

**TANZİMAT TİYATROSUNDA GELENEKSEL  
UNSURLAR**

**Caner SOLAK**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**

**Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK**

**2013**

**Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.**  
**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**Caner SOLAK**

**TANZİMAT TİYATROSUNDA GELENEKSEL UNSURLAR**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ**

**Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK**

**ERZURUM - 2013**



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



### TEZ KABUL TUTANAĞI

### SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK danışmanlığında, Caner SOLAK tarafından hazırlanan bu çalışma 24 / 01 / 2013 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

**Başkan** : Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

İmza: .....

**Jüri Üyesi** : Yrd. Doç. Dr. Turhan KAYA

İmza: .....

**Jüri Üyesi** : Yrd. Doç. Dr. Servet TİKEN

İmza: .....

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. .... / ..... / .....

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM  
Enstitü Müdürü



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
TEZ BEYAN FORMU



24/01/2013

**SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

**BİLDİRİM**

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Tanzimat Tiyatrosunda Geleneksel Unsurlar" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezin/raporunun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.  
 Tezin/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.  
 Tezin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezin/raporunun tamamı her yerden erişime açılabilir.

24/01/2013

[Caner SOLAK]

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
TABLolar DİZİNİ.....	V
ÖNSÖZ.....	VI
GİRİŞ.....	8

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ESERLER VE KONULARI

1.1.AŞK / EVLİLİK.....	18
1.2. NAMUS VE SADAKAT .....	69
1.3.MACERA .....	81
1.4.MİZAHİ KONULAR.....	95
1.5. SİYASİ KONULAR .....	105

## İKİNCİ BÖLÜM

### GELENEKSEL UNSURLARIN KONUYA YANSIMALARI

2.1. AŞKIN BAŞLAMASINA İLİŞKİN MOTİFLER .....	114
2.1.1. İlk Görüşte Aşk .....	115
2.1.2. Birlikte Yetişen Kız ile Erkeğin Birbirine Âşık Olması .....	117
2.1.3. Methini Duyarak Âşık Olma .....	118
2.1.4. Resmini Görerek Âşık Olma.....	120
2.2. ENGELLERE İLİŞKİN MOTİFLER.....	120
2.2.1. Kılık Değişirme .....	121
2.2.1.1. Sosyal Düzeye Bağlı Kılık Değişirme .....	121
2.2.1.2. Erkeğin Kılık Değişirmesi.....	124
2.2.2. Karşılaşan Âşıkların Birbirini Tanımaması .....	124
2.2.3. Sınanma ve Yarışma .....	125
2.2.4. Din Ayrılığı .....	126
2.2.5. Sosyal Sınıf Ayrılığı .....	127
2.2.6. Gurbete Gidiş ve Dönüş .....	130
2.2.6.1. Sürgün Edildiği İçin Yola Çıkan Âşık ya da Kahraman.....	131

2.2.6.2. İstem Dışı Nedenlerle Yola Çıkan Âşık ya da Kahraman .....	132
2.2.6.3. Görmeden Âşık Olunan Sevgiliyi Bulmak İçin Âşığın Yola Çıkması .....	132
2.2.6.4. Ailesi Kızı Kaçırdığı İçin Sevgilinin Peşi Sıra Yola Düşen Âşık.....	133
2.2.7. Zorla Hapsedilme.....	133
2.3. ÇEŞİTLİ MOTİF GRUPLARI .....	135
2.3.1. Geleceğin Tayini.....	135
2.3.1.1. Kerametler- Kehanetler.....	135
2.3.1.2. Yeminler ve Antlar.....	139
2.3.1.3. Rüya.....	142
2.3.2. Formel Sayılar .....	144
2.3.3. Aşk Hastalığı .....	146
2.4. SONUÇLANDIRMAYA İLİŞKİN MOTİFLER .....	152
2.4.1. Mutlu Son .....	153
2.4.2. Mutsuz Son .....	154

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM TİPLER VE KİŞİLER

3.1. ÂŞIK .....	157
3.2. SEVGİLİ .....	163
3.3. ÂŞIK VE SEVGİLİYE YARDIMCI TİPLER / KİŞİLER .....	168
3.4. ÂŞIK VE SEVGİLİYE ENGEL TİPLER / KİŞİLER.....	172
3.5. V.PROOP'A GÖRE KİŞİLERİN İŞLEVLERİ .....	182

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM DİL VE ANLATIM ÖZELLİKLERİ

4.1. ATASÖZÜ VE DEYİM KULLANIMLARI.....	193
4.2. GELENEKTEN GELEN SÖZ KALIPLARI VE İMAJ DÜNYASI .....	197
SONUÇ.....	200
KAYNAKÇA .....	202
DİZİN .....	210
ÖZGEÇMİŞ.....	216

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TANZİMAT TİYATROSUNDA GELENEKSEL UNSURLAR

Caner SOLAK

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

2013, Sayfa: 218

Jüri: Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK (Danışman)

Yrd. Doç. Dr. Turhan KAYA

Yrd. Doç. Dr. Servet TİKEN

Bu tezin amacı, Tanzimat tiyatrosu üzerinde çeşitli araştırmacılar tarafından var olduğu söylenen geleneksel etkinin mahiyetini tespit etmektir. Bu amaçla çalışmanın giriş bölümünde Batılı tarzda Türk tiyatrosunun doğuşunda gelenekten faydalanma konusunda olumlu ve olumsuz görüşler belirtildikten sonra yazarların geleneğe yönelme nedenleri tartışılmıştır. İnceleme bölümünde ise 1860-1888 yılları arasında yazılmış yirmi tiyatro oyunu, *eserler ve konuları*, *geleneksel unsurların konuya yansımaları*, *tipler ve kişiler* ile *dil ve anlatım özellikleri*, başlıkları altında ele alınmıştır.

Tezin sonucunda Batılı tarzda Türk tiyatrosunun kuruluşunda yazarların bilinçli veyahut bilinçsiz olarak geleneksel anlatılar ve seyirlik oyunlar ile nasıl etkileşime geçip, ne tür yenidenyazma faaliyetlerinde buldukları ortaya konulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Tiyatro, Tanzimat Tiyatrosu, Geleneksel Etki

**ABSTRACT**  
**MASTER'S THESIS**  
**TRADITIONAL ELEMENT IN TANZİMAT THEATRE**

**Caner SOLAK**

**Advisor: Prof. Dr.Mehmet TÖRENEK**

**2013, Page: 218**

**Jury: Prof.Dr. Mehmet TÖRENEK (Advisor)**

**Assist. Prof. Dr. Turhan KAYA**

**Assist. Prof. Dr. Servet TİKEN**

The aim of this thesis is to detect character of traditional influence in Theatre of Tanzimat which is claimed by different researchers.For this reason, in prelude part of this study, affirmative and adverse views that are alleged about utilizing from tradition in rising of occidental style Turkish Theatre was mentioned. Then, this problem was argued: why did authors incline toward tradition?Also in analysis part, twenty theatre plays which are written in between 1860-1888 years are dealt with by these captions: plays and its themes, reflections of traditional elements to theme, types and heros, properties of language and statement.

In consequence part of this thesis, how authors interacted with consciously or unconsciously traditional narratives and plays for display and what kind rewriting they got down, were inquired.

**Key Words:**Theatre, Tanzimat Theatre, Traditional Elements



## TABLOLAR DİZİNİ

<b>Tablo 1. 1.</b> Konusunu Gelenekten Alan Oyunlar Listesi .....	17
<b>Tablo 1. 2.</b> Muhayyelât İle Sözde Sebât'ın Şahıs Kadrosu .....	25
<b>Tablo 1. 3.</b> M.R.'nin Oyununda Hüsrev ü Şirin Mesnevisinden Alınan İfadeler .....	47
<b>Tablo 1. 4.</b> Tahir ile Zühre ve Kara Bela'nın Şahıs kadrosu.....	59
<b>Tablo 1. 5.</b> Fazlullah'ın Hikâyesi ile Çok Bilen Çok Yanılır'ın Şahıs Kadrosu .....	66
<b>Tablo 1. 6.</b> Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi ile Tedbirde Kusur'un Şahıs Kadrosu..	89
<b>Tablo 1. 7.</b> Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi ile Tedbirde Kusur'da Bulunan Ortak İfadeler .....	89
<b>Tablo 3. 1.</b> Oyunlardaki Âşık Tipleri ve Özellikleri .....	158
<b>Tablo 3. 2.</b> Oyunlardaki Sevgili Tipleri ve Özellikleri.....	164
<b>Tablo 3. 3.</b> Oyunlardaki Rakip Tipleri ve Özellikleri .....	173
<b>Tablo 3. 4.</b> V.Proop'un İşlev Şemasına Göre Besâ Oyunu .....	185
<b>Tablo 3. 5.</b> V.Proop'un İşlev Şemasına Göre Sabr u Sebât Oyunu.....	188
<b>Tablo 3. 6.</b> V.Proop'un İşlev Şemasına Göre İdbâr ve İkbâl Oyunu.....	190
<b>Tablo 3. 7.</b> V.Proop'un İşlev Şemasına Göre Namurad Oyunu .....	191
<b>Tablo 3. 8.</b> V.Proop'un İşlev Şemasına Göre Sözde Sebât Oyunu .....	191
<b>Tablo 3. 9.</b> V.Proop'un İşlev Şemasına Göre Bahtiyar yahut Son Gürlüğü Oyunu.....	192

## ÖNSÖZ

Tanzimat devri tiyatro yazarları gerek çeşitli zorunluluk ve koşullardan dolayı gerek geleneksel tiyatro ile Batı tarzı tiyatroyu sentezlemek düşüncesinden yola çıkarak birçok oyun kaleme almışlardır. Bu çalışmada 1860-1888 yılları arasında seyirlik oyunların ve geleneksel anlatıların tesirlerinin görüldüğü yirmi tiyatro piyesi incelenmiştir. Oyunların seçiminde tiyatro tarihi alanında çalışmalar yapan araştırmacıların geleneksel etkinin varlığını işaret ettikleri oyunlardan yola çıkılmıştır. Oyunlar yalnızca dramatik edebiyat açısından ele alınmış tiyatro, tiyatroculuk ve sahneleme üzerinde durulmamıştır. Telif ve Türkçe oyunlar dışındaki oyunlar da çalışmanın kapsamına alınmamıştır.

Tezimizin temel amacını Niyazi Akı, Metin And ve İnci Enginün'ün Tanzimat tiyatrosunda bulunduğunu söyledikleri/işaret ettikleri geleneksel etkilerin mahiyetini tespit etmek oluşturmuştur. Bizden önce verilmiş hükümlere katılarak, oyunlar üzerinde geleneksel etkinin bilinçli veyahut bilinçsiz bir şekilde var olduğu önkabulü ile başladığımız bu çalışmada geleneksel etkinin hem sağlaması yapılmaya hem de edebi eserlere nasıl yansımış olduğu saptanmaya çalışılacaktır. İnci Enginün'ün "*Destanlar-Şehname-, halk hikâyeleri- Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Tedbirde Kusur-, masallar- Binbir Gece- ilk dönem Türk yazarlarını beslemiştir. Ancak bu eserlerin mevcut bir hikâyeyi yeni baştan oyun olarak işleme olup olmadığı üzerinde henüz geniş bir çalışma yapılmamıştır.*"<sup>1</sup> ifadelerinden yola çıkarak seçilmiş bir örneklem alanı üzerinde geleneksel unsurların izlerinin arandığı, yazarların mevcut anlatılardan yola çıkarak geleneksel hikayeleri yeni baştan mı kaleme aldıkları yoksa yalnızca bir eserden oyun çıkarma işlemi mi gerçekleştirdikleri sorularının cevaplandırılmaya çalışıldığı bu çalışmaya başlanmıştır.

Dört bölümden oluşan tezin giriş bölümünde Tanzimat devri tiyatro yazarlarının geleneksel anlatılar ve seyirlik oyunlarına kurdukları olumlu ve olumsuz ilişkiler ile yazarların geleneğe yönelme nedenleri üzerinde durulmuştur. Giriş bölümünde yazarların 'niçin' gelenekten faydalanma yoluna gittikleri tartışıldıktan sonra tezin inceleme kısmını oluşturan sonraki bölümlerinde, gelenekten oyunlarda 'nasıl' faydalandığı konu, motif, tip/kişi, dil ve anlatım düzeylerinde araştırılmıştır.

---

<sup>1</sup>İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006, s. 676.

Tezin “eserler ve konuları” başlıklı birinci bölümünde konularını masal, destan, mesnevi ve halk hikâyelerinden almakta olan on üç oyunla birlikte geleneksel anlatılar ve seyirlik oyunlarından etkilenmiş yedi piyes konularına göre tasnif edildikten sonra metinlerarasılığın terimlerinden faydalanılarak incelenmiştir.

Tezin “geleneksel unsurların konuya yansımaları” başlıklı ikinci bölümünde ise incelenen oyunların gelenekle motif düzeyinde kurdukları ilişkiler gösterilmeye çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde, oyunlarda yer alan kahramanlar, âşık, sevgili, rakip/engel ve yardımcı kişiler şeklinde tasnif edilerek geleneksel tiplerle mukayeseleri yapılmıştır. Ayrıca V. Proop’un *Masalın Biçimbilimi* adlı çalışmasında tespit etmiş olduğu “kişilerin işlevleri” çizelgesine uyduğunu düşündüğümüz oyunlar bu çizelgeye göre değerlendirilmişlerdir.

Tezin dördüncü ve son bölümünde oyunlarda geçen atasözü ve deyimler ile geleneksel ifade ve söz kalıplarına yer verilmiştir.

Sonuç kısmında ise oyunlarda tespit ettiğimiz yenidenyazma eylemi ile geleneksel motif, tip ve ifade kullanımları bir bütün olarak ele alındığında varılan sonuç belirtilmiştir. Faydalandığımız yazıların, kitapların künyeleri çalışmamızın sonundaki kaynakçada gösterilmiştir.

Tezi hazırlama sürecinde kütüphanesinden faydalanma imkânı sunan hocam Doç. Dr. Gülhan Atnur’a teşekkürü bir borç bilirim. Çalışmanın her aşamasını titizlikle takip ederek benim için her zaman yol gösterici olan danışman hocam Prof. Dr. Mehmet Törenek’e duyduğum minnettarlığı burada ifade etmeliyim. Kendisine ne kadar teşekkür etsem azdır. Son olarak manevi desteklerini benden esirgemeyen ve her zaman yanımda olan aileme sonsuz teşekkürler.

## GİRİŞ

Tanzimatla birlikte başlayan Batılılaşma hareketi, zaman içinde geleneksel Osmanlı yaşantısını her yönüyle etkilemeye başlar. Devlet, bürokrasi ve aydınlar aracılığı ile yürütülen bu girişimin önemli ayaklarından birinde edebiyatın yenileştirilmesi oluşturmuştur. Tanzimat hareketinin toplum nezdinde yerleştirmek istediği değişimlerin gerçekleşebilmesi, yayılabilmesi ve kalıcı olabilmesi için edebiyatın yenileşmesi, durağan, salt eğlendirici, uysal ve onaylayıcı kabul edilen yapısından kurtarılması gerektiği inancı, yeni nesil aydınlar arasında hızla kabul görmeye, taraftar bulmaya başlamıştır.

Yazarların yansıtıcı olmaktan çıkıp yorumlayıcı, yönlendirici ve öğretici olmasını istedikleri bu edebiyata, rol model olarak Fransız edebiyatı seçilir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bir medeniyet değişimi olarak tanımladığı bu durumun taşıyıcı ve yayıcı gücü gazete ve Avrupa edebiyatlarından yapılan çeviriler olurken gazete aracılığı ile kaynağını Batı'dan alan yeni düşünce ve anlayışların topluma hızla yayılması amaçlanmıştır. Medeniyet değiştirme yolunda edebiyat alanında yapılanlar ise eski estetik değerlerin ve bu değerlere sahip edebiyatın ve edebiyatçıların olumsuzlanarak itibarsızlaştırılması, yerlerine Batı düşüncesinin doğurduğu estetik ölçütlerin getirilerek, bu ölçütlere uygun bir edebiyatın ilk örneklerinin verilmesi girişimleri olmuştur.

Yeni estetik kabuller faydacı, ahlâkçı, eğitici, yönlendirici ve yeni insanı merkeze alan bir edebiyat ortaya koymayı gerektirdiğinden, aydın-bürokrat-yazar<sup>2</sup> diyebileceğimiz Tanzimat'ın ilk kuşağı olan edebiyatçılar hem bu kavramların temellendirdiği yeni edebi türlerin (roman, tiyatro) ilk örneklerini ortaya koymuş hem de mevcut şiir geleneğini bu doğrultuda dönüştürme gayretinde olmuşlardır. Ancak Batı kültürünü ve edebiyatını okuyarak ve yaşayarak öğrenen bu ilk nesil edebiyatçılar aslen geleneksel formasyonla yetişmiş olmalarından dolayı fikri yönü gelişmiş tezli<sup>3</sup> bir edebiyat yapmak bakımından başarılı olsalarda, teoride yücelttikleri Batı estetiğini uygulamada zorluklarla karşılaşmışlardır.

<sup>2</sup> Mehmet Kaplan, "Yeni Aydın Tipi: Büyük Reşid Paşa ve Şinasi" *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2007, s. 150-157.

<sup>3</sup> "Geçen yüzyıldaki tiyatro eserlerinin hemen hepsinin tezli olduğu söylenebilir." Niyazi Akı, *19. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı*, Atatürk Üniversitesi Basımevi, Erzurum 1974, s. 107.

Karşılaştıkları en büyük engel ise, kendilerinin içinde geldikleri gelenek<sup>4</sup> olmuştur. Yeni bir edebiyat geleneği kurmak isteyen yazarların Türk-İslam edebiyat geleneği ve estetik ölçütleriyle bağlarını sorunsuzca koparamamaları hem dönem edebiyat hayatını gel-gitli edebi tartışmalar/polemikler üzerine kurdurtmuş hem de yeni edebiyatın ilk örnekleri kabul edilen eserleri devrin kriz ve ikiliklerinin taşıyıcısı haline getirmiştir.

Dolayısıyla yeni edebiyatın kurucu babalarının kaleminde değişime uğrayan edebiyat, yazarlarının ve içinden çıktıkları toplumun sahip olduğu her şeyi yeni edebiyatın mirasçılara<sup>5</sup> zamanla muhaliflere aktarmıştır. “Geleneğin ayırt edici yönlerinden biri, belki de en önemlisi, yani onu ‘gelenek’ kılan ana özelliği, bizatihî bir ‘seçilim’e tabi tutulmuş olmasıdır.”<sup>6</sup> Tanzimat yazarları her ne kadar seçimlerini Batı edebiyat anlayışından yapmış olsalarda, kurucusu oldukları yeni edebiyatın içinde eski değerler örtük veya gizli bir şekilde varlığını sürdürmeye devam etmiştir.<sup>7</sup>

*“Tanzimat’tan sonra oluşan, batı edebiyatı ve kültüründen gelen yeni bir tesire açılan edebiyatımızda, bu yeni tesirin yoğunluğu dolayısıyla ‘batı tesirindeki Türk edebiyatı’ denilmektedir... Fakat batı tesirindeki Türk edebiyatı mahsullerini gözden geçirdiğimiz zaman, bunlarda eski geleneklerin devam etmekte olduğunu da görürüz. Divan ve Halk edebiyatı gelenekleri, yeni bir kaynaktan, batıdan da beslenerek yeni yorumlar ve değişikliklerle XIX. yy. sonrası edebiyatımızı oluşturur.”<sup>8</sup>*

İnci Enginün’ün Tanzimatla beraber edebiyatgeleneğinde yaşanan değişimi “kırılma”dan ziyade “devamlılık”la açıklaması önemlidir. Yeni kurulan edebiyatın başarı ve başarısızlıklarının arkasındaki gizli asıl kaynak, kendi edebiyat geleneğimiz olagelmıştır.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> “En yalın anlatımıyla gelenek... geçmişten günümüze intikal ettirilen ya da miras bırakılan herhangi bir şeydir.” Edward Shils, “Gelenek” *Doğu Batı*, (Modernlik Gölgesinde Gelenek), S. 25 2003 s. 110.

<sup>5</sup> “Bir kuşak, izleyen kuşağa kullanım gereçlerinin yanı sıra (kültürleme süreciyle) sınırsız sayıda davranış tarzı, fikir, ayin, inanç, âdet, duygulanım, izlenim, bilgi, teknik, simge, imge, beceri, kurum, yöntem vb. bırakabilir.” Sibel Özbudun, “Gelenek”, *Antropoloji Sözlüğü*, (Haz: K.Emiroğlu, S.Aydın), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2009, s. 332.

<sup>6</sup> Özbudun, s. 331.

<sup>7</sup> “gelenekle alınan içerik ‘geçmiş olarak’ anımsanan bir şey olarak değil de ‘şimdiki olarak’ verilmiş bir şey gibi bize bağlıdır. Burada bizi geçmişe götüren anımsama edimi birlikte verilmiş olmadığından, bundan dolayı da içinde yaşadığımız şeyin geçmiş olduğunu bilmeden, geçmiş içinde yaşarız.” Bedia Akarsu, *Kişi Kavramı ve İnsan Olma Sorunu*, İnkılâp Yayınları, İstanbul 1998, s.69.

<sup>8</sup> İnci Enginün, “Abdülhak Hâmid ve Halk Kültürü” *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2004, s. 327.

<sup>9</sup> Kültürel devamlılığın yeni-eski edebiyat ayrımından/çatışmasından çok daha güçlü olduğunu kabul ettiğimizde bu kanaate varmak kolaylaşacaktır. Benzer bir ilişkiyi sözlü kültür-yazılı kültür ilişkisinde de

“Şu halde ‘gelenek’i ‘gelenek’ kılanın, bir kuşağın ata kuşaktan devraldığı inanç, değer ve pratikleri ‘ayıklamaya’ tabi tutması, bazılarını seçip bazılarını da ikincilleştirmesidir. Bu tercihlerin iktisadi, siyasal, toplumsal, tarihsel ve/veya çevresel koşul ve bağlantılarını göz önünde bulundurmeyen ‘gelenek’ çözümlenmeleri, bu bakımdan, açıcı olamamaktadır.”<sup>10</sup>

Bu çalışmanın giriş bölümünde, mevcut geleneğin yıkılıp yerine yeni bir estetik temele dayanan yenisinin yerleştirilmesi hedefiyle başlamış olan Tanzimat edebiyat hareketinin inşa etmiş olduğu edebi gelenek, Sibel Özbudun’un geleneğin çözümlenmesi için bakılmasının elzem olduğunubelirttiği “iktisadi, siyasal, toplumsal, tarihsel ve/veya çevresel koşul ve bağlantılar” göz önünde bulundurarak irdelenmeye çalışılacaktır.Çalışma Tanzimat devri Türk tiyatrosu ile sınırlı olduğu için dönem tiyatro oyunlarında geleneksel unsurların tercih sebepleri belirtilen koşul ve bağlantılar çerçevesinde; gelenekten bilinçli/bilinçsiz etkilenmeler, örtük siyasal söylemlere müsait olma ve seyirci faktörü başlıkları altında tespit edilmeye çalışılacaktır. Ama öncesinde mevcut seyirlik oyun geleneğimizin Batılı tarzda tiyatronun doğuşunda oynadığı rol üzerinde durulacaktır.

Metin And, Tanzimat tiyatrosu üzerinde iki etkiden söz edebileceğini, bunların Karagöz ve Ortaoyunundan oluşan geleneksel tiyatro ile Avrupa tiyatrosu olduğunu ifade eder.<sup>11</sup> Metin And’ın devrin kapanmasından sonra verdiği bu haklı hükmün açılımı bir yanda Şinasi, Direktör Ali Bey, Teodor Kasap, Ahmet Vefik Paşa ve Feraizcizade Mehmet Şakir’den oluşan, Batı tarzı Türk tiyatrosunun kuruluşunda geleneksel tiyatrodan yararlanmayı savunanlar ile geleneksel tiyatronun ve tüm diğer geleneksel anlatıların yeni kurulacak edebiyat için zararlı olduğunu düşünen Namık Kemal grubunun tartışmaları ve eserlerinden oluşmaktadır.<sup>12</sup>

---

bulmak mümkündür.“Sözlü bellek yerini yazılı belleğe bırakırken, yazı aracılığıyla kültürel devamlılığın yeni bir boyutuna geçilir. Kültürel devamlılık, sözlü kültürün kalıplarını yazılı kültürde hemen unutmamak, bilerek ya da bilmeyerek korumak, başlangıçta aynen, daha sonraki ürünlerde ise biçim değiştirerek sürdürmek şeklinde kendini gösterir.” G.Gonca Gökalp Alpaslan, “Modern Edebiyatta Sözlü Kültür Etkisi”, *Türk Edebiyatı Tarihi 3* (ed.T.S.Halman vd.), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2007, s. 400.

<sup>10</sup> Özbudun, s. 333.

<sup>11</sup> Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1972 s. 268., “Aslında, Tanzimat döneminin ilk yazılan eserleri, Batılı bir kısım yazarların tesirinde de olsa yerli kaynakları kullanırlar.” Enver Töre, “Türk Tiyatrosunun Kaynakları” *Turkish Studies*, Volume 4 /1-II Winter 2009 s.2209-2210

<sup>12</sup> Oyun önsözlerinde geleneksel tiyatroya getirilen eleştiriler için bkz: Çiğdem Kılıç, “Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemi Oyun Önsözlerinde Tiyatro Düşüncesi”, *Journal of Yasar University* 2011 21(6) s. 3483, 3493, 3495. Ahmet Mithat Efendi’nin bu konudaki görüşlerinin zaman içerisinde olumsuzdan

Devrin en etkili kalemi olan Namık Kemal'in ve ilk oyunlarından sonra onun etkisinde kalan Abdülhak Hamit Tarhan'ın geleneksel tiyatroya karşı olumsuz tavırları ve uygulamaları<sup>13</sup>, Şinasi'nin başlattığı "yerli oyunlardan yararlanma akımı"nın bilinçli olarak sürdürülmesini uzun süre engellemiştir.<sup>14</sup>

Tartışmalara tiyatro sanatı açısından baktığımızda, yazarların Batı tiyatrosunun karşısına gelenekten gelen bir tiyatronun çıkıp çıkamayacağına dair görüşleri, durdukları safi belirlemiştir diyebiliriz.

*"Tiyatro Ortaoyunu değildir. Çünkü Ortaoyunu yalnız güldürür. Tiyatro kâh ağlatır kâh güldürür kâh ağlatıp güldürmeden eğlendirir. Ortaoyunu en budalaca evzâ'î, en bî-edebâne sözleri, en çetrefil, en galîz lafızları gösterir. Tiyatro vicdanın en saklı perdelerini açar, kalbin en haklı hissiyâtını tahlil eder, emrâz-ı nefsâniyenin en şedîd tesirlerinin meydana kor, dünyanın büyük beliyâtını tasvir eder. İnsanın en vahşi hevesâtını meydana çıkarır. Ahlâkın seyyiatıyla eğlenir. Âdâtın münasebetsizlikleriyle istihzâ eder. Aşka bir hicran musallat eder, seyredenler giryân olur. Riyaya bir masakara nikâb geçirir, görenlerin gülmek elinden gelmez. İşte Ortaoyunu o, tiyatro budur."*<sup>15</sup>

Bununla birlikte tiyatrodan oynamasını istedikleri rol için geleneksel anlatıları yeterli görmemede bir başka etken olmuştur.

*"Bir millet umûmen ahlâk kitabı yazsa bir âdemi pek kolay terbiye edemez. Bir edîb birkaç güzel tiyatro tertip etse bir milletin umumunu terbiye edebilir... Mîlel-i mütemeddinede ahlâkça görülen bu kadar inkulabâta, hissiyâtça zuhur eden bu kadar ulviyâta her şeyden ziyade tiyatrolar hizmet etmiştir."*<sup>16</sup>

---

olumluya doğru evrildiğini söyleyebiliriz. H. Harika Durgun, *Ahmet Mithat Efendi'nin Edebiyat Teorisi, Tarihi ve Eleştirisine Dair Görüşleri Üzerinde Bir İnceleme*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2008, s. 236-242.

<sup>13</sup> İnci Enginün Namık Kemal'inbu tavrını şöyle özetler: "Namık Kemal'in tiyatro için geleneksel tiyatromuzda hazır bir dil olduğunu fark etmemesi ve halkın tiyatroya ilgisinin gelenekten kaynaklandığını belirtmemesi gariptir. Kaldı ki Namık Kemal geleneksel temaşa sanatlarımızdan yararlanarak bir tiyatro vücuda getirilmesine karşıdır, oraları 'su-i edeb talimhaneleri diye adlandırır." İnci Enginün, "Namık Kemal ve Tiyatro" *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2004, s. 29.

<sup>14</sup> Cevdet Kudret, "Teodor Kasap", *İşkilli Memo*, (Haz: Cevdet Kudret), Elif Yayınları, İstanbul 1965 s. 16-17. Cumhuriyet devri Türk tiyatrosunda gelenekten faydalanma meselesi için bkz: Yavuz Pekman, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik*, Mitosboyut Yayınları, İstanbul 2002.

<sup>15</sup> Namık Kemal, "Tiyatro", *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri Bütün Makaleleri 1*, (Haz: N.Y.Aydoğdu ve İ.Kara), Dergâh Yayınları, İstanbul 2005, s. 500.

<sup>16</sup> Namık Kemal, "Tiyatro", *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri Bütün Makaleleri 1*, s. 497-498

Namık Kemal'in görüşlerinin tam tersine Teodor Kasap, kurulmakta olan tiyatro türünün<sup>17</sup> ortaoyununun ıslahı ile gelenekten faydalanması gerektiğini söyler:

“Bizim için tiyatroyu ne Yunan’dan, ne Roma’dan, ne Fransa’dan ne de İngiltere’den almağa ve onlara tatbik etmeğe hacet yoktu, gerek tatbik ve taklid suretiyle olsun ve gerek min-el-kâdîm mevcut bulunsun, halkımızda tiyatro fikri ve elimizde bir tiyatro vardır ki ismine Zuhuri diyoruz. İmdi Zuhuri’yi şimdi oynamakta olduğu avlulardan veyahut ahır gibi yerlerden çıkarıp Gedikpaşa Tiyatrosu gibi muntazam yere götürmeliyiz.”<sup>18</sup>

“Tiyatrohemen medeniyet kadar lâzımdır. Fakat medeniyet bir memlekete hariçten girmeyip içinden çıktığı gibi tiyatro dahi hariçten gelmez, içinden çıkar.”<sup>19</sup>

“...Buraları umûmun müsellemi ve bâzı zevât-ı izâmın da bizim oyunlarımızın ıslaah ve tervici arzûsunda buldukları ‘Hayal’ idaresinin malûmu olduğundan, hubb-i vatan sâikasıyla bu yolda âcizane bir hizmete muvaffakiyet ümidiyle, hayal, ortaoyunu gibi oyunlarda mahâret-i kâfiyyeleri olan zevâttan bir ikisiyle görüşülerek hazırlardan işe yarıyan ve kabil-i ıslaah olan oyunların tekrar tertîbine ve milel-i sâirenin en büyük müelliflerinin ibret-engiz ve letâif-âmîz olan en güzel eserlerinden ahz-i esâs ederek bizce istenilen yolda terkîbine mübâşeret olundu ve ‘Hayal’ idaresi ortaoyunlarının bu yolda tertîbi idaresini der-uhde ederek...”<sup>20</sup>

Teodor Kasap’ın *İşkilli Memo* adlı uyarlamasında denediği ortaoyununun dil özellikleri ve güldürü unsurları ile Batı tiyatrosunun önemli eserlerini bir senteze giderek tekrardan kaleme alma girişimi aydınlar arasında büyük ilgi görmesede daha doğal bir şekilde Tulûat tiyatrosu aracılığı ile gerçekleştirilmiştir.

Metin And, Tulûat tiyatrosu için her ne kadar doğaçlama ve sabit bir metne dayalı olmasada, “Tulûat tiyatrosu da sahneli veya perdeli Ortaoyunu olarak geleneksel

<sup>17</sup> “Türk edebiyatının Batılılaşma dönemi ürünleri arasında tiyatro da yeni bir tür olarak gelir. Edebiyat tarihindeki yeri açısından bu türün yeniliği, tiyatromun edebî eser ve sahne oyunu olmak üzere iki ayrı sanat dalı hâlinde düşünüldüğü zaman doğrudur. Yoksa Tanzimat’tan önce de var olan orta oyunu, meddah, karagöz gibi seyirlik oyunlar, belli bir yazarı olmadığı gibi metne de dayanmadıklarından edebî bir türden çok sahne gösterisi olarak kabul edilmelidir.” Orhan Okay, “Tanzimatçılar: Yenileşmenin Öncüleri (1860-1896) Tiyatro” *Türk Edebiyatı Tarihi 3* (ed:T.S.Halman vd.), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2007, s. 73.

<sup>18</sup> Teodor Kasap’tan aktaran Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 272. Teodor Kasap bu söylemlerinin uygulamasını da gerçekleştirmiş, Molière’in *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* adlı oyununu *İşkilli Memo* adıyla uyarlarken eserinin kapağına ortaoyunu yazmıştır. Ayrıca oyunun dilinde bulunan Karagöz ve Ortaoyunu tesirleri için bkz: Cevdet Kudret, “Teodor Kasap”, *İşkilli Memo*, s. 22-26.

<sup>19</sup> Teodor Kasap’tan aktaran Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 272.

<sup>20</sup> Teodor Kasap’tan Aktaran Cevdet Kudret, “Teodor Kasap”, *İşkilli Memo*, s. 15-16.



tiyatromuz ile Batı tiyatrosunun bir bileşimi olarak çok yerinde, önemli bir çıkır olarak gözükmektedir.”<sup>21</sup> hükmünü vermektedir. Metin And’ın inseyyahların notları ile oyunların sahnelenmeden önce denetimden geçebilmeleri için hazırlanan Tulûat defterlerinden yola çıkarak yaptığı tespitlerden; bu oyunlarda cadıların, büyücülerinde olduğu olağanüstü konuların işlendiğini, Karagöz ve Ortaoyununun kalıplaşmış tiplmelerinin ufak değişikliklerle devam ettirildiğini, yerli yabancı her eserin, toplumda yer eden önemli olayların kendi bakış açılarına göre yorumlanarak sahnelendiğini, bu başarılı sentez girişiminin dramatik edebiyat ve aydın tabaka tarafından desteklenmediği için zamanla yozlaşarak yok olduğunu öğreniyoruz.<sup>22</sup>

Batı tarzı Türk tiyatrosunun doğuşundan önce yazılı/sabit bir metne dayanmayan, kendine ait bir sahneye sahip olmayan, “açık biçim”le kurulmuş seyirlik oyun geleneğimizin olduğunu biliyoruz. Batı tarzı Türk tiyatrosunun doğuşunda yapılan tartışmaların iki anlayış arasındaki biçimsel farklılıklar<sup>23</sup> üzerinden değil, konu, üslup ve işlevleri bakımından sürdürüldüğü gözükmektedir. Oyunlar üzerindeki gelenekten gelen tesirlerinde biçim düzeyinde olmaktan çok dramatik edebiyata konu ve hikâye yapısı bakımlarından kaynaklık etme şeklinde gerçekleştiği söylenebilir.

*“Gerçi biçim ve yöntem yönünden yararlanılmadı ama bu dönemin tiyatrosunda geleneksel öğelerin büyük yer tuttuğu da görülür. Bu bilinçsiz ve bilinçli olmaktadır. Bilinçsiz olmaktadır, çünkü yazarlar henüz Batı dramatik tekniğinin yeterince bilmediklerinden, bunda ustalaşmamış olduklarından, yaptıkları, ortaya çıkardıkları eserlerde Batı dramaturjisinin çok önemli öğelerini yerli yerine kullanamamakta, eserleri de yer yer bize özgü, yalnız bizde görülebilecek ürünler olmaktadır.”*<sup>24</sup>

Dramatik edebiyattagelenekten etkilenme konusunu irdelediğimizde ise; her ne kadar edebiyat dünyası biçimsel bir yenilikle karşılaşılıyor olsada bu yeni türün anlattığı insanın büyük ölçüde geleneksel yaşantısını sürdürüyor olması, geleneksel hikâye yapılarının ve olay örgülerinin devam etmesini sağlamıştır diyebiliriz. Toplumun büyük

<sup>21</sup> And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 276.

<sup>22</sup> And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 275-286.

<sup>23</sup> “Geleneksel tiyatronun en temel özelliklerinden birisi de, izleyicinin, yanılısamacı tiyatrodaki olduğu gibi sahnedeki oyunda bir gerçeği yaşamak yerine o gerçeğin anlatımını seyretmesidir.” Pekman, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik*, s. 26-27. Gelenekle biçimsel düzeyde bilinçli etkilenmeler Cumhuriyet devri tiyatrosunda görülür.

<sup>24</sup> And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 272-273., “Halk edebiyatı, ferdi edebiyat tekevvün ettikten sonra, zaman ve şartlara göre az veya çok bu edebiyat üzerinde tesirini göstermekte devam eder.” Pertev Naili Boratav, “Halk Edebiyatı ve Edebiyat Münasebetinin Ana Meseleleri” *Folklor ve Edebiyat 1*, Adam Yayınları, İstanbul 1991, s. 36.

çoğunluğunun geleneksel yaşayış ve dünya algısını sürdürdüğü bu dönemde yazılan dramatik eserler için geleneksel hikâyeler seyirci ve yazarlar açısından oldukça caziptir.

*“Leylâ ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber hikâyelerinin tiyatro haline getirilerek Güllü Agop tarafından sahneye taşınması ve büyük ilgi görmesi; bu hikâyelerin Batılı tarzda piyes yazmada yazarlarımıza hazır kurgusal şablonlar oluşturduğunu söyleyebiliriz... Tanzimat yazarlarının Batı tarzında piyesler vücuda getirirken, halkımızın sevdiği ve bildiği bu hikâyeleri göz ardı etmedikleri ve yeni bir tür olan Batı tarzı tiyatroya da taşıdıkları görülmüyor.”*<sup>25</sup>

Yazarların bilhassa konu temini aşamasında gelenekle kurdukları ilişkinin, bilinçli veyahut bilinçsiz olarak yapılanlar şeklinde tasnif edildiği görülmektedir. Bilinçsiz gerçekleşen etkilenmeler yeni bir türde ilk kalem denemelerine girişen yazarların farkında olmadan ya geleneksel insan anlayışını devam ettirmeleri ya da geleneksel öykülerin olay örgülerinden esinlenmeleri şeklinde gerçekleşmektedir.<sup>26</sup>

*“Yazarların bilinçsiz olarak, geleneksizlikten, el yatkınlığının gelişmemiş olmasından gelen bu Batı dram anlayışından uzaklaşarak sanki bize özgü bir dram türü geliştirmelerinin yanı sıra, bilinçli olarak da geleneksel kaynaklara, yöresel öğelere, yerli kişilere dayanan oyunlar yazarak çoğu oyunlarda ulusal bir renk sağlayabilmişlerdir.”*<sup>27</sup>

Geleneksel konuların ve hikâyelerin ilk tiyatro eserlerinde bilinçli olarak kullanılmasını ise hem yazarların bu konudaki duyarlılıklarına hem bilinen öyküleri dramatik bir yapıya sokmanın yeni baştan bir öykü kurgulamaktan daha kolay olmasına, hem de seyirci tarafından iyi bilinen eserlerin izlenirlik ve anlaşılabilirliklerinin daha kolay olmasına bağlanabilir.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Enver Töre, *Tanzimat'tan Günümüze Türk Tiyatrosunda Temalar*, Dijital Sanat Yayıncılık, 2010, s. 61-62.

<sup>26</sup> “Halk kültüründen faydalanma, şuurlu bir şekilde, ancak imparatorluğun yıkılacağı anlaşıldıktan sonra, güçlenen Türkçülük akımıyla başlamıştır.” Enginün, “Abdülhak Hâmid ve Halk Kültürü” *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, s. 331.

<sup>27</sup> And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 274.

<sup>28</sup> Halk tarafından iyi bilinen öykülerin sahneye/perdeye uyarlanması fikri geleneksel seyirlik oyunlarında da görülür. Karagöz ve Ortaoyununda *Leyla ile Mecnun, Ferhad ile Şirin...* gibi halk hikâyelerinden faydalanılır. Ayrıca dönem tiyatro seyircisinin yazarlardan orjinallik beklentisi içinde olup olmadığı da tartışmalıdır. “...dinleyici kitlesinin anlatıcıdan beklentileri henüz okurun yazardan/şairden beklentilerine dönüşmüş değildir.” Gökalp Alpaslan, “Modern Edebiyatta Sözlü Kültür Etkisi”, *Türk Edebiyatı Tarihi* 3, s. 400. “...geleneksel tiyatronun seyircisi, genellikle oynanan oyunların hikâyesini önceden bilmekte, o hikâyenin nasıl oynandığı ya da bir diğer deyişle nasıl ‘taklit’ edildiğiyle ilgilenmektedir.” Seyirciye iyi bildiği bir konu bir kez de tiyatro sahnesinde tiyatro oyuncularını aracılığı ile sunulur. Pekman, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik*, s. 52.

Bir mesaj iletme kaygısını taşıma bakımından büyük oranda benzer anlayışa sahip olan Tanzimat devri oyun yazarlarının halkın iyi bildiği öyküleri ideolojik/siyasi görüşleri çerçevesinde kullanmak istemeleri de mümkündür. Cumhuriyet devri Türk tiyatrosunda örneklerine daha etkili bir şekilde rastladığımız bu yönelimi İnci Enginün “*Konusunu masallardan alan oyunların seçilmesinde, bu eserlerin toplumda canlı bir şekilde yaşaması dolayısıyla sansürden daha rahat kurtulmak amaçlanmış olabilir.*” cümleleriyle işaret eder.<sup>29</sup>

Geleneksel konuların tercihinde yazarları etkileyen bir diğer etken ise, tiyatro türünün kendine özgü doğasının bir sonucu olan seyirci faktörüdür. Yazarlar, oyun kaleme alırken seyircilerin alışkanlıkları, ilgileri, beğenileri ve seviyelerinide, göz önünde bulundurmak zorundaydılar. Ayrıca yeni bir tür olan Batı tarzı tiyatronun varlığını sürdürebilmesi seyircisinin sürekliliğine bağlı idi.

“*Seyirci, tiyatro eylemini oluşturan en etkili ve yaratıcı güçtür. Ancak Osmanlı Tiyatrosu’nun kuruluşunda bu tersine dönmüştür; seyircinin tiyatroyu oluşturmasından önce, tiyatronun seyirciyi oluşturup geliştirmesi gerekiyordu...(Bu durum) yazarları, halkın çok yakından tanıdığı Leyla ile Mecnun, Arzu ile Kanber, Tahir ile Zühre, Tayyarzade ve Binbirdirek gibi halk hikâyelerinin konularına yöneltiyordu. Böylece halk tiyatroyla ilk karşılaşmasında çocukluğundan dinlediği hikâyelerle tiyatroyu kolaylıkla sevecekti.*”<sup>30</sup>

Diğer taraftan tiyatro seyircisinin sınırlı olması, tiyatro topluluklarının oyun dağarcıklarını geniş tutmalarını gerektirmiştir. “...Avrupa’da bir oyun yüz kere oynanırken, İstanbul’da ancak üç beş kere seyr olunduğundan, Güllü Agop Efendinin tiyatrosu Fransa’nın en büyük tiyatrosundan ziyade te’lifâta ihtiyaç gösterir.”<sup>31</sup> Bu ihtiyaç yoğun bir çeviri faaliyetiyle kapatılmaya çalışıldığı gibi hem seyirciyi tiyatroya kolayca çekebilecek hem de yazarların kolayca dramatik edebiyata malzeme edebileceği geleneksel hikâyelerin kullanımıyla karşılanmaya çalışılmış olabilir.

<sup>29</sup> İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006, s. 678.

<sup>30</sup> Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu*, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul 1999, s. 258.

<sup>31</sup> Namık Kemal’den aktaran Cevdet Kudret, “Teodor Kasap”, *İşkilli Memo*, s. 13.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ESERLER VE KONULARI

Konu, eserde anlatılanların oluşturduğu bütüne verilen addır. Eserde ele alınan birçok mevzudan, aralarında ortaklık bulunanların birleşimiyle ortaya çıkan küme bize eserin konusunu verir. “Sanatsal süreç boyunca, tümceler, aralarında anlamlarına göre birleşirler ve belli bir kuruluş oluştururlar; bu kuruluş içinde de söz konusu tümceler bir düşünceyle ya da ortak bir temayla birleşmiş olurlar. Yapıtta yer alan tek tek öğelerin anlamları, tema denen şeyin (sözü edilen şey) birliğini oluştururlar.”<sup>32</sup>

“Dram yazarı, anlatacağı şeyi, ‘tiyatroya uyarlayarak’ aktarmak zorundadır; kişilerin davranışlarına, hatta onların özel, ev içi yaşamlarına ve içsel yaşantılarına bile, düpedüz dışa açık bir biçim vermek zorundadır.”<sup>33</sup> Pospelov’un bahsettiği bu uyarlama eylemlere dışa açık bir biçim verme, konuyu makul bir oyun süresinin içine sığdırma, söylemek istediklerini yalnızca oyun kahramanlarının söz ve davranışları aracılığı ile aktarma şeklinde olur.<sup>34</sup> Türün bu olmazsa olmaz koşulları dramatize edilmek için seçilen konuları ve bu konuların işlenişini etkilemektedir.

Bu çalışmada incelenen yirmi oyundan on üçü konularını anlatma esasına dayalı olan masal, destan, mesnevi ve halk hikâyelerinden almaktadırlar. Bu sebeple aynı konunun farklı formlarda anlatılışı sırasında zorunlu olarak gerçekleşen değişiklikler bulunmaktadır. Oyunların konularının incelendiği bu bölümde edebi türler arası uyarlama yapılmasından kaynaklanan zorunlu değişikliklerin yanında yazarların gelenekte mevcut olan konuların yeni baştan ele alıp almadıkları sorularınada yanıt aranmıştır. Yazarların konularını aldıkları geleneksel hikâyeler ile yazdıkları tiyatro eserleri karşılaştırılmış, karşılaştırma yapılırken metinlerarasılığın terimlerinden faydalanılmıştır. Metinlerarasılığın altmetin, anametin, yenidenyazma, biçimsel, anlamsal ve kipsel dönüştürüm terimleri bu bölümde sıkça geçeceği için önceden tanımlarının verilmesi faydalı olacaktır.

<sup>32</sup> Boris Tomaşveski, “Tema Örgüsü” *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri*, (der: Tzvetan Todorov, çev: M.Rifat-S.Rifat), YKY, İstanbul 2010, s. 247.

<sup>33</sup> Gennadiy Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, (çev: Yılmaz Onay), Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2005 s. 287.

<sup>34</sup> Pospelov, s. 287-288.

“Anametın, altmetın adı verilen önceki bir metnin yeniden yazımıdır.”<sup>35</sup>  
 İncelediğimiz oyunlarda bulunan altmetın-anametın ilişkisini tablo haline gösterdiğimizde ise:

**Tablo 1. 1.** Konusunu Gelenekten Alan Oyunlar Listesi

ALTMETİN	ANAMETİN
<i>Binbir Gündüz Masalları</i>	<i>Çok Bilen Çok Yanılır</i>
<i>Binbir Gece Masalları</i>	<i>İdbâr ve İkbâl</i>
<i>Şahnâme</i>	<i>Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş</i>
<i>Şahnâme</i>	<i>Gâve</i>
<i>Kerem ile Aslı</i>	<i>Kerem ile Aslı</i>
<i>Tahir ile Zühre</i>	<i>Kara Belâ</i>
<i>Hüsrev ü Şirin</i>	<i>Hüsrev ü Şirin</i>
<i>Leyla ve Mecnun</i>	<i>Bahtiyar yahut Son Gürlüğü</i>
<i>Leyla ve Mecnun</i>	<i>Namurad</i>
<i>Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi</i>	<i>Sergüzeşt-i Pervîz</i>
<i>Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi</i>	<i>Tedbirde Kusur</i>
<i>Muhayyelât-ı Aziz Efendi</i>	<i>Sözde Sebât</i>
<i>Gözlemeci Ortaoyunu</i>	<i>Eskici Kasım</i>

Yenidenyazma faaliyetleri için çeşitli geleneksel anlatılardan faydalandığı görülür. Kubilay Aktulum yenidenyazma için:

“Genel olarak metinlerarası ilişkiler bağlamında bir yöntem olarak anılan yeniden yazma, bir yazarın başka bir yazara ait bir metni, bir gönderge metnini, bir altmetni (hypotexte) yeniden yazması, onu yeni bir durumda, yeni bir bağlamda, yeni bir okur kitlesi için, yeni işlevlerle, yeni ereklerle dönüştürmesi işlemi(…)”<sup>36</sup>demektedir.

Yenidenyazma eylemi sırasında ise altmetin üzerinde anlamsal ve kipsel değişimler gerçekleşir. Kipsel dönüşümler:

“Biçemsel bir değiştirim biçimi olan kipsel dönüşüm, altmetnin belirgin gösterim kipinde yapılan değişiklikleri gösterir. Kipsel dönüşüm kurgusal bir yapının gösterim biçimine -anlatsal ya da dramatik- ve kipte yapılan değişikliğe verilen addır. Burada bir kipten başka bir kipe geçilirken oluşan değişiklikler ele alınır. Örneğin bir romanın sahneye aktarılması ya da sinemaya uyarlanması ardından ortaya çıkan biçemsel, uzamsal, söylemsel, izleksel vb. değişiklikler araştırılır.”<sup>37</sup>

şeklinde tanımlanırken, anlamsal dönüşümler için:

<sup>35</sup> Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara 2011, s.417.

<sup>36</sup> Aktulum, s. 149.

<sup>37</sup> Aktulum, s. 450.

“Altmetin anlamında meydana gelen izleksel dönüşümlerdir. Bir yapıt biçimsel olarak dönüştürülürken altmetnin anlamı da ister istemez şu ya da bu biçimde az çok değişikliğe uğrar. İlke olarak anametnin başka bir dile, dizeye, biçime aktarılırken biçimsel dönüşümler uygulanır. Ancak yapıtlar ekleme çıkarma işlemine tabi tutulduklarından anlamları da bir ölçüde değiştirilir.”<sup>38</sup> denir.

Eserlerin tanıtımının, geniş özetlerinin, varsa sahip oldukları metinlerarası ilişkilerin ele alındığı bu bölümde oyunlar, konularına göre aşk-evlilik, namus ve sadakat, macera, cimrilik ve siyasi konular başlıkları altında değerlendirilmiş ve sınıflandırılmışlardır.

### 1.1.AŞK / EVLİLİK

Aşk, tüm edebi türler için evrensel bir konudur. İncelenen oyunlarda kahramanların aşklarını ulaştırmak istedikleri son durak ise evlilikdir. Araya giren çeşitli engel ve rakipler yüzünden sevgililerin kavuşamaması, oyunlardaki temel çatışma unsurunu oluşturur. Evliliğe mani olan bu sebepler “...maddi menfaatlerin engel olduğu evlilikler, sevgililer arasında sosyal farklılıklardan ötürü gerçekleşmeyen evlilikler, anne, baba veya aile içindeki herhangi bir kimsenin muhalefeti yüzünden gerçekleşmeyen evlilikler, iki aile arasında meydana gelen geçimsizlik yüzünden yapılamayan evlilikler...”<sup>39</sup> şeklinde sıralanabilir.

“Geçen yüzyılın aşkı, masallarda ve eski hikâyelerimizde olduğu gibi hâlâ bir alın yazısıdır. Eğer insanın âşık olması, ezelden yazılmışsa bundan kurtulmanın imkânı yoktur. O devrin sevişmeye başlayan kızları, tiyatro eserlerine göre 14-16 yaşlarındadır; erkekleri ise onsekiz civarındadır... Bu yarı çocuk, yarı genç kız veya erkeklerin...”<sup>40</sup> gelenekten gelen aşık olma, aşkın kanıtlandığı bir eziyet evresini yaşama ve sonunda yazarın tercihinine göre bu dünyada ya da sırayla bu dünyadan göçüp öteki dünyadaki kavuşmalarına giden yolculuklarında -klasik edebiyattan gelen etkiyle- bir idealleştirmeye gittikleri görülür. Ancak gelenekte çıkılan bu aşk yolculuğunun kimi zaman tasavvufî bir hal alarak âşığı Tanrı aşkına ulaştırmasına karşın, oyunlarda beşeri ancak oldukça masum aşkın çerçevesinin dışına çıkılmaz. Aşkın çoğunlukla, halk hikâyelerinde de olduğu gibi karşılıklı olduğu bu eserlerde kimi zaman meddah ve

<sup>38</sup> Aktulum, s. 422.

<sup>39</sup> Töre, *Tanzimat'tan Günümüze Türk Tiyatrosunda Temalar*, s. 14.

<sup>40</sup> Akı, *19. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı*, s. 121.

realist halk hikâyelerideki gibi zevk odaklı aşka ve saf erkekleri kendine âşık eden kötü kadın tipine de rastlanılır.

*İdbâr ve İkbâl* adlı oyunda zalim ama karşı konulamaz bir güzelliğe sahip kız uğruna canını feda eden erkekler, *Namurad* adlı eserde aileler arası anlaşmazlıklar yüzünden gençlerin ayrılmak zorunda kalmaları, *Kerem ile Aslı* adlı piyeste din ayrılığı yüzünden kızın babasının gençlerin arasına girmesi, *Hüsrev ü Şirin* adlı oyunda âşıkların anlaşmazlıklar ve kader yüzünden kavuşmalarının gecikmesi, *Açıkbaş* adlı eserde sevdiği kız kendisine verilmediğinde erkeğin kılık değiştirme hilesine başvurması, *Şair Evlenmesi* adlı piyeste birbirini severek evlenen gençlere oynanan oyun, *Sergüzeşt-i Pervîz*'de saf bir gencin zengin erkekleri tuzağına düşüren bir kadına âşık olması, *Sözde Sebât* adlı oyunda fakir bir kız ile zengin bir erkeğin evlenmelerinin mutluluklarını çekemeyen kişiler yüzünden ertelenmesi, *Çok Bilen Çok Yanılır* adlı eserde, art niyetli bir idarecinin hasmı olarak gördüğü kişinin kızının evliliğini engelleme plânları, *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü* adlı piyeste fakir bir genç ile zengin kızın maddi sebepler yüzünden kavuşamamaları ile *Kara Belâ* adlı oyunda bir harem ağasının âşık olduğu kızını elde etmek için yaptığı düzenbazlıklar anlatılır.

Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*<sup>41</sup> adlı piyesi hem Batılı tarzda Türk tiyatrosunun başlangıç eseri kabul edilmesi bakımından hem de Tanzimat tiyatrosunda geleneğin kullanımının ilk ve araştırmacılara göre en iyi şekli olması açısından çok önemli bir eserdir.<sup>42</sup>

Tek perdeden oluşan oyun Müştak Bey'in evinde başlar. Müştak Bey ve Hikmet Bey, Müştak Bey'in evliliği üzerine konuşmaktadırlar. Zibâ Dudu adlı kılavuz kadın, Müştak Bey'in gündüz nikâhı kılınan güzel Kumru Hanım yerine onun çirkin ablası Sakine Hanım'ı getirmiştir. Müştak Bey'in direnmesi üzerine ise nikâhı kıyan imamı ve mahalleliyi eve çağırırlar. İmam Ebulaklaka, Habbe Kadın, Atak Köse ve Batak Köse'den oluşan mahalleliler Müştak Bey'e Sakine Hanım'ı almaktan başka çaresi olmadığı konusunda baskı yaparlar, bu sırada Hikmet Bey, Ebulaklaka'yı para ile ikna ederek nikâhın yaşça değil boyca büyük olanla yapıldığını söyler. Hikmet Bey'in bu

<sup>41</sup> Şinasi, *Şair Evlenmesi* (Haz: Şemsettin Kutlu), Remzi Kitabevi, İstanbul 2005.

<sup>42</sup> Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, s. 33-34., And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 322., Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, s. 11-18., Gıyasettin Aytaş, *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2002, s. 190.

müdahalesi sayesinde tüm mahalleli dağılır, Müştak Bey Kumru Hanım'a kavuşur. Hikmet Bey'in görmeden evlenme konusunda arkadaşına verdiği öğüt ile oyun sonlanır.

İnci Enginün, *Şair Evlenmesi* piyesinde yazarın tamamen bilinçli tercihleri sonucunda bulunan Karagöz ve Ortaoyunu etkisini; yanlış anlamalara dayanan, çok basit vakalı bir konuya dayanması, konunun aynı zamanda ortaoyunundaki fasılları andırması, mekânın geleneksel oyunlarda olduğu gibi mahalle olması ve mahalle halkının oyunda yer alması<sup>43</sup>, Müştak bey- Hikmet Efendi, Karagöz- Hacivat benzerliği, taklitler (Arap, Denyo, şive özelliklerini taşıyan kişiler), kelime tekrarları ve tezatlar, isim sembolizmi deyim ve atasözü kullanımı olarak belirtir.<sup>44</sup>

Şinasi bu oyununda hem yeni bir edebi türün ilk örneğini vermiş hem de bundan sonra bu türde eserler kaleme alacak yazarlara Batılı tarzda tiyatro tekniği ile Doğu hikâyelerinin nasıl harmanlanarak kullanılabileceğini göstermiştir.<sup>45</sup>

Sâlim'in *Sözde Sebât*<sup>46</sup> adlı piyesi, Giritli Ali Aziz Efendi'nin *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* adlı eserinde geçen "Kıssa-i Recep Beşe" öyküsünü tiyatroya uyarlama girişimidir. *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* adlı eser, Tanzimat devrinde yirmi beş kez basılan, devrin önemli edebiyatçılarınca okunan, yazdıkları eserlerde sözü edilen, ilk hikâyeye, roman ve tiyatro eserlerimizi epizot, sahne ve motif düzeyinde etkilemiş tahkiyeli anlatma geleneğimize ait bir eserdir.<sup>47</sup>

<sup>43</sup> *Şair Evlenmesi* piyesinde Müştak Bey ile mahalle sakinleri arasındaki ilişkiler için bkz: Yavuz Pekman, "Türk Tiyatrosunda Bir Başrol Olarak Mahalle", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, sayı: 10 2007, s. 41-44.

<sup>44</sup> Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, s. 11-18.

<sup>45</sup> "Şair Evlenmesi'nde Şinasi'nin millî bir tiyatroya varacak en kısa yolu aradığı muhakkaktır. Bu, ancak halk an'anesi ile olabilirdi." Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, YKY, İstanbul 2010 s. 194 "Şinasi'nin tiyatro terminolojisi için Karagöz ve Orta oyununa başvurmuş olması özellikle anlamlıdır: piyes karşılığı oyun, perde karşılığı fasıl ve kişiler karşılığı takım kelimelerini kullanmış olması çok önemlidir. Edebiyatta derin değişimlerin yaşandığı bir devirde, birçok alanda yeni kelime ve kavramların üretildiği veya Batı'dan ithal edildiği bir dönemde Şinasi Batı'dan aldığı bir sanat ürününün terminolojisi için yerli sanat geleneklerine başvurur. Bu kaza eseri değildir, Şinasi'nin bilinçli olarak tiyatroyu sahiplendiğini, batılı bir sanat formunu olduğu gibi almak istemediğini, onu ulusallaştırmaya çalıştığını gösterir." Laurent Mignon, "Sömürge Sonrası Edebiyat ve Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı Üzerine Notlar" *Hece Eleştiri Özel Sayısı* s. 574- 575.

<sup>46</sup> Sâlim, *Sözde Sebât*, 5 fasıldan mürekkep 98s. taşbasması. Biz bu çalışmada *Sözde Sebât* 'ın Recep Duymaz'ın *Muhayyelât ile Sözde Sebât'ın Karşılaştırılması* adlı çalışmasında bulunan metnini kullandık. Sâlim, "Sözde Sebât", *Muhayyelât ile Sözde Sebât'ın Karşılaştırılması*, (Haz: Recep Duymaz), Nüans Ajans, İstanbul 2000 s.79-165. Niyazi Akı bu eserin basım yılını 1870-1871 yılları arasında tahmin etmektedir. İnci Enginün ise eserin içerdiği Tanzimat fikirleri ve Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* piyesine benzeyen noktalarından ötürü 1876 yılı sonrasında yazılmış olabileceğini söyler. Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, s. 156., Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, s. 676-677.

<sup>47</sup> Duymaz, *Muhayyelât ile Sözde Sebât'ın Karşılaştırılması*, s. 1-6.



Giritli Ali Aziz Efendi'nin temel alınan hikâyesinin kaynağı bir masala dayandığı için, benzer etkiler Sâlim'in eserinde de bulunmaktadır.<sup>48</sup> "...Recep Beşe'nin öyküleri Tietze'nin araştırmalarına göre malzemesini tümüyle halk geleneklerinden alır."<sup>49</sup>A.Tietze'nin benzer motiflerin bulunduğunu belirttiği masallar Ignac Kunos tarafından hazırlanan *Adakale Türk Masalları*'nda bulunan 'Yoksul Kız' ile *İstanbul Masalları*'ndaki 'Karanlık Gece' adlı masaldır.<sup>50</sup>

"Muhayyelât, bir geçiş dönemi eseri olarak Doğu masalları geleneğinden oldukça etkilenmiş ve içerdiği pek çok hikâye Doğu masallarının bazılarından esinlenilerek yazılmıştır. Esinlenilerek diyorum çünkü Aziz Efendi, masalların hiçbirini tamamen alıp eserine koymamıştır."<sup>51</sup> Giritli Ali Aziz Efendi'nin eserini kaleme alırken masallardan yararlanması gibi benzer bir yeniden yazmayı da bu oyunda Sâlim gerçekleştirir.

Beş perdeden oluşan oyunun ilk perdesi odun yarıcısı Said'in evinde geçer. Oyunun ilk perdesi kahramanların tanıtımı şeklindedir. Naime ve Zeki adında iki çocuğu olan Said'in oldukça mutlu bir yuvası vardır. Çocuklarının ikisinin de okuma yazma öğrenmelerini sağlayan Said'in eşi Safiye de kese örerek, dikiş dikerek ve bez dokuyarak aile bütçesine katkıda bulunur. Said aslında İzmir'in varlıklı bir ailesinin oğludur ancak ailesinin onun eğitimine önem vermemesinden ötürü, babasının ölümünden sonra ticaret hayatında başarısız olmuştur. Eşi Safiye de İzmir'in iyi bir ailesinin kızıdır. Said'in iflasından sonra karı koca İstanbul'a göç ederler. Oğulları Zeki sınıfın en başarılı öğrencisidir. Kızları evlenecek çağa gelmiş olmasına karşın onu henüz evlendirememişlerdir. Ailenin içinde bulunduğu sefaletle karşın, yüksek ahlâkî değerlere sahip olduğu görülür.

<sup>48</sup> "Sözde Sebat masal payı fazla olan beş perdelik bir melôdramdır." Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, s. 103., "Salim'in bir masal havasında gelişen Sözde Sebat'ında..." And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 388.

<sup>49</sup>Zeynep Uysal, *Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya: Muhayyelât-ı Aziz Efendi*, Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, İstanbul 2006, s. 38.

<sup>50</sup> Ignac Kunos'un *Adakale Türk Masalları* adlı çalışması 1890'lı yıllarda Tuna Irmağı üzerinde bir ada olan Adakale'de yaptığı masal derlemelerine dayanmaktadır. Tuna Nehri üzerinde bulunan bir ada olan Adakale hakkında bilgi için bkz: Eugenia Popescu-Judetz, *Adakale*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2006. Giritli Ali Aziz Efendi devlet memuru olarak 1792-1794 yılları arasında Belgrad'ta görev yapar. Muhayyelât'ın yazım tarihi 1796'dır. Recep, Duymaz, *Muhayyelât Üzerine Bir İnceleme*, Arma yayınları, İstanbul 1999, s.12, 14, 19. Aziz Efendi, bu masalı Belgrad memurluğu döneminde dinlemiş olabilir. *Adakale Türk Masalları*'nda bulunan "Yoksul Kız" adlı masal ile *Muhayyelât*'ta ki "Kıssa-i Recep Beşe" adlı hikâye arasında Tietze'nin tespiti ettiği motif benzerlikleri ve masal için bkz: Ignac Kunos, *Adakale Türk Masalları* (çev: Necmi Seren), Armağan Çocuk Klasikleri, İstanbul 1975, s.89-99. Ignac Kunos'un hazırlamış olduğu *İstanbul Masalları*'ndaki 'Karanlık Gece' adlı masala ulaşamamıştır.

<sup>51</sup> Uysal, s. 27.

Oyunun ikinci perdesi Said'in evinde devam eder. Bir tesadüf sonucu gündüz Said'in evine gelen Çavuş Başı'nın hanımı Nezihe ve oğlunun dadısı Mihridil, Said'in kızı Naime'yi görüp çok beğenirler. Kırk gündür oğluna eş arayan Nezihe henüz Naime kadar edepli ve güzelini görmemiştir. Naime'yi oğluna almak isteyen Nezihe Hanım'ın teklifini Safiye ve kızı sevinçle karşılarlar. Akşam eve gelen Said de bu durumu artık kötü günlerin geride kalmış olması şeklinde yorumlar. Müstakbel damadın evinden giysi, yiyecek ve para yardımı gelir.

Oyunun üçüncü perdesi Çavuş Başı'nın konağında geçer. İmamla birlikte Çavuş Başı'nın konağına gelen Said, güzel konuşması ile sıradan bir odun yarıcısı olmadığını dünürüne gösterir. Gençlerin nikâhları kıyılır. Ancak bu evlilikten memnun olmayanlar da vardır. Düğün hazırlıkları için Çavuş Başı'nın evine çağırılan komşu Ayşe Hanım, dikişi Jüviçe ve Usta Molla, Çavuş Başı'nın eşi Nezihe Hanım'ı, dünürü Safiye Hanım'ın arkasına yastık koyarak taklidini yaptığı ve şişmanlığıyla dalga geçtiği konusunda doldururlar. Bu iftiraya inanan Nezihe Hanım kocasına ısrar ederek oğlu İzzet Bey ile Said'in kızı Naime arasındaki evliliği bozdurur. Naime Hanım'a önce methini duyarak, sonra da pencereden yüzünü görerek âşık olan İzzet Bey, bu ayrılık üzerine aşk hastalığına yakalanır.

Oyunun dördüncü perdesi, evvelinde kızlarını oğullarına almayı planlayan Çavuş Başı'nın Said Bey'ler için kiraladığı evde geçer. Perde Said Bey'in gördüğü rüyayı eşine anlatması ile başlar. Karanlıkta Said Bey'in üzerine üç siyah köpek hücum eder. Damatlarının dadısı bu durum üzerine onu korumaya çalışır ama başarılı olamaz. Kayınpederini korumaya çalışan Damat Bey'i ise köpekler yer. Sonra Said Bey karanlıktan aydınlığa çıkar, aile efradını muntazam bir sofranın başında görür. Rüya bu şekilde sonlanır. Bu rüyanın üzerine Çavuş Başı'nın konağından gelen bir görevli, İzzet Bey'in Naime Hanımı boşadığını, dilerlerse şimdiye kadar verilen hediyelerin kendilerinde kalabileceğini söyler. Oturdıkları evin ise iki aylık kirasının ödendiğini belirtir. Eşinin, dünürü olan kadının kilosu ile arkasına yastık koyarak dalga geçebileceğine Said Bey, asla inanmaz. Bu haber üzerine kızının aşk hastalığına tutulduğunu gören Said Bey, kızını kapıdan geçen ilk kişiye vereceğini söyler. O sırada kapıdan bir Derviş geçmektedir. Said Bey'in kızı ile evlenmeyi kabul eden Derviş, Şeyhinden izin almak için birkaç gün mühlet ister ve ayrılır. Derviş ayrıldıktan hemen sonra eve bir devlet memuru gelir. Sadrazam ve Padişah, Said Bey'in başına gelen kötü

olayları işitmiş, onlara yardım etmek istemektedirler. Padişah tarafından Said Bey'e şu an içinde oturdukları evin tapusu, çeşitli gelirler ve Kapıcı Başılık rütbesi verilir. Ayrıca Padişah, kızını Bostancı Başının oğluyla evlendirmek istemektedir. Said Bey, Padişah'ın kendisine ihsan ettiği tüm bu iyiliklere karşın kızını bir Derviş'e vermeye söz verdiğini, Derviş bu işten vazgeçmedikçe kazandığı tüm bu zenginlikleri kaybetmesi gerekse bile kızını bir başkası ile evlendiremeyeceğini söyler. Tekrar gelen Derviş, Şeyhinden evlilik için izin aldığını ama Bostancı Başının oğlu ile ilgili meseleden haberdar olduğunu söyler. Said Bey'in kızı hakkında son kararın Derviş'e ait olduğunu söylemesi üzerine Derviş, şeyhine akıl danışmak için bir gün mühlet ister ve ayrılır.

Oyunun beşinci ve son perdesi Bostancı Başının iş yerindeki odasında geçer. Aşk hastalığından iyice bitap düşen ve neredeyse ölmek üzere olan İzzet Bey, Bostancı Başının yanına gitmiştir. Babasının kendi adına verdiği hükmün geçersizliğini söylemek, ölmeden önce sevdiğini son bir kez görmek ve babasını şikâyet etmek niyetindedir. İzzet Bey'in hikâyesini dinleyen Bostancı Baş, olayın tüm taraflarını çağırır. Öncelikle İzzet Bey'in babası Çavuş Başını, gençleri ayırdığı ve kanunsuz bir iş yaparak oğlunu nikâhlı eşini zorla boşatmaya çalıştığı için azarlar. Bostancı Başını gören Said, onun kızını vermeye söz verdiği Derviş olduğunu görür. Bu sırada birbirlerine kavuşamamanın acısıyla iyice fenalaşan İzzet Bey ve Naime sırayla bayılırlar. Bostancı Başının gençlere nikâhlarının düşmediği, birbirlerinin olduklarını söylemesi üzerine İzzet Bey'le Naime Hanım'ın kendilerine geldikleri, sağlıklarının düzeldiği görülür. Oyunun sonunda Bostancı Baş, Said Bey'i tüm bu olaylar boyunca sözünde sebat ettiği için kutlar ve Padişah'tan ona daha büyük ihsanlar vermesini isteyeceğini söyler. Oyun Said Bey'in Padişah'a ettiği dua ve Padişah'ı öven bir şarkının tüm oyuncular tarafından topluca okunması ile sonlanır.

