilde kurtulamamıştır. Namık Kemal Batı'ya dair izlenimleri sonucu "doğal haklar" ve "toplumsal sözleşme" gibi burjuvazinin sınıf savaşımında faydalı olan düşünceleri kabul etmiş ancak bunlar ile şeriat arasında uzlaşma noktaları bulmaya çalışmıştır. Batı'nın devrimci düşüncelerinin, düzenin tamamen değişmeden devamı sağlayabileceğini, yeni anayasa ve meşrutiyetin İslam geleneklerine uygun olduğunu, aslında bu düşüncelerin eskiden beri var olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır.²⁰

Namık Kemal gibi Şinasi de hem edebiyat alanında hem Osmanlı'nın siyaset arenasında önemli bir figürdür. Refik Ahmet Sevengil'in "fikir ve sanat alanında Batı'ya açılmış olan ilk pencere"²¹ olarak tanıttığı Şinasi'nin *Tasvir-i Efkâr* gazetesi çevresinde Osmanlı'nın politik, ekonomik, kültürel ilerlemesine yönelik çabaları yönlendiren ideolojiler gelişmiştir. Şinasi, dönemin aydınlarına Yeni Osmanlılar hareketini de etkileyecek olan, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sının sosyal ve politik görüşlerini tanıtmıştır.²² *Tasvir-i Efkâr*'da yazan, Şinasi gibi vatan, özgürlük, devrim sözcüklerini kullanan ve bu kavramları halka öğretmeye çalışan Namık Kemal'in

¹⁸ Tevfik Çavdar, *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi* (Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2008), 39.

¹⁹ Ortaylı, a.g.e., 31.

²⁰ Çavdar, a.g.e., 39.

²¹ Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi III Tanzimat Tiyatrosu* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1961), 11.

²² Çavdar, a.g.e., 29.

yanı sıra Ali Suavi gibi diğer ilerici aydınlar, 1860'lı yılların başlarında basın aracılığıyla toplumun ekonomik, sosyal, kültürel ilerlemesine yönelik düşünceleri halka yaymak, benimsetmek için çalışmışlardır. Bu çabanın bir sonucu olarak ilk adı Yurtseverler Birliği olan Yeni Osmanlılar Cemiyeti ortaya çıkmıştır. Yeni Osmanlılar hareketi asker ve sivil kadroların dışına çokça yayılmamış olsa da parlamento, halka karşı sorumlu yönetim, siyasal özgürlük, salt özgürlük, vatan, ulus gibi düşünce ve kavramların tartışılmasını; demokratik anayasal hareketin temellerinin atılmasını sağlamıştır.²³

Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin temeli olan İttifak-ı Hamiyyet 1865 yazında bir piknikte bir araya gelen, hemen hepsi Bâb-ı Âlî Tercüme Odasında bir dönem çalışmış olan Mustafa Fâzıl Paşa, Mehmed Bey, Namık Kemal Bey, Âyetullah Bey, Reşad Bey, Âgah Efendi ve görevi taşrada ittifakın fikirlerini yaymak olan Pazarköylü Ahmed isimli “avam”dan birisi tarafından kurulmuştur. Şerif Mardin, bu genç ihtilalcileri bir araya getirenin, Osmanlı'nın çöküşünü hızlandıran Âlî Paşa ve Fuad Paşa'ya tepkileri, Avrupa medeniyeti, siyasi sistemleri hakkındaki genel bilgileri ve Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanmasından duydukları endişe olduğunu belirtir.²⁴ Yeni Osmanlılar baştaki yöneticiden yani padişahdan çok, var olan siyasi rejime, ülkenin yaşadığı hayata karşıdır. Toplumsal bir bilince sahip olan bu Osmanlı aydınları yalnızca ilk anayasal hareket ve siyasal muhalefet grubu olmalarıyla değil, edebiyat, gazetecilik, eğitim, çocuk terbiyesi, tarih, ekonomi gibi

²³ Çavdar, a.g.e., 31.

²⁴ Şerif Mardin, *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013), 17-18.

pek çok farklı alanda çalışma yapmış, imparatorluğun Avrupa karşısındaki konumunu tartışmış olmaları bakımından de önemlidir.²⁵

Ziya Paşa'nın başta Âlî Paşa olmak üzere Tanzimat Dönemi bürokratlarını hicveden eseri *Zafernâme* (1868'ten sonra yazıldığı düşünülmektedir), aydınların bürokrat eleştirisinin somut bir örneğidir. Hariciye nazırlığı, sadrazamlık gibi devletin üst kademelerinde görev almış olan Âlî Paşa, dış politikada aşırı Fransız yanlısı olmasıyla Yeni Osmanlılar tarafından eleştirilmiş, Sırp isyanı sonrası başta Belgrad olmak üzere Sırbistan'daki Osmanlı kalelerini Sırp'lara bırakması kamuoyunda tepki yaratmıştır. Ziya Paşa'nın Âlî Paşa'yı hicvetmek için *Zafernâme*'yi yazmasının ana sebebi ise onun Girit politikasıdır. Ancak Ziya Paşa, Âli Paşa'nın sadece Girit'teki icraatlarını eleştirmekle kalmamış, diğer başlıca görevlerini, dünya görüşünü, kişiliğini hatta fiziksel özelliklerini dahi hicvetmiştir.²⁶

Aydınlar birikimlerini, düşüncelerini halka ulaştırmak için çabalamışlar, tiyatro eserlerinde *Zafernâme*'deki kadar açık ve sert hicivler olmasa da onlar da muhalefetlerini ortaya koymayı denemişlerdir. Fırat Güllü, Osmanlı bürokrasinin despotik yönetimine karşı duran, halkın siyasi bir güç olarak etkin nitelik kazanmasını isteyen Yeni Osmanlı Cemiyeti'nin basın ve aynı zamanda tiyatro ile de halka ulaşmaya çalıştığına dikkati çeker.²⁷ Yeni Osmanlı hareketinin üyelerinden Ebüzziya Tevfik'in, acımasız yöneticilere ve baskıcı rejimlere eleştiri getiren, özgürlük mücadelesi fikrine olumlu yaklaşan *Ecel-i Kaza*²⁸ adlı eserinin 1872'de

²⁵ Ortaylı, a.g.e., 307-309.

²⁶ Bkz. Mustafa Apaydın, *Türk Hiciv Edebiyatında Ziya Paşa* (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2001), 61-103.

²⁷ Fırat Güllü, *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar* (İstanbul: BGST Yayınları, 2008), 73.

²⁸ Ebüzziya Tevfik, *Ecel-i Kaza*, yay. haz. Âlim Gür (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000).

Osmanlı Tiyatrosu'nda sahnelenmesi bu anlamdaki adımlardan biridir.²⁹ 1873'te Güllü Agop yönetimindeki, on yıllık Türkçe oyun oynama imtiyazına sahip olan Osmanlı Tiyatrosu'nda kurulan edebiyat komitesinde Yeni Osmanlı cemiyetinden isimler de yer alır.³⁰ Bu isimlerden biri olan Namık Kemal'in komite oluşturulduktan sonraki iki ay içinde yazdığı *Vatan yahut Silistre*'nin ilk kez 1 Nisan 1873'te seyirciyle buluşması, Türkiye tiyatro tarihinin en ünlü olaylarından biridir.

Ahmet Hamdi Tanpınar *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı yapıtında, tiyatronun önemini şöyle ifade eder:

1839-1856 yılları arasında memlekete giren yenilikler arasında bizce en mühimi, o zamana kadar pek az bilinen bir yazı nev'ini tanıtmaması, sonra da bir taraftan umumi hayata, diğer taraftan gelecek nesillerin fikrî çalışmasına tesiri itibarıyla tiyatro olmuştur.³¹

Görüldüğü gibi Şemsettin Sâmî'nin eserlerini ürettiği dönemde tiyatro hem gündelik yaşantının hem de toplumun düşünce yapısının değişmesinde, gelişmesinde, uygarlaşma sürecinde etkili bir yazın türü olarak ele alınmıştır.

Metin And Tanzimat'ta oyuncu, yönetici, oyun yazarı ve seyirci için yepyeni bir tiyatro dünyası açıldığını, her şeyin sıfırdan başladığını belirtir. İlk tiyatrolar açılır ve temsiller Türklerden çok gayrimüslimlerin yaşadıkları Beyoğlu'nda başlar. Oyunların çoğunun yabancı dilde olması, ulaşım zorlukları, Beyoğlu'nun geceleri hiç güvenli olmayışı, kumarhanelerden çıkanların tiyatrolardan çıkanlara saldırması gibi nedenler bir süre için Türklerin bu tiyatrolara gelmesinin önünde engel teşkil

²⁹ Güllü, a.g.e., 82-84.

³⁰ A.g.e., 93-97.

³¹ Tanpınar, a.g.e., 155.

etmiştir. Yine de az da olsa Türk seyircilerinin de Beyoğlu'ndaki tiyatrolara gitmiş oldukları buradaki iki amfiteatra'nın seyirci bilgilerinden anlaşılabilir. ³²

Metin And Tanzimat tiyatrosu üzerinde iki farklı unsurun etkili olduğunu söyler. Bunlar özellikle Karagöz ve ortaoyunundan oluşan geleneksel tiyatro ile Avrupa tiyatrosudur. ³³ Tanzimat Dönemi'nde Batı'yı örnek alan aydınlar halk tiyatrosunu küçümsemiş, onun ahlaka aykırı ve ilkel olduğunu düşünmüşlerdir. Öte yandan Teodor Kasap, Şinasi ve Ali Bey geleneksel tiyatroyu reddetmemiş, yeni yapıtlar ya da uyarlamalar ortaya koyarken geleneksel üsluptan yararlanmışlardır. Örneğin, Teodor Kasap bir Moliere uyarlaması olan *İşkilli Memo*'yu ortaoyunu olarak nitelendirmiştir. ³⁴ Metin And, geleneksel tiyatroya karşı olan görüşün daha baskın çıktığına ancak Batı tiyatrosunun dramatik tekniğini henüz çok iyi öğrenememiş olan yazarların bilinçsiz olarak da olsa oyunlarında geleneksel öğelere yer vermiş olduklarına dikkati çeker. Ayrıca And, bazı yazarların bilinçli olarak geleneksel kaynaklara yönelmiş, yöresel öğelere, yerli kişilere dayanan oyunlar yazmış, tiyatroya ulusal bir renk katmış olduklarını da tespit eder. Doğu-İslam kaynakları özellikle de *Şehnâme* ve *Bin Bir Gece Masalları* yazarların yararlandıkları kaynaklardandır. Leylâ ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Arzu ile Kamber, Hüsrev ile Şirin, Tahir ile Zühre hikâyeleri de oyunlaştırılmıştır. Öte yandan Namık Kemal, *İbret*'te yazdığı bir yazıda tiyatronun ortaoyunu olmadığını çünkü ortaoyunun yalnız güldürdüğünü, tiyatronun hem ağlatıp hem güldürdüğünü bunu yaparken de insanın

³² Metin And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010), 68-69.

³³ Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972), 268.

³⁴ A.g.e., 269.

duygularını, dünyanın hallerini ortaya koyduğunu, alay ederken eleştiri de yaptığını belirtmiştir.³⁵

Şemsettin Sâmî de Namık Kemal gibi düşünmekte, geleneksel tiyatronun vadesini doldurduğuna inanmaktadır. Berna Moran'ın da belirttiği gibi yazar, “Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Ahîrimiz” başlıklı yazısında Moliere, Racine, Schiller, Goethe, Alfieri'nin eserlerini okuduktan sonra gerçeküstü, kaba ve çocukça şeylerle dolu geleneksel âşık hikâyelerini okuyamayacağını söyler.³⁶ Sâmî aynı makalede Batı taklidinden kaçınılmasını savunmakla beraber Batı'nın edebiyatının üstün olduğunu dolayısıyla örnek alınması gerektiğini belirtir.³⁷

Oyunlarının konularının yanı sıra eserlerinde kullandığı dil de yazar için oldukça önemli bir konudur. Sâmî Türkçenin dünyadaki en güzel dillerden biri olduğunu ancak edebiyatımızın yanlış yola saptığını, dilin güzelliğinden faydalanamadığını iddia eder. Ona göre lisan kolay anlaşılır, öğrenilir olmalıdır ki herkes eğitimin, edebiyatın nimetlerinden rahatça faydalanabilsin.³⁸ “Edebiyât-ı Müstakbelimiz” başlıklı yazısında daha önce pek çok kez yazdığı şeyleri tekrarlar. “Lisanımızı sadeleştirelim! Lisanımızı Türkçeleştirelim!” diye haykırır. Bunu haykırmaktan, yazmaktan, söylediklerinin doğruluğunun herkesçe kabul edilmediği müddetçe vazgeçmeyeceğini belirtir.³⁹ Yani Şemsettin Sâmî sade, kolay anlaşılır bir

³⁵ And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 270-275.

³⁶ Şemsettin Sami'den aktaran Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bakış*, Cilt 1 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983), 9-10.

³⁷ Şemsettin Sami, “Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Ahîrimiz,” *Sürelî Yayınlarında Çıkmış Dil ve Edebiyat Yazıları*, yay. haz. Yüksel Topaloğlu (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2012), 316.

³⁸ Şemsettin Sami, “Lisan ve Edebiyatımız,” *Sürelî Yayınlarında Çıkmış Dil ve Edebiyat Yazıları*, 119-225.

³⁹ Şemsettin Sami, “Edebiyât-ı Müstakbelimiz,” *Sürelî Yayınlarında Çıkmış Dil ve Edebiyat Yazıları*, 375.

Türkçeyle, geleneksel yazın anlayışından uzak, Batı ölçütlerine göre yazılmış eserlerle halka ulaşılması gerektiğini düşünmektedir.

Tanzimat aydınları tiyatronun eğlendirmek ve eğitmek işlevlerini bir arada sağlayan bir tür olduğu konusunda hemfikirdirler.⁴⁰ Şemsettin Sâmî'nin görüşleri de dönemin tiyatro anlayışı ile paralellik göstermektedir. Yazar *Kâ'mûs-ı Türkî*'de tiyatroyu trajik veya komik, genellikle tarihe dayanan, ibret verici olayları sahne üzerinde canlandıran bir edebiyat kolu olarak tanımlar.⁴¹ Yüksel Topaloğlu'nun da tespit ettiği gibi yazar, "Edebiyat Nedir?" başlıklı makalesinde tiyatroyu roman ile ilişkilendirerek açıklar.⁴² Şemsettin Sâmî ilim sınıfının iki önemli direğinin roman ile tiyatro olduğunu söyler. Roman, insanla ilgili olan her şeyi ele alır, inceler, nelerin iyi, nelerin kötü örnekler olduğunu ortaya koyar. Tiyatro ise romanın sahnede, seyirci karşısında canlandırılan halidir. Roman okurken hayal edilenler, tiyatrodaki görünür, izlenir hale gelmektedir. Yazara göre tiyatro diğer edebi türlere kıyasla ahlaka hizmet etmek için daha elverişlidir. Üstelik yazarlar için de fikirlerini, yeteneklerini ortaya koyabilecekleri bir arenadır tiyatro. Vezin ve kafiyenin değil, eser ile ortaya koyulan düşüncenin esas olduğunu yani biçimden çok içeriğin önemli olduğunu vurgular Şemsettin Sâmî bu yazısında.⁴³ Yazarın bu düşüncelerini oyunlarının önsözlerinde de ifade ettiği görülür.⁴⁴ Örneğin, *Besâ yahut Ahde Vefâ*

⁴⁰ And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, 72-73.

⁴¹ Şemseddin Sâmî, *Kâ'mûs-ı Türkî*, yay. haz. Paşa Yavuzarslan (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2010), 1234.

⁴² Topaloğlu, yay. haz., *Şemseddin Sami Süreli Yayınlarında Çıkmış Dil ve Edebiyat Yazıları*, 91.

⁴³ Şemsettin Sami, "Edebiyat Nedir?," *Şemseddin Sami Süreli Yayınlarında Çıkmış Dil ve Edebiyat Yazıları*, 359-360.

⁴⁴ Konu ile ilgili bir çalışma: Çiğdem Kılıç, "Piyasalarının Önsözlerine Göre Şemsettin Sami'nin Tiyatro Görüşleri," *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 28, (2009-2): 19-40.

adlı oyununun önsözünde düşüncelerini en etkili yolla sunmak adına aklındaki hikâyeyi tiyatro ile ortaya koyacağını açıklar.⁴⁵

Şemsettin Sâmî gibi aydınlar eserlerini yalnız okuyarak değil izleyerek de tanıma şansına sahip oldukları Batılı yazarlara öykünürler. Bu dönemde aydınlar Avrupa'ya gitmeseler bile, temsil vermeye gelen yabancı topluluklar sayesinde Avrupa'nın sahne sanatlarını tanıma fırsatı bulurlar. Ülkeye en çok İtalyan ve Fransız toplulukları gelir. Bu topluluklar kendi ülkelerinin yazarlarının oyunlarını sahnelemenin yanı sıra Antik Yunan klasiklerini ve Shakespeare'in eserlerini oynarlar. Vodviller ve melodramlar da yazarların ürettikleri eserlere etki eder. Avrupa'dan gelen tiyatro topluluklarının da etkisiyle Tanzimat Dönemi oyun yazarları özellikle Fransız edebiyatını, felsefesini, 17. ve 18. yüzyıl eserlerini, romantik edebiyatı ve Shakespeare'i tanırlar. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişen gerçekçilik akımı ise daha çok roman ve hikâye türlerinde etkili olur. Gerçekçilik, Avrupalı toplulukların temsillerinde görülür, başta Beşir Fuad olmak üzere aydınlar tarafından tanıtılır ve savunulur ancak Osmanlı tiyatrosunda romantik öğeler ve duygusallık hâkimdir. Tanzimat aydınlarının tiyatroyu bir araç olarak görmeleriyle ilişkili olarak dönemin oyunlarında ahlak kaygısı öne çıkar. Gerçekçilik yerine romantizme yönelen yazarlar buna gerekçe olarak ahlak duygusunun romantik biçimde daha iyi korunabileceğini ileri sürmüşlerdir.⁴⁶ Fransız romantik tiyatrosunun kurucusu Victor Hugo, Alman Sturm und Drang akımından Schiller ve İtalyan coşkunluk ve taşkınlığının temsilcisi Alfieri de dönemin yazarlarınca tanınan isimlerdir. *Metin And*, *Gülnihal* ve *Gâve* gibi oyunlarda zulme karşı ayaklanma,

⁴⁵ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, yay. haz. Enver Töre (İstanbul: Asos Yayınları, 2008), 41-42.

⁴⁶ *And*, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 286-288.

vatanseverlik, özgürlük temalarında bu yazarların ve akımların etkilerinin görülebileceğini söyler.⁴⁷

Tiyatronun Sansürle Mücadelesi ve Tiyatro-Politika İlişkisi

Başlangıçta tiyatroların sadece Galata'da, Pera'da faaliyet göstermesi Müslüman halkın tiyatro ile tanışabilmesinin dolayısıyla aydınların düşüncelerini onlara ulaştırmalarının önünde engel teşkil eder. Tanzimat'ın getirdiği yeniliklerin halka tiyatro aracılığıyla ulaşabilmesi için bürokratlar ve aydınlar Türkçe temsiller verilen Osmanlı Tiyatrosu'nun, Müslüman Türklerin yaşadığı Beyazıt Gedikpaşa'da açılmasına destek olurlar. Dilek Özhan Koçak, Osmanlı Tiyatrosu'nun açılmasıyla tiyatronun Beyoğlu'nun yozlaştırıcı eğlencelerinden biri olarak değil, bir uygarlaştırma aracı olarak görülmeye başlandığını belirtir.⁴⁸ Tiyatro saray tarafından desteklenir; Avrupa'yı görmüş, Batı sanatlarından, resim, müzik ve heykelden hoşlanan Sultan Abdülmecit saray tiyatrosunda ve Naum tiyatrosunda pek çok temsile katılır, Şinasi'nin edebiyat tarihlerince Batılı anlamda ilk Türkçe oyun olarak kabul edilen *Şair Evlenmesi* adlı eserinin ortaya çıkmasına aracılık eder. Bir eğitim aracı olarak tiyatro, sansürün yaygın olduğu İstibdat Dönemi'nde Sultan II. Abdülhamit tarafından bile desteklenir.⁴⁹

Öte yandan sansür, aydınların düşüncelerini ortaya koymalarını, onları halkla paylaşmalarını kısıtlamaktadır. Fatmagül Demirel, Osmanlı Devleti'ndeki sansürün

⁴⁷ And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 294.

⁴⁸ Dilek Özhan Koçak, *19. Yüzyıl İstanbul'unda Kültürel Dönüşümün Sahnesi Osmanlı Tiyatrosu* (İstanbul: Parşömen Yayıncılık, 2011), 224-225.

⁴⁹ A.g.e., 225.

matbaanın ülkeye girişiyle neredeyse eş zamanlı olarak ortaya çıktığına dair çarpıcı bir bilgi verir. Yahudiler 1492 yılında İspanya'dan gelip Osmanlı topraklarına sığındıklarında, matbaa da onlarla birlikte Osmanlı'ya adım atmıştır. İstanbul, Selanik, Edirne ve İzmir başta olmak üzere farklı şehirlerde matbaalar kurulmuş ancak buralarda Arapça veya Türkçe eser basılması yasaklanmıştır. Yahudilerin kurduğu matbaalardan sonra Ermeniler, Rumlar gibi diğer gayrimüslimler de matbaalar kurmaya, kendi dillerinde eserler basmaya başlamışlardır. Osmanlı bu gelişmelerle birlikte basının gücünü, düşünceleri yaymaya nasıl yardımcı olduğunu fark edince on sekizinci yüzyılda tehdit olarak gördüğü matbaaları kapatmaya başlamıştır. İbrahim Müteferrika'nın İstanbul'da Türkçe eserler basmak için matbaa kurma iznini (Tefsir, Fıkıh, Hadis vb. basılmaması şartıyla) alıp 1727'de matbaayı kurmasından sonra, zamanla Osmanlı Devleti kendi propagandasını yapacak gazeteler çıkarmaya girişmiştir. 1857'de Matbaa Nizamnamesi ile yasaklar getirilerek devleti rahatsız edebilecek her türlü yayın faaliyetinin önüne geçmeye çalışmıştır. Tanzimat aydınları basın yoluyla düşüncelerini topluma yansıtmak için girişimlerde bulununca bu sefer de II. Abdülhamit dönemi sansürünün temel dayanağı olan Matbuat Nizamnamesi (1864-1909) hazırlanmıştır. Nizamnamenin yeterli olmadığı durumlarda devlet, yayınları yasaklamaktan, gazeteleri kapatmaktan, yazarları sürgüne göndermekten geri durmamıştır.⁵⁰

Kuşkusuz tiyatro da Tanzimat Dönemi'nde düşün dünyası ve düşünceleri yansıtan faaliyetler hız kazandığında sansürden nasibini almıştır. Demirel, II. Abdülhamit'in tiyatroyu sevdiğini, özellikle çok çalıştığı, yorulduğu günlerde sarayda tiyatro oynanmasını istediğini ancak iktidarını korumak adına tiyatroyu

⁵⁰ Fatmagül Demirel, *II. Abdülhamid Döneminde Sansür* (Ankara: Bağlam Yayıncılık, 2007), 23-39.

kontrol altına alma ihtiyacı duyduğunu belirtir. II. Abdülhamit döneminden önce de tiyatro dâhil tüm sanat dalları denetim altındadır; 1873'ten beri tiyatro eserleri Matbuat İdaresi, Zaptiye Nezareti ve vilayetlerde maarif müdürlükleri izin vermedikçe oynanamamaktadır. Bununla birlikte söz konusu dönemde sansür sistematik bir hâl almıştır. Sansür yeterli görülmedikçe yetkili kurumlar değiştirilmiş, yeniden yapılandırılmıştır. Dini ve milli ahlaki değerlere aykırı görülen oyunlar, bir hükümdarın öldürülmesi gibi “sakıncalı” konuları işleyen yabancı toplulukların temsilleri, seyirciyi heyecanlandıracak türde metinler oynanmadan önce veya birkaç temsil sonra sorumlular ya da hafiyeler tarafından fark edilince yasaklanmışlardır. Padişah Avrupa’da Osmanlı aleyhindeki oyunların engellenmesi için de girişimlerde bulunmuştur.⁵¹ Bu dönemde oyunlardaki “yıldız”, “burun”, mecnun” gibi padişah ve saray ile uzaktan yakından ilgili olabilecek kelimelerin dahi araştırılmış olması sansürün eriştiği boyutları ortaya koymaktadır.⁵² Ahmet Fehim’in anlattığına göre çeviri bir komedide “Gözlerin yıldız gibi parlıyor!” cümlesini duyan hafiyeler ve zaptiyeler tiyatrocuya hesap sormaya kalkmışlardır. Ahmet Fehim, cahillerden kurulmuş bir sansür komisyonunun keyfine göre, bazen sırf saraya yaranmak için müdahaleler yaptığından yakınıdır.⁵³

Melis Süloş’un da “Between Theatrical Politics and Political Theater: Late Ottoman Theatrical Spheres” başlıklı tezinde belirttiği gibi sansür uygulamaları, Osmanlı Devleti’nin tiyatrodan, onun düşünceleri oldukça güçlü şekilde yansıtmaya,

⁵¹ Fatmagül Demirel, “II. Abdülhamit Dönemi Tiyatro Sansürü... ve Perdeler Sansürle Açıldı,” *Toplumsal Tarih* 63, (Mart 1999): 36-43.

⁵² Mehmed Rebii Hatemi Baraz, *İbn-ür Refik Ahmet Sekizinci (1866-1935)* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001), 18-19’dan aktaran Melis Süloş, “Between Theatrical Politics and Political Theater: Late Ottoman Theatrical Spheres” (Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2010), 91.

⁵³ Ahmet Fehim, *Sahnedeki Elli Sene* (İstanbul: Mitos&Boyut Yayınları, 2002), 31-32.

halkı etkileme gücünden fazlasıyla korktuğunu göstermektedir.⁵⁴ Bunun en ünlü örneği kuşkusuz Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* adlı eserinin sahnelenmesidir. Oyun, vatanseverlik ve milliyetçiliği coşkulu bir biçimde yansıtır ve seyirciyi harekete geçirir; salonun "Yaşasın vatan!", halkın Padişah Abdülaziz yerine veliaht Murat'ı istediklerini belirten "Mûradımız budur, Allâh murâdımızı versin!" tezahüratlarıyla dolmasına, özgürlük arzusunun açığa çıkmasına sebep olur. Politik gücü nedeniyle hükûmeti rahatsız eden bu eserin sahnelenmesinin ardından Osmanlı Tiyatrosu ile ilgisi olan Ahmet Mithat Efendi, Ebüzziya Tefvik, Nuri ve Hakkı Beyler, Namık Kemal İstanbul dışına sürgüne gönderilir. Temsilden sonraki coşkunluğu yansıtan "Var olsun Kemal-i Millet" diye başlayan bir yazı basan *İbret* gazetesi kapatılır, gazetenin yöneticisi Sarrafyan ve tiyatronun yöneticisi Güllü Agop tutuklanır ama kısa bir süre sonra serbest bırakılırlar.⁵⁵ Her zaman bu boyutlarda olmamakla birlikte Tanzimat Dönemi'nde tiyatro dönemin siyasal, özellikle de sosyal gelişmeleriyle iç içe olmuş, Osmanlı toplumunun Batılılaşması ekseninde bir araç olarak kullanılmıştır.

Namık Kemal'in bir diğer eseri *Gülnehâl* de sansürlenmiş oyunlar arasında yer alır. Yazar *Gülnehâl*'i de *Vatan yahut Silistre* ile aynı dönemde kaleme almış ancak ilk oyununun temsili sonrasında çıkan olaylar *Gülnehâl*'in sahnelenmesini ertelemiştir. Oyun, bir sancak beyinin halka ettiği zulmü ve sonunda halkın onu padişaha şikâyet edip iktidarına son vererek yerine adil olacağını düşündükleri birini getirmelerini anlatır. Ayrıca yönetimin babadan oğula geçmesini de sorgulayan bu eser de konu itibarıyla padişahı ve sansür kurulunu korkutmuştur. Namık Kemal

⁵⁴ Süloş, a.g.e., 98.

⁵⁵ Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu* (İstanbul: Dost Kitabevi, 1999), 59-65.

oyununa “Râz-ı Dil” adını vermiş ancak Maârif Nezâreti “gönüldeki sır” anlamına gelen bu ismin gizli siyasi imalar barındırabileceği gerekçesiyle eserin adını *Gülnehâl* yapmıştır. Eserin sansür kurulunca onay alabilmesi için bu değişiklik yeterli olmamış, Namık Kemal’in söylediğine göre anlamını etkileyen pek çok cümle çıkarıldıktan sonra eser, yazıldıktan iki yıl sonra 1875’te basılma izni alabilmiştir.⁵⁶

Sansürün şiddetine dair bir diğer somut örnek dönemin öne çıkan yazarlarından Ahmet Mithat’ın *Çerkes Özdenleri* oyununun sahnelenmesinden sonra gelişen olaylardır. Ahmet Fehim, Gedikpaşa Tiyatrosu’nun yıkılmasına Ahmet Mithat’ın *Çerkes Özdenleri* oyununu sahnelemelerinin sebep olduğunu söyler. Temsilin ardından dedikodular ve eleştiriler kesilmemiş, sarayda ve çevresinde şu düşünceler dillendirilmiştir:

Bir Çerkes meselesi yaratılıyor, daha doğrusu Çerkeslere yarı bağımsızlık verilmesi isteniyor. Bu arada Murat Bey ve başkaları tarafından gizlice bir Çerkes tarihi yazılıyor... Bu, doğrudan doğruya Osmanlı Hanedanına ve Osmanlı Devletine karşı bir isyan girişimi hazırlığıdır. Oyunun yasaklanması ve bu işe kalkışanların yakalanması gerekir.⁵⁷

Bu dedikoduların bir sonucu olarak Haydar Bey, Ahmet Mithat ve Ahmet Fehim, Ahmet Mithat’ın metresinin evinde eğlenirken kapı çalınır ve Ahmet Mithat saraydan çağrılır. Ertesi gün tiyatronun önü belediye çavuşlarıyla dolar ve kısa zaman içerisinde tiyatro II. Abdülhamit’in emri üzerine yıkılır.⁵⁸ Üstelik yıkılan bu tiyatro herhangi bir tiyatro değil, zamanında saray tarafından desteklenmiş, sahne sanatlarının gelişimine katkı sağlamıştır.

⁵⁶ Kenan Akyüz, “Önsöz,” *Gülnehâl*, yazar Namık Kemal (İstanbul: Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001), v-vi.

⁵⁷ Ahmet Fehim, a.g.e., 21.

⁵⁸ A.g.e., s. 21.

Gedikpaşa Tiyatrosu (daha sonraki adıyla Osmanlı Tiyatrosu), düzenli olarak Türkçe temsiller veren, oyunculuğu bir meslek olarak seçmiş Müslüman Türklerin sahneye çıktığı ilk tiyatrodur. Çeviri eserlerin yanı sıra dönemin tanınmış yazarlarının oyunlarının sahnelendiği Gedikpaşa, Batılı anlamda tiyatronun geniş bir kesim tarafından tanınmasını sağlaması, halkı tiyatroya alıştırmaya bakımından oldukça önemlidir.⁵⁹ Metin And'ın tanımıyla “Tanzimat döneminin en önemli kültür kuruluşu, en etkili, dayanıklı ve kamuoyunu geniş ölçüde oluşturan bir kurumu”⁶⁰ olan Gedikpaşa Tiyatrosu, tiyatro eserlerinin üretilmesine, sahnelenmesine ve halkın tiyatroya alışmasına büyük hız kazandırmıştır. Şemsettin Sâmî'nin ilk oyunu *Besâ yahut Ahde Vefâ* da 1874-1875 sezonunda Güllü Agop yönetimindeki Gedikpaşa'da sahnelenmiştir.⁶¹ Metin And'ın el ilanları ve gazete duyurularından tespit ettiğine göre yazarın diğer iki oyunu *Seydi Yahyâ* ve *Gâve* ise 1884'te Fasülyeciyan yönetimindeki Osmanlı Tiyatrosu'nda seyirci ile buluşmuştur.⁶²

Besâ yahut Ahde Vefâ ilk kez oynandığı Tanzimat Dönemi'nde değil ancak II. Meşrutiyet'in ilanından sonra popüler olmuş, sahnelenmesi Türkiye tiyatro tarihinin kayda değer olayları arasına girmiştir. Vatanseverliği yansıtmaya, politik çağrışımları olması ile dönemin ruhuna uyduğu için ilk sahnelenen oyunlardan biri olmuştur. *Besâ* 7 Ağustos 1908'de ve arka arkaya iki gece daha Ahmet Fehim'in Tepebaşı Tiyatrosu'nda sahnelendiğinde temsilin niteliği değil, vatanseverliği işleyen politik bir oyunun sahnelenmiş olmasının coşkusu oluşturmuştur gündemi. Oyun Tepebaşı Tiyatrosu dışında da pek çok farklı grupça oynanmış ve yoğun ilgi

⁵⁹ Sevensil, a.g.e., 53.

⁶⁰ And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 21.

⁶¹ And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 455.

⁶² A.g.e., 457-461.

görmüştür. Devrimin getirdiği düşüncelere paralel olarak özgürlük, adalet, onur, kardeşlik temalarını işleyen eserin meşrutiyet sonrası ilk temsili aşırı dolu salonda alkışlar, çılgınlıklar, tezahüratlarla karşılanmıştır. “Besâ” kavramı sadece bir Arnavut geleneği olarak değil, Osmanlıların vatanlarına, anayasalarına bağlılıklarının sembolü olarak takdir kazanmıştır. Tiyatro seyircisi istibdadın baskılarından kurtulmayı kutlamaya *Besâ* ile başlamıştır denilebilir.⁶³ Oysa eserin kaleme alındığı dönemin baskıcı atmosferi eserin o zamanlar böylesi bir coşkuyla karşılanmasına olanak tanımamıştır.

Sansürün çok güçlü olduğu İstibdat Dönemi’nde, doğrudan politik eleştiri yapmak kolay değildir. Metin And bu dönemde siyasal eleştirinin söz konusu olmadığını, bir istisna olarak devrin sonlarında Silistreli Mustafa Hamdi’nin *Af ile Mahkûm yahut Şeref Kurbanları* adlı oyununun söz konusu dönemi ağır bir biçimde eleştirdiğini belirtir. And, Tanzimat Dönemi’nde zulme karşı direniş, başkaldırma, özgürlük için savaş temalarının pek çok oyunda görüldüğünü ancak bu oyunların konularının başka ülkelerde ya da gerçekte var olmayan mekânlarda geçtiklerini ortaya koyar.⁶⁴ And’ın sözünü ettiği özelliği dönemin öne çıkan isimlerinden Abdülhak Hâmit Tarhan’ın yapıtlarında görmek mümkündür. Ahmet Hamdi Tanpınar yazarın bu tercihi farklı ülkelerde yaşamış olmasının ve romantizm akımının etkilerinin olabileceğini bununla birlikte, fikirlerini uzak devirlere taşıdığına aklından geçenleri daha rahat ifade edebildiğini belirtir. Hâmit’in

⁶³ Bilge Seçkin, “Staging the Revolution: The Theatre of the Revolution in the Ottoman Empire 1908-1909” (Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2007), 45-77.

⁶⁴ And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 311-312.

oyunları ya farklı bir zamanda ya da farklı bir coğrafyada geçmektedir ve Tanpınar'a göre bu durum, yazarın yaşadığı çağdan hoşlanmadığının bir göstergesidir.⁶⁵

Ebüzziya Tevfik, Namık Kemal, Ahmet Mithat ve Şemsettin Sâmî'nin yanı sıra Hâmit de politika ile ilişkili oyunlar kaleme almıştır. Eserlerinde yeninin, idealin karşısında çürümüş prensipleri, küçük menfaatleri, ihtiraslı, bilgisiz kişileri konumlandırılmıştır.⁶⁶ Mithat Paşa'nın sadareten azledilip sürgüne gönderilmesinden duyduğu üzüntü ile kaleme aldığı alegorik eseri *Liberte*'de⁶⁷ olduğu gibi zalimin karşısına halkın sevdiği bir kahramanı (Sultan Abdülaziz'e karşı Sultan Murat'ı, II. Abdülhamit'e karşı Sultan Murat'ı ve Mithat Paşa'yı) çıkartmıştır.⁶⁸ Hâmit'in konusu yabancı ülkede ve yabancılar arasında geçen ilk oyunu ise *Duhter-i Hindû*'dur. Sosyal ve siyasal hiciv içeren, tiyatrolarında en çok işlediği konulardan sömüren-sömürülen (ezen-ezilen) çatışmasını sergileyen bir oyundur bu.⁶⁹ Oyunun mesajı açıktır: Hintliler vatanlarını zalim hükümdar Bortel'den kurtarmayı başarıp, onun yerini alan bir diğer zalim Tomson'a da dilediği gibi hükmedemeyeceğini bildirerek halkın fikrinin, refahının esas olduğunu, egemen güçlerin zulmetmeye hakları olmadığını ortaya koyarlar.

Hâmit örneğinde de görüldüğü gibi tiyatro sanatı toplumsal ve politik anlamda eleştirel bir bakış sağlamada önemli bir rol üstlenmiştir. Politik taşlama içeren tiyatronun ortaya çıkışı için iki temel unsurdan söz edilebilir. Tiyatronun bu yönelişini bir başkaldırı olarak değerlendirirsek iki unsurdan biri, bu isyanı yaratan

⁶⁵ Tanpınar, a.g.e., 551.

⁶⁶ A.g.e., 556.

⁶⁷ İnci Enginün, *Abdülhak Hâmid Tarhan* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986), 83.