Sâlim'in *Sözde Sebât* adlı piyesinin altmetni olan *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'de yer alan "Kıssa-i Recep Beşe" hikâyesinde ise Şam'ın Eşrefiyye mahallesinde oturan atmış yaşlarındaki hamal Recep Beşe'nin kızını evlendirme hadisesi anlatılır. Oldukça güzel bir kıza sahip olan Recep Beşe, fakirlik yüzünden evlilik çağına gelen kızını henüz evlendirememiştir. Şehrin zenginlerinden(Baş Kapıcı Baş) Hacı Süleyman Ağa da Tahir adlı oğlunu evlendirmeye niyet etmiş, ancak hem ahlâkça hem de fiziken güzel olan, oğluna yakışır bir gelin bulamamıştır. Su içmek için girdikleri evde Recep

Beşe'nin eşi ve kızı ile karşılaşan Süleyman Ağa'nın Hanımı, Recep Beşe'nin kızının güzelliğinden ve iyi huylu oluşundan çok etkilenir. Nâime adlı bu kızı hemen orada oğluna ister, ana kıza çeşitli hediyeler ve para verir. İşten eve dönen Recep Beşe kızının bu kısmetini başlarına konmuş bir talih kuşu olarak değerlendirir ve ailecek sevinirler. Ertesi sabah erkek tarafından çeşitli elbiseler ve para gönderilir. Recep Beşe'nin kızının bu hızlı yükselişini çekemeyen Tellâk Usta, Ermeni karısı işçi Nazlı ve komşu Ayşe Kadın adlı kahramanların, gelinin annesinin, dünürü olan kadının yürüyüşünü arkasına yastık koyarak taklit ettiğini söylemeleri ve birbirlerine evin hanımının önünde yalancı şahitlik yapmaları ile, iki gencin evlilikleri çok kısa sürer. Karısının sözleriyle hareket eden bir adam olan Hacı Süleyman Ağa, derhal oğlunu Recep Beşe'nin kızından boşatır. Bu durumun haysiyetlerine dokunması üzerine Recep Beşe'nin ailesi dünürlerinin kendilerine yolladıkları tüm hediyeleri geri iade ederler. O gece üzüntüsünden uyuyamayan Recep Beşe, sabah evden çıktığında karşısına çıkacak ilk kişiye kızını vermeyi ahdedir. Sabah bir Bektaşî dervişi ile karşılaşan Recep Beşe ona kızını vermeyi teklif eder. Alacağı kızı bir kere görmek isteyen Derviş kızı görür ve beğenir. Şeyhinden evlenmek için izin alması gerektiğini söyler ve üç gün mühlet alarak yanlarından ayrılır. Derviş gittikten iki saat sonra Recep Beşe'nin evine Padişahın adamları gelir. Recep Beşe'ye yeni kıyafetler getirirler ve onu Padişahın huzuruna götürürler. Recep Beşe'nin eski kayınpederi Süleyman Ağa tarafından uğradığı haksızlığı Padişah duymuş ve Said kuluna yardım etmek istemektedir. Recep Beşe'nin Hanımı ve kızı da saraya getirilir. Recep Beşe'ye onu zengin kılıcak birçok ihsanlarda bulunulur. Recep Beşe sarayda yaşamaya başladıktan üç gün sonra Derviş gelir ve halen kızını kendisine verip vermeyeceğini sorar. Zenginliğin gelip geçici olduğunu bilen Recep Beşe sözünden dönmeyeceğini, kızının kendisinin olduğunu, ancak artık kendi konumu değiştiği için damadının da üst başının düzgün olması gerektiğini söyler. Kıyafetletini ve külahını çıkarmak için Şeyhinden izin alması gerektiğini söyleyen Derviş, yine üç gün izin ister ve gider. Aradan iki saat geçmeksizin Vezir, Recep Beşe'yi çağırır ve ona Padişahın kızıyla evlenmek istediğini söyler. Recep Beşe buna çok sevinmiş olmasına karşın bir Dervişe söz verdiğini Derviş kendisi geri dönmedikçe sözünden dönmeyeceğini belirtir. Bunun üzerine Vezir, Recep Beşe'ye, Padişahla kendisinin yüzyüze görüşmesi gerektiğini söyler. Padişahın karşısına çıkan Recep Beşe,

tahtta oturanın damadı Derviş olduğunu görür. Kayınpederini sözünden dönmediği için kutlayan Padişah, derhal Recep Beşe'nin kızı Nâime ile evlenir.<sup>52</sup>

İki eserde yer alan kahramanların isimlerini ve rollerini tablo halinde gösterdiğimizde yan roller dışında birebir uyum görülür:

**Tablo 1. 2.**Muhayyelât İle Sözde Sebât'ın Şahıs Kadrosu

Kişiler	Muhayyelât (Kıssa-i Recep Beşe)	Sözde Sebât
Sevgili	Naime	Naime
Sevgilinin Babası	Recep Beşe (Hamal)	Said (Odun yarıcısı)
Sevgilinin Annesi	Adı söylenmez	Safiye
Sevgilinin Kardeşi	-	Zeki
Âşık	Tahir	İzzet Bey
Âşğın Babası	Baş Hacı Hacı Süleyman Ağa	Çavuş Başı
Âşğın Annesi	Adı Söylenmez	Nezihe Hanım
Sevgililerin Kavuşmasını Engelleyen Mahalle Kadınları	Komşu Ayşe kadın	Ayşe (Nezihe Hanım'ın komşusu)
	Tellâk Usta	Mola Usta (Hamam ustası)
	Ermeni karısı işçi Nazlı	Jüviçe (Dikişçi)
Sevgilinin başına gelen kötülüğün ya da eksikliğin giderilmesini sağlayan kahraman	Bektaşî Derviş (Aslen Padişah)	Derviş (Aslen Bostancı Başı)
Âşğın Dadısı	-	Mihridil

İki eser karşılaştırıldığında Sâlim'in *Sözde Sebât*'inin, alt metni olan "*Kıssa-i Recep Beşe*"nin olay örgüsüne büyük ölçüde sadık kaldığı görülür. Ancak iki eser arasında bulunan tüm benzerliklere karşın aynı konunun bir başka yazar tarafından bir başka zaman diliminde farklı bir teknikle kaleme alınmış olmasının getirdiği değişiklikler ve dönüştürümler de bulunmaktadır.

Sâlim, altmetni olan hikâyeyi bir tiyatro oyununa dönüştürürken, doğal olarak biçimsel bir dönüştürüm gerçekleştirir. Altmetnin kurgusu üzerinde yapılan bilinçli tasarruflar ve konuya eklenen yeni meseleler ise, altmetin üzerinde yapılan anlamsal dönüştürümleri oluşturur. Sâlim'in altmetni olan hikâyeyi Tanzimat ideolojisi çerçevesinde yeniden yazdığını söyleyebiliriz. "Eserde, Tanzimat sonrasında Tanzimat fikirleriyle yazıldığını gösteren önemli bazı noktalar vardır ki bu eklemeler, eserin Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre*'sinden sonra yazıldığı izlenimini

<sup>52</sup> Duymaz, *Muhayyelât ile Sözde Sebat'ın Karşılaştırılması*, s. 63-77.

uynadılmaktadır.”<sup>53</sup> İnci Enginün yazarın yaptığı bu eklemeleri; Said’in vatan ve fert ilişkisi ile ilgili sözleri, verilen sözden dönmeme, kanunsuz davranışların yerilmesi ve eserin sonundaki şarkı olarak tespit eder.<sup>54</sup> Eserin yazılış tarihi meselesinde ise oyunun sonunda bulunan şarkının sözlerinin içerdiği tarihi ve ideolojik göndermelerden yola çıkarak bazı tahminlerde bulunur:

“Dörtlüklerin sonundaki ‘Şah-ı devran münevver mülkü hep’, mısraının dışında, ‘pür-adâlet asrımızdır’, ‘nûr-ı adlinden münevver mülkü hep’, ‘rahm u şefkat-i adlle memlu zaman’ ifadeleri eserin Kânun-ı Esasî’nin ilânına bağlanabileceğini ve II. Abdülhamit’in iktidara geçmesinden hemen sonra yazılmış olabileceğini de düşündürmektedir ki bu da kitabın basılış tarihini 1871’den sonrasına hatta 1876’ya götürür.”<sup>55</sup>

Sâlim’in altmetne Tazminat fikirleri çerçevesinde eklediği kısımları eğitimle ilgili olanlar, aile ilişkilerini ele alanlar ve ekonomiyle ilgili olanlar şeklinde tasnif etmek de mümkündür.

Altmetinde yer almayan ve tamamen aile fertlerini seyircinin daha yakından tanıması için eklenmiş, olaylar başlamadan önce bir hazırlık evresini teşkil eden ilk perdede, ağırlıklı olarak evin küçük oğlu Zeki’nin eğitim hayatındaki başarılarından bahsedilir. Aile oğullarını okuttuğu gibi kızlarına da okuma yazma öğretmiştir. Maddi durumu çok iyi olmamasına, kazançlarıyla ancak karınlarını doyurabilmelerine karşın, çocuklarının eğitim masrafları için harcama yapmaktan çekinmemektedirler. Buna karşılık oğulları Zeki de sınıfın en başarılı öğrencisi olur. Okulları gezen ve başarılı öğrencileri ödüllendiren Nâzır Paşa, Zeki’nin yazısını beğenir ve ona iki altın verir. Oyunda ayrıca Zeki’nin aldığı derslerin tam listesi verilir:

“Arabîden mantık, âdâb-ı ferîde; riyâziyeden hesap, mukaddime-i hendesiye; tarihten coğrafyâ-yı umûmî. Düvel-i sâbıkanın hey’et-i ictimâiyle sebeb-i inkırazları. Fârisîden Bahâristân ile dîbâce-i Gülistân. Hutûtta sülûs, rik’a, divânî, biraz da imlâ. Bunlardan başka akâid, ahlâk, edebiyat kitapları da okuruz.”<sup>56</sup>

Oyunun ilk perdesinde altmetinden ayrı olarak Zeki’nin babası Said’in geçmişine değinilir. Şuan odun yarıcılığı yapan Said aslen İzmirli zengin bir ailenin oğludur.

<sup>53</sup> Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e*, s. 676.

<sup>54</sup> Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e*, s. 676-677.

<sup>55</sup> Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e*, s. 677.

<sup>56</sup> Sâlim, s. 86-87.

Kendi gibi eşi Safiye de İzmir'in zengin bir ailesinin kızıdır. Said'in ailesi oğullarının eğitimini zamanında ihmal etmiş, Said bu sebeple okuma yazma öğrenememiş, cahil kalmıştır. Ailesi öldüğünde babasının ticaretle ilgili işlerini yönetemeyen Said, kâtipleri tarafından dolandırılır ve iflas eder. Sonrasında ise eşiyle beraber İstanbul'a göç etmek zorunda kalır. Cahilliğinin cezasını elindeki tüm servetini yitirerek ödeyen Said, bu sebeple çocuklarının eğitime çok önem verir. Eğitimin önemi oyunda ayrıca, Said Bey'in kızını zengin bir ailenin oğlu ile evlendireceği sırada damadın vasıfları sayılırken, "Arabîde mezun gibiymiş. Sair fenlerde de emsâli yokmuş."<sup>57</sup> denilerek gösterilir. Kızlarını verecekleri kişinin zengin bir aileden geliyor olmasının yanında, eğitilmiş ve zeki biri olması oyunun idealleştirdiği tipin özelliklerini gösterir.

Sâlim, kahramanlarının aile içinde birbirlerine olan davranışlarında da kendi fikirleri doğrultusunda bir idealleştirmeye gider. Baba her akşam eve geldiğinde çocuklarıyla sohbet eder, sohbet etmeyi unuttuğunda özür diler. "Said- Çocuklarım yorgunluktan hâtırlarınızı sormakta kusur ettim ama."<sup>58</sup> Çocuklarının eğitimleriyle, moralleriyle ve sıkıntılarıyla birebir ilgilenir. Çocuklar ailenin merkezi olurlar. Baba ve anne onlar için çalışıp yorulmaktadır. Ancak bu emekler karşılıksız değildir. İyi bir terbiye ve eğitimle yetiştirilen çocuklar ileride ailelerini daha yükselere taşıyacaktır. Nitekim oyunda gerçekleşen olaylar bunun sağlaması olur. "Naime- Kardeşim... Sen güzel okuyup yazmağa çalıştığının semeresi olarak dünkü gün Nâzır Paşa Hazretleri iki altın yollamış idi. Ben de evimde hâlîmle meşgul olup vâlidemin sözünden çıkmadığının mükâfatı olmak üzere bana bugün beş altın verildi."<sup>59</sup> Zeki sınıf başkanı olur ki babası bu çalışkanlığı ile oğullarının ileride devlet görevlerinde de bulunacağını söyler. Kızları güzelliği, saygılı ve edebli bir insan oluşu dolayısıyla zengin bir aile tarafından oğullarına gelin olarak seçilir.

Karı-koca ilişkileri de eserde üzerinde durulan bir husustur. Said ile Safiye zenginlikten fakirliğe düşmüş olmalarına karşın yuvalarını bozmazlar, birbirlerine karşı sevgi ve saygılarını koruduklarını her fırsatta gösterirler. Safiye kocasına sormadan kızını görücü gelen aileye verir. Said eşinin bu kararına kızmaz: "Said- Estağfirullah estağfirullah. Çocuklarımızın iyiliğini isteyeceğinizde kimin şüphesi var? Benden de iyi

---

<sup>57</sup> Sâlim, s. 98.

<sup>58</sup> Sâlim, s. 98.

<sup>59</sup> Sâlim, s. 97.

anlayacağınız o da âşîkar...”<sup>60</sup> Said karısına mahalle kadınları tarafından iftira atıldığında, yine eşinin yanında olacak, eşinin söylenen olayı yapmış olabileceğine hiç ihtimal vermeyecektir. Sâlim’in bu oyununda kahramanlarının aile içi ilişkilerini çeşitli vesilerle seyirciye göstermesi, iyi davranışlarını oyunun sonunda mükâfatlandırması, yazarın tiyatronun eğitici işlevinin farkında olduğunu ve bundan faydalanmaya çalıştığını göstermektedir.

Oyunda Tanzimat fikirleri çerçevesinde işlenen bir diğer temel konu ekonomidir. Ekmeğini yorucu ve zahmetli bir işle kazanan Said, her fırsatta çalışmayı över. Kendisi odun kırıcılık yaparken eşi ise kese örerek, dikiş dikerek ve bez dokuyarak aile bütçesine katkıda bulunur. Ailenin kazandığı parayı nasıl taksim ettiği örnek bir ev ekonomisi şablonu veriliyormuşcasına detaylı anlatılır:

*“Said- Otuz beş kuruştan ziyâdece para kazandım. Öteden beri olan âdetimiz üzre behergün kazandığının yedide dördü taayyüşümüz için olduğundan yirmi kuruşuyla ufak tefek aldım. İki rubalara, biri de çocuklarının hoca ve üstâdlarının haftalıklarına karşılık olduğundan al şu on beş kuruşu sakla, elmas Safiye’ m.”<sup>61</sup>*

Üstteki alıntıdan ailenin çok büyük bir geliri olmasa da kazandıkları parayı düzenli bir şekilde harcadıkları, bir kısmını günlük giderleri için bir kısmını çocuklarının eğitimine ayırdıkları bir kısmıyla da tasarruf etmeye çalıştıkları görülür.

Bir diğer farklılık olarak, Sâlim’in oyununun kahramanların tanıtımı amacıyla oluşturulan ilk perdesinde bulunan konuşmalar, altmetinde yer almaz. İki eserin serim, düğüm ve çatışma bölümleri ortak olup Sâlim, altmetinden aldığı öyküyü farklı bir çözüme ulaştırarak sonuçlandırır. *Kıssa-i Recep Beşe*’de Naime ilk eşi Tahir’den annesine atılan iftira yüzünden ayrı kalmak zorunda kaldığında, babasının kendisi için tamamen tesadüf sonucu bulduğu Bektaşî Derviş ile evlenir. Oyunun sonunda Derviş’in Padişah çıkmasıyla da eskisinden daha büyük bir zenginliğe ve mutluluğa sahip olurlar. Sâlim’in eserinde ise altmetindeki Tahir rolünün muadili olan İzzet Bey, ailesinin kendisini eşinden ayırması üzerine aşk hastalığına tutulur. Öleceğini anlayan İzzet Bey, Bostancı Başı’ya gidip ailesini şikâyet etmek ve sevdiğini son bir kez daha görmek niyetindedir. Oyunun sonunda anlaşılır ki Said’in kızına tamamen tesadüf sonucu seçtiği Derviş aslında Bostancı Başı’dır. Naime’nin ve İzzet Bey’in birbirlerini çok sevdiklerini gören Bostancı Başı, oğlanın ailesinin hukuksuz bir iş yaparak ayırdığı

<sup>60</sup> Sâlim, s. 99.

<sup>61</sup> Sâlim, s. 98.



gençleri birbirlerine kavuşturur. Sâlim'in eseri bu şekilde sonlanır. Altmetinden farklı gerçekleşen bu son yazarın evlilik teması üzerine kurulmuş bu hikâyeyi daha gerçekçi bir sonla bitirme gayreti olarak da yorumlanabilir.

Sâlim, *Sözde Sebât* adlı oyununda başarılı bir yenidenyazma eylemi gerçekleştirir. Altmetnin sahip olduğu eleştirel potansiyeli ve çatışma unsurlarını iyi tahlil eden yazar, bunlardan bir tiyatro oyunu çıkarma yoluna gider. Altmetindekine göre daha gerçekçi, iç dünyaları olan kahramanlar yaratmayı başarır. Kahramanlarını Tanzimat fikirleri doğrultusunda idealleştiren yazar, döneminde çok okunan ve çok sevilen bir eserden eğitici bir oyun uyarlamıştır.

Ahmet Necîb'in<sup>62</sup> *İdbâr ve İkbâl*<sup>63</sup> adlı oyununda kendisiyle evlenmek isteyen damat adaylarına üç soru soran, bilemedikleri takdirde ise onları öldüren bir Çin prensesinin hikâyesi anlatılır. Kaynağı *Binbir Gece Masalları*'nda yer alan *Doksan Dokuz Kesilmiş Kafanın Altında Bilgelik Sınavı* adlı masala dayanan bu öykü, Avrupa Tiyatro ve Operasında da işlenmiş bir konudur.<sup>64</sup> “Bu dönemde Binbir gece Masalları'nın Elf-ün-nehâr ven-nehâr çevirisinden yararlandığını sandığımız Ahmet Necip Efendi'nin İdbar ve İkbâl adlı oyunu işte bu derlemede bulunan Turandot masalı üzerinedir.”<sup>65</sup>

Araştırmacıların oyunun içerdiği masalsı unsurlar kadar dikkat çektiği bir diğer nokta ise, oyunun sahnelenmeye gayet müsait, konuşma dilini başarıyla sahneye taşımış, keyifli bir eser olmasıdır.

“*Bu eserde, XIX. yüzyılın diğer piyeslerinde göremediğimiz bir özellik vardır. O da eserde seyircinin bir endişe olarak ele alınmasıdır... Ahmet Necip eserini, hiç şüphesiz aktör oluşundan ileri gelen bir teknik bilgi ile, sahneyi ve seyirciyi düşünerek*

<sup>62</sup> “Ahmet Necip (1850-1890):Oyuncu ve yazar. Gedikpaşa Osmanlı Tiyatrosunda sahneye çıkan ilk Türklerdendir. Bu trupun dağılmasından sonra bir süre de Manakyan ile çalışmıştır.” M.Nihat Özön ve Baha Dürder, *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1967, s. 12.

<sup>63</sup>Ahmet Necîb, *İdbâr ve İkbâl*, Şeyh Yahya Efendi Matbaası, İstanbul 1290 (1873) 160 s.

<sup>64</sup>Ahmet Necîb'ten önce Kont Carlo Gozzi'nin(1771) ve Friedrich Schiller'in tiyatroya uyarladığı bu eser Giacomo Puccini'nin opera uyarlaması ile büyük şöhret kazanmıştır. “Bu oyunu yazarken sanatçının Gozzi'nin Turandot adlı oyunundan esinlendiği anlaşılmaktadır.” Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, MitosBOYUT Yayınları, İstanbul 2000, s. 358-359.

<sup>65</sup>And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 354-355. “Masal türünün göz alıcı ve renkli sahneleri ile gelişen bu oyun, XIX. yüzyıl oyun yazarlığımız içinde kendine özgü bir yer tutuyordu.” Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, s. 358-359.

*yazmıştır. Bu sebeple eser, tiyatrodaki seyircinin hoşuna gidecek ve onu doyuracak hemen her çeşit malzemeyi toplamış gibidir.”<sup>66</sup>*

Beş perdeden oluşan oyunun ilk perdesinin ilk iki sahnesi Pekin’de bir handa/sokakta geçmektedir. Geçmişte büyük bir servete sahip olduğunu söyleyen Arslan Bey, şimdiki fakir halinden dolayı feleğe şikâyet etmektedir. Arslan Bey’in şikâyetlerini duyan Hacı Nine adlı yaşlı kadın, Arslan Bey’i ölmüş oğluna da benzetererek ona yardım etmek ister. Eskiden saltanat sürdüğünü, bir veliaht olduğunu düşünerek üzülen Arslan Bey, Hacı Nine’den geldiği kentin Pekin, hükümdarının ise Altın Han olduğunu öğrenir. Ayrıca Altın Han’ın kızı Binnaz Hanım’ın on dokuz yaşında olmasına karşın hiçbir erkeği beğenip de evlenmemiş olduğunu, Binnaz Hanım’ın diğer kızlardan farklı olarak erkekler gibi iyi bir eğitim gördüğünü, kendisiyle evlenmek isteyenlere birkaç soru sorduğunu, sorularına doğru cevap veremeyen taliplerini babasına öldürttüğünü öğrenir. Sonrasında Hacı Nine ölmüş oğluna benzettiği Arslan Bey’i evlat alır. Oyunun üçüncü ve dördüncü sahnelerinde Altın Han’ın hizmetlileri olan Abdullah, Lütfi ve Fettah Bey’lerin, Binnaz Hanım’ın sorularını bilemeyen taliplerini öldürmesini zalimlik olarak gördüklerini ve babasının, zamanında kızına bu konuda verdiği sözden dolayı çok pişman olduğunu öğreniriz. Evden dışarı çıkan Arslan Bey, Abdullah, Lütfi ve Fettah Bey’lerle karşılaşır. Bu beylerin dostluğunu kazanan Arslan, onlardan ertesi gün sarayda görüşmek için davet alır. Ayrıca o gece Binnaz Hanım’ın sorduğu sorulara doğru cevap veremeyen Semerkant veliahdının infazının gerçekleşeceğini öğrenir.

İkinci perde Hacı Nine’nin evinde başlar. Arslan Bey Binnaz Hanım’ın sorularını bilemeyen veliahdın infazını seyrettikten sonra, gördüklerini Hacı Nine’ye anlatır. Arslan Bey’in konuşmalarından Binnaz Hanım’a âşık olduğu anlaşılır. Arslan Bey’in evine gelen Abdullah, Lütfi ve Fettah Bey’ler resmini görerek Binnaz Hanım’a âşık olduğunu öğrendikleri Arslan Bey’i, sabırlı olması ve Binnaz Hanım’ın sınavına girmemesi için uyarırlar. Ancak arkadaşlarının ve Hacı Nine’nin tüm öğüt ve ısrarlarına rağmen Arslan Bey kararından vazgeçmez. Arslan Bey’in Binnaz Hanım’ın suallerine cevap vermek üzere evden ayrılmasıyla perde sonlanır.

<sup>66</sup> Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, s. 75. Özdemir Nutku’da bu oyunun “...sahne yatkınlığı olan ilgi çekici bir oyun...” olduğunu söyler. Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, 358-359.

Üçüncü perde Altın Han'ın divan meclisinde başlar. Celil, Nasir ve Tayfur Paşa'lardan oluşan meclis üyeleri ile Altın Han çeşitli devlet meseleleri hakkında istişare ederler. Bu sırada meclise gelen Arslan Bey, Binnaz Hanım'la evlenmek için onun yaptığı sınava girmek istediğini söyler ve Altın Han ile Celil Paşa'nın tüm ısrarlarına ve vaatlerine rağmen bu kararından vazgeçmez. Arslan Bey'in Altın Han'ın huzurundan ayrılmasından sonra, uzun zamandır hiçbir şey yememiş olan fakir bir İhtiyar çıkagelir. Altın Han bu fakir İhtiyara birçok ihsanlarda bulunur. Fakir İhtiyar gittikten sonra Altın Han'ın huzuruna tekrar gelen Arslan Bey, kararından vazgeçmediğini söyler. Bunun üzerine ertesi gün yapılacak sınavdan önce Arslan Bey'in şerefine bir yemek düzenlenir, perde bu şekilde sonlanır.

Oyunun dördüncü perdesi üçüncü perdedeki divan meclisinde devam eder. Mecliste ayrıca Binnaz Hanım'ın suallerini sorabilmesi için bir kafes bulunmaktadır. Müftü'nün, Binnaz Hanım ve daha birçok kişinin kararından vazgeçirmeyi başaramadığı Arslan Bey, sınava alınır. Binnaz Hanım'ın ilk sorusu, bütün dünyanın ona ihtiyacı olan şey nedir, olur. Bu soruyu güneş diye cevaplayan Arslan Bey, evladını doğurup salıveren ve sonra kabul eden şeyin deniz olduğunu söyleyerek ikinci soruyu da doğru bilir. Üçüncü soru bir ağacın bir yüzü siyah bir yüzü beyaz yaprağı nedir olur. Arslan Bey bu soruya da gece ve gündüz doğru cevabını verir. Arslan Bey'in soruların tamamını doğru cevaplamasına Binnaz Hanım dışında herkes memnun olur. Arslan Bey'in soruları doğru cevaplamış olmasına karşın, halen onunla evlenmek istemeyen Binnaz Hanım'ın zorluk çıkarması üzerine, Arslan Bey bir teklif öne sürer. Eğer Arslan Bey'in soracağı soruya Binnaz Hanım doğru cevap verecek olursa, Arslan Bey onunla evlenmekten vazgeçecektir. Arslan Bey'in Binnaz Hanım'a, kendi adının ne olduğunu sorması üzerine, Binnaz Hanım soruya ertesi gün cevap vermek için müsaade ister. Arslan Bey'in sorduğu soruya cevap veremeyip de onunla evlenmek zorunda kalmayı gururuna yediremeyen Binnaz Hanım'a Şehvar adlı cariyesi yardım teklif eder. Gece Arslan Bey'in odasına gidip sorunun cevabını Binnaz Hanım için öğrenebilecektir. Karşılığında istediği ise, gündüz sınav sırasında görüp âşık olduğu Arslan Bey'le evlenmektir. Binnaz Hanım'dan bu konuda söz alan Şehvar, yanından ayrılır. Perde bu şekilde sonlanır.

Oyunun beşinci perdesi dördüncü perde ile aynı mekânda divan meclisinin bulunduğu salonda geçer. Binnaz Hanım, herkesi şaşırtarak Arslan Bey'in adını bilir ve

babasının Timur Han olduğunu söyler. Soruyu bilmiş olmasına karşın Arslan Bey’le evleneceğini, bugüne kadar kendisine gelen taliplerini cehaletlerinden dolayı istemediğini ifade eder. Binnaz Hanım’ın Arslan Bey’le evlenmek istediğini ilân etmesi üzerine cariyesi Şehvar ortaya atılarak, Binnaz Hanım’ın soruyu bilmesinde kendisinin payı olduğunu söyler ve hançeriyle kendisini öldürür. Şehvar’ın akıbetini feleğe bağlayarak üzerinde çok durmayan Altın Han, tahtını Arslan Bey’e bırakır. Bu sırada oyunun üçüncü perdesinde Altın Han’ın yardım ettiği İhtiyar çıkagelir, ihtiyarın Altın Han’ın babası Timur Han olduğunun anlaşılması ile oyun sonlanır.

Oyunun konusunun alındığı *Binbir Gece Masalları*’nda bulunan *Doksan Dokuz Kesilmiş Kafanın Altında Bilgelik Sınavı* adlı masalın konusu ise şu şekildedir. Zamanın birinde eski Rum ülkelerinden birinin çok zengin Padişahı, zaman içinde tüm servetini yitirmiş, fakirlikten dilenecek hale gelmiş. Bu padişahın zekâsıyla ünlü Oğlu, babasına artık o topraklarda durmamalarını başka diyarlara gitmelerini tavsiye etmiş. Uzun bir yolculuktan sonra sabık Padişah, Eşi ve Oğlu bir kente varmışlar. Şehrin hâkiminin onurlu adaletli ve zengin birisi olduğunu öğrenen oğulları gidip Şah’ın huzuruna varmış. Oğul, Anne ve Babasını kendi köleleri olarak Şah’a tanıtmış. Bu köleleri çok beğenen Şah’a kölelerini ona emanet ettiğini, onlara karşılık olarak güzel bir at ile bir şah oğluna yakışır kıyafet ve takımlar istediğini söylemiş. Ayrıca bu eşyaları ödünç olarak aldığını geri getirdiğinde kölelerini geri alacağını söyleyip Anne Babasıyla vedalaştıktan sonra oradan ayrılmış. Daha güzel bir kente varan Oğul, bu kentte insanların ona, “bu yüzüncü olacak, yazık olacak gençliğine” dediklerini duymuş. İşin aslı ise bu şehrin Şah’ının çok güzel bir kızı varmış ancak bu Kız sorduğu tüm sorulara doğru cevap veremeyen taliplerini öldürtmekteymiş. Bugüne kadar doksan dokuz kişi bu yolda canından olmuş. Şah’ın kızının bulunduğu kulenin önüne gelen Oğulda yüzüncü kişi olarak bu sınava girmeye talip olmuş. Genç Kızın ilk sorusu bu kulenin üzerinde duran ben ve etrafımdakiler neye benziyor olmuş. Sultan’ı bir puta, güneşe, aya ve nisan ayına benzeten Oğul, etrafını saranları ise putun hizmetkârlarına, güneş ışınlarına, yıldızlara ve çiçeklere benzetmiş. Oğul’un bu soruyu doğru cevaplama üzerine halk çok sevinmiş. Şah’ın kızının ikinci sorusu “Batı’nın kızını Doğu’nun şahının oğluna ver. Onların çocuğu güzel yüzlülerin sultanı olsun. Bunun meali nedir olmuş?” Oğlan ise bu sorunun felsefe taşının gizemiyle ilgili olduğunu, doğu toprağı ile batının neminin karışımının felsefe cıvasını oluşturduğunu, bundan altın ve gümüşün

oluşturduğunu ve çakılın elmasa dönüştüğünü söylemiş. Bu soruya da doğru cevap veren Oğlan'a, Sultan bir dizi soru sormuş. Oldukça zeki olan Oğlan, tüm sorulara doğru cevap veriyormuş. Oğlanın sınavı kazanması için Sultan'ın akşam ezanına kadar soru sorması ve tüm soruların doğru bilinmesi gerektiğinden, soruları cevaplamaktan sıkılan Oğul, Sultan'a "dilersen ben sana bir soru sorayım, eğer bu soruyu doğru cevaplarsan beni öldürürsün, şayet bilemez isen hemen evleniriz" demiş. Sultan'ın bu teklifi kabul etmesi üzerine Oğlan, "ben nasıl bu soylu atın üstünde olduğum halde aynı anda babamın atı üzerinde olabilirim ve nasıl olurda böyle giyinirken annemin giysileri altında saklanabilirim?" diye sormuş. Bir saat düşünen Sultan'ın cevap verememesi üzerine Oğlan tüm öyküsünü anlatmış ve anne babasını rehin vererek bu atı ve giysileri aldığını söyleyerek bilmecesini cevaplamış. Bunun üzerine Oğlan, Sultan'la evlenerek Şah olmuş, Anne ve Babasını geri almış.<sup>67</sup>

İki eserin geçtiği mekânların birbirlerinden farklı oldukları görülür. Masalda tahtını kaybeden gencin ülkesi Rum diyarında iken, oyunda Nogay Hanlığı'na hükmetmektedirler. Masalda Rum diyarındaki ülkesinden uzaklaşan kahraman maceralarını yaşayacağı yere birkaç şehir geçtikten sonra varır. Oyunda kahramanın gittiği ülke Çin, şehir de Pekin olur.

Masalda tahtını kaybeden kahraman, anne ve babasını bir başka Şah'a köle olarak emanet eder. Onların karşılığında Şah'tan güzel giysiler ve bir at alır. Oyunda ise tahtını kaybetmiş olan kahraman, babasının izini oyunun sonuna kadar bulamaz. Oyunda aç ve perişan halde olan kahramana yaşlı bir kadın yardım eder, ona yemek ve giysi verir.

Masaldaki prenses ile oyundaki prensesin taliplerine sordukları soruların içeriği ve sayısı da farklıdır. Yalnızca cevabın güneş olduğu soru ortaktır. Masalda sorular kahraman doğru yanıtladığı sürece akşam ezanına kadar devam ederken oyunda yalnızca üç soru sorulur. Ayrıca masalda ve oyunda kahramanın prensese sorduğu sorular farklıdır.

Ahmet Necib, bu oyununda *Binbir Gece Masalları*'nda yer alan bir masalı - muhtemelen Avrupa'daki uyarlama örneklerini gördükten sonra- tiyatro oyununa dönüştürmüştür. Doğal olarak gerçekleşen biçimsel dönüştürümlerin yanında büyük bir anlamsal dönüştürümden bahsedemeyiz. Yazarın mevcut konuyu ideolojik göndermeler

<sup>67</sup>*Binbir Gece Masalları*II.cilt (haz: A.Ş.Onaran), YKY, İstanbul 2004 s.2605-2616.

ya da didaktik mesajlar için kullanmak yerine, yalnızca sahnede masalsi bir hikâye anlatmak için kullandığını söyleyebiliriz.<sup>68</sup>

Ahmet Midhat'ın *Açıkbaş*<sup>69</sup> adlı oyununda herkesin birbirinin arkasından iş çevirdiği bir konakta hurafelere inanan insanların yaşadıkları komik durumlar anlatılır. Ahmet Midhat Efendi'nin bu eserinde komik başroldeki kahramanlardan çok yan rollerdeki çöpçatan kadın, kocakarının konuşmaları ve bilhassa Kâtip Efendi'nin başını çektiği Esnaf, Mısırcarşılı, Kapıçuhadarı, Buharalı, Gazeteci ve İmam Efendi'nin oluşturduğu mahallelilerin sohbetlerinden doğar. Kâtip Efendi'nin hiçbir anlama gelmeyen uzun terkipli ve ağdalı Osmanlı Türkçesi ve yaşanan yanlış anlamalar gülünç durumların yaşanmasına sebep olur. "Bu eserde, yaş farkından doğan hayat düzensizliğinin, batıl inançların ve medreseli kâtiplerin dilinin komiği vardır."<sup>70</sup>

Dört perdeden oluşan oyunun ilk perdesi Hüsnü Bey'in konağında geçer. Hüsnü Bey atmış beş yaşında olmasına karşın on dokuz yaşında Hesna Hanım adlı bir genç kızla evlenmiştir. Hüsnü Bey aslında genç olduğunu kanıtlamak, Hesna Hanım ise âşık olduğu Şehsuvar Bey'in oğlu Numan Bey'i daha rahat görebilmek için Yekta Hanım'ı yaşlı bir zat olan Şehsuvar Bey ile evlendirmeyi istemektedirler. Ancak Fettan Bey'i seven Yekta Hanım, bu evliliğe şiddetle karşı çıkmaktadır. Hüsnü Bey'in kızına bu evlilik konusunda ısrar ettiği bir sırada Yekta Hanım babasına Hesna Hanım'ın kendisini aldattığını, inanmazsa evden çıkmış gibi yapıp dolaba saklanmasını ve eşinin aracı kadın ile yaptığı konuşmayı dinlemesini söyler. Kızının tavsiyesine uyan Hüsnü Bey eşi ile Elena Dudu adlı çöpçatanın konuşmalarını dinler, karısı hakkındaki gerçekleri öğrenmiş olur.

Oyunun ikinci perdesi uzak diyarlardan geldiği söylenen (Mısır ya da Buhara) Açıkbaş Hoca adlı bir kişinin evinde geçer. Açıkbaş Hoca, fal bakan, niyet okuyan, insanları âşık eden, her türlü büyü işlerine bakan bir kişidir. İlk ziyaretçileri Şehsuvar ve oğlu Numan Bey olur. Açıkbaş Hoca, gelen kişilerin isimlerinin ilk harflerini doğru

<sup>68</sup> Niyazi Akı ise oyun için "... bütün bu masal ve mitoloji atmosferine rağmen piyes, bilgili kadının ancak aydın ve ince erkekle mutlu olabileceğini, dolayısıyla insanı okumanın insan edebileceği tezini savunduğu için bir Tanzimat devri eseri gösterir." demektedir. Eserin *Binbir Gece Masalları* ile ilişkisini gözden kaçıran Niyazi Akı, oyunda vurgulanan akıl kavramını Tanzimat ideolojisi ile ilişkilendirir. Oyundaki akıl vurgusu altmetinden gelmektedir. Yazarlar oyun uyarlamak için kendilerine gelenekten konu ararken geçmişte var olup o an modernize edilmesi ya da hatırlatılması gereken mevzuları içeren eserlere yönelmişlerdir. Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, s. 77-78.

<sup>69</sup> Ahmet Midhat Efendi, "Açıkbaş", *Ahmet Midhat Efendi Bütün Oyunları*, (Haz. İnci Enginün) Dergâh Yayınları, İstanbul 1998, s.81-134.

<sup>70</sup> Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, s. 46.

bilir. Numan Bey'in sevdiği kişinin de Numan bey'i sevdiğini ancak Şehsuvar Bey'in sevdiği genç kızın kendisini sevmeyişini söyler. Sonraki misafirler Hüsnü Bey ile Hesna Hanım olur. Onların da isimlerinin baş harflerini doğru bilen Hoca, kızlarını Şehsuvar Bey'e âşık edebileceğini söyler. Bunun için önce kızdaki aşkı alıp kendisine geçirecek, sonra da o aşkı alıp Şehsuvar Bey'e aktaracaktır. Böylece Yekta Hanım, Şehsuvar Bey'e âşık olacaktır.

Oyunun üçüncü perdesi Hüsnü Bey'in konağında geçer. Açıkbaş Hoca, Yekta Hanım'ın bir başkasında olan gönlünü almak üzere konağa gelmiştir. Bir odada baş başa kaldıkları zaman Açıkbaş Hoca üstündeki kıyafetleri ve takma sakalını çıkarır. Fettah Bey, Yekta Hanım'a kavuşmak için böyle bir oyun oynamıştır. Önce İstanbul'da Açıkbaş Hoca adıyla nam salmış, bu tarz hurafelere çok inanan İstanbul halkı sayesinde kısa zamanda hem çok para kazanmış hem de Yekta Hanım'la evlenmek için bir fırsat yakalamıştır. Odadan tekrar Açıkbaş Usta kılığında çıkan Fettah Bey, kendisinin Yekta Hanım'ı pek beğendiğini Yekta Hanım'dan kendisine geçirdiği aşkı Şehsuvar Bey'e aktaramayacağını bunun için zaten kendisinden sihir konularında daha usta biri gerektiğini söyleyerek Yekta Hanım'la evlenmek istediğini söyler. Yekta Hanım da gönlünün Açıkbaş Hoca'da olduğunu belirtir. Hüsnü Bey ve Hesna Hanım bu evliliğe çok gönüllü olmasalar da evet derler.

Oyunun dördüncü perdesi Hüsnü Bey'in konağında devam eder. Açıkbaş Hoca ile Yekta Hanım'ın nikâhını kıymak için bir İmam Efendi gelmiştir. Ayrıca konuklar arasında Kâtip, Esnaf, Mısırçarşılı, Kapıçuhadarı, Buharalı ve bir Gazeteci bulunmaktadır. Kâtip oldukça ağdalı bir Osmanlıca konuşur, kimse ne dediğini anlamaz. Nikâh kıyıldıktan sonra Fettah Bey üzerindeki Açıkbaş Hoca kostümünü çıkarır ve gerçeği Hüsnü Bey'e açıklar. Hüsnü Bey memnun olmasa da nikâh geçerlidir. Oyun bu şekilde sonlanır.

Mustafa Hilmi'nin *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü*<sup>71</sup> adlı piyesi mesnevi nazım biçimiyle ve aruz vezniyle yazılmıştır.<sup>72</sup> Biçim özellikleri açısından klasik

<sup>71</sup> Mustafa Hilmi, *Bahtiyar Yahud Son Gürlüğü*, Zartaryan Matbaası, İstanbul 1291 (1874) 44s.

<sup>72</sup> “Ben ezelden bende-i fermânınım (a)

*Cân verir bir âşık-ı hayrânınım (a)*

*Sen cihânda bir vezîr evlâdısın (b)*

*Bir vezîrin duhter-i nev-zâdısın (b)*

*Ben fakîrim sen şeh-i âlîcenâb (c)*

*Ya'nî ben bir zerreyim sen âfîtâb*”(c) Hilmi, s. 5. Bir manzum tiyatro olan oyun aruzun Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilün vezni ile kaleme alınmıştır.

edebiyatımızdaki manzum hikâyeleri andıran eser, konu bakımından da biçimini aldığı geleneğe yaklaşmaktadır. Fakir bir genç ile zengin bir kızın aşkını anlatan eser -yoğun şekilde- içerdiği klasik edebiyatın imaj ve kelime dünyası ile *Leyla ve Mecnun* mesnevisine benzetilmektedir.<sup>73</sup>

“...piyesi *Leylâ ile Mecnun*’la karşılaştırmak mümkündür; farkın sadece bitişlerinde olduğu kolayca görülür; bunda sevgililer hayatta iken visale ererler, Fuzuli’nin eserinde ise sevgililer hayatta birleşemezler, lâkin öldükten sonra birbirlerine kavuştuklarını bir ruya vasıtasıyla öğreniriz.”<sup>74</sup>

Ancak Fuzuli’nin *Leyla ve Mecnun* mesnevisi ile Mustafa Hilmi’nin bu oyunu arasındaki benzerlik eserlerin konularından ziyade bir aşk öyküsünü ele alış, anlatış ve tasarlayış biçimlerindedir: “...piyeste divan edebiyatı imaj ve edasına yer yer rastlanır; iki aşık birbirlerini gönül hırsızlığı ile, gaddarlıkla itham ederler. Karşı karşıya buldukları halde birbirlerinin elini bile tutmazlar. Gelecek günlerin vefasızlıkları için önceden sitemler ederler. Talihi kötüler, ölümü özlerler...”<sup>75</sup> Ayrıca “...dervişin duası, duasının hemen yerine gelmesi gibi kerametlere yer verilmesi, klâsik edebiyatımıza mahsus duygu ve imajların bulunması onu manzum hikâyelerimize yaklaştırır.”<sup>76</sup>

Piyesinin merkezini oluşturan melankolik aşk hikâyesinin yanında, Mustafa Hilmi’nin eserini manzum biçimde ve aruzla kaleme almış olması da oyununu manzum hikâyelerimize yaklaştıran bir başka unsurdur.

*Bahtiyar yahut Son Gürlüğü* adlı oyun, Niyazi Akı’nın tiyatro tarihinde, eksik ve aksayan yönleri belirtilmekle beraber, trajedi türü içinde gösterilirken, Metin And’ın çalışmasında yazarların tragedya yazmak istemelerine karşın “taslak tragedyalar” yazmaktan öteye gidememelerinden ötürü manzum dram olarak sınıflandırılır.<sup>77</sup> “Bu ilk trajedilerimiz batıdaki örnekler yeteri kadar incelenmeden, bununla beraber taklit de

<sup>73</sup> Oyun içerisinde *Leyla ve Mecnun* hikâyesine iki yerde gönderme yapılır: “Âferîn ey leylâ-i şîrîn edâ / Kim sana mecnûnluğum şândır bana”(s.13), “Bir saçı leylâyadır meftûnluğum / Kaystan bin kat füzûn mecnûnluğum”(s.30). Ayrıca Şeyh Galib’in *Hüsn ü Aşk* mesnevisine de bir gönderme bulunur:

“O hüsn ben aşk ben derd ol devâ / O şafak ben renk ben ney ol sedâ”(s.16). Hüsn ü Aşk mesnevisinde Hüsn kız Aşk ise erkektir ve mesnevi sevgililerin çeşitli maceraların sonunda kavuşmasıyla sonlanır. Mustafa Hilmi’nin beytinde Hüsn ve Aşk ile onlara benzetilen Âdil ve Münire’nin cinsiyetleri uyumludur. Mustafa Hilmi’nin oyununun sonu benzetildiği *Leyla ve Mecnun* mesnevisinden farklı olarak *Hüsn ü Aşk*’taki gibi mutlu sonla bitmektedir.

<sup>74</sup> Akı, XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi, s. 60-61.

<sup>75</sup> Akı, XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi, s. 59.

<sup>76</sup> Akı, XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi, s. 61.

<sup>77</sup> And, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, s. 341-343., Akı, XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi, s. 53, 59-61.



edilmeden sadece kendi ilham kaynaklarımızla yetinilerek yazılmış iyi duygulu ve iyi niyetli eserlerdir.”<sup>78</sup>

Dört perdeden oluşan oyunun ilk perdesi Âdil ile Münire'nin baş başa oldukları, rahatça konuşabildikleri bir mekânda geçer. Perdenin ilerleyen bölümlerinde yanlarına sırayla Münire'nin cariyesi Âfitâb ile dadısı Dilcu da katılır. Münire, Nazmi adlı bir taşra vezirinin kızıdır. Âdil hakkında tek bildiğimiz ise fakir bir genç olduğudur. Oyunun ilk perdesi genç âşıkların birbirlerine olan kuvvetli hislerini tarife çalışmalarını ile ilerler. Birbirlerini çok seven gençler aralarında bulunan ekonomik farklılıktan ötürü kavuşamayacaklarını düşünmektedirler. Bu sebeple talihleri ile konuşur ona kızarlar. Her şeye rağmen ayrılmamaya karar vermeleri ve aralarındaki yanlış anlamaları Âfitâb adlı cariye aracılığı ile gidermelerinden sonra yanlarına Münire'nin dadısı Dilcu gelir. Dilcu gençlere bu yaptıklarının ahlaksızca olduğunu, bir vezir kızına fakir bir oğlana âşik olmanın yakışmayacağını söyler ve gençlerin tüm ricalarına rağmen bu ilişkiyi vezir babasına ihbar edeceğini belirtir. Dilcu'nun yanlarından ayrılışı ile ilk perde sonlanır.

Oyunun ikinci perdesi Nazmi Paşa'nın huzurunda geçer. Kethüdası Hayrettin ile konuşan Nazmi Paşa, kızının fakir bir oğlana âşik olmasından ötürü yaşadığı üzüntüyü anlatır. Hayrettin'in verdiği akıl ile Nazmi Paşa bu durumdan sıyrılmamanın bir yolunu bulur. Kızını kendisine uygun birisine vermeyi münasip görmektedir. Bunun için fakir oğlanı sürgüne yollayacaktır. Âdil'i yanına çağirttiran Vezir, onu ağır sözlerle aşağılar. Kızının dengi olmadığını söyler. Paşa'nın ağır sözlerini Âdil, sevgisinin büyüklüğünü anlattığı, gönlüne söz geçiremediği anlamına gelen kibar sözlerle yanıtlar. Perde Âdil'in Paşa'nın huzurundan zorla götürülmesi ile sonlanır.

Oyunun üçüncü perdesi dağlık bir alanda geçer. Coğrafyanın çöl olduğu oyun içinde birkaç yerde ifade edilir. Âdil üstü başı perişan bir halde bu coğrafyada yalnız başına dolaşmakta, aşkından ayrı olmanın acısıyla söylenmektedir. Çölde bir Derviş'le karşılaşan Âdil, başlangıçta derdini söylemek istemese de, Derviş'e uğradığı zulmün ma'lûm olması üzerine içini döker. Derviş, sevgililerin biran önce barışmaları ve onlara bu zulmü edenlerin cezalarını çekmelerine yönelik bir dua eder ve kaybolur. Derviş'in ortadan kaybolmasından hemen sonra Âdil'e sevgilisi Münire'den mektup getiren bir uşak çıkar gelir. Âdil'in mektubu okumadan önce metkupa söyleştığını görürüz. Âdil'in

<sup>78</sup> Akı, XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi, s. 61.

mektubu sesli okumasıyla da Münire'nin babasının vefat ettiğini, Münire'nin Âdil'i yanına çağırdığını öğreniriz. Ayrıca Uşak, vezirin Âdil sürüldükten sonra kızınada büyük zulümler ettiğini, onu zindana hapsedtiğini anlatır. Uşak ve Âdil'in Münire'nin yanına doğru yola çıkması ile perde sonlanır.

Oyunun son perdesi Münire'nin odasında geçer. Münire ile Âdil en sonunda arada hiçbir engel kalmadan baş başa kalmışlar, birbirlerine kavuşmuşlardır. Feleğe güzel sözler söylemeleri, talihlerine şükretmeleri ve birbirlerine olan aşklarını bir kez daha itiraf etmeleri ile oyun mutlu bir sonla biter.

İki eseri karşılaştırdığımızda *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü* adlı oyunun *Leyla ve Mecnun* mesnevisine benzediği, ancak birebir aynı olmadıkları görülür. Birçok farklı mekâna ve olaya yer veren mesnevi, oyuna özü itibariyle aktarılmıştır diyebiliriz. Bu özde birbirini melankolik bir aşkla seven iki gencin araya giren engeller yüzünden ayrı düşmeleri, bu ayrılığı iki kahramanın da adeta acıdan zevk alarak sahiplenmeleri olarak tanımlayabiliriz. Ancak Mustafa Hilmi'nin âşıklarında Fuzuli'nin eserinde bulunan tasavvufi boyutu bulamayız.

*Bahtiyar yahut Son Gürlüğü* adlı oyun sevgililerin yetişkinlik dönemlerinde aşklarını birbirlerine açıkça ifade ettikleri bir ortam ve anda başlar. *Leyla ve Mecnun* mesnevisi ise sevgililerin doğumundan ölümlerine kadar geçen sürenin tamamı anlatır.

Mustafa Hilmi'nin eserinde Âdil fakir bir genç, sevdiği kız Münire'nin babası ise bir vezirdir. Sevgililerin arasında sosyal konumları açısından bulunan bu büyük farklılık *Leyla ve Mecnun*'da görülmez. Leyla da Mecnun da varlıklı bir aileden gelmektedir.

*Leyla ve Mecnun*'da “Âşıkların engellenmesi varyantların çoğunda toplumun namusa, şerefe verdiği önem ile karşımıza çıkar. Genç âşıkların birlikte dolaşması, gizli gizli buluşması, dedikodulara yol açar. Bunu ailelerin haber alması üzerine ilk ayrılıklar görülmeye başlar.”<sup>79</sup> *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü*'nde ise sevgililerin aşklarından kızın babasının haberdar olmasını sağlayan ve oyundaki ilk engel rolünü üstlenen sevgilinin dadısı Dilcu olur. Dilcu, Âdil- Münire ilişkisini hem ahlâkî hem de birbirlerine denk olmama bakımlarından onaylamaz ve kızını ailesini ihbar eder.

*Bahtiyar yahut Son Gürlüğü*'nde Münire'nin babası Nazmi Paşa ilk başta her ne kadar gönlü razı olmasa da, kızını Âdil'e verecektir. Hayrettin adlı kethüdasının sözlerinden sonra bu fikrinden vazgeçer. Hayrettin'den aldığı akıl ile fakir genci

<sup>79</sup> Ebru Şenocak, *Leylâ ile Mecnun Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 2010, s. 68.

sürgüne yollar, kızını da kendi şanına layık birisiyle evlendirmeye girişir. *Leyla ve Mecnun*'da da Leyla'nın babası kızını Mecnun'la evlendirmeye çok soğuk bakmaz. Ancak bir şartı vardır. Leyla'nın aşkından çöllere düşüp çılgınlığın eşiğine gelen Mecnun'un aklı yerine gelmelidir. Bu şekilde kızını onunla evlendirecektir.

*Leyla ve Mecnun* mesnevisinde Mecnun, Leyla'nın okuldan alınıp kendisiyle görüştürülmemeye başlanmasıyla kendi rızasıyla çöllere düşer. Aşkın ateşinden insanlar arasında kalamaz, orada bir başına yaşamaya başlar. *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü*'nde ise Mecnun'un muadili olan Âdil çöle, sevgilisinin babası tarafından ceza olarak gönderilir.

*Leyla ve Mecnun* mesnevisinde Mecnun'la olan aşklarının dedikodusu çıkması üzerine Leyla, ailesi tarafından göz hapsine alınır. *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü*'nde ise Münire babası tarafından zindana hapsedilir.

*Bahtiyar yahut Son Gürlüğü*'nde Derviş adlı kahraman, sevgililerin birbirlerine kavuşmalarında büyük rol oynar. Darda kalan Âdil'e adeta Hz. Hızır gibi yardıma gelen ve ettiği dua derhal kabul edilen Derviş, oyunun mutlu bir sonla neticelenmesini sağlayan ilahî kaynaklı yardımcı kişidir. Benzer Hz.Hızır motifini *Leyla ve Mecnun*mesnevisinin iki varyantında da görürüz.<sup>80</sup>

*Bahtiyar yahut Son Gürlüğü*'nde sevgililerin kavuşması Derviş'in duası sonrası Münire'nin babasının vefatı ile gerçekleşir. Gençleri evlendirmeye katiyen karşı olan babanın ölümü bu yoldaki en büyük engelin ortadan kalkmasını sağlar. Böylelikle Münire bir mektupla Âdil'i çölden yanına çağırır, âşıklar birbirlerine kavuşurlar. Oyun mutlu sonla biter. *Leyla ve Mecnun* mesnevisinde ise Leyla'nın evlendirildiği İbn-i Selâm'ın kederinden ölmesi üzerine dul kalan Leyla, Mecnun'un yanına gider ancak beşeri aşktan geçerek ilahi aşka ulaşmış olan Mecnun onu tanımaz. Sevgililerin kavuşma şansı Mecnun'un durumu yüzünden değerlendirilemez. Mecnun'un kendisini tanımaması üzerine ondan ümidini kesen Leyla ölür, Leyla'nın öldüğünü duyan Mecnun da ölür. Zeyd'in kahramanların ölümünden sonra gördüğü bir rüyada sevgililerin cennette bir arada olduklarını görmesi, bu dünyada kavuşamayan sevgililerin öbür dünyada birlikte oldukları yorumuna sebep verir. *Leyla ve Mecnun* mesnevisinin sadece bir varyantında sevgililer bu dünyada birbirlerine kavuşurlar.<sup>81</sup>

<sup>80</sup> Şenocak, s. 78.

<sup>81</sup> "S4 varyantında(...) Kays, Leylâ'nın babasının öne sürdüğü şartları yerine getirerek Leylâ'sına ayrılmamak üzere kavuşur. Böylece iki düşman aile de barışır." Şenocak, s. 80.

Eserlerin olay örgülerini karşılaştırdığımızda Mustafa Hilmi'nin oyununu oluştururken *Leyla ve Mecnun* mesnevisinin konusundan ziyade Leyla ile Mecnun'un aşk anlayışlarını örnek aldığı görülür. Eserinin iç kapağında oyununun türünü trajaedi olarak belirten yazar, *Leyla ve Mecnun* hikâyesinin sahip olduğu trajik potansiyeli fark ederek başlangıç noktası olarak bu eseri seçmiştir. Ancak bir Doğu trajedisi olarak tanımlayabileceğimiz *Leyla ve Mecnun* mesnevisini, Batı estetik ölçütleri çerçevesinde bir trajediye dönüştürmek için yaptığını varsaydığımız ufak değişiklikler yeterli olmaz. Ayrıca yazarın edebi yeteneğinin sınırlılığı da, örnek aldığı metine nüfuz edip onu başarılı bir tiyatro oyununa dönüştürmeye yetmez. Mustafa Hilmi oyununda bir aşk öyküsünden ziyade klasik edebiyatın getirmiş olduğu imaj dünyası ve dil zevki aracılığıyla aşk duygusunu işlemiştir diyebiliriz.

Agâh'ın *Namurad*<sup>82</sup> adlı piyesinde aileler arası anlaşmazlık yüzünden evlenemeyen iki gencin hikâyesi anlatılır. Konusu *Leyla ve Mecnun* mesnevisine benzeyen bu eser, altmetnin bilindik hikâye kalıbından faydalanır.

Üç perdeden oluşan oyunun ilk perdesi Sabri Efendi'nin evinde geçer. Sabri Efendi ve eşi Naime Hanım oğulları Tahassür Bey'in bir derdinin olmasından şüphelenmektedirler. Tahminlerine göre Tahassür Bey birlikte okula gitmiş olduğu Remzi Efendi'nin kızı Mehçure'ye âşık olmuştur. Sabri Efendi şayet bu durum gerçek ise bu evliliğin kolayca gerçekleşeceğini, çünkü on dört sene evvel Remzi Efendi ile çocuklarını evlendirmeye ahdettiklerini söyler. Remzi Efendi'yi evine çağıran Sabri Bey, ona geçmişte verdikleri sözü hatırlatır ve kızını ister. Ancak Remzi Efendi Tahassür Bey ile Mehçure Hanım'ın mektepteyken dedikodularının çıktığını bu yüzden kızını ona veremeyeceğini söyler. Remzi Efendi'nin bu kararında eşinin etkisi büyük olur. Remzi Efendi'yi bir türlü ikna edemeyen Sabri Efendi, oğluna bir cariye satın almayı düşünür. Bu sırada eve gelen komşulardan Remzi Efendi'nin ailesiyle beraber Hicaz'a gittikleri öğrenilir. Tahassür Bey kendisine alınan Bezmigül adlı cariyeyi sevmez, cariye Tahassür Bey'in aşk acısına ortak olur. Perde Tahassür Bey'in bayılması ile sonlanır.

Oyunun ikinci perdesi Hicaz'da Remzi Efendi'nin evinde geçer. Yörenin zenginlerinden bir zat, Mehçure Hanım'la evlenmek istemektedir. Mehçure Hanım, Tahassür Bey'i sevdiğini söyleyerek bu evliliği kabul etmez ve annesiyle tartışır.

<sup>82</sup> Agâh, *Namurad*, Hayal Matbaası, İstanbul 1291 (1874) 109 s.

Mehcure Hanım kendisini sevdiğinden ayırdığı için annesi Azize Hanım'a beddua eder. Annesi oracıkta ölür. Bu sırada Remzi Efendi'nin eski bir komşusu gelir. Tahassür Bey'in babası ve annesi oğullarının durumuna üzülmeğe ölmüşlerdir. Tahassür Bey ise akıl hastanesindedir. Sabri Bey, Remzi Efendi'ye kızını ve oğlunu görüşürmesini vasiyet etmiştir. Bir kadın ise Mehçure Hanım'a Tahassür Bey'den mektup getirir. Tahassür Bey son kez Mehçure Hanım'ı görmek istemektedir. Bunun üzerine baba kız ertesi gün memleketlerine geri dönmek için hazırlıklara başlarlar. Perde bu şekilde sonlanır.

Oyunun üçüncü perdesi Tahassür Bey'in evinde geçer. Tahassür Bey'e daha önce gönderilmiş mektupların cevapları gelir, bunlar okunur. Remzi Efendi ve Mehçure Hanım şehre gelmişlerdir. Mehçure Hanım ile Tahassür Bey görüşürülür ve nikâhları kıyılır, ancak Tahassür Bey'in Mehçure Hanım'ı dünya gözüyle son bir kez görüp kendi canına kıyma üzerine bir sözü vardır. Mehçure Hanım'ın tüm ısrarlarına rağmen kendini hançerleyerek öldürür. Sevdiğinin ölümünü gören Mehçure Hanımda kendini hançerler. Oyun bu şekilde sonlanır.

Oyunda *Leyla ve Mecnun* mesnevisinde olduğu gibi beraber okula giden gençler birbirlerine âşık olurlar. En mutlu oldukları dönem okul yılları olan âşıklar, sonrasında haklarında çıkan dedikodular yüzünden birbirinden ayrılmak zorunda kalırlar. *Leyla ve Mecnun*'da anne kızını bu dedikodular yüzünden yalnızca uyarırken, oyunda ailenin kızlarını Tahassür Bey'e vermemelerinde temel sebep bu dedikodular olur. Oyunda Mehçure'nin annesinin gençlerin arasına giren başlıca engel olduğu söylenebilir. Annenin olumsuz tavrı ve kocasına göre daha baskın oluşu gençlerin ayrılmasına sebep olur. Annenin ölümünden sonra ise gençlerin arasında hiçbir engel kalmaz.

*Leyla ve Mecnun*'da, Mecnun'un yokluğunda Leyla'yı ailesinin bir başka kişi ile evlendirmeleri ise oyunda Mehçure'ye gelen hayırlı kısmet şeklinde görülür. Altmetinde Leyla, ailesinin bu isteğine boyun eğmek zorunda kalıp bir hile yoluyla kocasını kendisinden uzak tutmayı başarırken, oyunda Mehçure, bu evliliğe katiyen razı olmayacağını açıkça ifade eder. Ettiği "ah"ın tutup annesinin ölmesiyle de bu evlilikten kurtulmuş olur.

*Leyla ve Mecnun*'da Mecnun'un insanlar arasından uzaklaşıp çölde tek başına yaşaması ve sonunda Leyla'yı tanımamasına varacak "çılgın" olarak anılma süreci, oyuna, Tahassür Bey'in Mehçure'nin yokluğunda akıl hastanesine düşmesi şeklinde

yansır. Tahassür Bey'in akıl sağlığının yerinde olmadığını sevdiği kişiye kavuştuğu halde intihar etmeside göstermektedir.

*Leyla ve Mecnun* mesnevisinde yer alan mektuplaşma bölümlerine oyunda da rastlamak mümkündür.

Altmetininde Mecnun ile Leyla'nın sırayla ve aşk acısı nedeniyle gerçekleşen ölümleri, anametinde Tahassür Bey ile Mehçure Hanım'ın hançerle kendileri öldürmeleri şeklinde yer alır.

Agâh, *Namurad* adlı oyununda araya giren engeller yüzünden kavuşamayan iki gencin mutsuz sonla biten hikâyesini anlatır. Bunu yaparken de gelenekte hazır bir kalıp olarak duran *Leyla ve Mecnun* mesnevisinden faydalanır. Mesnevinin sahip olduğu tasavvufî derinliği eserine yansıtmayan yazar, mevcut kalıp üzerinde ufak değişiklikler yaparak acıklı bir tiyatro oyunu ortaya çıkarır.

M.R.'nin *Hüsrev ü Şirin*<sup>83</sup> adlı eseri *Hüsrev ü Şirin* adlı mesnevinin tiyatro uyarlamasıdır. "Nizami'nin ve belki de Şeyhî'nin eserinden istifade edilerek yazılan piyes, mevzu itibarıyla, bu iki şairin mesnevilerine benzemektedir. Hemen hemen aynı olan vak'alarda farklar, ufak noktalara inhisar ediyor."<sup>84</sup> Oyunun öncesinde bulunan "İtizar" bölümünün sonunda bulunan M.R. imzasından yola çıkarak, araştırmacılar oyunun bu imzayı kullanan Manastırlı Mehmet Rifat'a ait olabileceğini belirtirler.<sup>85</sup>

On üç perdeden oluşan oyunun ilk perdesi Hürmüz'ün sarayında geçer. Sasani Hükümdarı olan Hürmüz, oğlu Hüsrev'in eğlence âlemlerine aşırı düşkün olmasından rahatsızdır. Evvelki gece bir köyde kalan Hüsrev'in burada köyün kızları ve gençleri ile eğlenceler düzenlemesi, köylülerin tarlalarından üzüm çalması vb. hareketleri yüzünden cezalandırılması gündemdedir. Hüsrev'i sevmediğini belli eden Behram-i Çubinde Hürmüz'ü kıskırtır. Af dileyen ve bir daha yapmayacağına söz veren Hüsrev, babası tarafından affedilir. Bir sohbet sırasında Hüsrev'e Şavur adlı arkadaşı Ermen hakimesi Mihin Banu'nun kız kardeşi Şirin'i metheder. Şirin'e karşı gönlünde bir muhabbet oluşan Hüsrev, Şirin'inde kendisini görmesi için Çin'de nakkaşlık öğrenmiş olan Şavur'a resmini yaptırıp, Ermen'e göndermeye karar verir. Perde bu şekilde sonlanır.

<sup>83</sup> M. R., *Hüsrev ü Şirin*, 152 s. Eserin yayım tarihini ise Ahmet Bozdoğan 1874-1875 olarak tahmin eder. Ahmet Bozdoğan, *Manastırlı Mehmet Rifat ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1996, s. 62.

<sup>84</sup> Faruk Kadri Timurtaş, *Şeyhi Hayatı ve Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1968, s. 51.

<sup>85</sup> And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 353.

Oyunun ikinci perdesi Ermen dağlarında geçer. Ermen Hükümdarı Mihin Banu'nun kız kardeşi olan Şirin dağda cariyeleri ve nedimleri ile beraber gezip eğlenmektedir. Şavur orada bulunan bir ağaca Hüsrev'in resmini asar. Hüsrev'in resmini gören Şirin onu çok beğenir. Şavur ağaca resim asma eylemini üç sefer gerçekleştirir. Sonrasında bir papaz kılığına giren Şavur, Şirin Hanım'a yaklaşır. Kendisini Hüsrev'in gönderdiğini ve Hüsrev'i Medayin'de bulabileceğini söyler. Şirin'in bu yolculuğa karar vermesi ile perde sonlanır.

Oyunun üçüncü perdesi Mihin Banu'nun sarayında Ermen'de geçer. Mihin Banu, kardeşinin yanından ayrılmış olmasından ötürü üzüntülüdür. Bu sırada Hüsrev Ermen'e gelir. Hüsrev ise hem fenalıklar tasarlayan Behram-ı Çubin'den uzaklaşmak için hem de Şirin'i görmek amacıyla Ermen'e gelmiştir. Yolda Hüsrev ile Şirin, Şirin'in ırmakta yıkandığı sırada karşılaşmış olsalar da birbirlerini tanımazlar. Bu sırada Hüsrev'e gelen bir mektuptan Behram-ı Çubin'in babası Hürmüz'e isyan edip onun gözlerini mil çektirip, hapse attırılmış olduğu öğrenilir. Bu haber üzerine Hüsrev, Medayin'e doğru yola çıkar. Perde bu şekilde sonlanır.

Oyunun dördüncü perdesi Mihin Banu'nun sarayında Ermen'de geçer. Medayin'de Hüsrev'i bulamayan Şirin, ablasının yanına geri dönmüştür. Hüsrev'inde acaba kendisinin onu sevdiği kadar çok sevip sevmediğini merak ettiği sırada Hüsrev'in Ermen'e geldiği haberini alır. Şirin, ablasına Hüsrev'e karşı namusunu koruyacağı sözünü verdikten sonra Hüsrev'le ilk kez görüşür. Âşıklar birbirlerine duygularını ifade eder. Perde bu şekilde sonlanır.

Oyunun beşinci perdesi yine Mihin Banu'nun sarayında geçer. Hüsrev burada ne kadar mutlu olsa da kaybetmiş olduğu topraklarını özlemektedir. Bunun için gizlice gidip Rum Kayser'inden asker istemeyi düşünmektedir. Hüsrev'in kendisine haber vermeden yanından ayrılmasına ise Şirin çok üzülür. Perde bu şekilde sonlanır.

Oyunun altıncı perdesinde Mihin Banu ölmüş Şirin ablasının yerine hükümdar olmuştur. Şirin'e Hüsrev'den haber gelir. Hüsrev, Rum Kayser'inden aldığı askerler ile Medayin'e gidip düşmanı Behram'ı yenmiştir. Ancak Hüsrev Kayser'in bu yardımı karşılığında Kayser'in kızı ile evlenmiş ve Kayser'in kızının üzerine kimseyle evlenmemeye söz vermiştir. Bunu öğrenen Şirin çok üzülür, bayılır. Ölmeden önce Hüsrev'in yüzünü son bir kez görmek istediğini söyleyerek Hüsrev'in sadık adamı Şavur ile beraber Medayin'e gitmeye karar verir. Perde bu şekilde sonlanır.

Oyunun yedinci perdesi Medayin'de Hüsrev'in sarayında geçer. Rum Kayseri'nin kızı Meryem ile evli olan Hüsrev'in gönlünde halen Şirin bulunmaktadır. Hüsrev'in adamı Şavur, Şirin'i Medayin'e getirmiştir. Ancak Meryem Hüsrev'in Şirin ile görüşmesine hiç bir şekilde izin vermez. Hüsrev bu sırada Ferhad adlı bir taş ustasının da Şirin'e âşık olduğunu öğrenir. Hüsrev, Bihman'dan aldığı akıl ile Ferhad'ı bu sevdadan vazgeçirmek için önce ona altın teklif etmeyi şayet kabul etmez ise de ona eğer Bistun dağına delip yol yapmak gibi imkânsız bir işi başarır ise kendisine Şirin'i vereceğini vaat etmesini söyler. Ferhad'ı yanına çağırır Hüsrev onunla söyleşir. Ferhad'ı altınla kandıramayacağını anlayınca ona Bistun dağına delmesini teklif eder. Ferhad'da bu işi başardığı takdirde Hüsrev'den Şirin'e olan aşkıdan vazgeçmesini ister. Birbirine rakip olan âşıkların bu antlaşması ile perde sonlanır.

Oyunun sekizinci perdesi Medayin'da ikamet eden Şirin'in kasrında geçer. Şirin cariye ve nedimleri ile kendisini seven Hüsrev ve Ferhad hakkında dertleşir. Hüsrev'in vefasızlığından şikâyet ederken, Ferhad'ı över. Perdenin sonunda Şirin ve nedimleri Ferhad'ı görmek üzere hareket ederler.

Oyunun dokuzuncu perdesi Hüsrev'in sarayında geçer. Hüsrev'in eşi olan Meryem, Hüsrev'in gönlünde halen Şirin'in olduğunu bildiği için hastalanmıştır. Hüsrev karısının ölmek üzere olmasından çok Ferhad'ın Şirin'e olan aşkının gücüyle dağı delmeyi başaracak olmasına kaygılanmaktadır. Biman yaşlı bir kadın aracılığı ile Ferhad'ı ortadan kaldırdığını Hüsrev'e vaat eder. Perde bu şekilde sonlanır.

Oyunun onuncu perdesi Bistun dağında Ferhad'ın dağı deldiği mevkide geçer. Ferhad dağı delmektedir. Bihman'ın ayarladığı yaşlı kadın gelir, boşuna çalıştığını Şirin'in öldüğünü söyler. Bunu duyan Ferhad çok üzülür ve bende Şirin gibi toprağa gireceğim der ve gözlerini yumup ölür. Perde bu şekilde sonlanır.

Oyunun on birinci perdesi Hüsrev'in sarayında geçer. Şirin, Hüsrev'i görmek için gizlice saraya gelmiştir. Meryem ve Ferhad'ın ölmesiyle âşıkların arasında herhangi bir engel kalmamasına karşın geçmişte kendisiyle görüşmeyen ve Ferhad'ın ölümünün yasını tutan Şirin'e kızan Hüsrev, Isfahan'dan Şeker Banu ile evlenmiştir. Şapur, Hüsrev'in buna rağmen halen Şirin'i sevdiğini söyler. Şirin de Hüsrev'i beklemeye devam edeceğini belirtir. Bir odaya saklanıp Hüsrev'in kendi hakkındaki düşüncelerini gizlice dinlemek ister. Hüsrev'in ne Meryem'i ne de Şeker Banu'yu sevmediğini halen



kalbinde kendisinin olduğunu dinleyen Şirin gizlendiği dolaptan çıkar ve sevgililer kavuşur. Perde bu şekilde sonlanır.

Oyunun on ikinci perdesi Hüsrev ile Şirin'in birlikte uydukları bir odada geçer. Aradan yıllar geçmiş, Hüsrev'in oğlu Şiruye babasını devirip tahta geçmiş ve Hüsrev'i hapsedirmiştir. Hüsrev'e âşık olan Şirin de onunla beraber kalmaktadır. Ancak Şiruye babasını öldürmesi için bir suikastçı gönderir. Katil Hüsrev'i uyurken hançerleyerek öldürür. Hüsrev'in son sözleri ve Şirin'in saçlarını yolarak Hüsrev'in üstüne kapanması ile perde sonlanır.

Oyunun on üçüncü perdesi Hüsrev'in kabrinin önünde geçer. Şirin bu dünyada Hüsrev olmadan yaşayamayacağını söyler ve zehir içip, Hüsrev'in mezarının üzerine düşüp ölür. Oyun bu şekilde sonlanır.