⁶⁸ Tanpınar, a.g.e., 556.

⁶⁹ Enginün, *Abdülhak Hâmid Tarhan*, 65-66.

ortamın varlığı olacaktır. Toplumda huzursuzluğa neden olan, yaşam kalitesini olumsuz etkileyen bir yönetim anlayışı mevcuttur. Bir diğer unsur ise bireyin/yazarın, bu çarpıklığı fark edip mantıklı ve tarafsız bir değerlendirme yapmasını sağlayacak zihin faaliyetidir. Bu zihin faaliyeti ve tiyatro eylemi için de bir parça özgürlük ile cesaretin gerekliliği tartışmasıdır. Tarihe bakıldığında böylesi bir özgürlük ortamı olmadığında tiyatronun varlığını sürdürebilmek için başka yollara başvurmuş olduğu görülür. Kilise ve monarşiyi memnun etmek zorunda olan ve başka türlü ayakta kalma şansı bulunmayan 17. yüzyıl Avrupa tiyatrosunun durumu, özgürlük ortamının önemini kanıtlayan örneklerden sadece biridir.⁷⁰ Bu örneğin de gösterdiği gibi, başlangıcından günümüze tiyatro, düzene eleştirel bir bakış getirmenin yanı sıra devletin egemen düşüncesinin yayılması açısından da bir araç olarak kullanılmıştır.⁷¹

Yazarlar içinde buldukları düzeni eleştirirken düzenin el verdiği ölçüde özgür olabilmişlerdir. Buna göre farklı dönemlerde farklı ülkelerde yazılan oyunlar kendilerine göre bir üslup ve biçimi de beraberinde getirmiş, tiyatro olayının yankıları da çeşitlilik göstermiştir. Toplumsal yaşamdaki sıkıntıları, yönetim ile ilgili sorunları ele alan tiyatro anlayışının temellerini Antik Yunan’da bulabiliriz. Aristophanes’in komedyalarında açık biçimde, Sophokles’in tragedyelerinde kapalı biçimde ele alınmıştır politik taşlama. Shakespeare’in tarih konulu oyunları, Schiller’in *Haydutlar*’ı, Büchner’in *Danton’un Ölümü*, Zola ve Hauptmann’ın birçok oyunu politik tiyatroya örnek olarak verilebilir. “Politik tiyatro” terimini aynı adlı (*Politik Tiyatro*) kitabıyla ortaya atan ise Alman tiyatro yönetmeni Erwin Piscator

⁷⁰ Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2001), 90-92.

⁷¹ Tahsin Konur, *Devlet-Tiyatro İlişkisi* (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2001), 15.

(1893-1966)'dur.⁷² Piscator'un kuramını ve uygulamasını izleyen Bertolt Brecht, epik tiyatro⁷³ düşüncesiyle tiyatronun yepyeni bir doğrultuda gelişimini sağlamış ve tüm dünya tiyatrolarında etkili olan bir akım ortaya çıkarmıştır.⁷⁴

Türkiye tiyatrosunun tarihine baktığımızda politik taşlamanın geleneksel halk tiyatrosunda da var olduğunu görürüz. 17. yüzyılda kesin biçimini alan gölge oyunu Karagöz, kimi incelemeciler tarafından kaba çizgili, açık saçık bir güldürü olarak ele alınsa da yalnızca eğlendirme amaçlı bir tür olarak değerlendirilmez. Karagöz, Osmanlı toplumundan seçtiği tiplerle yine Osmanlı toplumunun günlük yaşantısını ele alır, toplumsal ve sosyal eleştiriye yönelir. Türkiye'ye gelen yabancı gezginlerin notları gölge oyunlarında devlet büyüklerinin hatta sadrazamın dahi eleştirildiğini ortaya koyar.⁷⁵ Karagöz oyunları, o günün toplumsal yapısının ve zihniyetinin birer belgesi gibidirler. İnsanların hem birbirleriyle hem de devlet kademeleriyle yaşadıkları sorunlar perdede hicvedilir ve böylece bir tür uzlaşma, sağaltım

⁷² Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi* (Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995), 509-510.

⁷³ Alman tiyatrocusu Bertolt Brecht (1898-1956), tiyatrosu ile hem bir dramaturg hem bir rejisör hem de bir politikacı olarak karşımıza çıkar. Sosyalist devrimin dünyaya bakışını ve yaklaşımını yansıtacak bir tiyatronun Aristotelesçi olmayan, alışlagelmiş biçimin dışında özelliklere sahip olması gerektirdiğini savunur ve epik tiyatroyu ortaya koyar. Brecht'in düşüncesine göre, sahnede Aristotelesçi tiyatrodaki olduğu gibi hayattan bir kesit değil, karmaşık dünya tablosunun bütünü yorumlar aracılığıyla eğitici bir nitelik kazanacak, nesnel bir biçimde sunulmalıdır. Tiyatrocusu *Tiyatro için Küçük Organon* adlı kuramsal eserinde sosyalist dünya görüşünün esaslarını, böyle bir dünya için nelerin gerekli olduğunu ve bu bağlamda tiyatroya düşen görevleri açıklar. Brecht'in tiyatrosunda metinden ziyade her yönüyle sahneleme önemlidir. Epik tiyatrodaki yabancılaştırma yoluyla seyirci ve sahne arasında mesafe koyulur; seyirciyi gözlemci konumunda yer alır ve ondan bir yargıya varması, bunun üzerine değişim için harekete geçmesi beklenir. Episodlardan oluşan epik tiyatrodaki duygudan çok akıl ön plandadır; insan inceleme konusudur; Aristotelesçi tiyatrodaki gibi yanılısama yaratarak seyirciyi ikna etme değil, gerekçelendirme söz konusudur; eğitim ve iletişim kurumu olarak benimsenmiş olan tiyatrodaki sorunlar gösterilir ancak çözümler gösterilmez. Brecht'in tiyatrosu, değişimin nasıl olması gerektiğini söylemez, seyirciyi etkileyip, bir bilinç geliştirmesini sağlayarak harekete geçmesine yardımcı olmayı amaçlar. Bkz. Marianne Kesting, *Epik Tiyatro*, çev. Yılmaz Onay (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2005), 65-96. Burada kısaca değindiğimiz Brecht ve politik tiyatro yapmış diğer isimler ile kuramları üretim dönemlerinin, dönemsel koşulların farklı olması ve Şemsettin Sâmî'nin oyunlarının niteliğinin böylesi bir kıyaslamaya imkân vermemesi nedenleriyle tezin kapsamı dışında bırakılmıştır.

⁷⁴ Şener, a.g.e., 258.

⁷⁵ Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatro Tarihi*, Cilt 1 (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2000), 199-201.

gerçekleştirilir.⁷⁶ Ne var ki, II. Abdülhamit'in getirdiği sansürlerle siyasal taşlamalara varan alaylar yasak edilmiştir.⁷⁷

Augusto Boal *Ezilenlerin Tiyatrosu* adlı kitabının önsözünde insanın bütün faaliyetlerinin politik olduğunu ve dolayısıyla tiyatronun da politik olduğunu iddia eder. Boal'a göre tiyatro bir silahtır; egemen sınıflar tarafından bir hükmetme aracı olarak kullanılabilirdiği gibi halkın elinde bir özgürleşme silahı da olabilir.⁷⁸ Tanzimat Dönemi tiyatrosunda tam olarak olmasa da Boal'ın söz ettiğine benzer bir görev tespit etmek mümkündür. Bu dönemde halk, tiyatronun kontrolünü eline geçirip bir silah olarak kullanmamıştır ancak bürokratlar, aydınlar tiyatroyu halkı eğitmek, toplumu Batılaştırmak adına bir araç olarak benimsemişlerdir. Tanzimat tiyatrosu, Erwin Piscator'un ya da Brecht'in devrimci tiyatrolarına oldukça uzaktır ne var ki arkasında Tanzimat, Batılılaşma ideolojileri olması bakımından politik bir tavra sahiptir. Öte yandan dönemde zulüm, adaletsizlik, özgürlük mücadelesi gibi temalar işlenmiş, doğrudan olmasa da toplumsal düzene zalim yöneticilere eleştiriler getirilmiştir.

Boal kitabının başında yüzyıllardan beri sorulan ve çeşitli şekillerde cevaplanan şu soruyu hatırlatır: “Sanat eğitmeli, bilgilendirmeli, örgütlemeli, etkilemeli, eyleme geçirmeli midir yoksa sadece bir haz nesnesi mi olmalıdır?”⁷⁹ Tanzimat ve Şemsettin Sâmî tiyatrosu için bu sorunun cevabı elbette eğlendirirken öğretmektir. Yazar, kaynakları farklı olan, konuları farklı zaman ve mekânlarda

⁷⁶ Ashhan Ünlü, *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi* (Ankara: Aşına Kitaplar, 2006), 94.

⁷⁷ Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), 135-136.

⁷⁸ Augusto Boal, *Ezilenlerin Tiyatrosu*, çeviren Necdet Hasgöl (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011), vii.

⁷⁹ A.g.e., 2.

geçen oyunlarında adalet, eşitlik, özgürlük, zulüm, vatan sevgisi, fedakârlık, savaş karşıtlığı, çalışkanlık, direniş gibi ortak temaları işlemiş; bozuk toplumsal düzenler içinde zalim kişiler ile ideal kişileri karşı karşıya getirmiş; yanlışlıkları gösterdikten sonra umuda açık kapı bırakmış; ahlaklı insanların örnek davranışlarını sergilemiştir.

Sâmi tiyatroya yüklediği anlam doğrultusunda bir fikir ortaya koyacak şekilde oyunlarını kaleme alırken Arnavut kimliğinden, Endülüs ve Kürt tarihlerinden yola çıkmıştır. Oyunların konuları, konuların geçtiği dönemler ve coğrafyalar farklı olsa da yazarın deyimiyle hepsi birer “facia”dır. *Kâ'mûs-ı Türki*’de facia şöyle tanımlanır: “1. Afet, musibet, acınacak hâl ve vaka. 2. Tiyatro oyunlarında mebniyyun aleyhi acıklı ve ibret-âmiz bir hikâyeden ibaret olan.”⁸⁰ Recaizâde Mahmut Ekrem ise *Çok Bilen Çok Yanılır* adlı oyunun mukaddeme bölümünde şöyle der:

(...)Osmanlı tiyatrosunun hudusundan beri erbab-i kalemin himmetleriyle gerek Türkçe gerek tercüme olarak yazılan tiyatrolar ekseriyet ve nefaset itibarıyla hemen *dram* yani *facia* nev’indedir. Bunun sebebi ise –zann-i âcizaneme göre- erbab-i kalemin mudhikeperdazlığa ehemmiyet vermemeleri veya bunu mugayir-i mekânet bir küçüklük addiyle şanlarına yakıştıramamalarıdır.⁸¹

Recaizâde Mahmut Ekrem’in drama/faciaya yüklediği anlam, bu türün tercih edilme sebebine dair açıklamasından anlaşılmaktadır. Yazarın tespitine göre gülünecek şeylere önem vermeyen, güldürüyü şanlarına, ciddiyetlerine yakıştıramayan yazarlar daha ziyade, bu özellikleri içermeyen drama yönelmişlerdir. Gerek *Kâ'mûs-ı Türki*’deki tanımda gerekse Recaizâde Mahmut Ekrem’in eserinin önsözündeki açıklamada facianın komedinin tersi olduğu, acıklı, ibret verici olayları ele aldığı

⁸⁰ Şemseddin Sâmi, *Kâ'mûs-ı Türki*, 325.

⁸¹ Recaizâde Ekrem, *Çok Bilen Çok Yanılır*, yay. haz. Mustafa Nihat Özön (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1974), 27.

ifade edilir. Ancak ne “facia” kelimesi ne de bu kelimenin söz konusu tanımları oyunların türlerini tespit etme konusunda yeterli bilgiyi sağlar. Şemsettin Sâmî'nin oyunları Tanzimat Dönemi tiyatrosu üzerine araştırma yapan isimler tarafından benzer ancak birebir aynı olmayan sınıflara dâhil edilmiştir. Araştırmacılar oyunları belirli gruplarda toplayabilmek için klasik tür adlarının dışında başlıklardan yararlanmışlardır. Bu durumda Batılı anlamda tiyatro ile henüz tanışmış Tanzimat Dönemi aydın ve yazarlarının çeşitli düşünce ve yazın anlayışlarının etkisiyle, yapısı çok sağlam olmayan oyunlar üretmiş olmalarının etkisi büyüktür. Bu tez kapsamında Şemsettin Sâmî'nin *Besâ yahut Ahde Vefâ* (1875), *Seydi Yahyâ* (1876) ve *Gâve* (1877) ile nasıl bir dünya ideali ortaya koyduğu, bir Tanzimat aydını olarak nasıl mesajlar verdiği; nasıl bir toplumsal düzen tahayyülü kurduğu tartışılacak; öncesinde ise bu bağlamda yardımcı olması adına oyunların kaynakları ve türleri üzerinde ayrıntılı olarak durulacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

OYUNLARI BİÇİMLENDİREN UNSURLAR

Oyunların Konularının Alınmış Olduğu Kaynaklar:

Besâ yahut Ahde Vefâ ve Arnavut Kimliği

Şemsettin Sâmi öğrenimini Yanya'da tamamladıktan sonra 1871'de İstanbul'a gelerek Matbuat Kaleminde çalışmaya başlar. Bu işinin yanı sıra gazetecilik faaliyetleri ile edebi çalışmalarını sürdürür ve 1877'deki Rus Harbi sonunda Rumeli'deki toprakların küçük devletlerce paylaşılmak istenmesinin toplumda özellikle de Arnavutlarda endişe yarattığı dönemde, Arnavutların durumunu açıklamak için yazılar yazar.⁸²

Tercüman-ı Hakikat gazetesinin 5-17 Aralık 1878 (22 Zi'l-hicce 1295) tarihli sayısında yer alan "Arnavutluk" başlıklı imzasız yazıda, bir Arnavut'un, kardeşine hitaben yazılmış mektuba verdiği cevap okur ile paylaşılır. Arnavutların özerkliklerini elde etmek adına bir kuvvet oluşturmalarının gerekliliğinin savunulduğu bu cevap mektubunun altında, gazetenin Arnavutların bu tutumunu eleştiren yorumu da yer alır. Bunun üzerine Şemsettin Sâmi "Muharrir Efendiye" başlıklı yazısında mektubun uydurma olduğunu, Osmanlı ve padişah uğrunda düşmana karşı savaşan Arnavutların Osmanlı'dan ayrılmak gibi bir niyetleri olamayacağını belirtir; Arnavutların bâb-ı devlete vekil göndermelerinin sebebinin ise tehlikelere karşı korunmak, Rumeli topraklarını düşmana karşı savunma amaçlı

⁸² Levend, a.g.e., 40-42.

asker toplamak ile ilgili olduğunu söyler.⁸³ Şemsettin Sâmî'ye cevap niteliğindeki yazıda⁸⁴ yazarın mektubu yanlış yorumladığı, gereksiz yere öfkelenmiş olduğu iddia edilirken yazar da “Arnavutluğun Âmâli” başlıklı cevabında⁸⁵ önceki yazısında öfke sezilmişse bunun sebebinin kişisel olmadığını ancak vatanına, Osmanlı'ya verdiği değerden kaynaklanabileceğini ifade eder. Rusya'nın, Osmanlı'nın Avrupa'daki topraklarını ele geçirebilmek için öncelikle burayı küçük devletlere ayırmaya çalıştığını; Arnavutların endişesi ve çabasının bu tehlikeyi şimdiden görmelerinden kaynaklandığını söyler. “Arnavutların Müsted'ayâtı” başlıklı bir diğer imzasız yazıda ise Arnavutların kendilerini Osmanlı'dan ayrı düşünmedikleri, Osmanlılığın bir bütün olarak algılanması gerektiği belirtilir.⁸⁶

Ahmet Mithat da “Sami Beye” başlıklı yazısı ile söz konusu tartışmaya dâhil olur. Beyoğlu'nda çıkan *Neologos* gazetesinin Şemsettin Sâmî'ye verdiği cevaba ve Arnavutlar tarafından yazıldığı söylenen bir beyannameyi yayımladığına dikkati çeker. Arnavutların niyetlerinin iddia edilenden farklı olduğunu söyler ve Şemsettin Sâmî'den bu konudaki düşüncelerini paylaşmasını ister.⁸⁷ Bunun üzerine Sâmî iki yazı daha yazmıştır. *Neologos* gazetesine hitaben yazdığı ilk yazısında *Neologos*'un Rumeli'de İslavlığa karşı Osmanlıların, Arnavutların, Yunanlılarla birleşmesini savunduğunu, dolayısıyla Arnavutların düşmanlara karşı durabilecek güce erişmesi, bunun için de Osmanlı'nın Arnavutların taleplerini kabul etmesi gerektiğini belirtir.

⁸³ *Tercüman-ı Hakikat*, 29 Zi'l-hicce 1295 (5-17 Aralık 1878)'den aktaran Levend, a.g.e., 114-116.

⁸⁴ *Tercüman-ı Hakikat*, 5 Muharrem 1296 (17-30 Aralık 1878)'den aktaran Levend, a.g.e., 117.

⁸⁵ *Tercüman-ı Hakikat*, 9 Muharrem 1296 (22 Aralık / 3 Ocak 1878)'den aktaran Levend, a.g.e., 117-118.

⁸⁶ *Tercüman-ı Hakikat*, 14 Muharrem 1296 (27 Aralık / 8 Ocak 1878)'den aktaran Levend, a.g.e., 119.

⁸⁷ *Tercüman-ı Hakikat*, 15 Muharrem 1296 (28 Aralık / 9 Ocak 1878)'den aktaran Levend, a.g.e., 119.

Yunanlıların kendilerine ayrılan toprakla yetinip Arnavutları ayırmaya çalışmaktan vazgeçmelerini beklediğini ekler. Ahmet Mithat'a hitaben yazdığı ikinci yazısında ise Arnavutların isteklerinin Kanun-i Esasî'ye aykırı olmadığını, herhangi bir ayrıcalık talep etmediklerini, kendi dillerinde okuyup yazabilmeyi böylece Slav ve Yunan tehditlerine karşı birlik olabilmeyi amaçladıklarını, Arnavutların tehlikelerden korunmak için Osmanlı devletinin desteğine ihtiyaç duyduklarını belirtir.⁸⁸

Görüldüğü gibi *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde birbiri arkasına yayımlanan yazılarla gelişen Arnavutluk tartışmasında Şemsettin Sâmî, Arnavutların Osmanlı'dan ayrılma gibi bir niyetlerinin olmadığını, aksine kendi dillerini, kültürlerini koruyarak Osmanlı'nın bir parçası olmaya devam etmek istediklerini savunur. Arnavut kökenli bir aydın olarak Şemsettin Sâmî, Arnavutları ve taleplerini körü körüne savunmaktan kaçınarak taleplerinin meşruluğunu ortaya koymaya çalışmış, onların bağımsızlık istediği, devlet otoritesi ile çatıştıkları iddialarını reddetmiş böylece Arnavut karşıtı bir cephe oluşmasını engellemek adına çaba sarf etmiştir.

Yazarın Arnavutların hakları ve kültürlerinin korunması konusundaki çabaları gazete yazıları ile sınırlı kalmaz. Şemsettin Sâmî, 1879 yılında Arnavut kültürünün kalkınması amacıyla kurulan Cem'iyet-i İlmiyye-i Arnavudiyye adlı derneğin de üyesidir. Yazar "Arnavutçanın Alfabeti", "Arnavutçanın Grameri" çalışmalarıyla derneğin faaliyetlerine katkıda bulunmuştur.⁸⁹ "Arnavutçanın Alfabeti"nin

⁸⁸ Levend, a.g.e., 120-121.

⁸⁹ A.g.e., 42.

kapağındaki imza, yazarın Arnavut kimliğini önce çıkaracak şekilde “Sami Halid Fraşeri” olarak atılmıştır.⁹⁰

Agâh Sırrı Levend, Şemsettin Sâmi'nin en büyük kardeşi Abdül Bey'in Arnavut milliyetçisi olarak tanındığından söz eder. Abdül Bey 1877 Rus Harbi sonunda Rumeli topraklarının parçalanarak Yunanistan, Sırbistan, Karadağ arasında paylaşılmak istenmesini, Arnavutluk'a ait yerlerin imparatorluktan ayrılmasını protesto etmek için bir kurul toplamış ve Osmanlı'nın Balkanlardaki toprakları konusunda belirleyici olan Berlin Kongresi'nde bulunmuştur. Arnavutlar amaçlarına bu şekilde ulaşamayınca Abdül Bey ve arkadaşları kurmuş oldukları çeteyle Yanya ve Epir'i almak isteyen Yunanistan'a karşı savaşmışlardır. Böylece Yanya'nın Osmanlı sınırları içinde kalmasını sağlamışlardır. Levend, yazarın diğer ağabeyi Naim Bey'in de Arnavut milliyetçisi olarak bilindiğini söyler. Naim Bey milletini ağabeyi Abdül Bey kadar aktif olarak savunmasa da onun Türkleri sevmediğini açıkladığı ve Arnavutça şiirler yazdığı bilinmektedir.⁹¹

Şemsettin Sâmi'nin Arnavut milliyetçisi olup olmadığı, kendisini Arnavut mu yoksa Osmanlı olarak mı gördüğü sorularına bugüne kadar çeşitli cevaplar verilmiştir. Arnavutluk tartışması ile ilgili gazete yazılarında yazarın Arnavut kimliği konusundaki hassasiyeti bununla birlikte Arnavut bir Osmanlı olarak Arnavutları Osmanlı'dan ayrı düşünmediği, aksi düşüncelere, suçlamalara karşı milletini savunduğu açıkça görülür. Kuşkusuz Agâh Sırrı Levend'in aktardığı bu gazete yazıları konu hakkında kesin bir yargıya varmak için yeterli değildir. Bülent Bilmez, Şemsettin Sâmi'nin Türk milliyetçileri ile Arnavut milliyetçileri tarafından

⁹⁰ Levend, a.g.e., 92.

⁹¹ A.g.e., 45-47.

paylaşılmasını bir yazar olageldiğine dikkat çeker. Yazarın çeşitli eserleri onu hem Arnavutların Arnavut milliyetçisi olarak hem de Türklerin Türk milliyetçisi olarak yüceltmesine olanak tanımıştır.⁹²

Yazar ilk oyunu olan *Besâ yahut Ahde Vefâ*'nın başındaki "İfade-i Merâm" başlıklı önsözde şöyle der:

Efrâdından olduğum için değil, belki hubb-ı vatan, fedakârlık, vefâ-yı ahd, istihfâf-ı hayat gibi sahneye lâyük evsaf-ı hamiyet-mendâneleri meşhudum olduğu için, Arnavut kavminin bazı ahlâk ve âdâtını musavver olmak üzere, bir risale-i edebiyenin tahrîri hayli vakitten beri kuvve-i hayâliyyemi işgal edip duruyordu.

(...) Ahlâk-ı millîyemiz üzerine yazılmış- âsârın kalitesiyle tiyatromuzun sermayesinin ahlâk-ı ecnebîye üzerine yine yazılmış ve bir dereceye kadar ahlâk-ı millîyemize mübâyin ve bazı defa muzır olan -bazı tercümelemlerle münhasır olmasını tutarak-, millet-i muazama-i İslâmiye eczasından ve heyet-i Osmaniye azasından olan Arnavut kavminin ahlâk ve âdâtı üzerine bir tiyatro risalesini yazmağa karar verdim.⁹³

Görüldüğü gibi Şemsettin Sâmî Arnavut kültürünü yakından tanımakta ve bu kültürün vatan sevgisi, fedakârlık, söze sadakat, hayatın hiçe sayılması gibi duygulara sahip olmasıyla bir tiyatro eserine kaynaklık edebileceğini düşünmekte olduğunu belirtmektedir. Yazarın amacı hem Arnavut kültürüne dair bir eser meydana getirmek hem de Osmanlı'nın parçası olan Arnavut kültürünü tanıtan bu eserle bir "milli tiyatro" örneği vermektir. Bu önsöze göre de Şemsettin Sâmî Arnavutluk'u Osmanlı'dan bağımsız olarak düşünmemekte, Arnavut kültürünü Osmanlı milletine dair bir unsur olarak görmektedir. Tanzimat tiyatrosundaki "milli

⁹² Bülent Bilmez, "Şemsettin Sami mi yazdı bu "sakıncalı" kitabı? Yazarı tartışmalı bir kitap: Arnavutluk Neydi, Nedir, Ne Olacak? (1899)," *Tarih ve Toplum: Aylık Ansiklopedik Dergi* 241 (Bahar 2005): 97-145; Bilmez Bülent Can, "Tarih Yazımında Milliyetçi Mitleştirme Örneği: Şemsettin Sami mi, Yoksa Sami Frasher mi?," *Toplumsal Tarih* 114 (2003): 54-57; Bilmez Bülent Can, "Ölümünün Yüzüncü Yılında Şemsettin Sami Frasher Paylaşılmasını Aydın," *Toplumsal Tarih* 126 (2004): 38-45.

⁹³ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 41-42.

tiyatro” kavramına ve yazarın oyunlarında nasıl bir milliyetçilik duygusu olduğuna tezin üçüncü bölümünde değinilecektir.

Besâ yahut Ahde Vefâ adlı oyunda Arnavutların bir âdeti olan “besâ”dan⁹⁴ yola çıkılmıştır. Arnavut karakterler arasında geçen oyunda dağlık, ormanlık bir alanda yaşayan, çobanlık yapan bir ailenin hikâyesi vardır. Zübeyr, karısı Vâhide, kızları Meruşe ve Zübeyr’in yeğeni Recep hayatlarından memnun bir şekilde yaşamaktadırlar. Birbirlerini sevmekte olan Meruşe ile Recep duygularını açıklarlar ve bu itiraflara kulak misafiri olan Zübeyr de gençleri evlendirmeye karar verir. Vâhide akraba evliliğine karşı olduğu için bu kararı hoş karşılamaz ve kötü bir şeyler olacağına inandığını dillendirir sürekli. Oyundaki bu ayrıntı, meydana gelecek kötü olayların bir habercisi gibidir. Burç’un önde gelen ailelerinden bir asker olan Selfo da Meruşe’yi sevmektedir. Emrinde çalıştığı, Tepedelen Hanedanlarından Demir Bey’den yardım ister ancak Zübeyr, Demir Bey’in Selfo ve Meruşe’yi evlendirme teklifini reddeder. Bu planı işe yaramayan ve sevgisine karşılık bulamayan Selfo, Zübeyr’i öldürüp Meruşe’yi kaçıır. Vâhide, kocasıyla kızının intikamını almak için yola çıktığında haksız bir saldırıya maruz kalan Fettah Ağa ile karşılaşır ve onun hayatını kurtarır. Bunun üzerine Fettah Ağa, Vâhide’ye onun intikamını almasına yardım edeceğine dair besâ yani söz verir. Öldürmesi gereken kişinin kendi oğlu olduğunu öğrenince kahrolsa, vicdan muhasebesi yapsa da sözünü yerine getirmek oğlunu öldürmekten bile geri durmaz. Böylece oyunda besâ geleneği, bunun Arnavutlar için taşıdığı önem ortaya koyulur. Bununla birlikte Zübeyr’in kendisinden üst bir konumda yer alan Demir Bey’e direnmesi; Vâhide’nin ailesinin intikamını

⁹⁴ “besâ: [Arnavutçadan] 1. Arnavut ahd ü peymânı: besa vermek = Taahhüt etmek. 2. Kan güden hasımlar arasında ahd ü peymânla akdolunan mütareke: Beynlerinde iki aylık besa vardır.” Şemseddin Sâmî, *Kamus-ı Türkî*, 124.

almak için silah kuşanıp yola çıkması ile de Arnavutların cesaretleri, dürüstlükleri, namuslarına daima sahip çıkmaları, haklarını sonuna kadar aramaları, gerektiğinde fedakârlıktan kaçınmamaları, ailelerine verdikleri değer vurgulanır.

Seydi Yahyâ ve Endülüs Tarihi

İlber Ortaylı, Tanzimat aydınının, bulunduğu zamanı ve mekânı saptama bilincinin, Osmanlı toplumunun konumunu ve geleceğini anlama arzusunun sonucu olarak tarihe ilgi duymaya başladığını söyler.⁹⁵ Tanzimat'ın ilanından sonra Batı ülkeleri gibi eğitimde, bilimde ilerlemek için atılan adımlardan biri 1851'de kurulan ve çalışmalarını on iki yıl sürdüren Encümen-i Daniş'in açılmasıdır. Darülfünun'da okutulacak dersler için kitap basmak adına kurulmuş olan Encümen-i Daniş'in kadrosunda devrin ileri gelenleri ve devlet adamlarının yanı sıra tercüme kalemlerinde çalışan azınlıklar da yer alır⁹⁶. Encümen tarafından coğrafya, riyaziye, iktisat, tabiat ilimleri gibi farklı alanlarda tercüme yapılmış olsa da tarihi eser yazımı ve tercümesine ağırlık verilmiştir. Encümen üyeleri tarafından ortaya koyulmuş eserler arasında *Cevdet Paşa Tarihi*, *İbn-i Haldun Tercümesi* ve Vefik Paşa'nın tarih üzerine yazdığı iki kitabı öne çıkar.⁹⁷

Tarihe olan bu ilgi edebiyatçılar arasında da kendisini gösterir. Sema Uğurcan 1859-60 yıllarında Yeni Türk Edebiyatı yazarlarının tarih kitapları ve tarihten

⁹⁵ Ortaylı, a.g.e., 293.

⁹⁶ Encümende yer alan isimlerden başlıcaları: Ahmet Cevdet Efendi, Ahmed Vefik Efendi, Sami Paşa, Subhi Paşa, *Devhatü'l-meşâyih Zeyli* sahibi Yesârîzade İzzet Efendi, Behçet Molla, kardeşi Abdülhak Molla, onun oğlu müverrih Hayrullah Efendi, *İlm-i Tabâkatü'l-arz* müellifi Fethi Mehmed Ali Efendi, müverrih Hammer ve Vasilaki, Hoca İshak İstefenaki, Ermeni Legofeti Hoca'dır. Bkz. Tanpınar, a.g.e., 151.

⁹⁷ A.g.e., 151-153.

beslenen kurgusal eserler ürettiklerini belirtir.⁹⁸ Uğurcan'ın da söylediği gibi Namık Kemal, Ahmet Mithat, Abdülhak Hâmit, Muallim Naci konusunu tarihten alan edebiyat eserleri yazmış isimlerin başında gelirler.⁹⁹ Bu isimlerden biri de alana *Seydi Yahyâ* adlı oyunuyla katkıda bulunan Şemsettin Sâmî'dir. O da tarihe fazlasıyla önem verildiği bir dönemde konusunu Endülüs tarihinden alan bir oyun yazmıştır.

İnci Enginün "Edebiyatımızda Endülüs" başlıklı makalesinde Tanzimat sonrası yararlanılan kaynaklar arasında Batı kültürünün başta geldiğini ancak aydınların her ne kadar Batı'ya hayran olsalar da kendi değerlerinin onlar tarafından reddedilmesinden rahatsızlık duyduklarını belirtir. Özellikle Batılı filozofların İslamiyet ile ilgili görüşlerini suçlama olarak görerek savunmaya geçerler. Osmanlı Devleti, içindeki Hristiyan kavimlerin özgürlük talepleri sonucu Müslümanlarla olan bağımlı kuvvetlendirmek istemiş ve İttihad-ı İslam politik bir ideoloji haline gelmiştir.¹⁰⁰ İslam'ın politik bir ideoloji haline gelmesi İslam tarihinin edebiyat eserlerinde de konu edilmesine yol açmıştır. İslam tarihini konu alan eserler arasında Endülüs tarihinden yola çıkanların önemli bir yeri vardır. Tarihi kaynak olarak Endülüs, Tanzimat Dönemi'nde tiyatrodaki sıkça kullanılan bir konu olmuştur. Sema Uğurcan Endülüs'e duyulan bu ilginin dönemin düşünce ve edebiyat geleneğinden doğduğunu belirtir. 1856 Islahat Fermanı'ndan sonra gelişen İslam birliği ideolojisi,

⁹⁸ Yeni Türk Edebiyatı yazarlarının tarih türünde ürettikleri başlıca eserler şunlardır: Namık Kemal'in *Barika-ı Zafer* (1862), *Devr-i İstila* (1866), *Evrak-ı Perişân* (Selahaddin Eyyubî, Fatih: 1872, Selim: 1873, Emir Nevruz: 1875), *Osmanlı Tarihi* (1888), Ziya Paşa'nın *Endülüs Tarihi* tercümesi (1863), Ahmet Vefik Paşa'nın *Şecere-i Türki* (1864), Ali Suavi'nin "Türk" makalesi (*Ulûm* 1869), Ahmet Mithat'ın *Üss-i İnkılap* (1877-78), *Zübdetü'l-Hakayık* (1878) adlı çalışmaları. Bkz. Sema Uğurcan, *Edebiyat Tarih İlişkisi* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012), 11.

⁹⁹ Uğurcan, *Edebiyat Tarih İlişkisi*, 12.

¹⁰⁰ İnci Enginün, "Edebiyatımızda Endülüs," *Araştırmalar ve Belgeler* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000), 32.

bu ideolojinin gerek Yeni Osmanlı düşüncesinde gerekse Sultan Abdülhamit'in dış politikasında yer alması, Endülüs tarihinin Müslümanların başarılarına iyi bir örnek teşkil etmesi, dönemin yazınında etkili olan romantizm akımında İspanyol tarihine önem verilmesi söz konusu ilginin temel sebepleri olarak sayılabilir.¹⁰¹

Uğurcan, Endülüs konulu eserleri kronolojik olarak dört kısma ayırır:

Tanzimat edebiyatında Şemsettin Sâmî, Abdülhak Hâmit, Muallim Naci'de görülen, tarihi zaman (krono) eksenli eserler; Meşrutiyet, Mütareke ve Cumhuriyet Dönemi edebiyatında, Endülüs'e giden yazarlarda görülen mekân-coğrafya (tophe) eksenli eserler; 1960'lardan sonra görülen, tarihi roman çerçevesinde ele alınabilecek eserler; Endülüs'ü şahsi çağrışımlarla ve çağdaşların şahitliğinde gösteren eserler.¹⁰² Metin And Tanzimat Dönemi oyun yazarlarının Ziya Paşa'nın *Endülüs Tarihi* adlı yapıtına başvurmuş olduklarını belirtir.¹⁰³ Yani Uğurcan'ın ilk kısımda topladığı eserlerin temeli Ziya Paşa'nın kitabıdır. Viardot'un eserinin tercümesi olan *Endülüs Tarihi*'ni Ethem Paşa'nın çevirmiş, Ziya Paşa'nın üslup bakımından düzeltilmiş olabileceği de düşünülmektedir. Oysa İnci Enginün, Viardot'nun kitabı ile *Endülüs Tarihi*'nin birbirlerinin aynısı olmadıklarının fihristlerinin karşılaştırılmasıyla bile anlaşılabilirliğini söyler. Enginün eserin İslam ve Batı medeniyetlerini kıyaslama düşüncesine dayandığını ve Batı karşısında İslam ve Arap medeniyetlerini yücelttiğini belirtir.¹⁰⁴ Metin And da tarih kaynaklı tiyatro yapıtlarında yazarların yaratmak istedikleri etki, vermek istedikleri mesaj adına tarihi gerçekleri yeniden

¹⁰¹ Uğurcan, *Edebiyat Tarih İlişkisi*, 299.

¹⁰² A.g.e., 300.

¹⁰³ And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 351.

¹⁰⁴ Enginün, "Edebiyatımızda Endülüs," 32-33.

biçimlendirmekten geri durmadıklarını ortaya koyar.¹⁰⁵ *Endülüs Tarihi*'nde dahi taraflı olarak yansıtılan olaylar, edebiyatçıların ellerinde daha da farklı bir şekil alabilmektedir. Şemsettin Sâmî'nin oyununda da böyle bir durum söz konusudur yani *Seydi Yahyâ*'da ikinci kez yeniden yazılmış, değiştirilmiş bir tarih vardır.

Şemsettin Sâmî'nin oyununda perde açıldığında Endülüs halifesi Molla Ebu Hasan'ın amcasının oğlu, Raze Kalesi'nin muhafızı Seydi Yahyâ, işgal nedeniyle kaybedilen canlar yüzünden duyduğu acıyı dile getirmektedir. Savaşa devam etmekle, daha fazla can kaybı olmaması için teslim olmak fikirleri arasında kalan Seydi Yahyâ, sonunda şehri Hristiyanlara bırakmaya ancak bir grup askerle birlikte ölene kadar kaleyi savunmaya karar verir. Savaşmaya giderken kızı Emine'yi arkadaşı Osman'a emanet eder ve onun Halime adıyla Osman'ın kızıymış gibi büyütülmesini ister.

Para karşılığı düşmanla işbirliği yapan ve gece nöbetinde onları kalenin içine alan Zeyd yüzünden Seydi Yahyâ esir düşer. Zindandan çıkma umudu olmadığı için, burada tanıştığı Pedro'nun kaçabilmesine yardım etmek adına ona kendi kıyafetlerini verir. On altı yıl sonra zindandan çıkan Seydi Yahyâ, Halime'yi, Osman'ı ve onun oğlu Yusuf'u bulur. Onların esir hayatı yaşamakta olduğunu görür. Pedro'nun, adını ve mührünü kullanarak kral ile işbirliği yapmış, "Seydi Yahyâ" adını lekelemiş bir hain olduğunu öğrenir. Pedro, Seydi Yahyâ'nın serbest kaldığını öğrenince gerçek kimliğinin ortaya çıkmaması için Osman, Halime ve Yusuf'u zindana attırır. Kralın huzuruna çıkarak kendisi ile Pedro'nun gerçek kimliklerini açıklar. Kralın huzurunda gerçekler açığa çıktıktan sonra Osman, Halime ve Yusuf kurtulur, Seydi Yahyâ'nın adı temizlenir ve Pedro kral tarafından cezalandırılır.