Oyunun uyarlandığı mesnevinin konusu şu şekildedir. Padişah Hürmüz'ün bir erkek oğlu olur. Oğlana Hüsrev-i Perviz adı verilir. Hüsrev büyüdükçe hem fiziken güzelleşir hem de hünerli bir delikanlı olur. Bir gün ava çıkan Hüsrev oldukça fazla şarap içer ve bir köye gidip orada kendine eğlence meclisi kurdurur. Köylülerin Hüsrev'i babasına şikâyet etmeleri üzerine Hürmüz ile Hüsrev'in arası açılır. Ancak Hüsrev araya yaşlı bilge kişileri sokarak babasının gönlünü kazanır. Hüsrev'e bir gün Şapur adlı arkadaşı Ermen melikesi Mehinbânu'nun güzelliği ile ünlü kız kardeşi Şirin'den ve özel bir at olan Şepdiz'den bahseder. Şapur'un Şirin hakkında söylediklerinden etkilenen Hüsrev, Şirin'e methini duyarak âşık olur ve Şapur'u Şirin'i istemesi için Ermenistan'a gönderir. Ermesitan'a giden Şapur, Hüsrev'in resmini Şirin'e üç sefer gösterir ve Şirin'i de Hüsrev'e âşık etmeyi başarır. Bunun üzerine Şebdiz'e binen Şirin ablasını terk ederek Medayin'e Hüsrev'in yanına gider. Şirin yolda çeşme başında yıkandığı sırada Hüsrev ile karşılaşır. Ancak ikisinin de giyimleri kendilerinden beklenen şekilde olmadığı için birbirlerini tanıyamazlar ve Şirin oradan uzaklaşır. Şirin Medayin'e vardığında Hüsrev de onun için Ermenistan'a ulaşmıştır.

Bir süre âşıklar birbirlerinin memleketlerinde yaşarlar. Hüsrev dostu Şapur'u Şirin'i yanına getirmesi için görevlendirir. Bu sırada Hüsrev'in babası ölür ve Hüsrev tahta geçer. Şirin ve Şapur Medayin'de Şirin için yaptırılan kasrda değillerdir. Hüsrev, düşmanı Behrâm-ı Çubin'in oyunları yüzünden tahtını terk etmek zorunda kalır. Ülkesini terk eden Hüsrev, Ermenistan'a gelir ve sonunda Şirin ile görüşürler. Hüsrev'in yanlarına gelmesi üzerine Şirin'in ablası Mehinbânu kız kardeşine iffetini

koruması için nasihatler verir ve ona yemin ettirir. Şirin ile güzel günler geçirmesine karşın Hüsrev, kaybettiği tacını düşünür. Şirin’le bir tartışmalarından sonra Rum Kayseri’nden asker istemek için Ermenistan’dan ayrılır. Rum Kayseri Hüsrev’i çok iyi karşılar ona kızı Meryem’i verir. Rum Kayseri’nden aldığı askerler ile Behram’ı yenen Hüsrev tekrar tahta geçer. Hüsrev’in gidişine çok üzülen Şirin’in ablası Mehinbânu ölür, Şirin’de kendi ülkesinde tahta geçer. Ancak Şirin, Hüsrev’in hasretine dayanamaz ve Medayin’e onun yanına gelir. Meryem ile evli olan Hüsrev onunla görüşemez. Şapur’un ikilinin arasını yapma girişimleri başarısız olur. Bu sırada Ferhad adlı bir taş ustası Şirin’i görüp ona âşık olur. Şirin’inde Ferhat’la ilgilenmeye başladığını öğrenen Hüsrev, Ferhad’ı yanına çağırır onu bu sevdadan vazgeçirmeye çalışır, başarılı olmayınca da şayet Bistun dağına delmeyi başarırsa kendisinin Şirin’den vazgeçeceğini aradan çekileceğini söyler. Ferhad aşkının vermiş olduğu güçle dağı delmek için var gücüyle çalışmaktadır onun başarılı olmasından korkan Hüsrev, Ferhad’a bir kocakarı yollayarak Şirin’in öldüğüne dair asılsız bir haber gönderir. Bu haberi alan Ferhad derin bir ah çekerek toprağı öper ve orada can verir. Bu olay ve Hüsrev’in eşi Meryem’in ölmesi üzerine Hüsrev ile Şirin arasında sitemkâr mektuplaşmalar gerçekleşir. Sonunda Hüsrev methini duyduğu İsfahanlı Şeker ile evlenir. Hüsrev’in bu kararı üzerine Şirin çok üzülür. Uzun süre birbirlerine kızarlar, karşılıklı söyleşirler. Sonunda kalpleri yumuşar ve Hüsrev Şirin’i gidip kasrdan alır yanına getirir. Âşıklar en sonunda birbirlerine kavuşurlar. Uzun yıllar birlikte yaşarlar. Hüsrev’in Meryem’den olan oğlu Şiruye de büyüdüğünde Şirin’e âşık olur. Bir gece babasını uykusunda öldürten Şiruye, Şirin’i elde edebileceğini sanır ancak Şirin, Hüsrev’in mezarı başında hançerle kendisini öldürür. Hüsrev ile Şirin’in hikâyesi böylece sonlanır.<sup>86</sup>

İki eser karşılaştırıldığında olay örgülerinin küçük detaylara varıncaya dek birbirinin aynı olduğu, M.R.’nin altmetne olabildiğince sadık kaldığını görürüz. İki eser arasındaki en büyük farklılık ise Nizamî’nin eserinde Şiruye’nin babasını tahttan indirmesinde temel gerekçesi Şirin’e olan aşkı iken, M.R.’nin eserinde Şiruye tahta geçmek için babasını devirir ve onu hapsedirir, ancak Şirin’e dokunmaz. Şirin de Hüsrev’le beraber hapis kalır. Bu hapislik esnasında Şiruye babasına suikast

<sup>86</sup> Nizamî, *Hüsrev ve Şirin* (Çev: Sabri Sevsevil), MEB Yayınları, İstanbul 1994, s. 40-386.

düzenlettirir. Ufak bir farklılıkta Nizamî'nine eserinde Şirin kendini hançerle öldürürken oyunda zehirle intihar eder.<sup>87</sup>

İki eserin arasında konu ve olay örgüsü bakımlarından bulunan benzerlikler bazı diyaloglara da yansır.

**Tablo 1. 3.M.R.'nin Oyununda Hüsrev ü Şirin Mesnevisinden Alınan İfadeler**

Nizamî'nin <i>Hüsrev ü Şirin</i> Mesnevisi	M.R.'nin <i>Hüsrev ü Şirin</i> Piyesi
“- Nerelisin ? - Aşk memleketinden! -Orada hangi sanatla meşgul olurlar? -Gam alırlar, can satarlar! -Can satmak edep dışı bir hareket değil midir? -Aşıklar arasında buna hayret edilmez. ... -Şirin'e olan bu aşkı nasıl buluyorsun? Tatlı canımdan da ileri.” s. 206	“Hüsrev- ...Ey mert şâh-bâz ne işle meşgûlsün? Ferhad- Cân satıp gam-ı cânân almaktayım. Hüsrev- Cân satmak edebe mugâyirdir. Ferhad- Aşk edeb kaydında olmadığı gibi bende âr ve nâmûstan geçtim. Hüsrev- Şîrîn'in muhabbeti nezdinde ne mertebededir? Ferhad- Cânımdan kıymetlidir. Hüsrev- Şîrîn'in aşkıdan ne zaman geçebilirsin? Ferhad- Cihânda vücûdum toprak olsa da rûhum yinede onu sever.”s.119-120

Bu iki eser aynı konunun farklı edebi türlerde kaleme alınması olarak görülebilir. M.R. mevcut hikâye üzerinde yeni bir yoruma gitmeden bilinen öyküyü sahneye aktarmayı denemiştir. Hikâyenin içerisinde kahramanların gerçekleştirdiği birçok seyahat bulunması, altmetne sadık kalmayı tercih eden yazarı on üç perdelik uzun bir oyun yazmasına sebep olmuştur.

<sup>87</sup>Nizamî'nin eserinde yer alıp oyunda sahne imkânları ve süre açısından sorun oluşturacağı için yer verilmeyen bölümleri ise şu şekilde sıralayabiliriz: Hüsrev'in rüyada dedesi Nuşirevan'ı görmesi s.47, Şirin için köşk yapılması s.88, Hüsrev ile Şirin'in Çevkân oynaması s.115, İçki meclisinde Hüsrev'in arslan öldürmesi s.120, Ardarda söylenen on üç efsane s. 125-131, Hüsrev'in Behramı Çubinin ölümünü haber alması s. 165, Hüsrev'in şarap meclisi ve Barbür'ün sazıyla otuz makam çalması s. 171-176, Şîrîn'in Bistun dağına gitmesi ve atının sakatlanması s. 219, Hüsrev'le Şîrîn'in sitemli mektuplaşmaları s.229-238, Hüsrev'in adaleti ve cömertliği hakkında s. 239, Hüsrev'in şarap içmek için Tahtitakdisi'ye oturması, s. 249, Hüsrev'in İsfahanlı Şeker'in methini işitmesi s. 243, Hüsrev'in şekeri istemek için İsfahan'a gitmesi s.246, Hüsrev'in Şeker hakkında araştırma yapması ve ona izdivaç teklifi s. 251, Seher vaktini övme s. 259, Şîrîn'in ulu tanrıya yalvarışı s. 261, Hüsrev'in av bahanesiyle Şîrîn'in köşkü tarafına gitmesi s. 262, Karşılaşan Hüsrev ile Şîrîn'in beş kez sırayla söyleşmeleri s. 269-306, Şapur'un Hüsrev'e cevabı s. 309, Hüsrev'in gitmesinden ötürü Şîrîn'in pişman oluşu s. 312, Hüsrev'in ruya görmesi ve Şapur'un tâbir etmesi s. 315, Hüsrev'in av yerinde meclis tertip etmesi s. 316, Nekisâ'nın Şîrîn'in dilinde Barbüd'ün ise Hüsrev'in dilinden gazeller söylemesi ile teganni ve terennüm etmeleri s. 320- 338, Şîrîn'in çadırdan dışarı çıkması s. 339, Hüsrev'in Şîrîn'i köşkten alıp Medayine getirmesi s. 343, Hüsrev ile Şîrîn'in gerdeğe girmesi s. 345, Şîrîn'in Hüsrev'e adalet ve ilme dair öğüt vermesi s. 356, Hüsrev ile Büzürkümmet arasında geçen sualler ve cevaplar s. 358-374, Şiruye'nin kim olduğu ve Hüsrev'in akıbeti s. 374, Hüsrev'in ateşgedede oturması s. 376, Benzetiş s. 381, Şîrîn'in uyanması s. 382, Şiruye'nin Şîrîn'i istemesi s. 383. Nizamî, *Hüsrev ve Şirin* (Çev: Sabri Sevsevil), MEB Yayınları, İstanbul

Ahmet Fahri'nin *Kerem ile Aslı*<sup>88</sup> adlı piyesi çok iyi bilinen bir halk hikâyesinin tiyatro uyarlamasıdır.

Beş perdeden oluşan oyunun ilk perdesi Zengi vilayetinde Aslı'nın tek başına oturup kuş seslerini dinlediği bir bahçede geçer. Talihin gelip geçiciliğinden, feleğin insana oynadığı oyunlardan bahseden Aslı'nın yanına ava çıkmış olan Kerem gelir. Şahinini ararken Aslı ile karşılaşan Kerem, ilk görüşte âşık olur. Aslı da Kerem'e âşık olur. Aslı isimleri Kerem ile Aslı olmayan kahramanlar birbirlerine bu isimleri verirler. Kalbi Aslı'nın aşkıyla dolan Kerem dünyayı bir başka gözle görmeye başlar. Kerem'i arayan arkadaşı Sofu da yanlarına gelerek bu aşkı öğrenmiş olur. Aslı'nın babası olan Keşiş'in gelmesiyle gençler ayrılırlar. Perde bu şekilde sonlanır.

Oyunun ikinci perdesi Kerem'in sarayında bir salonda geçer. Kerem'in babası ile konuşan Sofu, geçmişte Aslı'nın babası Keşiş'in Kerem'in babasının hazinedarı olduğunu ve çocuklarını birbirlerine vermeye ahdettiklerini öğrenmiştir. Sonrasında yaşanan Keşiş inzivaya çekilmiştir. Kerem'in babası Şah da üç azası ile bu evlilik meselesini görüşmektedir. Kendi gibi yüce bir zatın bir keşişin kızını gelin olarak almasını ona sunulmuş bir lütuf olarak gören Şah, gerekirse zor kullanılarak Keşiş'in huzuruna getirilmesini emreder. Şah'ın huzuruna çıkan Keşiş'in, kızını Kerem'e vermeye pek gönlü olmasa da Şah'ın korkusundan bu evlilik teklifine evet dediği görülür. Perde Keşiş dışında herkesin sevindiği bir sahne ile sonlanır.

Oyunun üçüncü perdesi, yağmurlu bir havada dağlık arazide geçer. Bir grup hırsızın kendi aralarındaki konuşmalarına şahit oluruz. Bu sırada Keşiş'in Şah'ın oğlu ile evlendirmek istemediği kızını kaçırmaya üzerine memleket memleket gezerek Aslı'yı arayan Kerem de o mahalden geçmektedir. Kerem'i gören hırsızlar onu soymaya kalkarlar, ancak Kerem'in üzerinde hiç para bulunmaz. Kerem'in yardımına Sofu'nun yetişmesi ve Kerem'in söylediği beyitler üzerine hırsızlar Kerem'i bırakırlar. Dağda kaybolan Kerem ile Sofu'ya oradan geçen bir çoban yardım eder. Perde bu sahne ile sonlanır.

Oyunun dördüncü perdesi bir fukara odasında geçer. Aslı ile annesi Aslı'nın halen Kerem'den vazgeçmemiş olması yüzünden tartışmaktadırlar. Sürekli yer değiştirmelerine, Kerem'den gizlenmelerine karşın, Kerem ile Sofu Aslı'yı ve ailesini bulurlar. Ancak Aslı Kerem'i tanımayınca kendilerini Aslı'nın annesine gelen dişi

<sup>88</sup> Ahmet Fahri, *Kerem ile Aslı*, Cemal Efendi Matbaası, İstanbul 1305 (1888) 111 s.

ağrıyan hasta olarak göstermek zorunda kalırlar. Aslı'nın annesinin Kerem'in dişlerini çekmek için onu Aslı'nın dizine yatırması üzerine Kerem, o anın bozulmaması için çürük olmamasına rağmen birçok dişini gönüllü olarak çektirir. Bu sırada Kerem'e verdiği hediyeyi gören Aslı, onu tanır. Kerem'in onları bulduğunu anlayan Aslı'nın annesi, derhal Keşiş'e haber vermeye gider. Bu sırada Kerem'i evden çıkarırken yanlışlıkla ayağını kapıya sıkıştıran Aslı'nın kalbine, Kerem'e acıma gelir. Gece eve bacadan girip onu kaçırmaması için sözleşirler, Kerem ile Sofu kaçarlar. Ancak Keşiş eve bir grup seğmen bırakmıştır. Gece eve gizlice giren Kerem, seğmenlere yakalanır. Bey'in karşısına çıkarılır. Kerem'in Kirman Şahının oğlu olduğunu öğrenen Bey, gençleri kavuşturmak niyetindedir. Ancak öğrenilir ki Keşiş kızını alıp tekrar kaçmıştır. Perde bu haber ile sonlanır.

Oyunun beşinci perdesi Halep hükümet konağında başlar. Halep valisi şehrinde kadın ve erkeklere saz çalan bir garip bulunduğu için yaverine kızmaktadır. Vali'nin huzuruna getirilen Kerem ve Sofu, Vali Abbas ile önceden tanış çıkarlar. Halen Aslı'nın izini süren Kerem, Valinin adamlarından Aslı'nın başkasıyla evlendirilmek üzere olduğunu öğrenir. Kerem, arkadaşı olan Vali'nin yardımıyla Keşiş'i bu evlilikten vazgeçirmeyi başarır. Keşiş gönlü olmasa da sonunda Kerem ile Aslı'nın evlenmesine izin verir. Tek şartı ise kızına gelinliğini kendisinin alması olur. Düğün sahnesinde bir grup misafirin içki ve dans eşliğinde eğlendikleri görülür. Kerem ile Aslı düğün gecesi artık çektikleri çilenin bittiğini, nihayetinde birbirlerine kavuştuklarını düşünmektedirler. Ancak Keşiş kızına elbisesini kendisinin çıkarmayacağına dair söz verdirtmiştir. Keşiş'in verdiği elbisenin düğmelerini bir türlü açamayan Kerem, kederinden tutuşur, ona sarılan Aslı da sevdiğiyle beraber yanar. Bu sahneyi gören Vali, Keşiş ve karısının canlı canlı ateşe atılması emrini verir. Oyun bu sahne ile sonlanır.

Oyunun konusunu almış olduğu halk hikâyesi ise şu şekildedir. İsfahan şehrinin Şah'ı ile Şah'ın Ermeni Keşiş olan haznedarının çocukları olmamaktadır. Şah'ın ve haznedarın eşleri bir ihtiyar aracılığı ile yedikleri bir elma sayesinde çocuk sahibi olurlar. Kadınlar aralarında, çocuklarını, büyüdüğünde birbirleriyle evlendirmeye söz verseler de Keşiş, kendisi Hıristiyan dininden olduğu için kızını Şah'ın oğluna vermekten vazgeçer ve Şah'tan izin alarak Zengi'ye inzivaya çekilir. Şah'ın oğlu Ahmet Mirza, bir gün Sofu adlı arkadaşıyla beraber ava çıkarlar. Bu avda şahininin peşinden giden Mirza, Keşiş'in kızı olan Kara Sultan ile karşılaşır ve ona görür görmez âşık olur.

Kızında Mirza'ya âşık olması üzerine gençler kendilerine Kerem ile Aslı isimlerini verirler. Oğlunun hal ve davranışlarındaki değişiklikten âşık olduğunu anlayan Şah, Kerem'in sırrını öğrenir ve Keşiş'i kızını istemek için huzuruna çağırır. Keşiş, Şah'a hayır diyemese de din farklılığından ötürü kızını Müslüman olan Şah'ın oğluna vermek istemez. Şah'tan beş ay mühlet isteyen Keşiş bu sırada Zengi'yi terk eder. Beş ayın sonunda Zengi'ye gelen Kerem, Keşiş'in Aslı'yı götürdüğünü öğrenir. Bunun üzerine Kerem ile yakın arkadaşı Sofu gördükleri her insana, hayvana, dağa Aslı'yı sordukları ve rast geldikleri her düğüne acaba Aslı'nın mıdır diye baktıkları çok uzun bir yolculuğa çıkarlar. Bu yolculukta Kerem ile Sofu Aslı'nın peşinden Süphan dağına, Hoy'a, Şuşi'ye, Gence'ye, Revan'a, Acuz'a, Çıldır'a, Ahıska'ya, Serki'ye, Orhan'a, Gürcistan'a, Kelbe'ye, Kars'a, Oltu'ya, Bayazıt'a, Bayat'a, Erciş'e, Van'a, Tiflis'e, Ahlat'a, tekrar Süphan dağına, Muş'a, Çanlı Kilise'ye, Pasin ovasına, Uzunahmet'e, Hasankale'ye, Çoban köprüsüne, Erzurum'a, Eşen kalesine, Varbik'e, Tercan'a, Başçiftlik'e, Sarılar'a, Eşkat'a, Engürü'ye, Ayaş'a, Zile'ye Sivas'a, Parmak ovasına, Kayseri'ye, Teke'ye, Karapınar'a Yaylalar'a, Halep'e, Belen'e, Antakya'ya, Terküş'e ve tekrar Halep'e giderler.

Hikâyede Kerem, Aslı'nın izini üç sefer bulur. İlkinde Erzurum'da hamamdan çıkmış olan Aslı'yı gören Kerem, ona saz çalar ancak Aslı bu sırada Kerem'den kaçır ve ailesine haber verir. Kerem tekrar Aslı'nın izini kaybeder. Kerem'in bu takipte Aslı'yı ikinci görüşü Kayseri'de olur. Bu sefer Kerem'i tanımayan Aslı, onu dışı olan annesine gelen bir hasta zanneder. Dişi çekilirken başını Aslı'nın dizine koyan Kerem otuz iki dişini de çektirir. Kerem'i tanıyan Aslı, gitmesini ister ancak onu evden çıkarırken ayağını sıkıştırır. Canının acısıyla Allah'a dua eden Kerem, Aslı'nın da kendisine âşık olmasını diler. Kerem'in duası kabul olur, Aslı da ona âşık olur. Gece gizlice kaçmak için sözleşirler. Ancak gece Kayseri Beyi'nin adamlarına yakalanırlar. Kayseri Bey'i Kerem'i çeşitli sınavlara sokar. Onun hak aşığı olduğuna emin olunca da onu Aslı ile evlendirmek ister, ancak Keşiş kızını alıp yine kaçır. Kerem hikâyenin sonunda Aslı'nın Halep'te bir başkasıyla olan düğününe yetişir. Aslı ve bir grup kızla gizlice buluşan Kerem'i o sırada oradan geçmekte olan Halep Paşa'sı görür ve kızlara saz çalıp söylediği için onu tutuklar. Ancak Paşa'nın geçmişte, Kerem'in azatlı kölesi olduğu ortaya çıkar. Kerem ile Aslı'yı kavuşturmak isteyen Paşa, Keşiş'i kızını Kerem'e vermesi için zorlar. Başka çaresi kalmayan Keşiş bu evliliğe izin verir ancak

tek bir şartı vardır kızının düğün giysisini kendisi hazırlamak ister. Bu isteği kabul edilen Keşiş ayrıca kızına elbisesinin düğmelerini asla kendisinin açmaması için yemin ettirir. Düğün gecesi olduğunda Kerem ne kadar uğraşırsa uğraşsın Aslı'nın elbisesinin düğmelerini açmayı başaramaz, Kerem'in açtığı düğmeler gerisingeri kapanır. Derinden bir ah çeken Kerem, yanarak kül olur. Kerem'in külleri saçlarına değen Aslı'da tutuşur, sevgililer ölür. Bu durumu gören Paşa, Keşiş'i ve karısını ettikleri bu gaddarlık yüzünden cezalandıracağını söyler. Paşa Kerem'in arkadaşı Sofu'yu evlendirir. Hikâye bu şekilde biter.<sup>89</sup>

Ali Duymaz, hikâye ile bu oyun arasındaki farklılıkları belirtirken yazılı ve sözlü varyantlarda bulunmayan Kerem'in babası Kirman Şah'ı Hüsrev, Aslı'nın annesi Fadime ve Halep Bey'i Havzan isimlerinin kullanılmasını belirtir.<sup>90</sup>

Bunun dışında altmetinde bulunmayan olaylar olarak üçüncü perdede Kerem'i soymaya çalışan hırsızların sahnesi ile beşinci perdedeki Kerem ile Aslı'nın düğünleri sırasındaki içkili eğlenceyi söyleyebiliriz. Oyun, halk hikâyesinde Kerem'in Zengi'ye gidip Aslı ile karşılaştığı noktada başladığından oyunda Kerem ile Aslı'nın olağanüstü doğumları ve anneleri tarafından beşik kertmesi yapılması yer almaz. Altmetinde âşıkların yanarak ölmesinden sonra Halep Valisi Sofu'yu evlendirirken oyunda böyle bir olay gerçekleşmez.

Ahmet Fahri bu eserinde, konusunu almış olduğu hikâyeye büyük ölçüde sadık kalır. Altmetni yalnızca biçimsel açıdan dönüştürme uğrattırken, anlamsal değişikliklerden uzak durur. İyi bilinen bir halk hikâyesini, Aslı'yı arayış sahnelerinden ayıklayarak estetik dengenin sağlam olduğu bir tiyatro oyununa dönüştürür. Beş perdeden oluşan oyunun perdeleri halk hikâyesinin en belirgin epizotlarına denk gelir: Şahin'in peşinden gitme ve tanışma-âşık olma, Aslı'nın istenmesi ve Keşiş tarafından kaçırılması, ıssız yerlerde Aslı'nın izinin aranması, diş çektirme sahnesi ve kavuşma ile kavuşamamanın bir arada yaşandığı trajik son. Ahmet Fahri'nin hikâyenin en önemli bölümlerini belirleyip oyunun perdelerini buna göre taksim ettiğini, bu sayede başarılı bir uyarlama gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz.

Namık Kemal'in *Kara Belâ*<sup>91</sup> adlı piyesi, yazarın en zayıf ve en az tanınan eseri olarak kabul edilmektedir. *Kara Belâ*'nın Namık Kemal'in diğer oyunlarına göre daha

<sup>89</sup> *Kerem ile Aslı* (haz: İsa Öztürk), YKY, İstanbul 2006, s. 3- 159.

<sup>90</sup> Ali Duymaz, *Kerem ile Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, Kültür Bakanlığı, Ankara 2001, s.224. Ahmet Fahri, s. 2.

zayıf kabul edilip geri plânda tutulmasında; eserin görece basit mevzusu, bu basit mevzunun -imkân vermesine karşın- yeterli ustalıkla işlenip bir trajediye dönüştürülememesi ve kahramanların konumlarıyla uyuşmayan üslupları sebep olmuştur diyebiliriz. Ayrıca bu kusurlar eserin araştırmacılarca en çok eleştirilen yönleri olur.<sup>92</sup> Eserin artılarını ise Mehmet Kaplan; “Namık Kemal burada eserin dışında bir gaye gütmendiğinden, vak’a derli toplu, uzun tiradlara girilmeden akar... Kara Belâ, Namık Kemal’in yaptığı tezli edebiyatın dışında kalıyor.”<sup>93</sup> şeklinde belirtir.

Namık Kemal’in bu eserinde olaylar Padişahın kızı Behrever, vezirin oğlu Hüsrev ve haremağası Ahşid arasında geçer. Oyunun temelinde iki çatışma bulunmaktadır. İlki Behrever ile Hüsrev’in birbirlerini sevmelerine karşın aralarında bulunan sosyal sınıf farkından dolayı evlenemeyeceklerine inanmalarıdır. İkinci çatışmayı yaratan ise köle Ahşid’in Padişahın kızına olan tutkulu aşkıdır. Behrever’i saplantılı bir tutkuyla seven Ahşid onun için birçok fedakârlık yapmıştır. Oyun, Ahşid’in genç âşıkları birbirlerine kavuşturma vaadiyle kandırması, bir oyunla Behrever’e zorla sahip olması ve eserin sonunda üçlünün sırayla ölümü ile sonlanır.

*Kara Belâ* oyunu üzerinde bulunan tesirlerden bahseden çeşitli araştırmacılar Victor Hugo’nun *Ruy Blas* adlı eseri ile William Shakespeare’in *Titus Andronicus* adlı oyunu üzerinde dururlar. Ayrıca oyundaki Ahşid karakterini Othello, Quasimodo, Iago ve Davalaciro<sup>94</sup> ile ilişkilendirenlerde olur.

Abdulhalim Aydın, Namık Kemal’in bu eserinde Victor Hugo’nun *Ruy Blas*’ını taklit ettiğini söyler: “...Hugo etkisi veya esiniyle kaleme aldığı tiyatro oyunlarında ustası Hugo’nun etki ve izleri oldukça belirgin ve açıktır. Hatta kimi piyesini Hugo’yu taklit ile yazmıştır diyebiliriz. (Ruy Blas- Kara Bela, Mary Tudor- Gülnihal...)...”<sup>95</sup> Ancak iki eser arasında ‘taklit’ seviyesinde bir ilişkiden ziyade benzer

<sup>91</sup> Namık Kemal, “Karabela” *Vatan Yahut Silistre - Zavallı Çocuk - Karabela*, (haz: M.Fazıl Gökçek), Özgür Yayınları, İstanbul 2011, s. 107-164. Yazarın sağlığında bastırılmadığı bu eserin ilk basım yılı 1910’dur.

<sup>92</sup> A.Kerim Dinç, *Namık Kemal’in Tiyatrosu*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 1996, s. 196., İnci Enginün, *Türkçede Shakespeare*, Dergah Yayınları, İstanbul 2008, s. 154., Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, YKY, İstanbul 2010, s.360. Abdullah Uçman, “Namık Kemal” *Tanzimat Edebiyatı*, (Koordinatör: İsmail Parlatır), Akçağ Yayınları, Ankara 2006, s. 251.

<sup>93</sup> Mehmet Kaplan, *Namık Kemal Hayatı ve Eserleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1948, s. 181.

<sup>94</sup> Mehmet Kaplan, *Namık Kemal Hayatı ve Eserleri*, s. 179.

<sup>95</sup> Abdulhalim Aydın, “Namık Kemal’i Victor Hugo’ya Götüren Etkenler” *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, V: 6/3 (Summer 2011) s. 201.



bir fikrin kullanımından doğan bir yakınlık bulunduğu yorumu daha doğru gözükmetedir.<sup>96</sup>

İnci Enginün, *Türkçede Shakespeare* adlı çalışmasında *Kara Belâ*'daki Ahşid ile W.Shakespeare'in *Titus Andronicus* adlı oyunundaki Aaron adlı kahraman arasında benzerlikler bulunduğunu belirtir.<sup>97</sup> Aaron ile Ahşid arasında saf kötü kişilikler olmaları

<sup>96</sup> İki oyun arasında 'taklit' seviyesinde bir ilişki bulunduğu şüphelidir. Victor Hugo'nun eseri ile Namık Kemal'in oyunu arasında en temel benzerlik saraya kendini olduğundan farklı bir şekilde tanıtarak sokma fikridir. Ancak *Karabela*'da Ahşid, Padişah'ın kızına olan sevgisinden ötürü özgürlüğünden vazgeçerek ve tüm servetini harcayarak hadım olmadığı halde hadım ağası mevkiine yükselmekte ve sonrasında Padişahın kızını zorla iffal etmekte iken, Hugo'nun eserinde *Ruy Blas* adlı kahraman, efendisinin kötü emelleri için kılık değiştirerek saraya girer ve yükselir, önceden de sevdiği Kraliçe'yi kendine âşık eder ve eserin sonunda kötü niyetli efendisini Kraliçe'ye zarar vermemesi için öldürür. Namık Kemal'in eseri geleneksel anlatılarda bulunan âşık, sevgili rakip üçgenine dayalı ve daha basit bir entrika üzerine kurulmuş bir oyun iken, Hugo'nun eserinde Ahşid'le aynı eylemi gerçekleştiren -kılık değiştirerek saraya giren- Ruy Blas, oyunda 'rakip' olarak değil 'sevgili' olarak bulunmaktadır. Kahramanın saraya kimliğini gizleyerek girmesi fikrinin iki eserde de kullanılmış olmasını bir 'taklit'ten ziyade bir benzerlik olarak yorumlamak daha uygundur. Çünkü bu benzerlik dışında oyunların olay örgüsü birbirinden oldukça farklıdır: Victor Hugo'nun *Ruy Blas* adlı dramında olaylar Kraliçe'nin nedimesini iffal ettiği gerekçesiyle İspanya'dan sürülen Don Salluste'nin intikam plânı çerçevesinde gelişir. Don Salluste, uşağı Ruy Blas'ı akrabası olan bir asilin(Don Cesar) yerine geçirip, sarayda görev almasını sağlar. Zaten gizlice Kraliçe'yi sevmekte olan Ruy Blas'tan sarayda yükselmesini ve Kraliçe'yi kendine âşık etmesini ister. Ruy Blas'ın yerine geçtiği gerçek Don Cesar'ı ise bir hile ile yakalayıp köle olarak korsanlara satar. İyi eğitilmiş, şiir yazan, duygusal, vatansever, ahlâklı ve dürüst bir kişi olan Ruy Blas kısa zamanda sarayda yükselir, Kral'dan ilgi görmeyen Kraliçe'nin de kalbini kazanmayı başarır. Ancak sürgünde olan Don Salluste geri döner ve Ruy Blas'ı kendi çıkarları için kullanmak ister. Ruy Blas ile Kraliçe'nin gizlice gerçekleştirdikleri bir buluşmada ikiliyi yakalar ve bu durumu ortaya çıkarmamak için Kraliçe'nin tahttan feragat etmesini ister. Oyun boyunca Don Salluste'ye itaat eden Ruy Blas, daha fazla Don Salluste'nin zalimliklerine dayanamaz ve onu öldürür. Kraliçe'nin gerçek kimliğini öğrenmesi üzerine bu utançla yaşayamayan Ruy Blas, zehir içerek intihar eder. Ruy Blas son nefesini verirken Kraliçe onu affettiğini söyler. Oyun böylece sonlanır. Oyunda bu ana öykünün yanında yan hikâyeler olarak korsanlara satıldıktan sonra geri dönen Don Cesar'ın öyküsü, kıskanç koca Don Guritan'ın öyküsü ve İspanyol asillerinin kendi menfaatleri uğruna ülkelerini yıkıma götürmeleri anlatılır. İki eserin konuları arasında büyük farklılıklar bulunmasına karşın Namık Kemal'in mektuplarında geçen "*Ruy Blas*'ın gördüğü rağbeti anladık; ma'mâfih *Le Roi S'amuse*'dan daha iyi değildir." ifadelerinden yazarın *Ruy Blas*'ı izlemiş ya da okumuş olduğunu kabul edebiliriz.

Victor Hugo, *Ruy Blas* (çev: S.E.Siyavuşgil), MEB, İstanbul 1962., *Namık Kemal'in husûsî mektupları: İstanbul ve Midilli mektupları* cilt:2, (haz. Fevziye Abdullah Tansel), Türk Tarih Kurumu, Ankara 1969 s. 267.

<sup>97</sup> Enginün Ahşid ile Aaron arasında bulunduğu başlıca benzerlikleri; ırkları (zenci olmaları), kötü bir ruha sahip olmaları, konumları ve fiziksel özelliklerinden ötürü aşağılanmaları, iki kahramanın kendilerini tanımlamlarken kullandıkları benzer ifadeler şeklinde özetler. A.Kerim Dinç, Enginün'ün tespit ettiği bu benzerlikler için "... Kara Belâ üzerinde duran bazı incelemeciler biraz zorlama ile oyunda özellikle Shakespeare tesirlerini tespitte gayret ederler." der. *Titus Andronicus*'taki Aaron karakteri ile Ahşid arasında da benzerlikler bulmak mümkündür. Namık Kemal'in geleneksel anlatılarda oldukça fazla yer bulan Arap(zenci) rakip figürüne bir kişilik kazandırmaya çalışırken Shakespeare'in bu karakterinden esinlenmiş olma ihtimali bulunmaktadır. Bununla birlikte iki karakterin saf kötü olmaları bakımından taşıdıkları bu benzerlik dışında eserlerin kurguları birbirinden oldukça farklıdır. *Titus Andronicus*'ta Titus Got'larla yaptığı savaştan galip ayrılarak Roma'ya dönmüştür. Bu seferde birçok oğlunu kaybeden Titus, tanrılara ayin sırasında yanında esir getirdiği Got kraliçesinin en büyük oğlunu sunar. Got kraliçesi Tamora bunun üzerine intikam yemini eder. Titus'un kente geldiği sırada veliahtlar Saturninus ve Bassianus tahta geçmek için rekabet etmektedirler. Titus'un desteği ile büyük kardeş olan Saturninus Roma İmparatoru olur. Titus'la akrabalık bağı kurmak isteyen Saturninus'un Titus'un kızı Lavinia'yi kendine eş seçmesi üzerine Lavinia'nın aşığı olan Bassianus, kızı kaçıtır. Saturninus uğradığı bu

itibariyle bir yakınlık bulunsa da, Aaron'un *Titus Andronicus* adlı oyundaki rolü ile Ahşid'in *Kara Belâ*'daki rolleri farklıdır.

Niyazi Akı ise Ahşit'in siyah ten rengine sahip olmasından dolayı sahip olduğu özgüven sorununu Quasimodo'nun çirkinliğinden ötürü içinde olduğu psikolojiye benzetir. "Çirkinliğinin ıstırabı içinde kıvranan Ahşit'in aşkında Quasimodo'dan Othello'dan izler bulmak mümkündür. Çirkinliğin de güzel bir tarafı bulunduğunu açıklamaya çalışan romantik eserlerin edebiyatımıza bu güzel anlayışlarıyla de sızdıklarını kabul etmek hatalı olmaz."<sup>98</sup> Quasimodo ile Ahşid arasında fiziksel özellikleri yüzünden çevre tarafından aşağılanmaları dışında bir benzerlik bulamayız. Othello ve Ahşid arasındaki tek benzer unsur ise ten rengidir. Onun dışında Othello ideal bir iyi kahraman iken, Ahşid saf kötülüğü temsil eder. Tanpınar, Ahşid için "... Othello kıyafetinde bir Iago" benzetmesini yapar ki bu benzetme Ahşid hakkında yapılan değerlendirmeler içerisinde en isabetli olanıdır.<sup>99</sup> Ahşid ten rengi itibariyle Othello'yu, sinsice tasarladığı planları, tatlı dili ile herkesi kandırabilmesi ve saf kötü olması

---

hakareten Titus'u sorumlu tutar ve Titus'un esir olarak getirdiği Got Kraliçesi Tamora'yı kendine eş olarak seçer. İmparatorla arasını düzeltmek isteyen Titus bir av partisi düzenler. İmparatorun eşi olmasıyla önemli bir konuma ulaşan Tamora'nın oğulları olan Demetrius ve Chiron'da Titus'un güzel kızı Lavinia'yı sevmektedirler. Onların Lavinia için düelloya tutuştuklarını gören Tamora'nın zenci kölesi Aaron, birbirleriyle savaşmak yerine ertesi gün Titus'un düzenlediği av partisinde Lavinia'ya ormanda tecavüz etmelerini öğütler. Ertesi gün düzenlenen av partisinde zenci köle Aaron'ın Got prensesi Tamora'nın sevgilisi olduğunu öğreniriz. Aaron kurduğu tuzaklar ile önce imparatorun kardeşi Bassanus'u Tamora'nın oğullarına öldürtür. Tamora'nın oğulları Demetrius ve Chiron, Lavinia'yı kaçırmak için tecavüz ederler ve kimseye yaptıklarını anlatamamış diye dilini ve ellerini keserler. Aaron Titus'un üç oğluna da bir tuzak kurarak onları İmparatorun kardeşini öldürmüş gösterir. İmparatorun hiddetini iyice üstüne çeken Titus tamamen gözden düşer. Sağ kalan son üç oğlundan ikisi yine Aaron'un bir hilesi sonucu Titus'un bedel olarak sağ elini kesmesine rağmen öldürülürler. Diğer oğlu da sürgüne gönderilir. Aaron'un planları sayesinde Tamora oyunun başında Titus tarafından tanrılara kurban edilen büyük oğlunun intikamını almış olur. Kendisine bu kötülükleri yapanlardan intikam almaya and içen Titus, sürgüne gönderilen oğluna orada Got'lardan bir ordu kurup Roma'nın üzerine yürümesini ister. Bu sırada Kraliçe Tamora'nın Aaron'dan bir çocuk dünyaya getirdiği anlaşılır. Doğan bu bebek ten rengi itibariyle ikisinin sırrını ele verebilecek bir kanıttır. Oğlunu yanına alan Aaron, Roma'dan uzaklaşmaya çalışır ancak şehri kuşatan Got ordusunun başındaki Titus'un oğlu tarafından yakalanır. Tamora ise yanına iki oğlunu da alarak kılık değiştirerek Titus'un karşısına çıkar. Yaşadığı kötü olaylardan dolayı akli dengesini kaybettiğini düşündükleri Titus'a kendilerini intikam, cinayet ve tecavüz olarak tanıtır. Ancak halen akli yerinde olan Titus onlara bir oyun oynar ve Tamora'nın oğullarını yanında bırakmasını sağlar. Kızı Lavinia ile birlikte Tamora'nın oğullarını öldüren ve onlardan çeşitli yemekler yapan Titus, İmparator ve İmparatoriçeyi yemeğe çağırır. Titus yemekte -acılarını dindirmek amacıyla- önce kendi kızını, oğullarını yemekte olduğunu söyledikten sonra da Tamora'yı öldürür. İmparator'da Titus'u öldürür. Titus'un Got ordusunun başındaki oğlu da İmparatoru öldürür. Titus'un sağ kalan tek oğlu yeni Roma imparatoru olur ve halka Tamora'nın Aaron'dan olan bebeği gösterilir, eski hanedanın yaptığı kötülükler anlatılır. Aaron toprağa gömülür ve aç susuz bırakılmakla cezalandırılır. Aaron yaptığı kötülüklerden dolayı asla pişmanlık duymayacağını söyler. Oyun bu şekilde sonlanır. William Shakespeare, *Titus Andronicus* (çev: Ali Neyzi), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1995., Enginün, *Türkçede Shakespeare*, s.157., Dinç, s. 197.

<sup>98</sup> Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, s. 96.

<sup>99</sup> Tanpınar, s. 362.

itibariyle de Iago'yu andırmaktadır. *Othello* oyunu ile *Kara Belâ* arasındaki benzerlikte bununla sınırlı kalır.<sup>100</sup>

Tanpınar, Namık Kemal'in *Kara Belâ* adlı piyesinin konusunun *Tahir ile Zühre*'yi andırdığını belirtir.<sup>101</sup> Tanpınar'a göre Namık Kemal mevzusunu *Tahir ile Zühre*'den almış olmasına karşın, konuyu yeterli ustalıkta işlemeyi başaramamıştır. "Fakat piyesle aslı olduğunu sandığımız Tahir ile Zühre arasındaki münasebet yalnız mevzudadır. Halk hikâyesinin bütün bir masal havası içinde geçen güzelliğine, tabîliğine ve safdilce asaletine yaklaşamaz."<sup>102</sup> Tanpınar'ın "aslı olduğunu sandığımız" ifadeleriyle, *Tahir ile Zühre* ve *Kara Belâ* arasında bir altmetin-anametnin ilişkisini işaret ettiğini kabul eder isek, Namık Kemal'in *Kara Belâ*'sının *Tahir ile Zühre*'nin çokda başarılı kabul edilmeyen bir tiyatro uyarlaması olduğunu söyleyebiliriz.

İki eser arasındaki benzerliğe Fikret Türkmen de dikkat çekerek, *Tahir ile Zühre* hikâyesinin bazı sanatçıların ilgisini çektiğini ve ondan ilham alınarak yeni eserler yazıldığını belirtir.<sup>103</sup>

*Tahir ile Zühre* hikâyesi ile *Kara Belâ* oyunu arasında bilhassa konu bazında bulunduğu söylenen ilişkinin boyutunu daha iyi tespit edebilmek için öncelikle eserlerin geniş özetlerini aktaralım:

Beş perdeden oluşan *Kara Belâ* oyununun ilk perdesi, Hint Padişahının sarayının bahçesinde geçer. Hint Padişahının kızı Behrever'in, dadısı Mihr-i Dil'den gizlediği bir derdi bulunmaktadır. Dadısının ısrarlarına daha fazla direnemeyen Behrever, vezirin oğlu olan Hüsrev'e âşık olduğunu itiraf eder. Dadısının "Siz gibi büyüklere heves yakışmaz. Padişah pederin sana münasip kim ise onu bulur. Kim bilir senin nikâhında kaç türlü fayda düşünmüştür?"<sup>104</sup> sözleri üzerine Behrever bayılır. Behrever'in bayıldığını gören Arap kölesi Ahşid, önce Mihr-i Dil'den Hüsrev- Behrever ilişkisini öğrenir, sonra da bahçenin bir başka köşesinde bulunan Hüsrev ile konuşur. Ahşid önce Behrever'in bayılmasına Hüsrev'in sebep olduğunu düşünerek ona sert çıksa da, sonrasında -kendisinin bir köle olduğunu da hatırlayarak- Hüsrev'in güvenini kazanacak

<sup>100</sup>"Bu münasebetlerin fazla derinleştirilmeden *Othello* ile Ahşid arasındaki renk benzerliğine dayandırıldığı tahmin olunabilir... Eserin ne şahısları ne de vak'anın kuruluş ve yürüyüşünde *Othello* oyunundan bir iz vardır." Enginün, *Türkçede Shakespeare*, s. 154-155.

<sup>101</sup> Tanpınar, s. 361. Oyunun adı ile *Tahir ile Zühre*'nin çeşitli varyantlarında Zühre ile evlendirilmek istenen kişilerin isimleri arasında da bir benzerlik bulunmaktadır: Garaçur, Karaçor, Kara-Batır, Kara-Gâvur, Karabatır, Kara Çomak. Fikret Türkmen, *Tahir ile Zühre*, AKMB Yayınları, Ankara 1998, s. 190.

<sup>102</sup>Tanpınar, s. 361.

<sup>103</sup>"Namık Kemal'in *Karabela* adlı tiyatrosu da *Tahir ile Zühre*'nin konusuna yakındır." Türkmen, s.204.

<sup>104</sup> Namık Kemal, s. 111.

sözler söyler. Bu sahneden sonra Ahşid'in kendi kendine yaptığı konuşmalarda, aslında eskiden bir başka efendisinin olduğunu, onun yanında on yıl kölelik yaptıktan sonra özgürlüğünü elde ettiğini, ancak tüm parasından ve özgürlüğünden Padişahın sarayına harem ağası olarak girmek için vazgeçtiğini öğreniriz. Ahşid gizliden gizliye Behrever'i sevmektedir. Aslında hadım değildir ve Behrever'e yakın olmak adına özgürlüğünü feda etmiştir.

Oyunun ikinci perdesi Hint Padişahının sarayında geçer. Behrever, sırrını ağzından alan Mihr-i Dil'e ve bahçede Hüsrev'e kaba davranan Ahşid'e kızmaktadır. Bu sırada Behrever'i ziyarete halası Nur-ı Cihan gelir. Nur-ı Cihan'dan Behrever'in on yedi, Hüsrev'in yirmi iki yaşında olduklarını, Hüsrev'in büyük bir kumandan olduğunu, Padişah adına büyük zaferler kazandığını ve genç yaşına rağmen Behrever'in bu zaferler üzerine yazdığı kasidenin Hüsrev'in başarılarını taçlandırdığını öğreniriz. Behrever'in yanına gelen Arap köle Ahşid, tatlı dili ve kurnaz zekâsı ile sahibini, kendisinin onun iyiliğini isteyen Hüsrev ile beraber olabilmesi için çabalayan bir kulu olduğuna inandırmayı başarır. Böylelikle Ahşid, genç âşıkların ikisinin de güvenini kazanmış olur. Behrever'in dadısı ise Ahşid'in sözlerinden ve fikirlerinden kuşkulansa da Ahşid'e karşı durabilecek doğaya sahip olmadığı için onun plânları karşısında etkisiz kalır.

Oyunun üçüncü perdesi Padişahın sarayında geçer. Hüsrev'in aşkından hastalanan Behrever uyu(ya)mamakta, yemek yememektedir. Daha da kötü olmasından korkan Dadı ve Ahşid, Behrever ile Hüsrev'i gece gizlice görüştürmeye karar verirler. Haremdeki tüm cariyeleri ve dadıyı Behrever'in halası Nur-ı Cihan'ın eğlencesine gönderen Ahşid, Hüsrev'i gizlice hareme alır ve bir dolaba saklar. Önce sevgililerin görüşmesine izin veren Ahşid, sonrasında bir fırsatını bulup Hüsrev'i tekrar dolaba koyar ve oraya kilitler. Plânını kusursuzca gerçekleştiren Ahşid, Behrever ile haremde baş başa kalmanın yolunu bulmuştur. Behrever'e aslında hadım olmadığını, onu sevdiğini, bu sevginin kendi sonunu hazırlayacak olsa dahi çok büyük olduğunu söyler, korkudan ve şaşkınlıktan bayılan Behrever'e sahip olur.

Oyunun dördüncü perdesi Behrever'in halası Nur-ı Cihan'ın odasında geçer. Ahşid'in oyununa geldiği geceden sonra Behrever içine kapanır. Onun bu durumu dadısını, halasını ve babasını telaşlandırmaktadır. Behrever'in Hüsrev'i sevdiğini

öğrenen Nur-ı Cihan ve babası, Hüsrev'i yaşlanan babasının yerine vezir yapıp gençleri evlendirmeye karar verirler.

Oyunun beşinci perdesi Behrever'in yatak odasında geçer. Ahşid tarafından kirletildiğini düşünen ve bu haliyle Hüsrev'le evlenmek istemeyen Behrever, Ahşid aracılığı ile zehir edinir. Böylelikle kendi ölümünden Ahşid'in sorumlu tutulmasını da sağlayacaktır. Zehiri içen Behrever, son nefesinde Ahşid'in kendisine yaptığı tüm kötülükleri anlatır. Behrever'in öldüğünü gören Hüsrev, önce Ahşid'i sonra kendini hançerler. Behrever'in halası Nur-ı Cihan bu acı tablo üzerine Şah'tan Hüsrev ile Behrever'i bir yere gömmesini, Ahşid'i ise parçalayıp köpeklere vermesini ister.

*Tahir ile Zühre* hikâyesinde Padişahın bir türlü çocuğu olmamaktadır. Her türlü ilacı, her türlü çareyi denemesine karşın fayda göremez. Veziriyle beraber tebdil-i kıyafet gezdikleri sırada karşlarına çıkan bir derviş, Padişahın derdini anlar ve Vezir ile Padişaha bir elmayı ikiye bölüp verir. Padişahın kız, Vezirin ise bir erkek çocuğu olacağını onlara Tahir ile Zühre isimlerini vermelerini, çocuklarını beraber büyütmelerini ve zamanı gelince onları birbirleriyle evlendirmeleri gerektiğini söyler. Eğer evlendirmezlerse, çocukların başlarına birçok iş geleceğini, Leyla ile Mecnun gibi bir aşk destanı olup söyleneceklerini belirtir. Padişah ve Vezirin dokuz ay sonra çocukları olur. Çocuklara Dervişin dediği gibi Tahir ile Zühre isimlerini koyarlar. İki çocuk birlikte büyür, beraber ders alırlar. On yaşına geldiklerinde ilk önce Zühre Tahir'e âşık olur, ama Tahir'den çok sert bir tepki alır. Zühre'nin ettiği dua üzerine Tahir de Zühre'ye âşık olur. Güzel bahçelerde, akarsu kenarlarında, muhteşem köşklere birbirlerine aşk şiirleri okurlar.

Padişahın Arap kölesi de Zühre'yi sevmektedir. Bu yüzden Zühre ile Tahir'in görüşüklerini Padişaha haber verir. Padişah ilk önce -dervişe verdiği sözünde etkisiyle- gençleri evlendirme taraftarı iken eşinin kızını bir padişah oğluna layık görmesi ve kocasına bu konuda büyü yaptırması sonucunda gençleri birbirinden ayırır ve Tahir'i saraydan kovar. Âşıklar gizlice görüşmeye devam ederler, bu durumun Arap köle aracılığı ile Padişah tarafından haber alınmasından sonra, Tahir bu sefer Mardin'e sürgüne gönderilir. Tahir yedi yıl boyunca Mardin'de hücrede tutulur. Bu süre zarfında Zühre'ye şiirler yazar ve hücresinin penceresinden dışarı atar. Bu şiirler zamanla yayılır, şiirleri okuyan âşık olur, Tahir'in şöhreti gittikçe duyulur. Tahir ile Zühre kervanlar aracılığı ile birbirlerine selam gönderirler. Zühre'nin selamı ile bayılan Tahir

uyandığında Allah'a dua eder, duası kabul olan Tahir'e Hz. Hızır yardıma gelir. Tahir'i göz açıp kapayıncaya kadar Mardin'den Zühre'nin köşküne götürür. Sevgililer buluşurlar, Tahir Zühre'nin dadısının evinde saklanır. Sevgililerin tekrar görüşmeye başladıklarını anlayan Arap köle hemen Padişaha haber verir. Bir kez daha yakalanan Tahir, bu sefer bir sandığa konarak Şat suyuna bırakılır. Şat suyunun aktığı yerde Göl Padişahının sarayı vardır. Zühre'nin mektubu üzerine Göl Padişahının kızları Tahir'i kurtarırlar ancak Tahir'e âşık olmuşlardır.

Bir süre orada kalan Tahir, kızların kendisine âşık olduğunu öğrenince saraydan kaçır. Allah'tan tekrar yardım ister, bir dervişin yardımıyla bir anda Zühre'nin köşküne gider. Burada Zühre'nin dadısından Zühre'nin bir başkasına verildiğini ve düğünün başladığını öğrenir. Kadın kılığına giren Tahir düğüne gelir ve söylediği şiir ile geri döndüğünü Zühre'ye belli eder. Ertesi gün kadın kılığındaki Tahir ile Zühre hamamdayken kaçmak için sözleşirler, ancak Tahir'i tanıyan Arap köle Padişaha haber verir. Tahir'i yakalayan Padişah şayet içinde Zühre'nin ve kendisinin adının geçmediği bir türkü söylerse onu affedeceğini söyler. Ancak Tahir üçüncü kıtada Zühre'nin adını anar. Padişahın emriyle başı vurulacakken Tahir cellâttan beş dakika müddet ister, iki rekât namaz kılar ve Allah'tan canını almasını diler. Tahir'in duası kabul olur ve ölür. Tahir'in öldüğünü gören Zühre bilincini yetirir. Zühre'nin bilincinin yerine gelmesi için Tahir'in etinden köfte yapılır ve ona yedirilmek istenir. Ancak dadısının uyarısı ile Zühre o köfteden yemez. Tahir'in mezarına giden Zühre, Allah'a canını alması için yalvarır, duası kabul olur ve oracıkta ölür. Zühre'yi gizli gizli seven Arap köle de göğsüne bıçak saplayarak intihar eder. Zühre ile Tahir yan yana defnedilirler. Zühre'nin mezarından beyaz gül Tahir'in mezarından ise kırmızı bir gül çıkar. Ancak güllerin arasına Arap kölenin mezarından çıkan çalılar girecek, sevgililerin kavuşmasını engelleyecektir.<sup>105</sup>

İki eserde yer alan kahramanların isimlerini ve rollerini tablo halinde gösterdiğimizde sevgilinin annesi ve sevgilinin halası rolleri dışında iki eserin şahıs kadrolarının birebir uyuştugu görülür:

---

<sup>105</sup> Türkmen, s. 208-249.

**Tablo 1. 4.**Tahir ile Zühre ve Kara Bela'nın Şahıs kadrosu

Kişiler	Tahir ile Zühre	Kara Belâ
Sevgili	Zühre	Behrever Banu
Sevgilinin Babası	Padişah	Şah (Hint Padişahı)
Âşık	Tahir	Mirza Hüsrev
Âşığın babası	Vezir	Vezir
Rakip	Padişahın Arap Kölesi	Ahşid (Arap Hadımağası)
Sevgilinin Annesi	Padişahın Eşi	-
Sevgilinin Halası	-	Nur-ı Cihan

İki eser arasında şahıs kadrosu düzeyinde görülen benzerlikler konu bazında da devam etmektedir. Ancak Namık Kemal'in eserinin bir tiyatro oyunu olması yazarın konuyu izlenilebilir bir süreye ve sahnelenebilir mekânlarauygun hale getirecek şekilde dönüştürmesine sebep olmuştur. Ayrıca yazarın geleneksel anlatılardaki olağanüstüklere yönelik olumsuz fikirleri, altmetin olan *Tahir ile Zühre* hikâyesinden faydalanırken olağanüstü öğeleri ayıklamasına sebep olmuştur diyebiliriz.

Namık Kemal, *Kara Belâ* adlı oyununda altmetninde yer alan kahramanların doğuşları, doğuşlarına sebep olan mucize, çocuklukları, beraber eğitim almaları, on yaşında birbirlerine âşık olmaları kısımlarını kullanmaz. Oyun, *Tahir ile Zühre*'de âşıkların birbirlerine şiirler okuduğu, henüz aşklarından kimsenin haberdar olmadığı dönemlerindeyken başlar.

İki eserde de âşıklar güzel bir bahçedebulunmaktadırlar. *Tahir ile Zühre*'de birbirlerine aşklarını itiraf etmiş olmalarına karşın *Kara Belâ*'da henüz uzaktan uzağa bakışmaktadırlar. Ancak Behrever (sevgili) nereye giderse Hüsrev (âşık) onu takip etmektedir.

İki eserde de rakibin sevgililerin gizli gizli görüştüklarini öğrenmesi ile sevgililerin huzuru kaçır. Halk hikâyesinde rakip Tahir ile Zühre'nin oturduğu ağacın arkasına saklanarak sırlarını öğrenir. Bu olaydan sonra sevgililere kötülüklerini yapmaya başlar. *Kara Belâ*'da da benzer bir ağaç ve bahçe sahnesini görmek mümkündür. Rakip eserin başındaki bu sahneyle Hüsrev ile Behrever arasındaki yakınlaşmadan haberdar olur ve kötü emelleri için plânlarını tasarlar.

*Tahir ile Zühre*'de hikâye boyunca sıklıkla görülen sevgililerin karşılıklı türkü söylemeleri ve şiir okumaları *Kara Belâ*'da Zühre'nin henüz on yedi yaşında olmasına karşın Hüsrev'in yaptığı fetihleri öven çok başarılı bir kaside yazması şeklinde görülür.

*Kara Belâ*'da bundan sonra alt metindeki işlevinden farklı olarak rakip hem aşığın hem de sevgilinin güvenini kazanmayı başarır. Ahşid'e güvenen genç âşıklar onun tuzağına düşerler ve sarayda kimsenin olmadığı bir vakitte buluşurlar. Ahşid hile ile Hüsrev'i bir odaya kilitler ve Behrever'e sahip olur. Yaşadığı kötü olayı kimseye anlatamayan Behrever, babasının onu Hüsrev'e vermeyi plânlamasına karşın intihar eder. Son nefesinde de Ahşid'in kendisine yaptıklarını anlatır. Ahşid'in yaptıklarını öğrenen Hüsrev önce onu hançerleyerek öldürür, sonra hançeriyle intihar eder. *Kara Belâ* oyunundan özetlediğimiz oyunun düğüm, doruk noktası ve çözüm bölümleri olan üstteki hadiseler *Tahir ile Zühre*'de bulunmamaktadır.

Eserin sonunda sevgililerin bir arada gömülmesi fikri iki eserde ortak olmakla birlikte *Tahir ile Zühre*'de rakip öldükten sonra sevgililerin yanına gömülür ve ölümden sonra dahi onların arasına girmeye çalışır, bir çalı olarak sevgililerin mezarlarından çıkan güllerin arasına karışır. *Kara Belâ*'da ise Ahşid'in cesedi parçalanarak köpeklere yedirilir.

Namık Kemal'in *Kara Belâ* adlı oyununda *Tahir ile Zühre*'de de bulunan âşık, sevgili, rakip üçlü yapısı açıkça görülmektedir. Birbirini seven âşık ve sevgilinin arasına sevgiliyi saplantılı bir şekilde seven ve onu elde etmek için her türlü kötülüğü yapacak olan rakip girer.

*Tahir ile Zühre*'de ön plânda olan ve çeşitli maceraları yaşayan Tahir (sevgili) olurken, *Kara Belâ*'da oyunun sürükleyici karakteri Ahşid (rakip)'tir. Zaten Namık Kemal, *Tahir ile Zühre*'de olduğu gibi âşığın çeşitli maceralar yaşayabileceği bir olay örgüsü oluşturamaz. Hüsrev çeşitli ülkeler fethedebilecek hünerli bir komutan olmasına karşın, belki de yaşının getirdiği tecrübesizlikle kolaylıkla rakibinin oyunlarına aldanır. Aynı tecrübesizlik oyunun başında Behrever'de de görülür. Ahşid'in yalanlarına hemen inanır. Ancak kahramanın yaşadığı maceralar sonucunda tecrübe kazanması durumunu Behrever'de görebiliriz: "Behrever- Tecrübeliyim efendim. Hem pek ağır tecrübelere uğradım."<sup>106</sup>

*Tahir ile Zühre*'de dervişin verdiği elma sayesinde aynı anda çocuk sahibi olan Vezirin ve Padişahın çocukları aynı yaştadır. Tahir ile Zühre'de ise Hüsrev 22, Behrever 17 yaşındadır. Dadı adlı kahraman ise *Tahir ile Zühre*'de her daim sevgilinin yanında

---

<sup>106</sup> Namık Kemal, s. 150.



onun yol göstericisi ve yardımcısı iken, bu eserde rakibin kurnazlığı ve etkinliği karşısında güçsüz kalır.

*Kara Belâ*'da sevgililerin bu kadar çabuk rakibe yenilmelerinde -dolayısıyla oyunun kısa sürmesinde- bir diğer sebep ise kahramanların *Tahir ile Zühre*'de görülen ilahî kaynaklı veya olağanüstü yardımcılarının yardımından mahrum olmalarıdır. *Kara Belâ*'da kahramanlar, rakibin ilk kötülük girişiminde kaybederler. Oysa *Tahir ile Zühre*'de ilahî ve olağanüstü yardımlar sayesinde -rakibin tüm kötülüklerine rağmen- sevgililer üç sefer birbirlerine kavuşma girişiminde bulunduktan sonra, kaybetmişlerdir.

*Tahir ile Zühre*'de kahramanların kavuşamamalarında rakibin payı kadar aralarındaki sosyal sınıf farklılığı önemli bir sebeptir. *Kara Belâ*'da da sevgililerin ilk başta aşk acısı çekmelerinin sebebi bir padişah kızının bir padişah oğlu ile evlendirileceği düşüncesidir. Ancak oyunun sonunda görülür ki aslında Behrever'in babası olan Şah bu evliliğe soğuk bakmamaktadır.

*Tahir ile Zühre*'de kahramanların ölümü artık kavuşmaları için hiçbir ümit kalmadığında Allah'tan canlarını almasını istemeleri üzerine Allah'ın takdiri ile açıklanabilecek bir mucizeyle gerçekleşirken, *Kara Belâ*'da Ahşid tarafından iğfal edilen Behrever'in zehir içmesi, bu durumu gören Hüsrev'in önce Ahşid'i sonra da kendini hançerle öldürmesi şeklinde gerçekleşir.

*Kara Belâ*'da yazarın tarihi kişiliklere ve eserlere yönelik bazı göndermeleri de bulunmaktadır. Dadısına kızan Behrever onu "Ferhat ve Şirin cadısı"na benzetir.<sup>107</sup> Bir başka sahnede Behrever'i Hüsrev ile baş başa görüşmesinde hiçbir sakınca olmadığına ikna etmeye çalışan Ahşid, Behrever'in akrabası olan Sultan Raziye'yi geçmişte ordusu içinde erkek kıyafetleriyle gördüğünü söyler.<sup>108</sup> Kendi karanlık ruhunu bir gece/karanlık istiaresi çerçevesinde açıklamaya çalışan Ahşid, Şair Kudsi'den bahseder. "Şair Kutsi vefat edinceye kadar gündüz uyumak, gece oturmakla vakit geçirmedim mi? Uyku zamanı gündüzler de gece kadar kara değil midir?"<sup>109</sup>

<sup>107</sup>Namık Kemal, s. 119.

<sup>108</sup> Namık Kemal, s. 132. Ahşid'in bahsettiği Sultan Raziye gerçek bir kişiliktir. Hindistan'daki Delhi Türk Sultanlığını 1236-1240 yılları arasında yöneten kadın hükümdardır. Sultan İltutmuş'un kızı olan Raziyye Sultan, babası tarafından erkek evlatlarının eğlenceye aşırı düşkün olmaları sebebiyle veliaht ilan edilir. Babasının ölümünden sonra öldürülmek istenen Raziyye Sultan halkın yardımıyla tahta çıkar. Haluk S. Kortel, *Delhi Türk Sultanlığı'nda Teşkilât (1206-1414)*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2006, s.189, 199.

Ayrıca Ahşid'in Sultan Raziye'yi gözlerimle gördüm ifadesi oyunun kurgusal zamanını 1240'lı yıllar olarak tespit etmemizi sağlar.

<sup>109</sup> Namık Kemal, s. 136.

İki eser arasındaki benzer ve farklı yanları tespit ettikten sonra, Namık Kemal'in bu eserinde geleneksel bir hikâyeyi yeniden yazma yoluna gittiğini, gelenekten aldığı konuyu biçimsel ve anlamsal dönüşüme uğrattığını söyleyebiliriz. *Tahir ile Zühre* gibi iyi bilinen bir öyküyü, içerdiği olağanüstülüklerden ayıklayan yazar, hikâyenin trajedi için gayet elverişli olan konusundan yararlanmak istemiştir. Yazar geleneksel hikâyeden farklı olarak rakip görevindeki Ahşid adlı kahramana derinlikli bir yapı kazandırmıştır. Aşk üçgeninin önemli bir ayağını oluşturan rakip belki ilk defa önemli bir görev aldığı hikâyede bu kadar konuşma/ön plâna çıkma fırsatı bulmuştur.<sup>110</sup>

Recaî-zade Mahmut Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yanılır*<sup>111</sup> adlı piyesinde Halep valisinin oğlu ile Maraş kaymakamının kızının evlenecek olması üzerine, araya giren Maraş Kadısı'nın, kızın babasına oyun oynamaya çalışırken kendi oyununa gelişi anlatılır. Oyunun konusunu *Binbir Gün masalları*'ndan aldığı çeşitli araştırmacılar tarafından söylenir.<sup>112</sup>

Recaî-zade Mahmut Ekrem oyunu kaleme almadan önce konuyu nasıl tespit ettiğini eserinin ön sözünde belirtir. "*Onun üzerine ne yapayım ne yazayım diye düşündüm. Sonra şu komedyanın mutazammın olduğu vak'a hâtırına geldi. Acep bunu bir komedyâ sûretine koysam olur mu? dedim, hay hay olur ya diyerek yazdım. Bunda pek çok kusurlarım, hatâlarım olduğunu bildiğim halde umûmun 'enzâr-ı hatâ-pûşânesine' arz ettim.*"<sup>113</sup>

Öncelikle oyunlar arasında bulunduğu söylenen benzerliği tespit edebilmek için eserlerin geniş özetlerini aktaralım:

Recaî-zade Mahmut Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yanılır* adlı dört perdeden oluşan oyunun ilk perdesi Azmi Efendi'nin (Maraş Kadısı) evinde geçmektedir. Azmi Efendi rakibi olarak gördüğü Edip Efendi'nin (Maraş Kaymakamı) kızına Halep valisinin oğlunun talip olduğunu öğrenmiş, bunu engellemenin bir yolunu aramaktadır. Azmi

<sup>110</sup> "Aşık-maşuk ikilisini temsil eden bu sıralamada üçüncü kişilik veya nesne arka planda kalmıştır. Çünkü bu kişilik veya nesne aşk temasının işlenmesinde gerilim (ilgi) sağlayan öğedir." Metin Akkuş, "Klasik edebiyatta tipler", *Türk Edebiyatı Tarihi 2*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2007, s. 400.

<sup>111</sup> 1874 yılında yazılan oyunun ilk basımı 1916 yılında olur. İsmail Parlatır'ın hazırlamış olduğu oyun yazarın el yazısıyla yazdığı metindir. Recaî-zade Mahmut Ekrem, "Çok Bilen Çok Yanılır" *Recaî-zade M.Ekrem Bütün Eserleri 1*, (Haz. İ.Parlatır, N.Çetin, H.Sazyek), Meb Yayınları, Ankara 1997.

<sup>112</sup> Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, s. 688., İsmail Parlatır, *Recaî-zade Mahmut Ekrem Hayatı Eserleri Sanatı*, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 1995., s. 203-204., Mustafa Nihat Özön, "Recaizade'nin Tiyatro Eserleri" *Çok Bilen Çok Yanılır*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1961, s. 15Akı, XIX. *Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, s.41.

<sup>113</sup> Recaî-zade M.Ekrem, *Recaî-zade M.Ekrem Bütün Eserleri 1*, s. 234.

Efendi'nin bulduğu çözüm, Edip Efendi'ye Halep valisinin oğlu diye bir yabancıyı tanıtmak, işi aceleye getirerek biran önce kızını onunla evlendirmesini sağlamak ve böylece onu oyuna getirmektir. Edip Efendi bunları düşünürken bir seyyah evine misafir olur. Musul'dan gelen bu seyyah Diyarbakır'a gitmektedir. Edip Efendi'yi kandırmak için bu seyyahı kullanmayı plânlayan Azmi Efendi, Edip Efendi'yi evine çağırır, düzenlediği sahte mektuplarla Edip Efendi'yi kandırmayı başarır. Seyyah ile Edip Efendi'nin kızı Hasene Hanım'ın nikâhları kıyılır. Ancak Seyyah'ın kendi kendine yaptığı konuşmalardan görüldüğünden farklı biri olduğu anlaşılır. İlk perde bu şekilde sonlanır.

Oyunun ikinci perdesi Edip Bey'in evinde gelin odasında geçer. Hasene Hanım ile Seyyah evleneli bir hafta geçmiştir. Hasene Hanım'ın Seyyah'a, Azmi Efendi'yle birlik olup babasını ve kendisini kandırdığı için kızdığını görürüz. Hasene Hanım, Halep valisinin oğlu diye evlendiği kişinin fakir bir seyyah çıkması üzerine, kocasına oldukça sert davranmaktadır. Eşinin bu davranışları üzerine Seyyah gerçekleri açıklar. Aslında Edip Efendi'ye oyun oynamak isteyen Azmi Efendi'nin kendisi oyuna gelmiştir. Seyyah gerçekten de Halep valisinin oğlu Süedâ Bey'dir. Halep'ten Maraş'a bilerek seyyah kılığında gelmiştir. Maksudı evlenmeden önce Hasene Hanım'ı kendi gözleriyle görmektir. O gün tesadüf sonucu Azmi Efendi'nin evine uğramıştır. Azmi Efendi'nin müstakbel kayınbabasına yönelik kötü plânlarını öğrenince, bilerek ses çıkarmamış, onu oyuna getirmek istemiştir. Süedâ Bey, bu hikâyenin yanında gerçek kimliğini belgeleyen mektupları da eşine ve kayınpederine gösterir. Süedâ Bey'in bu anlattıklarından sonra Hasene Hanım'ın ona olan tavırlarında büyük değişiklik olur, az önce aşağıladığı seyyaha şimdi cariyesi gibi hizmet etmeye başlar. Hasene Hanım, Azmi Efendi'nin yaptığı kötülüklerin yanına kâr kalmaması gerektiğini, ondan intikam alacağını söyler ve ikinci perde bu şekilde sonlanır.

Üçüncü perde Maraş mahkemesinin bir odasında geçer. Sahnenin başında Azmi Efendi'nin davacılarla olan ilişkisini görürüz. Kadı'nın vazifesini layıkıyla yapmadığı, mesleğini tamamen keyfine göre icra ettiği gösterilir. Azmi Efendi ile bir kadın baş başa görüşmek ister. Kadıyla baş başa kalan kadın, Kahveci Hasan'ın kızı olduğunu, babasının kendisini çirkin diyerek kimseye vermediğini, oysa kendisinin çok güzel, alımlı bir kız olduğunu söyler ve ziynetlerini Kadıya gösterir. Kızın güzelliği karşısında akli başından giden Kadı, derhal kızı babasından isteteceğini ve eşi yapacağını ifade

eder, sonra da artık beğenmediği karısını boşar. Kahveci Hasan Efendi'yi yanına çağırıtıran Kadı, ondan kızını kendisine vermesini ister. Tam da kızın dediği gibi Kahveci Hasan Efendi kızının çok çirkin olduğunu, kimsenin onunla evlenmek istemeyeceğini söyler, Kadı'yı bu arzusundan vazgeçirmeye çalışır, ancak Kadı vazgeçmez. Kahveci yüklü bir başlık parası alarak kızını Kadı'ya verir.

Oyunun dördüncü perdesi Azmi Efendi'nin evinde gelin odasında geçer. Kahveci Hasan Efendi'nin kızı Sümüklü Ayşe'yi gerdek gecesini için Yenge Kadın hazırlamaktadır. Sümüklü Ayşe'nin çocuksu konuşmalarından ve enteresan davranışlarından işin içinde bir gariplik olduğu sezilir. Sümüklü Ayşe'yi gören Azmi Efendi, bu kızın mahkemeye gelen kişi olmadığını anlar. Bir oyuna getirilmiştir. Azmi Efendi'nin "Çok bilirken çok yanıldım.. Kazdığım kuyuya düştüm... Cezâ-yı sezâmı gördüm." sözleri ve Yenge Kadın'ın Azmi Efendi'nin yaşadığı olaylardan kıssadan hisse çıkarması ile oyun sonlanır.