¹⁰⁵ And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 351.

Seydi Yahyâ ve oyunda konu edilen Raze Kalesi'nin işgali ile Müslümanların yaşadığı bölgenin Hristiyanların egemenliğine geçişi, Ziya Paşa'nın *Endülüs Tarihi*'nde "Ez-Zağal'in Gayretleri ve Beyza Şehrinin İstilâ Edilişi" başlıklı bölümde anlatılır.¹⁰⁶ *Endülüs Tarihi*'nde de Seyyid Yahya, eskiden Gırnata Meliki olan Ebu'l Hasan'ın küçük kardeşi Selim'in oğlu ve Ez-Zağal'ın yeğeni olarak tanıtılır. Beyza'nın savunması konusunda mertçe mücadele etmiş olan Seyyid Yahya, kral tarafından saygıyla karşılanmış ve ödül olarak Mursiye memleketi kendisine verilmiştir.¹⁰⁷

Ziya Paşa, şehrin teslim edilmesinde Kraliçe Izabel'in Seyyid Yahya üzerindeki etkisinin payı olduğuna dair bir rivayetten söz eder. Rivayete göre kuşatma sırasında Kraliçe Izabel, Yahya ile görüşmüş ve Izabel'in güzelliğinden, verdiği para, cevher ve vaatlerden etkilenen Yahya da şehri teslim etmeye ikna olmuştur. Amcası Ez-Zağal'ı da şehir halkının çok zor durumda olduğunu söyleyerek antlaşmaya ikna etmiştir. Beyza şehri Kral Ferdinando'ya teslim edildikten sonra Yahya, Ez-Zağal'ın yanına gider, Ferdinando'nun kendisine göstermiş olduğu saygıyı abartarak anlatır. Hristiyan hükümetinin ve ordusunun gücüne karşı duramayacaklarını dolayısıyla Müslümanların boş yere sefil olmasındansa henüz

¹⁰⁶ Kaştale Kralı Ferdinando 894 senesinde Cehn şehrinde on üç bin süvari ve elli bin kadar piyadeden oluşan bir ordu toplayarak Müslümanların varlığını ortadan kaldırmak amacıyla Beyza şehrini kuşatır. Üç tarafı taşlıkla çevrili olan, yürekli muhafızlar tarafından birkaç aydır korunan şehirde herkese on beş ay boyunca yetecek kadar mühimmat ve erzak bulunmaktadır. Mevsimsel koşullar nedeniyle Hristiyan ordusu sıkıntı çekse de kral kale alınmadıkça kuşatmadan vazgeçmek niyetinde değildir. Bu niyetini daha da belli etmek adına kraliçeyi de oraya davet eder. Sonunda erzakları ve mühimmatları tükenen, hiçbir yardım alamayacaklarını anlayan şehir sakinlerinin direnişleri kırılır. Şehri korumakta olan Seyyid Yahya (Oyunda adı Seydi Yahyâ olarak geçmektedir.) uzun zamandır Hristiyan ordusuna karşı savaşmakta ve bölgesini korumakta olan Ebu Abdullah Ez-Zağal'a haber gönderir. Şehrin içinde bulunduğu zor durumu ve yardım alamadıkları takdirde şehri teslim etmek zorunda kalacaklarını bildirince Ez-Zağal çok üzülse de yardım edemez. Sonunda 895 yılının Muharrem ayının onunda antlaşma imzalanarak Beyza şehri Kral Ferdinando'ya teslim edilir. Bkz. Ziya Paşa, *Endülüs Tarihi*, Osmanlıca metinleri çev. Yasemin Ödük, Farsça metinleri çev. Kâzım Masumi, Arapça metinleri çev. Fatma Şahin (İstanbul: Selis Kitaplar, 2004), 389-391.

¹⁰⁷ A.g.e., 391.

kuvvetleri yerindeyken kral ile barış yapmanın mantıklı olacağını belirtir. Bunun üzerine barış antlaşması imzalanır.¹⁰⁸

Endülüs Tarihi'nde Seyyid Yahya'nın halkına ihanet etmiş, Müslümanlara karşı kral ile işbirliği yapmış olduğu da bir rivayet olarak nakledilir. Yahya sonraları amcası Ez-Zağal'i aldatarak onu krala bağlı hale getirmiştir. Yahya ve Ez-Zağal yüzünden pek çok İslam beldesi savunulmaksızın kralın hâkimiyetine bırakılmıştır.¹⁰⁹ Ziya Paşa'nın kitabının "Gırnata'nın Durumu ve Ebu Abdullah Es-Sağır" başlıklı bir sonraki bölümünde de Seyyid Yahya'nın adı geçer. Buna göre Seyyid Yahya Gırnata şehrinin istilasında kendi halkını kandırıp savunmalarını kırarak krala yardım etmiştir.¹¹⁰

Metin And'ın dikkati çektiği gibi Ziya Paşa'nın Şemsettin Sâmî için sadece bir çıkış noktası teşkil etmiş olan kitabında, Seydi Yahyâ'nın Müslümanlara ihanet etmiş olduğuna dair bilgiler yer alırken, oyunda Seydi Yahyâ tamamen olumlu bir karakterdir. Sema Uğurcan tarih konulu metinlerde İslamcılık, Osmanlıcılık ideolojilerinin, Batı'ya karşı müdafaa fikrinin öne çıktığını, ayrıca gündelik sorunları, zalim hükümdar ve savaş gibi güncel meseleleri tarihi dönemlerde ele alma eğiliminin görüldüğünü belirtir.¹¹¹ Örneğin, Uğurcan'ın da dikkati çektiği gibi Namık Kemal, 1872'de yazdığı "Avrupa Şarkı Bilmez" makalesinde Batı'nın İslam medeniyeti ve Osmanlı hakkındaki önyargılarını, yanlış yorumlarını ele alır. Namık Kemal'in tespitine göre, Batılı araştırmacılar Osmanlıları adam asıp şenlik yapan, haremde sefahat hayatı süren, vahşi, cahil, hukuktan anlamayan bir halk olarak

¹⁰⁸ Ziya Paşa, a.g.e., 391-392.

¹⁰⁹ A.g.e., 391.

¹¹⁰ A.g.e., 395.

¹¹¹ Uğurcan, *Edebiyat Tarih İlişkisi*, 12.

resmetmekte, padişahlar hakkında yanlış bilgiler vermektedirler.¹¹² Uğurcan tarihi bir şahsiyeti aklamak adına yazılan *Seydi Yahyâ*'yı, müdafaa iddialı oyunlardan biri olarak değerlendirir.¹¹³

Seydi Yahyâ oyunda cesur, fedakâr, vatansever, adaletsizliğe tahammül edemeyen bir insan olarak karşımıza çıkar. Halkın iyiliği için kızından ayrı kalmayı da ölmeyi de göze alır. Emellerini gerçekleştiremeden bir hainin oyunu yüzünden zindana düşse de daha fazla can kaybı olmaması için şehri krala teslim etmeyi ancak kendisine destek olan arkadaşlarıyla birlikte kaleyi sonuna kadar savunmayı planlar. Dolayısıyla Ziya Paşa'nın kitabında anlatılanlar ile oyundaki olaylar pek örtüşmemektedir.

Oyunda Seydi Yahyâ dışında tarih kitabında yer alan iki karakter daha bulunmaktadır: İspanya Kralı Ferdinando ve Kraliçe İzabella. Ziya Paşa, Kral Ferdinando'yu şöyle anlatır:

Melik Ebu Muhammed'in, ittifakını memleketin kurtuluş meselesi zannettiği Kral Ferdinando'nun hamuru cehalet ve taassup ile mayalanmıştı. Hele İslam milleti hakkında şiddetli buğz ve düşmanlığı tasavvur edilemeyecek kadar fazla, çok gaddar, hilekâr ve kötü bir şahıstı. Hırs ve emeline tam anlamıyla ulaşmak için her türlü rezilliği farz hükmünde ifa ederdi. Mesela kendine müracaatla yardım talep edenlere başlangıçta himaye gösterip sonunda sözünde durmayarak yedirdiği bir lokma ekmek yerine kirli ellerini çığnetir, içirdiği bir damla suya karşılık leğen leğen kanlı ciğer yuttururdu. Gariptir ki bu yolda kendinden ne kadar korkunç hareket meydana geldiyse o asrın mutaassıpları gözünde makbul bulunuyordu. Hatta kahramanlar yoluna konulmak az görülerek, mezheplerince velilik mertebesine kadar çıkarılmış, San Ferdinando ünvanı verilmiştir.¹¹⁴

¹¹² Namık Kemal, "Avrupa Şarkı Bilmez," *Namık Kemal ve İbret Gazetesi*, yay. haz. Mustafa Nihat Özön (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), 68-72.

¹¹³ Uğurcan, *Edebiyat Tarih İlişkisi*, 12.

¹¹⁴ Ziya Paşa, a.g.e., 259.

Oldukça az rolü olan Kral Ferdinando'nun bu özelliklerini oyunda görmeyiz. Aksine Seydi Yahyâ'nın hikâyesini dinleyen kral ona hak verir ve adaletin geç de olsa gerçekleşmesini sağlar. Buna göre *Endülüs Tarihi*'nde kral ile Seydi Yahyâ arasındaki ilişkinin iyi olduğuna dair bilginin oyunda karşılığını bulduğunu söyleyebiliriz. Şemsettin Sâmî oyuna tarihte adı geçmeyen pek çok yan karakter, bir aile dramı ve bir aşk hikâyesi de eklemiştir. Yazar tarihi karakterleri, tarihi bir olayı olduğu gibi sahneye taşımayı amaçlamamış, Seydi Yahyâ'yı üzerine atılmış lekeden kurtarmak istemiştir. Bu düşünce oyunun önsözünde açıkça ifade edilir:

Seydi Yahya'nın avâkıb-ı hâli tarihe tevâfuk etmez, diye itiraz olunmamalıdır; çünkü zaten başlıca maksadım –evvel ve âhiri beyninde münasebete aldırmadığım– öyle bir ricâli –kendisine hiç yakıştıramadığım– öyle bir lekeden kurtarmaktır.¹¹⁵

Şemsettin Sâmî, Seydi Yahyâ'yı aklamaya çalışırken doğal olarak karşısına olumsuz figürler yerleştirmiş, bir karşıtlık yaratmıştır ve bu karşıtlıkta Hristiyanların rolü de önemlidir.

Abdülhak Hâmit Tarhan'ın Endülüs tarihinden ilham alarak yazdığı eserlerinde de Hristiyan-Müslüman karşıtlığı dikkat çekicidir. Yeni Osmanlı düşüncesinde, Abdülhamit'in dış politikasının temelinde İslamcılık ideolojisinin olması; Ziya Paşa'nın *Endülüs Tarihi*; Namık Kemal'in *İbret* gazetesinde çıkan "Avrupa Şarkı Bilmez" başlıklı makalesi ve onun ardından müdafaa içeren tarihî ve edebi eserlerin ortaya çıkması; Müslümanların cihat, devlet-medeniyet kurma başarılarının tarihteki önemli bir örneğinin Endülüs'te olması ayrıca *Seydi Yahyâ*, Hâmit'in bu konuya eğilmesine¹¹⁶ sebep olmuştur.¹¹⁷ Uğurcan, yazarın söz konusu eserlerinde karşımıza

¹¹⁵ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 144.

¹¹⁶ Abdülhak Hâmit bu tarihsel dönem ile ilgili beş oyun yazmıştır: *Nazife* (1876), *Tarık yahut Endülüs'ün Fethi* (1879), *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's-Salis* (1880), *İbni Musa yahut Zatü'l-*

zıt kutuplarda iki farklı “insan” çıktığından söz eder. İnsanlar Müslüman-Hristiyan ya da büyük insan-zalim insan şeklinde ayrılır. Araştırmacı, Abdülhâk Hâmit’in Endülüs konulu tiyatro eserlerinde İslamiyet’in yüce değerlerine uyarak başarı kazanmış, kudret ile ahlakı birleştirmiş, toplumlara mutluluk vermiş, din ve vatan aşkına sahip “büyük insan”ı yücelttiğini tespit eder.¹¹⁸ *Seydi Yahyâ*’da kutuplar bu kadar keskin olmamakla, Kral Ferdinando adil bir yönetici olarak gösterilmekle birlikte Osman’ı, onun oğlunu ve Seydi Yahyâ’nın kızını emirlerinde çalıştıran bencil, vurdumduymaz Hristiyanlar ile Seydi Yahyâ’nın kimliğini çalan Pedro olumsuz figürler olarak resmedilirler. Oyunda Müslüman karakterlerin erdemlerinin yüceltiği görülmekte ancak Hâmit’in eserlerinde olduğu gibi Hristiyanların özellikle olumsuzlandığı dikkati çekmemektedir.

Gâve ve Şehnâme

Tanzimat’ta Endülüs tarihini konu olan pek çok oyun olduğu gibi konusunu *Şehnâme*’den alan çeşitli oyunlar da bulunmaktadır. Abdülhak Hâmit’in *Sardanapal*’i, Ahmet Mithat’ın *Siyavuş yahut Fürs-i Kadimde Bir Facia*’sı bunlar arasındadır. Şemsettin Sâmî de üçüncü oyunu olan *Gâve*’yi yazarken Firdevsi’nin *Şehnâme*’sinden yola çıkmış, eserin henüz başında anlatılan olaylardan esinlenmiştir.

Cemal (1880’de tefrika edilmeye başlanır, değiştirilmiş haliyle 1917’de basılır), *Abdullahî’s-Sagir* (1917). Bkz. Uğurcan, *Edebiyat Tarih İlişkisi*, 300.

¹¹⁷ Sema Uğurcan, *Abdülhak Hâmid’in Eserlerinde Tarih* (İzmir: Akademi Kitabevi, 2002), 76-77.

¹¹⁸ Uğurcan, *Edebiyat Tarih İlişkisi*, 301-302.

Şehnâme'de de oyunda da Cemşit adaletli bir padişah olarak anlatılır.¹¹⁹

Ondan sonra tahta geçen Dahhâk ise zâlim bir hükümdardır ve onun saltanatında kötülük hüküm sürer. Dahhâk'ın omuzlarından yılan başları çıkmakta ve bunları insan beyniyle beslediği için her gün masum insanlar öldürülmektedir.¹²⁰ Bir gün temiz yürekli iki dindar, Temiz Dinli Ermayıl ve İleriye Gören Kermayıl gençlerin öldürülmesinin önüne geçmeye karar verirler. Saraya aşçı olarak girerler. İki gençten yalnız birini öldürüp insan beynini koyun beyni ile karıştırıp Dahhâk'a verirler. Bu sayede sağ kalan gençler Kürt kavminin ataları olurlar.¹²¹

Bir gece Dahhâk rüyasında kendi canına kastedildiğini görür. Rüyasını yorumlaması için çağırdığı bilginlerden, münecimlerden biri Feridun adında henüz anasından doğmamış bir kahramanın kendisine kin besleyeceğini söyler. Feridun'un doğması ve ardından Dahhâk'ın bekçilerinin Feridun'un babasını öldürmesiyle kehanetin ilk kısımları gerçekleşmiş olur. Feridun'un annesi Firânek, oğlunu korumak için onu bir otlağın ve Pürmaye'nin korucusuna emanet eder. Münecimin

¹¹⁹ *Şehnâme*'de Cemşit'in devrinde dünyanın şerefine arttığı, saltanat tahtının parlaklaştığı söylenir. Cemşit savaş aletleri, kıyafetleri yapar, yapmayı öğretir, her sanat için bir kurum açar. Hamam, saray gibi çeşitli yapılar inşa edilmesini sağlar; cevherler çıkarır; misk, amber gibi güzel kokuları bulur; hekimliği keşfeder; gemi ile çeşitli memleketleri gezer. Saltanatının büyüklüğüne uygun bir taht yaptıran Cemşit, bu tahta oturduğunda güneşe benzemektedir. Herkes onun talihindeki parlaklığa hayran olur ve halk padişahın üzerine mücevherler saçar. Cemşit, halk tarafından üzerine mücevherler saçıldığı bu güne "Nevruz" adını verir. Ancak bir zaman sonra Cemşit'in en büyük gücün kendisi olduğunu sanmaya başlaması, Tanrı'ya bile yüz çevirmesi halkın sevgisini yitirmesine neden olur. Derken Tanrı'nın lütuf ve yardımı azalmaya başlar, ülkede kötülükler baş gösterir. Bkz. Firdevsi, *Şehnâme*, çev. Necati Lugal, düz. Kenan Akyüz, Cilt 1 (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1945), 38-46.

¹²⁰ *Şehnâme*'de Dahhâk cesur, çevik ancak şörete tapan, çok kötü huylu biri olarak tanıtılır. Şeytan'a uyan Dahhâk, bir padişah olan babası Merdas'ın öldürülmesine yardımcı olup onun tahtını ele geçirir. Şeytan bir delikanlı kılığında girip Dahhâk'ın aşçısı olur. Dahhâk onun yemeklerini çok beğenir, bunun üzerine Şeytan/aşçı mükâfat olarak sadece onun iki omzunu öpmek ister. Şeytanın öptüğü yerlerden yılan başları çıkar ve bunları öldürmek mümkün olmaz. Dahhâk bunları kesse de yılan başları yeniden çıkmaktadır. Hekim kıyafetine giren Şeytan ona bu yılanlara her gün insan beyni yedirmesini öğütür. Şeytan her gün iki kişinin öldürülmesiyle dünyayı insanlardan temizleyebileceğine inanmaktadır. Öte yandan kendilerine yeni bir padişah aramakta olan İran süvarileri Dahhâk'ı padişah olarak kabul ederler. Bkz. a.g.e., 46-56.

¹²¹ A.g.e., 56-59.

söz ettiği bu ineğin dedikodusu yayılınca Firânek, Feridun’u otlağın korucusundan alıp Elburz Dağları’na götürür. Onu dağda yaşıyan dindar, sofu bir adama emanet eder. Adama Feridun’un Dahhâk’ı öldürecek kişi olduğunu söyler. Bir gün Dahhâk Pürmaye’yi de bulur ve öldürür. Feridun on altı yaşına geldiğinde annesinin yanına gidip ona kim olduğunu sorar. Kimliğini ve yaşıyanları öğrenince Dahhâk’tan intikam almaya karar verir.¹²²

Bu sıralarda on sekiz oğlundan on yedisi öldürölmüş olan demirci Gâve, Dahhâk’ın huzuruna çıkararak onun zulmünden bıktığını, artık adalet istediğini dile getirir. Dahhâk, Gâve’nin oğlunun canını bağışlar ancak ondan kendisinin iyilikten başka bir şey yapmadığını belirten bir zaptı imzalamasını ister. Gâve bunu kabul etmez, oğlunu da alıp gider. Demirci saraydan çıkar çıkmaz çarşıda halk onun etrafını sarar. Demir döverken önüne örttüğü deriyi çıkarıp bir mızrağın ucuna geçirir ve mızrak elinde halkın arasında dolaşıp onları Dahhâk’a karşı Feridun ile birlik olmaya çağırır. Gâve’den durumu öğrenen Feridun hemen savaş hazırlıklarına başlar. Feridun, iki kardeşi ve Gâve önde olmak üzere Dahhâk’ı tahtından indirmeye hazırlanan ordu harekete geçer. Feridun saraya girer ve karşısına kim çıkarsa başına demircilerin özel olarak yaptığı gürzü indirir. Harem dairesinde bulunan kızlara ise zarar vermez ve onlardan Dahhâk’ın Hindistan’da olduğunu öğrenir. Dahhâk’ın kethüdası Kendrev, Dahhâk’a bir konuğun saraya geldiğini ancak padişah gibi davranmakta olduğunu bildirir. Bunun üzerine Dahhâk geri döner. Feridun onu görür görmez gürzü başına indirir. Fakat mübarek nefesli meleğin öğüdü üzerine onu

¹²² Firdevsi, a.g.e., 60-71.

öldürmez, dağa, onu kimsenin bulamayacağı, göremeyeceği bir yere götürüp bağlar. Böylece Dahhâk'ın devri son bulur ve Feridun'un ki başlar.¹²³

Oyunda *Şehnâme* kaynak olarak alınmış olsa da söz konusu hikâye aslında Kürt mitolojisine dayanmaktadır. Kürt mitolojisine göre hicretten 1234 yıl önce yaşayan Kral Dehhak, sarayında vahşi hayvanlar beslemekte ve hem kendisi hem de bu hayvanlar için halktan her gün kendi aralarından seçtikleri gençlerin beyinlerini saraya getirmelerini emretmektedir. Halk önce buna direnir ancak baskılar sonucu kralın istediğini yerine getirmeye başlar. Derken bir çare bulunur; kurban edilecek iki gençten birini kurtarmak için bir insanın beyni ile bir koyunun ki karıştırılıp krala götürülür. Ne var ki kral, gönderilen etlerde koyun tüyü bulunca gençlerin öldürülmesi görevini askerlere verir. Yedi çocuğu krala ve hayvanlarına yem olmuş olan Demirci Gawa, son çocuğunu kaybetmemek için isyan eder. Deposunda bulunan silahları halka dağıtarak saraya yürüten Gawa'nın isyanı başarıya ulaşır ve böylece Kral Dehhak'ın dönemi sona erer.¹²⁴

Şemsettin Sâmî tıpkı bir önceki oyununda olduğu gibi *Gâve*'de de tarihe ve kaynak aldığı esere birebir sadık kalmamıştır. Oyunun önsözünde *Gâve*'nin tarihi bir facia olduğunu, oyunun konusunu Firdevsi'nin *Şehnâme*'sinden aldığını ancak oyundakiyle söz konusu hikâyenin tamamen örtüşmediğini belirtir. Yazara göre oyunun tarihi gerçeklere uymadığını iddia etmek çok doğru olmaz çünkü zaten *Şehnâme*'de yer alan Dahhâk'ın omzundan yılan çıkması gibi olaylar gerçekte olamayacak şeylerdir, sadece efsanedir. Öte yandan yazar eserdeki olayların hiçbirinin tarihe dayanmadığının iddia edilemeyeceğini söyler. Dahhâk'ın asıl vatani

¹²³ Firdevsi, a.g.e., 71-98.

¹²⁴ Hasan Ünlü, *Geçmişten Günümüze Değişik Din ve Mezheplere İnanan Kürtler ve Yaşadıkları Yönetim Düzenleri* (Ankara: Kalan Basım Yayın, 2006), 20-22'den aktaran Güllü, a.g.e., 166-167.

olan Arabistan'da, Afrika çöllerinde yılanı tapan kavimler yaşamıştır. Demirci Gâve de omuzlarında yılan olan bir padişaha değil ama yılanı tapan bir padişaha karşı gelmiş olabilir.¹²⁵

Oyunda *Şehnâme*'de olduğu gibi Cemşit'in padişahlığı övülürken, Dahhâk'ın devrinin adaletsizlik ve zulümle dolu olduğu vurgulanır. Hükümdar, âyin-i cemi yasaklayarak halkın inancını serbestçe yaşamasına izin vermemekte, halkı yılanlara secde etmeye zorlamaktadır. Cemşit'in torunu, Mehrû'nun oğlu olan ancak gerçek kimliğini, asıl adının Feridun olduğunu bilmeyen Pervîz, Dahhâk'ın yaverliğini yapmaktadır. Cemşit'in kâhyası, oyunda bütün sırları taşıyan karakter Ferhât, Dahhâk tahta geçtiği sırada henüz çok küçük olan Feridun'u güvenliği için bir çoban ailesine emanet etmiştir. Pervîz adıyla büyüyen Feridun, yine Ferhât tarafından saraya işçi olarak aldırılmıştır. Oyunda Feridun'un büyüünceye kadar Dahhâk'tan saklanma şekli gibi Dahhâk'ın gördüğü rüya ve yorumu, ayrıca yılanlara insan beyni yedirilmesinin sebebi de *Şehnâme*'dekinden farklıdır. Dahhâk rüyasında kendisini bir çoban olarak görür. Dahhâk'ın koyunlarının sayısı artmıştır ve bu yüzden köpeği, koyunlara bakabilmek için daha iyi beslenmesi, et yemesi gerektiğini söylemiştir. Öte yandan Dahhâk, veziri Kâhtan'a halkın âyin-i cem yapmasını tamamen engellemesi ve askerler ile yılanların beslenmesi için halkın mallarına el koyması karşılığında onu kızı Hûbçeher ile evlendirmeyi vaat eder. Dahhâk'ın rüyasının yorumuna göre taptığı yılanların insan beyni ile beslenmesi gerekmektedir. Kâhtan âyin-i ceme devam eden kişilerin çocuklarının alınıp beyinlerinin yılanlara yem edilmesi önerisini sunar ve böylece Hûbçeher ile evlenmeye hak kazanır. Bunu öğrenen Feridun sarayı terk etmek üzereyken Hûbçeher ile karşılaşır. Aşklarının

¹²⁵ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 255-257.

karşılıklı olduğunu öğrenen gençler, Hûbçehr Kâhtan ile evlendirilmek üzereyken aşklarını herkese açıklarlar. Dahhâk'ın emirlerine karşı geldikleri için zindana atılırlar. Ferhât Feridun'u zindandan çıkararak yerine kendi oğlunu koyar ancak Feridun askerlere tekrar teslim olur.

Şemsettin Sâmi'nin eserinde Gâve, *Şehnâme*'dekine benzer bir şekilde iki oğlundan biri yılanlara yem edilmek üzere Dahhâk'ın askerleri tarafından alınmış bir demircidir. Zulme daha fazla dayanamaz ve kendisine katılanlarla birlikte Dahhâk'a isyan bayrağı açar. Feridun yılanlar uğruna kurban edilmek üzereyken Dahhâk ve Kâhtan, Gâve'nin başlattığı isyan sonucu alt edilir. Ardından Ferhât, Pervîz adıyla bilinen Feridun'un gerçek kimliğini açıklar. Görüldüğü gibi Feridun'un gerçek kimliğinin ortaya çıkma şekli de *Şehnâme*'dekinden farklıdır. Öte yandan Hübçehr ile ilgili bir sır da açığa çıkar. Mehrû, Hübçehr'in Dahhâk'ın kızı olmadığını, Cemşit'in soyundan geldiğini ilan eder.

Gâve ve halk, Dahhâk tahtan indirildikten sonra yerine Cemşit'in soyundan birinin geçmesini istemektedirler. Oyunun *Şehnâme*'den ayrıldığı bir diğer önemli nokta Feridun'un bir soylu olmasıdır. Feridun, Cemşit'in torunudur ve bu yüzden tahta geçmeyi hak etmektedir. Ancak Gâve'ye göre Feridun'un bu özelliği tahta geçmesi için yeterli değildir. Oyunun sonunda Feridun, Gâve'nin isteği doğrultusunda zulümden kaçınacağına, ahaliyi baba, evlat, kardeş gibi seveceğine, adalet ve insaniyetten ayrılmayacağına yemin eder. Ardından halk tarafından lider olarak kabul edilir.¹²⁶ Bütün bu unsurlar Şemsettin Sâmi'nin oyununu yazarken

¹²⁶ Namık Kemal'in *Gülnehâl* adlı eserinde de iktidarın babadan oğla geçmesi oyunun eksen karakterlerinden olan Muhtar tarafından sorgulanır. Zalim Sancak Beyi Kaplan Paşa, amcasının oğlu olan, halkın çok değer verdiği, haklının, masumun yanında yer alan Muhtar'ı iktidarına karşı bir tehdit olarak görmektedir. Ayrıca Kaplan Paşa'nın evlenmek istediği İsmet ile Muhtar birbirlerini sevmektedirler. Muhtar'dan intikam almak isteyen Kaplan Paşa onu zindana attırsa bile Muhtar sonunda özgürlüğüne kavuşur. Zindandan çıkar çıkmaz ona güvenen, inanan, Kaplan Paşa'nın yerinde

Şehnâme'yi temel almış ancak eserdeki kişileri, özellikle de olayları farklı bir şekilde kurgulamış olduğunu gösterir.

Şemsettin Sâmî'nin Etkilenmiş Olduğu Yazın Anlayışları ve Oyunlarının Türleri

Tanzimat Dönemi tiyatrosuna egemen olan edebiyat akımı kuşkusuz romantizmdir. Dönemin tiyatrosunda nasıl bir yazın anlayışı benimsendiğini, romantizmin nasıl görüldüğünü daha iyi anlamak adına dönemin en önemli yazarlarından Namık Kemal'e kulak vermek gerekir. Namık Kemal'in *Celâleddin Harzemşah* oyununun başında yer alan "Mukaddime-i Celâl" Tanzimat tiyatrosundaki genel eğilim ile ilgili önemli ipuçları verdiği gibi, dönemin aydın ve yazarları tarafından romantizmin nasıl algılanmış olduğunu da ortaya koyar. Namık Kemal Batı'da yazılmış tiyatro oyunlarının genel olarak klasik ve romantik olmak üzere iki guruba ayrıldığını belirtir. Osmanlı'da üretilen Batılı anlamda tiyatro eserleri hep romantizm özelliklerine uygun olarak yazılmıştır. Yazar iki yazın anlayışını karşılaştırarak ele alır. Klasik biçimde eserler belirli kurallara göre yazılır ve bunların en önemlisi üç birlik kuralıdır. Üç birlik kuralına göre oyunlarda konuda, zamanda ve mekânda birlik gözetilmelidir. Oyunlarda esas konu ve olay ile ilgili olmayan herhangi bir unsura yer verilmemeli, anlatılan hikâyenin tamamı yirmi dört saat içinde gerçekleşmeli ve olay belirli, tek bir mekânda geçmelidir. Yazar bu üç şartın oyunu

onu görmek isteyen herkes tarafından etrafı sarılır. Ne var ki Muhtar babadan oğla geçen iktidar anlayışını ve Sancak Beyi olmayı reddeder. Zalimlere karşı durmaktan, halkına, padişahına hizmet etmekten memnun olacağını, Sancak Beyi olmaya heves etmediğini belirtir. Öte yandan halk sadece soyu nedeniyle değil, kişisel özellikleri nedeniyle de ona güvenmekte, bu görevi ona layık bulmaktadır. Görüldüğü gibi bu oyunda da tıpkı *Gâve*'de olduğu gibi soylu olmanın hükümdarlık için yeterli bir özellik olmadığına ve yöneticinin ahlaklı, erdemli olması, halkın refahı için çalışması gerektiğine işaret edilir.

doğallıktan çıkardığını savunur. Klasik biçimi benimsemiş olanlar eski Yunan şairlerini örnek almaktadırlar. Ancak eski Yunan tiyatrosu o günün kısıtlı imkânlarına göre şekillenmiş ve buna rağmen kendi milletine dair eşsiz, parlak örnekler sunmuştur. Klasik biçim eski Yunan'ı örnek almış olsa da değişmez kurallara bağlı olduğu için sorunlu bir biçimdir. Namık Kemal 15. yüzyıl sonunda eser vermeye başlayan iki isimden söz eder: İspanyol Lope de Vega ve İngiliz Shakespeare. Namık Kemal Shakespeare'i oyunlarını dört saatte yazıveren, Yunan tarzına öykünse de başarılı olamayan, trajedilerini nazım olarak yazan Lope de Vega'ya kıyasla çok daha önemli bir isim olarak öne çıkarır. Shakespeare'in, klasik biçim yazarlarının aksine üç birlik kuralına uymadığından, seyirciye ulaşabilmek, onu eğlendirebilmek adına çabaladığından bununla birlikte tiyatronun edebi değerini göz ardı etmediğinden söz eder. Ardından üzerinde durduğu iki akımdan hangisinin doğal zevke daha uygun olduğunu göstermek için Avrupalı yazarların Shakespeare'i örnek almış ve almakta olduğuna dikkati çeker.¹²⁷

Shakespeare Tanzimat yazarları için oldukça önemli bir örnek ve esin kaynağıdır. İnci Enginün 1564-1616 yılları arasında yaşamış olan Shakespeare'in 17. yüzyılda Avrupa'da tanınmaya başladığını ancak Osmanlı'nın yazarla çok daha geç tanıştığını belirtir. Shakespeare isminin Fransa'da bilinir hale gelmesi Osmanlı için önemlidir çünkü imparatorluğun Batı ile teması Fransa ve Fransızca ile olagelmıştır. 18. yüzyılda yazarın oyunları tercüme edilmeye, oyunlar oldukça ilgi görmeye başlar. Başarılı tercümelere imza atan bir isim de romantizmin öncülerinden Victor Hugo'dur. Romantikler kendi savundukları biçimde, klasik kuralların dışına çıkarak

¹²⁷ Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah*, yay. haz. Hüseyin Yayan (İstanbul: Hareket Yayınları, 1969), 19-25.

eser üreten Shakespeare'e büyük önem vermiş, onu yüceltmişlerdir.¹²⁸ Tanzimat'ta Batı tarzı tiyatro gelişirken en çok etkilenilen akımın romantizm olduğu düşünülürse, bu dönemde romantik yazarlar kadar Shakespeare'in de tanınan bir isim olduğunu söyleyebiliriz.

Ebüzziya Tevfik, Namık Kemal, Abdülhak Hâmit ve Sâmî Paşazâde Sezâi'nin eserlerindeki Shakespeare etkisini ayrıntılı bir şekilde inceleyen İnci Enginün, Şemsettin Sâmî'nin oyunlarında yazarın fazlaca etkisinin görülmediğini belirtir. *Kamusü'l-alâm*'da Shakespeare ve *Hamlet* maddeleri bulunduğu, ilk maddede yalnızca yazarın hayatına değinildiğine, ikinci maddede ise Danimarka prensinden söz edilip Shakespeare'in bu hikâyeyi oyun haline getirdiğinin belirtilmiş olduğuna dikkati çeker. Bununla birlikte Şemsettin Sâmî'nin mitolojiden esinlenerek yazdığı *Gâve*'nin önsözünde, Shakespeare ile Victor Hugo'nun da tarihe dayanan oyunlar yazmış olduklarından söz etmesi ve yazdığı oyunun yapısını anlatırken Shakespeare'i referans vermesi, onları bir şekilde örnek almış olduğunu düşündürür.¹²⁹

Enginün, Şemsettin Sâmî'nin konusunu Kürt efsanesinden alan *Gâve* ve Endülüs tarihinden esinlenerek yazılan *Seydi Yahyâ* adlı eserleri ile Shakespeare'in tarihi birebir yansıtmayan ancak tarihe dayanan oyunları arasında bir ortaklık olduğunu belirtir. Bunun yanı sıra *Seydi Yahyâ* piyesinde mezarlık sahnesinde ortaya çıkan hayalet de şairin eserlerindeki hayaletleri özellikle de *Hamlet*'tekini hatırlatmaktadır. Ne var ki, Enginün'e göre Shakespeare oyunlarında yalnızca katillere görünüp onları dehşete düşüren hayaletler ya da *Hamlet*'teki, intikamının

¹²⁸ İnci Enginün, *Türk Edebiyatında Shakespeare Tanzimat Devrinde Tercüme ve Tesiri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1976), 1-6.

¹²⁹ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 255.

alınmasını isteyen hayalet ile olumlanan bir karakter olan, vatansever, fedakâr Seydi Yahyâ'nın gördüğü hayaletin işlevleri farklıdır.¹³⁰ Enginün'ün tespitlerinin daha çok karakter ve olay dizisi bağlamında olduğu göz ardı edilmemelidir. Şemsettin Sâmî ile Shakespeare oyunları arasında doğrudan bir benzerlik olmasa da yazarın Romantikler kadar Shakespeare'in eserlerindeki biçimsel özgürlük gibi temel üslup özelliklerinden, merak uyandırıcı, dolantılar içeren olay örgülerinden de etkilenmiş olduğu söylenebilir.

Yazarın romantizm ve Shakespeare'in yanı sıra Antik Yunan tragedyalarından etkilenmiş olduğunu söylemek de mümkündür. Niyazi Akı, Şemsettin Sâmî'nin *Seydi Yahyâ* oyunuyla bir yenilik getirmiş olduğundan söz eder. Oyunda Yunan trajedisindeki benzer bir koronun yer aldığını ve bu koronun halkın içinde bulunduğu durumu açıkça, tüm acı taraflarıyla ortaya koyduğunu belirtir.¹³¹ *Seydi Yahyâ*'da şehir işgal altındadır ve halk sefalet içindedir, kimileri düşman kılıcıyla, kimileri açlıktan ölmektedir. Endülüs halifesi Seydi Yahyâ şehri düşmana teslim etmek istememekte ancak halkın daha fazla perişan olmasına da dayanamamaktadır. Kararını vermeden önce halkın bu konuda ne düşündüğünü öğrenmek ister. Önce herkes ardından kadınlar ve erkekler ayrı ayrı içinde buldukları durumu dile getirirler:

AHALİ:
Kemâl-i hicâpla sığındık size;
Aman, vatandaşlar! Bir çare bize!
Halimiz
Pek yaman!
Kalmadı sabır ü tahammül!
Zaafımız
Derdimiz

¹³⁰ Enginün, *Türk Edebiyatında Shakespeare Tanzimat Devrinde Tercüme ve Tesiri*, 293-295.

¹³¹ Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1989), 134-135.