*Binbir Gündüz Masalları*'nda bulunan masallardan biri olan Fazlullah'ın Hikâyesi, başkahraman Fazlullah'ın ağzından anlatılır. Musul hükümdarı Artuk'un oğlu olan Fazlullah, babasının kendisini evlendirmek istemesi üzerine hem gezip yeni yerler görmek için hem de babasının baskısından uzaklaşmak için maiyetiyle beraber Bağdat'a doğru yola çıkar. Yolda Arap kabilelerinin saldırısına uğrayan kafilden yalnızca Fazlullah kurtulur. Kabilenin reisi Fazlullah'ın kimliğini öğrendiğinde, onu hemen öldürmek yerine işkence yaparak yavaş yavaş öldürmeye karar verir. Fazlullah bir süre haramilerin yaşadığı yerde bir ağaca bağlı olarak yaralı vaziyette kaldıktan sonra, reisin yağmaya gittiği bir gün reisin eşi tarafından acınarak salınır. Bağdat'a ulaşmayı başaran Fazlullah, burada bir camiye sığınır ve dilencilik yapmaya başlar. Dilenmek için gittiği şehrin eski yöneticisi Muvaffak'ın evinde, Muvaffak'ın kızına âşık olur. Geceyi bir mezarlıkta geçirmeye karar veren Fazlullah, burada yapacakları soygun için plan yapan haydutlarla karşılaşır, haydutların onlara katılması teklifini münasip bir şekilde reddetmeye çalışırken, devriye gezen zaptiyeler tarafından tutuklanır. Fazlullah'ın öyküsünü dinleyen Kadı, Fazlullah'a inanmakla beraber, Fazlullah'un görüp âşık olduğu şehrin eski yöneticisi Muvaffak'ın kızı ile ilgili öyküye ayrıca önem verir. Fazlullah'ı temizletip güzel kıyafetler giydiren Kadı, onu Muvaffak'a Basra melikinin oğlu olarak tanıtır ve kızını Zümrüt'le evlenmek istediğini söyler. Fazlullah'ın gerçeği söylemesine izin vermeyen Kadı, olayı bir oldubittiye getirerek Fazlullah ile Zümrüt'ün

nikâhlarını kıyar. Nikâhtan sonraki günün sabahında ise bir köle göndererek Fazlullah'a verdiği güzel elbiseleri ister, onların yerine Fazlullah'ın eskiden giydiği derviş/dilenci kıyafetlerini yollar. Fazlullah'ın aslında Musul hükümdarının oğlu olduğunu bilmeyen Kadı, bir dilenci ile şehrin eski yöneticisinin kızını evlendirerek hasmını küçük düşürmek istemiştir. Gerçekte kim olduğunu eşi Zümrüt'e anlatan Fazlullah, cariyeleri aracılığı ile tekrar güzel elbiseler alır. Kadı'nın babasına oynadığı oyunlara kızan Zümrüt, bunun üzerine fakir işi bir esvap alarak Kadı'nın yanına gider, onunla baş başa görüşmek istediğini söyler. Kadı'yı güzelliği ile büyüleyen Zümrüt, babasının kendisini kimseye vermediğini, onu gelip isteyenleri kızının çirkin, hastalıklı olduğunu söyleyerek uzaklaştırdığını, bu durumdan çok şikâyetçi olduğunu anlatır. Zümrüt'e ilk görüşte âşık olan Kadı kendisinin gidip onu babasından isteyeceğini ifade eder. Zümrüt babasının adının Ömer olduğunu ve boyacılık yaptığını söyleyerek Kadı'nın yanından ayrılır. Boyacı ustası Ömer'i yanına çağırttıran Kadı, Ömer Usta'dan kızını ister. Ömer Usta'nın kızının aşırı derecede çirkin olduğuna dair söylediği tüm sözlere rağmen, Kadı teklifinde ısrar eder ve Ömer Usta'nın başlık parası olarak istediği 1000 dirhemi ödeyerek ve düğünde yörenin önemli insanlarından oluşan 100 kişiyi ağırlayacağı sözünü vererek kızı alır. Alacağı yeni eşi için eski eşinden de ayrılan Kadı, boyacı Ömer'in gerçek kızı ile karşılaştığında büyük hayal kırıklığına uğrar. Kız gerçekten de bir hilkat garibesini andırmaktadır. Kendisine bir oyun oynandığını, kendisine görüşmeye gelen kızın bu olmadığını anlayan Kadı, çaresizlik içinde Ömer Usta'nın kızını geri yollar ve bu durumun gizli kalmasını tembihler. Ancak buna rağmen Kadı'nın başına gelen bu olay ertesi gün tüm Bağdat'ta duyulmuştur. Muvaffak, damadı Fazlullah'ı Kadı'nın yaptığı kötülükleri Halifeye anlatması için gönderir. Halife, babası olan Musul Hükümdarını çok sevdiği için Fazlullah'ı çok iyi karşılar, ona çeşitli hediyeler verir. Ayrıca zalimliklerini öğrendiği Bağdat Kadı'sını azleder, beğenmeyerek boşadığı Ömer ustanın kızıyla birlikte yaşaması için bir zindana hapsedirir. Memleketine haber salan Fazlullah, babasının kendisinin kervanları saldırıya uğradığında Arap'lar tarafından öldürüldüğünü düşünüp kederinden öldüğünü, tahta amcasının oğlunun geçtiğini öğrenir. Fazlullah'ın yaşadığını öğrenen Musul halkı çok sevinir ve Zümrüt ile Fazlullah Musul'a giderler. Fazlullah'ın amcasının oğlu tahtı Fazlullah'a bırakır.<sup>114</sup>

<sup>114</sup>*Binbir Gündüz Masalları 1* (haz: Recep Kılıç), Nehir Yayınları, İstanbul 2004, s. 200-228.,

İki eserde yer alan kahramanların isimlerini ve rollerini tablo halinde gösterdiğimizde halife ve yenge kadın rolleri ile sevgili ve âşığın babalarının (mevkileri aynı olmakla birlikte) yönettikleri şehirlerin isimlerinin farklı olması dışında iki eserin birebir uyuştğu görülür:

**Tablo 1. 5.**Fazlullah’ın Hikâyesi ile Çok Bilen Çok Yanılır’ın Şahıs Kadrosu

Kişiler	Binbir Gündüz Masalı (Fazlullah’ın Hikâyesi)	Çok Bilen Çok Yanılır
Sevgili	Zümrüt	Hasene Hanım
Sevgilinin Babası	Muvaffak (Bağdat’ın eski yöneticisi)	Edib Efendi (Maraş Kaymakamı)
Âşık	Fazlullah	Süedâ Bey
Âşığın Babası	Artuk (Musul Hükümdarı)	İlyas Paşa (Halep Valisi)
Rakip	Bağdat Kadısı	Azmi Efendi (Maraş Kadısı)
Çirkin Kızın Babası	Boyacı Ömer Usta	Kahveci Hasan Efendi
Çirkin Kız	Adı Söylenmez	Sümüklü Ayşe
Halife	Adı Söylenmez (Bağdat Halifesi)	-
Çirkin Kıza Yardımcı Kişi	-	Yenge Kadın

İki eser arasındaki farklar ve benzerlikler üzerinde durduğumuzda öncelikle mekân kullanımında farklılıklar göze çarpar. *Binbir Gündüz*’de Fazlullah’ın derviş kıyafetinde yaptığı yolculuk Musul’dan Bağdat’a iken *ÇBÇY*’de Süedâ Bey seyyah kıyafetinde Halep’ten Maraş’a gider. *ÇBÇY*’de “sevgili”nin ailesine zarar vermek isteyen Azmi Efendi, Hasene Hanım ile Halep valisinin oğlunun evleneceğini önceden bilmektedir. Alt metinde ise Kadı rolündeki kötü kahramanın bu evlilikten haberi yoktur. Ancak iki eserde de ortak olan, rakip görülen aileye hile ile kızlarını düşük seviyeden biri ile evlendirtip küçük düşürme isteğidir.

Masal’da Zümrüt adlı kahraman beyaz tenli olduğu belirtilirken *ÇBÇY*’de bu kahramanın muadili olan Hasene Hanım esmerdir. Masal’daki kız ile oyundaki arasındaki asıl farklılık ise, masaldaki kızın kocasının aslında kendisine tanıtılan kişi olmadığını öğrendiğinde ve onu bir süreliğine fakir biri olduğunu düşündüğünde dahi kocasının arkasında durmasına karşın, oyunda aynı durumdaki kızın eşine kötü davranmış olmasıdır. Yazar burada kadın-erkek ilişkilerinde ekonomik denkliğin önemi ya da etkisi üzerine bazı yorumlar yapmak için masalda olmayan bir özellik ekler

“Fazlullah’ın Hikâyesi” El-Ferec Ba’de’ş-Şidde adlı hikaye külliyyatında da bulunmaktadır. Metin için bkz: Şükrü Kurgan, “Osmanlı Devrinde Mensur Hikâyeciliğimize Ait Bir Eser” *Türk Dili Belleten*, seri: 3 sayı: 4-5 (Kasım 1945) s. 368-382. Detaylı bilgi için bkz: Hasan Kavruk, *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*, MEB, İstanbul 1998, s.58-63.

kahramanına. Bu farklılığı *ÇBÇY*'nin *Binbir Gün*'e göre daha gerçekçi bir eser olmasıyla da açıklayabiliriz. Masal'da ideal sevgili tipine yer verilirken, oyunda Recaî-zade Mahmut Ekrem, zengin olduğu sanılıp sonradan fakir olduğu anlaşılan bir erkeğe karşı eşinin davranışlarında oluşacak değişikliği daha gerçekçi bir şekilde eserine yansıtmıştır. Masal'da ki çirkin kız otuz yaşında iken oyundaki çirkin kız kırk beş yaşındadır. Bu farklılığı ise eserlerin kaleme alındıkları dönemlerde “artık kimsenin evlenmek istemeyeceği kız yaşı”nın değişimi olarak görebiliriz.

Recaî-zade Mahmut Ekrem'in eserinde Azmi Efendi'nin mahkeme sahneleri ile vazifesini layığıyla yapmayan kadılar eleştirilir. Kararlarında ve davacılara karşı tavırlarında Kadı'nın keyfiliği gösterilir. Ayrıca Kadı'nın otuz yıllık eşini ortada çocuklar olmasına karşın kolayca boşaması Kadı'nın eleştirilen noktalarından birisidir. Masal da ise kocasının kendi üzerine bir başkası ile evleneceğini duyan kadın, kendisi boşanır.

Masal'da Musul hükümdarının oğlu Fazlullah'ın derviş kılığına girmesi, haramilerin saldırısına uğraması sonucunda olurken, oyunda aynı roldeki Süedâ Bey gizlice Maraş'a gidip evleneceği kızı görmek için seyyah kılığına girer. Masal'da Fazlullah'ın kendisini gerçek bir derviş sanıp kullanmak isteyecek Bağdat Kadı'sının yanına gitmesi yine tesadüf sonucu olurken, Süedâ Bey'in Maraş Kadı'sının yanına gitmesi kendi arzusuyla gerçekleşir.

Masal'da Musul hükümdarının oğlu olan Fazlullah çeşitli maceralardan sonra Bağdat'a ulaştığında üzerinde derviş kıyafetleri vardır. Fazlullah'ı gerçek bir derviş zanneden Bağdat Kadısı, onu Basra Melikin oğlu olarak eski Bağdat yöneticisine tanıtip kızı Zümrüt'e talip olduğunu söyler ve bir oldubittiye getirerek bu nikâhı gerçekleştirir. Oyunda ise Fazlullah'ın karşılığı olan Süedâ Bey, bilinçli bir şekilde bu oyuna dâhil olur. Masal'da Bağdat'ta dilencilik yaptığı sırada tesadüfen görüp âşık olduğu kızla yine bir tesadüf sonucu evlendirilen Fazlullah'a karşılık, Süedâ Bey methinin duyarak âşık olduğu kızı kendi gözleriyle görmek için kılık değiştirerek şehre gelmiş, bir tesadüf sonucu o kızla evlendirileceğinde ise sesini çıkarmamıştır.

Masal'da kişilerin gerçek kimliklerini belirleyen kıyafetleri iken, oyunda mektup olur. Bu farklılık eserlerin dönemlerinin farklılığından kaynaklanıyor olabilir. Masal'da bir kişinin kimliğini belirleyen temel unsur giydiği giysilerdir. Fazlullah derviş kıyafetinde iken onun derviş olduğundan kimse şüphe etmez. Fazlullah'ı gerçek bir

derviş zannedip onu hasmına karşı kullanmak isteyen Bağdat Kadı'sı, onu Basra Meliki olarak tanıtmak için önce yikatıp güzelce giydirir. Hasımı olan eski Bağdat yöneticisinden intikam almak için ise, ertesi gün Fazlullah'a eski derviş kıyafetlerini gönderip, kendi verdiği elbiseleri geri ister. Eşi Zümrüt, kocasının bu halini babasının görüp üzülmemesi için, ona gizlice çarşıdan güzel kıyafetler aldırır. Masal'da kızın babasının, hasımı olan Bağdat Kadısının, kendisine oynadığı oyundan ilk başta haberi yoktur. Oyunda ise Maraş Kadısı itibarını zedelemek ve kızını önemli birisiyle evlendirmesini engellemek istediği Maraş Kaymakamı Edib Bey'e oyun oynarken sahte mektuplardan yararlanır. Halep valisi tarafından düzenlendiğini söylediği mektuplar aracılığı ile üzerinde seyyah kıyafetleri olmasına karşın Süedâ Bey'in Halep valisinin oğlu olduğuna inandırmayı başarır. Masal'da yaptığı oyunu elbiseleri geri isteyerek gerçekleştiren kötü kahraman, oyunda mektupların sahte olduğunu Edib Bey'e haber ederek gerçekleştirir. Süedâ Bey ise gerçekten Halep valisinin oğlu olduğunu koynunda sakladığı babasının mührünü taşıyan gerçek mektuplarla kanıtlayacaktır.

Recaî-zade Mahmut Ekrem, bu oyununda oldukça başarılı bir yeniden yazma eylemi gerçekleştirmiştir. Geleneğe ait bir öyküyü yalnızca komedi unsurları ekleyerek sahnelenebilir hale getirmeyi başaran yazar, alt metninde yer alan olağan üstü olaylara ve sahnelenmeye müsait olmayan yolculuk bölümlerine oyununda yer vermez. Böylelikle masaldan yola çıkarak gerçekçi bir oyun yazar. Oyununun başında “vaka eski zamanda vukû bulur.” demesine karşın, eserin içerdiği görücü usulü evlenme ve keyfi hükümler veren kadıların eleştirisi, yazıldığı dönem içerisine rahatlıkla oturtulabilmektedir.<sup>115</sup> İki eseri karşılaştıran Mustafa Nihat Özön, “O hikâyede yalnız vaka vardır Piyeste vakanın kişileri canlandırılmış ve bu kişiler tasarlanan çevre ve hayata uygun olarak tesbit olunmuştur.”<sup>116</sup> der. Recaî-zade Mahmut Ekrem'in eserinin alt metin olan masaldan en büyük farkı, masalda yalnızca eylemleri ile ön plâna çıkan ve bu eylemleri oldukça kolay gerçekleştiren kahramanların oyunda, sahnedeki konuşmaları aracılığı ile birer kişilik kazanmış olmalarıdır.

<sup>115</sup> Burada ilginç olan bu oyun ve bu oyunun bazı araştırmacılarca benzetildiği Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'nde, Tanzimat hareketinin getirdiği söylenen bazı eleştirel dikkatlerin (adalet sistemindeki çarpıklıkların eleştirisi, görücü usulü evliliğin eleştirisi vb.) oldukça eski tarihli geleneksel anlatılarda da mevcut olmasıdır. Bu eser için konuşursak, Recaî-zade Mahmut Ekrem'in bir tiyatro oyunu yazmak için geleneğin içinden seçtiği eser, onun dikkatlerini yansıtmakla beraber bu dikkatlerin zaten gelenekte bir şekilde var olmaları, onları salt Tanzimat hareketi çerçevesinde değerlendirmemeyi düşünmemizi gerektiriyor olabilir.

<sup>116</sup> Özön, “Recaizade'nin Tiyatro Eserleri” *Çok Bilen Çok Yanılır*, s. 14.



## 1.2. NAMUS VE SADAKAT

Namus ve sadakat geleneksel anlatılarda da büyük yer tutan bir konudur. “geçen yüzyıl insanının üzerinde büyük titizlikle durduğu meselelerin başında namus gelir. Devrin namus anlayışı daha çok kadın üzerine toplanır. Kadın namusundan sorumludur.”<sup>117</sup>

Şükrü Kurgan’ın, *Ferec Ba’de’ş-şidde* hikâyelerini mevzuları bakımından sınıflandırmasında birçok hikâyenin kadın kahramanın iffet ve namusunu koruması üzerine kurulu olduğu görülür.<sup>118</sup> *Binbir Gece* masalları kadının sadakatsizliği önkabülünün yıkılması için anlatılan hikâyeler üzerine kurulu iken *Binbir Gündüz* masallarında aynı durum erkeklerin sadakati/sadakatsizliği üzerinden işlenir. *Tutiname*’de ise kocası seyahate çıkan bir kadının kocasını aldatmasını engellemek için papağanın her gece anlattığı öyküler anlatılır.

“Halk hikâyelerine baktığımızda da ne pahasına olursa olsun sadakatini koruyan genç kızlarla karşılaşılır. Hepsi kendileri uğruna yollara düşen âşıklerini sadakatle bekler, taliplerini oyalar, gerekirse anne-babalarına karşı çıkar, istemedikleri biriyle zorla evlendirilseler bile eşlerine teslim olmaz, âşıkları için ölmeyi göze alır, hatta birlikte ölürler. Bunlar halk hikâyelerinin ideal genç kız tipinin namus kavramı çerçevesinde en bariz özellikleridir ve bize sadece ahlâkî ve toplumsal değil -aşka bağlı olarak- aynı zamanda bireysel bir davranış kalıbı sunar. Namus halk anlatılarında aşkı tamamlayan önemli bir konudur.”<sup>119</sup>

*Sabr u Sebât* adlı oyunda gençlerin birbirlerine ettikleri sadakat yeminini tutmak uğruna çektikleri çileler, *Besâ Yahud Ahde Vefâ* piyesinde kaçırılan genç kızın namusunu koruma mücadelesi ile söze sadakat üzerine kurulu besâ yemini, *Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuşadlı* eserde ise erkeğin namusunu koruması anlatılmaktadır.

Abdülhak Hâmid Tarhan’ın *Sabr u Sebât*<sup>120</sup> adlı piyesinde birbirini seven iki gencin araya erkeğin ailesinin girmesi nedeniyle kavuşamamaları, birbirlerinin izlerini kaybetmeleri, erkeğin uzun bir gurbetliğe çıkması ile yaşadıkları türlü olaylara karşın birbirlerine verdikleri söze sadık kalmaları ve eserin sonunda kavuşmaları anlatılır.

<sup>117</sup> Akı, 19. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı, s. 108.

<sup>118</sup> Kurgan, s. 357-358.

<sup>119</sup> Gökalp Alpaslan, 19. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri, s. 52.

<sup>120</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan, “Sabr u Sebât” *Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Tiyatroları* 1(Haz. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul 1998, s.21-84.

Oyundaki olayların gelişimi âdeta bir masalı andırır. İnci Enginün, *Sabr u Sebât* adlı oyun için “...birbirini seven ve birleşemedikleri halde, birbirlerine sadık kalarak sonunda kavuşan iki âşıkın hikâyesi olan bir masalın İstanbul konaklarına aktarılmış şeklidir.” der.<sup>121</sup> Metin And ise bu oyunu “...dili, kuruluşu, mutlu sonucuyla duygusal bir halk dramı...” olarak tanımlar.

Oyunun masalsı konusu yanında, bir diğer öne çıkan özelliği yoğun atasözü ve deyim kullanımınıdır. Yazarın *Mâcerâ-yı Aşk* adlı oyununu beğenen Ahmet Vefik Paşa'nın oyunlarında atasözlerinden faydalanmasını istemesi üzerine yazılan *Sabr u Sebât*'ta, bilhassa Falcı Kadın'ın bulunduğu sahnede, Köy kahvesinde geçen oyunun ikinci perdesinde ve Paris'te bir salonda geçen dördüncü perdelerde konuşmaların büyük çoğunluğu, Türk, Fransız atasözleri ve deyimleriyle kurulmuştur.<sup>122</sup>

Yazarın yayınladığı ikinci eseri olan bu oyunda, eser-hayat ilişkisi bağlamında düşünülebilecek, Abdülhak Hâmid'in yaşamından gelen olaylara ve intibalararastlanır. Oyunda başkahramanın uzun yolculuklarının önemli yer tutması<sup>123</sup>, oyunun geçtiği mekânların daha önce Hâmid'in gördüğü ve yaşadığı muhitler olması, eserdeki Kafkasyalı cariye ile Abdülhak Hâmid'in annesi arasındaki benzerlik yazarın bu oyundaki kaynakları arasında yaşamının önemli yer tuttuğunu gösteren delillerdir.<sup>124</sup>

<sup>121</sup> Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, s. 694. Gündüz Akıncıda benzer görüştedir: “Sabr u Sebat'ın değeri, öncekiler gibi, dilindedir; yoksa kuruluş ve entrikası dümdüzdür; eski masallar benzeri, kızla oğlan uzun olaylardan sonra birbirine kavuşuyorlar.” Gündüz Akıncı, *Abdülhak Hâmid Tarhan Hayatı, Eserleri ve Sanatı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1954, s. 38. Ahmet Hamdi Tanpınar ise oyunun mahalliliğini vurgulayarak Hâmid'in *Sabr u Sebât* ve *İçli Kız* piyeslerinin “Şinasi'den sonra yerli insanı yakalamak uğrunda ilk büyük tecrübe...” olduklarını söyler. *Sabr u Sebât*'a bu mahallilik vasfını verenin masalsı konusu ve içerdiği yoğun halk deyişleri olduğu düşünülebilir. Tanpınar, s. 503, 509.

<sup>122</sup> bkz: Saim Sakaoğlu, “Abdülhak Hamid'in Sabr ü Sebat Adlı Eserinde Atasözleri ve Deyimler” *Mehmet Kaplan'a Armağan*, İstanbul: Dergah Yayınları 1984, s.227-245

Saim Sakaoğlu adı geçen çalışmasında Hamid'in Sabr u Sebat'ta kullandığı atasözleri ve deyimlerin tam sayılarını, listesini ve kullanılan sözlerin Şinasi'nin Durûb-ı Emsâl-i Osmâniyye'sinin hangi baskılarından kaç adet alındığını oldukça detaylı bir şekilde göstermiştir. Önder Göçgün de Sabr u Sebât için “İlk baskısı 1875 yılı Mart ayında gerçekleştirilen bu eser üzerinde, Şinasi'nin Türk atasözlerini derlediği, Durûb-ı Emsâl-i Osmâniyye'nin etkisi muhakkaktır.” der. Önder Göçgün, *Edebiyatımızdan İzler: Araştırma ve İncelemeler 1*, Pamukkale Üniversitesi Yayınları, Ankara 2011, s. 385.

<sup>123</sup> Oyundaki Mehmet Bey adlı kahraman İstanbul, Rumeli, Paris arasında gidip gelir. “Hayatının 1863-1885 yılına kadar geçen döneminde -İstanbul'u ve giderken geçtiği yerleri saymazsak- Paris, İran, Rize, Poti, Golos, Hindistan, İngiltere... gibi yerleri dolaşmıştır. İlk eserlerinden itibaren kahramanları, hayat şartlarının yâhud sosyal, siyasî hareketlerin tazyikiyle, çok uzun mesafeler katederler. Macera-yı Aşk, Sabr u Sebat, Eşber, Tarık, İbni Musa, Zeyneb, Finten, İlhan, Turhan, Abdullahüssağır, Cünûn-ı Aşk piyesleri böyle yolculukları anlatır.” Sema Uğruca, “Abdülhak Hâmid Tarhan'da Hayat-Eser İlişkisi” *Türklük Araştırmaları Dergisi*, sayı:13-14 (Eylül 2003) s. 94.

<sup>124</sup> Sermet Sami Uysal Hamid'in piyeslerinin kaynaklarından bahsettiği yazısında *Sabr u Sebât* için: “Piyenin kaynakları:

Oyunun ilk perdesi Rumeli’de bir paşa konağında geçer. Mehmet adlı bir genci babasının ve amcasının ısrarla amcakızı Zehra ile evlendirmek istediklerini, ancak Mehmet Bey’in açıklamadığı bir sır yüzünden bu evliliğe karşı çıktığı görülür. Mehmet Bey’in kararından katiyen dönmeyeceğinin anlaşılması üzerine babası ve amcası onu cezalandırmak için amcasının yanında yaşadığı konaktan ayrılmasını isterler. Bu sırada Zehra Hanım ve bir grup kadın eve falcı çağırılmışlardır. Falcı kadın Zehra Hanım’ın tez zamanda Mehmet adında birine varacağını söyler. Falcı kadın ve birçok kadının yer aldığı bu sahnelerde oldukça fazla atasözü ve deyim mizahi unsur yaratmak için kullanıldığı görülür. Ancak falcı kadının baktığı fala rağmen Zehra Hanım’la evlenmek istemeyen Mehmet Bey’i Paşa konaktan kovar.

Oyunun ikinci perdesi Rumeli’nde bir köy kahvesinde geçer. Burunsuz Hasan Çavuş, Filibeli Topal Hüseyin, Karagöz Cemil, Hımhım Mümtaz, Kahveci Dikran gibi renkli kişiliklerin bir arada bulunduğu kahvede atasözleri ve deyimlerin kahramanların konuşmaları içerisinde sıkça yerleştirildiği görülür. Kahvede konuşulan temel konu tren yolu yapımı için tarlaları istimlak edilen köylülerin şikâyetleridir. Sonrasında köye bir derviş gelir ancak bu dervişin herhangi bir şeyhinin olmaması, gayet düzgün bir İstanbul Türkçesi ile konuşması kahve sakinlerinde şüphe uyandırır. Dervişin ağzından Mehmet Bey adlı bir şahsın hikâyesini öğreniriz. Bir İstanbul beyefendisi olan Mehmet Bey ile bir paşa kızının cariyesi birbirlerini seyir yerinde görür ve âşık olurlar. Gençlerin gizli gizli buluşması Raksâver adlı cariyenin hanımının vefatı ile sonlanır. Mehmet sonrasında Raksâver adlı cariyenin akıbetine dair hiçbir bilgiye ulaşamaz. Sevdiğinden ayrı düştüğü için hastalanan Mehmet Bey’i babası Rumeli Paşası olan amcasının yanına gönderir. Mehmet Bey Rumeli’nde iken öğrenir ki, Raksâver köle pazarında satılmıştır. Bunun üzerine Mehmet Bey bir sebeple amcasının yanından ayrılır, ancak babasının

---

a.Dekorların kaynakları: Vakanın birinci ve ikinci perdesinin Rumelin’de geçmesi sebepsiz değildir. Zira Hâmid, ağabeyisi Nasuhî Bey vazife ile Edirne’de bulunurken onun yanına gitmiş ve orada evlenmiştir.

Üçüncü perdenin Pariste bir salonda geçişi ise, Hâmid’in çocukluğu ile alakalıdır. Zira Hâmid 11-12 yaşlarında iken Nasuhî Beyle beraber Paris’e gitmiş, arkalarından babaları Hayrullah Efendinin de Parise gelmesiyle Hâmid orada birçok salonları görmek fırsatını elde etmiştir.

Üç ve beşinci perdeler İstanbulda bir konakta geçer ki, bu Hâmid’in çocukluğunda İstanbulda gördüğü konaklardan birisi, belki de kendi yalılarının biraz değişik şeklidir (Zira, şahıslar kısmında göreceğimiz gibi bu konağın içinde bulunan kahramanlardan birisi, Hâmid’in annesine benzemektedir).

b.Şahıslar: Bilhassa Mehmet Beyin sevgilisi Raksever gayet dikkate şayandır. Zira, bu cariyeye de Hamid’in annesi Münteha Hanım gibi Kafkasyalıdır. Ve Raksever’i Mün’im Efendi şehvetle oğlu Mehmet Bey de derin bir aşkla sever. Her halde Hâmid piyesteki bu münasebeti suuraltı bir tesirle meydana getirmiştir.”der. Sermet Sami Uysal, “Hâmid’in Piyesleri ve Kaynakları” *Türk Düşüncesi*, cilt:1 sayı:6 (1 Mayıs 1954) s. 424.

annesinin üzerine evlenmesi ve babasıyla başka meselelerden de arası açık olduğu için, onunda yanında kalamaz ve yollara düşer. Derviş'in anlattığı hikâyeden ve şüpheli davranışlarından Mehmet Bey'in kendisi olduğu anlaşılır. İkinci perde bu şekilde sonlanır.

Üçüncü perde İstanbul'da Mün'im Efendi'nin evinde geçer. Mün'im Efendi ile genç eşi Gülfeşân'ın konuşmalarına şahit oluruz. Yetmiş yaşındaki Mün'im Efendi'nin genç eşini tutkulu bir aşkla sevdiği ancak iki yıldır genç kızın bu yaşlı adamın isteklerine karşı geldiği, onu kocası gibi görmediğini öğreniriz. Ayrıca Mün'im Efendi'nin eski eşinden bir oğlu olduğu, ancak babasına karşı geldiği için evden kovulduğu belirtilir. Sonunda genç eşine karşı sabrı tükenen Mün'im Efendi onu penceresiz karanlık bir odaya hapsedirir. Sonrasında Mün'im Efendi'nin evine çeşitli konuklar gelir. Misafirlerden birisi Esadullah Efendi adlı bir dervişdir. Bu dervişin yirmili yaşlarda Mehmet adında kendi gibi bir derviş evlat edindiğini öğreniriz. Üçüncü perde bu sahne ile sonlanır.

Dördüncü perde Paris'te Kont Dö Binam'ın evinde geçer. Kont Dö Binam evinde bir davet vermektedir. Paris sosyetesinden önemli isimler bu davette bir araya gelirler. Lordlardan, Kontlardan, Prenslardan ve asil kadın davetlilerden oluşan bu kalabalık satranç, bezik oynamakta, piyano çalmakta, gazete okumakta, yemek yiyip sohbet etmektedir. Binam'ın evinde bulunan davetlilerin çeşitli konuşmalarından sonra Kont Dö Binam ile davetlilerden Fesli Zat'ın (Müyesser Bey)birbirlerini tanıdıkları ortaya çıkar. Kont Dö Binam aslında Mehmet Bey'dir. Oyunun üçüncü perdesinde derviş Esadullah Efendi'nin evlatlık aldığı Mehmet de odur. Esadullah Efendi'nin ölümünden sonra, dervişin zamanında almış olduğu şimendifer hisseleri değer kazanmış, Mehmet Bey de bu parayla Fransa'ya gelip Kon Dö Binam adını alarak yaşamaya başlamıştır. Ancak şimdi İstanbul'a dönecektir çünkü babasının ölüm döşeginde olduğu haberini almıştır. Müyesser Bey ise Mehmet Bey'in zamanında evlenmeyi reddettiği amcasının kızı Zehra Hanım ile evlenen kişidir. Müyesser Bey'den Zehra Hanım'ın evliliklerinin ilk gününden Mehmet Bey'in hasretiyle öldüğü son güne kadar daima Mehmet Bey'i düşündüğünü öğreniriz. Fransa'ya gelen Müyesser Bey şimdi Madmazel Soltikof adlı bir kadını sevmektedir fakat maddi imkanlıklar ve kadının başka biriyle nişanlı olması nedeniyle kavuşamamaktadırlar. Mehmet Bey, İstanbul'a dönmeden önce

tüm servetini ve Müyesser Bey'in sevdiği kadınla evlenmesini kolaylaştıracak bir belgeyi Müyesser Bey'e bırakır. Dördüncü perde bu şekilde sonlanır.

Beşinci perde İstanbul'da Mün'im Efendi'nin evinde geçer. Mün'im Efendi çok hastadır ve ölmek üzeredir. Eşi Gülfeşân'a evlendikleri günden beri kendisine ilgi göstermediği için sitem etmektedir. Sonunda Gülfeşân bu davranışının sebebini açıklar. Beş sene önce sevdiği bir gençle birbirlerinden başka kimseye varmamaya yemin etmişlerdir. Bu durumu öğrenen Mün'im Efendi, Gülfeşân'a ettiği zulümlerden dolayı pişman olur. Mün'im Efendi'yi muayene etmek için Rum ve Fransızlardan oluşan bir grup doktorla Hoca Lokman adlı bir şahıs gelirler. Hoca Lokman'ın Mehmet Bey olduğunu anlarız. Babasını ölmeden önce son bir kez görmek için kılık değiştirmiştir. Mehmet Bey'in kimliğinin ortaya çıkmasıyla Gülfeşân'ın da gerçek adının Raksâver olduğu anlaşılır. Gülfeşân, Mehmet Bey'in zamanında sevdiği cariyedir. Hanımı ölünce satılığa çıkarılan Gülfeşân'ı Mehmet Bey'in babası Mün'im Efendi satın almıştır. Mehmet Bey babasıyla dargın olduğu için beş yıldır eve uğramamış, bu yüzden Raksâver'in akıbetinden haberdar olamamıştır. Oğlu ile yıllar sonra tekrar karşılaşan Mün'im Efendi bu heyecana dayanamaz ve son nefesini verir. Mehmet Bey hem babasını kaybetmenin üzüntüsü hem de sevdiği kıza yıllar sonra kavuşmanın verdiği mutlulukla karışık duygular içindeyken oyun sonlanır.

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Sabr u Sebât* adlı oyununda kılık değiştirme, sürgün edilip gurbete düşme, zorla hapsedilme, yeminler, evlatlık alma, formelsayılar... vb. birçok geleneksel motife rastlanır. Oyuna araştırmacıların ifade ettiği masal havasını kazandıran bu motifler olur.

Şemseddin Sâmî'nin *Besâ Yahud Ahde Vefâ*<sup>125</sup> adlı piyesi için "...folklorik öğeler taşıyan bir halk tiyatrosu denemesidir" tarifi oldukça uygun düşmektedir.<sup>126</sup> Yazarın Arnavutlara ait bir kez söz verildikten sonra asla geri dönüşü olmamasıyla ünlü "besâ" adlı yemini ile, her durumda namusun korunması fikri üzerine kurguladığı bu ilk oyunu, dağda çobanlık yapan köylüler arasından birbirini seven iki gencin evlilik hazırlıkları yaptıkları sırada ortaya kasabalı bir "rakib" çıkması üzerine yaşanan olayları anlatır.

<sup>125</sup> Şemseddin Sâmî, "Besâ" *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, (Haz. Enver Töre), Assos Yayınları, İstanbul 2008, s.39-140.

<sup>126</sup> Fırat Güllü, "'Gave' Şemseddin Sami'den Osmanlı Tiyatrosu'nu Politikleştirme Yolunda Özgün Bir Girişim" *Kritik*, say: 2 (güz /2008) s. 365.

Şemseddin Sâmî, oyununun ifâde-i merâm<sup>127</sup> başlıklı önsözünde, aslında ahde vefa, sözünde durma gibi Arnavut ahlâk ve adetlerini içeren bir hikâyeye yazmak niyetinde olduğunu, ancak tiyatronun çok daha etkileyici bir edebi tür olduğunu düşündüğü için bu konuları bir tiyatro oyunu çerçevesinde tertip etmeye karar verdiğini söyler.<sup>128</sup>

Oyunun ilk temsilinden yaklaşık dört ay sonra kaleme alınmış olan önsözün, esere getirilen olumsuz eleştirilere<sup>129</sup> karşı bir cevap niteliğinde kullanıldığı görülür. Yazar seyircilerin oyuna gösterdikleri tepkileri; “ağlayacak yerde gül(enler) ve dinlenecek yerde öksür(enler)”, “Pek güzel! Pek âlâ! Vallah tahsin olunacak şey!” diyenler, “Adam... saçma!..” diyenler, oyun hakkında kendisiyle aynı kanaatleri paylaşanlar ve Fettah Ağa'nın öz oğlunu öldürdüğü sahneyi beğenmeyenler şeklinde gruplandırmıştır.<sup>130</sup> Eser üzerine getirilen eleştirilerin temelinde oyunun son sahnesinde verdiği “besâ”dan<sup>131</sup> ötürü bir babanın öz oğlunu öldürmesi hadisesi yatar. Bu durumu kalpsizlik ve canilik olarak yorumlayan seyirci ve eleştirmenlere karşı yazar Alexandre-Dumas Fils'in “Le Regent Mustél” adlı romanının sonunu örnek gösterir.<sup>132</sup>

Şemsettin Sami oyununun önsözünde, “Arnavud kavminin ba'zı ahlâk ve 'âdâtını musavvir olmak üzere” bir piyes yazmak istediğini, bu sebeple de Arnavut adetleri

<sup>127</sup>Oyunun ilk sahnelenişi 6 Nisan 1874 tarihinde Osmanlı Tiyatrosunda olmuştur. İlk kez sahnelenişinden yaklaşık bir sene sonra(1875) basılan oyunun önsözü 12 Temmuz 1874 tarihlidir.

<sup>128</sup> Enver, Töre, “Giriş: Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları”, Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları, (Haz. Enver Töre), Assos Yayınları, İstanbul 2008, s. 41- 42.

<sup>129</sup> Oyunun sahnelenişi ve oyuna getirilen olumsuz eleştiriler için bkz: Nuri Sağlam, “Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında ‘Millî Tiyatro’ Anlayışı ve Şemseddin Sâmî'nin ‘Besâ Yahud Ahde Vefâ’ Adlı Piyesi”, *İlmî Araştırmalar*, 8 İstanbul, 1999, s.199-207

<sup>130</sup> Töre, “Giriş: Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları”, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, s. 46.

<sup>131</sup> Şemsettin Sami Kamûs-u Türkî de Besâ'nın sözlük anlamını, “besâ: [Arnavutçadan] 1. Arnavut ahd ü peymânı: besâ vermek= Taahhüt etmek. 2. Kan güden hasımlar arasında ahd ü peymânla akdolunan mütareke: Beynlerinde iki aylık besâ vardır.” (124)şeklinde verir. Besâ, Arnavut toplumunda sözlük anlamının da ötesinde değer atfedilen bir yemindir. Besâ vermenin gücü öyle büyüktür ki Arnavutlukta atalarının verdiği 250 yıllık sözleri tutan aileler bulunmaktadır. bkz: Skender Rıza, “Osmanlı ve Batı Kaynaklarına Göre Arnavutlarda Besa, 2. *Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Ankara 1982

<sup>132</sup> Ayrıca Metin And, eserin sonunu Prosper Mérimée'nin Mateo Falcone adlı hikâyesinin sonuna benzetir. Mérimée'nin öyküsünde eskiden belalı biri olan ve halen çevresinden saygı gören Mateo Falcone adlı bir çiftçinin evde olmadığı sırada on yaşında olan oğlu Fortunato'nun Jandarmalar'dan kaçan bir suçluyu evlerinde saklamaya söz vermesi ancak sonrasında Jandarmalara teslim etmesi ve bunu haber alan Mateo Falcone'nin oğlunu bu onursuz davranışından ötürü öldürmesi anlatılır. Prosper Mérimée, *Hikayeler* (çev: Y.N.Nayır), Işıl Matbaası, İstanbul 1945, s.37-57., And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 297. Arnavutların Besa adlı adetlerinin -öyküde olduğu üzere- Korsikalılara benzetilmesi oyunun sahnelendiği dönemde de görülür: “-Ay Arnavutların şu taş yürekliliklerine ne dersin?

-Doğrusu bunlar ile Korsikalılar beyninde tabiatça hemân hiç fark göremem.

-Canım şimdi sana Korsikalıları soran var mı?

-Aklıma geldi de söyledim a canım.” “Osmanlı Tiyatrosu'nda Besa yahut Ahde Vefa”, *Tiyatro*, sayı:4 (11 Nisan 1874) s.3.

içerisinde yer alan Besâ kavramını seçtiğini belirtir.<sup>133</sup> “Umumi vatani” olarak Osmanlı İmparatorluğunu, “Hususi vatani” olarak da Arnavutluğu gören Şemsettin Sami, eserinin başlığında da Arnavutluğa ait bir kavram olan ‘Besâ’ ile Türk-İslam terminolojisine ait bir kavram olan ‘Ahde Vefâ’yı birleştirmiştir.<sup>134</sup>

Ahde Vefâ kavramı ile Besâ arasındaki benzerlik; ikisinin de hukuki yaptırımı olmayan, ancak tutulmaması/yerine getirilmemesi durumunda kişiyi toplum nezdinde utandıracak sözler olmalarından kaynaklanır<sup>135</sup>. “Ahlâkçılara göre ahde vefayı yüksek bir fazilet haline getiren husus, kişinin taahhüdünün aksini her an yapma imkânına sahip olduğunu bilmesine rağmen, kendisini verdiği söze bağlı hareket etme zorunda hissetmesidir”<sup>136</sup>.

Şemsettin Sami’nin eserine seçtiği ‘yâhûd’lu başlıkta devrin modasından etkilendiği ortadadır. Bu kullanım o dönemde moda olmakla birlikte bir işlevselliğe de sahipti. Eserden “..çıkartılacak ders daha baştan okuyucuya iletilmekte; bir yandan okuma eylemine yön verilirken, bir yandan da geleneğin belirlediği ‘kıssadan hisse’ anlayışı doğal olarak kullanılmaktadır”<sup>137</sup>

Oyunun konusu şu şekildedir: Arnavutluğun Progonat köyünde çobanlık yapmakta olan Meruşe ve Recep kardeş çocuklarıdır. Recep’in anne ve babası o küçük yaşta iken öldüğünden Recep’i Meruşe’nin ailesi büyütür. Kardeş gibi büyütülen Recep ve Meruşe, çocukluktan gençliğe geçmeleriyle birbirlerine âşık olurlar. Evlenmelerine izin verilmeyeceğini düşünen gençler aşk acısı çekmekte, hislerini itiraf etmekte zorlanmaktadırlar. Bu durumu fark eden Meruşe’nin babası Zübeyr, eşi Vahide’nin çok gönlü olmasa da, onları evlendirmeye karar verir. Ancak Meruşe’yi Burc derebeyinin adamı olan Selfo da sevmektedir. Selfo, tatlı dille ve sunduğu pahalı hediyelerle Meruşe’nin kalbini kazanmaya çalışır. Tüm çabasına rağmen Meruşe’den bir türlü olumlu yanıt alamayan Selfo, derebeyi Demir Bey’den yardım ister. Meruşe’nin babasını huzuruna çağırttıran derebeyi, onu, kızını Selfo’ya vermesi için zorlar.

<sup>133</sup> Töre, “Giriş: Şemseddin Sâmî’nin Tiyatroları”, *Şemseddin Sâmî’nin Tiyatroları*, s. 41.

<sup>134</sup> Hasan Kaleşi, “Şemseddin Sami’nin Siyasî Görüşleri ve ‘Megalo-idea’ hakkındaki düşünceleri”, *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi Dün/Bugün/Yarın*, sayı: 40, (Ocak 1971) s. 17.

<sup>135</sup> İslam bilginleri ahde vefasızlık etmenin çok büyük günahlardan olduğu konusunda görüş birliğindedirler. bkz: Ramazan Kazan, *Kütüb-ü Sitte Çerçevesinde Hadislerde Ahde Vefa*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta 1997, s. 97-101.

<sup>136</sup> Aktaran Kazan, s. 97.

<sup>137</sup> Cem Şems Tümer, “19. Yüzyıl Metinlerinde Genel Bir Tercih: “Yahut”lu Başlık Kalıplaşması”, *Turkish Studies*, v: 3/1 (Winter 2008) s. 387.

Zübeyr'in derebeyinin tehditlerine rağmen, kızını nişanlısından ayırıp Selfo'ya vermeyi reddetmesi üzerine Selfo, Meruşe'yi kaçıırır, kendisini engellemeye çalışan Zübeyr'i de öldürür. Kocasının öldürülmesi ve kızının kaçırılması üzerine Meruşe'nin annesi (Vahide), Selfo'nun peşine düşer. Bu sırada Selfo'nun bitmeyen savaşlar nedeniyle yirmi yıldır cephe cephe dolaşan babası Fettah Ağa memleketine dönmektedir. Tamamen bir tesadüf sonucu Vahide, Fettah Ağa'nın hayatını kurtarır. Kendini Vahide'ye, borçlu hisseden Fettah Ağa, Vahide'nin başına gelen felaketleri öğrendikten sonra Vahide'ye kocasının intikamını alacağına ve kızını kurtaracağına dair besâ verir. Ancak Vahide'ye tüm bu kötülükleri yapan kişinin oğlu Selfo olduğunu öğrendiğinde besâsından geri dönemez. Kendi gibi Demir Bey'in adamları olan gençlerle beraber Meruşe'yi kaçıran Selfo, kızı ninesi Dürri'nin evine hapseder. Selfo'nun uyuduğu sırada Vahide ve Fettah Ağa eve gizlice girerler. Verdiği söz ile evlat sevgisi arasında kalan Fettah Ağa, çok zorda olsa öz oğlunu kendi eliyle öldürmek zorunda kalır. Sonrasında Vahide, Meruşe ve Recep'i annesi Dürri'ye emanet eden Fettah Ağa intihar eder, oyun bu şekilde sonlanır.

Şemseddin Sami'nin eserinde zengin-fakir, ezen-ezilen ayırımına dayalı, folklorik öğeler taşıyan bir tiyatro oyunu ile karşılaşırız. Sami'nin eserinin geleneksel anlatılarla ilişkisi, daha çok içerdiği masal motifleri ve oyunun kurgusunu belirleyen masal şablonundadır.<sup>138</sup> Şemseddin Sami oldukça tanıdık bir hikâye şablonunun içerisine Tanzimat fikirleri doğrultusunda söylemler yerleştirmiştir.

Ahmet Midhat'ın *Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş*<sup>139</sup> adlı piyesi namus ve sadakat kavramlarının öne çıkarıldığı bir eserdir. Konusunu, Firdevsî'nin *Şahnâme*'sinde bulunan "Siyavuş'un hikâyesi" olarak adlandırabileceğimiz bölümlerden alan eser, aynı zamanda Racine'in *Phèdre* piyesi ile de benzerlikler göstermektedir.<sup>140</sup>

<sup>138</sup>Bu şablonu: başlangıçta mutlu bir tablo, bu tablonun bir eksiklik ya da bir hata yüzünden bozulması, araya giren rakip yüzünden sevgililerin ayrılması, sevgililerden birinin kaçırılarak "kurban kahramana" dönüşmesi, diğerinin peşinden giderek "arayıcı kahramana" dönüşmesi, arayıcı kahramanın yolda tesadüfen "bağışçı kahraman" ile karşılaşması, bağışçının yardımı ile kahramanın sevdiğini kurtarması, başlangıçtaki eksikliğin giderilmesi ya da yapılan hatanın kefaretinin ödenmesi sonucunda sevgililerin birbirine kavuşması ve mutlu son şeklinde sıralayabiliriz. Bu konuya çalışmanın "V.Proop'a Göre Kişilerin İşlevleri" bölümünde daha detaylı değinilmiştir.

<sup>139</sup> Ahmet Midhat Efendi, "Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş", *Ahmet Midhat Efendi Bütün Oyunları*, (Haz. İnci Enginün) Dergâh Yayınları, İstanbul 1998, s 249-302.

<sup>140</sup> Ahmet Midhat'ın oyunu ile Racine'in *Phèdre* adlı trajedisi arasında bulunan ilişkiyi Niyazi Akı, "yakından alakalı", Metin And "Phèdre'ye benzer", İnci Enginün "farklı kültürler arasında bir sentez kurma çabası" şeklinde tarif ederler. And, s. 294., Akı, s. 88., Enginün, s. 29. Racine'nin eseri ile Ahmet Midhat'ın eseri arasındaki temel benzerlik "üvey oğluna âşık olan kadın" motifinin iki eserinde çıkış noktasını oluşturmuş olmasıdır. Ancak bu benzer temanın işlenişi iki eserde büyük farklılık gösterir.



Ahmet Midhat bu tarihi piyesinde, her durumda iffetini koruyan ve ailesine sadık kalan idealleştirilmiş bir erkek kahramanın hayatını anlatır.

Üç perdeden oluşan oyunun ilk perdesi Astahar'da Keykavus'un sarayında geçer. Oyun, İran Şahı Keykavus'un karısı olan Sûdâbe'nin, üvey oğlu Siyavuş'a karşı duyduğu tutkulu aşkın itirafı ile başlar. Güzellik, yiğitlik, sadık olma... bakımlarından üstün bir yaratılışa sahip olduğu söylenen Siyâvuş, üvey annesi Sûdâbe'nin ısrarlı tekliflerine karşın namusunu korur, babasına ihanet etmez. Aşkına karşılık bulamayan Sûdâbe, Siyâvuş'a iftira atar ve kocası Keykavus'tan Siyavuş'u cezalandırmasını ister. Oğlunun mu yoksa karısının mı suçlu olduğu konusunda kararsız kalan Keykavus, müneccim ve kâhinlerin tavsiyesiyle, Siyavuş'la Sûdâbe'nin suçsuzluklarını kanıtlamak için sırayla kutsal ateşten geçmelerini ister. Siyavuş'un ateşten yanmadan geçmesi ve suçsuz olduğunu ispatlaması üzerine Sûdâbe'nin yalan söylediği anlaşılır. Siyavuş'un teklifi ile Sûdâbe'nin canı bağışlanır ve "cehennemden daha karanlık bir zindan içine" hapsedilmesine karar verilir.<sup>141</sup> Birinci perde bu şekilde sonlanır.

Oyunun ikinci perdesi Kenkezer'de Turan hükümdarı Efrasiyab'ın sarayında geçer. Birinci perde ile ikinci perde arasında geçen zamanda İran ile Turan arasında savaş yaşandığını, Siyavuş'un komutasındaki İran ordularının galip geldiğini nihayetinde iki devlet arasında barış antlaşması yapıldığını ancak tekrar Sûdâbe'nin iradesine giren Keykavus'un bu barış antlaşmasından memnun kalmayarak oğlu Siyavuş'u ülkesinden uzaklaştırdığını, Efrasiyab ile Gerşiyuz'un karşılıklı konuşmalarından öğreniriz. Siyavuş, annesinin babası olan Gerşiyuz ile Gerşiyuz'un

---

Öncelikle Ahmet Midhat bir tarihi tiyatro yazmak istemiştir. Racine'nin eseri ise bir trajedidir. Racine'nin eseri oyuna adını veren Phèdre'nin yaşadığı trajedi üzerine kurulu iken Ahmet Midhat'ın eserinde ise trajik durum -aynı zamanda eserinde ismi olan- Siyavuş tarafından yaşanır. Ahmet Midhat, Siyavuş'un doğuştan gelen üstün vasıflarının başına açtığı belaları anlatırken Racine, Phèdre'nin hisleri ile ahlaki değerler arasında yaşadığı gerilimi, bahtının kendisine oynadığı oyunları anlatır. Midhat'ın kötü kadın rolündeki kahramanı Sûdâbe, Phèdre'ye göre daha derinlikli, saf bir kötüdür, Phèdre'nin yaptığı kötülüklerde bahtının ve nedimesi Oynone'nin çok büyük payı vardır. Tüm farklılıklara rağmen Phèdre ile Ahmet Midhat'ın eseri arasındaki benzerlikler için bkz: Fatih Sakallı, Ahmet Midhat Efendi'nin "Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş" Oyunu ile Racine'in "Phèdre" Oyunu Arasında Bir Mukayese Denemesi" *Turkish Studies*, v: 7/2 (Spring 2012) s.1353-1361.

Phèdre piyesinin olay örgüsü şu şekildedir: Phèdre'nin kimseye açmadığı bir derdi bulunmaktadır. Bu sırada Phèdre'nin kocasının yani kralın öldüğü haberi alınır. Bunun üzerine yeni kralın Phèdre'nin üvey oğlu mu yoksa öz oğlu mu olacağı sorusu gündeme gelir. Kocasının öldüğünü öğrenen Phèdre üvey oğluna karşı büyük bir aşk beslediğini itiraf eder. Üvey oğlundan aşkına karşılık bulamayan Phèdre, kocasının aslında ölmediği ortaya çıkınca nedimesi Oynone'nin de telkinleriyle Hippolytos'a iftira atar. Kral babası tarafından sürülen Hippolytos'un yolda arabasının uçurumdan aşağı yuvarlanması sonucu ölmesi üzerine Phèdre söylediği yalanları itiraf eder ve kendini zehirleyerek öldürür. Jean Racine, *Phaidra*, (çev: Afif Obay), MEB, Ankara 1945.

<sup>141</sup> Ahmet Midhat, s. 268.

abisi olan Efrasiyab'ın yanlarına sığınarak Turan ülkesinde sürgün hayatı yaşamaya başlar. Efrasiyab'ın kızı Firengis ile evlendirilmesi kararlaştırılan Siyavuş, doğruluğu tam olarak kanıtlanamayan bir kehanet nedeniyle önce Piran'ın kızı Cerire ile evlendirilir. Sonrasında ise Firengis'le evlenerek Turan ülkesinin doğusundaki topraklarda yaşamaya başlar. İkinci perde bu şekilde sonlanır.

İkinci perdede Siyavuş'un Turan ülkesindeki hızlı yükselişinden rahatsız olduğunu belli eden Gerşiyuz, oyunun üçüncü perdesinde -Sûdâbe'nin de desteğini alarak- düzenlediği çeşitli hileler ile Siyavuş'u Efrasiyab'ın gözünden düşürmeyi başarır. Gerşiyuz'un hilelerine kanan Efrasiyab, Siyavuş'u öldürür. Siyavuş'un ölümü üzerine cinnet geçiren Gerşiyuz, tertiplediği tüm komploları itiraf eder. Oyun bu sahne ile biter.

Ahmet Midhat, gelenekten gelen bir konuyu Türk edebiyatı için yeni bir tür olan tiyatro nevinde tekrardan kaleme alır. Ancak bu uyarlama sırasında altmetne oldukça sadık kaldığını tespit ettiğimiz Ahmet Midhat'ın bu girişimini anlamsaldan çok biçimsel bir dönüştürme olarak görmemiz gerekir.

AhmetMidhat Efendi, Firdevsi'nin destan türündeki eserinden bir öyküyü kipsel dönüşüme uğratıp tiyatro oyununa uyarlamadan önce, yaptığı hazırlıkları şu şekilde anlatır:

*“Siyavus’u tertip hususunda Encümen-i Maarif azasından ve üdeba-yı Acem’den İzzetlü Habib Efendi<sup>142</sup> biraderimizle ilk müzakereyi ederek badehu Muallim Naci Efendi kardeşimizle dahi ‘Şehnâme’den uzun uzadıya taharriyata giriştik. Nihayet ‘Üniver Pitorsk’<sup>143</sup> nam kütüphanesi tarihin İran’a ait olan cildinden matlubumuza dest-res olarak işe başladık.”<sup>144</sup>*

Ahmet Midhat, konusunu tarihten alan bir tiyatro eseri kaleme alırken yazarların tarihi gerçekliklere riayet etmeleri gerektiğini düşünür:

*” Esası tarihe müstenit olan dramlarda müellif tarih-i sahihi tağyir etmemeye pek ziyade mecbur olup tiyatro sanatının icbarıyla hakayık-ı tarihiyece icra edebileceği*

<sup>142</sup>Habib Efendi (1835-1894): Yazdığı siyasi bir hicviye sebebiyle İran'dan ayrılarak Osmanlı vatandaşlığına geçen Fars asıllı edebiyatçı. İstanbul'da çeşitli okullarda Arapça ve Farsça dersleri veren Habib Efendi'nin en meşhur eseri Hat ve Hattâtân'dır. Ayrıca Türkçe ve Farsça şiirleri, Fransızca'dan Farsça'ya tiyatro ve roman tercümeleri ile Farsça ders kitapları bulunmaktadır. Ali Alpaslan, “Habib Efendi” *DİA*, İstanbul 1996, s. 370-371.

<sup>143</sup> “Üniver Pitorsk” adlı tarih kitaplığı muhtemelen L'Univers Pittoresque adlı 70 ciltten oluşan 1835-1863 yılları arasında yayınlanmış olan Fransızca ansiklopedik sözlüktür.

<sup>144</sup> Aktaran Durgun, s. 156.

*tadilât pek az şeylerde mümkün olabilir. Bu imkân dahi kendi tadilâtı vak'a-yı tarihiyeye letafet-i aslîyesinden pek çok ziyade bir letafet vereceği muhakkak olursa o zaman mevcut olabilir.*"<sup>145</sup>

Şahnâme'yi edebi eser olmasının yanında tarihi gerçeklerin anlatıldığı bir yapıt olarak da alımlayan yazar, oyununun kapağına "esasî tarih-i sahîha müstenid"<sup>146</sup> ibaresini ekler. Kendisinin Şahnâme'den aldığı hikâyeyi dram sanatına uygun bir hale getirirken zorlanmadığını, "Mesela Siyâvuş vak'asını Firdevsî'nin tasvir ve tahriri o kadar şairane ve tiyatro sanatınca matlup olan letafeti o derecelerde camidir ki bu maddeyi bir dram suretine koymak için icra edilecek tadilât hiç yok denilecek kadar az olabilir. Biz şu dakikayı nazar-ı dikkate alarak Siyâvuş'umuzu tertip eylemiş olduğumuzdan birinci perdede Sûdâbe ve Siyâvuş ve Keykavus arasındaki muhaverât ve harekâtı ona göre yazmışızdır (...)." <sup>147</sup> cümleleriyle ifade eder.

Şahnâme'den aldığı konuya kendisinin eklediği unsurları ise:

*"Hele vak'anın letafet-i aslîyesi demek olan ateş tecrübesi ve Siyâvuş'un Sûdâbe'ye sefaati ve Pirân'ın Cerire'yi fedası gibi şeyler asla feda olunamayıp bunlar hakayık-ı tarihiye meyanında mevcut olmayıp müellif hariçten zammetmiş olsa bile muaheze edilmek söyle dursun şayan-ı tahsin görüleceğine şüphe edilemez."*<sup>148</sup> sözleriyle anlatır.

İki eser detaylı bir şekilde karşılaştırıldığında farklılıklardan ziyade benzerliklerin öne çıktığı görülür. İki eser arasındaki farklılıklar büyük çoğunlukla, Ahmet Midhat'ın Siyavuş'un hikâyesini tiyatro oyununa uyarlayabilmek adına eserden yaptığı ayıklamalar neticesinde oluşmuştur.<sup>149</sup> Ahmet Midhat'ın tiyatrodaki zaman ve mekân

<sup>145</sup> Aktaran Durgun, s. 158.

<sup>146</sup> Ahmet Midhat, s. 249

<sup>147</sup> Aktaran Durgun, s. 158.

<sup>148</sup> Aktaran Durgun, s. 158.

<sup>149</sup> Şahnâme'de var olup hikâyeyi sahnelenenbilir kılmak ve dramatik unsurları belirginleştirmek adına Ahmet Midhat'ın eserinde yer almayan bölümler şunlardır: "Siyâvuş'un doğması"(s.407-408), "Siyâvuş'un Zâbilistan'dan dönmesi" (s.408-410), "Siyâvuş'un annesinin ölmesi" (s.410), "Sûdâbe'nin Siyâvuş'u öldürtmek için çareler araması"(s.420-421), "Kâvûs'un Efrâsiyâb'ın gelişini haber alması" (s.428-430), "Siyâvuş'un Kâvûs'a mektup yazması"(s.432), "Kâvûs'un Siyâvuş'a cevabı" (s.430-435), "Efrâsiyâb'ın rüya görmesi"(s.435-436), "Efrâsiyâb'ın rüyasını mübedlere tabir ettirmesi" (s.436-437), "Efrâsiyâb'ın hükümetin ileri gelenlerine danışması" (s.437-439), "Siyâvuş'un Rüstem'i Kâvûs'un yanına göndermesi" (s.442-443), "Rüstem'in Kâvûs'un barış haberini getirmesi" (s.443- 446), "Kâvûs'un Siyâvuş'a cevap yazması" (s.447-448), "Siyâvuş'un Behrâm ve Zenge'ye danışması" (s.448-451), "Siyâvuş'un Efrâsiyâb'a haber göndermesi" (s.451-453), "Efrâsiyâb'ın Siyâvuş'a cevap yazması" (s.453-455), "Efrâsiyâb'la Siyâvuş'un ava çıkması" (s.465-466), "Siyâvuş'un Gengdij'i yapması" (s.474- 476), "Siyâvuş'un gelecek hakkında Pîrân'la görüşmesi" (s.476-478), "Efrâsiyâb'ın buyruğu altındaki ülkelerden vergi toplaması için Pîrân'a mektup göndermesi" (s.478), "Siyâvuş'un Siyâvuşgird'i

unsurlarının kullanımı konusundaki fikirleri yazarın *Şahnâme*'den yaptığı ayıklamaların sebebini izah etmektedir:

“Tiyatro oyunlarının her nev’inde perdelerin taksimatı vak’anın zaman-ı cereyanına mütenasip olmak zarurî bulunduğu gibi bu zaruret dram-istoriklerde daha ziyade kuvvetli bir zarurettir. Zira vukuat-ı adîye ve muhayyelede tiyatroya zemin olan vak’anın birkaç günde olup bitmesi ekser olup tarihte ise bazen seneler bile mürur eder. Tiyatroda bir perde açıldığı zaman kapanıncaya kadar geçecek zamanın yalnız bir zamandan ibaret olması şarttır. (...)”<sup>150</sup>

*Şahnâme*'de Siyâvuş'un doğumundan ölümüne değin geçen süre zarfında gerçekleşen olaylar, doğal olarak birçok farklı zaman ve mekânda zuhur eder. Ahmet Midhat bu olaylardan önemli olup sahnelenmeye müsait olmayanlarını oyuncuların konuşmaları aracılığı ile izleyicilere aktarır.<sup>151</sup> İki eser arasındaki diğer farklılıklar ise şunlardır:*Şahnâme*'de Siyâvuş'un suçsuzluğu ortaya çıktığında babasının düzenlediği kutlamalar üç gün sürerken, Midhat'ın eserinde yedi gün yedi gece devam eder.<sup>152</sup> *Şahnâme*'de İran ile Turan arasındaki savaştan sonra zor durumda kalan Efrâsiyâb barış yapmayı teklif ederken, Ahmet Midhat'ın eserinde barış antlaşmasını Siyâvuş teklif eder.<sup>153</sup> *Şahnâme*'de Sûdâbe'nin Siyâvuş'a yaptığı kötülükler Siyâvuş'un babasının yanından ayrılmasından sonra biter. Midhat'ın eserinde ise Turan'da sürgünde bulunan Siyâvuş'a, Gerşiyuz ile birlik olan Sûdâbe çeşitli komplolar düzenler.<sup>154</sup> *Şahnâme*'de Siyâvuş, önce Pîrân'ın kızı Cerire ile sonra da Efrâsiyâb'ın kızı Fernğis ile evlenirken, Ahmet Midhat'ın eserinde aynı durum Cerire'nin kendisini feda etmesi anlamına gelen Siyâvuş'un ilk eşinin başına gelecek bir felaket kehanetiyle açıklandıktan sonra gerçekleştirilir.<sup>155</sup> İki eserin sonları farklı biter. Destan türünde bir eser olan *Şahnâme*'de, Siyâvuş'un ölümüne sebep olan Gerşiyuz ve Efrâsiyâb bu ölümden sonra

---

yaptırması” (s.479), “Pîrân'ın Siyâvuşgird'e gitmesi” (s.480-482), “Efrâsiyâb'ın Gersîvez'i Siyâvuş'un yanına yollaması” (s.482-484), “Siyâvuş'un oğlu Furûd'un doğması” (s.484-485), “Siyâvuş'un gûy oynaması” (s.485-488), “Gersîvez'in Siyâvuş'un yanına tekrar gitmesi” (s.492-496), “Siyâvuş'un Efrâsiyâb'a mektubu” (s.496), “Efrâsiyâb'ın Siyâvuş'la savaşmaya gitmesi” (s.497), “Siyâvuş'un Fernğis'e vasiyeti” (s.499-501), Firdevsî, *Şahnâme*,(çev: Necati Lugal), Kabalıcı, İstanbul 2009.

<sup>150</sup> Aktaran Durgun, s. 158.

<sup>151</sup> Sûdâbe ile Siyâvuş'un *Şahnâme*'de üç kez görüşmelerine karşın Midhat'ın eserinde ilk iki görüşmeden yalnızca sözle bahsedilir. Yalnız üçüncü görüşme sahnede gösterilir (s.251-255). İran ile Turan arasındaki savaş, savaştan sonra yapılan barış antlaşması, Keyhüsrev'in barış antlaşmasına verdiği tepki sahnede gösterilmez, bu olaylar oyuncuların konuşmalarından öğrenilir (s.269-273).

<sup>152</sup> Ahmet Midhat, s. 263.

<sup>153</sup> Ahmet Midhat, s. 270, 272.

<sup>154</sup> Ahmet Midhat, s. 271, 279, 288.

<sup>155</sup> Ahmet Midhat, s. 273-285.

daha birçok macera yaşarlar, ancak destanın sonunda cezalandırılırlar.<sup>156</sup> Ahmet Midhat Efendi'nin eserinde ise Siyavuş'un ölümü üzerine cinnet geçiren Gerşiyuz, tertiplemediği tüm komploları itiraf eder ve delirir. Oyun bu şekilde sonlandırılır.<sup>157</sup>

Ahmet Midhat, yukarıda değinilen ayıklamalar ve belirtilen değişiklikler dışında olay dizisinin kuruluşunda Firdevsi'nin eserine tamamen sadık kalmıştır. Uyarlamasındaki zorunlu değişiklikler anlamsal dönüşümlere sebep olmamış, Ahmet Midhat, mesnevi nazım şekliyle yazılmış manzum bir destan olan Şahnâme'yi yalnızca biçimsel açıdan değiştirmeyi tercih etmiştir. Klasik Türk edebiyatının önemli kaynaklarından biri olan eserden alınan öykü, Ahmet Midhat Efendi'nin çabasıyla tiyatro oyununa dönüştürülmüştür.

### 1.3.MACERA

Macera için kahramanın yaşadığı olaylar zinciri diyebiliriz. Geleneksel anlatılarda kahramanın sevgiliye kavuşma yolunda çıktığı yolculukta karşılaştığı engeller, yaşadığı olaylar ve imtihanlar bu anlatıların macera unsurunu oluşturur. İncelenen oyunların *Sergüzeşt-i Pervîz* ve *Tedbirde Kusur* doğrudan, *Sefalet-i Aşk* ise dolaylı olarak realist halk hikâyelerinde anlatılan maceralardan yola çıkılarak yazılmışlardır.

Ali Haydar Bey'in<sup>158</sup> *Sergüzeşt-i Pervîz*<sup>159</sup> adlı oyunu Tanzimat devri Türk tiyatrosunun ilk trajedi örnekleri arasında kabul edilmektedir. Oyunun önsözünden, bu girişimin yazarın bilinçli bir tercihi olduğunu anlaşılır: "...şiiirimize bir trajedi yolu açtım. İkmâl ve intizâmına bu yolda beni ta'kîb edecek zevât-ı kirâmın muvaffak olmalarını temennî eylerim."<sup>160</sup>

Niyazi Akı, bu oyunu önce biçim açısından; Eşleme kafiyelele yazılmış olması nedeniyle klâsik edebiyatımızın bilhassa hikâye yazma için kullandığı mesnevi tarzına, konu bakımından ise geleneksel hikâye formlarına benzetir<sup>161</sup>:

<sup>156</sup> Firdevsî, *Şahnâme*, Kabalcı, İstanbul 2009, s. 994-997.

<sup>157</sup> Ahmet Midhat, s. 300-301.

<sup>158</sup>“(1836-1914) Şair ve tiyatro yazarı. İstanbul’da doğdu. Şinasi’nin «Şair Evlenmesi» piyesinden sonra ikinci piyesi yayımlamıştır.”Mustafa Nihat Özön ve Baha Dürder, s. 25., ayrıca bkz: İbnü'l-Emin Mahmud Kemal İnal, “Haydar Bey”, *Son Asır Türk Şairleri* cilt 2, (Haz: M.Kayahan Özgül), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 2000 s. 872- 873.

<sup>159</sup> Ali Haydar, *Sergüzeşt-i Pervîz*, Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul, 1282 (1866) 55s.

<sup>160</sup> Ali Haydar, s. 3.

<sup>161</sup> Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, s.54., İnci Enginün ise bu oyunun manzum hikâyeyi andırıldığını söyler. Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, s.665.

“Bu divâne Pervîz kimdir aceb(a)

Ya gâyet delidir ya bir bî-edeb(a)

Demiş âşık oldum vefâ et bana(b)

“Perviz’in Hoş Hüma’yı görür görmez vuruluşu eski edebiyatımızın alinyazısı aşklarını hatırlatır.(...)Bu eski hikâyelerimizde aşk, alinyazısı olduğu için trajiktir. Perviz de onlar gibi sever, onlar gibi bayılır, onlar gibi utnagaçtır ve onlar gibi dünyayı görmez olur.(...)Sergüzeşt-i Perviz’i konu yönünden geleneğe bağlayan işte bu kader aşkıdır.”<sup>162</sup>

Eserin şekil özellikleri ve konusu geleneksel hikâyelere benzediği gibi “Hoşnûma’nın da Perviz’in de örnekleri, Tanzimat sonrası Türk edebiyatını etkileyen halk hikâyelerinde mevcuttur.”<sup>163</sup> Oyun, başkahramanları aracılığıyla da gelenekle ilişki kurar. Hoş-hümâ<sup>164</sup>, güzelliği ile erkeklerin servetlerini ve iradelerini ele geçiren kötü kadın tipini, Perviz ise mirasyedi saf aşığı temsil eder.

Saf mirasyedi, onun âşık olduğu kurnaz ve oldukça güzel kadın<sup>165</sup>, mirasyedinin tüm servetini kaybetmesi temalarının işlendiği ve Türk romanının ilk örnekleri üzerinde de önemli tesirleri olduğu çeşitli araştırmacılarca söylenmiş<sup>166</sup> bir realist halk hikâyesi olan *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi*, Mustafa Hilmi’nin oyunu için de önemli bir kaynaktır.<sup>167</sup>

Ali Haydar’ın üç perdeden oluşan oyununun ilk perdesi Pervîz’in evinde geçmektedir. Bir mirasyedi olan Pervîz, kayık gezisinde görüp âşık olduğu Hoş-hümâ adlı bir güzelin derdiyle yanmaktadır. Âkil adlı hocasının ısrarlarına karşın derdini açık etmeyen Pervîz sonunda bayılır. Pervîz’in ayılmasını bekledikleri sırada Âkil, Pervîz’in hizmetçisi Çaresaz’dan gencin âşık olduğu kişinin Hoş-hümâ olduğunu öğrenir. Hoş-hümâ’nın kötü şöhretini bilen Âkil, bu gönül işinden çok rahatsız olur. Hoş-hümâ’nın zengin erkekleri güzelliğiyle kendine âşık edip tüm servetlerini yiyip bitirdiğini söyler.

---

*Aceb kim demiş âşık olsun ona(b)*

*Ne cür’etle arz-ı muhabbet eder(c)*

*Ne kudretle nâmıyla vuslat diler”(c)* Haydar, s. 35. Bir manzum tiyatro olan oyun aruzun fa’ülün/fa’ülün/fa’ülün/fa’ül vezni ile kaleme alınmıştır.

<sup>162</sup> Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, s. 56.

<sup>163</sup> Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e*, s. 665.

<sup>164</sup> Hoş-hümâ adlı kahramanın adının yazımında farklı kullanımlar görülür. Niyazi Akı “Hoş Hüma”, İnci Enginün “Hoşnûma”, Metin And “Hoşhüma”, Mehmet Çetintaş ise Hoş-hümâ’yı tercih ederler. Mehmet Çetintaş, “Sergüzeşt-i Pervîz”, *Cogito*, sayı: 54 (bahar/2008) s. 283-288.