Her gün etmede tekemmül
Zaruridir bu tenezzül
Aman! Ruhsat! Arkadaşlar!
Teslim olalım!
Affedin, aman, arkadaşlar!
Teslim olalım!¹³²
ERKEKLER:
Vatan için ölmekti emelimiz;
Bizi reddetti zâlim ecelimiz!
Vurulduk,
Ölmedik,
Kaldık böyle hor u miskin!
Kadınlar,
Çocuklar
Etmede feryat u enîn!
Dayanmaz yürekler; hemîn!
Ruhsat verin, arkadaşlar!
Teslim olalım!
Affedin, aman, arkadaşlar!
Teslim olalım!
KADINLAR:
Kocalar, arkadaşlar, evlât, babalar,
Meydan-ı cidalde hep akrabalar
Vuruldu:
Kaldık biz
Yetim, bî-kes, zâr ü giryan!
Açlıkla
Hastalık
Kimseye vermiyor aman!
Telef olur her gün bin can!
Aman, ruhsat! Vatandaşlar!
Teslim olalım!
Affedin bize, arkadaşlar!
Teslim olalım!¹³³

Koro oyunda işlevsel olarak kullanılmıştır. Seydi Yahyâ ve arkadaşları hep bir ağızdan halk korusuna cevap verirler, onların acılarını anladıklarını, artık endişelenmelerine gerek olmadığını söyler ve onlara veda ederler. Böylece Seydi Yahyâ'nın şehri teslim etme ancak silah arkadaşlarıyla kanlarının son damlasına kadar Raze Kale'sini savunmaya devam etme kararı meşrulaşmış olur.

¹³² Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 166.

¹³³ A.g.e., 167-168.

Sibel Işık Kır, “Edebiyatçı Yönüyle Şemseddin Sami” başlıklı yüksek lisans tezinde yazarın okuduğu ve özelliklerini öğrendiği Yunan trajedilerinin etkisi altında kalmış olduğunu ve eserlerinde trajik karakterler yarattığını ileri sürer. Kır’a göre Şemsettin Sâmî, Antik Yunan ve Klasisizm ölçütlerine uygun bir trajedi kaleme almamış, manzum eserler yazmamış, trajik hissi yakalamak için çaba harcamamış olsa da kahramanların yaşadığı yoğun iç çatışma onun oyunlarını trajediye yaklaştırmaktadır. Şemsettin Sâmî’nin kahramanlarının iki önemli görev arasında kalmaları, bir ikilemin içine düşmeleri onların trajedilerini ortaya koyar. Sibel Işık Kır, Sâmî’nin trajik ilhamı her tiyatro eserinde yakalamış bir yazar olduğunu savunur ve yazarın karakterlerini tragedya karakterlerinin özelliklerini temel alarak inceler. Kır, araştırmacıların oyunu trajedi ile ilişkilendiren görüşlerini de dikkate alarak örneğin, Ömer Faruk Akün’ün *İslam Ansiklopedisi*’ndeki Şemsettin Sâmî maddesinde *Besâ yahut Ahde Vefâ* için “trajedi” kelimesini kullanmasına dayanarak oyunu romantik dram veya melodram yerine trajedi olarak ele alır. *Besâ yahut Ahde Vefa*’da mutlu bir aile tablosu kötü bir eylem nedeniyle faciaya dönüşür. Olayların adil bir sonuca bağlanması, tragedyanın önemli unsurlarından biri olan “patos” yani bütün düğümleri çözen eylem ile gerçekleşir. Kır, Şemsettin Sâmî’nin oyunuyla tragedyanın esas amacı olan “katharsis”i yani arınmayı amaçladığını “İfade-i Meram” kısmında belirtmiş olduğunu savunur.¹³⁴ Araştırmacı, *Seydi Yahyâ*’da Antik Yunan tragedyalarındaki gibi bir koro bulunmasına dikkati çeker, *Gâve*’yi ise karakter yaratımındaki başarısızlığı, katharsis yaşatmaktan uzak oluşu nedenleriyle edebi değil, politik bir oyun olarak diğerlerinden ayırır.¹³⁵ Ne var ki hem bu

¹³⁴ Sibel Işık Kır, “Edebiyatçı Yönüyle Şemseddin Sami” (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006), 120-123.

¹³⁵ A.g.e., 159/191-192.

oyundaki hem de diğerlerindeki olayların gelişiminde tragedyaya aykırı unsurlar görülebilmekte, oyun kişileri tam anlamıyla trajik kahraman özelliği göstermemektedir. Dolayısıyla araştırmacı, oyunları trajediye yaklaştıran unsurların yanı sıra onların trajediden ayrıldıkları noktaları da belirtmek zorunda kalır.

Aristoteles Antik Yunan tragedyalarını dikkate alarak yazdığı, tragedya ve komedyanın özelliklerini ortaya koyan *Poetika* adlı kuramsal eserinde şöyle der: “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis).”¹³⁶ Şemsettin Sâmî’nin her üç oyununda da seyircilerde acıma ve korku uyandırabilecek trajik olayların yer aldığı görülür. Ancak yazarın oyunlarında doğrudan katharsis amacı gütmüş olduğunu söylemek doğru olmaz. Kır’ın da tespit ettiği gibi¹³⁷ *Besâ yahut Ahde Vefâ*’da yıllardan sonra vatanına dönmenin mutluluğunu yaşayan Fettah Ağa’nın ormanda uyuduğunda kendisini öldürmek isteyen Selman’ın tuzağına düşmesi tragedyadaki “peripetie”¹³⁸, Vâhide’ye kocasını öldürüp, kızını kaçıran adamdan intikam almak için besâ veren Fettah Ağa’nın öldürmesi gereken kişinin oğlu olduğunu anlaması ise “anagnorisis”¹³⁹ ögesine benzemektedir. Ne var ki tragedya türü ile Şemsettin Sâmî’nin oyunları arasında kurulabilecek benzerlikler, oyunları Aristoteles’in tanımına uygun birer tragedya olarak ele almaya yetmemekte, bu durumda trajedinin bazı özelliklerini gösteren melodram türüne bakmak gerekmektedir.

¹³⁶ Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005), 22.

¹³⁷ Kır, a.g.e., 132.

¹³⁸ Aristoteles, “peripetie”yi (baht dönüşünü) hareketlerin düşünülenin tam tersine dönmesi olarak açıklar. Bkz. Aristoteles, a.g.e., 34.

¹³⁹ Aristoteles, “anagnorisis”i (tanınmayı) bilgisizlikten bilgiye geçiş olarak tanımlar. Bkz. a.g.e., 34.

Peter Brooks, okuru, seyirciyi aşırı düzeydeki ızdıraba katlanmak zorunda bırakması bakımından melodramın trajediye benzediğini söyler. Yunan tragedyasında olduğu gibi melodramda da büyük acılar çeken insanlar, birer işkence haline gelen bağılıklar, ilişkiler gösterilir; karakterler gibi seyircilerin de duygularını hiç bastırmadan yaşamaları sağlanır. Bu sayede bir sağaltım gerçekleşir, dertlerin çaresi bulunur, erdem/erdemli kişi tehlikelerden kurtulup özgürlüğünü kazanır, arzular tatmin edilir, karakterler ve seyirciler kâbustan uyanırlar.¹⁴⁰ Görüldüğü gibi Şemsettin Sâmî'nin oyunları melodram türünün özelliklerini de taşımaktadır. Oysa Tanzimat tiyatrosu üzerine çalışmalar yapmış olan araştırmacılar yazarın oyunlarını genellikle melodram haricinde bir türe dâhil etmişlerdir.

Tanzimat Dönemi tiyatrosunu ele alan başlıca kaynaklardan Metin And'ın *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*'nda ve Niyazi Akı'nın *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi*'nde dönemin tiyatrosu anlatılırken oyunlar belirli türler altında toplanmış, Refik Ahmet Sevengil'in *Türk Tiyatrosu Tarihi III Tanzimat Tiyatrosu*'nda dönemin öne çıkan yazarları ayrı ayrı ele alınmış, Gıyasettin Ayaş'ın *Tanzimat'ta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*'nde¹⁴¹ tematik bir sınıflandırma yapılmıştır. Bu çalışmada, Şemsettin Sâmî'nin oyunlarının hangi tür veya türlere dâhil olduğu araştırılırken diğer eserlere kıyasla daha kapsamlı olmaları bakımından Metin And'ın ve Niyazi Akı'nın kitapları esas alınacaktır.

Metin And, kitabında çeviriler ve uyarlamalar dışındaki oyunları, “Komedya”, “Manzum Dramlar”, “Romantik Dramlar”, “Melodramlar”, “Duygusal ve Evcil Dramlar” ve “Müzikli Oyunlar” başlıkları altında ele alır. And

¹⁴⁰ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven ve London: Yale University Press, 1976), 35.

¹⁴¹ Gıyasettin Ayaş, *Tanzimat'ta Tiyatro Edebiyatı Tarihi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2002).

“Manzum Dramlar” bölümünün başında aslında böyle bir tür olmadığını, tragedya yazmak isteyen ne var ki bir tragedyadan beklenenleri yerine getiremeyen yazarların eserlerini “tragedya” yerine böyle bir başlık altında toplamayı uygun gördüğünü belirtir.¹⁴² Tanzimat’ta yani Batı tarzı tiyatro anlayışının henüz tanınmaya ve uygulanmaya başlandığı bir dönemde üretilen yerli oyunların belirli bir türe veya yazın anlayışına dâhil edilememesinin doğal olduğunu söyleyebiliriz.

Metin And “Romantik Dramlar” başlığı altında romantik akım etkisinde üretilmiş eserleri inceler. Tanzimat’ta Victor Hugo gibi belirli bir romantik yazarın örnek alınmasından ziyade Avrupa tiyatrosundaki Ortaçağ dinsel dramlarından Elizabeth İngiltere’si ve İspanyol Altın Çağı’na, Schiller, Goethe ve Hugo’dan Edmond Rostand’a kadar geniş bir geleneğin izlerinin görüldüğüne dikkati çeker. And’ın tespitlerine göre romantik dramlarda görülen özellikler şunlardır: kötülük, iğrençlik, gariplik ve olağan-dışılığın gösterilmesi, güzel-çirkin karşıtlığı, uzak yerler ve zamanlar, farklı toplumsal çevre ve sınıftan insanların bir arada olması, coşkunluk ve yücelik. Belirli bir özellikleri sivriltilerek tipleştirilmiş oyun kişilerinin yanı sıra derinlikli olarak yapılandırılmış karakterler de görülür. Kimi karakterler ise vatanseverliğin, ülkücülüğün, yiğitliğin, zalimliğin birer sembolü olarak karşımıza çıkar. Metin And melodramlardan ayrı olarak ele aldığı romantik dramların olay örgüsünde melodramlarınkine yakın olduğunu söyler. Olayların gelişiminde çoğu zaman güçlü neden-sonuç ilişkileri gözlenmez. Oyunlarda coşkunluğa, duygusallığa önem verilmiş, büyük, dokunaklı sahneler, doruk noktaları ve etkili perde sonları yaratılmaya çalışılmıştır. Kimliklerin değiştirilmesi, dolantılar, gerçeklerin sonradan anlaşılması gibi inandırıcılığı güçlü olmayan unsurlar vardır olay örgülerinde.

¹⁴² And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 341.

Oyunlarda kişilerinin duygu ve düşüncelerini kendi kendilerine ya da seyircinin duyup sahnedeki diğer kişilerin duymayacağı şekilde söylemeleri sık rastlanan bir durumdur. Oynanmak için olduğu kadar sadece okunmak için de oyun yazılan Tanzimat Dönemi'nde, oyunlarda mekânların sık sık değiştiği gözlemlenir. Mekânla ilgili bir diğer olgu, dekorda doğanın ve yabancılığın vurgulanmasıdır. And romantik dramları da kendi içinde üç bölüme ayırmıştır: masal, mitoloji ve tarihin kaynaklığına başvuranlar; vatanseverlik, yiğitlik, zulme ve haksızlığa karşı duruş, özgürlük temalarını işleyenler; tutkuları, sevgiyi, öç alma arzusunu romantik bir bakış açısıyla sunanlar.¹⁴³ Metin And, Şemsettin Sâmî'nin üç oyununu da romantik dram olarak sınıflandırır. Araştırmacı hem *Gâve*'yi hem de *Seydi Yahyâ*'yı tarihi kaynağı olan romantik bir dram olarak ele almıştır. *Besâ yahut Ahde Vefâ*'nın ise hangi sınıfa girdiğine dair bir açıklamada bulunmamış olsa da herhangi bir masala, mitolojiye veya tarihi kaynağa dayanmayan ancak haksızlığa karşı duruş, sevgi ve öç alma temalarını içeren eseri, romantik dramın diğer iki alt grubundan birine dâhil etmek mümkündür. Sadece *Besâ* değil, diğer iki eser de Metin And'ın belirlediği, romantik dramın üç temel altbaşlığına uygun niteliklere sahiptir. Öte yandan bu durum, yapıtların melodram türüne ait olmayan özellikler içerdikleri anlamına gelmemektedir.

Tanzimat tiyatrosu hakkında araştırma yapmış bir diğer isim olan Niyazi Akı ise romantik dram ve melodram arasındaki benzerliğe dikkati çeker ve *Besâ yahut Ahde Vefâ*'yı melodram olarak nitelendirir. Akı melodramda tiyatro türünün bütün dallarının birbirine karışmış olduğunu savunur. Melodramlarda olağanüstü serüvenler, birbirine zıt duygular, korkunç sahneler, tuzaklar, ihtiras oyunları,

¹⁴³ And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 349-351.

suikastlar yer alır. Olay dizisinde gerçeklikten, inandırıcılıktan çok seyircide uyandırılacak etkiye önem verilir. Çoğunlukla mutlu sonla biten melodramlarda suçlular daima cezalandırılırken faziletli, iyi olanlar ödüllendirilir. Melodramların üslubunun hem gösterişli hem yavan olduğunu söyleyen Akı, bu tür ile ilgili olumsuz yargısını da ortaya koymuş olur.¹⁴⁴ Akı'nın tespitine göre melodramlarda üç aşama görülmektedir: Birinci aşamada rahat ve statik bir düzen, mutlu bir aile veya âşıklar; ikinci aşamada düzeni bozan iftiralar, kıskançlıklar, kinler sonucu kötüye gidiş; üçüncü aşamada ise düzen tekrar sağlanana kadar çekilen sıkıntılar ve sonunda ulaşılan mutlu son görülür. Tanzimat yazarları, halkı eğitmek adına tiyatroyu bir araç olarak kullanırken iyi-kötü, ezilen-ezen şeklindeki keskin karşıtlıklar üzerine kurulu, ödül, ceza ve düzenin yeniden inşa edilmesi aşamalarını takip eden melodramlar son derece işlevsel olmuştur. Bu işlevle bağlantılı olarak yazarlar oyunlarındaki düğümleri çoğunlukla gerçeklere dayanarak değil, arzu ettikleri sona ulaşacak şekilde çözümlenmişlerdir.¹⁴⁵

Niyazi Akı, söz konusu dönemde üretilmiş oyunları incelerken And'inkine benzeyen ancak kimi farklılıklar içeren bir sınıflandırma yapar. Tanzimat Dönemi oyunlarını altı tür başlığı altında ele alır: komediler, trajediler, tarihi dramlar, romantik dramlar, melodramlar ve halk dramları. *Besâ yahut Ahde Vefâ*'yı melodram olarak sınıflandıran araştırmacı, *Gâve* ve *Seydi Yahyâ*'yı tarihi dram sınıfına dâhil eder. Yazar tarihi dramları trajedinin düzyazıyla yazılmış biçimi olarak tanımlar. Tarihi dramların, tarihi gerçeklerden ziyade dramatik öğelere önem verdiği için romantik dramlardan çok farklı olmadıklarını belirtir. Ancak 1873'ten sonra

¹⁴⁴ Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 163.

¹⁴⁵ A.g.e., 172-173.

edebiyatta siyasal amaçlarla tarihi olayların ele alınmasına dikkat çekmek adına tarihi dramlar ve romantik dramları ayırma gereği duyduğunu açıklar.¹⁴⁶ Yani tarihi dramlar apayrı bir tür değildir, romantizmin etkilerini taşımaktadır. Bununla birlikte tarihi dramlar ile tragedya arasında da benzerlikler vardır. Akı, *Seydi Yahyâ*'da çok sayıda romantik öge bulunduğunu ayrıca Şemsettin Sami'nin Alexandre Dumas Pere'in *Comte de Monte Cristo* adlı eserinden etkilenmiş olduğunu söyler. Bunun örnekleri ise kimlik değiştirerek hapis haneden kaçmak ve uzun çileli bir devreden sonra intikam almaktır.¹⁴⁷

Niyazi Akı Şemsettin Sâmî'nin oyunlarını romantik dram olarak sınıflandırmasa da bu başlığı Metin And'a benzer bir şekilde tanımlar. Akı'ya göre romantik dram iki paralel gelişimin sonucu olarak doğmuştur. Bu gelişim çizgilerinden biri Shakespeare'den başlayarak Goethe, Schiller, Madame de Stael, Chateaubriand, Byron, Walter Scott, Manzoni gibi yazarların oluşturduğu 1820'lere kadar uzanan çizgidir. Diğeri ise Pixérécourt'un temellerini attığı melodramdır. Öte yandan Niyazi Akı, romantik dramın Victor Hugo tarafından nazımla asilleştirilmiş melodramdan başka bir şey olmadığını iddia eder. Romantik dramı, klasik trajediden ayrılan noktalarıyla açıklar ve geleneğin katı kurallarını yıktığını, biçimde ve yaratıda özgür olduğunu vurgular.¹⁴⁸ Görüldüğü gibi hem And hem de Akı, Tanzimat Dönemi'nde üretilen tiyatro yapıtlarının romantizm akımından çokça etkilenmiş olmakla beraber belirgin, kesin bir düşünce ve yazın anlayışına bağlı olmadıklarına değinmişlerdir. Bununla birlikte oyunlar belirli tür başlıkları altında incelenmiş

¹⁴⁶ Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 125.

¹⁴⁷ A.g.e., 136.

¹⁴⁸ A.g.e., 143-144.

olsalar da romantik dramlar, tarihi dramlar ve melodramlar birbirlerinden çok keskin çizgilerle ayıramamaktadır.

Şemsettin Sâmî'nin oyunları Metin And tarafından melodram sınıfına dâhil edilmemiş, yazarı tarafından facia yani trajedi olarak nitelenmiş olsa da yazarın eserlerinin aslında melodramatik muhayyilenin ürünleri olduğu söylenebilir. And Tanzimat'ta yerli ve yabancı topluluklar tarafından oynanan, en çok tanınan ve belirgin bir biçimi olması bakımından çağın anlayışına en uygun türün melodram olduğunu söyler. Melodramlarda heyecan ve merak uyandıran, karakterlerin davranışlarını da belirleyen bir olay örgüsü vardır. Bu olaylar çoğunlukla olağan dışı bir çıkış noktasına ve abartılı unsurlara sahiptir. Bununla birlikte olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisi oldukça zayıftır. Çoğunlukla iyilik ve kötülük temel çatışmayı oluşturur ve birer tip olarak çizilmiş kişiler de iyiler ve kötüler olarak ayrılır. Olaylar ve duygular hızla değişebilmekte, korku, acıma, sevinç, nefret gibi duygular güçlü bir şekilde yansıtılmaktadır. Oyunlar genellikle mutlu sonla biter; kötüler cezalandırılırken, iyiler hak ettikleri mutluluğa kavuşturulurlar. Metin And söz konusu türün, romantik dramlarla duygusal dramlara büyük yakınlık göstermesine, inceleyeceği kimi melodramların iki tür arasında bocalamasına rağmen örneklerinin çoğunun bu türe daha uygun olduğunu belirtir. Araştırmacı, melodramlarda tragedya ve dramların aksine olaylar arası neden-sonuç ilişkilerinin çok zayıf olduğunu belirtir. Açıkça ortaya koyduğu bu farklılığın yanı sıra melodramdaki olayların kaynağının eylemlerden ve dolantılardan gelişmesi de ona özgü bir ayrıntı olarak karşımıza çıkar.¹⁴⁹

¹⁴⁹ And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 378.

Arnold Hauser *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nde romantik tiyatro ile melodramın pek çok ortak özelliği olduğunu belirtir ve onları şöyle sıralar: sert çatışmalar, şiddetli çarpışmalar, serüvenci, kanlı, acımasız ve kaba konular, mucizenin ve şansın etkin olması, çoğunlukla gerekçesi olmayan eylemler, tesadüfler, gerilim ve rahatlamanın birbirini izlemesi, acımasız oyunlar, konunun önceden hazırlanmış mekanik gelişimi, kılık değiştirerek aldatmalar, tuzaklar. Bunların yanı sıra sıkça rastlanan eylemler ve sahne gereçleri yani tutuklamalar, baştan çıkarmalar, kaçırma ve kurtarmalar, kaçma girişimleri, öldürmeler, gizli antlaşmalar ile cesetler, tabutlar, mezarlar, mahzenler, şatoların kuleleri, zindanlar, kılıçlar, zehir şişeleri, aileden kalma değerli eşyalar, adresine ulaşamayan mektuplar da ortaktır.¹⁵⁰

Hauser melodramın dallı budaklı bir soya sahip olduğunu; müzik eşliğinde dramatik parça okuma şeklinde ilk örnekleri görülen melodramın moral verme, aşırı duygusal olma özellikleriyle devrim sonrası aşağı sınıflar tarafından benimsenen evcil dramlarda ve özellikle bol danslı olan, güçlü neden-sonuç bağlarıyla gelişmeyen, karışık sahnelerden meydana gelen pandomimlerde görüldüğünü belirtir. Melodram zamanla “gösteri oyunu” olmaktan çıkmış, müziksel öğelerini kaybetmiş, 19. yüzyıla gelindiğinde entrika oyunları halini almıştır.¹⁵¹ W. J. Wartog, *Guilbert de Pixérécourt* adlı eserinde melodramın halkın anlayacağı düzeye indirgenmiş veya yozlaşmış tragedyadan başka bir şey olmadığını; bu türün en önemli ismi olan Pixérécourt'un sanatının popüler tiyatroya benzediğini söyler.¹⁵² Benzer bir şekilde, Paul Ginisty'nin *Le Mélodrame* adlı kitabındaki tanıma göre melodram, tragedyanın

¹⁵⁰ Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995), 184.

¹⁵¹ A.g.e., 181.

¹⁵² W. J. Wartog, *Guilbert de Pixérécourt* (1913), 52-54'ten aktaran Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, 182.

yozlaşmış biçimidir, dolayısıyla klasik türün şiirsel güzelliklerini, ruh inceliklerini taşımaz. Konunun karakterlerden daha önemli olduğu, anlaşılması kolay bir konusu olan melodram, uyuşturulması olanaksız bir karşıtlık, şiddetli bir çarpışma sonunda erdemliliğin zaferi, kötülüğün cezalandırılması ile son bulur.¹⁵³ Öte yandan Peter Brooks *The Melodramatic Imagination* adlı yapıtında melodramın trajedinin aşağı bir biçimi olmadığını aksine trajik bakış açısının kaybolmasına karşı bir cevap olduğunu söyler. Melodram, geleneksel değerlerin, ahlak anlayışının sorgulanmaya başlandığı bir zamanda acil, günlük, politik endişelerle ilişkili olarak yeni değerleri yansıtır.¹⁵⁴

Beliz Güçbilmez “Melodram, Beden ve Gülnihal” başlıklı yazısında melodramın bir devrim sanatı olduğuna dikkati çeker. Devrimin kitlelere hızlı ve etkili bir biçimde ulaşması için çaba verilen bir dönemde, mesajını doğrudan ortaya koyan, iyi ve kötü ayrımını açıkça belirten melodramın sınıf dengelerinin yarattığı belirsizlik ve huzursuzluk ortamında eğitim için bir araç olduğunu söyler. Fransız melodramlarında erdem ödüllendirilip suç cezalandırılarak devrim ahlakı öğretilmektedir. Bu ahlaki tutum ne Batı kültürünün şiirsel adaletiyle ne de Doğu kültürünün Tanrısal adaletiyle örtüşür. Melodram yeniden bir düzen kurulabilmesi için şiddetin kaçınılmaz olduğunu ortaya koyar. Güçbilmez, Fransa’da Devrim sonrası dönemde olduğu gibi Osmanlı’da da Tanzimat sonrası toplumsal değişim sürecinde duyulan eğitim ihtiyacını karşılaması açısından melodramın önemli bir olanak sunduğunu ifade eder.¹⁵⁵ Mehmet Fatih Uslu da *Çatışma ve Müzakere* adlı kitabında Osmanlı tiyatrosunun melodram örneklerinin siyasi-ahlaki bir araç işlevi

¹⁵³ Paul Ginisty, *Le Mélodrame* (1910), 14’ten aktaran Hauser, a.g.e., 182.

¹⁵⁴ Brooks, a.g.e., 15.

¹⁵⁵ Beliz Güçbilmez, “Melodram, Beden ve Gülnihal,” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 14 (2007), (Erişim tarihi: 14 Nisan 2014), <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/179/1385.pdf> .

gördüğünü belirtir. Ahlak dersleriyle dolu oyunlarda, erdemli-erdem yoksunu, saf iyi-saf kötü çatışmalarından faydalanılarak seyircilerin kafasında bu ayrımlar pekiştirilir, merkezi iktidara yönelik eleştirileri söze dökmek için fırsat bulunur.¹⁵⁶

Uslu söz konusu dönemde yazılmış tarihi dramların dönemin yazar ve eleştirmenleri tarafından trajedi olarak adlandırılmış olduğunu ancak bu eserlerin aslında tarihi anlatan melodramlar olduklarını ya da en azından melodramatik muhayyileden etkilenmiş olduklarını belirtir.¹⁵⁷

Polonyalı formalist akademisyen Opacki, “Royal Genres”¹⁵⁸ adlı makalesinde sosyo-tarihsel etkiler, döneme hâkim olan düşün ve edebiyat akımlarının etkisiyle türlerin değişebileceğinden, çeşitlenebileceğinden ve en önemlisi belirli bir türün öne çıkacağından, baskın tür haline geleceğinden söz eder. Bir edebi tür, belirli bir edebi anlayışla, gelişimle etkileşime geçtiğinde dönemin baskın türü ile yakın bir ilişki içine girmiş olur. Dolayısıyla edebi türlerin birbiri içine geçmesi edebiyatın evriminin kaçınılmaz bir sonucudur.¹⁵⁹

Opacki konu ile ilgili kesin bir sonuca varmadan önce sorulması gereken sorular olduğunu belirtir; kendi tezine karşı sorular yöneltir ve her birini cevaplar. Bu sorulardan ilki, türlerin birbirinin içine girmesi, değişmesi sonucu tamamıyla yeni bir tür ortaya çıkıp çıkmayacağıdır. “Royal genre” düşüncesinde bu sorunun cevabı olumsuzdur çünkü ortaya çıkan tür, döneme hâkim olan anlayışın temel özelliklerini içermektedir. Öte yandan bu düşünceye göre çeşitli türlerin varlıklarını sürdürmekte

¹⁵⁶ Mehmet Fatih Uslu, *Çatışma ve Müzakere: Osmanlı'da Ermenice ve Türkçe Dramatik Edebiyat* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 96-97.

¹⁵⁷ A.g.e., 142.

¹⁵⁸ Asil Türler.

¹⁵⁹ Ireneusz Opacki, “Royal Genres,” *Modern Genre Theory*, yay. haz. David Duff (Singapore: Longman, 2000), 121.

olduğu, ayırt edici özelliklerini korudukları, “royal genre” ile tüm türlerin tek bir türe indirgenmiş olmadığı, sadece belirli, temel özelliklerin farklı türlerde kendisini gösterdiği unutulmamalıdır. Bir diğer soru ise türlerin değişmez özelliklerinin olup olmadığıdır. Opacki bu soruya prensip olarak “evet” yanıtını vermek gerekse de aslında türlerin asla değişmeyen özellikleri bulunmadığını iddia eder. Türlerin gelişen edebi kuramlarla tümüyle değişmesi söz konusu olabilir. Ortaya çıkan üçüncü soru, bir edebi eserin birden fazla türe dâhil edilip edilemeyeceği, “multi-generic”¹⁶⁰ yapıların söz konusu olup olamayacağıdır. Opacki bu sorunun cevabının bir önceki soruyla bağlantılı olduğunu söyleyerek, türlerin hiçbir zaman değişmeyen özellikleri olmadığını yineler. Bir edebi akımdan diğerine geçilirken bir türler hiyerarşisi ortaya çıkar; yeni edebi akım için işlevsel olan özellikler daha ön plana gelir. Böylesi bir durumda türleri birbirinden ayıran temel özellikler, onları birbirine yaklaştıran unsurlar haline gelebilir. Bu bakış açısına göre bir eserde geçmişten o güne kadar etkisini göstermiş edebi akımların izlerini tespit edip, eserin yapısının çok renkli, katmanlı olduğunu söylerken eserin genel olarak homojen bir yapıya sahip olduğu kabul edilir. Çünkü türsel bütünlüğe bakılırken güncel edebi gelişmeler ve bunların türe yansımaları dikkate alınır.¹⁶¹ Tanzimat tiyatrosunda melodramın Opacki’nin söz ettiği hâkim tür olarak karşımıza çıktığını söylemek yanlış olmaz. Beliz Güçbilmez, Niyazi Akı ve Mehmet Fatih Uslu da melodramın Tanzimat tiyatrosunun ihtiyaçlarını karşıladığını tespit etmişlerdir. Savaş Arslan *Melodram* adlı kitabında melodramın parazit ya da hayaletvari bir tür olduğunu çünkü farklı tanımları yapılmış olan, çeşitli türlere bulaşmış, onlarla birlikte var olabilmiş üstelik onları

¹⁶⁰ Çoklu tür.

¹⁶¹ Opacki, a.g.e., 122-124.

tekinsizleştirmiş bir tür olduğunu söyler.¹⁶² Arslan'ın belirlemesi melodramın bir dönem “royal genre” olarak varlık göstermiş olduğunu destekler niteliktedir.

Şemsettin Sâmî'nin oyunları tümüyle melodram olarak değerlendirilmemiş ve Metin And ile Niyazi Akı'nın melodram tanımlarının bütün özelliklerini taşıyor olsalar da hepsinde melodramın başlıca özelliklerinin görüldüğünü söylemek yanlış olmaz. Her üç oyununda da temel çatışma iyiler ve kötüler, ezenler ve ezilenler arasındadır. İçinde farklı erdemler barındıran derinlikli karakterler değil, tamamen olumlu veya tamamen olumsuz özelliklerle donatılmış oyun kişileri vardır. Oyunlardaki eksen kişileri, basit birer tip olmanın ötesine taşıyan unsur, onların duygu ve düşüncelerine, yaşadıkları çelişkilere çokça yer verilmiş olmasıdır. Duygularını açıkça ortaya koyan oyun kişileri seyircilerin/okurların onlarla kendileri aralarında özdeşlik kurmalarına imkân tanımaktadır. Seyirciyi en çok etkilemesi tasarlanmış olanlar, *Besâ*'da mecbur kaldığı için oğlunu öldürüp sonra da intihar eden baba ya da *Seydi Yahyâ*'da kucağında oğlunun cansız bedeniyle sahneye giren kadıninki gibi aşırı acıklı portre ve sahnelerdir kuşkusuz. Bununla birlikte oyun kişilerinden çok, onların eylemleri, hareketli olaylar ön plandadır. Yapıtların hiçbiri durağan değildir; her biri, savaşlar, isyanlar, cinayetler, zindana düşmeler, kaçırmalar, kaçmalar, büyük sırlar, beklenmedik gelişmelerle donatılmıştır.

Eksen şahıslar gerçekçi birer bakış açısına sahip, herkes için en iyisi olacak kararı vermeye çabalayan insanlardır. Ayrıca oyun kişilerinde tutarlılık ve inandırıcılık sağlanmaya, olaylar arasında neden-sonuç bağları kurulmaya özen gösterilmiştir. Bir oyun kişisinden hiç beklemediğimiz bir davranışla karşılaşmayız. Öte yandan olay örgüsünde tesadüflere, inandırıcılığı zedeleyen abartılı öğelere

¹⁶² Savaş Arslan, *Melodram* (İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık, 2005), 16.

rastlanır. Bunun en belirgin örneklerinden biri, *Besâ*'da Fettah Ağa'nın besâ vereceği Vâhide ile yollarının kesişmesi ve tanışmaları için Selman adlı bir kişinin birdenbire ortaya çıkıvermesidir. Fettah Ağa'yı öldürmeye çalışan Selman'ın bu isteğinin nedeni açık değildir. *Seydi Yahyâ*'nın sonunda ise kralın herhangi bir sorguya, araştırmaya gerek duymaksızın adı lekelenmiş ve ailesinden uzak düşmüş olan *Seydi Yahyâ*'nın, kimliği ve yaşadığı ihanet ile ilgili beyanına hemen inanıp sorunları bir anda çözdüğü görülür. Oyunlarda akış hep iyiye, düzenin yeniden kurulacağı, herkesin hak ettiği karşılığı alacağı mutlu sona doğrudur, büyük sorunlar yaşansa da düğümlerin hepsi sonunda çözülür. Her üç oyunda da seyircilerin adalet duygularını tatmin etmek amacıyla iyiler ödüllendirilip kötüler cezalandırılır.

Besâ'da kendi halinde yaşayan bir çoban ailesinin düzeni kızları Meruşe'ye âşık olan ve bir türlü peşini bırakmayan Selfo'nun, kızın babası Zübeyr'i öldürüp Meruşe'yi kaçırmaması ile bozulur. Bir tarafta dürüst, çalışkan, namuslu, savunma veya intikam gerekli olmadıkça savaştan kaçınan çoban Zübeyr ve ailesi, diğer yanda ise başta Selfo olmak üzere, şiddet uygulamaktan çekinmeyen, çalışmaktan, eşitlikten, adaletten bir haber olan soylu askerler vardır. İntikam savaşı veren "iyiler", adaleti sağlayıp, hak ettikleri mutlu sona kavuşurken baş "kötü" Selfo öldürülür.

Seydi Yahyâ'daki ideal, erdemli oyun kişisi oyuna adını veren, halkı için ölmeyi göze alan, kahraman Endülüs halifesidir. Eserin "kötüleri" arasında ise para için düşmanla işbirliği yapıp milletine ihanet eden Zeyd, *Seydi Yahyâ*'nın hapisanede karşılaşp tüm iyi niyetiyle yardım ettiği ama kendi çıkarı için onun adını kullanarak yeni kralın himayesine giren Pedro ve şehri işgal eden sömürgeci güçler yer alır. *Seydi Yahyâ* ve uzun yıllar ayrı kaldığı ailesi çektikleri tüm eziyetlere rağmen oyunun sonunda hem birbirlerine hem de özgürlüklerine kavuşurlar. *Gâve*'de

kötülüğün timsali, halkına sebepsiz yere zulmeden Kral Dahhâk'tır. Onun karşısında ise bir halk isyanı başlatarak zulme karşı gelen, zalimin tahttan indirilmesini sağlayan demirci Gâve ile Dahhâk'ın yerini alacak olan, iyiliğin timsali Kral Cemşit'in soyundan gelen Feridun vardır. Oyunun sonunda tüm sırların açığa çıkması, herkesin hak ettiği yere gelmesi, Dahhâk'ın alt edilmesi ve en önemlisi de halkın zulümden kurtulup özgürlüğüne kavuşması ile mutlu bir tablo oluşturulur.

Aziz Çalışlar *Tiyatro Ansiklopedisi*'nde melodramı “acıklı rastlantılarla gerilimin yaratıldığı, aşırı acıklı durumlara başvuru olarak kolay etki yaratmaya yönelik, duygusallığı arttırıcı müzikle beslenen, ciddiyet tasladığı kadar yüzeyde de kalan ve yapay karakterlere dayanan oyun türü” olarak tanımlar. Çalışlar, “popüler tragedya”, “tragedyanın alt biçimi” ya da “popüler opera” olarak da tanımlanmış melodramın halk tiyatrosu ile seçkinler tiyatrosu arasında yer alarak toplumun geniş bir kesimine hitap ettiğini belirtir. Yazar melodramların sonu kötü bitişiyle tragedyaya yaklaşan “yenilgi melodramı”, iyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırıldığı iyi sonla biten “yengi melodramı” ve belli bir toplumsal sorun üzerine tartışma yaratarak, adalet duygusunu kabartmaya ya da öfke yaratmaya yönelik “başkaldırı melodramı” olmak üzere üçe ayrılabilindiğini ortaya koyar.¹⁶³ Aziz Çalışlar'ın sınıflandırmasından yola çıkarsak, birden fazla ölüm olmasına, olumlanan karakterlerden birinin intihar etmesine rağmen oyunun sonunda yeniden bir düzen kurulduğu, kötüler cezalandırıldığı için *Besâ*'yı ve herkesin hak ettiği sona kavuştuğu *Seydi Yahyâ*'yı “yengi melodramı” olarak niteleyebiliriz. Benzer bir son *Gâve*'de de vardır ancak zalim yöneticiye başkaldırımı izlediğimiz bu oyunu “başkaldırı melodramı olarak” değerlendirebiliriz.

¹⁶³ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995), 420-421.

Oyunların kurgularından ve bunlardaki temel öğelerden de anlaşılabilceği gibi Sâmi, herhangi bir konu değil, ezen-ezilen ilişkisini ortaya koyabileceği, zulüm, adalet, eşitlik meselelerini gündeme getirebileceği hikâyeler aramış ve bunları Arnavut kültüründe, Endülüs tarihinde ve Kürt mitolojisinde bulmuştur. Ele aldığı kaynakları melodram kalıbının hareketli, sürükleyici yapısından, kolay etkileme, heyecanlandırma, adalet duygusunu tatmin etme imkânlarından faydalanarak şekillendirmiştir.