<sup>165</sup> Berna Moran bu kadını ilk dönem romanlarımızdan yola çıkarak “ölümcül kadın tipi” olarak tarif eder. “Ölümcül kadın ise, cinsel tutkunun egemen olduğu ve genç bir adamın bir kadın tarafından mahvedilişini anlatan başka bir grup romanın kahramanı olarak görülür.” Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s.40.

<sup>166</sup> “...tereddüt etmeden iddia edebiliriz ki Mehpeyker kategorisine giren diğer ölümcül kadınların kökeni, Hançerli Hanım hikâyesini de içeren, 17. Yüzyıla ait bir grup meddah hikâyesinde yatar.” Moran, s. 39-40, 45., Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008, s.33-38.

<sup>167</sup> “Sergüzeşt-i Perviz’in konusu on yıl sonra Namık Kemal’in Sergüzeşt-i Ali Bey (İntibah) adlı romanın konusu olacaktır.” Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, s. 57.

Kendine gelen Pervîz'i ısrarla bu hevesten vazgeçirmeye çalışsa da başarılı olamaz. Pervîz'in sözünü dinlememesine darılan hocası Âkil sahneden ayrılır. Çaresaz'la baş başa kalan Pervîz, ondan Hoş-hümâ'ya gitmesini, halini ona anlatmasını ve ona yazdığı mektubu vermesini ister. İlk perde Çaresaz'ın bu amaçla evden ayrılması ile sonlanır.

Oyunun ikinci perdesi Hoş-hümâ'nın evinde geçer. Hoş-hümâ'nın evine gelen Çaresaz, Pervîz Bey'in mektubunu vermeden önce Hoş-hümâ'nın geçmişini öğrenmemizi sağlayacak bilgiler verir. Hoş-hümâ henüz çok küçükken, babası ticaret için Hindistan'a gitmiştir. Uzun süre babasından hiçbir haber alınamayınca annesi eğlence âlemlerine kapılmıştır. Gurbetten geri dönen babası ise, karısının bu halini görünce üzüntüsünden ölmüştür. Hoş-hümâ'ya o dönem bakan kişi Çaresaz olmuştur. Bu hikâye üzerine, başlangıçta çok iyi davranmadığı Çaresaz'a karşı Hoş-hümâ'nın tavrı değişir. Buna karşın Pervîz'in mektubunu aldığı anda, ilk başta bu davranışı büyük bir edepsizlik olarak gören Çaresaz'ın Pervîz'in niyetinin ciddi olduğuna Hoş-hümâ'yı ikna etmesi üzerine, Hoş-hümâ Pervîz'le görüşmeyi kabul eder. Çaresaz'ın Pervîz'i çağırmaya gittiği sıra Hoş-hümâ'nın kendi kendine yaptığı konuşmalardan ve yaptığı hazırlıklardan Âkil'in onun hakkında yaptığı yorumların doğru olduğu, Hoş-hümâ'nın erkekleri kendine âşık etme ve kontrollerini ele geçirme konusunda usta bir kadın olduğu, gözünün aşkta değil erkeklerin servetinde olduğu anlaşılır. Hoş-hümâ'nın evine gelen Pervîz çok iyi karşılanır. Hoş-hümâ ona şarkı söyler, kölesi Hüsrev onlara hizmet eder. Hoş-hümâ güzelliği ve tatlı sözleri ile Pervîz'in aklını başından alır. İkinci perde bu şekilde sonlanır.

Oyunun üçüncü perdesinde Pervîz her şeyini kaybetmiş, perişan bir halde etrafta dolaşmakta, ağaç altlarında yatmaktadır. Hocası Âkil'in zamanında kendisine verdiği öğütlere uymadığı için kendisini suçlamaktadır. Pervîz'i bulan Âkil ona yaptığı hataları ve nasıl davranması gerektiğini bir bir anlatır, ona öğütler verir. Bu sırada evi yanan ve tüm servetini bu yangında kaybeden Hoş-hümâ, üstü başı oldukça kötü bir halde yanlarına gelir. Âkil'in Hoş-hümâ'nın yaptığı tüm kötülükleri ve sonucunda düştüğü durumu yüzüne vurmasıyla kadın, kederinden ölür ve oyun böylece sonlanır.

*Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi* adlı realist halk hikâyesinde babasının sağlığında dış dünyanın tüm kötülüklerinden uzak tutulmuş saf bir gencin babasının vefatından sonra hayat karşısındaki tecrübesizliği yüzünden yaşadığı olaylar/maceralar anlatılır.

Halil Efendi adlı varlıklı bir tüccarın oğlu olan İbrahim Bey, doğuştan gelen etkileyici bir güzelliğe sahiptir. Bu sebeple babası onu yıllar boyu dış hayattan soyutlar, oğlunun saflığından kötü niyetli kişilerin faydalanmasından korkmaktadır. Hastalanan Halil Efendi ölmeden önce oğlunu yakın arkadaşı olan Süleyman Bey'e emanet eder. Babasının ölümü üzerine korumasız kalan İbrahim Bey, mezarlıkta tanıştığı, babasının yakın arkadaşı olduklarını söyleyen kişilere kanar, onların himayesine girer. Aslında bu kişiler, İbrahim Bey'in babasından kalan mirasında gözü olan serserilerdir. Bu serseriler önce İbrahim Bey'i içki, eğlence ve fuhuş âlemlerine alıştıırırlar. Sonra da İbrahim bey'e elindeki tüm parasını harcatıp evlerini satmasına sebep olurlar. Servetini tüketince sokaklarda yaşamaya başlayan İbrahim Bey'e, annesini de korumasına almış olan Süleyman Bey yardım eli uzatır, ona Bedesten'de bir iş verir.

Oldukça yakışıklı bir delikanlı olan İbrahim Bey burada da birçok kadının ve erkeğin ilgisini çeker. Bir gün dolaşırken bir arabanın içerisinde Hançerli Hanım ile kölesi Kamer'i görür. İbrahim Bey'in Kamer'e âşık olmasına karşın, Hançerli Hanım da İbrahim Bey'e âşık olmuştur. Zaman içerisinde İbrahim Bey, Hançer Hanım'ın yalısına gitmeye başlar. Onun eğlence meclislerine katılsa ve Hançerli Hanım'la sevgili gibi yaşasa da asıl gönlünde olan Hançerli Hanım'ın kölesi Kamer'dir. İbrahim Bey'in gizli gizli Kamer'le buluştuğunu gören Hançerli Hanım, Kamer'e işkence ettirdikten sonra onu çırılçıplak soyup birçok akrep ve yılanın olduğu Beykoz ormanlarına attırır. Kamer'in akıbetini öğrenen İbrahim Bey onu kurtarır.

Kamer'in halen yaşadığını ve İbrahim Bey tarafından kurtarılmış olduğunu öğrenen Hançerli Hanım, İbrahim Bey'i eğlence bahanesiyle Adalar'a götürür ve hançerleyip denize atar. O sırada oradan geçmekte olan Tıflî Efendi onu kurtarır. Tıflî Efendi bir süre evinde gizlediği İbrahim'e sermaye de vererek hem Hançerli Hanım'dan korumak hem de ticaret yapması için Mısır'a gönderir. İbrahim Bey, Mısır dönüşünde Kamer'le evlenmek niyetindedir. Bu sırada Tıflî Efendi, Hançerli Hanım'ın kötülüklerini IV. Murat'a anlatır. Hançerli Hanım'ın kendi topraklarında yaptığı zalimliklere çok kızan IV. Murat'ın Hançerli Hanım'ı öldürmesini Tıflî Efendi ve İbrahim Bey üç sefer önlerler. Ancak kıskançlığından ve kötülüklerinden bir türlü vazgeçmeyen Hançerli Hanım'la sonunda İbrahim Bey konuşur, onu Kamer'i azat edip



kendisiyle evlendirmesi için ikna eder. Hançerli Hanım da bundan sonra onlarla birlikte yaşar. Hikâye bu şekilde sonlanır.<sup>168</sup>

Oyun, alt metin olan hikâyede İbrahim Bey'in Hançerli Hanım'ın kölesi Kamer'i görüp âşık olduğu noktada başlar. İbrahim Bey'in bu olaydan önce yaşadığı babasını kaybetmesi, serseriler tarafından kandırılarak tüm servetini yitirmesi ve sonra yeni bir başlangıç yapma gayreti oyunda yer almaz. Oyunda Pervîz'in Hoş Hüma'ya aşkı, ona kavuşması, onun tarafından kandırılıp her şeyini kaybetmesi anlatılmaktadır.

Oyun ile alt metni olan hikâye arasında eserlerin esasını teşkil eden unsurlar açısından büyük farklılıklar bulunmaktadır. Ali Haydar'ın, altmetni, kendi faydacı/ahlâkçı anlayışı ve estetik beğenileri çerçevesinde yeniden yorumladığını söyleyebiliriz Altmetinde Hançerli Hanım kötü kahraman olduğu kadar kurbandır da. İbrahim Bey'in dillere destan olan güzelliğini görmüş ve ona âşık olmuştur. Ancak İbrahim Bey ona değil, kölesi Kamer'e âşık olur. İbrahim Bey'i seven ve kendi yaşantısına uygun şekilde onu mutlu edip, eğlence meclislerinde ağırlayan Hançerli Hanım'ın, İbrahim Bey'in Kamer'i sevdiğini öğrenene kadar ona karşı herhangi bir kötü düşünce beslediğini görmeyiz. Aksine, geçmişte mirasyedilik yaparak tüm servetini bitirmiş olan İbrahim Bey'in ceplerini altınla doldurur, ona ve ailesine bir konak alır. Ancak hikâyenin sonunda kıskançlık krizine giren Hançerli'nin kendisini seçmeyen İbrahim Bey'i ve sevdiği Kamer'i öldürmeye teşebbüs ettiğini görürüz. Oyunda ise saf, tecrübesiz genci kandırarak tüm servetini bitirme görevi Hoş-hümâ'ya verilir. Hoş-hümâ kendisine âşık olan Pervîz'in aşkını değil, servetini istemektedir. Altmetinde arzu nesnesi olan şahıs İbrahim Bey iken, oyunda Hoş-hümâ'dır. Ali Haydar'ın altmetinden yola çıkarak yaptığı bu yorum, belki de Tanzimat devri Türk edebiyatında oldukça sık karşımıza çıkan saf/tecrübesiz erkekleri güzelliği aracılığı ile kendine âşık edip onların servetlerini tüketen ya da iradelerini eline alan kötü kadın tipinin ilk örneklerindendir.

Yine oyunda altmetinden farklı olarak, Hançerli Hanım'a karşılık gelen kahraman olan Hoş-hümâ'nın geçmişi anlatılır. Hoş-hümâ'nın annesinin kaderi ile kızınıniki benzeşmektedir. Bu benzerlik Hoş Hüma'nın eğlence, keyf ve erkekleri kullanma üzerine kurulu yaşam biçiminin anneden devralındığına işaret eder. Ali Haydar'ın kahramanın geçmişine dair eklediği bu küçük bilgi ile, kahramanın sahip olduğu şeytanî vasıfların kaynağı gösterilmiş olur.

<sup>168</sup> *Hançerli Hanım Hikaye'i Garibesi* (haz: Yakup Çelik), Akçağ Yayınları, Ankara 1999, s. 1-68.

Oyunun son perdesi Pervîz'in hocası Âkil'in öğütlerinin sıralanması, Pervîz'in yaptığı hatalardan pişman olması ve Hoş-hümâ'nın günahlarının cezasını çekmesi için oluşturulmuştur. Altmetinde yer almayan bu didaktik bölüm, yazarın altmetni hangi amaçla yeniden yazdığını, altmetni nasıl alımladığını gösterir. Oyunun ilk iki perdesini bir "kıssa" olarak kabul ettiğimizde, oyunun son perdesi kıssadan çıkarılan "hisse" konumundadır. Altmetinde böyle bir ahlakî mesajın yer almadığını söyleyebiliriz. Hikâye'de Hançerli Hanım, İbrahim Bey'in IV. Murat'ı ikna etmesi sonucu yaptığı tüm kötülöklere rağmen affedilir. İbrahim Bey ile Kamer evlenirken Hançerli Hanım "ortaklık hayatına" razı olur, hikâye bu şekilde sonlanır.

Kısacası Ali Haydar, Türk tiyatro tarihinde ilk trajedi örneği olarak gösterilen bu eserinde *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi*'nin olay örgüsünden büyük ölçüde yararlanmıştıır. Buna karşılık trajedisini altmetinde yer alan karşılıksız aşktan kaynaklanan kıskançlık duygusu üzerine kurmayan yazar, saf aşğın kurnaz kadın tarafından kullanılması fikrini önceleyerek eserini oluşturma yoluna gitmiştir. Öğretici ve ahlakî yönü oldukça zayıf –hatta toplumun genel kabullerini yansıtıp yansıtmadığı tartışmalı olan- bir eseri popüler edebiyat sahasından trajedi gibi yüksek değerler üzerine kurulmuş bir alana çekmek için, konu ve kişiler üzerinde değişikliklere gitmiştir. Yazarın altmetin üzerinde yaptığı değişikliklerde temel prenisibi ahlâkçılık ve öğreticilik olmuştur diyebiliriz.<sup>169</sup>

Mehmet Şemsettin'in *Tedbirde Kusur*<sup>170</sup> adlı oyunu konusunu *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi*'nden alır.<sup>171</sup> Oyunda babasının sağlığında hiç yanında ayırmadığı bir gencin babasının ölümünden sonra tecrübesizliğinden kaynaklanan hatalar yapması ve yanlış insanların himayesine girip tüm ailesinin sonunu hazırlayan bir mirasyediye dönüşmesi anlatılır.

Eğitimci bir yönü de bulunan yazar gelenekten aldığı bir konuyu ibret verme gayesine uygun bir şekilde tezli tiyatro oyununa dönüştürür. "Eserin adı da pedagojik gayesini ifşa eder."<sup>172</sup> Eserin kapağında oyunun bir trajedi olduğu ifadesi yer almasına karşın yazarın oyununu ibret verme amacıyla yazmış olması trajik durumun

<sup>169</sup> "Dikkati çeken en büyük özellik Ali Haydar Bey'in Tanzimat devri yazarlarının ahlâkçı, yani faydacı saflarında bulunmasıdır." Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, s. 57.

<sup>170</sup> Mehmed Şemseddin, *Tedbirde Kusur*, Zartaryan Matbaası, İstanbul 1290 (1873) 140 s.

<sup>171</sup> Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, s. 705.

<sup>172</sup> İnci Enginün, "Bir Çocuk Edebiyatçısı: Mehmet Şemseddin" *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2004, s. 38.

kullanılmamasını sağlamıştır. Oyunun tezini “Çocuklar iyi eğitilmeli, onlara duygularını kontrol etme, iyi ve kötüyü birbirinden ayırma alışkanlığı verilmelidir. Aksi halde, bazı kötü şahısların elinde süratle felâketlerine doğru sürüklenirler.”<sup>173</sup> olarak tanımlayabiliriz. Oyunun, çocuk eğitiminde belirtilen hususlara dikkat edilmezse yaşanacakları göstermek amacıyla yazıldığı söylenebilir.

Sekiz perdeden oluşan oyunun ilk perdesi Tahir Bey’in konağında geçer. Hayriye Hanım, amcasının oğlu Nail Bey’e âşıktır. Hayriye Hanım, dadısına Nail Bey ile aşklarından karşılıklı ağlaştıklarını anlattığı sırada söylediklerini annesi Vesile Hanım ve babası Tahir Bey duyarlar. Kızının amcaoğluna âşık olduğunu öğrenen Tahir Bey ilk önce bu duruma karşı çıksa da karısının sözleri sonrasında beraber büyümüş olan bu gençlerin aşkına daha sıcak bakar. Perde Tahir Bey’in kardeşi İzzet Bey’in kendisini acele çağırdığı haberinin verilmesi ile kapanır.

Oyunun ikinci perdesi İzzet Bey’in konağında geçer. İzzet Bey eşi Münire Hanım’la konuşmaktadır. Ölümünün yaklaştığını anlayan İzzet Bey, her şeyden çok sevdiği oğlu Nail Bey’den ayrılacağı için üzülmemektedir. Bu sırada çağırttığı kardeşi Tahir Bey, konağa gelir. İzzet Bey, oğlunu Tahir Bey’e emanet eder ve ölür. Perde bu şekilde sonlanır.

Oyunun üçüncü perdesi mezarlıkta İzzet Bey’in mezarının önünde geçer. Babasının ölümüne çok üzülen Nail Bey, babasının mezarına kapanmış ağlamaktadır. Uşakları gönderen Nail Bey’in yanına Hile Kutusu Şakir, Ciğer sızlatan Abdi ve Çengel Veli adlı kişiler gelir. Kendilerinin Mısır’dan geldiklerini, babasının geçmişte yardım edip zengin ettiği kişiler olduklarını söyleyerek Nail Bey’in acısına ortak olurlar. Bu zatları seven Nail Bey, onlarla beraber içi açılınsın diye Edirnekapısı’na seyre gider. Perde bu şekilde sonlanır.

Oyunun dördüncü perdesi Edirnekapı’da bulunan bir meyhanede geçer. Nail Bey’in mezarlıkta tanıştığı kişiler, onu derdini unutmaması için meyhaneye götürür, rakı içirirler. Bu kişilerin kendi aralarında yaptıkları konuşmalardan aslında Nail Bey’in mirasında gözü olan serseriler oldukları anlaşılır. Nihai hedefleri Nail Bey’e konağını sattırıp, tüm servetini sefahat âlemlerinde tüketmektir. Onu sarhoş ettikten sonra konağını satıp Boğaziçi ya da Kadıköy’ünde bir ev almaya ikna ederler. Ertesi gün gazinoda buluşmaya sözleşirler, perde bu şekilde sonlanır.

<sup>173</sup> Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, s. 38.

Oyunun beşinci perdesi İzzet Bey'in konağında geçer. Eve geç saatte sarhoş olarak gelen Nail Bey, annesine ağır sözler söyler. Evi satmaktan vazgeçmeyeceğini belirtir. Annesi Münire Hanım, bunun üzerine Nail'in amcası Tahir Bey'den yardım ister. Ertesi sabah, Nail Bey'in amcasıyla görüşmek üzere evden ayrılmasıyla perde sonlanır.

Oyunun altıncı perdesi Tahir Bey'in konağında geçer. Tahir Bey yanına çağırdığı Nail Bey'e çapkınlığı bırakması ve konağı satmaması konularında nasihatler verir ancak olumlu yanıt alamaz. Nail Bey'in bu saygısız hareketleri üzerine Tahir Bey, kızına Nail Bey'in babasının ölümünden sonra yaşadığı değişimi anlatır, Nail Bey'i unutmamasını söyler. Fakat Hayriye Hanım çoktan Nail Bey'in aşkı yüzünden aşk hastalığına tutulmuştur. Babasının bu isteği üzerine bayılır, yataklara düşer, verem alametleri gösterir. Perde Tahir Bey'in Nail Bey'i bulmak üzere evden ayrılmasıyla sonlanır.

Oyunun yedinci perdesi Aksaray'da bir kahvehanede geçer. Tüm servetini yiyip bitiren Nail Bey sonunda bir kahvehaneye sığınmıştır. Elinde yalnızca bir tabancası kalmıştır. Onu da belki bir gün lazım olur diye saklamaktadır. İçine düştüğü durumdan ötürü feleğe şikâyet etse de asıl suçlunun kendisi olduğunu farkındadır. Hem malını mülkünü hem de Hayriye Hanım'ı kaybettiği için büyük üzüntü duymaktadır. Kahveci Yakup Ağa'ya çiraklık yapan Nail Bey, tamamen uzak olduğu bir hayatın içinde yaşam mücadelesi vermektedir. Bu sırada kahvehaneye amcası Tahir Bey gelir, Nail Bey'e ne kadar kızsada hem ona âşık olan kızının hatırı için hem de acıdığından, onu düştüğü durumdan kurtarır. Perde bu şekilde sonlanır.

Oyunun sekizinci perdesi Tahir Bey'in konağında geçer. Nail Bey'in hasretinden yataklara düşen Hayriye Hanım, iyice hastalanmış, ölmek üzeredir. Annesi ve Dadısı, babasının Nail Bey'i bulmaya gittiğini söyleseler de, Nail Bey'i sayıklayarak ölür. Yanında Nail'le konağa gelen Tahir Bey de, kızının ölüsünü görünce üzüntüsünden ölür. Sebep olduğu tabloya dayanamayan Nail de tabancasıyla intihar eder. Oyun bu şekilde sonlanır.

İki eserde yer alan kahramanların isimlerini ve rollerini tablo halinde gösterdiğimizde, anametine eklenen Amcakızı haricinde birebir uyum görülür.

**Tablo 1.6.** Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi ile Tedbirde Kusur'un Şahıs Kadrosu

Kişiler	Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi	Tedbirde Kusur
Sevgili	-	Naime
Sevgilinin Babası	-	Tahir Bey (Babanın kardeşi)
Sevgilinin Annesi	-	Vesile Hanım
Koruyucu Kahraman	İbrahim Bey (Babanın dostu)	Tahir Bey (Babanın kardeşi)
Âşık	Süleyman Bey	Nail Bey
Âşığın Babası	Halil Efendi	İzzet Bey
Âşığın Annesi	Adı Söylenmez	Münire Hanım
Serseriler / Dalkavuklar	Fitne Kutusu	Hile Kutusu Şakir
	Hayrat Yıkan Sansar Hasan	Ciğer Sızlatan Abdi
	Can Yakan Cingöz oğlu Veli	Çengel Veli

İki eser arasında bulunan konu ve kişi kadrosu boyutundaki ortaklıklar İnci Enginün'ün belirttiği gibi<sup>174</sup>, benzer ifadelerin ufak değişikliklerle oyuna aktarılmasıyla devam eder.

**Tablo 1.7.**Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi ile Tedbirde Kusur'da Bulunan Ortak İfadeler

HANÇERLİ HANIM HİKÂYE-İ GARİBESİ <sup>175</sup>	TEDBİRDE KUSUR
"Pederimin gününde bir dakika böyle bir neşe bulmamıştım."s.9	"Ben sizin baba dostu olduğunuzu şimdi anladım. Pederimin gününde ben bir dakika böyle neşe bulmadım."55
"Sus kaltak! Mal da benim, mülk de benim.. İstedğim gibi yapar ve seni yalın ayak kovarım." s.14	"Şu kaltağa bak... Malda benim.. Mülkte benim.. İstedğim gibi yaparım. Sen ne karışacaksın. Daha olmamış seni evden kovarım..." s.78
"Bunların da bitmek üzere bulunduğunu sezen hanümân yıkıcı canavarlar, çocuğun aklı başına gelerek veya âkil bir zâtın nasihatini dinleyerek kendilerini def etmesinden endişeye düşdüler..."s.12	"Ya şâyed Bey'in aklı başına gelir.. Yâhûd erbâb-ı insâftan biri ders verir de: bizi terk ederse. Sonra bu kadar çabaladığımız bir şeye yaramaz.... "s.61
"Şu gençliğimde bir derde mübtela olmayayım da ne olursa olsun..."s.8	"... bu gençliğimde bir derde uğramayım da: ne olursa olsun."s. 51

<sup>174</sup> Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, s. 705.

<sup>175</sup> Alıntılar *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi* (haz: Yakup Çelik), Akçağ Yayınları, Ankara 1999 adlı eserden yapılmıştır.

<p>“Ah!... Efendimiz Halil Efendi, bizim dünyada biricik velinimetimizdiniz. Bu ana kadar nân ve nimetinizle perverde olduk... Mısır gibi uzak yerden, efendimizi görmek, mazhar-ı lutf u âtıfeti olmak ve küçük beyimizi de afiyet ve zevk u safâda bulmak arzusuyla geldik... Fakat, sizi şu harfe-i ademde bulduk... Bundan sonra, dünya bize zindan olsun. Diye saçlarını, sakallarını yolmaya başladılar ve kendilerini yerden yere attılar.” s. 5</p>	<p>“Ah efendim İzzet Bey!... Sen bizim veli ni’metimiz efendimiz idin... Bu ana değin çok ni’metinizi yedik... Şimdi Mısır gibi bu uzak yerden efendimizi görür mazhar-ı inâyeti oluruz... Küçük beyimizi dahi yanında safâ-yı hâtır üzere buluruz da. Ondan sonra gam çekmeyiz diyerek geldik... Şimdi seni böyle siyah topraklar içinde bulduk!.. Bundan sonra dünyalar bize haram olsun!.. (Saçlarını başlarını yolarak kendilerini yere atarlar)” s. 42</p>
<p>“Çocuk, bu hâli görünce kendi derdini unutarak hayretle sordu: - Siz kimsiniz ve niye bu kadar ah u zâr ediyorsunuz?” s. 5</p>	<p>“Nâ’il- (Başını çevirerek) Yahu siz kimlersiniz ki: Bu adam için bu kadar mâtem ediyorsunuz?”s. 43</p>
<p>“Sefiller, bu sözleri işitmemezlikten gelerek yarım saat kadar feryâd ü figân ettiler.” s. 5</p>	<p>“... (Hiç cevap vermeyip yine yolunup çarpınmakta devam ederler.)” s. 43</p>
<p>“Süleyman Bey: - Vefâkar adamlar, bu zâtn iyiliğini görmüş bendegândan olduğunuz anlaşılıyor...” s. 6</p>	<p>“Nâ’il - (Tekrar) Ey vefâ-kâr adamlar. Galiba siz bu adamın. İyiliğini görmüş bendegândan olmalısınız ki: kendinizi yerlere urub ezhâr-ı te’essûf ediyorsunuz.” s. 43</p>
<p>“Demesiyle Hayrat Yıkan şerîri: - Haydi çocuk! Sen de bizimle mi eğleniyorsun! Ben onun azaldı kölesiyim... Sayesinde para kazandım ve Mısır’da pirinç ticareti yapıyorum. Şu iki kişi de merhumun en eski emektârlarından ve şeriklerimdir. Nasıl ağlamayalım... Cevabını verdi ve üçü birden tekrar döğünmeye, ağlamaya başladılar... (...)” s.6</p>	<p>“Hilye Kutusu- Neden mi biliyoruz? Ah! Ben merhûmun âzâdlı kölelerindenim... Sâyesinde para kazanıp Mısır’da pirinç ticaretiyle meşgûl idim. Bu iki kişide merhûmun emektarlarındandır. Hem benim ortaklarımdır. Nasıl ağlamayalım sâyesinde adam olduk... (Tekrar ağlarlar)” s. 44</p>
<p>“Süleyman Bey, bunların teessürlerini hakiki zannederek: - Ey, sebep-i hayatım olan babamın sadık bendeleri!. Bu âlem fanidir; her gelenin gitmesi mukarrerdir. Pederim vefat ettiyse ben de elhamdülillah bir hayatım. Sizleri pederime olan fart-ı sadakat ve ubudiyetiniz sebebiyle terk etmem. Fakat merhumun gaybubet-i ebediyesinden mütehassıl ye’s ve âlâm, şu sırada akl u fikrimi perişan, rûhumu nâlân ettiğinden biraz sükûnet bulduktan sonra inşallah gerek sizleri ve gerekse diğer vefâkarları mesrûr edeceğim... dedi. Üç habis derhal çocuğun ayaklarına kapandılar:” s. 6-7</p>	<p>“Nâ’il - Ya öyle mi?! Siz benim pederimin bendelerindensiniz ha? Pederim öldüyse ben sağım. Sizin hepinizi mesrûr etmek boynumun borcu olsun. (...Nâ’il’in ayağına kapanırlar)” s. 45</p>

Üstteki alıntılar yazarın gelenekte var olan bir hikâyeden oyun çıkarırken, altmetin üzerinde nasıl değişiklikler yaptığını göstermesi bakımından önemlidir. Yazarın halk hikâyesinde bulunan konuşma örgüsü/diyalog kısımlarını üzerlerinde çok büyük değişiklik yapmadan tiyatro oyununa aktarabildiği görülmektedir.

Mehmet Şemsettin eserinde altmetnin sahip olduğu iki büyük hikâyeden (saf gencin babasının ölümü üzerine tüm servetini kaybetmesi ile saf gencin tehlikeli bir kadının tuzağına düşmesi) ilkini eserinde kullanma yoluna gider. Altmetinde ilk hikâyenin sonunda amcası tarafından düştüğü bataklıktan kurtulan ve yeni bir başlangıç yapan kahraman, yeni bir maceraya atılabilirken oyunda saf genç, amcası tarafından fakirlikten kurtarılmış olmasına karşın yazar hikâyeyi uzatmamak ve ibret vermek adına eserini mutlu sonla bitirmez, tüm kahramanları öldürür.

Yazarın hikâyeye yaptığı en büyük müdahale saf oğlanın babasının ölümünden sonra hamisi olacak Amca'yı (altmetinde babanın bir dostu) bir kız evlat sahibi yapıp saf oğlan ile arasında bir aşk başlatmasıdır. Altmetinde var olmayan bu genç kız ile saf oğlanın aşklarının, kızın aşk hastalığına yakalanıp ölmesi yüzünden mutsuz sonla bitmesi, oyunda altmetindeki mutlu sonun aksine neredeyse tüm kahramanların sırayla öldüğü bir sonun hazırlayıcısı olur.

Mehmet Şemsettin bu eserde gelenekten aldığı hikâyeyi biçimsel dönüştürümlere uğrattığı gibi, anlamsal dönüştürümlere de uğrattır. Yazar altmetnin yalnızca kendi tezini destekleyen kısımlarını kullanır. "...Hançerli Hanım hikâyesinin ikinci kısmını kullanmamıştır. Çünkü onun amacı eğitimdeki sakatlıkların feci sonuçlarını göstermektir."<sup>176</sup> Yazar, altmetin üzerinde uyguladığı tasarruflar ile sonu tatlıya bağlanan ve ne ahlâkî ne de toplumsal mesaj verme amacı olmayan bir eseri trajediye dönüştürmeye çalışır. İlginçtir ki bu çalışmada incelediğimiz yine *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi*'nden yola çıkarak yazılmış olan Ali Haydar'ın *Sergüzeşt-i Pervîz* adlı piyesi de altmetni bir trajedi haline getirmeyi ve ders verici, tezli bir eser kaleme almayı denemiştir. İki yazarda realist halk hikâyesine aynı niyetle yaklaşmışlar, trajedi yazma konusunda başarısız olurken -belki de bu başarısızlığın temel sebebi olan- ibretlik bir öykü sahneye koyma niyetlerini başarıyla gerçekleştirmişlerdir.

<sup>176</sup> Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, s. 705.

Âtîf'ın *Sefalet-i Aşk*<sup>177</sup> adlı oyunu masal motiflerinin etkin bir şekilde kullanıldığı ve birçok maceranın yaşandığı ilginç bir oyundur. Oyunun henüz başında kahramanlardan biri başına gelen hadiseyi arkadaşlarına anlatırken “Ha bak aklıma geldi aman efendim masal değil fakat sahîh olarak masala rast geldim”<sup>178</sup> diyecektir. Bu piyes de bir masal olmamakla beraber, masalsı bir İstanbul'da geçer. Mağaraya hapsedilme, define bulma/gömme, kadın kılığına girme gibi motiflerin oldukça işlevsel bir şekilde kullanıldığı oyunda, genç âşıkların öyküsüyle beraber değişik maceralara da şahit oluruz. Casusların, hırsızların, esir pazarlarının ve kayıkçı ortamlarının anlatıldığı eser, ele aldığı konu, içerdiği tipler ve öyküyü neticelendirme bakımından İstanbul'un “batakhane” olarak tabir edebileceğimiz mekân ve dünyalarını ele alan realist halk hikâyelerine de benzemektedir.

Beş perdeden oluşan oyunun ilk perdesinde Rifat Ağa başından geçen masalsı bir öyküyü yanındaki Cafer ve Yaver Ağalara anlatmaktadır. Rifat Ağa bir gün arkadaşının tavsiyesine uyarak bir esirci kahvesine oturup, sanki esir alacakmış gibi kendisine sunulan esirleri seyretmekteymiş. Yanına gelen yaşlı bir Çerkez kadın elinde emsalsiz güzellikte bir cariye olduğunu, ancak onu evde gösterebileceğini söylemiş. Yaşlı kadını takip eden Rifat Ağa, gerçekten de çok güzel bir Çerkez cariye ile karşılaşmıştır. Kızın fiziki özelliklerini saydığında Cafer Ağa ve Yaver Ağa'da bir değişiklik olur. Cafer Ağa, Rifat Ağa'dan kendisini bu esirci kadına götürmesini ister. Bir sonraki sahnede Cafer Ağa zengin bir Bey olan Nusret Bey'in oğlu Mahir Bey'in yanına gelir. Mahir Bey zamanında esirciye çıkarıldığı sırada firar eden Şefkat Hanım'ın bulunmuş olmasına sevinmektedir. Ancak Cafer Ağa, Mahir Bey'i Yaver Ağa'nın yalan söylediğine, Şefkat'in bulunmadığına inandırır. Yaver Ağa'yı da tehdit edip memleketine gönderir. Bu sırada Mahir Bey'e Mahmut Ağa, Şefkat'in bulunduğunu, Cafer Ağa'nın kızı bir kayığa koyarken gördüklerini söyler. Cafer Ağa, önce Mahir Bey'e Şefkat'in öldüğünü, çok ısrar edince de, onu Şefkat'in yanına götürebileceğini söyler. Ancak gidecekleri yer hiç ışık görmeyen bir mağaradır ve oraya girdikten sonra asla çıkmasına izin vermeyecektir. Bunu kabul eden Mahir Bey, Cafer Ağa ile birlikte gider. Perde bu şekilde sonlanır.

<sup>177</sup> Âtîf, *Sefalet-i Aşk*, 143 s. Metin And'ın sahnelenmiş oyunlar listesinde bu oyun için verdiği tarih 1886'dır. And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 461.

<sup>178</sup> Âtîf, s. 6.



Oyunun ikinci perdesi karanlık bir mağarada geçer. Cafer Ağa, Şefkat Hanım'ı mağaraya hapsettiği gibi Mahir Bey'i de oraya kilitler. Cafer Ağa hapsettiği kişilerin ölmesini istememekte, onlara yiyecek getirmektedir. Şefkat Hanım ve Mahir Bey'e bir süre sonra mağara hayatı büyük bir işkence gibi gelmeye başlar. Ne zaman dışarı çıkacaklarını Cafer Ağa'ya sorarlar Cafer Ağa onların dışarı çıkmalarının kendi sonunu hazırlayacağını söyler ve onları asla dışarı çıkarmayacağını belirtir. Cafer Ağa İstanbul'da, Mahir Bey'in denize düşüp öldüğü haberini yaymıştır. Bu sırada Mahir Bey, Şefkat Hanım'ın hikâyesini öğrenir. Bir gün Cafer Ağa kendisini satılığa çıkarmıştır. Şefkat gittiği bir konakta, Cafer Ağa'nın kadın kıyafetleri içinde olduğunu görmüştür. Bir kadın Şefkat'e eğer bu gece oradan kaçmazsa Cafer Ağa'nın kendisini öldüreceğini söyler. Oradan kaçan Şefkat, kendini yaşlı Çerkez kadının yanında bulmuştur. Cafer Ağa, Şefkat'in izini orada da bulmuştur. Perdenin son sahnesinde mağaraya gelen Cafer Ağa'ya Şefkat Bey sakladığı hançeriyle saldırır ancak hazırlıklı olan Cafer Ağa ona kamasıyla mukavemet eder. Perde bu sahne ile sonlanır.

Oyunun üçüncü perdesi bir sahilde geçer. Cafer Ağa'nın yanına Memiş Ağa adlı birisi gelir. Cafer Ağa'nın efendisinin Boğaziçi'ndeki bağının Bağcısı olan kişi asılmıştır. Bağcı, Aksaray semtinde önemli bir zatın evine kadın kıyafetinde girerken yakalanmıştır. Memiş Ağa bu Bağcının yanında her zaman bir Arap bacının olduğunu, o kadını tanıyıp tanımadığını sormaya gelmiştir. Bu ikilinin casus olduklarından şüphelenilmektedir. Evlerden aldıkları bilgileri taşıyarak ortalığı karıştırmaktadırlar. Bu sırada Cafer Ağa'nın etrafını hırsızlar çevirir. Efendisi Nusret Bey'in konağını aramaktadırlar. Nusret Bey'i öldüreceklerini söylerler. Cafer Ağa can korkusundan Nusret Bey'in konağının yerini söyler ve oradan kaçır. Bir sonraki sahnede Kayıkçı Şükrü ile Kanlı Mustafa sohbet etmektedirler. Kayıkçı Şükrü bir iki sene önce Hacı Ağa adlı bir Arab'ın iki kızı adalardan birisine götürdüğünü ve halen adaya her hafta bir çuval erzak taşıdığını anlatır. Kayıkçı Şükrü ile Kanlı Mustafa adadaki kızları merak ederler ve tam olarak nerede olduklarını bilmedikleri içinse Arap'ı adaya götürdüklerinde onu gizlice takip etmeyi planlarlar. Bir sonraki perdede Nusret Bey'in konağına geri dönülür. Eve giren hırsızlar Nusret Bey'i öldürüp kaçmışlardır. Perde bu şekilde sonlanır.

Oyunun dördüncü perdesi mağarada geçer. Aradan yedi yıl geçmiştir. Mahir Bey ve Şefkat Hanım halen mağarada yaşamaktadırlar. Bilhassa Mahir Bey'in psikolojisi

bozuk haldedir. İkisinin ayrıca bir de çocukları olmuştur. Perdenin başında mağara dışındaki hayattan bihaber olan çocuğun anne babasıyla yaptığı merak dolu sohbe tanıklık ederiz. Bu sırada adaya gelen kişiler olduğunu fark eden Mahir Bey, onları takip ederken mağaranın çıkışını bulur. Ayrıca bu adamların adaya bir define gömdüklerine şahit olmuştur. Bu sırada mağaraya gelen Cafer Ağa sonunda tutsaklarını salmayı kabul eder. Ancak herkes onları ölü bildiği için kimliklerini değiştirmelerini ister. Mahir Bey'in adını Selanikli Hacı Hasan Ağa yapar. Mahir Bey, Şefkat Hanım ve çocuklarının mağara kapısından özgürce dışarı çıkmaları ile perde sonlanır.

Oyunun beşinci perdesi Mahir Bey'in babasının konağında geçer. İlk kez dış dünyaya çıkan oğlu Mahir Bey'e gördüklerinin ne olduğuyla ilgili sorular sorar. Cafer Ağa ise Mahir Bey'e onları mağaraya hapsedmesinin sebeplerini anlatır. Cafer Ağa, Arap bir hadımdır. Köle olarak alınmasından sonra yirmi yaşından beri ticaret ve çeşitli işler yaparak(adam öldürmek dâhil) bir varil dolusu para biriktirmiştir. Şimdi tüm bu biriktirdiği parayı Mahir Bey'e vermek istemektedir. Cafer Ağa içi para dolu varilleri bahçedeki ağacın altına gömer. Şefkat Hanım ise bir hile ile Cafer Ağa'yı mahzene kilitler. Amaçları Cafer Ağa'nın kendilerine yaptığı zulmün intikamını almaktır. Bu sırada Salamon adlı bir sarraf konağa gelir. Mahir bey'in babasının zamanında yardım ettiği bir zat olan Salamon, Mahir Bey'e, dostu olduğunu, şu anda oturdukları evi onlara kendisinin aldığını vs. söyler. Dışarıdan fakir bir kadın ile kızın geçtiğini gören Mahir Bey, onları evine çağırır. Kayıkçı Mustafa'nın eşi olan bu kadın kocasından bir türlü haber alamamaktadır. Mahir Bey onlara yardım eder ve her ay maaş bağlama sözü verir. Kapıya bu sefer bir başka yaşlı kadın gelir. Bu kadın ise evin eski sahibi olduğunu, Nusret Bey'in eşi olduğunu söyler. Oğlunu tanıyamayan yaşlı kadın, başına gelenleri kendi bilgisi çerçevesinde anlatır. Oğlu, evindeki cariyelerden birisine âşık olmuştur, ancak evdeki Şefkat adlı cariye onu kıskandığından, oğlunu zehirlemeye kalkmış, bunun üzerine Şefkat esir pazarında satılmak için konaktan yollanmıştır. Oğlu Mahir Bey ise birkaç ay sonra kara sevdadan olsa gerek ortaldan kaybolmuştur. Kocasını ise iki yeniçeri tarafından öldürülmüştür. Tüm servetlerini ise Cafer Ağa adlı kâhyaları çalmış, saklamıştır. Mahir Bey gerçek kimliğini annesine açıklar. Cafer Ağa'yı da yaptığı kötülüklerden ötürü mahzenden çıkarmazlar. Oyun bu şekilde sonlanır.

#### 1.4.MİZAHİ KONULAR

Komedi türü seyirlik oyun geleneğimizin temelini oluşturmaktadır. Karagöz ve Ortaoyununda bu türün halkın zevklerine ve devrin ihtiyaçlarına göre zirveleşecek seviyede yetkin hale getirildiği söylenebilir. Batılı tarzda yazılan tiyatro oyunlarının ilk örneğinin komedi türünde olması bu nedenle bir tesadüf değildir. Metin And tüm dönem oyunları içinde sayıları az olmakla birlikte en başarılı piyeslerin komediler olduğunu söyler. “Gelenekten gelme yetenekle bu dönemin en başarılı türleri komedyalar ve buna çok yakın müzikli oyunlardır.”<sup>179</sup>

İncelenen oyunlar içerisinde *Eskici Kasım* konusunu doğrudan ortaoyunu geleneğinden almış bir piyestir. *Evhâmî* ve *Karı Kocaya Uygun* adlı oyunlarda ise konu bakımından üzerlerinde Molière tesiri bulunsada bu tesir gelenekten alınan tipler ve güldürü tekniği ile yerlileştirilmiştir.

Tanzimat dönemi komedi oyunlarında bulunduğu düşünülen geleneksel unsurlara geçmeden önce bu unsurların kaynağı olan seyirlik oyunlarının gülüncü nasıl oluşturdukları konusunda Metin And ve Cevdet Kudret’in tespitlerinden yola çıkarak bazı ölçütlerin tespit edilmesi gerekmektedir.

Tanzimat devri komedi oyunları biçim bakımından gelenekten kesin bir şekilde ayrılıyor gözükseler de, gülüncü yakalamak için geleneksel yöntemleri kullanmaktadırlar. Komedi oyunları üzerinde görülen şiddetli Molière tesirinin<sup>180</sup> daha çok konu boyutunda olduğu, Molière’in yan rollerde bulunan tiplerinin yerli ve çok daha canlı tiplerle değiştirildiği görülmektedir. Keza Molière Tiyatrosunun temel konularının karşılıkları arandığında kendi mizah geleneğimizde de bulunabilmektedir.<sup>181</sup>

Komedi oyunlarımızın konu bakımından uyarılma olmayanlarında dahi görülen Molière etkileri ile geleneksel tiyatronun tiplerinin bir arada bulunmalarını, Tanzimat edebiyatının ve düşünce yapısının sentezci ve faydacı yaklaşımlarına bağlayabiliriz. “Aynı şekilde hem geleneksel tiyatro hem de Batılı anlamda tiyatro

<sup>179</sup> And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 321.

<sup>180</sup> Bkz: Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, s. 47-51. “Bu eserlerin muvaffakiyeti Garp orta zamanına veya Fransız burjuvazisine ait sahnelerin tam karşılıklarını eski İslam-Türk hayatında bulabilmesinde idi.” Hilmi Ziya Ülken, *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2011, s. 247.

<sup>181</sup> Fuat Köprülü, “Eski Edebiyatımızda Hasis Tipi Pinti Hamit” *Türk Dili Ve Edebiyatı Hakkında Araştırmalar*, Kanaat Kitabevi, İstanbul 1934, s. 267-272

anlayışı diğer edebi türlerde olduğu gibi birlikte yaşamaya başlamıştır. Bu dönem tiyatro eserlerinde kullandıkları teknik ve yöntemlerden muhtevalarına kadar birbirlerini etkileyen bu iki anlayış, Tanzimat döneminde başlayan ‘ikilik’in tezahürü olarak karşımıza çıkar.”<sup>182</sup>

Kukla, Karagöz ve Ortaoyunu gibi geleneksel seyirlik oyunlarının en büyük özelliği oyunların tiplerüzerine kurulmalarıdır.

*”Bunlar durağan ve değişmez genellemelerdir; kendi istemlerini kullanma güçleri yoktur, bu yüzden sürekli olarak kendi kendilerini yinelerler. Onlardan belli durumlar karşısında belli davranışlar bekleriz. İlişkilerinde de bir değişmezlik vardır. Kişilikleri silinmiştir, belli zamana oturtulmamıştır ve belirli bir geçmişleri ve gelecekleri yoktur.”*<sup>183</sup>

*“ister Ortaoyunu, ister Karagöz, ister Meddah ya da Kukla olsun, geleneksel tiyatro türlerimizin en belirleyici özelliği bütün hepsinin birer mukallitlik sanatı olmasıdır. Geleneksel sanatçıların tümü, türlü çeşit şivenin, dilin, ağzın, hayvan sesinin, kusurlu kişinin, doğada yer tutan kimi seslerin, insan tavır ve hareketlerinin taklidini kusursuz bir biçimde yapabilme yetkinliğine sahiptirler.”*<sup>184</sup>

Komiği sağlayan etmenlerin başında tiplerin abartılı davranışları ve sözleri gelir. Bu durumu seyircinin komik bulması ve gülmesi “üstünlük” kavramı ile izah edilir.

*“Güldürücülüğün nedenlerinden biri, gülmenin, yani seyircinin tepkisinin bir üstünlük duygusundan gelmesidir. (...) Bu üstünlük ya kişilerin özelliğine karşı duyulur, ya da olayların gelişiminde kişilerin yanılmalarından, yanıltularından, bunların olaylar karşısında gözlerinin bağlı olmamasından çıkar. Birinci durumda kişiler ortalama bir insana göre gülünçleştirilip, aşağılaştırılır. Seyircinin gülmesi işte bu alçaltılmış kişiler karşısında duyduğu üstünlük duygusundan, onlarla alay etmekten, onları küçük görmekten gelir. (...) Seyircinin sahnede olanlara karşı bir üstünlük duyduğu ikinci alan, sahnedeki kişilerin kimi olaylar, kişiler karşısında gözlerinin bağıllığı, yanılmalarıdır. Bunlar da ya bilmeyerek, ya da birinin düzenlediği bir*

<sup>182</sup> Hayrettin Orhanoğlu, *Feraizcizâde Mehmet Şakir'in Eserleri ve Oyunlarının Tahlili*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 1996, s. 20.

<sup>183</sup> Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1985, s. 457.

<sup>184</sup> Yavuz Pekman, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik*, s. 54.

*durumdan ötürü olur. Seyirci çoğu kez durumu sahnedeki kişilerden daha iyi bildiği için, gülmesi bu üstünlüğünden ileri gelir.”<sup>185</sup>*

Geleneksel oyunlarda gülücün ortaya çıkmasında başvurulan bir diğer yöntemse dil oyunlarıdır. Dilin anlattığıyla olduğu kadar dilin içeriği/kullanımıyla da komik oluşturulur. Söz oyunlarını ikizanamlılık, ses benzerliği ve uydurma olarak tasnif eden And, bu durumu şöyle açıklar:

*“Dilin güldürücülüğü bu eski seyirlik oyunlarımızda çok daha önemliydi. Dil, kişiler veya oyun ile seyirci arasında bir anlaşma aracı olmaktan çıkar, kendi başına bir bütünlük, bağımsızlık kazanır. Kişiler arasında çatışmada da hep aslında bir anlaşma aracı olması gereken dilin bu görevinden ayrılıp, anlaşmakta engel, bir ayak bağı olmasından çıkar.(...)Sözün güldürücülüğünün en önemlisi, kişilerin dillerinin konuşulagelen dilden ayrılması, onun bozulmuş, çarpıtılmış, kurala aykırı bir biçim almasından çıkar. Bu çarpıtılmış dil ile doğru, kuralına uygun, alışılmış dil arasındaki aykırılığın anlaşılması güldürücüdür. Bunları üçe ayırabiliriz: Değişik bölgelerden, ülkelerden gelme azınlıkların şive bozuklukları(...) kişilerin bunu bilerek, bir üstünlük yaratmak istemeleri(...)yaradılıştan sakatlıklar, alışkanlıklar, kusurlar...”s.502*

Komedi oyunlarında seyirlik oyunlarının üstünlük kuramı, dil kullanımı, ve tip özelliklerinden faydalanılırken “...karşıtlıklar, aykırılıklar, saçmalıklarla elde edilen beklenmezlik, şaşkınlıktan çıkan güldürücülük(ten)..”<sup>186</sup> faydalanılmaz. Bu durumu Tanzimat devri edebiyatçılarında hâkim olan akılcılık ve gerçekçilik vurgusu ile olağanüstüye olan düşmanlığın komedi oyunlarına da yansımaları olarak okuyabiliriz.

Cevdet Kudret kendine ait kapalı hususi bir mekânı olmaması, seyirci-oyuncu iletişimine yer vermesi, yazılı metne bağlı olmaması (eserin seyirci, oyuncu ve ortama bağlı olarak değişebiliyor olması) bakımlarından Ortaoyununu tiyatronun “göstermeciyanıltmasız” üslubuna ve “açık eser” türüne girdiğini belirtir. Metin And da geleneksel Türk tiyatrosunun “açık biçim”e sahip olduğunu ifade eder.<sup>187</sup> Tanzimat devri komedi oyunları ise seyirlik oyunlarının tam tersine “kapalı biçim”e sahiptirler.<sup>188</sup>

<sup>185</sup> And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, s. 498

<sup>186</sup> Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, s. 499.

<sup>187</sup> Cevdet Kudret, *Ortaoyunu I*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1994, s. 85-88., And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, s. 422., Pekman, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik*, s. 26-27.

<sup>188</sup> Yine de bazı oyunlarda izlenilenin bir oyun olduğunu belli eden, “tiyatro gerçeğini bozan” ifadelere rastlanmaktadır. Örneğin oyunun bittiği haberini seyircilere belli eden “bu oyunun sakalı bitti” ifadesi *Çok Bilen Çok Yanılır* ve *Çengi* piyeslerinde geçer.

“Bu oyunlar seyirciyi ilüzyona sokuyor, yabancılaştırıcı hiçbir etmene başvurmuyor, olaylar zincirinde kesintiye gitmeden günlük yaşamın eleştirisini inandırıcı biçimde sunmaya çalışıyorlar.”<sup>189</sup>

Metin And, Karagöz ve Ortaoyunlarının fasıl bölümlerini oluşturan çeşitli oluntuları örnekler. Bu oluntuları: tekrar, sıralanma, kişilerin değişimi (eşya veya hayvana benzetilme, kılık değiştirme), soruşturma, ortaklık, yarışma, taklit, işten alıkoyma, evlenme, oyun içinde oyun... olarak belirtir.<sup>190</sup>

Feraizcizâde Mehmet Şakir’in Evhâmî<sup>191</sup> adlı oyununda oldukça evhamlı bir kişi olan evin babasının bir düzenbazın elinden kurtarılmaya çalışılması anlatılır. Oyun konu itibariyle Molière’in *Hastalık Hastası* ve *Tartuffe* piyeslerini andırsa da “...yazar bu etkiyi yerlileştirilmiş ve Molière’nin tiplerini seyirlik oyunlarındaki tiplerle değiştirmiştir. Cevdet Kudret Molière etkisini, beslenme ve yeniden işleme anlamında kullanmaktadır.”<sup>192</sup>

Üç perdeden oluşan oyunun ilk perdesi Evhâmî’nin evinde geçer. Oyun, yaşlı ve hasta olmaya karşı gayet evhamlı olan Evhâmî adlı bir adamın, uşağı Dursun ile konuşmaları ile başlar. Kastamonulu olan Dursun, yöre ağzını kullanmaktadır. Saf, sakar, patavatsız ve kaba bir kişi olan Dursun ile Evhâmî pek anlaşamazlar. Leknahuri ise Evhâmî’nin şahsi doktorudur. Hindistan’a gidip orada uzun yaşamının sırrını öğrendiğini söyleyen Leknahuri, Evhâmî’ye yüz elli yaşına kadar yaşayabilmesi için bol perhiz ve düşünme işlerini kendisine bırakmasını tavsiye eder. Penbe adlı Leknahuri’nin kardeşi ile eşini boşayan Evhâmî bir an önce evlenmek istemektedir. Ayrıca, Leknahuri’yi kendisine ettiği hizmetlerden ötürü ödüllendirmeyi düşünmektedir. Ancak Leknahuri ile Penbe’nin baş başa kaldıkları bir sahne de ikisinin kardeş olmadıklarını Evhâmî’yi perhiz ve hastalık hastası yaparak öldürüp parasına konmayı planladıkları öğrenilir. Evhâmî’nin kızı ile evlenmek isteyen Pertev adlı genç ise Evhâmî’ye Leknahuri tarafından aldatıldığını söyler ancak Evhâmî ona inanmaz, uşağı Dursun’a evden kovdurtur. Evhâmî’nin oğlu Leman ise yarım akıllı bir gençtir.

<sup>189</sup>Sokullu, s. 248.

<sup>190</sup>And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, s. 430-432.

<sup>191</sup>Feraizcizâde Mehmet Şakir, “Evhâmî”, *Feraizcizâde Mehmet Şakir’in Eserleri ve Oyunlarının Tahlili*, (Haz: Hayrettin Orhanoğlu), (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 1996, s. 284-323.

<sup>192</sup>Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e*, s.665.

Oyunun ikinci perdesinde mekân değişmez. Fazla uyuduğu için hasta olduğunu düşünen Evhâmî, Leknahuri'den yardım ister. Usturlabı aracılığı ile gaipten haberler aldığını söyleyen Leknahuri, Evhâmî'ye en azından iki günlüğüne evden uzaklaşması gerektiğini söyler. Aslında Leknahuri'nin bu sözleri Penbe ile sevgilisi Ferhad'ın buluşabilmesi için tertip edilen bir yalandan ibarettir. Evhâmî'nin evine bir erkek girdiğini gören Tiryaki Bülbül ile Bekri Memiş Efendi eve baskın yaparlar ancak Ferhad mahallelileri kandırmayı başarır. Yaşanan bu olay üzerine Evhâmî, kızı Hasna'yı Leknahuri ile evlendirmeye karar verir.

Oyunun ikinci perdesi Evhâmî'nin evinde geçer. Yalnızca Evhâmî üçüncü sahnede Açıkbaş türbesini ziyaret eder. Evhâmî'nin kızı Hasna'yı Leknahuri ile evlendirmeye karar vermesi üzerine evin cariyesi Sünbül, Pertev ve Hasna bir oyun düzenlerler. Evhâmî, Açıkbaş türbesine gittiğinde saklanan Sünbül, Evhâmî'yi korkutur, Leknahuri hakkındaki gerçekleri anlatır ve kızını Pertev'e vermesini öğütler. Bunun üzerine Evhâmî, Penbe'yi sıkıştırır. Penbe her şeyi itiraf eder. Ayrıca Evhâmî'ye ilk eşini haksız yere boşadığını ona Leknahuri ile iftira attıklarını söyler. Ancak Leknahuri ile konuşan Evhâmî, onun büyücü olduğundan korkarak ser davranamaz. Evhâmî'nin kimin doğru söylediğine bir türlü karar veremediği sırada eve zabıtlar gelir. Leknahuri'nin asıl adının Şem'i olduğunu, Erzurum'da bir adam öldürmüş olup, hapisneden firar ettiğini, Ankara'da bir kızı kaçırdığını söylerler. Gerçeklerin ortaya çıkması üzerine Sünbül ile Dursun, Hasna ile Pertev ve Ferhad ile Penbe evlenirler. Evhâmî ise eski karısını tekrar alır. Evhâmî hatasını anlamış gibi gözüксе de keşke Leknahuri'nin usturlabını ve büyülü kitabını kurtarabilseydik diyerek halen huyundan ve batıl itikatlarından vazgeçmediğini gösterir, oyun bu şekilde sonlanır.

Oyunun başkahramanı olan Evhâmî eserin sonundan başına kadar aynı kalan bir kaç özelliği ile (hastalık hastası, aşırı evhamlı ve batıl inançlara sahip olma) ön plana çıkan bir kahramandır. Evhâmî tüm bu özelliklerine karşın oyundaki komiği oluşturan kahraman olmaz. Metin And oyundaki gülünç kişileri sayarken "... Kastamonulu ağzıyla konuşan Dursun, mahalleli Tiryaki Bülbül ile Bekri Memiş ve Evhamî'nin aptal oğlu Leman vardır." der.<sup>193</sup> Bu kahramanların ortak özelliği seyirlik oyunlarından gelen birer "taklit" olmalarıdır. Oyundaki neredeyse tüm komik sahnelerde bu "taklit"lerin yer aldığını görürüz.

<sup>193</sup>And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 330.

Dursun, Karagöz ve Ortaoyunu taklitleri arasında bulunan “Türk yahut Hırbo diye bilinen” Anadoluluya uymaktadır. Kastamonuludur. Dursun adı Metin And’ın bu taklide verilen isimleri sıraladığı listede bulunur. Bu taklit için And, “Dili tavırları kaba, böndür.” der. Kelimeleri bozar. Konuşması yöresinin ağız özelliklerini gösterir.<sup>194</sup>

Oyundaki bir diğer taklit olan Tiryaki Bülbül ise arkadaşı Bekri Memiş Efendi’den farklı olarak düzgün bir İstanbul ağzı ile konuşur. And, Tiryaki’nin İstanbul ağzı kullandığını belirtir.<sup>195</sup> Yazarın bu ayrıntıya dikkat ettiği görülür.

Oyunda dil üzerinden yapılan komiklikler bu taklitler ile olduğu gibi Leknehuri adlı düzenbaz şifacı/büyücü/âlim aracılığı ile de yapılır. Leknehuri, Evhâmî’yi kandırmak istediğinde gayet ağdalı bir Osmanlıca ile anlamsız cümleler kurar.

Feraizcizâde Mehmet Şakir, bu eserinde Moliere’den esinlendiği bir konuyu seyirlik oyunlarına ait güldürme teknikleri ve tiplerle ilgili olarak bize özgü hale getirmiştir. “Diğer bir deyişle hem Molière’i hem de Karagöz ve Ortaoyunundaki kişileri bir potada eritmeyi başaran Mehmet Şakir, yarattığı kişilerde yerli renkleri, milli kimliğimizi yansıtabilecek kahramanlara yönelmiştir. Mehmet Şakir’in Molière’den en çok etkilendiği görülen oyunu ‘Evhami’de bile yerli renklerin, milli hasletlerin bu oyunda yer alan kişilerde en iyi şekilde yansıtıldığı görülür.”<sup>196</sup>

A.Cemil’in *Eskici Kasım*<sup>197</sup> adlı eseri Kasım adlı bir eskici çırağının kendisini işinden alıkoyan kızlar yüzünden düştüğü komik durumların anlatıldığı tek perdelik bir kısa oyundur. *Eskici Kasım* adlı oyun rahatlıkla bir “kısa oyun” olarak tanımlanabilir. Oyun, kısa oyun türünün tek perdeden oluşma, olay örgüsünün sadeliği, tek olay ve çatışmaya yer verme, bir “an”ın anlatılıyor oluşu ve tek mekânda geçiyor olması özelliklerini taşır.<sup>198</sup>

“Bu çok yerli piyes bize masalların safoğlanını canlandırır.”<sup>199</sup> Adını *Eskici Abdi*, konusunu ise *Gözlemeci* ortaoyunundan olan bu eser için Batı tiyatrosu tarzında yazılmış bir ortaoyunu demek mümkündür.<sup>200</sup> Cevdet Kudret A.Cemil’in piyesi için

<sup>194</sup> And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, s. 478.

<sup>195</sup> And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, s. 477.

<sup>196</sup> Orhanoğlu, s. 60.

<sup>197</sup> A.Cemil “Eskici Kasım”, (Haz: Cevdet Kudret), *Ortaoyunu II*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1994, s. 397-450.

<sup>198</sup> Dilek Zerenler, *Türk ve İngiliz Edebiyatında Kısa Oyunlar*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2007, giriş s.10-11.

<sup>199</sup> Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, s. 42.

<sup>200</sup> Kudret, *Ortaoyunu II*, s. 485., Kudret, *Ortaoyunu I*, s. 98., And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 339.



“...bu oyun, ortaoyunlarını piyes hâline getirme yolunda bir çalışma da olabilir.” demektedir.<sup>201</sup>

Bir perdeden oluşan oyun bir eskici dükkânının ve evin gösterildiği bir mahallede geçer. Çarşıya malzeme almaya gidecek olan ayakkabıcı ustası Tefik, çırağı Kasım’a o yokken dükkâna göz kulak olmasını, gelen müşterilerle ilgilenmesini ve komşu kızlarla oyun oynamamasını tembihler. Ancak ustanın dükkândan gitmesiyle birlikte komşu kızları Âkile ve Zarife Hanım’lar Kasım’ı top oynamaya ikna ederler. Komşu kızlarıyla top oynayan Kasım, dükkâna uğrayan ustasına yakalanır ancak araya giren kızların babası Tahir Efendi sayesinde ceza almaz. Ustası gittiğinde tekrar Kasım’ın yanına gelen kızlar onunla iskambil oynarlar. Ustasının geldiğini yine görmeyen Kasım, ustasına yakalanır. Bir daha oyun oynamayacağına dair ustasına söz vererek ceza almaktan kurtulur. Ustanın dükkândan gitmesiyle kızlar tekrar gelirler, birlikte körebe oynarlar. Kasım’ı oyun oynarken yakalayan ustası bu kez onu döver. Usta gittikten sonra Kasım’ın yanına gelen kızlar, ondan evlerinden bir çuvalı alıp boş bir yere götürmesini isterler. Kasım, çuvalı taşırken ustasına ve kızların babasına yakalanır. Çuvalın içerisinden kızların dediği gibi çöp yerine Arif Bey adlı bir genç çıkar. Âşık olduğu Âkile Hanım’ı görmek için böyle bir yolu deneyen Arif Bey, kızın babasından özür diler. Tahir Efendi kızını Arif Bey’e verir. Bu sırada boş bırakılan dükkân soyulur. Arif Bey, kendi yüzünden bu hırsızlığın gerçekleştiğini söyler ve tüm zararı karşılayacağını belirtir. Tahir Efendi’nin elini öpen Kasım da Zarife’yi ister. Tahir Efendi kızını Kasım’a verir, Tefik Usta da Kasım’ı kalfa yapacağını söyler. Oyun mutlu sonla biter.<sup>202</sup>

Oyunun konusunu almış olduğu *Gözlemeci* adlı ortaoyununda ise Pişekâr, iş arayan Kavuklu’yu Hırbo<sup>203</sup> adlı gözlemeci ustasının yanına yamak olarak işe sokar. Pişekâr ayrıca dükkân aramakta olan Hırbo’ya bir dükkân kiralar. Hırbo, dükkânı Kavuklu’ya emanet eder, etrafı temizlemesini söyler ve pazara gider. Kavuklu’nun dükkânda çalıştığını gören iki Zenne ile Kayarto (Zenci halayık) yanına gelirler. Anneleri öldüğü için yeni bir eve taşınmak isteyen Zenneler ev aramaktadırlar. Pişekâr,

<sup>201</sup> Kudret, *Ortaoyunu I*, s.98. Karagöz ve Ortaoyunu oyunlarının ıslah edilerek sahneye konulacak hale getirilmesine dayanan benzer bir girişim planından 1874 yılında Teodor Kasap’ta bahseder, ancak Teodor Kasap’ın planı *İşkilli Memo*’da yaptığı gibi ortaoyunu ile Batı tiyatrosunu bir terkibe götürmektir. Kudret, “Teodor Kasap”, *İşkilli Memo*, s. 15-16.

<sup>202</sup> Kudret, *Ortaoyunu II*, s. 479-484.

<sup>203</sup> Ortaoyununda bir tip olan Hırbo: Anadolu veya Türk taklidir. Gözlemeci oyununda Himmet Usta adlı “hırbo” Bolu’ludur. And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 407.

onlara bir ev kiralar. Kavuklu'yu beğenen hem de onunla biraz eğlenmek isteyen Zenneler ile Kayarto, sık sık Kavuklu'nun yanına gelirler, onu işinden alıkoyarlar. Kavuklu ile taş tutma, körebe, uma uma da kapamazsın, açıl kilit açıl, ebe ne arıyorsun, saklambaç, masal anlatma, el el üstünde kimin eli var, misafirlik oyunu ve iskambil oynarlar. Ancak Kavuklu, oyun oynarken her seferinde ustası Hırbo'ya yakalanır. Bu durum sekiz kere tekrar eder. Her oyun arasında dükkâna çeşitli nedenlerle Çelebi, Arnavut, Laz, Acem, Rumelili, Denyo, Cûd, Kayserili ve Kürt gelir. Pişekâr sonunda kimsesiz olan Kavuklu'yu Zenne'lerden birisi ile evlendirir. Oyun bu şekilde sonlanır.<sup>204</sup>

A.Cemil'in eserinin olay örgüsünü büyük ölçüde *Gözlemeci* ortaoyunundan aldığı gözükmektedir. Ancak yazar, ortaoyununda sekiz kere tekrar eden oyun oynama ve sonrasında ustaya yakalanma sahnelerini üçe indirerek aynı hatanın tekrar edilmesinden kaynaklanan komiği daha makul ölçütlerde kullanma yoluna gider. Eserini altmetindeki kadar çok kahramanla boğmaz, hatta altmetinde yer alan taklitlerin hiç birine yer vermez. Olay örgüsü ortaoyunundan alınmış olmasına karşın Kavuklu, Pişekâr, Zenneler ve taklitler'in oyunda yer almaması ya da isimlerinin değişmesi mevcut hikâyeye bir tazelik katar. Böylelikle kalıplaşmış tipler yerine birer kişi koyma şansına sahip olur.

“Geleneksel tiyatronun klişe tiplerine göre kişilerinin daha boyut kazanmasının batı tiyatrosunun etkisine verebiliriz. Gözlemeci ve Çeşme gibi geleneksel oyunlardan esinlenilerek yazılan *Eskici Kasım* bu gelişmeyi gösterebileceğimiz bir perdelik bir komedyadır.”<sup>205</sup> Sevinç Sokullu'nun belirttiği bu gelişmeyi, bizce, yazar ortaoyununun kemikleşmiş kahramanlarını (Kavuklu ve Zenne'ler) taze kişiliklerle değiştirerek sağlar.

Altmetinde ayrıca piyesteki evlenmek istediği kızı görmek için eve gizlice giren ve çuvala saklanıp çıkmaya çalışan delikanlı rolü bulunmaz. Oyundaki Arif Bey adlı bu genci, özellikleri bakımından ortaoyunundaki “Çelebi” tiplemesine benzetmek mümkündür.

Yazar konusunu almış olduğu ortaoyununu, tiyatro tekniğine uygun bir şekilde tertip ederek seyirlik oyunlarına ait bir konuyu tiyatro sahnesinde oynanabilecek hale getirmiştir. Kendi eserinin ortaoyunundan ayrılması için ise Kavuklu'nun yaşadığı macerayı saf bir oğlana yaşatmıştır. Aynı şekilde ortaoyunundaki Zenne'ler yerine genç

<sup>204</sup> Kudret, *Ortaoyunu I*, s. 397-450.

<sup>205</sup> Sokullu, s. 234.

kızları koymuştur. İyi bilinen bir ortaoyununu böylelikle bir kerede tiyatro sahnesinde izlenebilecek saf, genç ve neşeli başrollerin olduğu kısa ancak keyifli bir mahalle- gençlik komedisine dönüştürmüştür.

Ömer Faik'in *Karı Kocaya Uygun*<sup>206</sup> adlı piyesi hastalık boyutunda pinti olan bir anne babanın kızlarına ettikleri eziyetleri gülünç bir şekilde işleyen bir eserdir. Moliere'in *Cimri* adlı oyunundaki "Harpagon" adlı kahramana benzetebileceğimiz<sup>207</sup> evin reisi Hisset Baba'yı eski edebiyatımızdaki cimri tipi olan Pinti Hamit'e de benzetmek mümkündür. Fuat Köprülü'nün Türk edebiyatında Fatih devrinde cimriliğiyle meşhur bir tüccardan yola çıkarak hakkında fıkralar oluşan bir tip olarak tanımladığı Pinti Hamit'in İran edebiyatında on birinci yüzyıl hiciv eserlerinde adının geçtiğini görülür.<sup>208</sup> Pinti Hamit tipinin daha iyi anlaşılabilmesi için Köprülü'nün makalesinde geçen iki fikrayı alıntılıyoruz:

*"İstanbul'un zengin tacirlerinden Pinti Hamit hisset ve denaet-i tab'ile meşhurdu. Bir gün hastalanır. Kendisiyle muamelesi olan tacirlerden biri hatırını sormaya gelir, bir de kesilmiş tavuk getirir. Pinti Hamid'in babasından kalma Devlet adlı bir cariyesi varmış. Evin her işini o görürmüş. Pinti Hamit, kadını çağırır: "şu tavuğun suyuna bir çorba pişir; tavuk dursun, eğer ölmezsem yarın gene çorba yaparsın" der. Böyle üç beş gün geçer. Tavuk hergün kaynıya kaynıya artık tam posa halini alır. Nihayet bundan bıkan Devlet birgün çömlekle beraber tavuğu Pinti Hamid'in önüne getirip koyar; der ki: "Efendi, tavuğun işi bitti, kaynamak canına yetti, bir daha kaynarsa parça parça olur; şunu şöylece yiyiver". Bunu işiten Pinti Hamit müteessir olur: "Devlet, eğer bu tavuğu dağıtmadan bir daha kaynatabilir ve çorbasını bana içirirsen, ölümünden sonra seni azat etmelerini vasiyet ederim." der. Devlet, efendisine şu cevabı verir: "Sağ ol efendi, lâkin ben azatlıktan vazgeçtim, sen canın için şu tavuğu azat it."*<sup>209</sup>

*"Kemal-i hisset ve denaetle meşhur olan Pinti Hamit birgün hasta olup kenduye mualece etmek için bir tabip getirtmiş. Tabip geldikte hastanın hissetini bildiğinden peşin kenduye kırk kuruş verilirse tababet ederim diyu cevap vermeğın, Pinti-i mezkûr, "yarın gel, sana cevap vireyim" demiş. Tabip gittikte mahalle imamını çağırıp suâl*

<sup>206</sup> Ömer Faik, *Karı Kocaya Uygun*, (2.bs.), Mekteb-i Sanayii Matbaası, İstanbul 1305 (1888) 46 s.

<sup>207</sup> Ayrıca *Cimri*'de aslen cimri olmadığı halde sırf sevdiği kızın babasına yaranabilmek için ondan bile daha cimri biriymiş gibi davranan Valère adlı kahraman ile *Karı Kocaya Uygun*'daki Faik Bey birbirlerine çok benzemektedirler.

<sup>208</sup> Köprülü, "Eski Edebiyatımızda Hasis Tipi Pinti Hamit" *Türk Dili Ve Edebiyatı Hakkında Araştırmalar*, s. 267-272.