Sevda şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesini* adlı kitabında romantik tiyatro düşüncesinin umutlu ve ileriye yönelik olduğunu belirtir.¹⁶⁴ Bunu şemsettin Sâmi'nin oyunları için de söylemek mümkündür çünkü yazarın olumlanan oyun kişileri hak ettikleri mutlu, adil sona kavuşurlar. Yazarın oyunlarındaki tarihsellik, vatan sevgisi, zulme karşı gelme, özgürlük arzusu onları romantik eserlere yaklaştıran başlıca unsurlardandır. Romantizm klasisizmin Antik Yunan hayranlığına tepkilidir. Oysa yazarın oyunlarında koro gibi tragedyaya benzer unsurlar, oyun kişilerinde trajik kahramanı çağrıştıran özellikler görmek mümkündür. Ancak yazarın oyunlarına “romantik dram” derken söz konusu dönemde Osmanlı tiyatrosunda romantizmin Avrupa'daki gibi belirli bir çerçevesi olan bir düşünce ve yazın akımı olarak şekillenmemiş olduğunu unutmamak gerekir. şemsettin Sâmi'nin Antik Yunan eserlerine aşına olduğu, Shakespeare'in oyunlarını izlemiş ve/veya okumuş, bunlardan da etkilenmiş olduğu açıktır. Oyunları gerek Metin And'ın tanımladığı “romantik dram” özelliklerine gerekse Niyazi Akı'nın sınıflandırmasındaki “tarihi dram” özelliklerine uyarlar. Bununla birlikte melodram romantik dramdan veya tarihi dramdan bambaşka bir şey olmadığı gibi belli başlı

¹⁶⁴ şener, a.g.e., 133.

unsurlarının hepsini Şemsettin Sâmi'nin oyunlarında karşımıza çıkar. Yazar bilinçli veya bilinçsiz ama daima seyirciye ulaşma, onları etkileyebilme amacıyla ve tüm bilgi birikimin sonucu olarak Tanzimat tiyatrosuna üç melodram ile katkıda bulunmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TİYATRO SAHNESİNDE TOPLUMSAL DÜZEN TAHAYYÜLÜ

Bireysel Hikâyeler mi Toplumsal Sorunlar mı?

Yabancı bir tiyatro kültürü ile henüz tanışmış olan ve bu kültürü Osmanlı sahnelerine taşımaya çalışan Tanzimat yazarlarının ilk denemelerinde, olay örgüsü ve karakter yaratımı açılarından yetkinliğe ulaşılmış olduğunu söyleyemeyiz. Çağdaşlarının kahramanları gibi Şemsettin Sâmî'nin oyun kişileri de kendilerini eylemlerinden çok sözleriyle, diyaloglardan ziyade monologlarla ifade ederler. Öte yandan oyunlarında basit birer tip olmanın ötesinde farklı duygu ve düşünceleriyle karşımıza çıkan, iç çatışmalar yaşayan karakterler görmek mümkündür. Eserlerde kişisel hikâyeler, çıkmazlar, mücadeleler ön plandadır ve kişilerin sorunlarıyla toplumsal sorunlar kesişmekte, onların maceralarına tanıklık edilirken toplumsal düzendeki çarpıklıklar da dikkati çekmektedir. Oyunlarda bireylerin hikâyelerinin mi yoksa onların hikâyeleri aracılığıyla işaret edilen toplumsal sorunların mı daha çok önem kazandığı, bireysel facialarla mı yoksa toplumsal facialarla mı karşılaştığımız, nasıl bir birey anlayışının söz konusu olduğu tartışılmaya değer konulardır.

Besâ yahut Ahde Vefâ'da hem Zübeyr ve ailesinin hem de Fettah Ağa ve ailesinin hayatlarına tanıklık ederiz ancak Sâmî'nin dediği gibi oyunla asıl amaçlanan Arnavut kültürünü tanıtmak, Arnavutların erdemlerini ortaya koymaktır. Yazarın bir diğer oyunu *Seydi Yahyâ*'da da benzer bir durum söz konusudur; bireyin hikâyesi üzerinden toplumsal yaşama dair sorunlar ortaya koyulur. Oyun boyunca Seydi Yahyâ'nın yaşadıklarını, kaygılarını, ikilemelerini, ailesi ve bir parçası olduğu

toplum için verdiği mücadeleyi izleriz. Yazar, eksen karakterin trajediler içeren ancak mutlu sonla biten hikâyesi üzerinden toplumdaki adaletsizliğe, eşitsizliğe, savaşa eleştiri getirir. Yazarın üçüncü oyunu *Gâve*'de ilk iki oyundaki gibi ayrıntılı olarak işlenmiş karakterler göremesek de hem inancının gereği olarak hem de toplumun iyiliği için olmadığı biri gibi görünmeye çalışsan, taşıdığı büyük sırların altından ezilen ama görev bilinci nedeniyle asla pes etmeyen Ferhât ile karşılaşırız. Oyuna adını veren *Gâve* ise oyunda çok az sahnede gözükse, derinlikli bir karakter olmasa da bireysel kaygıları nedeniyle toplumsal bir direnişin başlatıcısı olur. Öte yandan oyun kişilerinden Mehrû, Hûbçehr ve Pervîz'in de kişisel kaygılarıyla, güçlü duygularıyla boğuştuıkları görülür. Bu kişisel kaygılar ve sorunların çözümü de şahın yani ülkedeki baskıcı, acımasız yönetimin değişmesi ile birlikte gerçekleşir.

Peki, nedir bu kişisel sorunlar? Her üç oyunda da karşımıza birbirine çok benzeyen aşk hikâyeleri çıkar. Bu aşk hikâyelerinin gelişim çizgisinde üç temel evre vardır: 1.Gençler âşıktır ve âşık oldukları kişilerin kendilerine karşılık vereceğini düşünmemektedirler, umutsuzdurlar; 2. Gençler aşklarının karşılıklı olduğunu öğrenirler ama kavuşmalarının önünde bir engel olduğunu görürler; 3.Üçüncü bir kişi tarafından gençlerin evlenmelerinin önündeki engel kaldırılır ve böylece âşıklar kavuşurlar.

Berna Moran, ilk romancıların, gerçeküstü olaylara yer veren geleneksel anlatı türünü küçümsemiş olmakla birlikte meddah hikâyelerinden ve birer romans olan geleneksel aşk hikâyelerinden (Kerem ile Aslı, Emrah ile Selvi, Tahir ile Zühre, Âşık Garip...) yararlanmış olduklarını söyler. Moran idealize edilmiş kahramanları olan, uzak diyarlarda geçen, aşk temasını merkez alan anlatı türü romanslarda belirli bir olay örgüsü kalıbı olduğunu belirtir. Buna kalıba göre iki sevgili vardır, bunlar bir

sebeple ayrı düşüp çeşitli tehlikelerle karşılaşır, sevgi ve sadakatlerini hiç kaybetmeyen sevgililer sonunda kavuşup evlenirler. Geleneksel âşık hikâyelerinde de Batı'nın romans kalıbına benzer bir biçimde dört temel aşama vardır: aşkın doğuşu, sevgililerin ayrı düşmesi, sevgililerin birbirlerine kavuşmak için verdikleri savaş, evlilik veya ölüm ile gelen son. Romanslarda/âşık hikâyelerinde aşkın üstünlüğü vurgulanır, sadakat yüceltilir.¹⁶⁵ Moran, Şemsettin Sâmî'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fimat* adlı romanının romans motifleriyle işlenmiş bir roman denemesi olduğunu ortaya koyar.¹⁶⁶ Moran'ın yazarın romanı için yaptığı bu değerlendirmeye oyunlarını da dâhil etmek mümkündür. Oyunlardaki kalıp ile romans kalıbı, metinlerdeki ve romanslardaki sadakat vurgusu birbirleriyle örtüşmektedir. Şemsettin Sâmî *Seydi Yahyâ*'nın önsözünde, oyunlarda yer alan aşk maceralarına dair görüşlerini şöyle dile getirir:

Tarih-i eslâf –millî fâcialara mebhûs-ün anı olacak– vakâyî ile dolu olduğu halde, millî fâcialarımızı alâka ve izdivâc-ı cibrîye hasretmeye neden mecbur oluyoruz?

Vâkîâ, alâkasız fâcia olamaz; lâkin sırf alâkadan ibaret fâcia da nasıl olur? Alâkanın fâcialarda mübâlağası beni bu eserimde alâkaya dair çok söz söylememeye ve alâkayı yalnız bir iki perdede göstermeğe mecbur eyledi. Zaten alâka kalbî bir şeydir, söz ile ifâde olunamaz. Alâka –ve belki her his– sözden ziyâde fiil ve hareketle ifâde olunur. Yusuf ve Halime'nin mesâib ve mevânî' ile karışık muhabbetleri, sonra meyusiyetleri ve nihayet murada ermeleri fâciama alâkaca bir kusur bırakmıyor, zannederim.¹⁶⁷

Görüldüğü gibi Şemsettin Sâmî üzerine fazlaca söz söylenemeyeceğini düşündüğü aşkı oyunların merkezine koymak istememiş, aşk maceralarını olayları renklendiren birer unsur olarak kullanmayı tercih etmiştir. Niyazi Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı* adlı çalışmasında söz konusu dönemde yazılan

¹⁶⁵ Moran, a.g.e., 23-27.

¹⁶⁶ A.g.e., 36.

¹⁶⁷ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 143.

oyunlarda ihtiraslı aşkların değil, saf, tek çizgili platonik sevgilerin öne çıktığını belirtir. Masallarda ve eski hikâyelerde olduğu gibi oyun kişilerinin âşık olmaları bir alın yazısı, kurtulması mümkün olunmayan bir durum olarak görülür. Âşık kızlar genelde on dört-on beş, erkekler ise on sekiz yaş civarındadır. Akı, kadınlarla erkeklerin birbirlerini görmeden yaşadıkları dönemde aşkın uyanması için bir kadını kapı ya da panjur aralığından görmenin, mesire yerlerinde uzaktan bakışmanın, mektup veya bir aracı ile haberleşmenin yeterli olduğunu söyler. Kişilerin birbirlerini tanıyarak sevebilmeleri ise ancak çocukluk yıllarını beraber geçirmek, akraba olmak, evlatlık olmak şeklinde gerçekleşebilir.¹⁶⁸ Şemsettin Sâmî'nin üç oyununda da aynı evde büyümüş, birbirlerini görme, tanıma imkânı olan gençler arasında yaşanır aşklar. Yazar her ne kadar aşk üzerine söylenebilecek fazla bir şey olmadığını ifade etmiş olsa da oyunlarındaki kahramanlara duygularını uzun uzun anlattırılmıştır.

Ricarda Huch Alman Romantiklerinin eserleri üzerinden türün özelliklerini değerlendirdiği *Alman Romantizmi* adlı kitabında romantik karakterlerin dinmeyen bir hırsla sahip olduklarından, imkânsız olanı arzuladıklarından söz eder. Romantik karakter aşırılıklar içinde olduğu için kendini tüketme tehlikesi ile karşı karşıyadır. İster coşku ister aşk hangi duyguyu aşırı düzeyde yaşarsa yaşasın ruhu hissizleşip kendini bütün olarak duyumsadığında bundan haz duyabilir. O başkalarından ziyade kendi iç dünyasını bilir ve onunla ilgilenir; ayakları yerden kesilmiş, gerçek dünya ile bağları zayıflamış izlenimini verebilir.¹⁶⁹ Şemsettin Sâmî'nin eserleri romantizmin ideal örneklerinden olmadıkları gibi oyun kişileri de bu bağlamda tam anlamıyla birer romantik karakter değildir çünkü onlar daima mantıklı ve doğru olanı yapmaya

¹⁶⁸ Niyazi Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi, 1974), 123-124.

¹⁶⁹ Ricarda Huch, *Alman Romantizmi*, çev. Gürsel Aytaç (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2005), 86-108.

çalışırlar. Öte yandan aşk söz konusu olduğunda hep imkânsız olanı ya da ilk aşamada imkânsız görüneni arzuladıkları bir gerçektir. Her üç oyunda da gençler aşklarının karşılıklı olduğundan habersiz, ailevi ilişkiler ya da sosyal konumları nedeniyle kavuşmalarının imkânsız olduğunu bile bile severler.

Besâ'da diğer iki oyuna kıyasla aşk hikâyesi daha ön plandadır hatta olayların merkezinde aşk hikâyesi yer almaktadır. Ancak aşk hikâyesinin Arnavutların besâ geleneğini tanıtmak, Arnavutların erdemlerini ortaya koymak adına bir araç olarak kullanıldığı unutulmamalıdır. Meruşe ve Recep aynı evde büyümüş kardeş çocuklarıdır. Meruşe'nin babası Zübeyr, kardeşinin oğlu olan Recep'i kendi oğlu gibi sevmekte, Zübeyr ile karısı Vâhide, Meruşe ve Recep'i kardeş gibi görmektedirler. Oyun Meruşe'nin Recep'e duyduğu aşkı, ailesi onları kardeş gibi gördüğü için asla kavuşamayacakları düşüncesini ortaya koyduğu monologu ile başlar. Meruşe aşkını ve içinde bulunduğu çıkmazı, yalnız kaldığı bir anda şu şekilde ifade eder:

MERUŞE: (...) Rabbim inâyet! Bu kadar sevmek! Bu kadar sevmek de, meyus olmak! İfade-i hal etmeye de muktedir olamamak!... Evet, meyusiyetim kemalindedir. Babam ikimizi evlât tanır, Recep bana hemşiresi nazarıyla bakar, ya ben nasıl cesaret edip de kendisine “Seni seviyorum, sana varmak isterim.” Diyebilirim?... (...) Babamın demin söylediği iki söz de yüreğimde tel ile bağlanmış iki kurşun gibi duruyor! “Recep’e bir gelin almak! Beni başkasına vermek!” A! Bu efkâr! Bu efkâr yüreğimi parça parça ediyor!¹⁷⁰

Yalnız bu örnekte veya *Besâ yahut Ahde Vefâ*’da değil yazarın tüm oyunlarında öne çıkan kahramanlar, duygu ve düşüncelerini açıkça ortaya koyarlar. Oyun kişilerinin aşklarına, aşk acılarına, aşklarının önündeki engellere dair tüm bilgileri onların tiratlarından öğreniriz. Oyunlardaki âşıkların biri hariç hepsi Meruşe gibi saf duygulara sahiptir ve çoğu olayların akışına doğrudan etki etmez. Niyazi Akı Tanzimat Dönemi tiyatrosunda iktidar ve intikam hırsıyla, aşk ihtirasıyla yanan,

¹⁷⁰ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 57-58.

saplantı haline gelmiş bir duyguya ömür bağlayan oyun kişileri olduğundan söz eder. Akı ihtiraslı aşkları nedeniyle çeşitli eylemlere başvuran oyun kişilerinin görüldüğü oyunlara örnek olarak S. Talât'ın *Feryat*, Cemil'in *Talihsiz Delikanlı*, Namık Kemal'in *Akif Bey*, Abdülhak Hâmit'in *Finten* ve *Eşber* adlı oyunlarını verir.¹⁷¹ *Besâ yahut Ahde Vefâ*'daki Selfo da böylesi bir oyun kişisidir. Onun Meruşe'ye duyduğu karşılıksız aşk bütün olayların, faciaların başlangıcını oluşturur.

Meruşe'yi seven Selfo, arkadaşlarıyla onların evlerinin önüne gelir, şarkı söyleyip horon teperek onun ilgisini çekmeye çalışır. Ancak onları gören Meruşe hemen oradan uzaklaşır. Selfo ve arkadaşlarının konuşmasından Selfo'nun Meruşe'yi görmek için avı bahane ederek hep buraya geldiğini ancak kızın kendisine hiç dönüp bakmadığını anlarız. Arkadaşları Meruşe ile Selfo'nun aralarındaki sınıf farkının onların evlenmesinin önünde engel olduğunu söylerler. Selfo'nun babası Burç'un birinci familyasından olduğu için bir çobanın kızını onların ailesine layık görmezler. Öte yandan çobanlığıyla gurur duyan Progonatlılardan olan Meruşe'nin babası Burçlulara kız vermek istemeyecektir. Oysa Selfo için bunlar hiç önemli değildir:

SELFO: O da bir şey değil, bana lâzım olan şey, yalnız kızın gönlünü, kızın muhabbetini kazanmaktır. Bir kere kız beni sevse, sonra ne benim haysiyetim, ne babasının adem-i rızası muvâsalatımıza mâni olabilir. Fakat, heyhat! Bundan da meyusum! Şu kadar vakittir arkasında dolaşırım, bir defa yüzüme bakmadı! Çok defa cesaret edip kendisine söz söyledim, hiçbir defa cevaba muvaffak olamadım. Ekseriya bir oğlan ile beraber bulunur, hâlinden anlaşıldığına göre, onu pek çok seviyor. Biraderi zannedirdim, lâkin değilmiş, amcazadesiymiş. Eğer onu severse, eğer onun ma'suka-i âşıkası ise, o köpeğin vücudunu kaldıracağım.¹⁷²

Selfo büyük validesine Meruşe'den söz etmiş, birini gönderip kızını annesinden istemesini talep etmiştir. Öte yandan babası Zübeyr, Meruşe'nin ağzını yoklasa,

¹⁷¹ Akı, XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı, 120.

¹⁷² Şemseddin Sâmî, Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları, 61.

birine gönül vermiş olup olmadığını anlamaya çalışsa da bir sonuca ulaşamaz. Birbirlerine kardeş demekten çekinen Meruşe ile Recep arasında bir şeyler olabileceğini sezmesi üzerine onların konuşmalarını gizlice dinleyip gençlerin birbirlerine âşık olduklarını öğrenir, akraba evliliğine karşı olan karısı Vahide'yi de ikna etmeyi başarır. Ne var ki Selfo'nun aşkı, önüne geçemediği elde etme arzusu, mutlu sonun önünde engel teşkil etmektedir. Oyunda gerek Meruşe ve Recep'in duydukları aşkın, gerekse Selfo'nun aşkının doğal ve her şeyin üstünde bir duygu olarak olumlanması dikkat çekicidir. Kızı Meruşe ve arkadaşı Sâide'nin su almayı bahane ederek baş başa konuşabilmek için çeşmeye gitmeleri üzerine Vâhide şöyle der:

VÂHİDE: (...) İki genç kızın muhabbeti ne olacak? Sevda, muhabbetten başka bir şey değil, varsın olsun, bir gencin gönlü hiçbir vakit sevdadan hâlî olmaz, gençliğin semeresi sevdadır, gençliği ömrün çiçeği demeğe şâyân eden sevdadır. Bir gencin gönlünü sevdadan tecrit etmek, gençleri sevdadan men etmek muhâldir!... Hem de sevda fena bir şey değildir, yeter ki suistimal olunmasın. (...)¹⁷³

Oyunda aşkın gücü, hiçbir engel tanımadığı birçok kez vurgulanır ve karakterlerin hepsi tarafından kabul edilir. Bununla birlikte aşk, diğer Tanzimat eserlerinde olduğu gibi burada da toplumun değer yargılarıyla çatışacak bir durum örneğinin, evlilik dışı ilişki söz konusu olmadığı sürece olumlanır. Selfo'nun aşkını anlatan sözlerini duyan ve onun aşkını anlayan Demir Bey'in, bir çoban kızıyla evliliğine müsaade etmesi de buna örnektir.

SELFO: Efendim ben korkak, alçak, hamiyetsiz değilim, vâkıa çok muharebelerde bulunmadım, tecrübem azdır, lâkin teba'mda mezkûr olan adam pek çoktur! Ne gülleden korkarım, ne kurşundan korkarım! Yalnız gönlümün hissiyatına dayanamam!

DEMİR BEY: A! Yok yok! Ona cesaret denmez, düşmanlara galebe eden istihfâf-ı hayattır! Düşmana galip olmak için yalnız gönlün hissiyatını değil,

¹⁷³ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 77.

belki ömrü, hayatı bile istihfâf etmeli! (...) Senin gibi bir çoban kızının aşkına dayanamayanlarda istihfâf-ı hayat ne gezer?
SELFO: Efendim! Bende istihfâf-ı hayat vardır, lâkin istihfâf-ı aşk yoktur. Aşkımı hayatıma feda etmektense, hayatımı aşkıma feda ederim!¹⁷⁴

Bu alıntıya bakıldığında Selfo'nun aşk için yaptıklarının maruz görülebileceği, onun affedilebileceği düşüncesi ortaya çıksa da yazar, Meruşe'nin iradesini, ailesinin namusunu hiçe sayan Selfo'yu affetmemiştir. Zaten oyunun yazılma amacı olan besâ geleneğini gösterebilmek için Selfo'nun kurban edilmesi gerekmektedir. Bu oyunda aşk her ne kadar olayların merkezinde yer alsa, olay dizisinin gelişimine etki etse de aşk hikâyesi tek başına bir değer kazanmamaktadır. Âşıkların kavuşmasına kadar geçen süreçte aşktan ziyade cesaret, intikam, adaletin sağlanması için verilen mücadele, hak arayışı öne çıkar ve yüceltilir. Bireylerin benzersiz duyguları, aşk acıları değil, ideal toplumu oluşturacak, ideal vatandaşların erdemleri önemlidir.

Seydi Yahyâ ve Gâve'de aşk hikâyeleri oyunlara bir renk katmış ve âşıkların kavuşması mutlu sonların birer parçası olarak sunulmuştur diyebiliriz. Seydi Yahyâ savaşa giderken kızını arkadaşı Osman'a emanet eder, Osman da onu kendi kızı gibi büyütür. Osman oğlu Yusuf'a gerçeği anlatmıştır ama aslında Seydi Yahyâ'nın kızı olan Halime, Osman'ı babası, Yusuf'u kardeşi sanmaktadır. Halime, Yusuf kendisinden uzak durduğu için üzülmekte, onun artık kendisini sevmediğini düşünmektedir. Oysa Yusuf, Halime'nin kardeşi olmadığını öğrendikten sonra aşkıdan ne yapacağını bilemez hale gelmiştir.

YUSUF: (...) Ah! Aman Yarabbi! Yüreğim boğazıma geliyor!... İki lakırdı söylemeye muktedir olamıyorum! (*Halime'ye bakarak*) Ah! Şimdi kendisini bu halde mi bırakmalı? Yoksa kendisine gönlümü açmalı mıyım?... Ah! Dayanamıyorum!... Of! Ne müşkül şey!... Sanki gözünden akan gözyaşının her bir damlası mâh-ı zerrin olmuş da, yüreğime damlıyor!... (...)¹⁷⁵

¹⁷⁴ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 95.

¹⁷⁵ A.g.e., 221.

Yusuf aşkını gizli tutmaya uzun süre dayanamaz ve babasından öğrendiği gerçekleri Halime'ye anlatır. O vakte kadar Yusuf'u kardeşi bilmiş, öyle sevmiş olan Halime de gerçeği ve Yusuf'un kendisine olan aşkını öğrendikten sonra içindeki kardeş sevgisinin aşka dönüşmeye başladığını söyler. Seydi Yahyâ on altı yılın ardından zindandan çıktıktan sonra Osman'ı ve çocukları bulunca, onları esaretten kurtarabilirse nişanlarını yapacağını söyler. Duyguların ani değişimi, aşkın karşılıklı olduğunun anlaşılmasının hemen ardından âşıkların kavuşmasını sağlayacak olan Seydi Yahyâ'nın ortaya çıkıvermesi de inandırıcı olmayan bir şekilde sunulur. Yazarın inandırıcılıktan uzaklaşmasının sebebinin her açıdan mutlu bir son yaratmak istemesi olduğu açıktır.

Gâve'deki aşk hikâyesinin gelişimi ve sonu *Seydi Yahyâ*'dakine oldukça benzemektedir. Diğer oyunlarda olduğu gibi bu oyunda da oyun kişileri aşklarını, aşk acılarını açık bir biçimde dile getirirler. Pervîz kendisini çobanlık yapan ailesinin fakir evinden alıp, kendisine sarayda iş bulan, sahip çıkan, babası yerine koyduğu Ferhât'a, hükümdar Dahhâk'ın kızına duyduğu aşkı anlatır. Aşkını ifade ederken üzerinde durduğu konu ne Hûbçehr'in fiziksel veya ruhsal güzelliği ne de aşkının büyüklüğüdür. Hûbçehr ile aralarındaki farkın bilincinde olsa da duygularının önüne geçemediğini, böyle imkânsız bir aşka düşmek istemediğini ama kalbini zapt edemediğini ifade eder.¹⁷⁶ Dahhâk kızını hizmetine karşılık olarak veziri Kâhtan ile evlendirecektir. Bunu öğrenen Pervîz yalnız kaldığında şöyle der:

PERVÎZ: (*Arkasını duvara verip ve gözlerini yere dikip derin derin düşünerek*) Nasıl oldu da, sevdim!... Nasıl oldu da, gönül verdim!... Eyvah! Böyle bir gün hiç hatırıma gelmiyordu! Bu sabahki hâlimle şimdiki hâlim beyninde ne çok fark vardır!... Ne büyük tebeddül!... Ya o babasının zalimliği!... Ya o mübidler'in gaddarlığı!... Ya o Kâhtan'ın vahşiliği!... Ah!

¹⁷⁶ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 284.

Kaçmalı! Buradan kaçmalı! Gitmeli!... Burası bir yılandır! Hûbçehr onun güzel rengidir! Aldanmamalı!... Hûbçehr... Hûbçehr!...¹⁷⁷

Pervîz perişan bir halde saraydan gitmeyi düşünürken karşısına Hûbçehr çıkınca aşkını itiraf eder ve onun da kendisini sevdiğini öğrenir. Hûbçehr'in zalim hükümdarın kızı olmadığını, hem onun hem de asıl adı Feridun olan Pervîz'in, bir önceki ideal, iyiliğin timsali hükümdar Cemşit'in soyundan geldiğinin ortaya çıkması üzerine aşk hikâyesi mutlu sonla biter. Görüldüğü gibi oyunlarda aşk, nedeni olmayan, açıklanamayan ve önüne geçilmez bir duygu olarak gösterilmekte ancak hiçbir oyunda kişilerin bu duyguları üzerinde fazlaca durulmamaktadır. Aşk ve aşk uğruna yapılanlar oyun kişilerine herhangi bir özgünlük katmamakta, her âşık karakter neredeyse aynı cümlelerle hislerini ortaya koymaktadır. Oyunlarda kişilere özel olan, doğrudan toplumsal bir meseleyle kesişmeyen tek unsur olarak kendini gösteren aşk, derinlikli olarak işlenmemiştir. Bununla birlikte oyunların sonlarındaki mutlu aşk tabloları bir anlamda ideal makro düzen/devlet ile benzer nitelikteki mikro düzenleri/aileleri temsil etmektedir. Yeni kurulan bu örnek aileler toplumun temel yapı taşları olacaktır. Öte yandan oyun kişilerininin duygu ve düşüncelerinin, iç çatışmalarının anlam kazandığı, onları toplumun genelinden ayıran, farklı birer birey olarak görmemize olanak tanıyan yerlerin adalet için verilen mücadeleler ve intikam savaşları olduğu söylenebilir.

Zeynep Özlem Üskül *Bireyselciliğe Tarihsel Bakış* adlı kitabında, 1453'te İstanbul'un alınışından 1789 Fransız İhtilali'ne kadar süren Yeniçağ'da burjuvanın tarih sahnesine çıktığını ve sosyo-politik gücü elde etmek adına doğal hukuk ve onun sonucu olan bireyciliği ön plana çıkardığını belirtir. Bu dönemde keşifler, icatlar, Rönesans ve Reform ile akıl önem kazanmış, halk ile kilise arasında çatışmalar

¹⁷⁷ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 285.

yaşanmaya başlamıştır. 17. yüzyıl felsefecilerinden Decartes gelenek ve göreneklere dayanan kabuller, değerler yerine aklın, bilimsel düşüncenin önemini vurgulamış; insanın kendi başına kendisi için düşünebileceği fikrinin doğmasını sağlamıştır. Decartes'a göre doğa akılla ve iradeyle hükmedilen bir varlıktır ve her insan sağduyu ya da akıl ile doğruyla yanlış ayırt edebilme gücüne sahiptir. Üskül modernitenin özünde de insanın eylemlerini kendisinin seçtiği ve uyguladığı düşüncesinin olduğunu, modern bireyciliğin eşitliğe dayandığını, hiyerarşiyi reddettiğini belirtir. Modern toplumda insanın kimliğini edindiği, geleneklerini, göreneklerini öğrendiği ve sürdürdüğü bir toplum fikri yoktur. Hobbes, Locke, Rousseau, Kant gibi düşünürlerin katkılarıyla özellikle 1789 Fransız İhtilali'nden sonra gelişen bireycilikte toplumdaki gerçek değer insandır; toplum insanı değil, insan toplumu yaratmaktadır ve her birey insanlığa ayrı bir değer katmaktadır.¹⁷⁸

Felsefesinin merkezinde insan olan Locke'a göre insan akıllıdır, toplumsal yaşama, topluluğun bir parçası olarak değil, bir birey olarak katılır. Locke insanın doğal haklarının yaşam, özgürlük ve emek verilerek hak edilen mülkiyet olduğunu, siyasal yönetim ve hukuki düzende yasalarla bireyin temel haklarının korunması gerektiğini belirtir.¹⁷⁹ Hobbes da insanların bir toplum kurmak adına kendi istekleriyle bir araya gelip, toplum sözleşmesi hazırladıklarından söz ederek bireyciliği öne çıkarır. Öte yandan Hobbes'un felsefesinde insanın hataları olabileceğinden, bunun toplum düzenini bozabileceğinden dolayısıyla monarkın tartışmasız hâkimiyetine saldıranların önüne geçmek gerektiğinden söz edilir.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Zeynep Özlem Üskül, *Bireyselciliğe Tarihsel Bakış* (İstanbul: Buke Yayıncılık, 2003), 45-49.

¹⁷⁹ A.g.e., 51-54.

¹⁸⁰ A.g.e., 49-51.

18. yüzyılın önemli isimlerden biri olan, düşünceleri 1789 Fransız İhtilali'ne kaynaklık eden Jean Jacques Rousseau, doğal yaşama döneminde sınırsız eşitlik ve özgürlüğün hâkim olduğunu söyler. Uygar toplumlarda, mülkiyetin ortaya çıkışıyla doğal yaşama dönemindeki düzen bozulmuş, sınıflar arası farklar ortaya çıkmış ve bu hırsızlıklara, cinayetlere yol açmıştır. Dolayısıyla uygar toplumlarda toplumsal bir sözleşme yapılmalı, buna göre her birey özgür olmalı aynı zamanda toplumdaki herkesle birlik içinde yaşamalıdır. Zeynep Özlem Üskül, Rousseau'nun insan hak ve özgürlüklerini öne çıkaran, bireyin iradesine önem veren bir anlayışı benimsediğini ancak kuramındaki "genel irade" kavramı nedeniyle bireycilikten uzaklaştığı eleştirilerine maruz kaldığını belirtir. "Genel irade" kavramına göre toplumun iyiliğini gözeten, toplum için gerekli kararları veren bireyler değil, birbirini yok eden karşıt iradeler çıkarıldığında ortaya çıkan, çoğunluğu temsil eden iradedir.¹⁸¹

18. yüzyılın bir diğer önemli filozofu Kant'ın felsefesinde de özgürlük ve otonomi (insanın kendi iradesiyle kabul ettiğine kendiliğinden uyması) kavramı merkezdedir. Kant'a göre özgürlüğe sahip olan ahlaki değerlere bağlı insandır ve insan ahlaki eylemlerini gerçekleştirmek için özgür olduğundan eylemlerinin sonuçlarından da sorumludur. Kant devletin otoritesinin önemini savunmakla birlikte, özgürlüğün devlet kurulduktan sonra kaybolmadığını, insanlar tarafından insanlar için kurulan devletin amacının bireylerin hak ve özgürlüklerini, bunların sınırlarını belirlemek ve korumak olduğunu belirtir.¹⁸²

18. yüzyılda söz konusu felsefecilerin bireysellik ile ilgili görüşleri birbirleriyle birebir örtüşmese de temelde hepsinin esas aldığı kavram özgürlüktür.

¹⁸¹ Üskül, a.g.e., 54-59.

¹⁸² A.g.e., 59-64.

Bununla birlikte felsefeciler uygar toplumlarda düzenin sağlanabilmesi için devlet otoritesinin gerekli olduğunu savunmuşlardır. Hem özgürlük kavramı hem de otoriteye duyulan ihtiyaç Şemsettin Sâmî'nin oyunları için de belirleyicidir. Yazarın oyunlarına baktığımızda felsefecilerinki gibi bir özgürlük vurgusu ve kişilerin kendi iradeleriyle hareket edebilmelerinin önemi dikkati çeker. *Besâ'*da soylu, ekonomik anlamda da güçlü olan Burçlular, Tepedelen hanedanından Demir Bey kendilerini Progonatlı çobanlardan üstün görmekte, onlar üzerinde kolaylıkla tahakküm kurabileceklerini düşünmektedirler. Ne var ki Progonatlı bir çoban olan Zübeyr, ölümü pahasına da olsa herhangi birinin boyunduruğu altına girmeyi reddeder. Son nefesinde karısına, Burçlu Selfo tarafından kaçırılan kızını kurtarmasını vasiyet eder. *Seydi Yahyâ ve Gâve'*de ise özgürlüğün kısıtlanması ve bunun için verilen mücadele daha belirgindir. *Seydi Yahyâ* bir savaş sahnesiyle açılır, Endüslüler şehirlerini teslim etmemek, esir düşmemek için savaşmaktadırlar. Eksen karakter Seydi Yahyâ, bir hain yüzünden zindana düştüğünde, arkadaşı Osman, onun oğlu ve Osman'a emanet ettiği kızı esir hayatı sürerken özgürlüğün önemi yine hatırlatılır. Oyunun sonunda zindandan kurtulup, lekelenen adını temize çıkaran Seydi Yahyâ, Hristiyanların sömürgesi olarak yaşamaktansa ailesiyle birlikte şehri terk etmeyi tercih eder.

Oyun kişileri ölüm ile yaşam arasında gidip gelirler; onlar için ölüm özgürlüğün bir alternatifi olabilmektedir. Baskıcı güçler bireyleri ölümle tehdit etmekte öte yandan bireyler de içinde buldukları duruma katlanamadıkları ya da onurlarını, namuslarını korumanın başka yolunu bulamadıkları için ölümü seçmektedirler. Namusunu, onurunu korumayı başaranlar, emellerine ulaşanlar, herhangi bir günah işlememiş olanlar yaşamaya devam ederler. "Kötüler" veya

“felek” yüzünden istemedikleri eylemlerde bulunanlar ve bunların sonuçlarına katlanamayanlar ise öldürülür veya intihar ederler.

Besâ'nın başında Meruşe, Recep'ten umudunu kesmesi gerektiğini ama onsuz yaşayamayacağını, onun başkasıyla evlenmesine dayanamayacağını dile getirir. Meruşe'yi seven ancak sevgisine karşılık bulamadığı için onu kaçıran Selfo, bu sırada kızın babası Zübeyr'i öldürür. Zübeyr'in ölmeden hemen önceki arzusuna göre karısı Vâhide onun intikamını almalı, kızlarını kurtarmalıdır. Vâhide kocasının vasiyetini ne kadar zor olursa olsun yerine getirmeye karar verir çünkü kendi deyişiyle “denâetle yaşamaktansa ölmek bin kat daha âlâdır”.¹⁸³ Meruşe, Selfo'nun esiri olarak yaşayamayacağını düşündüğünde ölümün kıyısına gelir, üç kez intihara teşebbüs eder. Selfo'nun kendisini kapattığı odada bir silah bulan Meruşe'nin ilk denemesinde silah ateş almaz, ikincisinde Selfo üçüncüsünde ise Recep tarafından kendisini öldürmesi engellenir. *Besâ*'da olduğu gibi *Gâve*'de de ölümü göze alan âşıklar vardır. Kendisini Dahhâk'ın kızı sanan ama aslında Cemşit'in soyundan gelen Hübçehr ile Cemşit'in soyundan gelen ancak bunu bilmeyen Pervîz, Dahhâk'ın zulmü yüzünden kavuşamayacaklarını anlayınca ayrı kalmaktansa birlikte ölmeyi bile saadet olarak görürler.

Besâ'da başarıyla sonuçlanan bir intihar girişimi de vardır ancak bu özgürlüğün kısıtlanması yüzünden değil, onur korumak adına gerçekleştirilen bir eylemdir. Vâhide'ye kızını kaçıran, kocasını öldüren kişiden intikam almak üzere besâ verdiği ve besâdan dönmesi mümkün olmadığı için oğlu Selfo'yu öldürmek zorunda kalan Fettah Ağa intihar eder. Fettah Ağa'nın oğlunu öldürdükten sonra başında ağlarken Vâhide tarafından şefkatsiz olmakla suçlanması üzerine

¹⁸³ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 107.

söyledikleri oyundaki olumlanan karakterlerin yaşama ve ölüme bakışlarının bir özeti niteliğindedir:

FETTAH AĞA: (...) Bu dünyada kimse kalmayacaktır!... Ölüm cümlemizin borcudur!... Veyl onlara ki rezaletle, denâetle ölürlər!... Şan ve şerefle ölmek bir iftihadır!... bir gün evvel, bir gün sonra ölmekte ise hiçbir fark yoktur!... Oğlum bu cezaya müstehaktı. Bu cezayı başkasından görmüş olaydı, denâetle ölmüş olurdu... Yoksa benden gördükten sonra...¹⁸⁴

Görüldüğü gibi ölümün kaçınılmaz, “kötüler”in hak ettiği bir son olduğuna, herkesin hak ettiğini bulması gerektiğine gerek sözlerle gerekse eylemlerle işaret edilir. Bir babanın oğlunu öldürmesine bilmeden de olsa sebep olduğu için kendisini öldürmek isteyen Vâhide’ye ise Fettah Ağa, son nefesinde onun çocuklara lazım olduğunu söyleyerek engel olur. Ne de olsa iyiler hayatta kalmak, bozulan düzeni yeniden inşa etmek zorundadırlar. Bu durumun en çarpıcı örneği *Seydi Yahyâ*’dadır. Savaşın acımasızlığına, yıkıcılığına tanıklık etmekte olan Seydi Yahya şöyle der: “(...) kader beni evlâd-ı vatani düşmanların eline düşürmemek için yaşatıyor!”¹⁸⁵ “Ölmekten iyi bir şey yoktur!... Ölmeli!...” diyen Seydi Yahyâ’ya bir mezardan çıkan ve ona ne yapması gerektiğini açıkça söyleyen hayaletin cevabı ise şöyle olur: “İnsaniyet uğrunda ölmek iftihar olunacak şeydir! Beyhude ölmek kâtil-i nefis olmaktır!... Adam öldürmek marifet değildir! Elinden geldiğince insanlara iyilik et!”¹⁸⁶

Şemsettin Sâmî’nin eserlerinde ölmek, öldürmek hiçbir zaman en iyi seçenek olarak sunulmamakla birlikte ölüm, özgürlüğün olmadığı yerde arzulanan, kişinin kendi iradesiyle gerçekleştirebileceği tek eylem ya da onurunu korumanın yegâne

¹⁸⁴ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî’nin Tiyatroları*, a.g.e., 135.