<sup>209</sup> Köprülü, s. 269.

eder ki: “ben vefat edersem kaç kuruşla kaldırırsın”. İmam dahi: “yirmi kuruş ile kaldırım” dediği, Pinti Hamit: “Bu suretle ölmek tabibe baktırmaktan kârlı oluyor” diyerek tabibi reddedylediği menkuldür.”<sup>210</sup>

Fıkralarda görüldüğü üzere Pinti Hamit cimriliği en üst noktaya taşımış hayatının merkezine parayı, tasarrufu koymuş bir kişiliktir. Ömer Faik’in bu oyunu yazarken Pinti Hamit’e nazaran Harpagon’u kendisine örnek aldığı söylenebileceği gibi aynı dönemde Teodor Kasap’ın Moliere’in *L’Avere*(*Cimri*) adlı oyununu *Pinti Hamit* adıyla ve ortaoyunu tekniklerinden faydalanarak uyarladığını da unutmamız gerekir.<sup>211</sup> Tanzimat devri Türk tiyatrosunda cimriliği ele alan birçok oyun<sup>212</sup> yazılmış olması bize hem Moliere tesirini ve sevgisini hem de yazarlarımızın cimri/hasis/pinti tipini işlemeye ne denli yatkın olduklarını gösteriyor olabilir. Metin And, bu konuda “Bu dönemin oyunlarında görülen cimri tipi de Molière’in *L’Avere*’ından önce gene Doğu geleneğinin bir tipidir” demektedir.<sup>213</sup>

Üç perdeden oluşan oyunun ilk perdesi Hisset Baba’nın evinde geçer. Hisset Baba’nın kızı açlıktan uyuyamamaktadır. Son yirmi dört saatte tek yediği yarım simittir. Anne babası çok cimri olan Sabiha Hanım, biran önce evlenip babasının evinden kurtulmak istemektedir. “Tamam gelinlik vaktimde geldi. Bari birisine verseler de gece gündüz bu açlık belasından kurtulsam. ... olsun. Hiç olmazsa ahşam sabah karıncığım doyar ya.”<sup>214</sup> Sabiha Hanım’ı Faik Bey adlı varlıklı bir ailenin çocuğu istemiş olmasına karşın ailesi bu teklifi geri çevirmiştir. Gece Faik Bey gizlice eve gelir ve Sabiha Hanım’a ertesi gün kılık değiştirerek gelip ailesinden onu tekrar isteyeceğini söyler. Baba ve annesi Sabiha Hanım’a para konusunda büyük baskı yapmaktadırlar. Sakladıkları paralarını çalmakla suçlarlar. Komşuların iadeyi ziyaret yapmalarından çekinerek kimseyle görüşmesini istemezler. Süpürgeyi yavaşça kullanıp eskitmemesini isterler. Kahve pişirirken taneleri sayarlar. Kızlarından gizlice kahve içerler. Bir ay sonraki kurban bayramı için fiyatlar pahalı olmadan şimdiden et almayı planlarlar. Bu sırada evin kapısına Hisset Baba’nın bir sene önce borç alıp halen ödemediği Kasap

<sup>210</sup> Köprülü, s. 269-270.

<sup>211</sup> Teodor Kasap uyarlamasının adı üzerine getirilen eleştirileri cevaplandırırken bu ismi seçişini “İfrat-ı hissete delâlet ettiğinden değil, ancak misallerle şöret bulmuş ismi hissette darb-ı mesel olmuş bir ‘Pinti Hamit’ vardır da onun için” ifadeleriyle açıklar. Aktaran Cevdet Kudret, “Teodor Kasap”, *İşkilli Memo*, s. 19.

<sup>212</sup> *Nedamet, Kendim Ettim Kendim Buldum, Kara Talih...*

<sup>213</sup> And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 275.

<sup>214</sup> Ömer Faik, s. 4.

gelir. Hisset Baba kendisini evde yok dedirttirir. Kasaptan sonra gelen bir başka kişi ise Hisset Baba'dan zamanında borç aldığını, geri ödemeye geldiğini söyler, böyle bir durum olmamasına karşın Hisset Baba kapıya çıkar. İlk perde bu şekilde sonlanır.

Oyunun ikinci perdesi bir handa geçer. Hisset Baba kasabın kendisine tuzak kurduğunu anlayıp evden kaçmış, bir hana gelmiştir. Bu sırada Faik Bey gayet sefil bir halde Hisset Baba'nın yanına gelir. Faik Bey, para mevzularında Hisset Baba'nın memnun olacağı şekilde konuşur. Hisset Baba, kızını neden kimseyle evlenmek istemediğini açıklar. Eğer kızını birisi ile evlendirirse hiçbir harcama yapmasa dahi en azından yılda bir kez buluşup kahve içmeleri gerekeceğini, böyle bir israftan kaçmak için kızını evlendirmedeğini söyler. Faik Bey'i de en az kendi kadar pinti biri zanneden Hisset Baba, kızını ona vermeyi teklif eder. Anlaşırlar. Baba kızını aldığı takdirde ikamet edecekleri yeri görmek istediğini söyler. Faik Bey, güzel bir evi olduğunu orayı kiraya verip kayıkhanede bir kulübede yaşadığını söyler. Faik Bey ile Hisset Baba ertesi gün görüşmek için sözleşip ayrılırlar. Perde bu şekilde sonlanır.

Oyunun üçüncü perdesi Faik Bey'in kulübesinde geçer. Faik Bey kardeşi Talat Bey'le konuşur. Bu sırada Hisset Baba ile Sabire Hanım ziyarete gelirler. Hisset Baba yolun uzun olmasından bu yüzden ayakkabılarının yıpranmasından şikâyetçidir. Kulübenin bulunduğu semt oldukça kötüdür. Faik Bey evin bulunduğu mahallin pis kokusunu iştahı kapatıyor, aşırı soğuğu da kandilin sıcaklığı bana yetiyor diyerek açıklar. Hisset Baba, kızını Faik Bey'e vermeden önce ondan yüklü bir başlık parası ister, sonunda ortak bir fiyatta anlaşılırlar. Kızı kulübeye getirirler ve nikâh kıyıılır. Nikâhtan sonra Sabiha Hanım ve Faik Bey gerçeği açıklarlar. Kandırılmasına çok sinirlenen Hisset Baba ve Sabire Hanım kızlarına bizim sana verdiğimiz yarım simidi arayıp geri dönme sakın, diyerek oradan uzaklaşırlar. Oyun bu şekilde sonlanır.

### 1.5. SİYASİ KONULAR

Halk anlatı geleneğinde siyasi konulara zenginlik-fakirlik meseleleri dışında girilmediği görülür. Ancak Karagöz oyununda belli bir ölçüde toplumsal eleştiri bulunmaktadır.<sup>215</sup>Tanzimat devri piyeslerinde ise edebiyat-toplum ilişkisinin daha dolaysız bir yoldan kurulduğunu, yazarların kaleme aldıkları eserler ile toplumda gördükleri aksaklıkları gösterme, çözüm arama yoluna gittiklerini görürüz.

<sup>215</sup> And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, s. 292-298. , Sokullu, s. 135.

Şemseddin Sami'nin *Gâve* adlı oyunu, Tanzimat tiyatrosunda önemli yer tutan zalim yöneticilere karşı gelme<sup>216</sup> konusunu işleyen, siyasi göndermelere sahip bir eserdir.<sup>217</sup> Konusunu Firdevsî'nin *Şahnâme*'sinde bulunan "Dahhâk'ın hikâyesi"<sup>218</sup> diyebileceğimiz bölümlerden alır.

Yazar oyununun önsözünde tarihi tiyatro, tarihi tiyatrodaki tarihi gerçeklere uyma meselesi ve milli tiyatro başlıkları üzerinde durur. Seydi Yahya piyesinin önsözünde<sup>219</sup> tarihimizde milli facialara<sup>220</sup> kaynaklık edebilecek birçok olayın mevcut olduğunu söyler. *Gâve* piyesinin konusunu Fars edebiyatından almasından dolayı millî olup olmadığı konusunda ise: "Bu fâciya pek de millî denilemezse de, madem ki mebhüs-ün anı tevârih-i eslaf ve edebiyât-ı islâmiyede meşhur ve mütevatîrdir, yine –bir dereceye kadar- millî sayılsa gerektir."<sup>221</sup> der.

Şemseddin Sami, Victor Hugo ve Shakespeare'in tarihi tiyatro üzerine olan düşüncelerinden yola çıkarak konusunu tarihten alan piyeslerin tarihi gerçeklere uygun yazılması gerektiğini söyler.<sup>222</sup> Ancak kendisinin eserinin konusunu aldığı *Şahnâme*'ye tamamen sadık kalmadığını, çünkü bu eserin doğu edebiyatlarındaki tüm önemine karşın mitolojiye dayandığını ifade eder. Dahhâk, *Gâve* ve Feridun'un hikâyesinin,

<sup>216</sup> Gülnihal, *Ecel-i Kaza, Besâ*

<sup>217</sup> Eserin sahip olduğu siyasi göndermeleri farklı yorumlayan araştırmacılar, Dahhak, *Gâve* ve Feridun'a değişik anlamlar yüklerler: Mehmet Fatih Uslu piyeste olayların gelişiminde *Gâve*'nin oynadığı rolün "Kurtarıcının sarayın (evin) içinden değil dışarıdan gelmesi ve onun saf ve edilgen bir masum değil her şeyini kaybetmiş bir isyankâr olması sadece bir yetki paylaşımı talebini değil, merkezi iktidarın köklü değişimine dair bir taleb..." anlamına geldiğini belirtir. Mehmet Fatih Uslu, *Melodram ve Komedi: Osmanlı'da Türkçe ve Ermenice Modern Dramatik Edebiyatlar*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara 2011 s. 160. Fırat Güllü ise, eserdeki zalim hükümdar Dahhak, zalim veziri ve cem ayininin yerine zorla getirilen yılan tapınma inancı ile mevcut Osmanlı padişahı, 19. yüzyıl Osmanlı bürokrasisi ve devletin ideolojik baskı aygıtları arasında benzerlikler kurar. *Ecel-i Kaza ve Gülnihal*'de dolaylı olan iktidar eleştirisinin bu eserde gizlice ancak çok daha radikal bir şekilde iktidara karşı silahlı bir halk ayaklanması fikrine dönüştüğünü ifade eder. Güllü, s. 375-379. Muhammed Gür ise, Şemseddin Sami'nin *Şahnâme*'den aldığı konu üzerinde yaptığı değişikliklerle konuyu yumuşatarak sansürün müsamahasını kazandığını, oyunda din ve vicdan özgürlüğünü yok sayan Dahhak ile Osmanlı padişahı arasında bağ kurulamayacağını belirtir. "Osmanlı'nın en son eleştirilebilecek daha doğrusu en eleştirilemeyecek yönü olan din ve vicdan özgürlüğünü, Dahhak en düşünülmecek bir cinayetle yok etmek istemiştir." Aktaran Töre, s. 36. Oyunda, okuyucunun zihninde Osmanlı padişahına tekabül eden kahramanın Dahhak değil Feridun olduğunu söyler. Oyunda *Gâve*'nin eylemleri aracılığı ile gerçekleşenleri: köklü Cemşid hanedanının tahtını zorla gasp etmiş ve halkına çeşitli zulümlerde bulunan Dahhak'a karşı halkın eski meşru hanedanı tahtına çıkarması şeklinde ifade eder. Aktaran Töre, s. 36.

<sup>218</sup> Firdevsî, s. 81-102. Çiğdem Kılıç tiyatro tarihimizde konusunu mitolojiden alan ilk oyunun *Gâve* olduğunu belirtir. Çiğdem Kılıç, "Piyeslerinin Önsözlerine Göre Şemseddin Sami'nin Tiyatro Görüşleri" *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 28, (2009-2) s. 35. Ayrıca Garmerd Şpuza Sami'nin *Şahnâme*'yi Türkçe'ye çevirdiğini, bu çevirinin el yazısı orijinalinin mirasçılarının elinde bulunduğunu belirtir. Gazmend Şpuza, "Şemseddin Sâmi'den Kardeşlerine", *Tarih ve Toplum*, c: 27 sayı 58 (Şubat 1997) s.86.

<sup>219</sup> Şemseddin Sami, s. 143.

<sup>220</sup> *Facia* ifadesi dönemin tiyatro terminolojisinde dram karşılığında kullanılmaktadır. Kılıç, s. 35.

<sup>221</sup> Şemseddin Sami, s. 255.

<sup>222</sup> Şemseddin Sami, s. 255.

içerdiği olağan üstü öğelerden ötürü tarihi sayılamayacağını belirtir. Bu sebeple eserin konusu ve kahramanları üzerinde yaptığı tasarrufların Batılı edebiyatçıların tarihi tiyatro konusundaki fikirleri ile çelişmeyeceğini söyler.<sup>223</sup>

Şemseddin Sâmî'ye göre efsanede Dahhâk'ın omzunda bulunan ve her gün insan beyniyle beslenmesi gerektiği söylenen yılanlar muhtemelen Arabistan ve Afrika'ya ait yılan tapınma temelli eski inançların sembolik bir anlatımıdır.<sup>224</sup>

Şemseddin Sâmî'nin eserinin olay örgüsü şu şekildedir: Beş perdeden oluşan oyunun ilk perdesi İran padişahı Dahhâk'ın sarayında geçer. Oyun eski Cemşid hanedanının emektarlarından kahyâ Ferhat'ın bir sırrının ve gizli bir vazifesinin olduğunu ifade etmesi ile başlar. Şu an yeni hükümdar Dahhâk'ın hizmetinde olan Ferhat, evlatlılığı mertebesindeki Pervîz'e bilinmeyen bir sebeple sürekli acıyarak bakmaktadır. Pervîz'in yasak olan eski Cemşid inancını sürdürdüğünü öğrendiğinde onu uyarmasına karşın içten içe sevinir. Oyunun son perdesine kadar Ferhat'ın bir sırrının ve uğruna her şeyini feda edebileceği bir vazifesinin olduğu oyuncuların kendi kendilerine yaptıkları konuşmalar ile sezdirilir. Bir çobanın oğlu olduğu söylenen ve Ferhat'ın himayesiyle saraya alınmış olan Dahhâk'ın yaveri Pervîz ile Dahhâk'ın kızı Hübçeher arasında birbirlerine itiraf edemedikleri bir aşk bulunmaktadır. Oyundaki bir diğer kahraman ise Cemşid'in kızı ve Dahhâk'ın cariyesi olan Mehrû'dur. On altı yıl önce elinden alınan oğlu Feridun'un akıbetini bir türlü öğrenemeyen Mehrû, oyun boyunca evladının acısını içinde yaşayan dertli bir anneyi canlandırır.

Birinci perdenin son sahnelerinde Dahhâk'ın garip bir rüya görmesi ve bu rüyaların kâhinler tarafından yorumlanması hadisesi gerçekleşir. Eserdeki bu rüya ve rüyanın yorumu sonrasında alınan kararlar, eserdeki çatışma unsurlarının başlangıcını oluşturur. Dahhâk rüyasında bir köpeğin ona: beş koyun sahibi iken de bana ekmek veriyordun, şimdi binlerce koyunun var halen ekmek veriyorsun. Ya artık bana et verirsin ya da sürünü korumam dediğini görürüz. Aynı zamanda yılan tapınma inancının din adamları da olan kâhinler Dahhâk'ın bu rüyasını, eskiden inancınız gereği yılanlarınıza koyun beyni yediriyoordunuz, şimdi çok büyük bir hükümdar oldunuz.

<sup>223</sup> Şemseddin Sami, s. 256-257.

<sup>224</sup> Şemseddin Sami s. 256-257. Tanzimat döneminde dinler tarihi alanında yapılmış ilk çalışma olarak kabul edilen *Esatir* (1878) adlı eserinde yazarı olan Şemseddin Sami, yılan tapınma inancı hakkında aynı bilgilere bu eserinde de yer verir. Ali Durmuş, *Şemseddin Sami'nin Esatir Adlı Eserinin Transkripsiyonu ve Dinler Tarihi Açısından Değerlendirmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 2009, s. 55, 72.

Artık yılanlara şükretmek için onlara insan beyni yedirmelisiniz şeklinde yorumlarlar. Bunun üzerine Dahhâk, veziri Kâhtan'dan aldığı akıl ile halen Cemşid inancını sürdürmeye devam eden halkın çocuklarının ceza olarak yılanlara kurban edilmesi emrini verir. Kâhtan'ı da bu çözümünden ötürü mükâfatlandırarak kendi kızı Hûbçeher ile evlendirmeye karar verir. Bu haberi duyan Pervîz aşkını Hûbçeher'e itiraf eder ve hislerinin karşılıklı olduğunu öğrenir. Hûbçeher'in babasının kendisini Kâhtan'la evlendirmek niyetinde olduğunu duyup, bayılmasıyla da ilk perde sonlanır.

Oyunun ikinci perdesinde Pervîz ve Hûbçeher, Dahhâk'ın öfkesini göze alarak aşklarını itiraf etmeye karar verirler. Düğün sırasında Hûbçeher, Pervîz'i sevdiğini asla Kâhtan'la evlenmeyeceğini söyler. Bu duruma çok sinirlenen Dâhhak, kızının ve Pervîz'in zindana atılmasını emreder. Emrine karşı gelen gençleri yılanlara kurban etmek niyetindedir. Gizli bir vazifesi olduğunu sık sık tekrarlayan Ferhat, gençleri zindana götürürken yaptığı konuşmalarda onları kurtaracağını işaretini verir. Ayrıca Mehrû'nun da Hûbçeher'le ilgili bir sırrı sakladığını öğreniriz. Böylece ikinci perde sonlanır.

Oyunun üçüncü perdesi dağlar ortasında yeşillik bir meydana geçer. Bir grup çoban ve çocukları sabahın erken saatlerinde nevruzu kutlamaktadırlar. Bu kalabalığın yanına demirci Gâve ve iki çocuğu da gelir. Fakir olduğunu ve bayram günü dahi çalışması gerektiğini öğrendiğimiz Gâve ve çocukları bir süre yeni yıl kutlamalarına katılır, dans eder, şarkı söylerler.

Sonrasında işlerine devam etmek için çobanların yanından ayrılırlar. Kubad adlı çobandan zamanında evlatlık bir oğul edindiğini bu çocuğun Pervîz olduğunu öğreniriz. Zindandan Ferhat tarafından kurtarılan Pervîz üvey babası olduğunu bilmediği Kubad'ın yanına gelmiştir. Ancak Ferhat'ın kendisini kurtarmak için oğlu ile kendisini yer değiştirdiğini bildiğinden, biran önce saraya geri dönmek istemektedir. Bir grup asker gelir, çobanları Cemşid inancına ait olan bu yasak kutlamayı yapmamaları konusunda uyararak hayvanlarına el koyar. O bölgeden tekrar geçen Gâve, çobanlara mallarının ellerinden alınmasına üzülmemelerini en azından çocuklarının ellerinde olduğunu şayet askerler çocuklarına da el koyarsa onlara yardım edeceğini söyler ve yanlarından ayrılır. Askerler bir süre sonra daha kalabalık olarak çobanların yanına gelirler. Bu sefer çobanların çocuklarını da zorla yanlarında götürürler. Çobanların



götürdüğü çocukların arasında Pervîz de bulunur. Gâve'nin sözlerini hatırlayan çobanlar ondan yardım istemek için harekete geçerler. Perde bu şekilde sonlanır.

Dördüncü perdede mekân demirci Gâve'nin dükkânıdır. Gâve'nin eşi Mihriban aracılığı ile iş bulamamalarından ötürü fakirliklerini ve yaşadıkları zor şartları öğreniriz. Gâve ve çocukların üçüncü perdede gittikleri mekândan dönmeleri üzerine tüm aile bir araya gelir. Bir süre sonra gündüz Gâve ve çocuklarının da Cem ayinine katıldığını tespit eden askerler gelirler ve Gâve'nin bir çocuğunu yanlarında götürürler. Gâve'nin dükkânda olmadığı bir anda tekrar gelen askerler bu sefer Gâve'nin diğer çocuğunu da yanlarında götürürler. Bunun üzerine kaybedecek hiçbir şeyi kalmadığını söyleyen Gâve, demirci önlüğünü çıkarıp bir sopaya bağlayarak bayrak haline getirir, sarayın yolunu tutar. Tam bu sırada Gâve'den yardım istemeye gelen çobanlar da Gâve'nin yanına katılırlar.

Beşinci perde Dahhâk'ın sarayında yılan ayinlerinin yapıldığı mekânda geçer. Ferhat, yılanlara kurban edilecek olan Pervîz'in yerine kendi oğlunu koymuş olmanın iç gerilimini yaşamaktadır. Pervîz'in yakalanıp getirilmesi üzerine Ferhat'ın oynadığı oyun ortaya çıkar ve Ferhat, Dahhâk tarafından oğlunun ve Pervîz'in ölümlerini seyretmekle cezalandırılır. Yılanlara insan kurban edip beyinlerini yedirmeye başlayacak olan din adamları kura ile kurbanlarını seçmeye koyulurlar. Pervîz ile Gâve'nin oğullarından biri tam yılanlara kurban edileceği sırada Gâve, çobanlar ve büyük bir insan kalabalığı yetişir, gençleri kurtarır. Dahhâk'ın öldürülerek tahttan indirildiği öğrenilir. Ferhat ve Mehrû oyunun başından beri gizledikleri sırları açıklarlar. Pervîz'in Cemşid'in neslinin son temsilcisi olan Feridun olduğu, Hûbçeher'in ise Dahhâk'ın kızı değil Cemşid'in torunu olduğu ortaya çıkar. Hûbçeher ile Feridun'un evlenmeleri için önlerinde hiçbir engel kalmaz. Tahtın gerçek sahibi olan Feridun, tahta oturmadan önce, Gâve'nin çekici ve bayrağı üzerine, halkını çok seveceğine onların mutlulukları için çalışacağına ve zulmetmeyeceğine yemin eder. Feridun'un tahta oturması ve kalabalığın “Yaşasın adl! Yaşasın hakkaniyet! Yok olsun zulm-i zâlim!” sözleriyle oyun sonlanır.

Şemseddin Sâmi'nin eserinin çıkış noktası, *Şahnâme*'de “Dahhâk'ın öyküsü”nün anlatıldığı bölümlerdir. Piyetin konusunun temel çerçevesi Firdevsî'nin eseriyle uyumla birlikte, Şemseddin Sâmi'nin mevcut hikâyeyi tiyatro oyununa uyarlarken

Firdevsî'nin eserini biçimsel olduğu kadar anlamsal da dönüştürümlere uğrattığı görülür.

Şahnâme'de Dahhâk'ın öyküsü şu şekilde anlatılır: Mirdâs, Tanrı'dan korkan, faziletli bir hükümdardır. Arap topraklarında hüküm sürmektedir. Ancak oğlu Dahhâk yaradılıştan kötü huylara sahiptir. Şeytan iyiliksever bir insan kılığına girerek Dahhâk'a öğütler vermeye başlar. Şeytan'ın sözleri doğrultusunda bir çukur kazarak babasının bu çukura düşmesini sağlayan Dahhâk, padişah olur. Şeytan kendisini aşçı kılığına sokarak tekrar Dahhâk'a yaklaşır ve ona güzel yemekler hazırlar. Yemekleri çok beğenen Dahhâk'tan aşçı kılığındaki şeytan omuzlarını öpmeyi ister. Şeytan'ın omuzlarını öpmesi üzerine Dahhâk'ın omuzlarından iki karayılan çıkar. Ne yaparsa yapsın omzundaki yılanlardan kurtulamayan Dahhâk, bu kez de hekim kılığına girmiş Şeytan'dan aldığı tavsiye ile yılanları zabtedebilmek için onlara her gün iki insanın beynini yedirmeye başlar. Bundan sonra Dahhâk, Cemşid'i tahtından indirir ve onun topraklarını ve zenginliklerini ele geçirir. Cemşid'in kız kardeşlerini kendisine cariye yapar. Dahhâk'ın sarayına aşçı olarak giren iki iyi niyetli adam, her gün iki erkeğin başının kesilmesini önlemeye karar verirler. Her gün bir erkeği salıp onun yerine koyun beyni koyarlar.

Dahhâk bir gece rüyasında Cemşid'in soyundan gelen üç savaştı kardeş görür. Bu kardeşlerden küçük olanı öküz kafası biçimindeki gürzü Dahhâk'ın kafasına geçirir, derisini yüzer ve onu sağlamca bağlayıp Demâvend dağına götürür. Gördüğü rüyadan çok etkilenen Dahhâk, kâhinlerinden rüyasını yorumlamalarını ister. Kâhinler Feridun adında henüz doğmamış bir yiğidin öküz kafası biçimindeki gürzüyle gelip kendisini tahttan indireceğini söyler. Feridun'un Dahhâk'tan nefret etmesinin sebebinin Dahhâk'ın onun babasını ve sütanesi olan ineği öldürecek olması olduğunu söylerler. Kâhinlerin kehanetleri gerçek çıkar ve bir gün Feridun doğar. Her yerde Feridun'u arayan Dahhâk, Feridun'un babası Âtbîn'i ve sonrasında Feridun'un sütanesi olan Pormâye adlı ineği öldürür. Dahhâk'tan oğlunu korumak isteyen annesi, Feridun'u Elburz dağındaki dindar bir adamın yanına götürür. Ondan oğluna bir baba gibi bakmasını ister. Feridun on altı yaşına kadar bu adamın yanında dağda yaşar. On altı yaşından sonra annesi Ferânek'ten babası ve sütanesi olan ineğin başına gelenleri öğrenen Feridun, Dahhâk'tan intikamını almak için hazırlıklara koyulur. Bu sırada demirci Kâve Dahhâk'ın sarayını basar ve on sekiz oğlu olduğunu, ancak biri dışında

hepsinin elinden alındığını söyler ve sağ kalan son oğlunun bağışlanmasını ister. Dahhâk'ın zulümlerine daha fazla dayanamayan Kâve, önlüğünü bir mızrağın ucuna geçirerek etrafına büyük bir kalabalık toplayarak Feridun'un yanına gider ve onun ordusuna katılır. Feridun iki kardeşi ve Kâve önderliğinde bir ordu Dahhâk'ın topraklarını ve sarayını ele geçirirler. Sarayında olmayan Dahhâk bir süreliğine onlardan kurtulur. Feridun, Cemşid'in kız kardeşleri üzerinde olan Dahhâk'ın etkisini ortadan kaldırır ve onları kendi himayesine alır. Bu kızların kendinden yüz çevirmesine çok içerleyen Dahhâk geri döner, ancak Feridun tarafından mağlup edilir, kolları bağlanır ve Demâvend dağında zincirlenerek hapsedilir. Şahnâme'de Dahhâk'ın öyküsü bu şekilde sonlanır.

Şemseddin Sâmî'nin piyesi ile *Şahnâme*'de bulunan "Dahhâk'ın öyküsü" arasında önemli farklılıklar bulunmaktadır. Öncelikle Şemseddin Sâmî, Firdevsî'nin öyküsünün tamamını eserinde kullanmaz. Piyenin Dahhâk'ın rüyası ile başladığı söylenebilir. Oyunda Firdevsî'nin eserinde bulunan Dahhâk'ın geçmişine ait hikâyeye yer verilmez. Destanda Dahhâk'ın kötülüğünün kaynağı zamanında şeytanla yapmış olduğu pazarlık iken, oyundaki Dahhâk, insanlara zulümle hükmetmeyi alışkanlık haline getirmiş bir hükümdardır. Destanda omzundaki yılanlardan ötürü insanları katledip beyinlerini çıkaran Dahhâk, oyunda ibadet ettiği yılanlar için insan kurban etmektedir.

Rüya motifi iki eserde de bulunmasına karşın Dahhâk'ın gördüğü rüyanın içeriği farklıdır. İki rüyanın da eserlerde işlevi aynı olmakla birlikte (gelecekte gerçekleşecek olayları önceden haber verme) piyesteki rüya sembolik bir yapıdadır. Alt metindeki rüya ise doğrudan gelecekte gerçekleşecek olayların düşte görülmesi şeklindedir. Destandaki rüya açıkça Feridun'un gelip Dahhâk'tan tahtını geri alacağını önceden bildiren bir kehanet niteliği taşıırken, oyunda rüya evvelden yılanlarına koyun beyni veren Dahhâk'ın artık yılanlar için insan kurban etmeye başlamasına sebep olur. Destanda rüya ve rüyanın yorumu üzerine Dahhâk'ın yaptığı eylemler Feridun'un ortaya çıkmasını ve tahtını geri almasını sağlayacak süreci başlatır. Oyundaki rüya ise zaten halkına karşı merhametsiz olan Dahhâk'ın daha da zalimleşmesine ve sonucunda Gâve ve halkın ayaklanmasına sebebiyet verir. İçerik bakımından farklı olan rüyaların eserlerde aynı işleve sahip olduğu görülür.

Firdevsî'nin eserinde Dahhâk'ın tahttan indirilmesini, Feridun bizzat kendisi başarırken, Şemseddin Sâmî'nin oyununda demirci Gâve aracılığı ile bu eylem

gerçekleşir. Şemseddin Sâmî'nin eserinde Feridun'dan ziyade Gâve'nin ön plâna çıktığı söylenebilir.<sup>225</sup> Şemseddin Sâmî'nin bu tercihinde henüz on sekiz yaşında olan Feridun'u Şahnâme'ye göre daha gerçekçi bir şekilde çizme arzusu yatıyor olabilir.

Ayrıca Şahnâme'de yer alan olağan üstülüklere piyeste yer verilmez. Şahnâme'de insan beyinleri Dahhâk'ın omzunda bulunan yılanlar için istenmektedir. Şemseddin Sâmî oyununun önsözünde<sup>226</sup> belirttiği gibi, bu yılanları yilana tapınılan bir dinin sembolik anlatımı olarak yorumlar ve eserinde bu şekilde kullanır. Bu şekilde Şahnâme'de bulunan fantastik unsurları ayıklamış olur. Şahnâme'de Dahhâk'ın kötülüğüne Şeytan'a kanması sebep olurken, Sami'nin eserinde Dahhâk'ın kendisi zalim bir hükümdardır. Emirlerinin sorgulanmadan aynen kabul edilmesini isteyen, halkına din ve vicdan özgürlüğü vermeyip zorla kendi yılan inancına sokan, kendi kızına dahi acıması olmayan bir kahraman olarak çizilir.

Şemseddin Sâmî iki eser arasında yalnızca konu bakımından değil kahramanların isimleri ve fonksiyonları bakımından da değişiklikler yapmıştır.

Şahnâme'de Feridun'un annesinin adı Ferânektir. Oyunda Ferhad'ın üstlendiği Feridun'un kimliğinin gizlenmesi ve on altı yaşına kadar Dahhâk'tan korunması vazifesini destanda o gerçekleştirir.<sup>227</sup> Oyunda Feridun'un annesinin adı ise Mehrû'dur. Ferânekt'e göre daha pasif bir kahramandır. Ayrıca yazar Mehrû'yu Dahhâk'ın cariyesi yaparak ona destanda Cemşid'in kız kardeşlerinin oynadığı rolü verir. Sami burada yine gerçekçi olmaya çalışmış kocası Dahhâk tarafından öldürülmüş Feridun'un annesini yaşanan olaylar karşısında –doğal olarak- üzülmekten başka yapacak bir şeyi olmayan bir kadın olarak çizmiştir. Feridun'un gelecekte tahtına geri alabilmesi için yapılan hazırlıkları anneye değil vefalı kâhya Ferhad'a yaptırmıştır.

Destanda Feridun on altı yaşına gelene kadar onu –gerçek kimliğini bilmeden- koruyan Elburz dağındaki dindar adam ile oyundaki dağda yaşayan çoban Kubad aynı görevi üstlenen yalnızca isimleri değiştirilmiş kahramanlardır.

<sup>225</sup> Garmerd Şpuza, Şemsettin Sami'nin kardeşlerine yazdığı mektuplara dayanarak Gâve piyesinin ilk adının "Zulm-i Zalim" olduğunu belirtir. Şpuza, s. 86. Oyunda bir leitmotif olarak, Zulm-i Zalim terkibi toplam otuz dört yerde tekrarlanır.

<sup>226</sup> Şemsettin Sami, s. 256-257.

<sup>227</sup> Oyunda Feridun iki yaşında annesinden alınıp bir çobanın yanına verilir ve on altı yıl boyunca kimliğini bilmeden çoban tarafından büyütülür. Bu durumda destanda on altı yaşında Dahhâk'a karşı gelen ve onunla yüzleşen Feridun, oyunda annesinden ayrıldıktan on altı yıl sonra yani on sekiz yaşında tekrar tahtını geri almış olur.

Destadaki Kâve ile oyundaki Gâve arasında ise ufak farklılıklar bulunmaktadır. Destanda on sekiz oğlundan on yedisini yılanlara kaptırdıktan sonra Dahhâk'a isyan eden Kâve, oyunda iki oğlunun da elinden alınması üzerine isyan eder. Destanda Kâve Feridun'a Dahhâk'a karşı girişilen mücadelede destek olurken, oyunda Dahhâk'ı öldürerek tahtı Feridun'a teslim eden kişidir.

Ferhad, Hübçehr ve Kâhtan ise destanda var olmayıp yazarın oyuna eklediği kahramanlardır. Ferhad, Feridun'un on altı yaşına kadar koruyucusunu, Hübçehr oyundaki aşk unsurunu oluşturan sevgiliyi, Kâhtan ise çıkarları için zalim hükümdarın yanında olan çıkarıcı yöneticileri canlandırır.

Şemseddin Sâmî, Şahnâme'de bulunan zalim-şeytani hükümdar Dahhâk tiplemesini Gâve adlı piyesinde yeniden yazar. Dahhâk'ın omzundaki yılanları kadim bir yılan tapınma inancı olarak yorumlayan yazar eserdeki fantastik unsurları böylelikle gerçekçi bir şekilde oyununda kullanmayı seçer. Ayrıca Dahhâk'a karşı gerçekleştirilen isyanın önderi olarak Gâve'yi ön plana çıkarır.<sup>228</sup> Henüz on altı yaşında olan Feridun'u bir savaşçı olarak değil genç bir âşık olarak –daha gerçekçi bir şekilde– eserine yansıtır. Oyunda Feridun'un tahta çıkabilmesinin, demirci Gâve ile halkın büyük yardımları sayesinde gerçekleşmesi ve Feridun'a tahta çıkmadan önce adil bir hükümdar olması için ettirilen yemin, yazarın siyasi görüşleri çerçevesinde alt metin üzerinde yaptığı değişiklikleri gösterir.

---

<sup>228</sup> Bekir Şişman ve Muhammet Kuzubaş Şahnâme'deki demirci Gâve ile Ergenekon destanındaki demirci arasında benzerlik kurarlar. İki kahramanda halklarının tekrardan dirilişlerini simgeler. Demircilik mesleği ve devam ettiricilerini yüceltmenin Türk ve İran destanlarında ortak olduğunu ifade ederler. Bekir Şişman, Muhammet Kuzubaş, *Şehnâme'nin Türk Kültür ve Edebiyatına Etkileri*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2007, s. 92-93.

## İKİNCİ BÖLÜM

### GELENEKSEL UNSURLARIN KONUYA YANSIMALARI

Çalışmanın bu bölümünde ilk bölümde konuları açısından değerlendirilen oyunlara motif düzeyinde yaklaşılmaya çalışılacaktır. Motif için kaynağı halk anlatılarına dayanan, gelenek içinde kendine yer edinmeyi başaran en küçük unsur diyebiliriz. Motiflerin tespitinde başlangıç noktasını, Gonca Gökalp Alpaslan'ın *19. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri* adlı çalışması için hazırladığı şablon oluşturmuştur. İncelediğimiz oyunların mevzularından yola çıkarak bu şablon üzerinde Stith Thompson'ın "Halk Edebiyatı Motif İndeksi" ile Türk Halk edebiyatı alanında yapılan çalışmalarda sıklıkla tespit edilen motiflerden de faydalanılarak değişikliklere gidilmiştir. "...motifler bütünü, bir anlatı taslağından öbürüne aktarılır. Karşılaştırmalı yazınbilim için bunların daha küçük motiflere ayrıştırılabilmesinin bir önemi yoktur. Önemli olan, incelenen tür çerçevesi içinde her zaman bu değişmemiş motiflere rastlanmasıdır."<sup>229</sup>

Motiflerin seçiminde incelenen yirmi oyunu en fazla kapsayan motiflere öncelik verilmiştir. Böylelikle oyunlarda tek tek ya da nadir görülen detay seviyesinde/küçük motifler yerine oyunların toplamında görülen daha kapsayıcı motifler ön plâna çıkarılmıştır. Bu şekilde motif düzeyinde geleneksel anlatılardan yapılan etkilenmelerin kuşbakışı görünümü tespit edilmeye çalışılmıştır.

#### 2.1. AŞKIN BAŞLAMASINA İLİŞKİN MOTİFLER

Aşkın başlaması, ana konusu aşk/evlilik üzerine kurulu anlatılar için büyük önem taşır. Aşkın başlaması ile kahramanların macerasında başlayacak, âşık adlı kahraman resmini görerek, methini duyarak, ilk görüşte ya da birlikte büyürken âşık olduğu sevgiliye kavuşma isteği duyacaktır. Kahramanın eylemlerinin temel tetikleyicisi aşkın başladığı o sihirli an olur. Halk hikâyeleri ve masallardan gelen bu evrensel motifler Tanzimat devri tiyatro eserlerinde de devam etmektedir. Kadın-erkek ilişkilerinin geleneksel yapısını büyük oranda koruduğu bu devirde doğal olarak aşkın başlamasına ilişkin motifler değişmemiştir.

<sup>229</sup> Tomaşveski, "Tema Örgüsü" *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri*, s. 247.

### 2.1.1. İlk Görüşte Aşk

Kadın erkek ilişkilerinin halen büyük ölçüde geleneksel yapıyı sürdürüyor olması ilk görüşte aşk motifini dönem oyunları için ne salt geleneksel anlatılardan gelen bir motif ne de tamamen romantizm unsuru olarak görmememiz gerektiğini işaret eder. Dönem şartları için bu motif gayet realist bir unsurdur. “*Bu kadar övülen ve aşk denen bu duygunun doğuşunda, hayalin büyük payı vardır. Çünkü kadınla erkeğin birbirlerini görmeden yaşadıkları o devirde, göre göre, tanıya tanıya, bir kızı veya bir erkeği sevmeye imkân yoktur. Geçen yüzyılda, aşkın uyanması için bir kızı bir kapı veya pancur aralığından görmek, bir mesire yerinde uzaktan bakışmak, toz yaşmağın altından, ancak sezilen bir tebessüm yakalamak, yahut bir mektupla veya bir aracı ile haber almak lâzımdır. Bu fatal aşklar çok defa ilk görüşte doğar.*”<sup>230</sup>

Ali Haydar’ın *Sergüzeşt-i Pervîz* adlı oyununda Pervîz adlı genç, bir kayık gezisinde karşılaştığı Hoş-Hümâ’ya ilk görüşte âşık olur. Ertesi günse aşk acısından bayılmaya başlar. Pervîz adlı gencin saflığı ve aşk konusundaki tecrübesizliği Hoş-Hümâ’nın dış görünüşüne aldanarak ona âşık olmasına sebep olur.

Sâlim’in *Sözde Sebât* adlı oyununda İzzet Bey, Naime Hanım’a önce methini duyarak âşık olur. Naime’nin İzzet Bey’e âşık olması ise nikâhlandıktan sonra pencereye çıkıp kocasına kendisini gösterdiği sırada olur. “Naime- Ah bir kere görüşle divanesi olduğum sevgilimden mi ayrıldım? Ah!”<sup>231</sup> İzzet Bey’inde aşkı Naime Hanım’ı kendi gözleriyle gördükten sonra perçinlenir. Ancak kahramanların ilk görüşte başlayan aşkları öyle güçlü olur ki araya giren fitneci kadınlar yüzünden birbirlerinden ayrı düşüklerinde ve boşanmaları mevzubahis olduğunda iki kahramanda ölümün kıyısına gelirler.

Ahmet Necîb’in *İdbâr ve İkbâl* adlı oyununda Binnaz Hanım’ın Şehvar adlı cariyesi bir kez gördüğü Arslan Bey’e âşık olur. Oyunun sonunda Arslan bey’le evlenemeyecek olduğunu anlayan Şehvar hançerle intihar eder.

Şemseddin Sâmî’nin *Gâve* adlı piyesinde bir çobanın çocuğu olan Pervîz ile zalim padişahın kızı Hûbçehr arasında birbirlerini uzaktan uzağa görmeleri ile başlayan bir aşk bulunur. Gençlerin arasındaki aşk yalnızca birbirlerini uzaktan görme ile

<sup>230</sup> Akı, 19. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı, s. 123.

<sup>231</sup> Sâlim, s. 139.

başlamasına karşın karşılıklı bir duygudur. Sonrasında iki genç birbirlerini farklı sosyal konumlarına rağmen sevmeye devam ederler.

“Pervîz- Seviyorum! Evet, seviyorum! Lâkin niçin seviyorum! Neden seviyorum? Kendisini görelî ancak birkaç gündür!... Hâlâ bana bir lakırdı söylemedi! Ben de ona bir söz söylemeye cesaret edemedim!... Ya bu muhabbet! Bu seviş neden îcâb ediyor!”<sup>232</sup>

Aşağıda ki ifadeler genç sevgililerin araya giren rakip neticesinde birbirlerine aşklarını itiraf ettikleri sahneden alınmıştır. Bu konuşmalar ayrıca gençlerin oyundaki karşılıklı ilk konuşmalarıdır:

*“Hûbçehr : Pervîz! Gerçek mi beni seviyorsun?*

*Pervîz: Affet! Son defa görüşmemiz olduğu için söylemeye cesaret ettim!... Affet!*

*(...)*

*Hûbçehr : Ah! Pervîz!... Seni seviyorum! Sensiz duramam! Gitme!”*<sup>233</sup>

Ahmet Midhat’ın *Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş* adlı oyununda şehzade Siyavuş’un Turan hükümdarı Efrasiyab’ın kızı Firengis’le ilk karşılaşmasında tepkisi “(Kızı görünce etrafa) Aman Yarab, ne âfet!” olur. Efrasiyab’ın kardeşi ve veziri olan Gerşiyuz’un hileleri sonucu Firengis ile evlenmesi belirsizleşince ise “(Telâşla etrafa) Aman Yarab! Bu mâni de nereden çıktı. Ben bu âfet-i devranı gördükten sonra mahrumiyetine nasıl katlanabilirim?”<sup>234</sup> diyecektir.

Firengis’le evlenmesi Gerşiyuz’un hileleri yüzünden ertelenen Siyavuş’un, önce Cerire ile evlendirilmesine karar verilir. Siyavuş’un Cerire’yi ilk görüşünde verdiği tepki “(Etrafa) Of Aman Yarab, Cerire de ne kadar güzel!”<sup>235</sup> şeklinde olur.

Ahmet Fahri’nin *Kerem ile Aslı* adlı oyunda ava çıkan Kerem, şahininin peşinden giderken Aslı ile karşılaşır. “Elimden kaçırdığım şahin şimdiye kadar bana av bulup getirmek hizmetiyle me’lûf iken bu gün böyle beni dâm-ı aşka düşüreceğini hiç me’mûl etmezdim...”<sup>236</sup> Kerem, Aslı’ya ilk gördüğü anda âşık olur. “...bu kör olası gözlerim şu yok olası gözlerim tesadûf eder etmez ne hale ne belaya uğradığımı tarifi imkânın hâricinden idi.”<sup>237</sup> Aslı’yı yalnızca bir kere gören Kerem, bu ilk görüşten sonra onu

<sup>232</sup> Şemsettin Sami, s. 264.

<sup>233</sup> Şemsettin Sami, s. 286.

<sup>234</sup> Ahmet Midhat, s. 283.

<sup>235</sup> Ahmet Midhat, s. 284.

<sup>236</sup> Ahmet Fahri, s. 5-6.

<sup>237</sup> Ahmet Fahri, s. 6-7.



kendisinden kaçırın Keşîş'in peşinden çok uzun bir yolculuğa çıkacak ve çeşitli maceralara atılacaktır.

### 2.1.2. Birlikte Yetişen Kız ile Erkeğin Birbirine Âşık Olması

Birlikte yetişen, yakın akraba olan, okula beraber giden kız ile erkeğin birbirine âşık olması motifi *Leyla ve Mecnun* mesnevisinde, *Arzu ile Kamber* ve *Tahir ile Zühre* hikâyelerinde aşkın başlamasını sağlayan unsurdur. Kapalı ortamda yetişen, yakın akrabaları ve çocukluktan çıkana kadar gördükleri karşıcinsler dışında çok fazla kişi tanıma şansı olmayan gençler çocukluktan ergenliğe geçişle birlikte bu kişilere âşık olurlar.

Şemsi'nin *Tedbirde Kusur* adlı oyununda amca çocukları olan ve beraber büyüdüğü söylenen Nail ile Hayriye birbirlerine âşık olurlar.<sup>238</sup>

Agâh'ın *Namurad* adlı piyesinde beraber okula gittikleri söylenen Tahassür Bey ile Mehçure Hanım birbirlerine âşık olurlar.

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Sabr u Sebât* adlı piyesinde amcakızı ile evlenmek istemeyen bir gencin babasının ve amcasının hışmına uğraması sonucu evini terk etmesi, çeşitli yerlere gidip değişik maceralar yaşadktan sonra evine geri dönüp sevdiği kıza kavuşması anlatılır.

Geleneksel anlatılarda birlikte yetişen, aynı evde kardeş gibi yaşayan çocukların zamanla birbirlerine âşık oldukları görülürken, bu piyeste farklı olarak oyundaki Mehmet Bey adlı kahraman, baba ve amcasının tüm ısrarlarına rağmen amcakızı Zehra Hanım ile evlenmek istemez. O görüp beğendiği, sonrasında tanıma fırsatı bulduğu, Zehra Hanım'a göre evlenmesi daha çetin ve ona maddi kazanç sağlamayacak olan Raksâver adlı bir cariyeyi sever. Bu uğurda evinden kovulmayı, sürgün hayatı yaşamayı tercih eder. Geleneksel anlatılarda aynı çatı altında yaşayan akraba çocuklarının birbirlerine âşık olmaları doğal bir süreç haline gelmişken, bu oyunda yazar, Mehmet Bey adlı kahramanına daha bireysel bir kimlik kazandırma yoluna gider.

*"Hanım- Bir evde kardeş gibi görüşen böyle çocukların ekseriya âşık ve maşuk oldukları görülür. Bunun çaresi ya onları görüştürmemektir, yahut görüştükleri halde birbirlerine vermektir.*

*Mehmet Bey- Fakat birbirlerini sevmek de şarttır efendim.*

*Paşa- İşte kızım seni seviyor a...*

<sup>238</sup> Şemsi, s. 19.

*Mehmet Bey- Lâkin bendeniz... Bendeniz onları o yolda sevmiyorum.* ”<sup>239</sup>

Şemseddin Sâmi'nin *Besâ Yahud Ahde Vefâ* adlı piyesinde beraber büyüyen iki kardeş çocuğunun gençliğe girmeleri ile birbirlerine âşık olmaları anlatılır. Arnavutlukta bulunan Progonat adlı bir dağ köyünde çobanlık yapan bir ailenin kardeş gibi büyütülen ve aslen yakın akraba çocukları olan Recep(18-21yaş) ve Meruşe(16-18yaş), birbirlerini sevmektedirler. Ancak ailelerinin ve çevrelerinin kardeş gibi büyümeleri yüzünden evlenmelerine izin vermeyeceklerini düşünmektedirler:

*“Meruşe- Vâkiâ evvel de kendisini seviyordum, pederimden, vâlidemden bile ziyâde seviyordum, fakat biraderim gibi seviyordum. Şimdi ise... Ah! Kendi kendime de söylemeğe de cesaret edemiyorum! ... Babası, annesi öldükleri vakit kendisini küçük bırakmışlardır, validem onu da benimle beraber büyütmüş, pederim ikimize de bir nazarla bakar: Evlât nazarıyla, halkın çoğu bizi kardeş zannediyor, hem sahihan kardeş gibi büyümüşüz, beraber yiyip içmişiz, düne gelinceye kadar birlikte yatıyorduk...”*<sup>240</sup>

Genç âşıklar hisleri ile kardeş gibi büyütülmüş olmanın getirdiği alışkanlıklar arasında bocalamaktadırlar:

*“Meruşe- ‘Babam bana: ‘Kime varmak istersin?’ dediği vakit, ben nasıl cesaret edip de: ‘Recep’e, oğluna, biraderime.’ diyebilirim? Ben küçüklüğümünden beri Recep’e kardeş demeğe alışmışım, o da bana hemşire diyor, şimdi kardeş ile hemşire kelimelerini zevc ile zevce kelimelerine tahvil etmek ne müşkül şey !”*<sup>241</sup>

Bu alıntılarda kardeş gibi büyüyen iki yakın akrabanın aşklarını kendilerine ve etrafa itiraf etmekte yaşadıkları sıkıntılara ve kahramanın psikolojik tereddütlerine şahit oluruz. Ancak tüm bu çekincelerine rağmen hislerini daha fazla içlerinde tutamazlar, birbirlerine açılırlar.<sup>242</sup>

### 2.1.3. Methini Duyarak Âşık Olma

Bir kişinin güzelliğinin ya da yakışıklılığının methini duyarak âşık olma motifi birdenbire başlayan aşklara bir vesile olur. Bu motif aslında kahramanın âşık olacağı kişiye onu ilk defa göreceği andan önce âşık olmasını sağlamaktadır. Böylelikle âşık ile sevgilinin ilk görüşecekleri andan önce aşkın heyecanı başlamış olur. Kahraman methini

<sup>239</sup> Tarhan, s. 26.

<sup>240</sup> Şemseddin Sami, s. 51.

<sup>241</sup> Şemseddin Sami, s. 57-58.

<sup>242</sup> Şemseddin Sami, s. 66-69.

duyup ilgisini çeken kişiyi karşı konulmaz bir görme ihtiyacı hissedecek, onu kendi gözleriyle görmek için yola çıkacaktır.

Sâlim'in *Sözde Sebât* adlı oyununda İzzet Bey, annesinin kendisi için görüp beğendiği Naime Hanım'a ilk önce methini duyarak âşık olur. "Evvela söz sonra göz olduğunu anladım; çünkü sevdiğimin cemâlini görmezden evvel işitip üftâdesi olduydum; sonra gördüm divanesi oldum... Eğerçi Naimeciğimin dîdâr ve ruhsarını işitmezden evvel göreydim, belki bu kadar deli divane olmazdım."<sup>243</sup> Methini duyarak âşık olduğu Naime Hanım'ı nikâhları kıyıldıktan sonra bir kez görme şansına sahip olan İzzet Bey, Naime Hanım'la kavuşamama durumu ortaya çıkınca aşk hastalığına tutulacak ve kısa sürede sağlığını kaybedecektir.

Ahmet Necîb'in *İdbâr ve İkbâl* piyesinde Arslan Bey'in Binnaz Hanım'a karşı ilk duyguları Hacı Nine'nin kızın güzelliğini methettiği sırada başlar. Yaptığının yanlış olduğunu erkeklerin methini duyarak âşık olabildiklerini Hacı Nine bir hikâyeye ile anlatır. "Erkek yanında methetmek iyi iş değildir. Vaktiyle bir âşinâmız var idi de oğlunun yanında kızın birisini methediyor da oğlan gönle uğruyor... Sonra kızın derdinden oğlan verem oldu."<sup>244</sup>

M. R.'nin *Hüsrev ü Şirin* adlı oyununda Hüsrev'in Şirin'e âşık olması Şapur'un Hüsrev'i Şirin'e methetmesiyle gerçekleşir. "Şirin- Hüsrev beni nereden biliyor? Şavur-Efendim kulunuz mukaddemâ sizigörmüş olduğundan Hüsrev'e medh ettim taaşşuk ettirdim."<sup>245</sup>

Recaî-zade Mahmut Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yanılır* adlı piyesinde Halep valisinin oğlu Süedâ Bey, methini duyduğu Maraş Kaymakamının kızı Hasene Hanım'la evlenmeye karar verir. Ancak Süedâ Bey çocukluktan beri ahdetmiştir ki, evleneceği kızı önce bizzat kendi görmelidir. Bu sebeple güzelliğini duyduğu kızı kendi gözleriyle görmek amacıyla Halep'ten Maraş'a seyyah kılığında gider. Oyundaki tüm maceraların başlangıcı Süedâ Bey'in methini duyduğu kızı kendi gözüyle görmek üzere yola çıkmasına dayanmaktadır.<sup>246</sup>

<sup>243</sup> Sâlim, s. 124.

<sup>244</sup> Ahmet Necîb, s. 55.

<sup>245</sup> M.R., s. 40.

<sup>246</sup> Recaî-zade Mahmut Ekrem, s. 252, 291.

#### 2.1.4. Resmini Görerek Âşık Olma

Bu motifte kahramanın sevgiliye ulaşmak ve onu kendi gözüyle görüp ona kavuşmak istemesine sebep olan bir motiftir. Resmi bir kez görmek sevgiliye âşık olmak için yeterlidir. Methini duyarak âşık olmada olduğu gibi, uzakta olan güzelliğin suretinin tasviri ya da anlatımı kahramanın macerasını başlatmaya yetmektedir.<sup>247</sup>

Ahmet Necîb'in *İdbâr ve İkbâl* adlı oyununda Arslan Bey yeni geldiği Pekin kentinde önce Çin hükümdarının kızı Binnaz Hanım'ın methini duyar. Kendisini evlatlık alan Hacı Nine bu kızın şeytani güzelliğini elinde olmadan ağzından kaçıır. Sonrasında Binnaz Hanım'ın sorularını cevaplayamayan Semerkand melikzadesinin idamında Binnaz Hanım'ın resmini ele geçiren Arslan Bey, resmini görerek kıza âşık olur. "...resim kâğıdına nazar eder etmez o anda yüreğimi bir ateş istîlâ eyledi ki ta'rîf edemem."<sup>248</sup>

Binnaz Hanım'a resmini görerek âşık olan tek kişi Arslan Bey değildir. Ondan önce Binnaz Hanım'a âşık olan melikzadeler ya Binnaz Hanımın güzelliğinin methini duymuşlar ya da resmini görmüşlerdir.<sup>249</sup>

M. R.'nin *Hüsrev ü Şirin* adlı oyununda Şirin, Hüsrev'e Şapur'un ağaca astığı resmini görerek âşık olur. "...efendimiz resme âşıkane bakıyor..."<sup>250</sup>

#### 2.2. ENGELLERE İLİŞKİN MOTİFLER

Sevgiliye âşık olan kahramanın onu görebilmek, ona kavuşabilmek için çıkması gereken bir yolculuk, yapması gereken eylemler ya da çözmesi gereken sorunlar vardır. Bu yolculuk ve eylemler aynı zamanda aşığın sevgiliye kavuşma yolunda karşısına çıkan başlıca engellerle karşılaşacağı yer olur. Sevgiliye kavuşmak için verilen bu mücadelede âşık engelleri aşmak için kimi zaman kılık değiştirecek, hilelere başvuracak, kimi zaman gurbete çıkacaktır. Aşığın karşısına din ve sosyal sınıf farklılıkları çıkarılacak, çeşitli sınavlara tabi tutulacaktır.

<sup>247</sup> Mesnevilerde resmi görüp aşık olma motifi için bkz: Sabahattin Derman, *Mesnevilerde Şehzâdelerin Resmi Görüp Âşık Olma Motifi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van 2009.

<sup>248</sup> Ahmet Necîb, s. 61.

<sup>249</sup> Ahmet Necîb, s. 69.

<sup>250</sup> M.R., s. 27.

### 2.2.1. Kılık Değiştirme

Kılık Değiştirme, halk anlatılarında olağanüstü boyutuda bulunan, kahramana zarar vermek isteyenlerin kullandığı gibi kimi zamanda kahramanın başvurduğu bir hiledir. Oyunlarda ise bu hile daha gerçekçi olan sosyal düzeye ve erkeğin kılık değiştirmesine bağlı olarak gerçekleşir. Mehmet Naci Önal, mitolojik metinler, masallar, efsaneler, destanlar ve halk hikâyelerinde izini sürdüğü kılık değiştirme motifinin olağanüstü dönüşümler, kıyafet değiştirme, niyeti gizleme, tebdil-i kıyafet gezme, erkeğin kadın kılığına girmesi şekillerinde gerçekleşebileceğini mitlerden halk hikâyelerine uzanan süreçte bu motifin daha akılcı bir şekilde kullanıldığını belirtir.<sup>251</sup>

#### 2.2.1.1. Sosyal Düzeye Bağlı Kılık Değiştirme

Sosyal düzeye bağlı kılık değiştirme aslen varlıklı ya da fakir olan kahramanın kendisini olduğundan farklı bir şekilde tanıtması şeklinde gerçekleşir. Bu kılık değiştirmeyi piyeslerde karşıdakini kandırmak, düşmanlardan korunmak ve rahat hareket edebilmek için kullanılır. Kahramanların sosyal durumlarıyla birlikte adlarını da değiştirmiş olmaları oyunda merak ve gizem unsurunu oluşturur. Ayrıca oyunlardaki düğümlerin sürprizlerle çözülmesini sağlar.

Sâlim'in *Sözde Sebât* adlı oyununda bir hamalın kızı ile Çavuş Başı'nın oğlunun evlenmesi olayı anlatılır. Gençlerin evlenip tam mutlu olacakları sırada bir iftira yüzünde evliliğin bozulması üzerine kızın babası kapıdan geçen ilk kişiye kızını vereceğine dair yemin eder. Bir Derviş ile karşılaşan baba kızını Derviş'e verir. Babanın kızını Derviş'e vermesinden sonra ailenin başına hayırlı olaylar gelmeye başlar. Evlerine gelen bir devlet memuru Sadrazam ve Padişahın başlarına gelen haksızlığı duyduklarını, onlara yardım edeceklerini söyler. Padişah fakir kızını Bostancı Başı'nın oğlu ile evlendirecektir. Kızın babası Padişahın tüm bu lütuflarına karşın kızını bir Derviş'e vereceğini söyler ve sözünden dönemeyeceğini belirtir. Eserin sonunda anlaşılır ki babanın kızını verdiği Derviş aslında Bostancı Başı'dır. Zengin oğlanın ve fakir kızın ailesini yanına çağırttıran Bostancı Başı gençleri kavuşturur.

Sâlim'in *Sözde Sebât* adlı oyununda tebdil-i kıyafet gezen devlet büyüğü motifi, zor durumda kalan kahramanların durumundan iyi yürekli, adil yöneticilerin haberdar olması ve onlara yardım edebilmeleri için bir vasıta olarak kullanılmıştır.

<sup>251</sup> Mehmet Naci Önal, "Halk Anlatılarında Kahramanın Kimliğini Gizlemesi", *Turkish Studies*, Volume 5/1 (Winter 2010), s. 1271-1282.

Ahmet Midhat Efendi'nin *Açıkbaş* adlı piyesinde Fettan Bey, sevdiği kızı ailesinin kendisine vermemesi üzerine Açıkbaş Hoca adında Buhara ya da Mısır'dan gelmiş, ermiş bir zat kılığına girer. Kısa sürede bu kıyafetle İstanbul'da büyük bir şöhret ve para kazanan Fettan Bey, kızın ailesinin kendisinden yardım istemeye gelmesi üzerine oyun peşinde olan ve hurafelere çok kolay inanan bu insanlara hem güzel bir ders verir hem de sevdiği kız ile nikâhını kıydırır. Beş perdeden oluşan oyunda Açıkbaş Hoca'nın oyunun dört perdesinde sahnede olması ve kılık değiştirme motifinin oyunun temel sürükleyici/meraklandırıcı unsuru olması, yazarın oyununu bu motifin çevresinde inşa ettiğini göstermektedir.

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Sabr u Sebât* adlı piyesinde Mehmet Bey adlı kahramanın amcakızı ile evlenmeyi kabul etmemesi üzerine babası ve amcasının zulmüne uğraması anlatılır. Sevdiği kız için sahip olduğu zenginliklerden vazgeçen kahraman, oyun içerisinde üç sefer kimlik değiştirir. Rumeli Paşası olan amcasının evinden kovulduğunda derviş kılığına girer ve Rumeli'nden İstanbul'a doğru bu kılıkta yolculuğa çıkar.<sup>252</sup> Oyunun dördüncü perdesinde Fransa'ya giden Mehmet Bey ile Müyesser Bey tesadüfen karşılaşırlar. İkisi de Fransa'da asıl kimliklerini gizlemektedirler. Müyesser Bey kendini Ali Bey veyahut Fesli Zat olarak tanıtırken Mehmet Bey, Kont Dö Binam adını kullanır.<sup>253</sup> Mehmet Bey, üçüncü kılık değiştirmesini ise ölmek üzere olduğunu öğrendiği babasının evine gizlice girebilmek için yapar. Bir grup doktorun arasına Hoca Lokman adı ile karışarak babasını ölmeden önce son bir kez görmeyi başarır.<sup>254</sup>

<sup>252</sup> Tarhan, s. 41-47.

<sup>253</sup> İnci Enginün oyundaki Mehmet Bey adlı kahramanın Paris'te Kont Dö Binam adını alıp yeni bir kimlikle yaşamasının *Monte Kristo Kontu* romanının etkisiyle olabileceğini söyler: "Yeni bir hüviyetle toplumda yer kazanmak belki de Hâmid'de Monte Kristo'nun ilhamıdır. Ayrıca henüz çocuk yaşta tanıdığı Paris salonların(ın) havasını yaşatmak arzusuna da bağlanabilir." Enginün'ün eserin Paris'te geçen kısımları için getirdiği ikinci yorum daha mantıklı görünmektedir. Kont Dö Binam ile *Monte Cristo Kontu* arasında bulunan benzerlik ikisinin de öncesinde bazı güzelliklere/zenginliklere sahipken, sonrasında bunlardan çeşitli yollardan mahrum edilmeleri, ancak hazine bularak ya da miras yoluyla eskisinden daha zengin ve güçlü olarak yeni bir kimlik altında yaşamalarıdır. Ayrıca kahramanların Kont ünvanları da aralarında benzerlik yaratmaktadır. Ancak tüm bu benzerliklere karşın kahramanların düşüklükleri zor durumdan çıkmalarını sağlayan hazine ya da mirasa kavuşmalarından sonraki eylemleri büyük farklılık gösterir. *Monte Kristo Kontu* romanı haksızlığa uğrayan kahramanın yıllar sonra sahip olduğu servet sayesinde planlı bir şekilde düşmanlarından intikam alması üzerine kurulu iken, *Sabr ü Sebât*'ta Mehmet Bey'in başına gelen kötülüklerin sorumlusu olan kişiler amcası ve babası olduğu için, bu ikilinin cezası tamamen doğal yollardan ilahi adalet aracılığı ile olur. Bu sebeple Mehmet Bey'in Kont dö Binam adıyla Paris'te bulunması oyuna eklenen bir Fransa dekorundan ötesi olmaz. Kont dö Binam sahip olduğu tüm servetini ihtiyacı olan birine bırakarak İstanbul'a döner. Alexandre Dumas, *Monte Cristo Kontu* (çev: Aysen Altınel), İthaki Yayınları, İstanbul 2011.

<sup>254</sup> Tarhan, s. 81-84.

Mehmet Bey'in, uğruna her şeyini feda ettiği Raksâver adlı cariyede, eski sahibinin ölmesi üzerine, satıldığında, onu satın alan Mehmet Bey'in babasına kendini Gülfeşân adıyla tanıtır.<sup>255</sup>

Beş perdeden oluşan oyunda Mehmet Bey, gözüktüğü 1., 2., 4., ve 5. perdelerin yalnız ilkinde kendi kimliği ve adıyla seyircilerin karşısına çıkar. Mehmet Bey her kimlik değiştirmesinde o kimliğe uygun kıyafetler giyer, kimi zaman takma sakal kullanır. Ancak diğer kahramanlar tarafından perdenin sonuna doğru gerçek kimliği anlaşılır ya da Mehmet Bey kendi itiraf eder. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın bu eserini kimlik değiştirme motifi ve bunun aracılığıyla merak ve gizem unsuru yaratma fikri üzerine kurguladığını söyleyebiliriz.

M. R.'nin *Hüsrev-ü Şirin* adlı piyesinde Hüsrev'in Şavur adlı arkadaşı Şirin'in yanına yaklaşabilmek için Papaz kılığına girer.

Şemseddin Sâmî'nin *Gâve* adlı oyununda, Cemşid'i tahttan indiren ve onun soyunu yok etmeyi amaçlayan Dahhâk'a karşı soyun son varisi olan Feridun'u korumak için bazı hilelere başvurulur. Bu hilelerin başlıca düzenleyicisi Ferhad olur. Cemşid hanedanına sadık olan Ferhad, Feridun'un adını Pervîz olarak değiştirir, on altı yıl boyunca bir çobanın yanında büyütür. Kendisi de zalim hükümdar Dahhâk'ın kâhyalığını yapar. Feridun on altı yaşına geldiğinde onu saraya yanına aldırır. Oyunun sonunda Dahhâk ortadan kalkana kadar Pervîz'in gerçek kimliğini gizlemeye devam eder.

Dahhâk, Pervîz'i kızı Hûbçehr'e âşık olma cüretini gösterdiği için yılanlara atarak cezalandıracağı zaman Ferhad kendi oğlu ile Pervîz'i yer değiştirecek, Cemşid'in soyunun devamı için kendi oğlunu feda etmeyi göze alacaktır.<sup>256</sup>

Oyunda bir diğer hileyi ise Mehru ile Hûbçehr'in annesi tertipler. Hûbçehr'in Dahhâk tarafından öldürülmemesi için Hûbçehr'in Cemşid'in kızı olduğu gizlenir. Dahhâk'ın kızı gibi yetiştirilen Hûbçehr, tehditin ortadan kalkmasından sonra kolundaki pazubandına saklanan not aracılığı ile gerçek babasını öğrenir.

Ömer Faik'in *Karı Kocaya Uygun* adlı oyununda Faik Bey adlı zengin kahraman sırf sevdiği kızın pinti babasının gözüne girebilmek için fakir elbiseleri giyer. Cimri bir kişiymiş gibi davranır.

<sup>255</sup> Bu isim değişikliği, Mehmet Bey'in zamanında sadık kalma yemini ettiği kişinin yalnızca adının bilindiğinden eserin sonunda büyük bir sürpriz yaratmak amacıyla yapılır.

<sup>256</sup> Şemsettin Sami, s. 312, 343-344.

Recaî-zade Mahmut Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yanılır* adlı kahramanların sosyal kimliklerini değiştirdikleri iki olay görülür. Süedâ Bey, Halep valisinin kızının methini duymuş ve onunla evlenmeye karar vermiştir. Ancak evlenmeden önce evleneceği kızı görmeyi de çok istemektedir. Bu sebeple bir seyyah kılığına girerek Halep'ten Maraş'a gider. Süedâ Bey'i seyyah kılığında görüp onu gerçek bir seyyah zanneden Maraş Kadısı onu rakibi bildiği Edib Efendi'ye kötülük etmek amacıyla Halep valisinin oğlu olarak tanıtır. Maraş Kadısı Azmi Efendi'nin bu hilesinin ortaya çıkması üzerine çok sinirlenen Maraş Kaymakamının kızı Hasene Hanım, benzer bir hileyi ona yapar. Kendisini Kahveci Hasan Efendi'nin kızı Ayşe olarak Maraş Kadısına tanıtan Hasene Hanım, güzelliği ile onu etkiler ve kendisiyle evlenmek istemesini sağlar. Ancak Kahveci Hasan Efendi'nin gerçek kızı oldukça çirkin bir kızdır. Maraş kadısı kızla evlendiğinde kandırıldığını anlar, ancak kendi düzenlediği oyunun bir benzerine kendisi düşmüştür. Oyunda neredeyse tüm çatışmaların birbirinin yüzünü daha önce hiç görmemiş kahramanların kendini farklı bir kimlikle tanıtan kişilerce kandırılmaları üzerine kurulduğunu söyleyebiliriz.

### 2.2.1.2. Erkeğin Kılık Değiştirmesi

Bu motif yalnızca bir oyunda erkeğin kız kılığına girmesi şeklinde yer alır. Kahramanın rahatça gezebilmek, laf duyup, yayabilmek ve kötülük yapabilmek için bohçacı kadın kılığına girdiği görülür.

Âtîf'in *Sefalet-i Aşk* adlı piyesinde Cafer Ağa ve ortağı olan Bağcı, kadın kılığına girerek zenginlerin konaklarına girip çıkmakta, onların sırlarını öğrenmekte ve casusluk yapmaktadırlar. Cafer Ağa, Arap olduğu için kadın kılığına girdiğinde bir Arap Bacı olur. Aksaray civarlarında bir zengininin konağına kadın kılığında girerken yakalanan Bağcı ise, bu eyleminden ötürü idam edilir.

### 2.2.2. Karşılaşan Âşıkların Birbirini Tanımaması

İki oyunda geçen bu motif, konusunu halk hikâyelerinden alan oyunlarda görülür. Bu motif aracılığı ile âşıkların kavuşacakları bir an yaratılır ancak tanıyamama ya da unutma yüzünden bu fırsat kullanılmadan arayış devam ettirilir. "*Aslında birbirini tanıyamama, iki sevgilinin kavuşma macerasındaki engellerden bir tanesidir. Böylece, okur, tam âşıkların birbirlerine kavuştuklarını, dolayısıyla metnin mutlu sona ulaştığını düşünürken, metnin bir başka çemberi içinde bulur kendini. Çünkü anlatıcı âşıkların*



*kavuşmasını engelleyen öğesinin yeniden belirginleşmesini sağlamış ve okura bir şaşırtmaca kurmuş olur.*”<sup>257</sup>

M. R.’nin *Hûsrev-ü Şirin* adlı oyununda Hüsrev, Ermenistan’a giderken yolda kendisini görmek için Medayin’e giden Şirin ile karşılaşır ancak sevgililer birbirlerini tanımazlar. “Tamam o mahbûbe Şîrîn idi yolda suya girmiş sizi gördüğünde bî-gâne zannıyla havf edip firar etmiş olmalı...”<sup>258</sup>

Ahmet Fahri’nin *Kerem ile Aslı* adlı oyununda babasının Aslı’yı Kerem’e vermemek için onu kaçırmayı üzerine kahramanlar uzun bir kovalamacaya girerler. Bu uzun takip sırasında Kerem, Aslı’nın izini ilk kez bulduğunda Aslı, Kerem’i tanımaz. Bunun üzerine Kerem, kendisini Aslı’ya dişçilik yapan annesine gelmiş bir hasta olarak tanıtır.<sup>259</sup>

### 2.2.3. Sınanma ve Yarışma

Bu motifin geçtiği iki oyunun konusunu masal ve efsanelerden aldıkları görülmektedir. İlk oyun sevgiliyi hak etmek için cevaplanması gereken bilmece motifi üzerine kurulu iken ikinci oyunda masumiyetin ispatı anlamına gelen bir sınanma bulunmaktadır.

Ahmet Necîb’in *İdbâr ve İkbâl* adlı oyunu sevgiliyi elde etmek isteyen âşıkların sevgili tarafından bir sınava tabi tutularak sınanmaları motifi üzerine inşa edilmiştir. Çin hükümdarının kızı olan Binnaz Hanım, kendisiyle evlenmek isteyenlere üç bilmece sormak ve doğru cevaplayamayanları öldürtmek konusunda babasına yemin ettirmiştir. Oyunda yedi-sekiz melikzadenin Binnaz Hanım’la evlenme hevesi yolunda canlarından olduğunu öğreniriz.

Binnaz Hanım’a resmini görerek âşık olan Arslan Bey’e sorulan sorular: Bütün dünyanın ihtiyaç duyduğu şey nedir? Evladını doğurup salan ve onu sonra geri alan şey nedir? Bir ağacın bir yüzü siyah bir yüzü beyaz olan yaprağı nedir? olur. Arslan Bey’in bu sorulara güneş, deniz ve gece-gündüz doğru cevaplarını vermesine rağmen Binnaz Hanım’ın evlenmeye razı olmaması üzerine bu kez Arslan Bey kendisinin gerçekte kim olduğu anlamına gelen bir soru sorar Binnaz Hanım’a. Bu soruya cevap vermek için bir

<sup>257</sup> Gökalp Alpaslan, *19. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri*, s. 317.

<sup>258</sup> M.R., s. 52.

<sup>259</sup> Ahmet Fahri, s. 63- 67.

gece mühlet isteyen Binnaz Hanım, sorunun cevabını kendisi bilemeyecek ancak bir hile yoluyla soruyu yanıtlayacaktır.