¹⁸⁵ A.g.e., 150.

¹⁸⁶ A.g.e., 155.

yolu olabilmektedir. Bu durum kişinin kendi iradesiyle hareket edebilmesinin, dileğince yaşayabilmesinin önemini ortaya çıkarmaya yardımcı bir unsurdur.

18. yüzyıl felsefecilerinin bireycilik anlayışı doğrultusunda oyunlardaki felek, kader kavramlarına da bakılmalıdır. Oyunlardaki karakterlerin feleğe yakarmaları, kimi zaman isyan etmeleri dikkat çekicidir. Trajik etkiyi arttırması adına eklenmiş olan bu tarz replikler Shakespeare trajedilerinde tanrılara, aya, geceye yakaran kişileri çağrıştırmaktadır.

SEYDİ YAHYA: (...) (Ay gurûb eder) Zulmet! Sen de dehşetimi arttırmaya mı geldin? Felek! Böyle masumların, böyle bîgünah kadınların, ihtiyarların açıklıktan can verdiği, günde binlerle nüfusun telef olduğuna nasıl tahammül ediyorsun!... Sâikaların ne güne duruyor? (...) ¹⁸⁷

Seydi Yahyâ'nın yakarışının bir benzeri *Gâve*'de de bulunur. Perde açıldığında sahnede gördüğümüz ilk kişi Ferhât'tır ve Ferhât'ın ilk söylediği cümle "Hey gidi felek hey!..."dir. ¹⁸⁸ İyi, adil hükümdar Cemşit'in emektarlarından olan, şimdi ise zalim hükümdar Dahhâk'ın yaverliğini yapan Ferhât, Cemşit'in zamanından bu yana her şeyin olumsuz yönde değiştiğinden, halkın inanç özgürlüğüne sahip olmadığından yakınmaktadır kendi kendine. Oyun boyunca, sakladığı sırların ağırlığı altında ezilen Ferhât "Ah felek!" lafını ağzından düşürmez. Ne var ki bu örneklerle dayanarak oyunlarda her şeyin kadere bağlı olduğunun ortaya çıktığını söyleyemeyiz. Antik Yunan tragedyelerinde olduğu gibi, örneğin Sofokles'in *Kral Oedipus* adlı eserinde Oedipus'un kâhinin söylediği şekilde babasını öldürüp annesi ile evlenmesine benzeyen, önüne geçilemez trajik sonlar değil, çabalananarak ulaşılan, umuda kapı açan sonlar vardır bu eserlerde. Şemsettin Sâmî'nin kahramanları tragedyalardaki gibi kaçınılmaz, trajik bir yazgıyı yaşamaktansa 18. yüzyıl

¹⁸⁷ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 149.

¹⁸⁸ A.g.e., 259.

felsefecilerinin öngördükleri gibi kendi seçimleri doğrultusunda mutlu bir sona ulaşmak adına, bu yolda kayıp vermeyi göze alarak eyleme geçer, ilerlerler. Öte yandan melodramın, iyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırılmasıyla sonlanan yapısı, melodram kahramanlarının kaderlerini aslında başından ortaya koymaktadır.

Georg Simmel *On Individuality and Social Forms* adlı kitabında

Rönesans'taki en önemli gelişmelerden birinin bireyciliğin öne çıktığını, herkes için özgürlük ve eşitliğin hedeflendiğini belirtir. Söz konusu bireycilik anlayışında doğanın kanunları gereği insanın genel, evrensel bir özü vardır ve her türlü baskıcı, ezici güce karşı özgür bireyler ortaya çıkmalıdır. Bu düşünceye paralel olarak dönemin edebiyatında da kişiye değil, tüm insanlara özgü değerler vurgulanmış, "halk", "tiran" ve "özgürlük" kavramları özgür birey düşüncesi çerçevesinde genel anlamlar kazanmıştır. Simmel, Aydınlanma Dönemi'nde her bireyin özgün bir değer taşıdığını bununla birlikte tüm insanlarda ortak olan değerlere, eşitlik ve özgürlük ihtiyacına önem verildiğini ifade eder. Yani kişi kendi özgürlüğünü, bireyselliğini keşfettiğinde doğasından kaynaklı olarak diğer bütün bireylerde ortak olan insani değerlerini keşfetmiş olmaktadır. Öte yandan 19. yüzyılda romantizmle birlikte daha farklı bir arayış ortaya çıkmış, eşit ve özgür bireylerin ötesinde benzersiz, kendisini farklılıklarıyla ortaya koyan bireylerin öne çıkarıldığı bir bireycilik anlayışı benimsenmiştir.¹⁸⁹

Gerald N. Izenberg *Impossible Individuality: Romanticism, Revolution and the Origins of Modern Selfhood* adlı kitabında Georg Simmel'in tespitlerine değinir; "individualism" ve "individuality" kavramlarının aslında farklı anlamlar içerdiğine,

¹⁸⁹ Georg Simmel, *On Individuality and Social Forms*, yay. haz. Donald N. Levine (Chicago: The University of Chicago Press, 1971), 217-226.

Aydınlanma çağındaki özgür ancak bir birlik içinde olan bireyler ile Romantiklerin öngördüğü benzersiz bireylerin birbirlerinden farklı göründüklerine dikkati çeker. Ardından Izenberg, Romantiklerin benzersiz bireyin aslında çok gerçekçi bir anlayışı yansıtmadığını, onların da bir birliğe, aidiyete ihtiyaç duyabildiklerini ortaya koyar.¹⁹⁰

Izenberg Alman Romantikleri dışındakilerin, İngilizlerin ya da Fransızların “bireysellik” kelimesini kullanmadıklarını ancak hepsinin eserlerinde bireyselliğe dair benzer içeriklerin gözlemlenebildiğini belirtir. Izenberg’e göre Friedrich Schleiermacher’in bireye dair tespitleri ve ortaya koyduğu çelişki, ilk kuşak Romantiklerin eserlerinde görülen ortak özelliktir. Schleiermacher her insanın her şeyden, herkesten bağımsız, farklı bir bireyselliği, benzersizliği arzuladığını öte yandan kendi bireyselliğinin diğer her şey ile bütünleşmesini istediğini savunur. İnsanın hem kendisini bulması, sadece kendisi gibi olması hem de kendisini evrende kaybetmek, bütünü/toplumun bir parçası olmak istemesi bir çelişkiyi ortaya çıkarır. Izenberg, Romantiklerin merkeze benzersiz bireyleri, onların hikâyelerini koyduklarını, bireyselliğin sonsuz bir özgürlüğü talep ettiğine inandıklarını öte yandan bireylerin sınırlı bir bütünsellik içinde yer aldıklarını, tüzel bir varlıkla (doğa, Tanrı, devlet vb.) uyum içinde olduklarını ileri sürdüklerine dikkati çeker.¹⁹¹

Şemsettin Sâmî’nin oyunlarında romantik akımın etkilerini görmek mümkün olsa da Romantiklerin benimsediği bireycilik anlayışının izleri olduğunu söylemek, oyun kişilerinin benzersiz birer birey olarak ele alındıklarını iddia etmek mümkün değildir. Oyunlardaki kişilerin kendi seçimleri doğrultusunda hareket ettiklerini,

¹⁹⁰ Gerald N. Izenberg, *Impossible Individuality: Romanticism, Revolution and the Origins of Modern Selfhood* (Princeton, NJ, USA: Princeton University Press, 1992), 3-17.

¹⁹¹ Bkz. a.g.e., 18-53.

doğru bildikleri Şeyler için mücadele ettiklerini ve davranıŐlarının sorumluluklarını üstlendiklerini görmüŐtük. Bununla birlikte eserlerde geleneklerini sürdüren, iŐini yapan, sorumluluklarını yerine getiren, düzenin sağlanması için katkıda bulunan kişiler olumlanmaktadır. İ çatıŐmalarına, kişisel sorunlarına, mücadelelerine tanık olduğumuz oyun kişileri olsa da oyunların mesajları doğrultusunda her birinin hikyesinde toplumun genelini ilgilendiren noktalar önem kazanır. Eserlerdeki kahramanlar kişisel özelliklerinden biri sivriltiymiŐ tipler ya da toplumsal figürlerden ibaret değildir ancak her üç oyunda da farklı, zgn değerleri olan bireyler yerine ideal toplumu oluŐturabilecek örnek vatandaşların yer aldığını söyleyebiliriz.

Derek Heater, insanın sosyo-politik bir hayvan olarak deneyimleyebileceği beş ana kimlik biçimi olduğunu, bu sosyo-politik kimlik biçimlerinin feodalite, monarŐi, tiranlık, ulus ve yurttaşlık sistemlerinde görüldüğünü belirtir. Yurttaşlık, bireyin (feodalite, monarŐi ve tiranlıktaki gibi) başka bir bireyle veya (ulustaki gibi) bir grupla değil, devlet fikriyle bağını tanımlar. YurttaŐ kimliği, devlet tarafından bireylerin eşit konumda olduğunu, her birine eşit haklar verildiğini ifade eder. Bununla birlikte iyi yurttaŐ devlete bağlı olmalı, sorumluluk bilinci taŐımalı, üzerine düşen görevleri yerine getirmeli ve sivil katılım için gereken yeteneklere sahip olmalıdır.¹⁹² Heater, Peter Riesenberg'in *Batı Geleneğinde Yurttaşlık: Platon'dan Rousseau'ya* adlı çalıŐmasındaki yurttaşlığın iki evresinden ilkinde dair betimlemesini aktarır:

[küçük toplumların] ilidiŐli dünyası ve onu bir arada tutan gler (...)
kuŐaklar boyunca tarihi ve ahlaki açıdan en bilinçli insanların böyle
topluluklarda yaşadıkları ve iyi bir kişinin davranıŐının ne olması gerektiğine

¹⁹² Derek Heater, *Yurttaşlığın Kısa Tarihi*, ev. Meral Delikara st (Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2007), 9-11.

ve bu davranışı geliştirmenin yollarına dair olağanüstü biçimde benzer fikirler taşıdıkları zamanlar.¹⁹³

18. yüzyılın sonundaki devrimler çağıyla birlikte yurttaşlığın ikinci evresine geçildiğinde bağlılık koşulunu merkez alan, daha kapsayıcı, demokratik bir ulusal yurttaşlık anlayışı görülür.¹⁹⁴ Ele aldığımız metinlerdeki kahramanlar, toplumu var eden bireylerden çok toplumun bir parçası olan kişiler olarak şekillenirler. Riesenbergr'in yukarıdaki betimlemesi oyunlardaki vatandaşlık anlayışı için de uygundur. Oyunlarda devletin bireylere ne verdiği veya vermesi gerektiğinden, sorumluluklarından çok, ideal vatandaş örneklerine yer verilmiş yani kişiler, Riesenbergr'in tanımladığı yurttaşlığın ilk evresinde kalmışlardır.

Bütün bunlar dikkate alındığında romantizmin farklı, özel bireyelerine değil ancak Aydınlanma Dönemi'nde öne çıkarılan özgür, eşit aynı zamanda toplumsal özelliklerini koruyan bireyelerine benzetebiliriz Şemsettin Sâmî'nin oyunlarındaki kahramanları. Öte yandan gerek 18. yüzyıl felsefecilerinin görüşlerinde gerekse 19. yüzyılda Romantiklerin benimsedikleri bireyselcilik anlayışındaki kişisel özgürlüğün önemi ve kişinin uyumlu bir bütünün parçası olması fikri yazarın oyunlarında da görülür. Georg Simmel'in, Aydınlanma Dönemi edebiyatında "halk", "tiran" ve "özgürlük" kavramlarının özgür birey düşüncesi çerçevesinde genel anlamlar kazandığına dair tespiti söz konusu oyunlar için de önemlidir. *Besâ yahut Ahde Vefâ*, *Seydi Yahyâ* ve *Gâve*'de farklı kesimden, meslekten kahramanlar öne çıkar. *Besâ*'da bir çoban, *Seydi Yahyâ*'da bir asker ailesinin, *Gâve*'de ise hem yönetici olan soyluların hem de bir işçi ailesinin hikâyesine tanıklık ederiz. Oyunların ve farklı kesimlerden olan bu kahramanların ortak noktası özgürlük için mücadele etmeleri

¹⁹³ Heater, a.g.e., 13.

¹⁹⁴ A.g.e., 13.

bununla birlikte adil ve eşit bir düzen sağlayacak merkezi bir otoriteye ihtiyaç duymalarıdır.

Peter Brooks, melodramın ahlakçı bir dram olmadığını ancak ahlakın draması olduğunu; çarpık yargıların ve kötülüklerin ardında ahlaki bir evren olduğunu anlatmaya, göstermeye, adeta kanıtlamaya çalıştığını söyler.¹⁹⁵ Melodram, erdeme/erdemli olana acı çektirilmesini dramaturjisinin kaynağı olarak kullanmakla kalmaz, başlangıçta küçük görülen ancak sonra değeri anlaşılan erdemlin dramaturjisi haline gelir.¹⁹⁶ Brooks'a göre melodramın en çarpıcı özelliklerinden biri, karakterlerinin dünya hakkındaki yargılarını doğrudan, açıkça dile getirmeleri, söylemleriyle psikolojik ve ahlaki soyutlamalar yaratmalarıdır.¹⁹⁷ Söz konusu oyunlarda da kahramanların monologları ahlaklı ve ahlaksız göstermede, erdemi/erdemliyi yüceltip erdemsizi yermeye en önemli rolü üstlenir. Bu nedenle oyunları incelerken özellikle replikler üzerinde durmak gereklidir.

Eserlerde toplumsal sorunlar, toplumsal düzene dair tahayyüller ortaya çıkmadan önce bireylerin sorunları dikkatimizi çeker. *Besâ yahut Ahde Vefâ*'da Fettah Ağa, hayatını kurtaran Vahide'ye besâ verdikten, kızını kaçıran adamı öldürmeye yemin ettikten sonra öldürmesi gereken kişinin kendi oğlu olduğunu öğrenince bir ikileme düşer. Karakterin iç çatışması uzun bir monologla ortaya koyulur:

FETTAH AĞA: (...) Ah! Oğlum!... Benim oğlum ya kâtil!... Ah! Anasız, babasız büyüyen bir çocuk ne olur?... Lâkin... (*Me'yus olarak*) Aman yarabbi! Ne yapayım?... Nasıl edeyim?... Öldüreceğime ahd ettim! Besâ

¹⁹⁵ Brooks, a.g.e., 20.

¹⁹⁶ A.g.e., 27.

¹⁹⁷ A.g.e., 36.

verdim! Öldüreceğim!... (...) Hangi peder evlâdına kastedebilir?... Hangi pederin evlâdına karşı silah kullanmaya eli varır?... Böyle bir dehşetli fâcia belki âlemde birinci olarak benden mi sâdir olacak?... A! Yok! Ben... -dünya durdukça- hakkın lazâtını üzerime celb edemem!... Olsa olsa oğlumu kapıldığı kız(ı) koyvermeye mecbur, veyahut şu kadını, kızını oğluma vermeye rıza edebilirim, başka bir şey yapamam!... (*Biraz dolaşıp düşündükten sonra*) Lâkin kocasının kâtilini öldüreceğime şu mukaddes kitabın üzerine kalem eyledim!... kendisine Besâ verdim!... Nakz-ı yemin etmek!... (...) Yok, yok! Yeminimi bozmamalıyım!... Ahdimde sabit-i kadem olmalıyım! Besâ'yı geri almamalıyım! Oğlumu... (*Me'yus olarak*) Ah! Aman yarabbi! Ne müşkül girdap! Nasıl edeyim? Hangi tarafa döneyim?... (*Titreyerek*) Ya oğlumun yüreğine hançer saplamak!... Yahut ahdi bozmak, Besâ'yı geri almak!... Hiç olmazsa, şu kadının hamiyetinden utanmalıyım!... Besâ'yı geri almak gibi bir denâeti kabul etmek!... Yok, yok! Ahdimde duracağım! Vaadimi merdâne icra edeceğim!...¹⁹⁸

Oyunda öne çıkan kişilerden Zübeyr ve Vâhide, Fettah Ağa'nınki gibi bir ikileme düşmezler. Zübeyr kızının mutluluğu uğruna ölür, Vâhide kocasının ve kızının intikamını almak için mücadele eder. Onlar gibi ailesine düşkün, cesur, dürüst bir Arnavut olarak olumlanan Fettah Ağa da kişisel mutluluğu yerine, hak edenlerin, masum olanların mutluluğu için özellikle de sözünden dönmek için fedakârlıktan, oğlunu öldürmekten kaçınmaz; oğul katili olmaya dayanamayacağı için de kendi canına kıyar. Oyun kişileri farklılıklarıyla değil, daha ziyade Arnavutlukları ile ve geleneklerine bağlı olmalarıyla öne çıkarlar. Yazar *Besâ yahut Ahde Vefâ'yı* sahnelenmek üzere tiyatroya teslim ettikten sonra aklına gelen düşünceleri, duyduğu endişeleri aktarır önsözde:

Heyhat! Kahramanlarım bu geceden itibaren hiçbir vakit muhakemeden kurtulamayacaklardır! Zavallılar! Mahkemeden mahkemeye sürüne sürüne halleri ne olacak? Benim haklı çıkardıklarımı haksız ve haksız çıkardıklarımı haklı çıkarabilirler. Mesela benim mahkeme-i vicdanımda o kadar haklı çıkan, o kadar rikkatle mükâfat olunan Fettah Ağa başka bir mahkeme-i vicdanda haksız çıkarsa, kendisine, rikkat mükâfatı yerine, nefret mücâzâtı verilirse... Âa!... Yok yok! Korkma, Fettah'ım, korkma, ben seni bırakmam, vicdan mahkemelerinin kanun ve nizamı yoksa, onların üstünde hakikat, insaf gibi mahkemeler vardır ki kanunları ebedî tahavvül etmez. Benim mahkeme-i vicdanımdan sana verilen ilâm ile sâir vicdan mahkemelerinden alacağım

¹⁹⁸ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 120.

ilâmları hakikat ve insaf mahkemesine takdim edersem, umarım ki benim ilâmım haklı çıksın, sen haklı çıkarsın... Korkma, düşünme, haydi göreyim seni!...¹⁹⁹

Şemsettin Sâmî, Fettah Ağa'nın oğlunu öldürmesinin ahlaka aykırı olarak görülmemesi gerektiğini çünkü onun şefkatsiz olmadığını, oğlunu isteyerek öldürmediğini, bu eylemi besâdan vazgeçemeyeceği için yaptığını ifade eder.²⁰⁰ Önsözden de anlaşılabilceği gibi yazar örnek, idealist Arnavut karakterler yaratmayı amaçlamıştır.

Yazarın ikinci oyunu *Seydi Yahyâ*'da oyuna adını veren, neredeyse her sahnede yer alan kahramanın hayat hikâyesine tanıklık ederiz. Kişisel sorunları, kaygıları olsa da daima halkın iyiliğini önemseyen, bu uğurda kızından ayrı kalmayı, kendi mutluluğunu feda etmeyi göze alabilen, tamamıyla olumlanan bir karakterdir Seydi Yahyâ. Tıpkı Fettah Ağa gibi sözleriyle içine düştüğü ikilemi açıkça ortaya koyar:

SEYDİ YAHYA: Neye karar vermeli? Hiç bir şeye karar veremem! Çünkü iki şeyin imkanı vardır: Biri muhasarayı temdîd, diğeri şehri teslim etmek. Birinci takdirde kâffe-i ahâlinin açlıktan telefî, ikinci takdirde düşmanın kılıcından geçmesi lazım gelir.²⁰¹

SEYDİ YAHYA: Ben!... (*Kendi kendine*) Ah! Yarabbi; ne yapayım? Meydan-ı muharebede vatan uğrunda can veren o koca kahramanların vasiyetini icra etmeyeyim mi? Evlâtlarını düşmanın eline teslim mi edeyim? Yoksa bırakayım açlıktan ölsünler mi? Lâkin kendileri istemiyorlar; bu surette ben kâtileri olacağım, ben!... Ah! (...)²⁰²

Seydi Yahyâ kararını mezarlıkta beliren ve kendisine öldürmemesini salık veren hayaleti görmesi ve halkın savaşın herkesi ne kadar perişan ettiğini anlatması üzerine verir. Arkadaşı İbrahim'in önerisini dinleyerek şehri teslim edip savaşa son vermeyi

¹⁹⁹ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 45.

²⁰⁰ A.g.e., 46-47.

²⁰¹ A.g.e., 156.

²⁰² A.g.e., 158.

ancak kendi arkadaşlarıyla, teslim olmak istemeyenlerle iç kalede savunmaya devam etmeyi doğru bulur. Böylece hem masumların telef olmasının önüne geçecek hem de tamamen pes etmemiş, görevine ihanet etmemiş olacaktır. Tercih de uygulaması da karaktere ait gözükmektedir ancak aslında ideal lider, ideal vatandaş için bundan başka bir seçenek yoktur. Arkadaşları Seydi Yahyâ'nın fikrini değiştirip savunmaya devam etmek yerine şehri teslim etmeye karar vermesine şaşırırlar, bunun kişisel bir sebebi olduğunu düşünürler. Bunu dile getirdiklerinde Seydi Yahyâ itiraz eder; onların sandıklarının aksine “umumun menâfiini menâfi-i şahsiyeye”²⁰³ feda etmemiş, kararında ailesi değil, açıklıktan ölmek üzere olan insanlar etkili olmuştur.

Besâ yahut Ahde Vefâ'da olduğu gibi bu oyunda da örnek bireyler vardır. Öne çıkan ve olumlanan oyun kişisi Seydi Yahyâ vatanına bağlı, halkın iyiliği için fedakârlıktan kaçınmayan, cesur, dürüst biridir. *Gâve*'de ise büyük sırların altında ezilen ancak görev bilinci ve umumun refahı ile sırlarına sahip çıkan kişiler dikkati çeker. Ferhât sırları korumak adına zalim hükümdar Dahhâk'ın emirlerini uygulamak zorunda olan bir kâhyadır. Ne kadar acı çekerse çeksin Dahhâk'a itaat etmeye, kendini ele vermemeye çalışır. Ferhât'ın birden fazla sır sakladığı belli olsa da ne gizlediği diğer oyun kişileri gibi okuyucular/seyirciler tarafından da oyunun sonuna kadar bilinmez. Bununla birlikte karakterin çektiği ızdırap açıkça ortaya koyulur. Oyun Ferhât'ın içinde bulunduğu çıkmazı anlattığı tiradıyla açılır ve aynı tarz monologlarla devam eder: “Vazifemin icrası gittikçe müşkil oluyor! (...) Günden güne günaha giriyorum!... (...) Ah sanki muradımı bilirler de, ona nâiliyet bana ucuz düşmesin diye, âlemde ne kadar müşkil hizmetler varsa bana havale ederler!...”²⁰⁴

²⁰³ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 163.

²⁰⁴ A.g.e., 291-292.

Ferhât da Seydi Yahyâ gibi görev bilincine sahiptir fakat içine düştüğü ikilem neyin doğru olacağına karar vermek konusunda değildir. O, neyin doğru olduğunu bilir ve görevini terk etmeyi asla düşünmez. Ancak bir baba olarak, vermiş olduğu zor kararı sorgular. Ferhât, Dahhâk'ın kızına olan aşkını haykıran ve ölüm emri verilen Pervîz'i saraydan gönderip yerine kendi oğlunu koyar. Pervîz'i yani Cemşit'in soyundan gelen Feridun'u korumak için her türlü fedakârlığı yapmaya hazırdır çünkü ancak ve ancak Feridun tahta geçtiğinde zulüm son bulacak, adalet sağlanacaktır.

FERHÂT: (...) Ah! Ne yaptım?... Oğlumu kendim bu girdaba düşürdüm!... Lâkin ne yapaydım? Vazife böyle iktiza ederdi! Onu hapiste bırakmak, onu telef ettirmek hem kendimi hem de bütün âlemi me'yus etmek demektir. O vakit uğrunda bu kadar fedakârlığı ihtiyar, bu kadar denâeti irtikap ettiğim vazifenin husulü muhal olacaktı! Onu kurtarmaya mecburdum! Onu kurtarmak için de yerine başkasının konulması mukteza idi. Oğlumdan başka kimi koyabilirim? Oğlumdan başka kime hakk-ı müdahalem olabilirdi?... Hususiyle oğlumdan başka ona benzeyecek kimi bulabilirdim!...(.)²⁰⁵

Besâ yahut Ahde Vefâ'daki Fettah Ağa'nın çıkmazını, acısını hatırlatır Ferhât'inki.

Ferhât da Fettah Ağa gibi şefkatli, iyi bir baba olmasına karşın, doğru bildikleri uğruna gerektiğinde oğlundan vazgeçmeyi göze alır. Yukarıdaki replikte görüldüğü gibi bir babanın oğlunu ölüme göndermesinin korkunç ancak kaçınılmaz oluşu da vurgulanır. Ferhât vicdansız bir insan olarak kötülenmez, kararlılığı ve fedakârlığıyla olumlanır. Dahhâk'ın cariyesi Mehrû'nun dramı ise hem kendi oğlunu kaybetmiş olmasından hem de Hûbçehr'in gerçek kimliğini saklı tutmak zorunda kalmasından kaynaklanır. Mehrû, Ferhât'a bile güvenemez, onun âyin-i cemi bırakıp bırakmadığından, Dahhâk'a bağlı olup olmadığından emin olamaz. O da Ferhât gibi taşıdığı sır nedeniyle çok acı çeker ama herkesin iyiliği için buna katlanır.

²⁰⁵ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 344-345.

Ferhât ve Mehrû çok boyutlu karakterler olarak çizilmemiş olmakla birlikte oyuna adını veren demirci Gâve'ye dair verilen bilgiler onlarla ilgili verilerden de azdır. Gâve biyolojik, psikolojik, sosyolojik boyutlarıyla işlenmiş bir karakter olarak değil, “zulm-ı zâlim”e karşı duran, çocuklarına sahip çıkan, inancından, yaşam biçiminden taviz vermek istemeyen cesur bir işçi figürü olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla Şemsettin Sâmî'nin bu yenidenyazımında da efsane kahramanı olmanın fazlaca ötesine geçememiştir. Olay örgüsünün gidişatını belirleyen bir oyun kişisi olan Gâve, özgürlük ve eşitlik için mücadele eden örnek bir vatandaş tipi olarak görülebilir.

Gâve az evvel nevrüz eğlenceleri yapan, oyunlar oynayan insanları dertli dertli oturur görünce ne olduğunu sorar ve zabıtların yılanlara kurban etmek üzere çocuklarını almaya çalıştıklarını ancak şimdilik geçimlerini sağlayan hayvanlarına el koyduklarını öğrenir. Yakalanma, idam edilme korkusu nedeniyle onların kutlamalarına katılmamış olan Gâve, öğrendikleri üzerine insanların çocuklarına ve namuslarına dokunulmadıkça her şeyi feda edebileceklerini söyler. Yarın öbür gün çocuklarının alınabileceğini söyleyen Yezid'e verdiği cevap ise direnişe hazır olduğunu ortaya koyar: “Bak, öyle bir şey olursa, o vakit ne yaparsanız, hak veririm; elimden geldiği kadar muâvenet ederim... Evlâtlarınızı almak isterlerse, bana da haber verin; birlikte bulunalım.”²⁰⁶ Bu replikten de anlaşılacağı gibi harekete geçmesi için, en büyük değerlerinin, çocuklarının tehlikeye düşmesi gerekmektedir. Yine de Gâve yapılan haksızlığı işittikten sonra hiçbir şey olmamış gibi davranamaz, düzeni sorgulamaya başlar. Mihriban kocası Gâve'nin “zulm-ı zâlim”den yakınmasından hoşlanmaz, endişelenir.

²⁰⁶ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 319.

MİHRİBAN: (...)Deminden beri söylenip duruyorsun! Korkarım, başımıza bir felâket getireceksin!... Öyle şeylere niçin karışıyorsun?... Senin nene lâzım?

GÂVE: (*Hiddetle*) Neme lâzım mı, dedin?...

MİHRİBAN: Öyle ya! Biz fakir adamlar, muhtaç adamlarız. Kendi işimize bakmalıyız... Öyle büyük işlere karışmak bizim vazifemiz değildir.

GÂVE: Neden vazifem olmayacak? Vazifemdir; çünkü menâfi-i şahsiyeme dokunulur... Deminden beri işsizlikten şikayet ediyorsun! Halbuki bizim ve bizim gibi bir çok adamların iş bulamamasına sebep o zulm-i zâlimdir!...²⁰⁷

Hayatta her zaman olduğu ve olabileceği gibi burada da kişisel kaygılar her şeyin önüne geçmektedir. Bununla birlikte yukarıdaki diyalogdan da anlaşılabilen gibi, bireylerin kişisel kaygıları ile toplumsal düzendeki sorunlar kesişmektedir. Düzen sorunlu olduğu, eşitlik ve adalet sağlanamadığı için insanlar acı çekmektedirler. Şemsettin Sâmî'nin oyunlarında olumlanan oyun kişilerinin büyük birer görevi vardır; her biri yakın çevrelerine ya da tüm halka yarar sağlayacak eylemler gerçekleştirirler. Hepsi üst sınıf, asker, devlet görevlisi olmamakla birlikte ahlak, namus, özgürlük, eşitlik gibi toplumsal değerlere sahip çıkan, toplumun genelinin iyiliği için kişisel fedakârlıklardan kaçınmayan, cesur kişilerdir. Her biri eşitliği, özgürlüğü arzular, zulme, adaletsizliğe baş kaldırır. Karakter yaratımında çok başarılı olamamasının da etkisiyle yazarın eserlerinde Aydınlanma Dönemi'nin bireycilik anlayışı net bir biçimde şekillenmez. Bununla birlikte doğalarından kaynaklanan özgürlük ve eşitlik arzusunu taşıyan insanlar dikkati çeker. Öte yandan oyun kişileri aracılığıyla "ideal vatandaş" örnekleri verildiği söylenebilir. Böylece kişisel sorunlarla kesişen toplumsal sorunlara nasıl bir çözüm getirilebileceğine dair ipuçları sunulmuştur.

²⁰⁷ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 329.

Ahlak Risaleleri mi, Politik Tiyatro Denemeleri mi?

Namık Kemal “Mukaddime-i Celâl”de *Vatan yahut Silistre* adlı eserinin Osmanlı’da yeni yeni şekillenmeye başlayan tiyatro türü için bir ilerleme çağının başlangıcı olduğunu öne sürer. Yazarın bu iddiasının sebebi, kendi deyişiyile o zamana kadar tiyatro sahnesinde görülen şeylerin çoğunlukla başka milletlerin ahlakı, örfleri, şekil ve süslemeleriyle örtülmüş bir takım kalbi hisler ve hikmetle dolu tenkitlerden ibaret olmasıdır. Oysa *Vatan yahut Silistre*’de çoğu kişinin hayatının amacı olan vatan sevgisinin, Osmanlı tarihinin iftihar edilecek taraflarının göstermesiyle tiyatro sahnesine milli faziletler taşınmış; oyun beklenilenden çok daha fazla ilgi görmüştür.²⁰⁸ Buradaki “milli” vurgusu önemlidir çünkü Tanzimat Dönemi tiyatrosunda “milli tiyatro” namı ile basılan eserler görülmekte, bu ifade ile neyin kastedildiği ancak yayımlanan oyunların mukaddime ya da hatimelerinden anlaşılabilir. Şemsettin Sâmî de *Besâ yahut Ahde Vefâ*’nın mukaddimesinde eserini “milli tiyatro” olarak tanımlar:

(...) –Ahlâk-ı millîyemiz üzerine yazılmış- âsârın kalitesiyle tiyatromuzun sermayesinin ahlâk-ı ecnebîye üzerine yine yazılmış ve bir dereceye kadar ahlâk-ı milliyemize mübâyin ve bazı defa muzır olan –bazı tercümelere münhasır tutarak-, millet-i muazama-i İslâmiye eczasından ve heyet-i Osmaniye azasından olan Arnavut kavminin ahlâk ve âdâtı üzerine bir tiyatro risalesini yazmağa karar verdim.²⁰⁹

Milli tiyatro konusunda daha aydınlatıcı bir açıklamayı Abdülhak Hâmit’in *Duhter-i Hindü* adlı eserinin “Hâtîme” bölümünde buluruz. Halkın artık milli tiyatrolara rağbet ettiğini söyleyen Abdülhak Hâmit, bu ifadeyle Osmanlıca telif eserlerden söz eder gibi görünmektedir. Ancak hatimenin ilerleyen satırlarında söz konusu ifade daha özel bir anlam kazanır. Yazar, “milli tiyatro” adıyla çıkan eserlerin çoğunun

²⁰⁸ Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah*, 13-14.

²⁰⁹ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî’nin Tiyatroları*, 42.

aslında öyle olmadığını çünkü halkın gündelik yaşantısını, bugünkü âdetlerini yansıtan oyunların onlara bildikleri şeyleri tekrar gösterdiğini, bunların “milli tiyatro” değil, ahlak risaleleri olduklarını ifade eder. Hâmit’e göre Türkçe tiyatro oyununa milli diyebilmek için eser ya Lazlar, Kürtler, Arnavutlar gibi Osmanlı efradından olan ama âdetleri halkın çoğunluğu tarafından bilinmeyen kavimlere dair olmalı (Örneğin, *Ecel-i Kaza*, *Besâ...*) ya da konusunu İslam tarihinden yahut *Vatan* gibi Osmanlı tarihinden almalıdır.²¹⁰ Namık Kemal’in tanımı daha genel kalırken, görüldüğü gibi Sâmi ve Hâmit’in “milli tiyatro” hakkındaki açıklamaları birbiriyle örtüşmektedir.

Milli tiyatro meselesine Şemsettin Sâmi özelinde baktığımızda ister istemez yazarın Arnavut kimliği ve eserlerinde Arnavut milliyetçiliğine dair bir iz olup olmadığı sorusu akla gelir. Arnavut kökenli bir Osmanlı olan yazar, *Besâ*’da Arnavutların erdemlerini öne çıkarmış ve onları övmüştür. Aslında yazarın sadece ilk oyunu değil, diğer oyunları da Hâmit’in söz konusu türe dair tanımına uyabilecek özellikler taşımaktadır. *Seydi Yahyâ*’da Endülüs’teki Müslümanların hikâyesi, *Gâve*’de ise Kürt mitolojisinde yer alan bir hikâye vardır. Öte yandan konuları çok farklı olsa da temeli aynı temalar üzerine kurulu olan bu oyunlarda toplumsal eleştiri ve ahlak kaygısı ön plana çıkmakta, eserler Hâmit’in sözünü ettiği ahlak risalelerinden bambaşka bir yapıya bürünmemektedirler. Gözden kaçırılmaması gereken nokta ise Şemsettin Sâmi’nin oyunlarındaki düzen eleştirisinin, İslamcılık Osmanlıcılık düşüncelerinin yazarın politik bir tavrı olduğunu hissettirmesidir. Yazar, Namık Kemal gibi politik bir figür değildir, eserlerinde *Vatan* piyesinde olduğu gibi açık bir propaganda yoktur, Hâmit’inkilerde olduğu gibi çok belirgin bir

²¹⁰ İnci Enginün, yay. haz, *Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Tiyatroları-III* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998), 150-151.

sömürü düzeni eleştirisi de görülmez. Ne var ki, Sâmi'nin üç tiyatro yapıtı ile bir aydın, gazeteci, ansiklopedist ve edebiyatçı olarak kafasındaki toplumsal düzen tahayyülünü tiyatro sahnesine taşıdığı söylenebilir. Yazarın tiyatroları halkı eğitmeyi amaçlayan birer ahlak risalesi veya konuları itibariyle “milli tiyatro” olmalarının ötesinde birer politik tiyatro denemeleri olarak görülebilir.

Metin And'ın söz konusu dönemde zulme karşı direniş, başkaldırma, özgürlük için savaş temalarının çokça kullanılması ve bu temaları ele alan oyunların konularının başka ülkelerde ya da gerçekte var olmayan mekânlarda geçtiklerine dair belirlemesinin²¹¹ bir örneği kuşkusuz Şemsettin Sâmi tiyatrosudur. *Besâ*'da bireylerin başkaldırı ve direnişleri Arnavutların besâ geleneğine dayandırılırken, *Seydi Yahyâ* ve *Gâve*'nin konuları Metin And'ın belirlemesine uygun olarak farklı coğrafyalarda geçer. Dolayısıyla yazarın, eleştirisini ortaya koyarken dönemin baskıcı atmosferinden etkilendiği, uygulanan sansürleri dikkate aldığı düşünülebilir. Yazar *Seydi Yahyâ*'nın önsözünde şöyle der: “Tarih-i eslâf –millî fâcialara mebhûs-ün anh olacak– vakâyi ile dolu olduğu halde, millî fâcialarımızı alâka ve izdivâc-ı cebrîye hasretmeye neden mecbur oluyoruz?”²¹² Fırat Güllü, Şemsettin Sâmi tiyatrosu üzerine yapılmış en nitelikli çalışmalardan biri olan “Gave (Şemseddin Sami'den Osmanlı Tiyatrosunu Politikleştirme Yolunda Özgün Bir Girişim)” başlıklı makalesinde bu açıklamanın sansür nedeniyle konuları kısıtlanmış olan Osmanlı tiyatro yazarlığına dair bir eleştiri olarak okunması gerektiğini belirtir.²¹³ Şemsettin Sâmi tiyatro konusu için çeşitli kaynaklar olduğunu, eserleri aşk hikâyeleri ile

²¹¹ And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 311-312.

²¹² Şemseddin Sâmi, *Şemseddin Sâmi'nin Tiyatroları*, 143.

²¹³ Güllü, “Gave (Şemseddin Sâmi'den Osmanlı Tiyatrosunu Politikleştirme Yolunda Özgün Bir Girişim),” *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar*, 163.

süslemenin gereksiz olduğunu savunsa da bütün oyunlarında aşk hikâyesini gerek seyircinin ilgisini çekmek, gerek ideal ailelerin kurulması, mutlu sonlara ulaşılması gerekse hikâyeyi süslemek için bir araç olarak kullanmıştır. Sâmi'nin, tenkit ettiği bir şeyi uygulamış olması da Güllü'nün, yazarın sansür eleştirisi yaptığı tespitini destekler niteliktedir. Şemsettin Sâmi söylemek istediklerini tiyatro aracılığıyla ortaya koyarken dikkatli davranmıştır.

Sâmi'nin oyunlarındaki olumlanan kişiler, eşitsizliklerin olduğu bir toplumda özgürlük ve adalet için mücadele ederler. İntikamların alınması, adaletin sağlanması için canlar feda edilebilir ancak aileden, vatandan, hür yaşamdan asla vazgeçilemez. Oyunlarda dikkati çeken olgulardan biri, bir önceki bölümde aktardığımız gibi karakterlerin yaşadıkları sorunların toplumsal düzendeki sorunlarla ilişkili olması, gündelik yaşantıdaki sıkıntıların temelinde yönetimden, sistemden kaynaklanan sorunların yatmasıdır. *Besâ'* da ilk bakışta toplumsal sorunlardan ziyade bir kişinin yaratmış olduğu sorunu görürüz. Öte yandan toplumun sınıflı bir yapıda olması, çalışmadıkları halde refah içinde yaşayan, tek görevleri gerektiğinde savaşmak olan soylu Burçlular ile her daim çalışan Progonatlı çobanlar arasındaki eşitsizlik dikkat çekicidir. Burçlular bir çoban kızını kendi ailelerinden birine, Selfo'ya layık bulmazlar. Kendi yaşantılarından gurur duyan çobanlar da Burçlularla akraba olmak istememektedirler. Bir kesim çalışırken bir kesim avla, eğlenceyle vakit geçirmektedir. Çalışkanlığın öne çıkan temalardan biri olduğu *Besâ yahut Ahde Vefâ'* da “iş işlemek” ifadesi çokça kullanılır ve özellikle Zübeyr tarafından bunun önemi vurgulanır: “Acaba hepimiz işleye idik, daha zengin olmayacak mıydık? Âlemde fakrın, zaruretin ismi bilinecek miydi?”²¹⁴ Bu replikte de görüldüğü gibi

²¹⁴ Şemseddin Sâmi, *Şemseddin Sâmi'nin Tiyatroları*, 62.

çalışmak, toplumsal eşitsizliklerin çözümü olarak sunulmaktadır. *Seydi Yahyâ*'da da çalışkanlığın, ekmeğini emeği ile kazanmanın önemi vurgulanır. Seydi Yahyâ on altı yıl sonra zindandan çıktığında Osman, Halime ve Yusuf'u esaret altında, zenginlere, asillere kölelik ederken bulur. Emrinde çalıştıkları kişilerden Arabella, Halime'den su ister ve bardağı alırken kızın ellerindeki çamurdan tiksindiğini söyleyip onu kovar. Osman'ın çok üzgün olan Halime'ye verdiği cevap Zübeyr'in çalışmanın ne kadar değerli olduğunu ortaya koyan repliğini hatırlatır:

OSMAN: Kızım! Senin bu nasırlı ellerin onların meyt gibi sıska ellerinden bin kat âlâdır!... Vâkıa bu hizmet senin nazik, zayıf vücuduna göre değildir; lâkin senin hüsnüne, nezaketine yine halel getirmez! Senin bu tabii hüsnün onların sun'î hüsnülerinden bin kere müreccahtır!... Evet! İnsan kadifelerin üzerinde, elmaslar, altınlar, ipekler, ortasında yaratılmamış; toprağın üzerinde çiçekler, yapraklar, otlar, ağaçlar ortasında yaratılmıştır! (...) Evlâtlarım! Asıl ebeveynimiz olan Hazret-i Adem'le Hazret-i Havva dahi sizin gibi işlemişler, aynı sizin sürdüğünüz ömrü sürmüşlerdir!²¹⁵

Besâ'da savaş karşıtlığı da yine Zübeyr'in sözleriyle ortaya koyulur. Zübeyr'in kızının Burçlulardan biriyle evlenmesini istememesinin bir sebebi de yarın öbür gün savaş çıktığında kızının yalnız kalma, kocasını kaybetme ihtimalidir. Savaşın aileleri parçaladığına somut bir örnek ise oğlu Fettah Ağa'yı yıllardır görmemiş, ondan hiç haber almamış olan Dürrî'nin dramıdır. Dürrî savaş yüzünden çektiği acıyı şöyle haykırır:

DÜRRÎ: (...) Ah! Şu muharebeler, şu muharebeler!... Hiç de eksik değil!... Şu muharebe usulü yerin dibine geçsin! Nam ve nişanı kalmasın! Nice anaları, babaları evlâtsiz, nice evlâtları babasız, nice kadınları kocasız, nice hemşireleri kardaşsız bırakır! Nice analar babalar evlâdı, nice kadınlar kocaları muharebeye gidip bir daha avdet etmezler!... Boşuna telef olup giderler!...²¹⁶

²¹⁵ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 215.

²¹⁶ A.g.e., 123.

Acılı bir kadının ağzından dökülen bu sözler savaşın yıkıcılığının daha etkili bir şekilde ortaya koyulmasını sağlar. Şemsettin Sâmî'nin ikinci oyunu *Seydi Yahyâ*'da ise savaşın insanları nasıl perişan ettiği daha net bir şekilde gözler önüne serilir. Perde açıldığında Raze Kalesi'nin muhafızı olan Seydi Yahyâ'nın Hristiyanlar tarafından kuşatılmış olan şehri masum halkın daha fazla zarar görmemesi için teslim etmekle, savaşa devam etmek arasında yaşadığı ikileme tanıklık ederiz. Seydi Yahyâ caminin önündeki mezarlıktayken, kucağında oğlunun ölüsünü taşıyan bir kadın ile bütün evlatlarını kaybetmiş bir ihtiyar çıkar karşısına. Her ikisi de çok ölüm görmüştür ve artık onlar da ölmek istemektedirler. Kadın şöyle der: “Evet ölelim; ölümden başka çare yoktur! Siz erkeklerin iftihar ettiğiniz muharebeler, muhasaralar yok olsun, bu işler onların neticesidir!”²¹⁷ Bu örnekten de anlaşılacağı gibi *Seydi Yahyâ*'da savaşın sebep olduğu ölümler, acılar gösterilir ve savaş karşıtlığı oyun kişilerinin sözleriyle de desteklenir.

Besâ'da Zübeyr'in yaşadığı, çobanlık yaptığı dağlara olan sevgisi, Fettah Ağa'nın Osmanlı'yı savunmak için doğduğu topraklardan, ailesinden ayrılıp uzun yıllar savaşması ile ortaya çıkan vatan sevgisi *Seydi Yahyâ*'da vatanın düşmana karşı savunulması ile yansıtılır. Savaş korkunçtur, halkın can sağlığı, refahı düşünülmelidir ancak vatani savunmak, bir asker olarak vatan uğruna canını feda etmek de bir görevdir. Diğer pek çok Tanzimat oyununa ilham veren Namık Kemal'in ünlü yapıtı *Vatan yahut Silistre*'deki vatan sevgisi teması, vatan sevgisinin her şeyden üstün tutulması bu eserde de görülmektedir. *Vatan Yahut Silistre*'den etkilenecek yazılmış eserlerden biri olan Abdülhak Hâmit imzalı *Eşber* de benzer temalı oyunlardan biridir. Nahit Sırrı Örik'in “Vatan müdafaasının ulviyet ve azametiyle beraber cenk

²¹⁷ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 154.

ve cidalin ve istilânın hakikatte ne zavallı ve ne meşum şan ve şerefler olduğunu, bu piyes kudret ve azametle anlatır.”²¹⁸ şeklinde açıkladığı bu eserde de eksen kahraman *Eşber* için vatan her şeyden önce gelir. Bu eserin Sâmi'nin eserleriyle bir diğer ortaklığı ise Enginün'ün dediği gibi Hâmit'in, savaşı karşıtlığı ve vatan için savaşın kaçınılmaz oluşu düşüncelerini yansıtmadır.²¹⁹ Hâmit'in oyunlarını kimi zaman manzum kimi zaman şiirlerle süslü nesir biçiminde yazmış, gerek dil gerek anlatım düzeyinde karmaşık bir yapı kurmuş olması onun oyunlarını sahnelenmekten çok, okunmak için yazdığını düşündür.²²⁰ Yazarın eserleri bu bağlamda Şemsettin Sâmi ve Namık Kemal'in oyunlarından farklılık göstermekle birlikte, adı geçen bu eserler üzerinden dönemin üç yazarının metinlerini benzer konular üzerine inşa etmiş oldukları görülebilir. Yazarlar hem birbirlerinden etkilenmekte hem de dönemin sosyo-politik gelişmelerinden beslenmektedirler. Bunların başında da kuşkusuz Tanzimat Fermanı gelir.

Tanzimat'la birlikte köleliğin kaldırılması, Müslim-gayrimüslim tebaa arasında eşitlik sağlanması, yönetilenlerin can, mal güvenliği ve haysiyetinin korunması konularında ilk önemli adımlar atılmış olur.²²¹ Ayrıca Tanzimat Fermanı'nda kimsenin yargılanmandan cezalandırılmayacağı, mal ve mülkünün müsadere edilemeyeceği hükümleri yer alır.²²² *Besâ*'da Zübeyr her şeye kadir olduğunu sanan, Selfo'nun hanedanının başı Demir Bey'e Tanzimat-ı Hayriye'yi, padişahın artık canlarına, ırzlarına, mallarına sahip çıktığını hatırlatır. Ancak

²¹⁸ İnci Enginün, “Eşber ve Sardanapal Hakkında,” *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları-IV*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998), 8.

²¹⁹ Enginün, *Abdülhak Hâmid Tarhan*, 75.

²²⁰ A.g.e., 61.

²²¹ Ortaylı, a.g.e., 105.

²²² A.g.e., 116.

Zübeyr'in sözleri seyirciye Tanzimat Fermanı'nın getirdiklerini hatırlatmaktan öteye geçemez. Tanzimat Fermanı olsun veya olmasın Demir Bey istediğini yapacak imkânlara sahiptir, hiçbir güce boyun eğme niyetinde değildir. Bu durumda adaleti sağlamak için önce Zübeyr sonra karısı tek başlarına mücadele etmek zorunda kalırlar. Osmanlı modernleşmeye başlamış, kâğıt üzerinde eşitlik, adalet yolunda önemli adımlar atılmış olsa da pratikte sorunlarla, zalimlerle mücadele yine bireylerin kendilerine aittir; oyunda merkezi otoritenin olaylara herhangi bir müdahalesi olmaz. Şemsettin Sâmî yalnızca ideal düzenin nasıl olması gerektiğine dair gönderme yapmıştır diyebiliriz. Öte yandan fermanın sadece adının duyulması, yaptırımının görülememesi politik bir eleştiri olarak da okunabilir. Ancak Şemsettin Sâmî fermana veya merkezi otoriteye doğrudan eleştiri getirmediği için bu düşünceyi destekleyecek fazlaca kanıt yoktur. Namık Kemal'in *Gülñihâl*'inde ise merkezi otoritenin yaptırım gücü daha belirgindir. Oyunun sonunda zalim sancak beyi Kaplan Paşa, oyunun olumlanan eksen kişilerinden Muhtar'ın öncülük ettiği isyanla mağlup edilir ve adalet, padişahın durumu öğrenip Kaplan için ölüm emri vermesinin sağlanmasıyla yerini bulur. Beliz Güçbilmez, Namık Kemal'in böyle bir son kaleme almasını *Vatan*'ın sansürlenmesinin ardından temkinli davrandığının göstergesi olduğuna dikkati çeker.²²³ Aslında Namık Kemal'in burada da merkezi otoriteye dolaylı bir eleştirisi vardır. Padişah her şeyi sonradan öğrenmekte, olaylar olup bittikten sonra adaletin tam olarak sağlanabilmesi için gereken son eylemi gerçekleştirmektedir. Muhtar ve ona destek olanlar olmasa Kaplan Paşa'dan kurtulmak mümkün olmayacaktır.

²²³ Güçbilmez, a.g.e., 22-24.

Adalet teması çerçevesinde, *Gülnehâl*'in *Seydi Yahyâ* ile de önemli bir ortaklığı bulunmaktadır. *Seydi Yahyâ*'da adalet sistemindeki çarpıklık zindanda geçen sahnelerde ortaya çıkar. Şehir düşmanın eline geçip Seydi Yahyâ esir düştüğünde onu zindanda “kader mahkûmu” birçok insanla birlikte görürüz. Zindanda geçen sahnede mahkûmların kendi hikâyelerini anlatmaları ile aslında suçsuz olduklarını, çoğunlukla aşk yüzünden bu hale geldiklerini, mecbur kaldıkları, zulme karşı gelmeye çalıştıkları için suç işlediklerini ya da sadece direndikleri için burada olduklarını anlarız. *Gülnehâl*'de de buna benzer bir zindan sahnesi bulunmaktadır. Namık Kemal'in eserindeki mahkûmların çoğunluğu hiçbir suç işlemedikleri hâlde devlet adamlarının keyfi yargıları yüzünden zindana düşmüşlerdir. Yani her iki oyundaki mahkûmlar da büyük bir adaletsizliğin kurbanıdır. *Gülnehâl*'deki sorun zalim yöneticiden kaynaklanırken *Seydi Yahyâ*'daki durum, özellikle feleğe yapılan vurgu, toplumdaki adalet sisteminin sağlıklı olmadığına işaret eder. Ancak burada da doğrudan bir eleştiri söz konusu değildir; oyunda sorunların kaynağı olarak gösterilen, insanın yaratılışı, aczi, zaafıdır. Bununla birlikte zindandakiler “kötü” değil, “kötü” olmaya mecbur bırakılmış kişilerdir ve aslında ne Seydi Yahyâ ne de diğerleri burada olmayı hak etmektedir.

Adalet sisteminin bozuk olduğu bu düzende ideal bir vatandaş olarak karşımıza çıkan eksen karakter Seydi Yahyâ, eşitliğin hâkim olduğu, halkın sesini duyurabildiği bir sistemde herkesi ilgilendiren kararların nasıl alınması gerektiğine dair bir örnek gösterir. Oyundaki Antik Yunan korolarını çağrıştıran kısım adeta bir demokrasi denemesi olduğu için koro ve demokrasi arasındaki ilişkiye bakmakta fayda vardır. Joachim Latacz, tragedyanın “trag” ve “odia” sözcüklerinin bileşiminden meydana geldiğini, “odia”nın şarkı anlamına geldiğini ancak ulaşılabilen en eski belgelerde bile tragedyanın salt şarkıdan ibaret olmadığını,

dolayısıyla zamanla kavram ve içeriğin birbirinden git gide uzaklaştığını belirtir. Latacz, tam gelişmiş tragedyanın şarkı ögesini “koro”nun temsil ettiğini ve tragedyalardaki koroların işlevlerinin sonraki dönem oyunlarında değişiklik gösterdiğini ortaya koyar. Aiskhylos’un ilk oyunlarında koro, aksiyonun kesin taşıyıcısıdır. Euripides’in son oyunlarında ise koronun aksiyonla ilişkisi kalmamış, Aristoteles’in daha sonra “eklentiler” olarak adlandırdığı, perde aralarını dolduran, oyunla doğrudan bağlantılı olmayan şarkılar söylemeye başlamıştır koro. Latacz’a göre trag-odia sözcüğünden yola çıkılırsa tragedyanın temelini şarkının tek taşıyıcısı konumundaki koro olduğu söylenebilir.²²⁴

Egon Friedell, bir tragedyanın kahramanının aslında koro olduğunu, bu nedenle eserlerin sıklıkla ona göre adlandırıldığını, yeni bir tragedyadan “yeni koro” diye söz edildiğini, dramın ve yaşamın kaynağının koro olduğunu belirtir. Friedell, koronun demokratik bir şey olduğuna çünkü “kahramanların” hybris’ini yani aşırılık ve küstahlığını eleştiren halkın sesini yansıttığına, bilge olduğuna dikkati çeker. Olup bitenleri yansıtan bir ses olarak koro, epik sürecin karşısındaki tinsel boyutu temsil eder, epik süreci tinsel alana yayıp diyaloga derinlik katar. Latacz gibi Friedell de koronun zaman içerisinde önemini ve işlevini yitirdiğine değinir. Yazar, koronun molalarda şarkı söylemekten başka görevi kalmadığı dönemlerde artık tragedyanın sanat biçimini doldurmuş olduğunu, koruyla birlikte tragedyanın da çöktüğünü çünkü onların özdeş olduklarını ortaya koyar.²²⁵ Bu bilgiler ışığında *Seydi Yahyâ*’ya tekrar baktığımızda Şemsettin Sâmî’nin Antik Yunan tragedyalarından esinlenmekten daha

²²⁴ Joachim Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, çev. Yılmaz Onay (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2006), 43-44.

²²⁵ Egon Friedell, *Antik Yunan’ın Kültür Tarihi*, çev. Necati Aça (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2004), 194-195.

fazlasını yaptığını, oyuna ilk tragedyalardaki gibi işlevsel bir koro dâhil ederek modern bir yönetim biçiminin nasıl olması gerektiğine işaret ettiğini söyleyebiliriz.

Şemsettin Sâmî'nin son oyunu *Gâve* bir halkın zalim hükümdara karşı direnişini, isyanını ve adil bir hükümdar seçerek yeni bir düzen inşa etmesini konu alması bakımından diğer oyunlardan daha güçlü bir politik eleştiriye sahiptir ve burada halkın sesi *Seydi Yahyâ*'daki korodan daha fazla duyulur. *Gâve*'de otuz dört kere kullanılan ve toplumsal düzenin sorunlu olmasının nedenini gösteren “zulm-i zâlim” ifadesi ilk kez Hübçehr'in onun kendisinden de bedbaht bulduğunu söylemesi üzerine Mehrû tarafından kullanılır: “Zulm-i zâlim kimseyi bahtiyar bırakmıyor!”²²⁶

Oyunda tamamıyla olumsuz bir figür olarak resmedilmiş olan Şah Dahhâk, halkın inançlarını özgürce yaşamalarına engel olmakta, ayin-i cemi yasaklamakta onun yerine yılanlara tapılmasını dayatmaktadır. Bu oyunda da sınıflı toplum yapısı dikkati çeker; bir tarafta soylular bir tarafta onların emrinde çalışanlar ve saray dışında yaşamını sürdüren diğer işçiler vardır. *Besâ*'da olduğu gibi burada da sınıf farkı aşkın önünde engeldir; Dahhâk'ın kızı ile kâhyası Ferhât tarafından sahip çıkılmış, saraya alınmış bende Pervîz birbirlerini sevseler de evlenmeleri mümkün gözükmemektedir. Pervîz'in aşkını ve aşkının imkansızlığını anlatan şu cümlesi de sınıf farkını açıkça ortaya koyar: “Ben güneşe âşık olmuş bir karıncayım!...”²²⁷ Eserde ekmeğini emeğiyle kazanan, dilediğince yaşayan kişilerin olumlanması, toplumsal direnişi başlatacak demirci *Gâve*'nin çalışkan, ailesine bağlı bir işçi olmasıyla daha çok anlam kazanır. Pervîz de Hübçehr'in söylediğine benzer bir şey söyleyerek “küçük”, “sıradan” insanların gücüne değinir: “Ah! Bu âlemde en büyük

²²⁶ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 272.

²²⁷ A.g.e., 275.

zannolunan adamlar da esir imiş! Cüz’i hürriyet varsa, o da ufak adamlarda bulunabilir!”²²⁸

Toplumsal sınıf farkından kaynaklanan sorunlar; çalışkanlığın ve eşitliğin önemi; çalışkanlık ile eşit bölümü sayesinde refaha ulaşılabilceği düşüncesi her üç oyunda da karşımıza çıkan unsurlardır. Bütün bunlar, sosyalist bir düzen idealini çağırır. Şemsettin Sâmî sosyalist düşünce ile tanışmış hatta sosyalizm konusunda bir gazete yazısı bile kaleme almıştır. 1878 yılında Mihran Efendi’nin yönteminde yayımlanmakta olan *Tercüman-ı Şark* gazetesinin 10 Haziran’da çıkan yetmiş dördüncü sayısında, yazı işlerinin artık Şemsettin Sâmî tarafından yürütüleceği açıklanır. Açıklamanın yer aldığı bu sayının Şemsettin Sâmî’nin kaleminden çıkmış başyazısı “Sosyalizm-İştirâk-ı Emvâl” başlığını taşır. Yazar bu makalesinde sosyalizm ve iştirâk-ı emvâl yani komünizm hakkında tarihsel bilgi verir; ikisinin çok farklı kavramlar olduklarını, karıştırılmamaları gerektiğini vurgular; komünizmin insan doğasına aykırı, din ile ahlaka ters, sosyalizmin ise refah, mutluluk ve özgürlük yolu olduğunu savunur. Sâmî o sıralar gazetelerde çokça kullanılan bu iki kelimenin anlamlarını açıklığa kavuşturmaya, komünizmi sosyalizmden ayırarak sosyalizm hakkındaki olumsuz önyargıları kırmaya çalışmıştır. Yazara göre komünizm özellikle insanı hayvanlaştırması açısından ahlaka aykırıdır; komünistlerin kadınlar ve çocuklarla aynı haklara sahip olmayı, mallarda ortaklığı istemek gibi kabul edilemez görüşleri vardır. Öte yandan Sâmî, sosyalizmin Avrupa’yı değiştirmeye başladığını ve bir gün tüm dünyada etkili olup toplumları

²²⁸ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî’nin Tiyatroları*, 291.

uygarlaştıracağını ifade eder. Yazar sosyalizmin tarihini anlatırken onun halkın, emekçilerin eseri olduğunu da vurgular.²²⁹

Gazeteki yazısına göre Sâmi, hayalindeki ideal toplumsal düzeni yaratabilmek için sosyalizmin gerekli olanakları sunduğunu düşünmektedir. Üstelik bu düşüncesini, sosyalizmden ne anladığını gazete yazısında açıkça belirtmeden önce yazmış olduğu oyunlarda da yansıtmıştır. Üç tiyatro eserinde de gözlemlenebilen, işçilere/emekçilere değer veren, eşit yaşam koşulları ve adil bir merkezi otoriteyi kapsayan düzen tahayyülü ile sosyalizmi çağrıştıran bir değerler bütünü sunmuştur diyebiliriz.²³⁰

Sâmi bu tahayyülünü ortaya koymadan önce mevcut düzendeki sorunlu noktalara dikkati çekmiştir. Fırat Güllü, *Gâve*'deki hükümdar Dahhâk'ın Osmanlı sultanlarıyla benzerlik taşıdığını; tıpkı 19. yüzyıl Osmanlı'sında olduğu gibi modern bürokratları, acımasız saray ulemasını, inzibat güçlerini içine alan baskıcı sistemin en önemli unsuru olduğunu söyler. Güllü'ye göre yazar, padişaha değil, modern

²²⁹ Bkz. A. Cerrahoğlu, *Türkiye'de Sosyalizmin Tarihine Katkı* (İstanbul: May Yayınları, 1975), 49-57; İlhami Yangın, *Osmanlı'da Sosyalizm* (İstanbul: Bilgeoğuz, 2009), 126-130.

²³⁰ Osmanlı toplumu Tanzimat Dönemi'nde komünizm ve sosyalizmi tanımaya başlamıştır. Osmanlı'da çıkarılan ilk Türkçe özel gazete olarak kabul edilen *Ceride-i Havadis*'te 1848 ihtilalleri yani Avrupa'da ortaya çıkan, emekçi sınıfın gerçekleştirmiş olduğu hareketler ile ilgili haberlere yer verilmiştir. 1871 Paris Komünü'nden sonra ise Osmanlı İmparatorluğu'nda yayımlanan gazetelerde Enternasyonel hakkında hem olumlu hem de olumsuz pek çok yazı çıkmıştır. *İbret, Hakayık-ül-Vekayi* bu gazetelerden bazılarıdır. Gazetelerdeki makalelerde *Komünist Manifesto*'nun yazarları Karl Marx ve Friedrich Engels'in adlarına rastlamak mümkündür. Enternasyonel'i savunan yazılara yer veren gazetelerin yanı sıra 1831 yılında yayımlanmaya başlayan ilk resmî Osmanlı gazetesi *Takvim-i Vekayi*'de devletin görüşünü yansıtan, sosyalizme muhalefet içeren makaleler çıkmıştır. 19. yüzyıl Osmanlı'sı, Sâmi'nin Kürt efsanesi aracılığıyla ele aldığı halk/emekçi isyanlarına da yabancı değildir. 19. yüzyılın ikinci yarısında makineli üretime geçiş ve ücret alamama nedenleriyle grevler gerçekleşmiştir. İşçiler durumlarını padişaha, eğer ona ulaşamazlarsa sadrazama anlatmayı denemişlerdir. Sâmi'nin oyunlarındaki olaylarla birebir benzerlik göstermemekle birlikte bu eylemler, emekçilerin birlik olması, bir isyanın başlatılması ve sosyalizm bağlamlarında konu ile ilişkilidir. Gerek sosyalizmi savunan makalesi gerekse tiyatro eserleri, Sâmi'nin dünyadaki ve Osmanlı'daki sosyalist hareketleri yakından takip ettiğini düşündürmektedir. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Mete Tunçay ve Erik Jan Zürcher, der., *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyalizm ve Milliyetçilik (1876-1923)* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004); "Tanzimat ve Batılılaşma," *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*, Cilt 6 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1988): 1790-1826; Cerrahoğlu, a.g.e.; Yangın, a.g.e.

bürokrasiye tepkili olan Yeni Osmanlılardan daha gerçekçi bir iktidar örneği sunmuş, hem hükümdarı hem de saray bürokrasisini eleştirmiştir.²³¹

İlber Ortaylı, 1839'da Hatt-ı Hümayun okunduktan sonra Osmanlı İmparatorluğu'nda sadece padişahın veya padişah ve sadrazamların hâkim olduğu bir dönem yerine Bab-ı Âli bürokratlarının da yönetime hâkim olduğu bir dönem başladığını belirtir.²³² *Gâve*'de eleştirilen bürokrat tipine örnek padişaha sadık görünen ama aslında Cemşit'in soyundan gelen Feridun'un tahta geçmesi için uğraşan Ferhât'dır. Ferhât sempati duyulan bir oyun kişisidir ancak Güllü'ye göre ne kadar iyi niyetli, erdemli olursa olsun çözüme yönelik somut bir adım atmadığı için, iktidardakilerin kifayetsiz olduklarını göstermektedir. Sorunları çözen, Dahhâk'ı tahttan indiren Gâve, Ferhât'ın aksine yoksul bir emekçidir.²³³ *Gâve*'deki zalim hükümdar motifinin yanı sıra saraydaki herkesin sır saklaması, iyi bir amaç için bile olsa yalan söylemesi de saraydaki ilişkilerin dolayısıyla yönetimin ne kadar sağlıklı olduğunu gösterir.

Her üç oyunun da sonu, oyunlarda sorunlara getirilen çözümler, bozulan düzenin yeniden sağlanma şekli, Şemsettin Sâmî'nin çekimser ya da daha doğrusu dönemdeki sansür tehdidi yüzünden dikkatli bir tavır sergilemiş olduğunu düşündürür. Fırat Güllü de *Gâve*'nin sonuna değinir; halk ayaklanmasının adaletin sağlanmasını sağlayan bir restorasyonla sınırlı kaldığını belirtir. Araştırmacıya göre

²³¹ Güllü, a.g.e., 178-179.

²³² Ortaylı, a.g.e., 101.

²³³ Güllü, a.g.e., 180-181.

bu durum Şemsettin Sâmî'nin Tanzimat Dönemi'nin arayış içindeki, tutarsız aydın tipolojisinin bir örneği olduğuna işaret etmektedir.²³⁴

Sema Uğurcan, zalim hükümdara karşı çıkmak, vatan sevgisi, halkçılık, demokrasi, istiklal, adalet, eşitlik, insan hakları, millî birlik gibi temaların çoğunlukla birlikte işlendiğini belirtir. Söz konusu temaları ele alan *Gâve*'nin bu açılardan Namık Kemal'in *Gülnehâl* adlı oyunu ile ortaklık taşıdığını söyler. Araştırmacı, *Gülnehâl*'de insanların zulümden kurtulmak adına isyan ettiklerini, oyunun güncel siyasal imalar barındırdığını ancak *Gâve*'deki halkın inanç hürriyeti adına başkaldırması nedeniyle yazıldığı dönemde *Gülnehâl* gibi sakıncalı görülmediğini belirtir. Ayrıca *Gâve* karakterinin Namık Kemal'in çoğu kahramanının aksine devlet adamı olmak için heves duymadığına, daha ziyade Ahmet Mithat'ın büyükten çekinen karakterlerine benzediğine dikkati çeker.²³⁵ Uğurcan, Şemsettin Sâmî'nin daha üstü kapalı bir eleştiri yaptığını, inanç hürriyeti meselesini merkeze aldığı için eserinin diğer "sakıncalı" oyunlar kadar ilgi çekmediğini ve eserdeki halk isyanının dahi "makul" istekler ile son bulduğunu ortaya koymaktadır. Şemsettin Sâmî'nin hem İstibdat Dönemi baskılarının hem de Arnavut kökenli bir Osmanlı olmasının etkisiyle kalemini dikkatli kullanmış olduğunu söyleyebiliriz.

Seydi Yahyâ'nın sonunda ise Müslüman bir ülkede yaşamak istediği belli olan eksen karakter ailesiyle birlikte başka ülkeye gitmek ister, kral da buna izin verir. Seydi Yahyâ'nın adının temizlenmesini, onun kimliğini ele geçirip kötüye kullanan Pedro'nun cezalandırılmasını sağlayan, iyi, adil kral figürü Fas hâkimine yazıp oğluna Seydi Yahyâ'nın kızını almasını isteyebileceğini dahi söyler. Şehir her ne

²³⁴ Güllü, a.g.e., 185.

²³⁵ Uğurcan, *Edebiyat Tarih İlişkisi*, 25-31.

kadar Müslümanların egemenliğinden Hristiyanlarınkine geçmiş olsa da sonunda yeni iktidar kabul edilir, uzlaşma sağlanır. *Besâ*'da hükümdar figürü yoktur ancak gösterilen toplumsal sorunların sebebinin rejime ya da yöneticilere değil, "kötü" kişilere yüklenmesi bu oyunda da diğer iki oyundakine benzer bir tutum olduğuna işaret eder. Oyunlarda, toplumsal yaşamda uyum, ideal bir düzen olabilmesi için merkezi otoritenin gerekli olduğunun ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Bireyler baskıcı, zulmeden, kendisi dışındakilerin iradelerini yok sayan kişilere isyan edebilmekte ve bu olumlanmakta ancak adil ve eşit bir düzen için merkezi otorite daima var olmaktadır. Bunun en belirgin örneği kuşkusuz, zalim hükümdarın devrilip adil bir hükümdarın seçilmesiyle sonlanan *Gâve*'dedir. *Besâ*'da her ne kadar Zübeyr tarafından Tanzimat Fermanı'nın vatandaşlara verdiği haklar, korunma güvencesi hatırlatılsa da kişiler kendi hakları için kendileri mücadele etmekte, sonunda "iyiler" kendi çabalarıyla kazansalar da "kötüler" diledikleri gibi zulmedebilmektedirler. Bu her ne kadar toplumsal bir soruna işaret etse de merkezi otoriteye, ülkedeki düzene doğrudan eleştiri getirmez. Bununla birlikte devlet düzenin, hiyerarşisinin bir küçük örneği, toplumun yapı taşı olarak aile kavramı, aile reisliği yüceltilir. Oyunlardaki aile olgusu, aileye verilen önem en az iktidar-halk ilişkisi kadar önemlidir çünkü başında bir reisi olan aile, tüm yetkiyi elinde toplamış bir hükümdar tarafından yönetilen ülkenin küçük versiyonu gibidir. *Besâ*'da Zübeyr öldürülür, ailesi dağılma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Oyunun sonunda Fettah Ağa'nın annesi Dürri, Vâhide ve çocukların yeni bir aile kurmalarını vasiyet eder, böylece aile birliği tekrar sağlanmış olur. *Seydi Yahyâ*'da savaş nedeniyle kızını arkadaşı Osman'a emanet etmek zorunda kalan Seydi Yahyâ sonunda kızını bulur ve onu Osman'ın oğluyla evlendirme kararı olarak yeni geniş ailenin temellerini atar. *Gâve*'de ise Pervîz ve Hübçehr'in gerçek kimliklerinin ortaya çıkmasıyla âşıklar kavuşur; taht gerçek

sahibine verilir; Mehrû oğluna kavuşur. Yani hem aile hem ülke düzeni sağlanmış olur.

Mina Urgan'ın Shakespeare'in tarihsel oyunları ile ilgili bir tespiti Şemsettin Sâmî'nin oyunlarına da ışık tutar niteliktedir. Urgan, Rönesans ile birlikte tüm Avrupa'da görülen milliyetçiliğin, Elizabeth Çağı edebiyatındaki yurtseverliğin Shakespeare'in tarihsel oyunlarında da görüldüğünü belirtir. Urgan'a göre Shakespeare, ülkesinin tarihini belirli bir dünya görüşüne göre ele almıştır. Bu dünya görüşünde tanrının yarattığı kusursuz evrende en aşağı ve cansız varlıklardan tanrıya kadar bir "varlık zinciri" vardır ve zincirin tek bir halkasının bile değişmesi düzeni bozabilir. Var olan her şeyi bağlayan bu zincirde insanlar arasında en yüksek varlık, gücünü tanrıdan alan kraldır. Kral iyi olursa ülke huzur içinde, kral kötü olursa ülkenin düzeni bozuk olur. Mina Urgan, Shakespeare'in tarihsel oyunlarında bir huzursuzluk ve düzensizlik havasının söz konusu olduğunu, düzensizliğin kötü sonuçlarını göstererek aslında düzene duyduğu özlemi ve düzenin yeniden kurulacağına dair inancını ortaya koyduğunu söyler.²³⁶ Osmanlı İmparatorluğu'nda da padişah mutlak yöneticidir ve yetkisi uygulamada kulların oluşturduğu bürokrasiye dayanmakla birlikte kuramsal olarak Allah'tan gelmektedir.²³⁷ Şemsettin Sâmî'nin oyunlarında hükümdar eleştirilse bile, rejim sorgulanmaz. Bunun yanı sıra tıpkı Shakespeare'nin tarihsel oyunlarında olduğu gibi Sâmî'nin oyunlarında da düzensizliğin kötü sonuçları gösterilir. Bu oyunlardaki farklılık yalnızca düzene duyulan özlemin değil, düzenin nasıl yeniden kurulabileceğinin de gösterilmesidir.

²³⁶ Mina Urgan, *Shakespeare ve Hamlet* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014), 135-143.

²³⁷ Emre Kongar, *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, Cilt 1-2 (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993), 56.

Şemsettin Sâmî'nin oyunları yalnızca bu kavramlarla açıklanamaz ancak oyunlar için dönemin yaygın düşünce akımlarından Osmanlıcılık ve İslamcılık belirleyicidir. İmparatorluğun son yüzyılında ortaya çıkan Osmanlıcılık düşüncesi, bilim, sanat ve politika dünyası dışındaki halk kitlesine yayılmamıştır.²³⁸ 1856 yılında ilan edilen, gayrimüslimlerin önceden var olan dini imtiyazlarını koruyan ve Müslümanlarla eşit haklara sahip olmalarını sağlayan Islahat Fermanı'nın sonuçlarından biridir Osmanlıcılık düşüncesi. Âli ve Fuad Paşalar, çeşitli makaleleriyle Namık Kemal, *Üss-i İnkılâb* adlı eseriyle Ahmet Mithat tarafından geliştirilen, pekiştirilen Osmanlıcılık düşüncesi, farklı kavimlerin ve milletlerin Osmanoğulları ocağının etrafında din farkı gözetilmeksizin aynı haklara sahip olmasını ifade eder. Ahmet Hamdi Tanpınar, Islahat Fermanı'nın hem kendi ideolojisini hem de onun karşıtını beraberinde getirdiğini söyler. Cevdet Paşa fermanı beğenenler için "Müslüman kıyafetli Frenk bozmaları" derken, hürriyet ve medeniyet için mücadele eden Ziya Paşa da *Zafername*'sinde Âli ve Fuad Paşalar hakkında benzer yargılar ortaya koyar. Namık Kemal ve Suavi, fikhî, İslam hukukunu, İttihad-ı İslam fikrini savunurlar.²³⁹

Sema Uğurcan tarih konulu eserleri değerlendirirken *Gâve*'yi Osmanlıcılık ideolojisine bağlı eserler kapsamında ele alır. Abdülaziz ve Abdülhamit dönemlerinde sıkça kullanılan zalim idareci motifini içeren oyun, zalim hükümdara karşı çıkmak, vatan sevgisi, halkçılık, demokrasi, istiklal, adalet, eşitlik, insan hakları, milli birlik meselelerini ele aldığı için söz konusu düşünceye yakın bir konumda yer almaktadır.²⁴⁰ *Besâ'* da ise Osmanlıcılık ideolojisi çok daha belirgindir.