Niyazi Akı oyunda önemli yer tutan bu bilmece motifini Yunan mitolojisine bağlar: “Tarih gerçeği tamamen silinen piyeste şark masallarının unsurları yanında mitolôjiyi hissettiren motifler de vardır: mihrap önünde kurban edilmek üzere hazırlanan gençler gibi süslenmiş Semerkant Melikzadesi, İsfenks’in Oedipus’a sorduklarına benzer sorular..”<sup>260</sup>

Ahmet Midhat’ın *Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş* adlı oyununda İran hükümdarı olan Keykavus’un, karısı Sûdâbe’nin üvey oğlu olan Siyavuş’u kendisini taciz etmekle suçlaması üzerine suçluların ortaya çıkması için onları kutsal ateşten geçirmesi bir doğruluk imtihanıdır.

Keykavus, Siyavuş ve Sûdâbe’nin kutsal ateşten geçerek suçsuzluklarını ispat etmelerini ister:

“*Kâhin- Azîm bir ateş yakmalı. Maznun olan Siyavuş ile Sûdâbe’ye bu ateşten geçmelerini emretmeli. Masumu ateş yakmaz şâhim. Hangisi yanarsa onun müttehem olduğuna şüpheniz kalmaz.*”<sup>261</sup>

Ateşten yanmadan geçen Siyavuş’un bu sınanması Hz. İbrahim’in Nemrud tarafından ateşe atılması ve ateşin ona zarar vermemesi kıssasını hatırlatır.<sup>262</sup>

#### 2.2.4. Din Ayrılığı

Ahmet Fahri’nin, *Kerem ile Aslı* halk hikâyesinin tiyatro uyarlaması olan eseri, hikâyenin içerdiği motifleri değiştirmeden kullanır.

Ahmet Fahri’nin *Kerem ile Aslı* adlı oyunda Aslı’nın babası olan Keşiş’in kızını söz vermiş olmasına karşın Kerem’e vermemek uğruna yıllarca uğraşmasının temelinde

<sup>260</sup>Niyazi Akı, Oidipus efsanesinde geçen Sphinks’in “İsfenks” Oidipus’a bilmece sorması bölümü ile oyunda geçen Binnaz Hanım’ın taliplerine soru sorması sahnelerini benzer bulmaktadır. Thebai kentine giden yol üzerine Tanrılar tarafından musallat edilen kadın suratlı, aslan vücutlu ve kartal kanatlı bir canavar olan Sphinks, yoldan geçenleri durdurup bir (ya da iki) soru sormaktadır. Sorusuna doğru cevap veremeyenleri ise öldürmektedir. Oidipus’un sorusunu (soruları) doğru yanıtlaması üzerine Sphinks, kendisini uçurumdan aşağı atar (ya da Oidipus tarafından mızrakla öldürülür). Oidipus, bu başarısı üzerine Thebai halkı tarafından kral ilan edilir ve kraliçe İokaste ile evlenir (ya da Kreon’un tahtı ve kız kardeşini Sphinks’i öldürene bırakma vaadi gereğince bunları elde eder). Niyazi Akı’nın *İdbâr ve İkbâl*’de önemli yer tutan Binnaz’ın sorularının yani bilmece motifinin mitolojik kaynaklı olduğu tespiti bu efsaneye dayanmaktadır. Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, s. 77., Şefik Can, *Klasik Yunan Mitolojisi*, İnkılâp Kitabevi İstanbul 1994, s.198., Robert Graves, *Yunan Mitleri* (çev:Uğur Akpur), Say Yayınları İstanbul 2004, s.468., Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi İstanbul 1997, s.226.

<sup>261</sup> Ahmet Midhat, s. 261.

<sup>262</sup> Şişman ve Kuzubaş, s. 115-116.

din ayrılığı yatmaktadır. Hıristiyan olan Keşiş kızını Müslüman bir aileye gelin vermek istememektedir.<sup>263</sup>

### 2.2.5. Sosyal Sınıf Ayrılığı

Sosyal sınıf farklılığı evlenmek isteyen gençlerden çok aileleri tarafından sorun edilir. Fakir kız ile zengin erkeğin evliliği halk anlatılarında rahatlıkla gerçekleşirken erkeğin fakir olduğu tam tersi durumlarda kızın ailesi evliliğe kolay kolay razı olmaz. Halk anlatılarında kızın ailesinin fakir genci sınava sokması ya da bazı isteklerde bulduklarında görülür. Sosyal sınıf farkı meselesine halk anlatılarına göre daha gerçekçi bakan oyunlarda fakir gencin zengin kıza kavuşma şansı engel olan şahısların ortadan kalkmadığı sürece gerçekleşmez.

Mustafa Hilmi'nin *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü* adlı oyununda fakir bir genç olan Âdil ile bir vezir kızı olan Münire'nin aşkı anlatılmaktadır. Gençler her ne kadar birbirlerini çok büyük bir aşkla sevselerde ekonomik durumları ve sosyal statüleri arasındaki farklılıklar kavuşmaları önündeki en büyük engeli teşkil eder. Bu durumun farkında olan Âdil, Münire'ye: "Sen cihânda bir vezîr evlâdısın / Bir vezîrin duhter-i nev-zâdısın / Ben fakîrim sen şeh-i âlîcenâb / Ya'nî ben bir zerreyim sen âfitâb"<sup>264</sup> der. Münire ise aralarındaki ekonomik farklılığa rağmen aşkıdan asla vazgeçmez: "İstemem sensiz bu nâz ü ni'meti / İsterim ancak kapında hıdmeti"<sup>265</sup> der. Gençlerin birbirlerine olan duygularını öğrenen Münire'nin dadısı Dilcu ise, Âdil'i "Hiç senin haddin mi zevc olmak ona / O vezîr evlâdıdır sen bir gedâ / Var yürü akrânını bul kendine"<sup>266</sup> diyerek aşağılar. Benzer bir tavrı Münire'nin babası Nazmi Paşa'da da görürüz: "Ben bir âlî-şân vezîrim muhterem / Sen bir alçak şahıssın ey müttehem / Hiç senin var mı benimle nisbetin"<sup>267</sup>

Mustafa Hilmi'nin bu oyununda birbirini çok seven iki gencin arasına giren engel konumundaki şahısların (dadı, kethüda ve kızın babası) temel argümanları bir vezir kızı ile fakir bir oğlanın evliliklerinin katiyen münasip olamayacağıdır.

Şemseddin Sâmî'nin *Besâ Yahud Ahde Vefâ* adlı piyesinde halk hikâyelerinden alışık olduğumuz şekilde zengin ile fakir arasında sosyal ve maddi farklılıklardan ötürü

<sup>263</sup> Ahmet Fahri, s. 35.

<sup>264</sup> Mustafa Hilmi, s. 5.

<sup>265</sup> Mustafa Hilmi, s. 6.

<sup>266</sup> Mustafa Hilmi, s. 16.

<sup>267</sup> Mustafa Hilmi, s. 25.

gerçekleşmeyen ya da gerçekleşmesi engellenen evlilik durumuna rastlanmaz. Tam tersine eserde maddi kültürü temsil eden Burc kasabasının ahalisi yerilirken, Progonat'ta çobanlık yapan köylülerin onlara kız vermek istemedikleri görülür.

Oyunda Progonatlılar ve Burc'lular birbirlerini sevmezler ve akrabalık bağı kurmaktan kaçınırlar. Zübeyr, kızını Burc'lu birinin istediğini duyunca “Hiç köyümüzden Burç'a kız verildiğini gördün mü? Onlar bizi tahkir ederler. Çoban diye, rençber diye, hiç adam sırasına koymazlar, lâkin bizde onları tembel diye, işsiz diye, serserî diye, hiç insan saymayız a... Kızımı bir Burçluya vermek!... Allah göstermesin!”<sup>268</sup> diyecektir. Selfo'nun Progonatlı bir kızı almak istediğini öğrenen arkadaşı ise, “..sen bir çoban kızını nasıl alabilirsin? Pederin Burç'un birinci familyalarındandır” diyerek kararından döndürmek ister.<sup>269</sup>

Burclu ve Progonatlılar, değer dünyalarının farklılığıyla da birbirlerinden ayrılırlar. Oyunun başında Recep ile Meruşe'nin birlikte söyledikleri şarkı Progonat köylülerini anlatır:

“...Çiçekler,  
Yapraklar  
Budur bizim ziynetimiz (Keza)

Cevhere yok minnetimiz  
Tabii her nimetimiz, (Keza)

Yalandan  
Süsleri  
Nidelim varken tabiaat (Keza) ...”<sup>270</sup>

Zübeyr, Recep ile Meruşe'yi nişanlarken birbirlerine birer çiçek vermelerini yeterli görür. “Evet, bir çiçek... Dağ adamlarının nişanı bizim gibi çobanların izdivac nişanı çiçek olmalıdır! Yüzükler, çevreler, filanlar... Hepsi şehirlere lâyıktır size lâyük olan çiçektir, çünkü sizde çiçeksiniz!”<sup>271</sup> Meruşe'nin bir çiçekle o kadar mutlu olmasına karşın kendi hediyesi olan elması reddetmesini bir türlü anlayamayan Selfo ise

<sup>268</sup> Şemsettin Sami, s. 81.

<sup>269</sup> Şemsettin Sami, s. 60.

<sup>270</sup> Şemsettin Sami, s. 53.

<sup>271</sup> Şemsettin Sami, s. 70.

“Okendisine bir çiçek vermiş de kemâl-i memnuniyetle kabul etmiş, ben ise yirmi liralık bir elmas verdimde kabul etmedi!” diyecektir.<sup>272</sup>

Zübeyr’in kasaba yaşantısına karşılık köy hayatını savunduğunu ısrarla kızını köylü bir kişiye vermek istediğini, Demir Bey’in servet, makam gibi maddi vaatlerine kanmadığını görürüz.“Demir Bey- (Lakırdısına devam ederek ) Lâkin Selfo kendisini bir derecede sevmiş ki, familyasının haysiyetini de düşünmez, benim nasihatlarımı da dinlemez, mutlak senin kızını istiyor, onun için seni çağırdık, Allah’ın emri ile kızını Selfo’ya vereceksin.”<sup>273</sup>

Tatlı sözlerle Zübeyr’i kızını köylü nişanlısından ayırıp kendi adamı olan Selfo’ya vermeye bir türlü ikna edemeyen derebeyi Demir Bey, işi zorbalığa döker, önce tehdit eder sonuç alamayınca ise tehditlerini eyleme döker.“Demir Bey- Siz Progonatlılar hepiniz böyle serkeş mütekebbir; hâddini bilmez adamlarsınız; büyüğünüzü büyük tanımak istemezsiniz! Bir kere sen düşün kimsin?... Bir çoban parçası!”

Geleneksel yapıda kız ile erkeğin toplumun farklı tabakalarından olmaları kavuşmalarına engel olmakta ve kahramanların aşmaları gereken engellerden en önemlisi bu olmaktadır. Yalnız bu oyunda daha üst sınıftan olan kahraman ve yakınları, bir lütuf sunarmışçasına bir köylü kızı ile izdivac plânlarlar.Köylülerin ise beklenilen aksine onları geri çevirmesi, maddi zenginlik yerine manevi değerleri tercih etmeleri ve bunun için mücadele etmeleri, zengin erkek-fakir kız hikâyelerinin farklı bir yorumu olur.

Şemseddin Sâmî’nin *Gâve* adlı piyesinde olaylar iki farklı izlekte ilerler. İki izleğinde engelleyici unsur zalim hükümdar-baba Dahhâk’tır. İlk izlekte farklı sosyal sınıflardan bir padişahın kızı ile bir çobanın oğlunun aşkı işlenir. Asıl kimlikleri oyun sonuna kadar gizlenen bu iki kahraman birbirlerine karşı hissettikleri yoğun duygulara karşın aralarındaki statü farkı nedeniyle asla kavuşamayacaklarını düşündükleri için üzülmürler.

“*Hûbçehr- Bir padişah kızının bir kula ne ümidi olabilir? Benim ondan bir ümidim olabilir mi? Ben Dâhhak’ın kızı; o bir çoban çocuğu; babamın bir kölesi!...*”<sup>274</sup>

“*Pervîz- (...) Ben güneşe âşık olmuş bir karıncayım!...*”<sup>275</sup>

<sup>272</sup> Şemseddin Sami, s. 72.

<sup>273</sup> Şemseddin Sami, s. 98.

<sup>274</sup> Şemseddin Sami, s. 273.

<sup>275</sup> Şemseddin Sami, s. 275.

“Pervîz- Babacığım! Söylediğim bir deliliktir! Evet, bir delilik! Bir bende, bir çoban çocuğu bir padişah kızını sevmek! Bu ne cesaret! Bu ne küstahlık!... (...) Lâkin istemeyerek, babacığım! İstemeyerek sevdim! Onunla benim beynindeki farkı bilirdim; kendisine bir ümidim yoktu; sevmek istemezdim; bu sevmenin sonu me'yusiyet olacağını anlamıştım; lâkin kalbimi zabt edemedim!”<sup>276</sup>

Gençlerin birbirlerini sevdiklerini Dahhâk'a itiraf etmeleri üzerine Dahhâk, hem emirlerine riayet edilmediği için hem de bir bendesinin kendi kızına âşık olmasına sinirlenir. İki gencide bu davranışlarından ötürü yılanlara kurban ettirerek cezalandırmak ister.

Oyunun sonunda Dahhâk'ın öldürülmesi ile engel ortadan kalkar. Ancak Pervîz ile Hübçehr'in gerçek kimliklerinin ortaya çıktıktan sonra evlenmeleri daha münasip olur. Hübçehr'in Dahhâk'ın öz kızı olmadığı, Pervîz'in ise Cemşid'in soyunu sürdüren kayıp şehzade Feridun olduğu ortaya çıkar. Bunun üzerine Feridun'un (Pervîz'in) annesi olan Mehrû “İşte, zulm-i zâlimden kurtulduk; sevdiğine varacaksın! Sevdiğin artık Pervîz isminde bir bende değil, Feridun isminde bir şehzâdedir!”<sup>277</sup> diyecektir.

Namık Kemal'in *Kara Belâ* adlı oyununda. Şah'ın kızı Behrever ile Vezirin oğlu olan Hüsrev birbirlerini sevmektedirler. Ancak Behrever'i babasının bir padişah oğlu ile evlendirmek isteyeceğini düşünen gençler bir türlü birbirlerine açılmazlar. Ancak beklenenin tersine Behrever'in babası, kızını vezirin oğluyla evlendirmeye soğuk bakmaz, Hüsrev'i yaşlanan babasının yerine vezir yapar ve düğün hazırlıklarını başlatır.

### 2.2.6. Gurbete Gidiş ve Dönüş

Kahramanların birbirine âşık olmasından sonra kavuşma hemen gerçekleşmez. Kahramanın daha aşması gereken engeller, çekmesi gereken çileler bulunmaktadır. Ayrıca kavuşma uğruna çıkılan yolculuk ve çekilen çileler hem yaşanan aşkı yüceltmekte hem de kahramanın çeşitli maceralar yaşamasına vesile olmaktadır. Birçok masal ve halk hikâyesinin büyük bölümünün bu uzun yolculuk motifi üzerine kurulduğu görülür.

<sup>276</sup> Şemsettin Sami, s. 283-284.

<sup>277</sup> Şemsettin Sami, s. 360.

### 2.2.6.1. Sürgün Edildiği İçin Yola Çıkan Âşık ya da Kahraman

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Sabr u Sebât* adlı piyesinde Mehmet Bey adlı genç bir başka sevdiği olduğu halde amcası ve babası tarafından amcakızı ile evlenmesi için zorlanmaktadır. Sevdiği kızla karşılıklı ettikleri yeminden dönmeyerek başka biriyle evlenmemekte ısrar eden Mehmet Bey'i babası evlatlıktan reddeder, yanında yaşadığı amcası da evinden kovar. Mehmet Bey, bunun üzerine derviş kılığına girerek amcası Rumeli Paşa'sının yanından İstanbul'a doğru yola çıkar. Bu yolculuğunda geçtiğinden haberdar olduğumuz yerler Edirne ve Babaeski olur. İstanbul'da Esadullah Dede adlı bir derviş tarafından evlat alınan Mehmet Bey, Esadullah Dede'den kendisine kalan şimendifer hisseleri sayesinde çok zengin olur ve Kont Dö Binam adıyla Paris'e gider ve orada üç yıl kalır. Babasının ölüm döşeğinde olduğunu öğrendiğinde ise İstanbul'a, babasının evine geri döner. Toplam beş yıl süren bu gurbetlikten sonra Mehmet Bey, babasını son nefesini vermeden hemen önce görme şansına kavuşur. Mehmet Bey'in babasının ve amcasının teklifini reddederek evden kovulması ile eve geri dönmesi arasında gurbette yaşadığı olaylar, oyunun konusunun neredeyse tamamını oluşturur.

Mustafa Hilmi'nin *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü* adlı oyununda fakir bir oğlan ile zengin bir kızın aşkı anlatılır. Gençlerin birbirini çok sevmesine karşın kızı oğluna layık görmeyen kızın babası, oğlanı sürgüne gönderir. “Şefkatim yoktur sana ey derd-mend / Eylerim sonra seni ben kalebend”<sup>278</sup> Sevdiği kızıdan vazçgemeyip bu sürgüne giden fakir oğlan ise yaşadığı durumu “Hâbgâhım menzil-i cânân iken / Şimdi sahrâlar bana oldu vatan / Yâr ile kâni değilken ülfete / Ayrılıp düştüm diyâr-ı gurbete”<sup>279</sup> sözleri ile ifade eder. Karşısına ona yardım edecek bir derviş çıkana kadar Âdil adlı bu gencin çöllerde dağ başlarında aşkının ateşiyle bir başına, perişan vaziyette dolaştığı görülür.

Ahmet Midhat'ın *Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş* adlı oyununda İran hükümdarı Keykavus'un oğlu olan Siyavuş üvey annesine âşık olduğuna dair iddialara karşı babasına masumiyetini kanıtlamış, üvey annesinin ona iftira attığını kutsal ateşten geçerek göstermiştir. Ancak babasının iradesini tekrar üvey annesi Sûdâbe'nin kontrolüne bırakmasıyla İran'dan Turan'a gönüllü bir sürgüne gitmek zorunda kalır. “Siyavuş- (...) benim gibi hışm-ı pederden firar eden bir bedbaht bu kadar büyük bir

<sup>278</sup> Mustafa Hilmi, s. 28.

<sup>279</sup> Mustafa Hilmi, s. 30.

ihtirama lâyük görülür mü? (...) Hışm-ı pederden... daha doğrusu Sûdâbe'nin hilesinden, hud'âsından cenah-ı himayenize iltica etmiş bir âcizim!"<sup>280</sup>

Siyavuş'un başlangıçtaki niyeti Turan'da da kalmamak, İran'dan daha uzaklara Çin'e gitmektir ancak Firengis ile olan evliliği sebebiyle Turan'a yerleşir. "Siyavuş- Evet şâhim! Eğer pederimin gazabından kaçmış olsam buraya kadar firarım kâfi görülürdü. Fakat ben Sûdâbe'nin hilesinden, hud'âsından firar ediyorum. O hud'akâr beni burada da rahat bırakmaz. Kaçmalıyım şâhim! Daha uzaklara kadar gitmeliyim!"<sup>281</sup>

### 2.2.6.2. İstem Dışı Nedenlerle Yola Çıkan Âşık ya da Kahraman

Ahmet Necîb'in *İdbâr ve İkbâl* adlı oyununda Eski Nogay Hanı Timur Bey'in oğlu olan Arslan Bey, oyunun başında günlerdir yemek yememiş perişan bir haldedir. Babasının tahtı kaybetmesinden sonra kötü günler geçiren Arslan Bey'in yolu Pekin'e düşmüştür. Arslan Bey'in babasını tahtını kaybetmesi ve Arslan Bey'in nereye gittiğini bilmeden başlayıp Pekin'de sonuçlanan bu yolculuğu oyunun başlangıcını oluşturur. Pekin'de talihi dönen Arslan Bey, zekâsı sayesinde kaybetmiş olduğu servetini ve âşık olduğu Çin Prensesini kazanacaktır.

Şemseddin Sâmî'nin *Besâ Yahud Ahde Vefâ* adlı oyununda oyunun kötü kahramanı Selfo'nun babası olan Fettah Ağa, oğlu Selfo doğmadan önce askere gitmiştir, uzun süren savaşlar yüzünden cepheden cepheye yollanır (Trablus, Karadağ, Tuna) ancak yirmi yıl sonra tekrar yurduna dönmeyi başarır. Yokluğunda eşi ölmüş, iyi bir terbiye almayan oğlu ise sevdiği kız kendisine varmak istemeyince hem kızı kaçırmış hem de kızın babasını öldürmüştür.

### 2.2.6.3. Görmeden Âşık Olunan Sevgiliyi Bulmak İçin Âşığın Yola Çıkması

Recaî-zade Mahmut Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yanılır* adlı piyesinde Halep valisinin oğlu Süedâ Bey, methini duyduğu Maraş Kaymakamının kızı Hasene Hanım ile evlenecektir. Evleneceği kızı evlenmeden önce kendi gözleriyle görmek isteyen Süedâ Bey, seyyah kılığında Halep'ten Maraş'a doğru bir yolculuğa çıkar. Oyunun başlangıç noktası Süedâ Bey'in görmeden âşık olduğu kızı birde kendi gözüyle görmek amacıyla çıktığı yolculuktur. Başka bir kimlikle Maraş'a gelen Süedâ Bey çeşitli maceralar yaşayacaktır.

<sup>280</sup> Ahmet Midhat, s. 278-279.

<sup>281</sup> Ahmet Midhat, s. 281.



#### 2.2.6.4. Ailesi Kızı Kaçırıldığı İçin Sevgilinin Peşi Sıra Yola Düşen Âşık

Ahmet Fahri'nin *Kerem ile Aslı* adlı oyununda kızını Kerem ile evlendirmek istemeyen Keşiş'in kızını kaçırmayı üzerine onları aramaya koyulan Kerem Kirman'dan Halep'e uzanan bir yolculuğa çıkacaktır.

#### 2.2.7. Zorla Hapsedilme

Stith Thompson'un "Halk Edebiyatı Motif İndeksi" adlı çalışmasında evrensel motifler yer almaktadır. R<sub>0</sub> – R<sub>99</sub> aralığındaki maddeler esirlik motifi ile ilgilidirler. Ali Berat Alptekin'in "Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı" kitabında zorla hapsedilme motifinin kullanıldığı yirmiden fazla halk hikâyesi bulunmaktadır.<sup>282</sup>

Bu motif oyunlarda kötü kişilerin âşık ve sevgiliyi ayrı ayrı ya da beraber ışık geçirmeyen bir mağara ya da odaya hapsedmeleri şeklinde görülür. Kötülerin cezasını çekmeleri için hapsedildikleride olur.

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Sabr u Sebât* adlı piyesinde Mehmet Bey'in atmış beş yaşındaki babası Mün'im Efendi kendisine Gülfeşân adlı genç bir cariye satın alır. Ancak Gülfeşân'a olan aşkına bir türlü olumlu yanıt alamayan Mün'im Efendi bunun üzerine Gülfeşân'ı karanlık bir odaya hapsederek cezalandırır. "Mün'im Efendi- (...) Yer katındaki penceresiz odaların birinde oturacak... Kimse ile görüşüp konuşmayacak. Gamdan başka yiyecek, gamhânedan başka yer, karanlıktan başka ortalık, senin çehrenden başka da insan yüzü görmeyecek... İşte bu kadar.. Al götür!"<sup>283</sup>

Başka bir kişinin cariyesi iken görüşüp sevdiği Mehmet Bey'le birbirlerine sadık olma yemini ettikleri için Mün'im Efendi'nin tüm tekliflerini geri çeviren Gülfeşân, üç sene karanlık odada hapsedilir.

Mustafa Hilmi'nin *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü* adlı oyununda babasının tüm baskılarına rağmen fakir bir oğlanı sevmeye devam eden vezir kızı, babası tarafından zindana hapsedilir. Fakir oğlan, kendisi sürgüne gönderildikten sonra sevdiğinin zindana hapsedildiğini mektup getiren uşaktan öğrenir: "Çok cefâlar eyledi hâ'in vezîr / Eyledi aylarca zindânda esîr"<sup>284</sup> Vezirin kızının babasından gördüğü bu zulüm babasının vefatı ile sonlanır.

<sup>282</sup> Ali Berat Alptekin, *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s. 340-341.

<sup>283</sup> Tarhan, s. 52,75.

<sup>284</sup> Mustafa Hilmi, s. 39.

M. R.'nin *Hüsrev ü Şirin* piyesinde Hüsrev ile Şirin ancak oyunun sonunda birbirlerine kavuşabilirler. Aradan yıllar geçtikten sonra Hüsrev'in önceki eşi Meryem'den olan oğlu Şiruye büyür ve babasını tahttan indirir, onu hapseder. Şirin'de Hüsrev'le beraber hapsedilmeyi seçer. Şiruye, babasını hapsettirdiği yerde gece uyurken öldürtecektir.

Ahmet Midhat'ın *Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş* adlı oyununda Siyavuş'u elde edemediği için ona iftira attığı ortaya çıkan Sûdâbe'nin öldürülerek cezalandırılması yerine ebediyen karanlık bir zindana atılmasına karar verilir:

*“Keykavus- Seni ömrünün son gününe kadar cehennemden daha karanlık bir zından içinde hapsedeceğim.*

*Sûdâbe- Senin cellatlarının göremedikleri işi zindanda ben kendi kendime de görebilirim.*

*Keykavus- Yanına telef-i nefse âlet olabilecek hiçbir şey koydurmam.*

*Sûdâbe- Başımı zından duvarlarına vura vura kendimi helâk ederim.*

*Keykavus- (Teberdarlara) Zindanın ta orta yerinde bir kazık çaksınlar. Sûdâbe'yi duvara yetişemeyecek kadar kısa bağlasınlar, nefisini telef edememesi için ne lâzımsa yapsınlar.”<sup>285</sup>*

Âtîf'in *Sefalet-i Aşk* adlı oyununda Cafer Ağa yaptığı birçok kötülüğün ortaya çıkması durumunda öldürüleceğini bilmektedir bu sebeple kendisine sorun teşkil edebilecek olan âşıkları karanlık bir mağaraya hapseder. Âşıkları burada yedi sene tutan Cafer Ağa onlara haftada bir erzak getirir. Kahramanlar mağarada yaşadıkları süre zarfında çocuk sahibi olurlar. Mağarada yaşamanın getirmiş olduğu sıkıntıdan psikolojileri bozulur. Cafer Ağa o mağara için “Oraya güneş doğmaz ay doğmaz gün yüzü yoktur yıldız görünmez bağ bahçe seyir seyrân yoktur aydınlık bile yoktur.” demektedir. Mağarayı ahret gibi bir yer şeklinde tanımlar.<sup>286</sup>

Namık Kemal'in *Kara Belâ* adlı piyesinde Arap hadımağası olan Ahşid aslında Şah'ın kızı Behrever'i sevmektedir. Zaman içerisinde Hüsrev ile Behrever'in güvenlerini kazanan Ahşid, sevgilileri buluşturma vaadiyle kandırır. Bir hile ile Behrever'i haremde tek başına bıraktıktan sonra Hüsrev'i de bir odaya kilitler ve Hüsrev'le görüşmeyi bekleyen Behrever'e zorla sahip olur.

<sup>285</sup> Ahmet Midhat, s. 268.

<sup>286</sup> Âtîf, s. 30-31.

## 2.3. ÇEŞİTLİ MOTİF GRUPLARI

### 2.3.1. Geleceğin Tayini

Stith Thompson'un "Halk Edebiyatı Motif İndeksi" adlı çalışmasında M<sub>0</sub>-M<sub>400</sub> aralığındaki maddeler geleceğin tayini üst başlığını taşıyan motifler ile ilgilidirler. Bu motiflerden geleceğin tayini motifinin kapsamına giren keramet, kehanet, yemin ve antlar incelediğimiz oyunlarda da görülen motiflerdir. Aynı motiflerhalk hikâyelerinde de kullanılmıştır.<sup>287</sup>

Oyunlarda bu motiflerin çoğunlukla geleceğe dair, önceden doğru ya da yanlış bilgi alınması şeklinde kullanıldığı görülmektedir. Rüya motifide oyunlarda aynı işlevle kullanıldığı için, rüya motifinigeleceğin tayini motif grubu içinde değerlendiriyoruz.

#### 2.3.1.1. Kerametler- Kehanetler

Agâh'ın *Namurad* adlı oyununda birbirini çok seven iki gencin araya kızın annesinin girmesinden ötürü ayrılmaları anlatılmaktadır. Kızın ailesinin kızı bir başka şehre kaçırmamasından sonra Tahassür Bey akıl hastanesine yatırılacak oğlunun üzüntüsünden babası da ölecektir. Tüm bu felaketler, gerçekleşmeden önce Tahassür Bey'in annesi Naime Hanım'ın içine doğar, canı sıkılır. "Aman Efendi yüreğime bir çarpıntı ve içerime bir fenalık çöktü?!.. Fena oluyor..um"<sup>288</sup>

Oyundaki bir diğer keramet ise Mehçure Hanım'ın kendisini sevdiğinden ayıran annesine ettiği "ah"ın derhal tutmasıdır. "Ah hain valide nasıl sen beni sevgili Tahassür'ümden ayırmağa sebep oldunsa cenâb-ı Hakk da seni yakında tatlı canından ayırsın.." Mehçure Hanım'ın bu sözlerinden hemen sonra annesi fenalaşıp ölür.<sup>289</sup>

Mustafa Hilmi'nin *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü* adlı oyununda fakir bir genç ile bir vezir kızının aşkları anlatılır. Gençlerin birbirlerini sevdiklerinin duyulması üzerine kızın babası genci çöle sürgüne gönderir. Âdil adlı bu fakir genç çölde bir başına perişan halde dolaşırken ümitsizce yardım ister: "Yok terahhum eyleyen feryâdıma / Gel yetiş ey Hızır aşk-ı imdâdına"<sup>290</sup> Bu sözlerin hemen ardından Âdil'in karşısına bir Derviş çıkar. Keramet sahibi olan bu Derviş gencin derdini o söylemeden anlar: "İşte

<sup>287</sup> Alptekin, s. 322-324.

<sup>288</sup> Agâh, s. 10.

<sup>289</sup> Agâh, s. 52.

<sup>290</sup> Mustafa Hilmi, s. 31.

keşf ettim senin esrârını / Gayri benden saklama efkârını”<sup>291</sup> Gencin derdinin çözümü için dua eden Derviş: “Hiç te’essüf etme ey ehl-i vefâ / Kim bu mihnetten gerek bulsan rehâ / Düşmanın bulsun şu sâ’atte zevâl / Hak nasîb etsin sana zevk-i visâl”<sup>292</sup> der. Bu duanın ardından Derviş ortadan kaybolur, hemen ardından ise sevgiliden mektup getiren bir uşak belirir. Dervişin duası kabul olmuştur. Gençleri ayıran kızın babası ölmüştür, artık aralarında hiçbir engel kalmamıştır. Yardımcı kahraman rolündeki Derviş’in aniden belirip, yok olması ve ettiği duanın hemen kabul olması gösterdiği kerametlerdir. Derviş’in oyundaki rolü ilahi bir gücün âşıkların kavuşması için onlara yaptığı yardım olarak okunabilir.

Abdülhak Hâmid Tarhan’ın *Sabr u Sebât* adlı oyununda ilk perdenin üçüncü sahnesinde mahalle kadınlarının bir araya gelip fal bakan bir kadının etrafında toplanarak onun evin küçük hanımı Zehra hakkında baktığı falı dinlediklerini görürüz. “Falcı Karı- Küçük Hanımın Paşa babasının eteğine varacak, ayağına düşecek, Zehra Hanım’ı isteyecek. Yalvaracak, yüzüsu dökecek, gözyaşı dökecek. Kaçan Küçük Hanımın babası da bunu gördüceğin hu hu huy deyip kızını o civana verecek.”<sup>293</sup>

Falcı Kadın ayrıca Paşa’dan kızı isteyecek kişinin adının Mehmet olduğunu da söyler. Ancak Zehra Hanım’a evlenme teklif etmesi beklenen Mehmet Bey falın aksine Zehra Hanım’la evlenmeyi kabul etmez ve amcası olan Paşa tarafından evden kovulur.

Şemseddin Sâmî’nin *Besâ Yahud Ahde Vefâ* adlı piyesinde birbirini seven iki gencin ve ailelerinin araya giren rakibin yaptığı zulümler yüzünden çektiği sıkıntılar önemli yer tutar. Selfo adlı rakip tarafından kızı kaçırılmadan, kocası öldürülmeden önce Vahide’ye başlarına gelecek kötülükler malum olmaya başlar:

“Vâhide- Hele gelsin de... (eğirmekte olduğu iplik kopar) Bu iplikte bugün ne çok kopuyor! ... Zihnimin meşguliyetinden mi, yoksa acele ile eğirdiğimden mi? Ama acele etmeyip de ne yapayım? Bugün kızımı isteyen kadın geldi, beni bütün gün işten alıkoydu, halbuki kızım dağda çorap örmek için yarın sabahleyin iplik ister.. Ne ise birazda gece çalışır bitiririz, fakat bu iplik kopmasında meymenetsizlik var diyorlar da, ondan korkuyorum...A ! Yok, yok! Kızı oraya vermemeli! Hayırlı değildir, onun için iplik bir düziye kopuyor...”<sup>294</sup>

<sup>291</sup> Mustafa Hilmi, s. 32.

<sup>292</sup> Mustafa Hilmi, s. 35.

<sup>293</sup> Tarhan, s. 28-36.

<sup>294</sup> Şemsettin Sami, s. 73-74.

Vahide, kızını yakın akrabası olan Recep ile de evlendirmek istemez. Buna sebep olarak hem gün boyu ip eğirirken kopan iplikleri hem de kendi annesinin yakın akraba arasında evlilik yapılmamasını öğütleyen hikâyesini dayanak gösterir.

*“Vâhide- Öyle olduktan sonra ne diyeyim?... Lâkin ben korkarım, çünkü bu türlü sıhriyetlerde meymenet yoktur. Nur içinde yatsın! Büyük vâlidemden de bize vasiyet var ki neslimizde akraba beyninde sıhriyet olmasın.*

*Zübeyr- Artık bugün vâlidenizin vasiyetini başka defa icra ederiz, bu defa böyle gitsin.*

*Vâhide- Lâkin büyük vâlidemin bu vasiyetini bırakmasına sebep ne olduğunu bilsen...!*

*Zübeyr- Ne?*

*Vâhide- Dedim a! Meymenetsizlik!... Allah esige! Kendisi teyzesinin oğluna varmış idi... Evlendiği sene... Bir senenin içinde babasının ve kocasının familyasından altı kişi ölmüş... Altı kişi! O sebepten kendisi her vakit söylüyordu ki: Akrabâ beyninde sıhriyet meymenetsizdir! Neslimizde bir daha böyle sıhriyetin vuku bulmamasını vasiyet bırakmıştır. Gel şu vasiyeti bozmayalım.*

*Zübeyr- O dediğin şeyler saçmadır, ben öyle şeylere inanmam. Bunda meymenetsizliği mûcib olacak ne var?*

*Vâhide- Siz, erkekler, bir şey'e inanmazsınız, lâkin bu işte meymenet yoktur, ben çok korkarım, çünkü bugün eğirirken de yüz defa ipliğim koptu. Bu da meymenetsizliğe bir delildir.*

*Zübeyr- (gülerek) Ha! Ha! Ha! Ha! Böyle akla muhâlif şeylere inanmayın, Allah'ı severseniz! İpliğin kopmasıyla kızımızın evlendirilmesi beyninde ne münasebet var?*

*Vâhide- Canım! Nasıl söyleyeyim? Akraba beyninde tehhülde meymenet yoktur, hem de uzaktan akrabalık değil, bu adeta kardaşlık, Meruşe Recep ile kardaş gibi büyüdüler”<sup>295</sup>*

Vahide'nin tüm bu itirazlarına rağmen Meruşe'nin babası Zübeyr, gençleri evlendirmek için harekete geçer. Ancak Vahide'nin bu evliliğin kötü olaylara sebep olacağına dair kehaneti gerçek çıkar ve daha düğün gerçekleşmeden Meruşe'de gözü olan bir başka genç Zübeyr'i öldürerek kızı kaçıtır.

<sup>295</sup>Şemsettin Sami, s. 81-82.

Ahmet Midhat'ın *Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş* adlı oyununda İran hükümdarı Keykavus'un eşi olan Sûdâbe'nin kocasına üvey oğlu Siyavuş tarafından taciz edildiğini söylemesi üzerine Keykavus, işin aslını öğrenebilmek için kâhin ve münecimlerinden yardım ister. Keykavus, kâhin ve münecimlerinden fiilen bir aldatmanın gerçekleşmediğini, Sûdâbe'nin Siyavuş'u sevdiğini ancak Siyavuş'un Sûdâbe'ye karşı bir ilgisinin olmadığını öğrenir.<sup>296</sup> “Münecim- (...) Sûdâbe'nin yıldızına baktığım zaman görmüştüm ki bu kadın ölmeyecek. Hem de onun yüzünden daha çok fenalıklar olacak.”<sup>297</sup>

Turan hükümdarı Efrasiyab'ın kızı ile Siyavuş'un evlenecek olması sebebiyle Turan tahtı üzerindeki haklarını kaybedeceğini düşünen Efrasiyab'ın kardeşi Gerşiyuz, doğruluğu kanıtlanmayan bir yalan kehanet ortaya atarak Firengis ile Siyavuş'un evliliklerini bir sene geciktirir. Gerşiyuz'un bu evliliği engellemesini istemeyen Keykavus'un veziri Piran, geçmişte kendisinin de münecim olduğunu söyleyerek münecimler ve kehanetleri hakkında bilgi verir:

*“Piran- İnanmayınız efendim! Bana da hükümdarlar böyle şeyler sormazlar mıydı? Aklım ne kadar ererse bir şeyler düzüp uydurup bir cevaptır verirdim. Doğru çıkarsa bahtıma! O zaman maharetim alkışlanırdı. Doğru çıkmadığı surette 'filanca bilir. Sonradan filanca bir cevapla karar eylediği için evvelki nuhuset bertaraf olmuştur' gibi bir tevil ile kendimi ayıptan kurtarırdım. Bu münecimliğim, sihirbazlığın filanın hepsi boştur boş!”*<sup>298</sup>

Piran'ın bu sözlerine benzer münecimliğin bir nevi şarlatanlık olduğuna delalet eden ifadeler oyunun altmetni olan *Şahnâme*'de bulunmamaktadır. Ahmet Midhat Efendi Piran'a bu sözleri batıl inançların eleştirmek için söyletmiş olmalıdır.

Siyavuş'un Gerşiyuz'un hileleri sonucu Efrasiyab'ın hışmına uğraması Firengis tarafından zamanında Gerşiyuz'un ortaya attığı kehanetin bir şekilde gerçekleşmesi olarak yorumlanır:“Firengis- (Etrafa) Ah! Münecimlerin dedikleri doğru imiş, pek doğru imiş. Fakat izdivacımızın nuhuseti Siyavuş'un karısını değil, biçarenin kendisini vuracaktı. Keşki karısını vursaydı. Beni vursa idi!(...)”<sup>299</sup> Ancak Siyavuş'un başına gelen tüm kötülükler Sûdâbe ve Gerşiyuz'un hileleri sebebiyle gerçekleşir.

<sup>296</sup> Ahmet Midhat, s. 259-261.

<sup>297</sup> Ahmet Midhat, s. 267.

<sup>298</sup> Ahmet Midhat, s. 278.

<sup>299</sup> Ahmet Midhat, s. 296.

Recaî-zade Mahmut Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yanılır* adlı oyununda Maraş Kadısı Azmi Efendi, hasmı olarak gördüğü ve çekemediği Maraş Kaymakamının kızını Halep valisinin oğlu ile evlendireceğini duymuş, bu evliliğin önüne geçmek için bir çare aramaktadır. Yapacağı kötülük için şeytan'dan sembolik de olsa yardım ister: "Acaba ne yapsam?... Deyindi kâfir şeytan! Eğer bana bir güzel hile yolu gösterirsen sana yirmi paralık şeker alırım."<sup>300</sup> Azmi Efendi'nin aklına bu sözlerinin üzerine hemen bir fikir gelir. Maraş kaymakamı daha önce müstakbel damadı ile karşılaşmamıştır. Öyleyse kolaylıkla bir başkasını Halep valisinin oğlu diye ona götürebilir. "Kâfir şeytan! Bana şu hileyi düşündürdün. Eğer istediğim gibi bir de abdal seyyah gönderirsen var ya!(Bu aralık bir uşak kapıdan içeri girer)." Azmi Efendi tam bu planı yaparken ve "acaba hangi yabancıyı bu iş için kullansam" diye düşünürken Azmi Efendi'nin evine bir seyyah çıkagelir. "Sübhanallah!.. Şeytandan bir seyyah isteyeceğime Allah'tan üç sandık altın istemeliymişim..."Azmi Efendi önce planı için şeytan'dan yardım ister, aklına kısa sürede uygulamaya koyabileceği bir fikir gelir, yine şeytan'dan kendisine bir yabancı/seyyah göndermesini diler bu arzusu da bir tesadüf sonucuda olsa derhal gerçekleşir. Ancak oyunun ilerleyen kısımlarında görülür ki Azmi Efendi hasmına kötülük etmeye çalıştıkça ona iyilik etmiştir. Kapısına gelen seyyah kılık değiştirmiş Halep valisinin oğludur. Ayrıca onun düşmanına oynadığı oyunun bir benzeri sonrasında ona oynanmış çok güzel olduğunu zannettiği bir kızla evlenmiş ancak kız çok çirkin çıkmıştır. Azmi Efendi'nin sembolikte olsa şeytan'dan fikir alarak giriştiği hile hasmına zarar vermekten çok kendi zararına olmuştur.

### 2.3.1.2. Yeminler ve Antlar

Sâlim'in *Sözde Sebât* adlı oyununda fakir bir odun yarıcısı olan Said ile Çavuş Başı'nın oğlu İzzet Bey'in evlilikleri mahalle kadınlarının iftiraları sonucunda bozulur. Bu durum üzerine Said kapıdan çıktığında karşısına çıkan ilk kişiye kızını vereceğini ahdedir. Karşısına ilk çıkan kişi bir derviş olur. Kızını Derviş'e verecek olan Said'in evine bu sırada bir devlet memuru gelir Padişah, Said'in kızını Bostancı Başı'nın oğlu ile evlendirmek ister. Said kendisinin sözünde durucu Said olarak bilindiğini kendisinin evvelinde Derviş'e verdiği sözden geri dönemeyeceğini söyler. Oyunun sonunda anlaşılır ki Said'in Derviş'e verdiği sözden dolayı kızını Bostancı Başı'nın oğlu ile evlendirmemesi daha hayırlı işlere vesile olur. Said'in Derviş'le görüşmek için geçirdiği

<sup>300</sup> Recaî-zade Mahmut Ekrem, s. 237.

sürede Naime Hanım'ın eski eşi İzzet Bey, Bostancı Başı'ya çıkar Naime'nin hasretinden tutulduğu aşk hastalığını gösterir, babasının kendisine danışmadan eşini boşamaya kalktığını anlatır. Bunun üzerine Bostancı Başı tüm tarafları çağırır ve gençlerin nikâhlarının düşmediğini halen evli olduklarını ilan eder. Bostancı Başı'nın bu müjdesi üzerine ölmek üzere olan gençlerin sağlıkları düzelir. Bostancı Başı ise Said'e "... senin sıdk u istikamet (ve) sözde sebâtın, bizi sehv ü hatâan kurtardığı gibi bu çocukların da ihyasıyla birbirlerine muvâsalatına bâdi oldu."<sup>301</sup> der. Said'in kızını kapıdan geçen ilk kişiye verme ahdi ve sonrasında bu sözünde ısrarla durması oyunun mutlu sonla bitmesini sağlar.

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Sabr u Sebât* adlı oyununda eserdeki çatışmaların ortaya çıkmasında en önemli öge genç âşıkların ne olursa olsun birbirlerinden başkasına varmayacaklarına dair ettikleri yemindir. Kahramanlar ettikleri yeminden dönmek için çeşitli sıkıntılara katlanmak zorunda kalırlar. Varlıklı bir aileden gelen Mehmet Bey sevdiği kıza verdiği yeminden vazgeçmeyip ailesinin istediği kızla evlenmeyince evinden kovulur, evlatlıktan reddedilir. Mehmet Bey'in sevdiği Raksâver (Gülfeşân) adlı cariye ise kendisini satın alan ve ona bir evlat vermesini isteyen yeni sahibine beş yıl boyunca direnir. Sahibi tarafından hiç ışık girmeyen bir odaya hapsedilir. "*Gülfeşân-Ben inat etmedim efendim, ben sebât ettim. Bu sebatın sebebi de bir ahittir. Bundan beş sene evvel dünya yüzünde kimselere varmamağa ahdettim. Ölümünün her türlüşünü gözüme alıp sabr etmeğe işte bunun için mecburdum. Bu ahdi de kendi kendime etmedim. Ahdimiz karşılıklıdır. Bir beyle beraber.*"<sup>302</sup>

Oyunda, Mehmet Bey ve Raksâver adlı kahramanlar birbirlerine verdikleri sözden ne olursa olsun geri dönmezler ve oyunun sonunda sabırlarının karşılığını alarak, birbirlerine kavuşurlar.

Şemseddin Sâmi'nin *Besâ Yahud Ahde Vefâ* adlı oyununda kızını düğün arifesinde kaçırılan ve kocası öldürülen Vahide, kocasının son nefesindeki vasiyetini yerine getirmek için yola çıkar. Kızını kaçırانların elinden kurtaracak ve onu sevdiği ile evlendirecektir. Buna dair kocasına ve kendi kendine yemin eden Vahide'nin kocasının ölümünden sonra okuduğu mersiye:

"*Mersiye*

*Ey benim zevc-i azizim!*

<sup>301</sup> Sâlim, s. 164.

<sup>302</sup> Tarhan, s. 76-77.



*Sen benim cây-ı gırizim!*  
*Seni haksız öldürdüler!*  
*Kızını da götürdüler?*  
*Sanma durup ağlayacağım,*  
*İntikamın alacağım!*  
*Ya ağlamazdan güleyim,*  
*Ya ben de gidip öleyim!*  
*Ya kızımı kurtarayım,*  
*Ya bende şehit olayım? ”<sup>303</sup>*

Vahide'nin yapacaklarını anlatır. Yolculuğu sırasında, bir tesadüf sonucu uzun bir gurbetten sonra yurduna dönmekte olan Selfo'nun babası Fettah Ağa ile karşılaşan ve onun hayatını kurtaran Vahide, istemeden Fettah Ağa'nın kendi oğlunu öldüreceğine dair yemin etmesine sebep olur:

*“Fettah Ağa- (Vâhide'nin elinden tutarak) Dünya ahirette hemşirem ol?... (Boynundan asılı olan gümüş kılıfından en'amını çıkarıp sol eliyle tutarak ve sağ eli üzerine koyarak) Şu mukaddes kitabın üzerine ahd ve yemin ederim, “Besâ” veririm ki; zevcinin katili her kim ise, bulup öldüreceğim! Kızını elinden kurtarıp sana vereceğim! Mülk ve malımız müşterek olacak, bir familya teşkil edeceğiz!... Bu mukaddes vazifeyi icra edeceğime şu kitabın üzerine ahd ü kasem eylerim! Besâ veririm! (Son defa elini kitabın üzerine koyarak) Kocanın intikamını alacağım! Kızını kurtaracağım!...”<sup>304</sup>*

Fettah Ağa'nın, Vahide'nin başına gelen kötülüklerin kaynağının kendi öz oğlu olduğunu bilmeden ettiği bu yemin, oyundaki en büyük çatışmayı doğuracaktır Bir babanın yemini ile -suç işlemiş olsada- öz oğlu arasında kalmasını.

Ahmet Fahri'nin *Kerem ile Aslı* adlı oyununda oyun içerisinde iki büyük yeminden bahsedilir. Bu yeminlerin tutulması ve tutulmaması âşıkların kaderinin temel belirleyicisi olur. İlk yemin Keşiş ile Şah'ın karşılıklı gelecekte çocukları olursa birbirleriyle evlendirmek konusunda verdikleri sözdür. Keşiş, kızı evlenme çağına geldiğinde ve Şah tarafından oğluna istendiğinde sözünü tutmaz. Kızını Kerem'den kaçıtır. Oyunun son bölümüne gelindiğinde Kerem sonunda Aslı'nın izini bulmuştur ve Keşiş'in kaçacak hiçbir yeri kalmamıştır. Bunun üzerine Keşiş, kızına sihirli bir elbise giydirebilir ve kızına bu elbiseyi kendisinin çıkarmayacağına dair yemin ettirir. Tüm

<sup>303</sup>Şemsettin Sami, s. 106.

<sup>304</sup>Şemsettin Sami, s. 119.

çabasına rağmen elbisenin düğmelerini açamayan Kerem üzüntüsünden yanacak, Keşiş'in kızına ettirdiği yemin yüzünden âşıklar yine birbirlerine kavuşamayacaklardır.

### 2.3.1.3. Rüya

Sâlim'in *Sözde Sebât* adlı oyununda fakir bir ailenin kızı ile zengin bir ailenin oğlunun evlilikleri gerçekleşeceği sırada araya giren mahalleli kadınların iftiraları sonucunda gençlerin evliliklerinin bozulması anlatılır. Kızını varlıklı, iyi bir aileye verdiği için gayet mutlu olan odun yarıcısı Said kötü bir rüya görür:

*“Ziyade bir karanlık mahalde üzerime üç siyah köpek hücum ettiler. Güya dâmad beyin dadısı imiş, bilmediğim bir kadın, beni kurtarmak istediyse de muvaffak olamadı. Dâmad bey o üç köpeğe karşı tutarak canını feda eyledi. Bu hâle köpekler de acıdılar. Rüya bu ya... Ben sonra karanlıktan aydınlık, bir mahalle delikten çıkar gibi çıktım. Telâş ve havfım zâil oldu. Sizleri buldum muntazam surette sofraya kurulmuş bir odada. Envâ' tatlı yemekler. Her şey mevcut. Cümlemiz birlikte taam etmek esnasında uyandım.”*<sup>305</sup>

Said'in gördüğü bu rüya kendisine hem geçmişten hem de gelecekte bilmediği haberler vermektedir. Öncelikle rüyasında gördüğü siyah köpekler kızını damadından ayıran iftiracı mahalle kadınlarını simgelemektedir. Kadınların bu hileleri geçmişte gerçekleşmiş ve henüz Said Bey'in bu durumdan haberi olmamıştır. Said Bey'in bu rüyasını eşine anlatmasından biraz sonra kapı çalacak ve kızının İzzet Bey tarafından boşandığı haberi getirilecektir. Ayrıca mahalle kadınlarının iftiralarına karşın gerçekten dadı gençlerin tarafında olmuş ancak başarılı olamamıştır. Said'in rüyasında geleceklere dair gördükleri ise oyunun ilerleyen bölümlerinde bir bir gerçekleşecektir. Önce damadı İzzet Bey yaşadığı olaylardan sonra aşk hastalığına tutulacak ve ölecek hale gelecek, sonra Said'in yaşadığı bu haksız durumu Sadrazam ve Padişah haber alacak, kendisine yardım eli uzatacaklardır. Oyunun sonunda ise gençler birbirlerine kavuşacak, Said Padişah'tan birçok ihsanlar alacaktır. Said'in rüyasında gördüğü aydınlığa çıkma ve ailecek başına oturan muntazam sofranın oyundaki karşılıkları bunlar olur.

<sup>305</sup> Sâlim, s. 133.

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Sabr u Sebât* adlı piyesinde amcasının evinde kalan Mehmet Bey'in sıkıntılı ruh halinin sebebini anlamak isteyen evin hanımı "...esrarını belki sayıklar diye yanında her gece adam bekleti(r)..."<sup>306</sup>

Recaî-zade Mahmut Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yanılır* adlı eseri Edib Bey'i evine çağırıtıran Azmi Efendi kızının Halep valisinin oğlu ile evliliğinin gerçekleşeceğini damat beyin kendi evine geldiğini ve kızını almak istediğini söylediğinde Edib Bey gördüğü rüyadan bahseder. "Canım bu gece de rüyasını gördüm. Fakat rüyada birtakım terslikler var idi de Allah bilir ne yalan söyleyim... şu işin olmayacağına veyahud olsada biraz güçlkle olacağından korkmuştum..."<sup>307</sup>

Edib Bey'in gördüğü rüya yaşayacakları olayların önceden ona malum olması anlamına gelmektedir çünkü kızını Süedâ Bey ile evlendiren Edib Bey, Azmi Efendi'nin gerçeği söylemesiyle kızını bir seyyahla evlendirdiğini düşünerek üzülecektir. Süedâ Bey'in gerçekten de Halep valisinin oğlu olduğunu söyleyip ispatlaması ile Edib Bey'in istediği izdivaç güçlkle de olsa gerçekleşmiş olur.

Şemseddin Sâmî'nin *Gâve* adlı oyununda zalim padişah Dahhâk'ın gördüğü rüya oyunun gelişiminde çok büyük bir öneme sahiptir. Dahhâk, bir çoban köpeğinin kendisine eskiden birkaç koyunun varken beni ekmek ile besliyordun şimdi binlerce koyunun var ancak beni hala ekmekle besliyorsun ya artık bana et verirsin ya da senin sürünü korumam dediği bir rüya görür. Rüyasını yorumlayan din adamları/kâhinler Dahhâk'ın tapındığı yılanların artık koyun beyni ile beslenmek istemediklerini Dahhâk'ın sahip olduğu zenginliklerin bedeli olarak yılanlarını insan beyni ile beslemesi gerektiğini söylerler. Kâhinlerinin bu yorumunu yerine getirmek adına atılan adımlar oyunun bundan sonraki gelişimini tamamen değiştirir. Bu rüyadan önce Dahhâk, halkın Cemşid inancını yasaklamasına karşın halk gizlice eski inancını sürdürmekte ya da yılanlara tapıyormuş gibi yapmaktadır. Malları elinden alındığı durumlarda, fakirlik içinde yaşadıkları şartlarda dahi isyan etmeyen halk çocuklarının yılanlara atılmak üzere ellerinden alınması üzerine demirci Gâve önderliğinde ayaklanırlar ve Dahhâk'ı tahttan indirirler.

Ahmet Midhat'ın *Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş* adlı oyununda Giyavuş'un hileleri sonucu damadının kendisine karşı olduğunu düşünen Efrasiyab'ın,

<sup>306</sup> Tarhan, s. 24.

<sup>307</sup> Recaî-zade Mahmut Ekrem, s. 266-267.

ayağına kapanan Firengis, kocasının başına gelecek bu felaketleri daha önceden rüyasında gördüğünü ve ona anlattığını söyler.<sup>308</sup>

### 2.3.2. Formel Sayılar

Günlük yaşamda sıklıkla kullanılan temeli mitolojiye ve dine dayanan özel anlamlar yüklenmiş sabit sayılara formel sayılar denir. En bilinenleri 3, 5, 7, 9, 40 olan bu sayılar halk anlatılarında da sıklıkla kullanılırlar.<sup>309</sup> Oyunlarda bu sayıların hem rakam olarak hem de aynı eylemin tekrarlanma sayısı şeklinde kullanıldığını görürüz.

Sâlim'in *Sözde Sebât* adlı oyununda varlıklı bir ailenin oğlu ile fakir bir ailenin kızlarının tam evlenecekleri sırada, araya giren haset ve fitneci insanlar, kızın annesine attıkları iftiralar ile bu evliliğin üzerine kara bir gölge gibi düşmeleri anlatılır. Başlarına gelecek kötü olaylar -henüz kendilerinin haberi yokken- gördüğü rüya aracılığı ile içine doğan kızın babası, eşine iftira atan kadınları rüyasında üç siyah köpek şeklinde görür. Aileye kötülük eden bu kadınlar üç kişidir.

Nezihe Hanım oğluna uygun bir eş aramaktadır. Kendi ifadesiyle, "Kırk günden ziyadece görücü gez(er)..." Sonra Said Yarıcı'nın güzel ve edebli kızı Naime'yi bulur ve onu çok beğenerek oğluna almaya karar verir. Bu oyunda 3 ve 40 formel sayılarının kullanıldığını görürüz.

M.R.'nin *Hüsrev ü Şirin* adlı piyesinde Hüsrev'in arkadaşı Şapur'un, Hüsrev'in resmini Şirin'e üç sefer gösterdiği görülür. Hüsrev'in resmini üç kere gördükten sonra Şirin, Hüsrev'e âşık olur. Bu oyunda 3 formel sayısının kullanıldığını görürüz.

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Sabr u Sebât* adlı oyununda amcasının yanında kalmakta olan Mehmet Bey'e babası onu amcakızıyla evliliğe ikna amacıyla üç sefer mektup gönderir. Mehmet Bey üçüncü mektuba da olumsuz yanıt verince, hem amcasının evinden kovulur hem de babası tarafından evlatlıktan reddedilir.

Ailesi tarafından cezalandırılan Mehmet Bey, değişik coğrafyalara giderken, kılık değiştirmek zorunda kalır. Bu yolculuklarında Derviş, Kont Dö Binam ve Hoca Lokmankimlikleriyle üç farklı insan olarak karşımıza çıkar.

Mehmet Bey'in amcası Rumeli Paşası'nın konağına gelen falcı kadın, evin küçük hanımı Zehra Hanım'ın kısmeti konusunda fal bakarken:

<sup>308</sup> Ahmet Midhat, s. 294.

<sup>309</sup> Halk Hikayelerinde formel sayıların kullanımı için bkz: Alptekin, s. 355-362.

“Falcı Karı- Yediler şerbet dağıtacak. Yedi iklimin kibarları buraya toplanacak.... Kırk gün kırk gece düğün dernek olacak, kırklar sofralarını kuracak.”<sup>310</sup> derken, yedi ve kırk formilistik sayılarını kullanır. Böylece oyunda 3, 7 ve 40 formilistik sayılarının kullanıldığını görürüz.

Şemseddin Sâmî'nin *Gâve* adlı oyununda Cemşid soyunun son temsilcisi olan Feridun zalim padişah Dahhâk'ın zulmünden uzak tutulmak için on altı yıl boyunca Kubad adlı bir çobanın yanında gerçek kimliğini bilmeden yaşar. Feridun'un annesi Mehrû ise oğlunun akıbetinin ne olduğunu bilmediği için on altı yıl boyunca perişan olur. “Ferhât- Zavallı kadın! On altı senedir gece gündüz gözyaşı döküyor!” Bu oyunda 16 formel sayısının kullanıldığını görürüz.<sup>311</sup>

Ahmet Midhat'ın *Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş* adlı oyununda Sûdâbe'nin üvey oğlu Siyavuş'a iftira attığının ortaya çıkması üzerine çok sevinen İran hükümdarı Keykavus halkının yedi gün yedi gece bunu kutlamasını ister.

Siyavuş üvey annesinin kendisine yaptığı ahlâksız teklifleri iki buluşmada da reddeder. Üçüncü buluşmada da Sûdâbe'nin tekliflerini geri çeviren Siyavuş'un, başına üvey annesinden çeşitli kötülükler gelecektir. “Sûdâbe- (...) İki defa arz-ı hâl ettim! Hâlimde, tavrımda ne kadar pişmanlık mümkünse gösterdim.(...) Bugün bir daha arz-ı hâl etmeliyim. Eğer yine kabul etmezse...”<sup>312</sup> Bu oyunda 3 ve 7 formel sayılarının kullanıldığını görürüz.

Âtîf'in *Sefalet-i Aşk* adlı oyununda Cafer Ağa âşıkları yedi yıl karanlık bir mağaraya hapseder. Bu oyunda 7 formel sayısının kullanıldığını görürüz.

A.Cemil'in *Eskici Kasım* adlı oyununda ustası Kasım'ı iki kez, kendisi dükkânda yokken komşu kızları ile oyun oynamaması konusunda uyarır. Ustası Kasım'ı üçüncü kez oyun oynarken yakaladığında bu sefer döver. Bu oyunda 3 formel sayısının kullanıldığını görürüz.

Recaî-zade Mahmut Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yanılır* adlı oyununda kızının çok çirkin olduğunu ve onunla kimsenin evlenmek istemeyeceğini söyleyen Kahveci Hasan Efendi, kızının ne kadar çirkin olduğunu “İnsan uzaktan görse üç gün üç gece istifrağ eder.” sözleriyle ifade eder.<sup>313</sup> Bu oyunda 3 formel sayısının kullanıldığını görürüz.

<sup>310</sup> Tarhan s. 29.

<sup>311</sup> Şemseetin Sami, s. 267.

<sup>312</sup> Ahmet Midhat, s. 251-252.

<sup>313</sup> Recaî-zade Mahmut Ekrem, s. 326.

### 2.3.3. Aşk Hastalığı

Evrensel ve hemen her dönemde görülen bir motif olan aşk hastalığı, Stith Thompson'ın "Halk Edebiyatı Motif İndeksi"nde T evlilik madde başlığı altında bulunan T<sub>0</sub> – T<sub>99</sub> aşk bölümünde bulunan T<sub>24.1</sub>. numaralı aşk hastalığı maddesi olarak gözüktür. Halk anlatı geleneğimizde<sup>314</sup> de bulunan bu motif dönem oyunlarında sıklıkla görülür.

Birbirini çok seven iki gencin kavuşamama ihtimalinin belirmesiyle ortaya çıkan bu hastalık, psikolojik olduğu kadar fizikseldir. Sevgililerin kendilerini kötü hissetmeleri zamanla hastalık belirtilerinin ortaya çıkmasına sebep olmakta, sevgililer birdenbire<sup>315</sup> ölümcül hastalıklara yakalanmaktadırlar. Niyazi Akı, oyunlardaki bu sevgilileri "Bir bakışta kalbi tutuşturan, kavuşmayı düşünmeyen ve sonu ölümle bitecek olan bu kader aşkı kurbanlarının uykuları kaçır, şuuruları sarsılır, dünya zından olur, sevgili, nefisten daha çok sevilir ve sevgilisiz hayata ölüm tercih edilir."<sup>316</sup> şeklinde tarif eder.

Âşıkların yakalandığı hastalığın adı söylenmediği durumlarda bile devrin popüler hastalığı olan veremden bahsedildiği anlaşılır. Romantik edebiyatın önemli unsurlarından biri olan bu hastalığın edebiyatta kullanımı çok daha önceki dönemlerde de görülmektedir. "Aşk betimlemek için tüberküloz hastalığından alınmış metaforların ('hastalıklı' aşk, 'tüketip bitiren' tutku gibi imgelerin) kullanılmasının kökeni eski devirlere, Romantik harekete kadar uzanır. Romantiklerden itibaren bu imgeler ters yüz edilmiş ve tüberküloz, aşk hastalığının bir çeşidi olarak yorumlanmıştır."<sup>317</sup>

<sup>314</sup> Motifin Halk hikâyelerindeki kullanımı için bkz: Alptekin, s. 346.

<sup>315</sup> "Tüberküloz, yüz yılı aşkın bir süre, ölüme bir anlam katmanın tercihe şayan yollarından biri (görkemli, zarif bir hastalık) sayılmıştı. Nitekim, on dokuzuncu yüzyıl edebiyatı, özellikle genç insanlarda... tüberkülozdan kaynaklanan ve neredeyse tek bir semptomun gözlenmediği, kimsenin korkup ürkmediği, ölümü huzur içinde karşılayan sonlarla doludur." Susan Sontag, "Metafor Olarak Hastalık" *Metafor Olarak Hastalık / Aids ve Meteforları*, (çev: Osman Akinhay), Agorakitaplığı, İstanbul 2005, s. 18-19.

<sup>316</sup> Akı, 19. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı, s. 125. Romalı hekim Galenus'un "karasevda" adlı hastalık için yaptığı tanımla edebiyatta görülen aşk hastalığının aşamaları benzeşmektedir. "Galenus'un tespitlerine göre, karasevdalı insanlarda canlılığın (vitalite) azalması, yorgunluk, iştasızlık zayıflama, deri renginin solması, gözlerin çukurlarına kaçması kan basıncının azalması, nabız atışlarının zayıflaması gibi bedensel belirtilerle birlikte, uykusuzluk, hüznün, inlemesizleşme, düşüncenin sevilen kişi üzerine yoğunlaşması, patolojik bir suçluluk duygusu, düşüncelerin giderek hezeyan niteliğine dönüşmesi ile ruhsal durum psikotik niteliklere dönüşebilmekte... ve bazı durumlarda ölüm kaçınılmaz olmaktadır." Serol Teber, *Melankoli 'normal bir anomoli'*, Say Yayınları, İstanbul 2004, s. 202-203.

<sup>317</sup> Sontag, s. 23-24.

Eski Roma döneminde “karasevda” adlı bir hastalığın olduğu, tedavisinin çarelerinin arandığını biliyoruz.

“Özellikle Galenus’un vurgulamalarında, karasevda, ağır bir hüüzün, ruhsal acı, ruhsal/bedensel tükenme durumuyla sürmekte ve kimi kez ölümle sonlanmaktadır. Antik Roma yazınında bu tür sevdalar kahramanlara özgü bir kişiliğe ve tutkuyu gerektirdiği düşünülmüş ve bu nedenle de kahramanlara özgü sevda anlamına gelen ‘amor hereos’ olarak tanımlanmıştır. Kahramanlara özgü karasevda (amor hereos), hem Latin, hem Roman, hem de Arap yazınında, -tıp ve tıp dışı alanlarda- çok işlenmiştir.”<sup>318</sup>

Aşk hastalığına tutulan kişilerin ortak özelliğinin aşırı tutkulu, duygularını zirvede yaşayan kişiler olduğu önyargısı hem uzun dönem verem ve karasevda gibi hastalıkların teşhisi ve sebepleri için kabul görmüş hem de edebiyat dünyasında can verilen kahramanların aşk hayatlarına yansıtılmıştır. İki, doğuştan hassas karaktere<sup>319</sup> sahip kişi birbirini büyük bir tutkuyla<sup>320</sup> sever ancak kavuşamazsa yaşanan hayalkırıklığının kaçınılmaz sonucu, başladıktan sonra durdurulması çok zor olan bir ölüm yolculuğu olur. “Bir zamanlar tüberkülozun, tehlikeyi umursamayıp haz peşinde koşanları vurduğu ve gereğinden fazla tutkulu olmaktan kaynaklandığı düşünülürken... bir tutku hastalığı sayıldığı ölçüde, bir baskılama hastalığı olarak da görülmekteydi... tüberküloz eskiden hayal kırıklığının enkazı olarak açıklanıyordu.”<sup>321</sup>

İncelenen oyunlarda hastalık olumlanmaz ya da idealleştirilmez, kavuşamamanın acısının bedende yol açtığı sonu ölüme varan bir tahribat olarak görülür. “Hastalık, beden vasıtasıyla konuşan şeydir, zihinsel olanı dramatize etmeye uygun bir dildir: bir kendini ifade etme formudur.”<sup>322</sup> Ancak dönem yazarlarının belkide bir gerçeklik olarak kabul ettikleri aşk hastalığı mefhumunun, kullanım sıklığından ötürü devir edebiyatı içinde bir modaya dönüştüğü söylenebilir.

<sup>318</sup> Teber, s. 202.

<sup>319</sup> Verem’in hassas insanların tutulduğu bir hastalık olduğu önyargısı yaratılan karakterlerin/tiplerinde bu şekilde çizilmesine sebep olur. “Tüberkülozdan mustarip olanlar tutkulu insanlar olarak tarif edilebilirler, ancak, daha karakteristik bir yorum o insanların canlılıklarında, yaşama güçlerinde bir eksiklik görüldüğüdür... tüberkülozun, doğuştan kurbanların hastalığı; hayatı, yaşamayı sürdürecekt kadar sevemeyen duyarlı, edilgen insanların hastalığı olarak vurgulandığına şahit olmaktayız.” Sontag, s. 28.

<sup>320</sup> On yedinci yüzyıl Stoacı geleneğinde “Tutkular ve hastalıklar arasında derin yakınlıklar kurulur: Tutkular ruhun hastalıklarıdır, hastalıklar da bedeninin tutkuları; biri ötekini devam ettirir, öteki de berikine yol açar” görüşü hâkimdir. Jean Starobinski, *Eleştirel İlişki*, (Çev: Gülnihâl Gülmez), YKY, İstanbul 2010, s. 186.

<sup>321</sup> Sontag, s. 24-25.

<sup>322</sup> Sontag, s. 49.

Ali Haydar'ın *Sergüzeşt-i Pervîz* oyununda. Pervîz adlı saf mirasyedi bir kayık gezisinde gördüğü Hoş-Hümâ'ya ilk görüşte âşık olur. Onun aşkının acısından sık sık bayılmaya başlar: “Gün olmaz ki gelmez bayılmak size / Onun vechi neyse beyân et bize”<sup>323</sup> Pervîz için kaygılanan hizmetçisi Çaresaz, onu Hoş Hüma ile görüştürmek için arabuluculuk yapar, çünkü Pervîz'in bu gidişle öleceğinden korkmaktadır. “Neden sevdi bilmem velâkin inan / Bulunmazsa çâre ölür bu civân”<sup>324</sup> Hoş-hümâ ile görüşen Pervîz ona: “Bak aşkın ne hâle bıraktı beni / Eğer görmeseydim bu günde seni”, “Olup hâk ölürdüm sahîhan Hümâ / Şükürler ki lütfâ göründün bana”<sup>325</sup> diyerek minnetlerini sunar, yoksa onu görmeden bir gün daha geçiremeyecek haldedir.

Sâlim'in *Sözde Sebât* adlı piyesinde Naime Hanım'la İzzet Bey, mahalle kadınlarının araya girmesiyle birbirlerine kavuşamadan ayrılmak zorunda kalırlar. Gençlerin bu ayrılık üzerine içine düştükleri durum “mübtelâ-yı aşk” olarak tarif edilir.<sup>326</sup> Ayrılık ateşinin gençlerin yüreğine düşmesiyle bu acıdan yaşayamayacak hale gelirler:

*“Bak vâlideciğim, ben Naime'yi görmezden evvel vasfınızla sevdim. Sonradan gördüm. Çıldırasıya sevdim. Yani her dakika, her saniyemin hayali Naime'min cemâli oldu. Her nereye nazar edersem Naime'nin sureti göründü. Hâlâ da o göz, o hayal ile görüyor, yaşıyorum... Beni böyle bir sevgiliden ayırmak, canımdan ayırmak demek olacağında şüphe olmamalı... Ben ten, o can... Bân giderse ten durur mu? Cansız ten bulunur mu?”*<sup>327</sup>

Sevdiğinden ayrı kalmanın acısı ile gittikçe kötüleşen İzzet Bey'in durumu “Gözlerinden gelen yaş kanlı bir su... Yüzü, gözü kan içinde... Zayıflamış... Azıcık balık etliydi; şimdi görsen kurumuş. Avurdu avurduna çökmüş.” şeklinde tarif edilir.<sup>328</sup>

İzzet Bey'in kendisini boşadığını, kavuşamayacaklarını öğrenen Naime de fenalaşır. Naime'nin annesi “Kız sevdâ-yı aşka mübtelâ olmuş. Benzine dikkat et, birden bire yirmi günlük hastaya döndü. Bu kadar nimetten ayrıldıktan sonra bir de evlattan olacağız.”<sup>329</sup> der. Artık ölümünün yakın olduğunu hisseden İzzet Bey, babasını Bostancı Başı'ya şikâyet etmek üzere huzuruna çıkar. İzzet Bey'in halini gören Bostancı

<sup>323</sup> Ali Haydar, s.19

<sup>324</sup> Ali Haydar s. 12.

<sup>325</sup> Ali Haydar s. 47.