²³⁸ Ortaylı, a.g.e., 274-275.

²³⁹ Tanpınar, a.g.e., 159-160.

²⁴⁰ Uğurcan, *Edebiyat Tarih İlişkisi*, 25-31.

Besâ, Arnavut milliyetçiliğine dair bir eser olmaktan ziyade Osmanlıcılık ideolojisini yansıtan bir eser olarak okunabilir. Eserde sadece Arnavutları görürüz ancak Arnavutlar Osmanlı kavimlerinden, imparatorluğun çeşitli kültürlerinden biri olarak gösterilir. Karakterler için Arnavut olmak, doğup büyüdüğü topraklar çok önemlidir, bununla birlikte vatanın diğer köşeleri de aynı derecede değerlidir. Bu düşünce savaş nedeniyle yıllardır uzak kaldığı evine dönmekte olan Fettah Ağa'nın sözlerinde açıkça görülür:

FETTAH AĞA: (...) Gönül daima vatanına merbûttur! Vâkıa ben bu yirmi seneyi de vatanımın haricinde geçirmedim, her nerede bulundumsa, vatanım idi. Evet, Trablus da vatanımızdır, Tuna da vatanımızdır! Vatanımız olmaya idi, muhafazası için kan dökmezdik. Bununla beraber insanın maksat-ı re'sine doğduğu, büyüdüğü mekâna, sabavetini gençliğini geçirdiği o güzel yerlere başka türlü bir muhabbeti vardır! (...) ²⁴¹

Bu ve bunun gibi sözler *Vatan yahut Silistre*'deki "vatan" haykırışlarını, vatan aşkıyla dolu tiratları hatırlatır. Bir diğer örnek, vatan uğruna ölmenin ne kadar kutsal olduğu ile ilgilidir. Fettah Ağa'nın oğlu Selfo, babasından hiç haber alamadığı için üzgün olsa da arkadaşları, canları pahasına vatan uğruna savaştıkları için babalarının kaderlerine gıpta ederler:

ARSLAN: (...) Ölüm borcumuzdur, hepimiz öleceğiz, vatan uğruna ölmek bin kat âlâdır! Ben doğrusu pederlerimizin bahtına gıpta ederim. Seninkinin kemikleri Trablus çöllerinde! Benimkinin Kürdistan dağlarında, Onunkinin kemikleri de Tuna sahillerinde kalmıştır! Ne âlâ! Yaşadıkça vatana hizmet eylemek! Öldükten sonra da kemikleri vatanın hududu boyunca –Sanki muhafız– bırakmak! ²⁴²

Daha önce de belirtildiği gibi Şemsettin Sâmî'nin oyunlarındaki temalardan biri savaş karşıtlığıdır, bu oyunda da kahramanların ağzından savaşın korkunçluğu ortaya koyulur. Ne var ki bu oyunda olduğu gibi diğer oyunlarda da gerektiğinde ele silah

²⁴¹ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 110.

²⁴² A.g.e., 86.

almanın, savaşmanın, ölmenin, öldürmenin özellikle de vatan, halkın refahı söz konusu olduğunda kaçınılmaz olduğu savunulur.

Mehmet Fatih Uslu'nun *Çatışma ve Müzakere* adlı kitabında belirttiği gibi Namık Kemal'in Müslümanlığın törensel bir şekilde yüceltildiği yapıtı *Celaleddin Harzemşah*'ta en önemli erdemin Müslüman vatanın savunulması olduğu ortaya çıkar.²⁴³ Uslu, Abdülhak Hâmit'in Endülüs tarihini konu alan oyunlarından *Tarık*'ta da İslam birliği temelli bir millilik anlayışı görüldüğünü belirtir. "Milli" bir edebiyat kurmanın peşinde olan ve bunun için millilik temelli İslam fikri üzerinde duran Hâmit'in tarihsel dramlarının kaynağı da İslam tarihidir.²⁴⁴ İnci Enginün de yazarın *Tarık* adlı eserinin Endülüs'ün fethi dolayısıyla İslamiyet'e bir kaside yazmak istemesinin sonucu olduğunu ve yazarın İslam kahramanlarına herhangi bir olumsuz özellik kondurmak istemediğini, hepsini mükemmel, yüce kişiler olarak anlatmaya çalıştığını söyler.²⁴⁵ Peki, *Seydi Yahyâ*'da bu özellikleri görebilir miyiz? Kuşkusuz bu oyunda da olumlanan karakterler Müslümanlardır ancak Hristiyanlar da salt kötü kişiler olarak resmedilmezler. Bunun başlıca örneği adil bir kral olan Ferdinando'dur. Öte yandan yazarın oyunu Seydi Yahyâ'yı aklamak için yazmış olması Hâmit ve Namık Kemal ile aynı çizgide durduğunu göstermektedir. *Besâ*'nın önsözünde de Arnavutların "millet-i muazzama-i İslâmiye eczasından"²⁴⁶ olduğu vurgulanır. *Gâve*'de ise hükümdar tarafından ayin-i cem yapmaları yasaklanan, yılanlara tapmaları istenen halkın yaşadıklarıyla inanç özgürlüğünün önemi öne çıkmakta ve Sema Uğurcan'ın tespit ettiği gibi İslami terminoloji (Örneğin: Kâinatı

²⁴³ Uslu, a.g.e., 160-162.

²⁴⁴ A.g.e., 151-152.

²⁴⁵ Enginün, *Abdülhak Hâmid Tarhan*, 80.

²⁴⁶ Şemseddin Sâmî, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 42.

yaratan Cenab-ı Halik, Cenab-ı Hak, Allah kerim, Allah aşkına...)

kullanılmaktadır.²⁴⁷ Bülent Bilmez, yazarın İslam'ın modern Batı medeniyeti ile uzlaşabileceğini ispatlamaya dair ve Müslümanlar arasındaki birliğe yönelik ılımlı pan-İslamcı eğilimlerle İslam'ın, İslam tarihinin modern yorumunu yapmaya çalıştığı İslam medeniyeti hakkında çalışmaları olduğunu belirtir.²⁴⁸

Şemsettin Sâmî'nin oyunları birer politik tiyatro denemesi olarak ele alınırken yazarın hem Arnavut hem de Türk milliyetçisi olması ile ilgili çelişki üzerinde de durulmalıdır. Şemsettin Sâmî öylesine paylaşılamayan bir yazar olmuştur ki yazarın, Erenköy'deki aile mezarlığına gömülen, daha sonra 1968'te Feriköy'deki aile kabristanına taşınan naaşı özellikle 20. yüzyılda pek çok kez Arnavutluk devleti tarafından talep edilmiş ancak bu istek gerçekleştirilmemiştir.²⁴⁹ Bülent Bilmez "Tarihyazımında milliyetçi mitleştirme örneği" olarak ifade eder Şemsettin Sâmî'nin konumunu.²⁵⁰ Araştırmacı, Sâmî'nin hayatı boyunca Arnavut ulusçu hareket içerisinde yer almasına rağmen Türkiye'de onun bu özelliğinin yok sayılmış olduğunu söyler. Yazarın "Arnavut sorunu" ile sadece Prizren Cemiyeti (1878-81 arası etkinliklerini sürdüren, Osmanlı İmparatorluğu'nda kurulan ilk milliyetçi Arnavut örgütü) döneminde ve gazete yazıları yoluyla ilgilendiği söylenegelmiştir. Oysa Osmanlı edebiyat tarihinde olduğu kadar Arnavut tarihyazımında da adı geçen yazar, 1880'lerin başından itibaren Arnavut Komitesi'nin başkanlığını yapmıştır. İstanbul'da 1890'ların sonuna kadar faaliyet gösteren, yasadışı bir dernek olan

²⁴⁷ Uğurcan, *Edebiyat Tarih İlişkisi*, 30.

²⁴⁸ Bülent Bilmez, "Şemseddin Sami Frasheri'nin Bazı Metinlerinde Arnavut ve Türk 'Biz'inin İnşasına Katkıda Bulunan Otantiklik ve Köken Mitleri," *Kritik 2*, (Güz 2008), 328.

²⁴⁹ Bilmez, "Ölümünün Yüzyüncü Yılında Şemseddin Sami Frasheri Paylaşılamayan Aydın," 41.

²⁵⁰ Bilmez, "Tarihyazımında Milliyetçi Mitleştirme Örneği. Şemsettin Sami mi, Yoksa Sami Frasheri mi?," 114.

Arnavut Komitesi'nin başında yer alan Şemsettin Sâmî, Arnavut okullarının açılabilmesi, Arnavutça eserlerin yayınlanabilmesi için çalışmış, kendi yazdığı Arnavutça eserler de henüz kendisi hayattayken Bükreş ve Sofya'da yayımlanmıştır. Bunların yanı sıra yazar, 1884'te İstanbul'da basılmış bulunan, 1885'te adı *Ditura* olarak değiştirilen Arnavutça dergi *Drita*'nın yayıncılarından birisidir. Öte yandan Bülent Bilmez, Şemsettin Sâmî'nin yazılarının büyük çoğunluğunun Türkçe olduğuna ve genel Osmanlı okurunu hedeflediğine dikkati çeker.²⁵¹ Şemsettin Sâmî romanını (ki bunun ilk Türkçe roman olarak kabul edilmesi çok önemli) ve üç tiyatro metnini (metinlerin Tanzimat'ta yazılmış, Batılı anlamdaki tiyatronun ilk örneklerinden oldukları tekrar hatırlanmalı) Türkçe olarak kaleme almıştır. Ancak bu şaşırtıcı bir durum değildir. Yazarın ana dili Arnavutçadır fakat o zamanlar bu dil yazılı geleneğe sahip değildir. İmparatorlukta Türkçe her zaman resmi dildir ve bu durum ilk defa 1876 anayasasında belirtilmiştir.²⁵²

Bülent Bilmez, Ömer Faruk Akün, Agâh Sırrı Levend gibi edebiyat araştırmacılarının yazarın Türkçe metinlerini incelerken eserlerine yönelik bir “seçici algı” taşıdıklarından, ailenin gündelik hayatında Batılı düşüncenin yaygınlaşmasını amaçlayan, halka yönelik ansiklopedik bir mecmua olan *Hafta*'nın Ağustos 1881 tarihli on ikinci sayısındaki “Lisan-ı Türki (Osmani)” başlıklı makalesi ve *Kamus-ı Türki*'nin “İfade-i Meram” bölümünün en çok kullanılan örnekler olduğundan söz eder. Çokça değinilen bu metinlerin ortak özelliği imparatorluğun ortak dilini Osmanlıca değil Türkçe olarak adlandırması dolayısıyla 19. yüzyılda Türk kültür ulusçuluğunun erken manifestoları olarak gösterilmeleridir. Öte yandan ilk olarak

²⁵¹ Bilmez, “Şemseddin Sami Frasheri'nin Bazı Metinlerinde Arnavut ve Türk 'Biz'inin İnşasına Katkıda Bulunan Otantiklik ve Köken Mitleri,” 330.

²⁵² Ortaylı, a.g.e., 83.

1899'da Bükreş'te yazar ve yayıncısının adı olmadan yayımlanan Arnavutça *Shqiperia (Arnavutluk Neydi, Nedir ve Ne Olacak? Anavatanının Onu Kuşatan Tehlikelerden Kurtuluşu Üzerine Düşünceler)*, Arnavutluk ve Avrupa'da Şemsettin Sâmî'nin kaleminden çıkmış kabul edilir, Arnavut ulusçuluğunun ilk manifestolarından biri olarak görülürken Türkiye'de bir tartışma konusu olmuş, kitabın Sâmî'ye ait olduğu genellikle reddedilmiştir. Bülent Bilmez yazara ait olduğu tartışmalı olan bu Arnavutça kitabın en önemli özelliklerinden birisinin Arnavutlar arasındaki etnik doğuş ve kadimlik mitlerinin bir yeniden üretimi olduğunu belirtir.²⁵³ Aslında bu özelliğin *Besâ*'da da görüldüğünü söylemek yanlış olmaz. Oyunda her ne kadar Osmanlılık düşüncesi kendisini gösterse de Arnavutların kadim bir geleneği tanıtılmakta, erdemleri ön plana çıkarılmaktadır.

Bilmez, çağdaşlaşma hedefini her şeyden üstün tutan Şemsettin Sâmî'nin her şeyden önce bir modernist olduğunu ve modern bir toplumda modern kolektif kimliğin inşası projeleriyle ilişkisinin araçsal olduğunu ileri sürer. Modernist entelektüellere göre modern ulus, insanlığın en gelişmiş toplumsal aşaması; ulusal kimlik de ideal kolektif kimliktir. Ulus devlet buna ulaşmak için zorunlu olan siyasal, ekonomik ve kültürel kurumdur. Buna göre araştırmacı, yazarın hem Türkler hem de Arnavutlar için modern ulusal kimliğin inşasına katkıda bulunmasında bir tutarlılık gözlemlenebileceğini, hızlı bir çağdaşlaşmanın yaşandığı geçiş dönemlerinde çakışan ve çatışan kolektif kimliklerin daha normal görülebileceğini söyler.²⁵⁴ Sâmî'nin Arnavutça kitabının önemini modern ve bağımsız bir ulus-devlet öngörmesinden, Klaus Lange, Robert Elsie gibi farklı ülkelerden araştırmacılar tarafından "kültür

²⁵³ Bülent Bilmez, "Şemseddin Sami Frasherî'nin Bazı Metinlerinde Arnavut ve Türk 'Biz'inin İnşasına Katkıda Bulunan Otantiklik ve Köken Mitleri," 330-337.

²⁵⁴ A.g.e., 360.

milliyetçiliğinden siyasi milliyetçiliğe geçiş manifestosu” olarak değerlendirilmesinden kaynaklandığına dikkati çeker.²⁵⁵ Öte yandan Şemsettin Sâmî’nin bu kitabının okuyucu kitlesi küçük bir Arnavut grubu iken, yazarın İstanbul’da, Osmanlı entelektüel dünyasının içinde yer aldığına, siyasi bir faaliyet içinde yer almamakla birlikte Genç Osmanlılar ile dirsek temasında bulunduğuna değinir. Araştırmacı, Sâmî’nin her ne kadar aynı zamanda Türk dili ve tarihi ile ilgili çalışmalar ortaya koymuş, doğrudan bir siyasi örgütlenme, faaliyet içinde bulunmamış olsa da Abdülhamit’in baskıcı devrinde Arnavut milliyetçisi çevreler ile organik bağını sürdürmesi nedeniyle “şüpheli” olarak görülmesinin muhtemel olduğunu belirtir. Dolayısıyla son yıllarını evinde geçirmesinin tamamen kendi seçimi olmadığı düşünülebilir.²⁵⁶ Agâh Sırrı Levend ise Şemsettin Sâmî’nin son yıllarını evde geçirmeye mecbur edildiğini daha açık ifade ederken bu yasağa neyin sebep olduğunu açıkça belirtmemiş, sadece Şahin Kolonya adında birinin 1899’da Bükreş’te yazarın ismi olmaksızın yayımlanan malum “sakıncalı kitabı” çevirip, yazarın ölümünden önce Abdülhamit’e sunmuş olduğuna dair bir rivayete değinmiştir.²⁵⁷ Sâmî ömrünün sonuna kadar Teftiş-i Askeri Komisyonundaki görevini sürdürmüş, aylığını almış ancak Abdülhamit’in emriyle işlerini evinden yürütmüştür. Önceleri ara sıra dışarı çıkıyor, evine misafir kabul ediyor olsa da 1899’dan itibaren yasak artmış ve yazar, tam anlamıyla ev hapsinde yaşamaya başlamıştır. 1901 yılında kızı Sâmîye Hanım evlenirken eve imam ve iki şahit dışında kimse kabul edilmemiştir.²⁵⁸ Öte yandan yazarın, 1898 yılında *Sabah*’ta

²⁵⁵ Bülent Bilmez, “Şemsettin Sami mi yazdı bu “sakıncalı” kitabı? Yazarı tartışmalı bir kitap: Arnavutluk Neydi, Nedir ve Ne Olacak? (1899),” 132.

²⁵⁶ A.g.e., 137.

²⁵⁷ Levend, a.g.e., 146-147.

²⁵⁸ A.g.e., 44.

çıkan bir yazısında “Ne Arabız, ne Acemiz, Türkoğlu Türküz ve kaffe-i Türklerle hem-cins ve hem-zebanız” demiş, Kamus-ı Türkî’ye Osmanlıca değil, Türkçe Sözlük ismini vermiş ve eserin önsözünde Orta Asya’da yaşayanlardan “şarktaki hemcinslerimiz” olarak söz etmiş olması Türk kimliği konusunda öncülük ettiğini gösterir.²⁵⁹

Ortaylı, Bilmez’in tespitlerine benzer bir şekilde Şemsettin Sâmî’nin kişiliğinde ikili bir ulusçuluğu temsil ettiğini belirtir. Ansiklopedisinin Türk ve Arnavut maddelerine bakıldığına bile her iki ulusu da aynı derece benimsediği görülmektedir. Osmanlı’yı vatan-ı umumi olarak gören Şemsettin Sâmî’nin ulusçuluğu İslami değil, Batılı temeller üzerine kurulmuştur.²⁶⁰ Yazar İslamcılık ideolojisinden etkilenmiş olmakla birlikte Bülent Bilmez’in de belirttiği gibi daha büyük bir hedefin, modern bir toplumu yaratmanın peşinden koşmaktadır. Onun bu ülküsü Tanzimat tiyatrosuna yakışır biçimde mesaj kaygısı taşıyan metinlerinde belirgin bir toplumsal düzen tahayyülü ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Şemsettin Sâmî’nin oyunlarında olumlanan kişiler vatan sevgisi taşırlar; görev bilincine sahiptirler; eşitliği, özgürlüğü arzularlar; zalimlerden intikam alıp adaleti sağlamak için mücadele ederler; hakkın yerini bulması, aileleri ve vatanları için canlarını hiçe sayarlar; amaçları kahramanlık, şöhret değil, ideal bir düzendir; anlık heyecanlarla değil, düşünerek mantıklı yolu bulmaya çalışarak hareket ederler. Oyunlarda savaş karşıtlığı söz konusudur ama kişilerin haklarını korumak, adaleti sağlamak, intikam almak, vatanlarını korumak için savaşmaları, en azından ellerine silah almaları gerekir. Zalimlere karşı direniş bir haktır hatta zorunluluktur ne var ki

²⁵⁹ Bilmez, , “Şemsettin Sami mi yazdı bu “sakıncalı” kitabı? Yazarı tartışmalı bir kitap: Arnavutluk Neydi, Nedir ve Ne Olacak? (1899),” 138-139.

²⁶⁰ Ortaylı, a.g.e., 270.

merkezi otorite de gereklidir. *Besâ*'da Zübeyr padişaha dua eder; *Seydi Yahyâ*'da oyun kişilerinin yeni yöneticiye dertlerini anlatmasından, istediklerini elde etmelerinden sonra şehrin Hristiyanlarca ele geçirilmiş olması üzerinde durulmaz, sorunlar çözülmüş olur. *Gâve*'de toplumsal düzendeki sorunun nedeni zalim yönetici olarak gösterilir, adil bir yönetici başa geçecek ve tek söz hakkı yine onun olacaktır.

Babaların da yöneticiler gibi belirli vasıflara sahip olması gerektiğine işaret edilir oyunlarda. Üstelik bu vasıflar yöneticilere yakıştırılanlarla aynıdır; yöneticiler ve babalar vatandaşlarını/ailelerini gözetmeli, korumalıdır. *Besâ*'daki Zübeyr, Fettah Ağa, *Seydi Yahyâ*'daki Seydi Yahyâ ve Osman, *Gâve*'deki Gâve, Ferhât olay dizisinde önemli rol oynayan kişiler olmakla birlikte çocuklarını seven, onların iyiliğini düşünen baba figürleridir. Şemsettin Sâmî'nin üç oyununda da ailenin önemi ortaya çıkar. Yazar yapıtlarında sorunlu toplumsal düzenler göstermiş, insanların zaaflarına işaret etmiş, ideal bir düzen sağlamak için insanlarda bulunması gereken erdemleri öne çıkarmıştır. Ne var ki oyunların bu özellikleri onların sadece birer ahlak risalesi olduklarını göstermez. Milliyetçilik, İslamcılık, Türkçülük tartışmaları, toplumsal eleştiri, iktidar eleştirisi içeren oyunlar vardır karşımızda. Üstelik yazar sosyalizmi çağrıştıran bir toplumsal düzen ideali sunmuştur. Sâmî, giriş bölümünde söz ettiğimiz Erwin Piscator'un "politik tiyatro" tanımına uyan eserler üretmemiştir ancak oyunları, dönemin politik meseleleriyle birlikte düşünüldüğünde daha çok anlam kazanmakta bu bağlamda ahlak risaleleri olmanın ötesinde politik tiyatro denemeleri olarak değerlendirilebilmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ

Şemsettin Sâmî Arnavutluk meselesi, ayrıca sosyalizm ile ilgili gazete yazıları ve araştırmacılar tarafından onun kaleminden çıkıp çıkmadığı tam olarak tespit edilemeyen kitabı *Shqiperia (Arnavutluk Neydi, Nedir ve Ne Olacak? Anavatanının Onu Kuşatan Tehlikelerden Kurtuluşu Üzerine Düşünceler)* dışında siyasi düşüncelerini yansıtan, açıkça propaganda yapan fazlaca çalışma ortaya koymamıştır. Ancak yapmış olduğu sözlük ve dil çalışmaları bile Arnavut kökenli bir Osmanlı olan Sâmî'yi ölümünden çok sonra iki ülke arasında paylaşılamayan bir aydın haline getirmeye yetmiş; yazar Arnavut ve Türk edebiyat tarihçileri tarafından kendi kültürlerine dâhil edilmeye çalışılmıştır. Yazarın gerek Türkçe edebiyat eserleri, dil çalışmaları, makaleleri ve Arnavutluk ile ilgili tartışmalarda Osmanlıcılık düşüncesini yansıtması gerekse Arnavut dili ve edebiyatına dair eserleri, kendisinin yazdığı şüpheli olan “sakıncalı” kitap, Arnavut Komitesindeki faaliyetleri ile her iki ülkedeki araştırmacılara da dayanak sunmaktadır. Durum böyle olunca Türkçe edebiyat tarihinde Sâmî'nin hem Arnavut hem de Türk milliyetçisi olması ile ilgili bir çelişki yer almaktadır.

Şemsettin Sâmî'nin tiyatrosuna baktığımızda ise bu çelişkiden daha önemli bir tablo çıkar karşımıza: çok yönlü bir Tanzimat aydını, tüm bilgi birikimi ve halkı eğitme amacının bir sonucu olarak tiyatro sahnesinde bir toplumsal düzen tahayyülü kurmuştur. Sâmî 1874-1876 yılları arasında kaleme aldığı, *Besâ yahut Ahde Vefâ*, *Seydi Yahyâ* ve *Gâve*'yi, sahnelenmesi neredeyse olanaksız oyunların da üretildiği

bir dönemde kesinlikle oynanması için yazmıştır. Oyunların dili sadedir; her ne kadar uzun tiratlara yer verilmiş olsa da diyalog akışını takip etmek kolaydır; olay örgüsü merak uyandırıcı şekilde gelişir; olayların geçtiği mekânlar, dekorlar, sahne değişimleri sahneleme güçlüğü doğurmaz. Konuları birbirinden çok farklı görünmekle birlikte aynı temalar üzerine kurulu olan bu oyunlarda düzen eleştirisi ve ahlak kaygısı ön plana çıkar. Yapıtlarda sınıflı toplum yapısı, savaş, sömürgeci güçler, zalim hükümdar nedeniyle acı çeken bireyler, acıların kaynağı olan çarpık düzen ve bunun sebebi olarak da insanların zaafı gösterilir. Şemsettin Sâmî çok sert ve doğrudan bir rejim taşlaması yapmamış, dönemin diğer yazarları gibi zalim hükümdar eleştirisi yaparken zaman ve coğrafyayı değiştirmekle kalmamış, abartılı ve nedenselliği bulunmayan bir “kötülük” portresi çizmiştir. Ancak yazarın eserlerini ürettiği dönemde sansürün güçlü olduğu, dolayısıyla kalemini temkinli kullanmış olabileceği unutulmamalıdır. Bu temkinli tutuma rağmen Şemsettin Sâmî tiyatrosu, toplumsal yaşamın huzurunu bozan, ölüm, esaret ve dayanılmaz ızdıraplara neden olan zalimlikleri göstermekte, toplumsal düzenin sorunlu olduğunu ortaya koymakta ve daha iyi bir düzen için gerekli olan erdemlere dair ipuçları vermektedir.

Sâmî'nin yapıtları kaçınılmaz olarak politika ile ilişkilidir çünkü yazar, dönemin popüler konularından olan özgürlük, adalet, zulüm, eşitlik, vatanseverlik, savaş karşıtlığı temalarını işlemekle kalmaz, üç oyununun da temeline aynı düşünsel malzemeyi koyarak yeni, modern topluma dair hayalini tiyatro sahnesine taşır. Yazarın bu hayalinin sosyalist düzen ile benzerlik göstermesi de dikkat çekicidir. Onunki, amacı olan bir tiyatrodur.

Yazar amacını melodram türünün sunduğu imkânlardan yararlanarak gerçekleştirmeye çalışmıştır. Şemsettin Sâmî'nin oyunlarının melodram türüne olan

yakınlığı özellikle politika ile olan ilişkisi bakımından önemlidir. Tanzimat Dönemi tiyatrosu üzerine yapılan çalışmalarda yazarın oyunları genellikle melodram olarak ele alınmamış, “romantik dram” ya da “tarihi dram” sınıflarına dâhil edilmiştir. Ne var ki romantik dram ve tarihi dram tanımlarına baktığımızda bunların melodramdan çok farklı türler olmadıklarını, ayrıca melodram ile romantik tiyatronun da ortak özellikleri olduğunu görürüz. Melodram pek çok türle alışverişte bulunmuştur ve dönemin oyunlarında bu türün özellikleri öne çıkar. Keskin karşıtlıkları ele alması, ahlak kaygısı taşıması, mesajını doğrudan ortaya koyması ile toplumsal eleştiri yapmak ve bir yenileşme döneminde halkı eğitmek için oldukça işlevseldir. Sâmi, temelde iyi-kötü çatışmasına dayanan, aşk hikâyeleriyle süslü, bol dolantı içeren, merak ögesini canlı tutan, acıları ve mutlulukları coşkun bir şekilde yansıtan ve en önemlisi sonunda iyileri ödüllendirip kötülerini cezalandırarak adalet duygusunu tatmin eden böylece verdiği mesajların daha etkin olmalarını sağlayan eserler üretmeyi hedeflemiştir. Düzen eleştirisi yapmak ve ideal düzene dair fikrini ortaya koyabilmek doğrultusunda bilinçli veya bilinçsiz olarak melodramın başlıca özelliklerinden yararlanmıştır.

Oyun kişilerinin kaygıları ile toplumsal sorunlar kesişir ve bu nedenle sahnede sadece bireysel kahramanlıklar değil, herkese örnek olması gereken ya da halkın geneline fayda sağlayacak savaşım izleriz. Sâmi sadece toplumsal bozuklukları göstermekle yetinmez çözüm önerileri de sunar. Oyun kişileri kendilerini olayların akışına bırakmaz, mutlu bir son için durmaksızın, fedakârlıkları da ölmeyi de göze alarak çalışır, özgürlüklerini kazanmak ve/veya onurlarını korumak için intikam savaşları, adalet mücadeleleri verirler. Birer melodram olan oyunlar geleceğe dair umut taşır. Bununla birlikte yazarın oyunlarının dünyasında

ideal olan, vatandaşlara kişisel özgürlüklerini sağlayacak, eşit ve adil bir düzen kurup yaşatacak merkezi otoritenin bulunmasıdır.

Oyunlarına bakarak diyebiliriz ki, şemsettin Sâmi'ye göre bir toplumu oluşturan bireyler inançlarını özgürce yaşayabilmeli, toplumun düzenini bozmamak, ahlak kurallarını ihlal etmemek şartıyla seçimlerini kendi iradeleriyle yapmalıdırlar. Sağlıklı işleyen, ezen-ezilen çatışmasının hiç yaşanmadığı bir yapı kurabilmenin anahtarı ideal vatandaşlardır. Yani aslında Sâmi'nin toplumsal düzen tahayyülü kontrollü, sınırları olan, özgür bireylerden ziyade, ahlaklı, erdemli kişilerden oluşan bir topluluğu işaret etmektedir. İdeal vatandaşlar, vatanlarını sevecek; sadakat duygusu, görev bilinci taşıyacak; çalışkan olacak; savaşa karşı olmakla birlikte onuru ve halkı için gerekirse eline silah almaktan kaçınmayacaktır. Ayrıca ailesine bağlı olacak, onu her şeyden üstün tutacaktır. Ne de olsa başında babası olan bir aile, merkezi otoritesi güçlü bir ülke gibidir!

Oyunların Tanzimat Dönemi'nde sahnelenmek için yazıldıkları, dönemin düşünsel, siyasal ortamında şekillenmiş oldukları ve yine üretildikleri çağa hizmet ettikleri unutulmamalıdır. Gerek konularının işlenişi, üslupları gerekse teknik yapıları nedeniyle 21. yüzyıl seyircisine hitap edemeyeceği açık olan bu üç oyun, şemsettin Sâmi'yi, dönemin tiyatrosunu ve bu topraklardaki politik tiyatro olayını anlamak adına önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Ahmet Fehim. *Sahnedeki Elli Sene*. İstanbul: Mitos&Boyut Yayınları, 2002.
- Ahmet Mithat. *Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatroları*. Yay. haz. İnci Enginün. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1990.
- Akı, Niyazi. *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1989.
- . *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi, 1974.
- And, Metin. *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- . *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. 1999.
- . *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.
- Apaydın, Mustafa. *Türk Hiciv Edebiyatında Ziya Paşa*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2001.
- Aristoteles. *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005.
- Arslan, Savaş. *Melodram*. İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık, 2005.
- Aytaş, Gıyasettin. *Tanzimat'ta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Bilmez, Bülent. “Şemsettin Sami mi yazdı bu “sakıncalı” kitabı? Yazarı tartışmalı bir kitap: Arnavutluk Neydi, Nedir, Ne Olacak? (1899).” *Tarih ve Toplum: Aylık Ansiklopedik Dergi* 241 (Bahar 2005): 97-145.
- . “Şemseddin Sami Frasherî'nin Bazı Metinlerinde Arnavut ve Türk ‘Biz’inin İnşasına Katkıda Bulunan Otantiklik ve Köken Mitleri.” *Kritik 2* (Güz 2008): 325-360.
- . “Tarihyazımında Milliyetçi Mitleştirme Örneği: Şemsettin Sami mi, Yoksa Sami Frasherî mi?” *Toplumsal Tarih* 114 (2003): 54-57.
- . “Ölümünün Yüzüncü Yılında Şemseddin Sami Frasherî Paylaşılmalı Aydın,” *Toplumsal Tarih* 126 (2004): 38-45.
- Boal, Augusto. *Ezilenlerin Tiyatrosu*. Çev. Necdet Hasgül. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven ve London: Yale University Press, 1976.

- Cerrahoğlu, A. *Türkiye 'de Sosyalizmin Tarihine Katkı*. İstanbul: May Yayınları, 1975.
- Çalışlar, Aziz. *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.
- Çavdar, Tevfik. *Türkiye 'nin Demokrasi Tarihi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2008.
- Demirel, Fatmagül. *II. Abdülhamid Döneminde Sansür*. Ankara: Bağlam Yayıncılık, 2007.
- . “II. Abdülhamit Dönemi Tiyatro Sansürü... ve Perdeler Sansürle Açıldı.” *Toplumsal Tarih* 63, (Mart 1999): 36-43.
- Ebüzzıyia Tevfik. *Ecel-i Kaza*. Yay. haz. Âlim Gür. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Enginün, İnci. *Abdülhak Hâmid Tarhan*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986.
- . *Araştırmalar ve Belgeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.
- . *Türk Edebiyatında Shakespeare Tanzimat Devrinde Tercüme ve Tesiri*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1976.
- Firdevsi. *Şehnâme*. Çev. Necati Lugal, düz. Kenan Akyüz. Cilt 1. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1945.
- Friedell, Egon. *Antik Yunan 'ın Kültür Tarihi*. Çev. Necati Aça. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2004.
- Güçbilmez, Beliz. “Melodram, Beden ve Gülnihal.” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 14 (2007). Erişim tarihi: 14 Nisan 2014.
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/179/1385.pdf>.
- Güllü, Fırat. *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar*. İstanbul: BGST Yayınları, 2008.
- Hauser, Arnold. *Sanatın Toplumsal Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.
- Heater, Derek. *Yurttaşlığın Kısa Tarihi*, Çev. Meral Delikara Üst. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2007.
- Huch, Ricarda. *Alman Romantizmi*. Çev. Gürsel Aytaç. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2005.
- Izenberg, Gerald N. *Impossible Individuality: Romanticism, Revolution and the Origins of Modern Selfhood*. Princeton, NJ, USA: Princeton University Press, 1992.

- Kesting, Marianne. *Epik Tiyatro*. Çev. Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2005.
- Kılıç, Çiğdem. "Piyasalarının Önsözlerine Göre Şemsettin Sami'nin Tiyatro Görüşleri." *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 28 (2009-2): 19-40.
- Kır, Sibel Işık "Edebiyatçı Yönüyle Şemseddin Sami." Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006.
- Kongar, Emre. *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*. Cilt 1-2. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.
- Koçak, Dilek Özhan. *19. Yüzyıl İstanbul'unda Kültürel Dönüşümün Sahnesi Osmanlı Tiyatrosu*. İstanbul: Parşömen Yayıncılık, 2011.
- Konur, Tahsin. *Devlet-Tiyatro İlişkisi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2001.
- Levend, Ağâh Sırrı. *Şemsettin Sâmî*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1969.
- Latacz, Joachim. *Antik Yunan Tragedyaları*. Çev. Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2006.
- Mardin, Şerif. *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bakış*. Cilt 1. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.
- Namık Kemal. *Celâleddin Harzemşah*. Yay. haz. Hüseyin Yayan. İstanbul: Hareket Yayınları, 1969.
- . *Gülnehâl*. Yay. haz. Kenan Akyüz. İstanbul: Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- . *Vatan yahut Silistre*. Yay. haz. Kenan Akyüz. Ankara: Dün-Bugün Yayınevi, 1960.
- Nutku, Özdemir. *Dünya Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2000.
- Opacki, Ireneusz. "Royal Genres." *Modern Genre Theory*. Yay. haz. David Duff. Singapore: Longman, 2000.
- Ortaylı, İlber. *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2014.
- Özön, Mustafa Nihat, yay. haz. *Namık Kemal ve İbret Gazetesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Recaizâde Ekrem. *Çok Bilen Çok Yanılır*. Yay. haz. Mustafa Nihat Özön. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1974.

- Seçkin, Bilge. "Staging the Revolution: The Theatre of the Revolution in the Ottoman Empire 1908-1909." Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2007.
- Sevengil, Refik Ahmet. *Türk Tiyatrosu Tarihi III Tanzimat Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1961.
- Simmel, Georg. *On Individuality and Social Forms*. Yay. haz. Donald N. Levine. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.
- Sokullu, Sevinç. *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- Süloş, Melis. "Between Theatrical Politics and Political Theater: Late Ottoman Theatrical Spheres." Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2010.
- Şemseddin Sâmî. *Kâ'mûs-ı Türkî*. Yay. haz. Paşa Yavuzarslan, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2010.
- . *Sürekli Yayınlarda Çıkmış Dil ve Edebiyat Yazıları*, Yay. haz. Yüksel Topaloğlu. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2012.
- . *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, Yay. haz. Enver Töre. İstanbul: Asos Yayınları, 2008.
- Şener, Sevdâ. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2001.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Yay. haz. Abdullah Uçman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.
- "Tanzimat ve Batılılaşma." *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*. Cilt 6. İstanbul: İletişim Yayınları, 1988. 1790-1826.
- Tarhan, Abdülhak Hâmid. *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları-III*. Yay. haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.
- . *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları-IV*. Yay. haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.
- Tunçay, Mete ve Zürcher, Erik Jan, der. *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyalizm ve Milliyetçilik (1876-1923)*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Uğurcan, Sema. *Abdülhak Hâmid'in Eserlerinde Tarih*. İzmir: Akademi Kitabevi, 2002.
- . *Edebiyat Tarih İlişkisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.
- Urgan, Mina. *Shakespeare ve Hamlet*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

- Uslu, Mehmet Fatih. *Çatışma ve Müzakere: Osmanlı'da Ermenice ve Türkçe Dramatik Edebiyat*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Ünlü, Aslıhan. *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*. Ankara: Aşina Kitaplar, 2006.
- Üskül, Zeynep Özlem. *Bireyselciliğe Tarihsel Bakış*. İstanbul: Büke Yayıncılık, 2003.
- Yangın, İlhami. *Osmanlı'da Sosyalizm*. İstanbul: Bilgeoğuz, 2009.
- Ziya Paşa. *Endülüs Tarihi*. Osmanlıca metinleri çev. Yasemin Ödük, Farsça metinleri çev. Kâzım Masumi, Arapça metinleri çev. Fatma Şahin. İstanbul: Selis Kitaplar, 2004.