<sup>326</sup> Sâlim, s. 118.

<sup>327</sup> Sâlim, s. 129.

<sup>328</sup> Sâlim, s. 143.

<sup>329</sup> Sâlim, s. 141.



Başı, tüm tarafları huzuruna çağırır ve İzzet Bey ile Naime'nin halen evli olduklarını, nikâhlarının düşmediğini belirtir. Artık durumları iyice fenalaşmış olan ve birbirlerinin üzerine kapanarak bayılan genç evliler bu haber üzerine kendilerine gelirler. Sağlıkları yavaş yavaş düzelir. “Vücudumda biraz sıhhat eseri hissediyorum.”<sup>330</sup> derler.

Sâlim'in *Sözde Sebât* adlı oyununda kavuşamadıkları için aşk hastalığına tutulan gençlerin ölümün kıyasına kadar gelmeleri, tekrar birbirlerine kavuşmaları ve sağlıklarına kavuşmaları anlatılır.

Ahmet Necîb'in *İdbâr ve İkbâl* adlı piyesinde resmini görerek âşık olduğu Çin prensesini elde etmek için Arslan Bey'in yaşadığı maceralar anlatılır. Önce methini duyarak sonrada resmini görerek âşık olduğu Binnaz Hanım için Arslan Bey, kazanamaması halinde canından olacağı bir sınava katılmayı kabul eder. Çünkü Binnaz Hanım'ı gördükten sonra Arslan Bey'in yüreğine aşk ateşi düşmüştür. Binnaz Hanım'a kavuşamamak onun için ölüm gibidir. ”Lakin bu göz karaltısı ne oluyor. Yüreğim çarpıyor..Her a'zâlarım titriyor..Acabâ ölecek miyim. Ne gam ölürsem.”<sup>331</sup>

Şemsi'nin *Tedbirde Kusur* adlı piyesinde Nail ve Hayriye adlı amca çocuklarının aşkı anlatılır. Birlikte büyümüş olan gençler zaman içinde birbirlerine âşık olmuşlardır. Aile ziyaretlerinde görüşüp hiç konuşmadan karşılıklı ağlaşırlar. Ancak Nail Bey'in babasının ölümünden sonra serserilerle eğlence âlemlerine katılan bir mirasyediye dönüşmesi üzerine âşıklar, birbirlerine kavuşmadan ayrılmış olurlar. Nail Bey'in kendisine ilgisini kesmesi üzerine Hayriye Hanım'ın üzüntüden sağlığı bozulmaya başlar.“Biçare çocuk sabahlara kadar uyku uyumuyor. Ağlamaktan çırpınmaktan kendini helak edecek.”<sup>332</sup> Nail Bey'in mirasını tüketip sokaklara düştüğü dönemde Hayriye Hanım onu hiç unutamaz. “Nasıl fikrimden çıkaracağım. Hep onu düşündükçe çıldıracağım geliyor. Geceleri gözlerime uyku girmiyor.”<sup>333</sup> Oyunun son perdesine gelindiğinde artık Hayriye Hanım'ın yataktan çıkamayacak hale geldiği görülür. Hastalığı ilerlemiştir. “Sol böğrümde bir sancı duymağa başladım acaba nedir?! ”<sup>334</sup>“(Yüreğini göstererek) İşte bu sancı verem nişanesi (Birkaç kere ince ince öksürerek) Ah Nail'ciğim! Senin yüzünü bir kere daha göremeyecek miyim?! ”<sup>335</sup>

<sup>330</sup> Sâlim, s. 118, 123, 127-130, 132, 141, 143, 161-164.

<sup>331</sup> Ahmet Necîb, s. 57.

<sup>332</sup> Şemsi, s. 90.

<sup>333</sup> Şemsi, s. 99.

<sup>334</sup> Şemsi, s. 103.

<sup>335</sup> Şemsi, s. s.104-105

Hayriye Hanım, oyunun sonunda Nail Bey'i babasının affedip kendisine getirdiğini göremeden ölür. Hayriye Hanım'ın Nail Bey'e ilk âşık olduğu dönemde sevdiğine kavuşamama fikri ile belirmeye başlayan aşk hastalığı, Nail Bey'in kendisini unutup eğlence âlemlerine dalmasıyla ölümcül bir hal alır ve eserin sonunda kahramanın ölümüne sebep olur.

Agâh, *Namurad* adlı oyununda birbirini seven ancak araya kızın annesinin girmesi yüzünden kavuşamayan genç âşıkların hikâyesini anlatır. Tahassür Bey'in oyunun başında bir derdi vardır, bu sebeple istirahat eder. Bu sırada eğer aşk derdi kimseyle paylaşılmazsa nelere sebep olabileceği anlatılır. "...nice kimseler böyle aşk ve alâkaya giriftâr olurlarda sırlarını kimseye söylemediklerinden derûnlarında muzmer kalırda terk-i hayat ederler bunları hiç işitmedin mi..."<sup>336</sup> Araya giren engel yüzünden birbirlerine kavuşamayan gençler günden güne çökerler. "... günden güne benzi sararıp soluyor gittikçe zayıflıyor artık kızın istediği adama verilmez diyerek elimizden bir tanecik evladımızı kaybedelim!..."<sup>337</sup> Hastalıklarının ayrı olmalarından kaynaklandığı için hekimlerde çaresiz kalır. "Ah nasıl söyleyim bu çocuğun hastalığına hekimler bir şey söyleyemiyorlar..."<sup>338</sup> Sevdiği kız ailesi tarafından uzaklara kaçırılan Tahassür Bey sonunda akıl hastanesine düşer.

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Sabr u Sebât* adlı oyununda Mehmet Bey, Raksâver adlı bir cariye sevmektedir. Ancak sevdiği cariye'nin sahibi olan hanımın ölümü üzerine satılmasıyla Mehmet Bey Raksâver'in akıbetine dair hiçbir bilgiye ulaşamaz. Bunun üzerine sevdiği kızın hasretinden yataklara düşer. Doktorlar Mehmet Bey'e hava değişikliği önerirler. Bunun üzerine Mehmet Bey'i babası, Rumeli Paşası olan amcasının yanına gönderir.<sup>339</sup>

Amcasının yanında yaşamaya başlayan Mehmet Bey aşk hastalığına yakalanmış gibidir. Sürekli mutsuzdur ve düşüncelidir, kimseyle derdini paylaşmaz. Mehmet Bey'in bu durumuna karşın babası ve amcası onu amcakızı Zehra Hanım ile evlendirmek isterler ancak Mehmet Bey'in evden gitmesiyle onunla izdivac hayalleri olan Zehra Hanım, Müyesser Bey adlı bir başka gençle evlenmesine rağmen hasta olur:

<sup>336</sup> Agâh, s. s.7-8.

<sup>337</sup> Agâh, s. 44.

<sup>338</sup> Agâh, s. 28.

<sup>339</sup> Tarhan, s. 46.

“Müyesser Bey- Âh!. Birader. (Donmuş gibi duran Mehmet Bey’i kucaklayıp öperek) Haremim Zehra senin derdinle öldü..

(...)

Müyesser Bey- Bana vardığı geceden tut da ölünceye kadar her gece senin adını sayıkladı. Hem gelinlik yatağında, hem ölüm döşeginde zikr ü fikri sendin. Ben zâhiren kocasıydım. Mânâsının hicranına mukabil teselli verecek bir gam- güsârı idim.(...)”<sup>340</sup>

Raksâver Hanıma olan aşkından ötürü amcasının kızı Zehra ile evlenmeyi kabul etmeyen Mehmet Bey, Zehra Hanımın üzüntüsünden ölmesine sebep olur.

M. R.’nin *Hüsrev ü Şirin* adlı oyununda Hüsrev’in Rum Kayseri’nin kızı Meryem ile evlendiğini duyan Şirin bayılır. “Hüsrev şimdi Kayser’in kızını almış öyle mi? (Deyip bayılır)”<sup>341</sup> Bu oyunda aşkı uğruna en çok sıkıntı çeken kahraman ise Ferhad olur. “Ferhad derler birisi Şirin’in aşkına giriftâr olmuş üryan dağlara düşmüş insan ile sohbetten kesilip başka vahşiler toplanmış. Ferhad’ın aşk ve sedası her mecliste söyleniyor.”<sup>342</sup> Ferhad, Şirin’i öyle çok sever ki ona kavuşma hayaliyle herkesin imkânsız gözüyle baktığı Bistun dağına yol açma işine girer, kendisine asılsız Şirin’in öldüğü haberi verildiğinde ise derin bir ah çekip can verir.

Ömer Faik’in *Karı Kocaya Uygun* adlı piyesinde varlıklı bir ailenin çocuğu olan Faik Bey’e çok cimri bir kişi olan Hisset Baba kızını vermemektedir. Faik Bey gece gizlice sevgilisinin yanına geldiğinde ona “Bir senedir ki senin aşkıdan döşeklere esir oldum.”<sup>343</sup> diyecektir. Ayrılığa daha fazla dayanamayan Faik Bey, sanki fakir biriymişçesine giyinip ve pinti davranışları sergileyerek Hisset Baba’nın gözüne girmeyi deneyecektir.

Ahmet Fahri’nin *Kerem ile Aslı* adlı oyununda Aslı’ya ilk görüşte âşık olan Kerem, kısa sürede onun için canından vazgeçecek hale gelir. “...hayatım size olan muhabbetin yanında hiç makamındadır.”<sup>344</sup> Aslı’yı yalnızca bir kez gören Kerem, Keşiş’in kızını kaçırmaması üzerine onsuz yaşayamayacak, uzun bir arayışa çıkacaktır. Sonunda Halep’te Aslı’nın izini bulduğunda ise Aslı’nın evlendirilmek üzere olduğunu duyduğunda derhal bayılacaktır. “Demek nikâh oldu. Demek ki şimdi dünya bana

<sup>340</sup> Tarhan, s. 73.

<sup>341</sup> M. R., s. 97.

<sup>342</sup> M.R., s. 111-112.

<sup>343</sup> Ömer Faik, s. ?

<sup>344</sup> Ahmet Fahri s.11.

zindan oldu. Eyvah bittim bittim (bayılır)<sup>345</sup> Oyunun sonunda Keşiş'in Aslı'ya giydirdiği sihirli elbise yüzünden bir türlü sevdiğine kavuşamayan Kerem derin bir ah çeker ve tutuşup yanar.

Namık Kemal'in *Kara Belâ* adlı piyesinde Hint padişahının kızı olan Behrever, vezirin oğlu olan Hüsrev'e âşıktır. Dadısının kendisine gönül işlerinden uzak durmasını babasını kendisi için uygun bir eş seçeceğini söylemesi üzerine Behrever bayılır:

*“Mihr-i Dil (Behrever'in dadısı) - “Baygınlığı da uykusuna benziyor. Yine dilinde Hüsrev'den başka bir söz yok. Ben de gerçekten ne taş yürekliymişim. Bu kadar sevdiğini kim bilirdi? Zavallı kızcağız, bu kadar devletler, saltanatlar arasında iken çektiği gönül azaplarına bak! Şimdi ben ne yapayım? Aman Allah göstermesin, onu cenaze, kendimi gerçekten başı ucunda mezar taşı zannediyorum.”*<sup>346</sup>

Babasının kendisini Hüsrev'le evlendirmeyeceğini düşünen Behrever gittikçe daha fenalaşır, bunun üzerine hadımağası ve dadı onu Hüsrev'le görüştürmeye karar verirler:

*“Mihr-i Dil(Behrever'in dadısı) – “...Dünden beri saatte bir kere bayılıyor. Vücudunun yarısı kalmadı. Çehresi ölüm yatağından kalkan hastalara benzedi... Hüsrev'i de görmezse yaşamasında hiç ümit yok.”*<sup>347</sup>Hüsrev'le görüşeceğini öğrenen Behrever'in sağlığı düzelir.

Şemseddin Sâmî'nin *Gâve* adlı oyununda Pervîz'e âşık olan Hûbçeher, babasının onu bir başkası ile evlendireceğini duyduğunda bayılır:

*“Pervîz- Hûbçeher! Pederin seni başkasına vaad etti! Yarın seni Kâhtan'a verecekler!*

*Hûbçeher- Ah!... (Bayılıp Pervîz'in kucağına düşer.)*<sup>348</sup>

#### 2.4. SONUÇLANDIRMAYA İLİŞKİN MOTİFLER

Büyük çoğunluğunun merkezinde aşk ilişkilerinin olduğu oyunlarda giriş bölümünü âşıkların tanışması/birbirine âşık olması, gelişme bölümünü kahramanların kavuşabilmek için aşmaya çalıştıkları engeller, sonuç bölümünü ise sevgililerin bu engeller karşısındaki başarılarına göre mutlu ya da mutsuz bir sona ulaşmaları oluşturmaktadır. *“Halk anlatılarının klasikleşmiş sonuçlandırma şekilleri vardır ve*

<sup>345</sup> Ahmet Fahri s.90.

<sup>346</sup> Namık Kemal, s. 112.

<sup>347</sup> Namık Kemal, s. 134.

<sup>348</sup> Şemsettin Sami, s. 287.

*genellikle mutlu son ağırlıklıdır. Masallar hemen daima mutlulukla sonuçlanır. Fakat halk hikâyeleri arasında, sonu mutsuzlukla ve acıyla gelen hikâyeler de vardır. Halk anlatıları için mutlu son, sevgililerin birbirine kavuşup evlenmesi, mutsuz son ise birbirlerine kavuşamamaları ya da kavuştukları anda ölmeleridir.*<sup>349</sup>

İncelenen yirmi oyunun on dördü mutlu sonla biterken altı oyun mutsuz sonuçlanır. Halk anlatılarının büyük çoğunluğunun mutlu sonla bitmesi anlayışı konusunu gelenekten alan ya da geleneksel anlatılardan esinlenen bu tiyatro eserlerinde de bulunur. Oyunlarda dikkati çeken bir husus eserin mutlu sonla mı yoksa mutsuz sonla mı biteceğinin belli ölçüde türsel zorunluluklara(trajedi / komedi yazılmak istenmesine) ve daha da fazla olarak da yazarın takdirine bırakılmış olmasıdır. Oyunun gidişi itibariyle iki türlü sonada yakın olay örgülerinde yazar bir türlü neden-sonuç ilişkisine bağla(ya)madığı keyfi sonlar kurgular.

Yazarların dramatik kurgu oluşturmaktaki tecrübesizlikleri kendini en çok oyunların sonlarında hissettirmiştir. Geleneksel hikâye yapısıyla yakın ilişki kuran bu oyunlarda ne mutlu sonlara sevinebiliriz, ne de herkesin öldüğü mutsuz sonlara üzülebiliriz. Çünkü oyunun o sonla bitmek zorunda olduğuna inandırılmayız. İncelemenin birinci bölümünde (Eserler ve Konuları) oyunların geniş özetleri verildiği için bu bölümde bahsedilen zayıflığı tekrar tekrar tüm oyun sonlarında göstermek yerine üçer örnek vermekle yetineceğiz.

#### **2.4.1. Mutlu Son**

Geleneksel anlatılar için mutlu son demek kahramanın karşılaştığı engelleri aşip sevdiğine ya da eksikliğini duyduğu şeye kavuşmasıdır. Sonda iyiler eser boyunca sürdürdükleri iyiliklerinin karşılığını alırken, kötüler yaptıklarının cezasını çekerler.

Ahmet Necîb'in *İdbâr ve İkbâl* adlı piyesinde olay dizisini oluşturan serim, çatışma, düğüm, doruk noktası bölümleri bir masal havasında ilerler. Aynı durumu çözüm bölümünde de görürüz. Şehvar adlı cariye'nin bildiği hakikatleri ortaya döküp intihar etmesiyle oyunun doruk noktasına çıkılmış olur. Bu intihardan sonra yazarın oyunu çözüme ulaştırmak için seçtiği yol bu intiharı Padişah aracılığı ile herkese "kadere ve feleğe" bağlatmak olur. Bu intiharın suçunu feleğe atan kahramanlar bu durumu kolayca kabullenirler (oysa Prens'in kirli kişiliği Şehvar'ın itirafı ile ortaya çıkmıştır), Padişah, müstakbel damadına tahtını devreder, damadın kayıp babası oyunun

<sup>349</sup> Gökalp Alpaslan, *19. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri*, s. 560.

son sahnesinde bulunur, böylelikle kahramanın oyunun başında kaybettiği her şey zekâsı sonucu elde ettiği evlilik sayesinde tekrar kazanılır. Ahmet Necîb'in oyununun masalsı mutlu sonu, oyunun başında yaşayabileceği en büyük talihsizliği yaşayarak babasını ve tahtını kaybeden sabık melikzadenin yeni geldiği Pekin kentinde şans, tesadüfler ve zekâsı sayesinde tüm eksikliklerini gidermesi ile tamamlanır.

Mustafa Hilmi'nin *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü* adlı eserinde fakir bir genç olan Âdil ile bir vezir kızı olan Münire'nin aşkları anlatılır. Münire'nin babası tarafından çöle sürülen Âdil'in bu durum karşısında feleğe şikayetlenmek dışında hiçbir eylemi bulunmazken karşısına çıkan bir dervişin onun adına ettiği dua ile aradaki engelin kalkıp sevgililerin kavuşması, yazarın eserin nasıl sonlanacağı konusunda takdir hakkını kullanırken kendi iradesini gizleyebileceği bir son yazmayı başaramadığını gösterir.

Âtîf'in *Sefalet-i Aşk* adlı piyesi mağaraya hapsedilme, define bulma, erkeğin kadın kılığına girmesi motiflerinin etkin şekilde yer aldığı bir eserdir. Oyunun masalsı atmosferi olay örgüsüne ve eserin sonuna da yansır. Kahramanlar oyunun sonunda yedi yıldır hapis oldukları mağaradan kolayca kurtulurlar kendilerine bu sıkıntıyı çektiren kişiden intikamlarını alırlar. Oyun kötülerin cezasını bulduğu iyilerin ise mükâfatlandırıldığı bir son ile biter.

#### 2.4.2. Mutsuz Son

Mutsuz sonla biten altı oyunun dördünde kahramanların intihar ederek ölmesi üzerinde durulması gereken bir noktadır. "...Sözlü halk hikâyeleri ile Klasik edebiyatımızın manzum ve mensur hikâyelerinde açıkça olmasa bile dolaylı olarak intihar olgusuna rastlamaktayız."<sup>350</sup> Geleneksel anlatılarda yazarların İslami hassasiyetlerden ötürü intihar kavramını kullanmaktan imtina ederek bu durumu sevgiliye kavuşamama ya da sevgilinin ölümü üzerine çekilen acıdan ötürü "can verme", "ah edip ölme" şeklinde kurguladıkları görülür. Nurullah Ulutaş, intihar kavramının gerçek anlamıyla ve açık bir şekilde ilk defa Tanzimat döneminde kullanıldığını belirtirken, Tanzimat devri romanlarında 'Sevilen varlık uğruna gerçekleştirilen intiharlar'ın 'ölüm', 'kavuşamama' ve 'terk edilme' sebeplerine dayandığını söyler.

<sup>350</sup> Nurullah Ulutaş, *İntihar ve Roman İntihar Olgusunun Türk Romanına Yansıması 1872-1960*, Akçağ Yayınları, Ankara 2011, s. 72, 77, 226-228, 248-268, 292-300.

İncelediğimiz oyunlara baktığımızda ise Şemsi'nin *Tedbirde Kusur* adlı oyununda Nail ile Hayriye adlı âşıklar, Nail'in babasının ölümünden sonra eğlence âlemlerine düşkün bir mirasyediye dönüşmesi sonucunda birbirlerine kavuşmadan ayrı düşerler. Hayriye Hanım, Nail Bey'in bu tavırları üzerine hasta olur ve sonunda ölür. Hayriye Hanım'ın kendi yüzünden ölmesi üzerine Nail Bey tabancasıyla intihar eder. Hayriye Hanım kavuşamama ve terk edilmiş olmadan dolayı intihar ederken, Nail Bey pişmanlığından ötürü canına kıyar. Nail Bey ve Hayriye Hanım yazarın ibret verme gayesi sebebiyle eserin sonunda hatalarından ders alarak yaşama şansları bulunmasına karşın, ölürlür.

Agâh'ın *Namurad* adlı piyesinde ise iki genç âşığın araya kızın annesinin engel olarak girmesi yüzünden ayrı düşmesi anlatılır. Annenin ölüp aralarındaki tek engelin ortadan kalkmasından hatta gençlerin nikâhlarının kısılmasından sonra oğlanın “seni dünya gözüyle bir kez daha gördükten sonra yaşamam” yemini yüzünden hançerle intihar etmesi ve sonrasında onun ölümüne dayanamayan kızın intiharı yazarın kahramanları bu dünyada kavuşturamama tercihinden kaynaklanmaktadır. Oyunun sonundaki intihar yoluyla bu dünyadaki mutluluktan kaçış tercihi halk hikâyelerinde âşıkların ölümlerinden sonra yer alan dilek ve dua fasıllarında kahramanların bu dünya yerine öbür dünyada kavuşmuş olduklarına dair yapılan çağrışımlara<sup>351</sup> benzesede bu yorum yalnızca okuyucuya bırakılmıştır.

M.R.'nin *Hüsrev ü Şirin* adlı piyesinde ise Hüsrev'in oğlu tarafından öldürülmesi üzerine Hüsrev'in ölümüne dayanamayan Şirin hançerle intihar eder.

Sevdiği ölen kişinin bu dünyada bir an dahi yaşamaya dayanamayıp<sup>352</sup> derhal intihar etmesini “...karasevdalı kişi, kendi yaşamöyküsünü tümüyle sevdiği insan üzerine kaydırmakta, düşsel düzeyde de olsa, kendi varlığını sevdiği insana bağlamakta,

<sup>351</sup> Gökalp Alpaslan, *19. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri*, s. 647.

<sup>352</sup> Sevgilinin ölümünün ardından adeta bir refleks olarak gerçekleştirilen intiharlara sebebi üzerine farklı bir bakış açısı olarak: “Kendinden umutsuzluğa düşülmüştür. Ölmüş veya şıpsevdi olan dostunu kaybetmekten dolayı aşkta umutsuzluğa düşmüş bir genç kıza bakınız. Bu kaybediş gerçek umutsuzluk değildir, kendi kendinden umutsuzluğa düşmüştür. Başkasına ait hale gelseydi en hoş şekilde kaybetmiş ve kurtulmuş olacağı bu ben, bu durumda can sıkıntısına yol açar; çünkü başkası olmadan bir ben'e sahip olmak zorundadır. Kendisi için bir hazine olabilecek –diğer taraftan bu da başka bir umutsuzluk anlamı taşır- bu ben, diğeri öldüğü zaman dayanılmaz bir boşluk olacaktır veya terk edilmesini anımsattığı için bir tiksinti nedeni olacaktır.” Søren Kierkegaard, *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, (Çev: M. Mukadder Yakupoğlu), Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2007, s. 28.

bunun dışındaki bir yaşamı, varoluşu, saçma ve anlamsız bulmaktadır.”<sup>353</sup> cümleleriyle açıklayabiliriz.

Ahmet Fahri'nin *Kerem ile Aslı* adlı piyesi ise hem başarılı bir şekilde sonuçlandırılması hem de etkili trajik sonu ile mutsuz sonla biten oyunlar arasında farklı bir yerdedir. Piyenin bu başarısında uyarlandığı halk hikâyesinin payının yazarınkinden daha fazla olduğunu ayrıca belirtmek gerekir.

Oyun âşıkların kavuşamaması ile sonlanır. Oyunun başında Keşiş'in önce kızını Kerem'e vereceğini söyleyip sonra sözünden dönmesi üzerine beş perdeden oluşan oyunun dört perdesi uzun bir takip bölümü ile geçer. Aslı ile iki kez kavuşma şansı olmasına karşın hep Keşiş'in hileleri sonucu başarısız olan Kerem, sonunda -üçüncü seferinde- Halep'te Keşiş'i alt edip Aslı ile evlenmeyi başarır ancak Keşiş'in kızına giydirdiği sihirli elbisenin düğmelerini bir türlü açamayan Kerem, tüm oyun boyunca süren bekleyişini nihayete erdirememenin acısıyla derin bir ah çeker ve yanar. Oyunun büyük kısmını oluşturan uzun takip bölümü sonunda mutlu sona bir adım kaldığı anda Keşiş'in son hilesi ile karşılaşan Kerem'in artık hiçbir direnme gücü kalmamıştır, kederinden kendi kendini öldürmüş olur. Bu sebeple Keşiş'in hilelerinin yanında oyunun büyük kısmını oluşturan âşığın sevgilinin peşinde çektiği çileler eserin mutsuz sonunun bir diğer hazırlayıcısı olur. Ahmet Hamdi Tanpınar, "...masalın sonu olan, o her çözüldükçe yeniden iliklenen gömlek veya yelek sembolü etrafındaki trajik kader anlayışını..." başarılı bulduğunu belirtir.<sup>354</sup>

Namık Kemal'in *Kara Belâ* adlı piyesinde Ahşid adlı kölesi tarafından kirletilen Behrever zehir içerek intihar eder. Behrever'in öldüğünü gören Hüsrev, hançerle Ahşid'i öldürdükten sonra intihar eder. Behrever, Ahşid'in kendisine yaptığı kötülükle yaşayamayacağını düşünerek intihar ederken, Hüsrev'de Behrever'siz ölümü üzerine onsuz yaşayamayacağını düşünerek intihar eder.

---

<sup>353</sup> Teber, s. 204.

<sup>354</sup> Tanpınar, s. 42.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TIPLER VE KİŞİLER

Oyunlarda karşımıza çıkan kahramanların neredeyse hepsinin birer tip olduklarını, düz kişi özellikleri gösterdiklerini söyleyebiliriz. Yalnızca Namık Kemal'in *Kara Belâ* oyunundaki Ahşid adlı haremağası tiplemesinin derinlikli bir şekilde çizilmiş olduğunu, bir tip olmakla birlikte geleneksel rakip tipinin sahnede tüm iç dünyası, psikolojisi ve çatışmaları ile gösterilmiş olması, onu diğer oyun kahramanlarından farklı kılmaktadır.

Oyunlarda görülen bu birbirinin aynı kişilerin kaynağını geleneksel anlatılarımıza bağlamak yanlış olmaz. Oyunlarda da geleneksel anlatılarda olduğu gibi her kişi bir duygu ya da davranışın taşıyıcısı olur. Eserin başından sonuna kadar aynı söylemde sabit kalır. Hem konu hem de kişiler düzeyinde karmaşıklık, çıkmazlar, çatışmalar ve özgünlük yerine kolay anlaşılabilirlik, ideallik ve geneli temsil etme temel gaye olur. Kişiler kolaylıkla iyi ya da kötü sınıfının içine yerleştirilebilirler.

#### 3.1. ÂŞIK

Geleneksel anlatıların temelinde bulunan kahraman âşıktır. Sevgili âşığın sevdiği kişidir. Rakip âşığın sevgiliye ulaşmasını engelleyen kişidir. Eserin konusu âşığın sevgiliye elde etme yolunda yaşadığı maceralardan oluşur. Anlatıcı ve dinleyicilerin özdeşleştiği, tarafını tuttuğu kişi yine âşık olur. Geleneksel anlatılar için bu kadar önemli olan âşık tipi tiyatro oyunlarında da büyük bir öneme sahiptir. Oyunların başrolünde hep o bulunur. Bununla birlikte geleneksel anlatılarda çeşitli yardımcıları bulunmakla birlikte macerasını tek başına yaşayan, hep ön planda olan ve karşılaştığı engelleri yenmeyi kendi başına başaran âşığın incelediğimiz oyunlarda bu kadar etkin olamadığı görülmektedir. Bunu, hem sahneleme imkânlarının yetersizliğinden ötürü âşığın kendisini gösterebileceği maceraların, oyun konularından zorunlu olarak çıkarılmış olmasına, hem de karakterlerin romantizmin etkisiyle eylem adamı olmaktan çok bir duygu adamı olarak çizilmelerine bağlayabiliriz. Oyunların birçoğunda benzer özellikler gösteren âşık tipinin yapısını daha iyi anlamak için âşıkların sosyal konumları ve kişilik özelliklerinin gösterilmeye çalışıldığı tabloyu okumalıyız.

**Tablo 3. 1.**Oyunlardaki Âşık Tipleri ve Özellikleri

<b>TİP:</b>	<b>ÂŞIK</b>		
<b>Oyun</b>	<b>Kişi</b>	<b>Tipin Sosyal Konumu</b>	<b>Tip Çeşidi</b>
Siyâvuş	Siyâvuş	Varlıklı (Şah oğlu)	Çaresiz, Duygulu
İdbâr ve İkbâl	Arslan	Varlıklı (Şehzade)	Zeki, Duygulu
Kerem ile Aslı	Kerem	Varlıklı (Şehzade)	Mücadeleci, Duygulu
Hüsrev ü Şirin	Hüsrev	Varlıklı (Şehzade)	Mücadeleci
Gâve	Pervîz	Fakir (Aslen Şehzade)	Çaresiz, Duygulu
Kara Belâ	Hüsrev	Varlıklı (Vezir oğlu)	Saf, Duygulu
Çok Bilen Çok Yanılır	Süeda	Varlıklı (Vali oğlu)	Mücadeleci, Duygulu
Sözde Sebat	İzzet	Varlıklı (Çavuş Baş oğlu)	Mücadeleci, Duygulu
Sergüzeşt-i Pervîz	Pervîz	Varlıklı (Mirasyedi)	Saf, Duygulu
Tedbirde Kusur	Nail	Varlıklı (Mirasyedi)	Saf, Duygulu
Şair Evlenmesi	Müştak	Varlıklı	Saf, Duygulu
Sabr u Sebât	Mehmet	Varlıklı	Zeki, Mücadeleci, Duygulu
Namurad	Tahassür	Varlıklı	Çaresiz, Duygulu
Karı Kocaya Uygun	Faik	Varlıklı	Zeki, Duygulu
Sefalet-i Aşk	Mahir	Varlıklı	Saf, Çaresiz, Duygulu
Evhâmî	Pertev	Orta Halli	Zeki, Duygulu
Açıkbaş	Fettah	Orta Halli	Zeki, Mücadeleci, Duygulu
Besâ	Recep	Fakir (Çoban)	Çaresiz, Duygulu
Eskici Kasım	Kasım	Fakir (Ayakkabıcı çırağı)	Saf
Bahtiyar	Âdil	Fakir	Çaresiz, Duygulu

Oyundaki tüm âşıkların bir arada gösterildiği tablodan yola çıkarak oyunlardaki âşıkların büyük çoğunluğunun varlıklı ailelerden geldiklerini, oyunlarda toplumun üst kesiminden erkeklerin aşklarının anlatıldığını söylemek mümkündür. Bu durum halk hikâyelerindeki yapı ile de çelişmemektedir.

Oyunlardaki âşık tiplerinin özelliklerini değerlendirdiğimizde ise *Eskici Kasım* adlı komedideki Kasım kişiliği ile *Hüsrev ü Şirin* piyesindeki Hüsrev dışında tüm tiplerin “duygulu” olarak nitelendikleri görülmektedir. Tek perdelik bir komedi olan *Eskici Kasım*’da Kasım’ın saflığı dışında bir özelliği ön plana çıkmazken, *Hüsrev ü Şirin*’de Hüsrev’in oyun içerisinde Şirin’e söylediği birçok duygulu şiire rağmen Şirin’le evlenmeden önce biri mantık evliliği biri de Şirin’e nispet amacıyla iki kez başka kişilerle evlenmesinden dolayı Hüsrev’i “duygulu” özelliği ile tanımlamak istemedik.

Altı tipten birinin özellikleri olarak “çaresiz” ve “duygulu” sıfatlarının bir arada kullanılmış olması bize bu âşıkların sevgiliyi seviyor olmalarına karşın ona kavuşma yolunda karşılarına çıkan engelleri aşabilecek güce ve kararlılığa sahip olmadıklarını, kaderlerine razı olup yalnızca feleği şikâyet etmekle yetindiklerini, şayet sevgiliye kavuşabilmiş iseler bunun ya onlar adına mücadele eden “yardımcı” kişiler vasıtasıyla

gerçekleştiğini ya da ilahi yardımlar sayesinde olduğunu göstermektedir. Bu zayıflığı belli bir ölçüde dönem eserlerinin daha gerçekçi olma iddialarına da bağlayabiliriz. Oyun kahramanlarının tam olarak yaşları verilmemekle birlikte oyun içinde çocuk olarak tanımlandıklarını, halen ebebeynlerinin kontrolünden çıkamamış olduklarını düşünürsek 15-20 yaş aralığındaki bu erkek kahramanların aşırı duygusal olmalarında etkisiyle iradesiz kişilikler olarak çizilmelerini bir realist unsur olarak görebiliriz.

Bununla birlikte bu “çaresiz” altı kişinin dışında altı kahramanın “mücadeleci” olarak nitelendikleri görülmektedir. İki hikâyedeki “mücadeleci” tip birebir halk hikâyesinden geliyor olsada incelediğimiz oyunların içerisinde sevgiliyi elde etmek uğruna çeşitli zorluklara ve maceralara atılmaktan çekinmeyen âşıklarında bulunduğunu söylemek gerekir.

Beş âşığın tanımlamaları arasında “zeki” sıfatı bulunmaktadır. Bu âşıklar karşılaştıkları engelleri zekâları sayesinde aştıkları için bu şekilde tanımlanmışlardır.

Beş âşığın karşısında ise “saf” sıfatı yer almaktadır. Bu âşıklardan ikisi saflıkları yüzünden kötü kadınların tuzağına düşecek ve sahip oldukları zenginliklerini kaybedeceklerdir. Diğer saf tipler ise saflıkları yüzünden zor anlar yaşayacak, kandırılmaya çalışılacaklardır.

Yirmi oyundaki âşıkların ortak özelliklerini bu şekilde belirttikten sonra öne çıkan bazı âşıkları daha yakından inceleyelim.

Ali Haydar’ın *Sergüzeşt-i Pervîz* adlı piyesinde Pervîz adlı saf bir mirasyedi ile Hoş-hümâ adlı erkekleri tuzağına düşürüp servetlerini tüketen bir kötü kadının aşk macerası anlatılır. Yaşını bilmediğimiz Pervîz oldukça duygulu bir gençtir. Bir kayık gezisinde gördüğü Hoş-hümâ’ya görür görmez âşık olur. Edebli bir kadın zannettiği Hoş Hüma için dünyadan, canından ve servetinden geçmeye hazırdır. “Bu günlerde çıktı gözümde cihân / Bana oldu zindân bu gün ve mekân” ,”Beni gayri alsın götürsün ecel / Ki her şeyden artık kesildi emel”<sup>355</sup> Hassas bir genç olan Pervîz bu aşk yüzünden sık sık bayılır. Hastalık alametleri gösterir.

Pervîz’in de oldukça yakışıklı bir erkek olduğunu hizmetçisi Çaresaz’ın ifadelerinden ve elinde büyümüş olmasına karşın Pervîz’e beslediği duygulardan

---

<sup>355</sup> Ali Haydar, s. 7.

anlarız. “Bu rütbe seveydin eğer sen beni / Ayırmazdım asla yanımdan seni”,  
 “Beğenmezsin ama ne etsem beni / Kusûrum büyütme olmadaki seni”<sup>356</sup>

Hoş-hümâ’ya çok kısa bir sürede büyük önem veren bu saf ve tecrübesiz genç, hocası Âkil’in yanlış yolda olduğuna dair söylediği sözlerini ve öğütlerini dinlemez. Hizmetçisi Çaresaz aracılığı ile Hoş-hümâ ile mektuplaşır. Ancak oyunun ilerleyen bölümlerinde anlaşılırki hocası Âkil’in Hoş-hümâ hakkındaki öngörülerini doğrudur. Hoş-hümâ’nın evindeki eğlence meclislerinin sonrasında Pervîz’i sokaklarda tüm servetini kaybetmiş sefil bir halde görürüz. “Nasîhat kabûl eylemezse kişi / Olur âkıbet böyle onun işi”<sup>357</sup>

Pervîz, gençliğin getirdiği tecrübesizlikle yalnızca dış görünüşüne aldandığı bir fettana gönlünü kaptırır. Kısa sürede hastalıklı seviyeye ulaşan aşkı yüzünden sağlığını dahi kaybetmeye başlar. Oyunun sonunda bu sevda yüzünden tüm servetinden olur. Pervîz bu özellikleriyle klasik edebiyattaki sevgilinin her türlü zulmüne razı, sevgiliye kavuşmak uğruna çekilecek çileden âdeti keyf alan âşık tipini andırmaktadır.

Ahmet Necîb’in *İdbâr ve İkbâl* adlı piyesinde Arslan Bey adlı sabık melikzadenin Çin hükümdarının kızı Binnaz Hanım’a duyduğu aşk anlatılır. Arslan Bey bu aşk uğruna ortaya canını koymuş olduğu bir bahse girer. Oyunun başlangıç durumunda işlerin kendisi için gayet kötü gittiğini gördüğümüz -babasını ve saltanatını kaybetmiş olan- Arslan Bey’in yeni geldiği Pekin şehrinde bahtı döner. Öncelikle bir tesadüf sonucu karşısına çıkan Hâce adlı yaşlı kadın tarafından açlıktan ölmek üzereyken sokaklardan kurtarılır ve evlat edinilir. Sonrasında sarayda görevli iyi kalpli insanların dostluğunu kazanır. Resmini görerek âşık olduğu Binnaz Hanım’ın kendisine sorduğu soruların hepsini doğru cevaplayarak âşık olduğu kişiyi ve onun aracılığı ile oyunun başında kaybetmiş olduğu refahı ve babasını kazanmış olur. Arslan Bey’in bu yolda en büyük yardımcısı zekâsı ve bilgili bir kişi olmasıdır Kendinden önce yedi sekiz şehzadenin bilemeyip canından olduğu soruları bu vasıfları sayesinde bilerek, saadete ulaşır. Oyun boyunca tanıştığı herkes tarafından sevilen herkesten iyilik gören, karşılaştığı engelleri ise zekâsıyla aşan biri olan Arslan Bey, bir masal kahramanını andırır.

Şemsi’nin *Tedbirde Kusur* adlı oyununda Nail adlı saf gencin babasının ölümünden sonra yaşadıkları anlatılır. Amcakızı Hayriye ile birbirlerini seven bu

<sup>356</sup> Ali Haydar, s. 14.

<sup>357</sup> Ali Haydar, s. 51.

gençler, Nail'in babasının ölümünden sonra serserilere uyup hovardalığa başlaması yüzünden kavuşamazlar. Yirmi yaşında çok yakışıklı bir genç olan Nail Bey'i, Hayriye Hanım'ın annesi Vesile Hanım, ay parçası gibi bir çocuk diye tarif eder. Nail Bey'in en önemli özelliği saf bir delikanlı olmasıdır. Bu saflığı ise babasının kendisi üzerine hastalık derecesine varan sevgisinden kaynaklanır. "Evladını sanki âşık gibi seviyor... Nail Nail diyerek çıldıracak. Bir saat. Bir dakika yanından ayırmıyor. Nereye gitse beraber götürüyor hiç kimselerle görüşürmez."<sup>358</sup> Babasının ölümüne kadar Nail Bey'in yalnız başına hareket etme şansının hiç olmadığı anlatılır. "Öyle sâ'ir delikanlılar gibi gezme bilmez zanparalık bilmez. Gözü bağlı bir çocuk. Yirmi yaşına gelmiş de hala pederi yalnız başına bir tarafa salıvermez. Nereye gitse beraber götürür."<sup>359</sup> Babasının oğluna olan bu aşırı düşkünlüğü, Nail'i hayat karşısında oldukça tecrübesiz, kolaylıkla insanlara kanan saf bir kişiye dönüştürür. Bu sebeple babasının ölümünden sonra kolaylıkla serserilere kanacak, onların dostu olduğunu düşünerek içki meclislerine, hovardalığa alışacaktır. İyi ile kötüyü ayırt edemeyen birisi olan Nail Bey, serserilerin aklına uyararak konağını satıp sonunda da tüm servetini kaybedecektir. Tanzimat Edebiyatında sıkça görülen bir durum olan yaşam tecrübesi zayıf kahramanın onu koruyan kişinin vefatından sonra kandırılarak tüm servetini yitirmesi hadisesi bu eserde de bulunur.

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Sabr u Sebât* adlı oyununda Mehmet Bey adlı varlıklı bir aileden gelen genç ile Raksâver adlı cariyenin aşkı anlatılır. İki genç birbirlerini çok sevmelerine ve görüşüyor olmalarına karşın sosyal durumlarının farklılığından dolayı - hemen- kavuşamazlar. Mehmet Bey'i ailesi, amcasının kızı ile evlendirmek isterken Raksâver de sahibi olan Hanım'ın ölümü üzerine satışa çıkarılır. Mehmet Bey'in, ailesinin evlendirmek istediği kızı reddetmesi sonucu evden kovulmasıyla, başına masalları anımsatan olaylar gelir. Önce, zengin bir aileden gelen Mehmet Bey'in artık hiçbir şeye sahip olmayan bir dervişe dönüştüğünü görürüz. Sevgilisinin aşkı uğruna yeni bir yaşam biçimine alışan Mehmet Bey, insanların bağışları ve sadakaları ile yaşayan, hiç bir yerde fazla kalmayıp sürekli seyahat eden, dertli, öleceği günü bekleyen bir derviş olur. Bir dervişçesine amcasının Rumeli'ndeki konağından İstanbul'a yürüyerek seyahat eden Mehmet Bey, İstanbul'da Esadullah Dede adlı bir derviş tarafından evlat edinilir. Esadullah Dede'nin ölümü ile Mehmet Bey'e zamanında

<sup>358</sup> Şemsi, s. 19-20.

<sup>359</sup> Şemsi, s. 18.

Esadullah Dede'nin almış olduğu şimendifer hisseleri vasıtasıyla büyük bir servet miras kalır. Sonrasında kendine kalan servetle Paris'e giden ve orada Kont dö Binam adıyla yaşayan Mehmet Bey, babasının ölmek üzere olduğu haberini alarak İstanbul'a geri döner. Ancak babasıyla dargın olduğu için onun yanına Hoca Lokman kılığında gider. Oyunun sonunda ise babasının Mehmet Bey'i evlatlıktan reddettikten sonra kendine aldığı Gülfeşân adlı genç cariye, aslında Mehmet Bey'in sevdiği Raksâver olduğu ortaya çıkar. Babanın eceliyle ölümü üzerine sevgililer oyunun sonunda birbirlerine kavuşurlar.

Mehmet Bey'in neredeyse tüm oyun boyunca seyahat etmesi, sevdiği kıza kavuşamayınca zorunlu bir gurbete çıkması, girdiği her yeni mekânda yeni bir kimliğe bürünmesi (kılık değiştirme), oyundaki tüm düğümlerin tesadüfler aracılığıyla atılması ve çözülmesi, eserin ve Mehmet Bey'in masalsı özelliklerini oluştururlar.

Mustafa Hilmi'nin *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü* adlı eserinde fakir bir genç olan Âdil ile bir vezir kızı olan Münire'nin aşkları anlatılır. Âdil'in fakir bir genç olması sevgililerin birbirlerine kavuşmalarında en büyük engeli oluşturur. Münire'nin babası Nazmi Paşa, dadısı Dilcu ve kethüda Hayrettin şiddetle bu beraberliğe karşı çıkarlar. Genç âşıkların ise bu engellere hiç direnç göster(e)medikleri görülür. Birbirlerini büyük bir tutkuya seven gençler kızın babasının iradesi karşısında oldukça zayıf kalmakta, biri sürgün edildiği çöle öteki zindana düşmektedir.

Âşık rolündeki Âdil, oyunun Niyazi Akı'nın tesbitiyle, *Leyla ile Mecnun* hikâyesindeki Mecnun'a benzeyen bir kahramandır. Fiziksel özelliklerinden ziyade ruhi yönü üzerinde durulan kahramanın sevgiliyi çok büyük bir aşkla sevdiğini, hislerinin karşılıklı olduğunu görürüz. Oyunun ilk perdesinde geçen karşılıklı konuşmalardan Âdil'in Münire'nin aşkından şüphe ettiği, gelecekte olabilecek tatsızlık ve ayrılıklardan dolayı şikâyet ettiği görülür. Hislerini oldukça yoğun bir şekilde yaşayan bu kahraman sevgilinin babasının huzuruna çıktığında fakir biri olmasına karşın yüreğine söz geçiremediğini aklı yerine kalbinin hâkimiyetine girdiğini belirtir. Sevgilinin babasının kendisini çöle sürmesi üzerine herhangi bir eyleme girişmeyen âşık, talihe, feleğe kızar. Sevgisinden vazgeçmez ancak araya giren engelleri aşmak için hiçbir şey de yapmaz, kaderine boyun eğen bir tavır sergiler. Çölde sevdiğini anarak dolaşır. Karşısına çıkan ve kendisine yardım etmek isteyen Derviş'e derdini söylemek istemez. Oyunda âşık ile sevgilinin kavuşması tamamen gençler adına Allah'a dua eden Derviş'in kerameti ile

gerçekleşir. Derviş'in duası çabucak kabul olur ve gençleri ayıran vezir ölür, sevgili aşığı yanına çağırır. Oyunda Âdil'in temsil ettiği kaderine boyun eğmiş pasif âşık tipi *Leyla veMecnun* mesnevisindeki Mecnun'un davranışlarının tasavvufi boyutu göz önünde bulundurulmadan devam ettirilmesidir diyebiliriz.

Ahmet Fahri'nin *Kerem ile Aslı* adlı piyesinde oyunun başkahramanı Kerem'dir. Aslı'yı babasının kaçırması üzerine uzun bir yolculuğa çıkan kahraman, sevgili uğruna birçok çile çekecek, sonunda canını verecektir. Oyun boyunca Aslı'nın peşinden giden Kerem'in yaşadıkları anlatılır. İki kişi üzerine kurulu bu aşk hikâyesinde Kerem'in aşkının daha ön plan çıktığı söylenebilir. Aslı'ya ilk görüşte âşık olan, ondan asla vazgeçmeyen, onun uğruna çileli bir yolculuğa çıkıp, tahtını bırakan ve piyesin sonunda Keşiş'in oyunu yüzünden sevdiğine ulaşamadığında derin bir ah çekerek yanacak olan Kerem'dir.

### 3.2. SEVGİLİ

Geleneksel anlatıların başkişisi âşık-kahraman ise sevgili tipi için âşığın âşık özelliklerini gösterebilmesini sağlayan kişidir diyebiliriz. Sevgilinin âşığın hayatına girmesi ile âşık, önce genç bir erkekten âşığa, sonrada yaşadığı maceralar sonucuda âşık-kahramana dönüşür. Adeta âşığın arzu nesnesi olan sevgili hem kendinden beklenenler hem de âşığa kazandırdıkları ile geleneksel anlatıların idealleştirdiği bir tiptir. Klasik edebiyatta âşığa acı çektiren, âşığa olduğundan daha fazla rakibe yakınlık gösteren sevgili tipi, halk edebiyatında ne olursa olsun âşığı sevmeye ve beklemeye devam eden vefalı ve mücadeleci bir kişilik kazanır.

İncelediğimiz oyunlarda âşık gibi hikâyenin olmazsa olmazlarından biri olan sevgililerin -güzellikleri ile anılmalarına karşın- dış görünüşleri hakkında detaylı bilgi verilmez. Yalnızca tehlikeli kadın özelliği gösteren kadınların karşı konulamaz derecede güzel/çekici oldukları söylenir. Oyunlardaki sevgili tipinin toplu olarak gösterildiği tabloyu incelediğimizde sevgililerin sosyal konumları ve kişilik özellikleri bakımından bazı bilgilere ulaşırız.

**Tablo 3. 2.Oyunlardaki Sevgili Tipleri ve Özellikleri**

<b>TİP:</b>	<b>SEVGİLİ</b>		
<b>Oyun</b>	<b>Kişi</b>	<b>Tipin Sosyal Konumu</b>	<b>Tip Çeşidi</b>
Gâve	Hûbçehr	Varlıklı (Şah kızı)	Çaresiz, Duygulu
Kara Belâ	Behrever	Varlıklı (Padişah kızı)	Saf, Duygulu
Hüsrev ü Şirin	Şirin	Varlıklı (Sultan)	Mücadeleci, Duygulu
Bahtiyar	Münire	Varlıklı (Vezir kızı)	Çaresiz, Duygulu
Çok Bilen Çok Yanılır	Hasene	Varlıklı (Kaymakam kızı)	Zeki, Duygulu
Kerem ile Aslı	Aslı	Varlıklı (Eski Haznedarın kızı)	Çaresiz, Duygulu
Evhâmî	Hasna	Varlıklı	Zeki, Duygulu
Karı Kocaya Uygun	Sabiha	Varlıklı	Zeki, Duygulu
Açıkbaş	Yekta	Varlıklı	Zeki, Duygulu
Tedbirde Kusur	Hayriye	Varlıklı	Saf, Çaresiz, Duygulu
Şair Evlenmesi	Kumru	?	Çaresiz, Duygulu
Besâ	Meruşe	Fakir (Çoban kızı)	Zeki, Mücadeleci, Duygulu
Sözde Sebat	Naime	Fakir (Oduncu kızı)	Çaresiz, Duygulu
Sefalet-i Aşk	Şefkat	Cariye	Duygulu
Sabr u Sebât	Raksâver	Cariye	Zeki, Mücadeleci, Duygulu
Namurad	Mehcure	Fakir	Mücadeleci, Duygulu

Oyunlardaki sevgililerinde -âşıkların olduğu gibi- toplumun üst kesimlerinden kişiler olduklarını görürüz. Böylelikle piyeslerde gördüğümüz aşk hikâyelerinin çeşitli devirlerde yaşamış, toplumun üst sınıflarının hayatlarına dair oldukları sonucuna varabiliriz.

Tablodan sevgililerin hepsinin “duygulu” tipler olduklarını görürüz. İncelenen yirmi oyunun yalnızca altısında “çaresiz” olma özelliği gösteren sevgilinin olması, (aralarında kesişim bulunsada) oyunlardaki dört “mücadeleci” ile altı “zeki” tipler birlikte düşünüldüğünde bazı çıkarımlar yapma imkânı sunmaktadır. Bu durum sevgililerinde en az âşıklar kadar oyunlarda etkili olduklarını göstermektedir. Hatta birçok oyunda sevgililer zekâları sayesinde engellerin aşılmasını sağlamışlardır. Ancak bu zeki kadınların üçünün şeytani kadın tipler oldukları unutulmamalıdır. Bu kadınlar yeteneklerini âşığa ya da âşıklarına yardım etmekten için değil, zarar vermek için kullanırlar. Bu kadın tipinin kaynağı *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesüle Binbir Gece masallarında* geçen bir masaldır. *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi* yalnızca incelenen oyunlardaki kötü kadın tipinin değil ilk dönem romanlarımızdaki kötü kadınlarında kaynağı olmuştur. Son olarak devrin sosyal şartları düşünüldüğünde oyunlardaki (aralarında kesişim bulunmaktadır) iki “saf” ve altı “çaresiz” sevgili tipinin varlığı ve olay örgüsü üzerinde etkisizlikleri hiç yadırganmamalıdır.



Oyunlardaki sevgililerin ortak özelliklerini bu şekilde belirttikten sonra öne çıkan bazı kişileri daha yakından inceleyelim.

Ali Haydar'ın *Sergüzeşt-i Pervîz* adlı oyununda saf bir mirasyedi olan Pervîz'in erkekleri güzelliğiyle kandırıp, servetlerini tüketen Hoş-hümâ adlı kötü kadına âşık olması anlatılır. Hoş-hümâ bilinen olumlu sevgili tipinin tam tersidir. Tıflî hikâyeleri olarak adlandırılan hikâye grubunda sıklıkla tekrarlanan bu kadın tipini kıskançlık ya da kendi menfaati için kolaylıkla cinayet işleyebilen, etkileyici güzelliği ile zengin ve saf erkekleri, mirasyedileri kandırıp onların servetlerini tüketerek yaşayan, eğlence âlemlerini sürdürdüğü konağı ile özdeşleşmiş bir kadın olarak tarif edebiliriz. Hoş-hümâ güzelliğinden faydalanarak servet avcılığı yapması bakımından oyunun altmetni olan *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi*'ndeki Hançerli Hanım'a benzeyen bir kahramandır.

Çok güzel bir kadın olan Hoş Hüma'yı Pervîz'in hizmetçisi olan Çaresaz ve hocası Âkil: "Güzellikte asla bulunmaz eşi / Hayâl-hâne- i akla gelmez işi"<sup>360</sup>, "Ona adla sanla denir Hoş-Hümâ / Gören cân ü dilden olur müptelâ", "Onu akçe ile doyurmak muhâl / Sarâyında vardır gümüştan cibâl", "Ne Pervîz'e ne kimseye meyl eder / Muhabbet yüzünden ne işler keser", "Kimin malı çoksa ona göz atar / Soyup soğana döndürüp de satar"<sup>361</sup> sözleriyle tanımlarlar. Pervîz'in hizmetçisi Çaresaz aracılığıyla gönderdiği mektuba olumlu karşılık veren Hoş-Hümâ, Pervîz'i konağına davet eder. Hoş-Hümâ'nın konağı gerek içindeki bahçesi gerek vaat ettiği zevk ve sefa ile bir cennet bahçesini andırır. Zaten ilk görüşte Hoş-Hümâ'ya âşık olan Pervîz, onun konağına girdikten sonra tüm iradesini ona teslim eder. Hoş-Hümâ erkekleri elde etme yöntemini "Ne beyhûde nâz et ne çokta niyâz / Ne ağlat ne güldür sevindir biraz / Onu dâm-ı zülfünde eyle esîr / Alup mâl u emlâkın eyle fakîr / Onu sonra zevk ü sefâlarla ye / Görenler sana âferînler diye"<sup>362</sup> sözleriyle açıklar. Oyunun sonunda tüm servetini Hoş-Hümâ'ya yediren Pervîz'in sokaklarda yaşadığını görürüz. Ancak ettiğini bulan Hoş-Hümâ'nın da başına büyük bir felaket gelir. Konağı yanan kadın tüm servetini yitirir Pervîz gibi sokaklaradüşer. Halini gören Âkil'in sözlerinden kederlenenerek ölür.

Şemsi'nin *Tedbirde Kusur* adlı oyununda Nail Bey babasının ölümünden sonra çapkın, saygısız bir mirasyediye dönüşmeden önce amcakızı Hayriye Hanım'ı sevmektedir. Nail Bey geçirdiği bu dönüşümden sonra Hayriye Hanım'ı unuttur.

<sup>360</sup> Ali Haydar, s. 25.

<sup>361</sup> Ali Haydar, s. 12.

<sup>362</sup> Ali Haydar, s. 41.

Hayriye Hanım, sevdiğine kavuşamayacağını anlayınca aşk hastalığına tutulup ölecek yapıda hassas bir insandır.

Ahmet Necîb'in *İdbâr ve İkbâl* adlı piyesinde Çin padişahının kızı olan Binnaz Hanım'ın evlilik konusunda farklı tavrı oldukça ön plana çıkar. Binnaz Hanım, güzelliği dillere destan olan, güzelliğinin methini duyanların, resmini görenlerin uğrunda ölmeye razı olacak şekilde etkisinde kaldıkları bir kişidir. Buna karşın Binnaz Hanım ısrarla kimseyle evlenmek istemez. Babasına ettirdiği yeminden faydalanarak kendisine talip olanları bir sınava sokar, sorularına doğru cevap veremeyenleri öldürtür. Bu sayede evlenmemenin yolunu bulmuş olan Binnaz Hanım, oyunun sonunda neden böyle davrandığını açıklar. Kendisinin de insan olduğunu ancak cahil bir koca istemediği için böyle bir oyun düzenlediğini tüm soruları doğru cevaplamış olan Arslan Bey'le evleneceğini açıklar. Tertip ettiği bu oyun dışında Binnaz Hanım'ın çıkarları için kolaylıkla insanları kullanabildiğini ve onlara yalan söyleyebildiğini görürüz. Arslan Bey'i görüp ona âşık olmuş olan cariyesi Şehvar'ı, onu Arslan Bey'le evlendireceği vaadiyle kandırıp kullandıktan sonra, cariyenin aşk acısından ötürü canına kıymasına sebep olur. Binnaz Hanım'ın sözünde durmayan bir insan olduğu zaten Arslan Bey'in soruların tamamına cevap vermiş olmasına karşın Binnaz Hanım'ın evlenmeye ayak direlediği sahnede anlaşılır. Ahmet Necîb'in Binnaz'ı çocukça ihtirasları yüzünden babasının gücünü kendisini sevenlerin canını yakmak için kullanan şımarık bir padişah kızı olarak kurguladığını söyleyebiliriz. Oldukça güzel bir kız olan Binnaz, birine ait olmak yerine sürekli arzulanmayı seçen ölümcül kadın tipinin çocuksu halidir denilebilir.

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Sabr u Sebât* adlı oyununda sevgili rolündeki Raksâver adlı cariyeye, hanımının ölümü üzerine satılmasıyla görüşüp sevdiği Mehmet Bey'le ayrılmak zorunda kalır. Sevdiği kızın hasretinden yataklara düşen Mehmet Bey'e doktorlar hava değişimi tavsiye ederler. Mehmet Bey'i Rumeli Paşası olan amcasının yanına gönderen babası Mün'im Efendi, kendine yeni bir cariyeye satın alır. Eserin üçüncü perdesinde Gülfeşân adlı bu cariyenin kendisinden bir çocuk sahibi olmak isteyen Mün'im Efendi'nin tekliflerini geri çevirdiğini görürüz. Bunun üzerine Gülfeşân adlı cariyeye ışık girmeyen karanlık bir odaya hapsedilir ve üç yıl boyunca orada kapalı kalır. Oyunun son perdesinde Mün'im Efendi'nin ölüm döşğinde olduğunu görürüz. Gülfeşân, zamanında bir genci sevdiğini birbirlerine karşılıklı sadakat yemini ettiklerini,

bu sebeple Mün'im Efendi'nin tekliflerini geri çevirdiğini belirtir. Eve gelen doktorlar arasında bulunan Hoca Lokman'ın Mün'im Efendi'nin oğlu Mehmet Bey olduğunun Gülfeşân adlı cariye'nin de Mehmet Bey'in sevdiği Raksâver olduğunun anlaşılması ile âşıklar birbirine kavuşurlar.

Raksâver adlı cariye bu oyunda geleneksel anlatılardaki bilhassa halk hikâyelerindeki sevgili tipine uymaktadır. Rakibin tüm fitne fesatlarına, başına gelen tüm olaylara ve çarptırıldığı cezalara rağmen namusunu koruyan, sevgilisini bekleyen sevgili tipini bu oyunda Raksâver canlandırır. Ufak bir hileyle de olsa (hamile kalmaktan çok korktuğunu, şayet hamile kalırsa öleceğini hissettiği bahanesi ile) kendini Mün'im Efendi'den koruyan Raksâver, bu uğurda üç sene karanlık bir oda da yaşar. Sabrının mükâfatını ise oyunun sonunda sevdiğine kavuşarak alır.

Ahmet Midhat'ın *Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş* adlı oyununda Turan hükümdarı Efrasiyab'ın kardeşi Gerşiyuz'un hileleri sonucu Siyavuş ile evliliği geciken ve Siyavuş'un ikinci eşi olmak zorunda kalan Efrasiyab'ın kızı Firengis, oyunda, kocasına her daim gösterdiği güven ile ön plana çıkar. Gerşiyuz'un hilelerine inanan babasına karşı hep kocasının yanında olur. Babasına Siyavuş'un masumiyeti konusunda kefil olur, ayaklarına kapanır ancak onu ikna etmeyi başaramaz. "Siyavuş gibi doğru bir kahraman öyle hud'alara, hilelere tenezzül etmez babacığım! Düşmanı aleyhinde bile hud'a kurmaz. Bu işte mutlaka büyük bir düşman hilesi vardır."<sup>363</sup>

Firengis, Gerşiyuz ve Sûdâbe'nin tertiplelediği düzmece mektup okunduktan sonra bile Siyavuş'a olan inancını kaybetmez. "(Mektubu dinlerken etrafa) (...) Bu mektubu kim tasnî etmiş? Siyavuş için bu iftirayı hangi melun tertip eylemiş?(...) (Babasının ayaklarına kapanarak) Evet babacığım! Senin Siyavuş hakkındaki lutfunu çekemeyen Keykavus, Siyavuş'u bu suretle sana öldürtmek için şu mektubu yazıp göndermiştir. Bu da Sûdâbe'nin bir hud'asıdır."<sup>364</sup>

Ahmet Fahri'nin *Kerem ile Aslı* adlı oyununda Aslı, Kerem'in âşık olduğu kızdır. Aslı oyun boyunca Kerem'in derinden arzuladığı elde etmek için büyük çabalar sarf ettiği güzel kız olmanın ötesine geçemez. Babası onu Kerem'den kaçırdığında Kerem'i unuttur. Oyunun sonunda sevgiliye bir türlü kavuşamamanın derdiyle Kerem'in derin bir ah ederek tutuşması üzerine onun küllerini toplamaya çalışan Aslı'nın saçları yanar ve ölür.

<sup>363</sup> Ahmet Midhat, s. 296.

<sup>364</sup> Ahmet Midhat, s. 299.

Namık Kemal'in *Kara Belâ* adlı oyununda Hint padişahının kızı Behrever ile vezirin oğlu Hüsrev'in aşkları anlatılır. Araya giren hadımağasının hileleri sonucu genç âşıklar birbirine kavuşamazlar ve bu dünya yerine öte dünyada birlikte olmayı seçerek sırayla ölürlür. Behrever on yedi yaşında bir kızdır. Hüsrev'in askeri başarıları üzerine yazdığı kaside ile genç yaşında büyük bir şöhret kazanmıştır. Namık Kemal'in bu eseri konu ve şahıs kadrosu bakımından *Tahir ile Zühre*'ye benzemesine karşın sevgili ve âşık rolündeki kahramanların kişilik özelliklerinin geleneksel hikâyedekinden farklı işlendiği görülür. Öncelikle halk hikâyesinde Zühre, Behrever'e göre çok daha olgun, her daim Tahir'in arkasında olan, rakibin hilelerine kanmayan bir sevgilidir. *Kara Bela*'da ise Behrever –belki de daha gerçekçi olarak- on yedi yaşının vermiş olduğu tüm tecrübesizliğe sahip, ilk kez âşık olmanın getirdiği heyecanı ve saflığı tamamen yaşayan, bir padişah kızı olmanın getirdiği gücü kimi zaman -bir ergen psikolojisi ile- etrafındakilere hakaret etme ve aşağılama için kullanabilen bir kişiliktir. Ahşid'in kendisini Hüsrev ile görüştüreceğine kolayca kanan Behrever, onun tuzağına düşer ve Ahşid tarafından işgal edilir. Bu acıyla yaşayamayan Behrever kendisini Hüsrev'e layık görmeyecek ve son nefesinde Ahşid'in kötülüklerini ortaya çıkararak intihar edecektir. Halk hikâyesinde Tahir ile Zühre'ye rakibin her oyununda veyahut kötülüğünde yardımcı olan ilahî güçler ya da olağanüstü yardımcıları bulunmaktadır. Namık Kemal'in tiyatrosunda bu tür yardımcıları yer olmadığı için iki eserinde sonu aynı şekilde (âşık ve sevgilinin ölümü ile) sonuçlanmasına rağmen Namık Kemal'in hikâyeye getirdiği yorum doğrudan kötü sona giden bir aşk hikâyesi şeklinde olur.

### 3.3. ÂŞIK VE SEVGİLİYE YARDIMCI TİPLER / KİŞİLER

Geleneksel anlatılarda “yardımcı”, “bağışçı” kahraman olarak görülen âşık ve sevgiliye göre ikinci derece kişiler olarak kabul edebileceğimiz yardımcı kişileri; dervişler, dadılar, cariyeler, pirlar, ulular, Hz. Hızır, doğaüstü güce sahip kişiler, aşığın ve sevgilinin nedim ve nedimleri... vb. şeklinde sıralamak mümkündür.

İncelenen oyunlarda *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü* adlı piyesteki derviş dışında olağansütü güce sahip bir yardımcıya rastlanmamıştır. Bunu dönem oyunlarında gelişmekte olan gerçekçilik anlayışına bağlamak mümkündür.

Ali Haydar'ın *Sergüzeşt-i Pervîz* adlı piyesinde yardımcı kahramanın oynadığı rol şu şekildedir. Pervîz, sevda konularında tecrübesiz birisidir. Pervîz'in bir sıkıntısı olduğunu anlayan Âkil adlı hocası oğlanın derdini anlamaya çalışır. Hoş-Hümâ'ya âşık

olduğunu öğrendiğinde ise Pervîz'i Hoş-Hümâ konusunda uyarır. Pervîz'in kendisini dinlememesi üzerine gücenerek yanından ayrılır. Oyunun ilk perdesinde Pervîz'e akıl vermeye çalışan ancak başarılı olamayan Âkil, üçüncü perdede tekrar ortaya çıkar. Âkil'in sözünü dinlemeyen Pervîz tüm servetini kaybetmiş, sokaklarda yaşar olmuştur. Pervîz'e bu zor anında hocası Âkil yardım edecektir ayrıca ona bundan sonra uyması için öğütler de verir: "Uyup nefse aklın şaşırma sakın / Benî âdem aklın başına takın", "Ne mâl ve ne câh-ı cihâna dayan / Gözün hâb-ı gafletten açta uyan", "Hayr işle gelsin hayır başına / Gözün dikme asla elin aşına" vb.<sup>365</sup>

Pervîz'e ettiği kötülüklerden sonra evi yanan, tüm servetini kaybedip Pervîz gibi sokaklara düşen Hoş-Hümâ ile karşılaşan Âkil "Ne hâle kodun bak bu Pervîz'i sen / Perîşân olur bak perîşân eden" sözleri ile ona ders verir.

Âkil, hocası konumunda olduğu Pervîz'e oyunun ilk perdesinde öğüt dolu sözler söyler, Hoş-Hümâ'nın nasıl bir kadın olduğunu bildiği için o kadından uzak olmasını telkin eder. Oyunun ikinci perdesinde hocasının sözünü dinlemeyip Hoş-Hümâ'nın konağına giden Pervîz'in aşk maceralarını görürüz. Ancak oyunun üçüncü ve son perdesinde anlaşılır ki Âkil haklı çıkmıştır, Pervîz her şeyini kaybedip sokaklara düşmüştür. Oyunun sonunda Pervîz'e tekrar yardım eli uzatan Âkil, Hoş-Hümâ'ya söylediği sözlerle kederinden ölmesine sebep olur. Oyunda bilge adam konumunda olan Âkil'in ağzından her zaman doğrular çıkar. Etrafındaki tecrübesiz kişilere öğütler verir, zor durumda kaldıklarında onların yardımına yetişir.

Mustafa Hilmi'nin *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü* adlı eserinde bir vezir kızı olan Münire ile fakir bir oğlan Âdil'in aşkları anlatılır. Münire'nin babası Nazmi Paşa'nın bu ilişkiye şiddetle karşı çıkması üzerine gençler ayrılmak zorunda kalırlar. Nazmi Paşa, aşkından vazgeçmeyen Âdil'i sürgüne yollar, kızını da zindana hapseder. Çölde sevdiğinden ayrı olmanın sıkıntısıyla dolaşan Âdil, kendi kendine konuşurken ümitsizce yardım ister: "Yok terahhum eyleyen feryâdıma / Gel yetiş ey Hızır aşk-ı imdâdına"<sup>366</sup> Âdil'in bu sözlerinin hemen ardından karşısına bir derviş çıkar. Adeta Hızır gibi beliren bu derviş Âdil'in derdini o söylemeden anlar: "İşte keşf ettim senin esrârını / Gayri benden saklama efkârını"<sup>367</sup>, "Hiç çekinme benden ey âşık kişi / Hoş görür dervîş

<sup>365</sup> Ali Haydar, s. 52-53.

<sup>366</sup> Mustafa Hilmi, s. 31.

<sup>367</sup> Mustafa Hilmi, s. 32.

olanlar her işi”<sup>368</sup> Âdil’in neden çöllerde dolaştığını anlayan Derviş onun için Allah’a dua eder: “Hiç te’essüf etme ey ehl-i vefâ / Kim bu mihnetten gerek bulsan rehâ / Düşmanın bulsun şu sâ’atte zevâl / Hak nasîb etsin sana zevk-i visâl”<sup>369</sup> Derviş bu duayı eder ve kayıplara karışır. Dervişin ortadan kaybolmasından hemen sonra Âdil’in yanına sevgilisi Münire’den mektup getiren bir uşak gelir. Mektupta kendilerine bu zulümleri yapan vezir babasının öldüğü haberi vardır. Böylelikle sevgililerin aralarındaki en büyük engel ortadan kalkar. Uşak, Âdil’i sevgilisinin yanına götürür.

Çölde Âdil’in Hızır’ı anarak yardım istediği sırada karşısına birdenbire çıkan Derviş, genç aşığın derdini o açık etmeden anlamış, biran önce sevdiğine kavuşması için dua ettikten sonra da ortadan kaybolmuştur. Bu olağanüstü ortaya çıkış ve kayboluştan sonra Derviş’in duasının derhal kabul olduğunu, gençleri ayıran zalim babanın öldüğünü öğreniriz. Âdil, karşısına çıkan Derviş ve onun gösterdiği kerametler sayesinde sevdiğine çabucak kavuşur.

M. R.’nin *Hüsrev ü Şirin* adlı oyununda Hüsrev’in Şapur adlı arkadaşı Şirin-Hüsrev aşkının başlıca tetikleyicisi ve destekçisi olur. Önce Şirin’in güzelliğini Hüsrev’e methederek Hüsrev’in ona âşık olmasını sağlar. Sonrasında Hüsrev’in resmini Şirin’e götürür, Şirin’le konuşur ve Şirin’in kalbine de Hüsrev’in aşkını sokmayı başarır. Oyunun devamında Hüsrev çeşitli maceralarda iken Şirin’in yanında kalır, onu korur, Hüsrev ile arasındaki iletişimi sağlar. Şapur adlı aracı/yardımcı kahramanın Hüsrev-Şirin aşkının hem başlamasında hem de devam edebilmesinde çok büyük payı olduğu görülür.

Şemseddin Sâmi’nin *Besâ Yahud Ahde Vefâ* adlı oyununda evlenme arifesindeki gençlerin arasına giren Selfo adlı rakip rolündeki kahraman, güzellikle Meruşe’yi elde edemeyince onu kaçıırır, bu sırada ona mani olmaya çalışan kızın babasını da öldürür. Kocasını öldürülen ve kızı kaçıırılan Vahide, Selfo’nun peşine düşer. Oyunun bu aşamasında kaçıırılan genç kız Meruşe “kurban kahraman”, onu kurtarmak için yola çıkan Vahide ise “arayıcı kahraman” olurlar. Tamamen bir tesadüf sonucunda Selfo’nun uzun süren bir gurbetten sonra memleketine dönmekte olan babasıyla karşılaşan ve onun hayatını kurtaran Vahide, “bağışçı kahraman” ile karşılaşmış olur. Bağışçı kahraman geleneksel anlatılarda kahramana verdiği öğüt, büyü silah, hayvan ya da objelerle yardım ederken bu eserde kızını kurtarmayı tek başına başarması çok zor olan

<sup>368</sup> Mustafa Hilmi, s. 34.

<sup>369</sup> Mustafa Hilmi, s. 35.

arayıcı kahramana bizzat yanında gelerek ve onun adına kızını kurtarıp kocasını öldüreni cezalandırarak yardım eder. Bu eylemi gerçekleştirmeden öncede ne olursa olsun Vahide'ye yardım edeceğine dair Arnavutlara ait bir yemin olan besâ verir:

“*Fettah Ağa- (Vâhide’yi görüp fevkalade bir telâşla) Ah! Sen cin misin? Peri misin? Melek misin? Nereden çıktın? Gökten mi indin?*”

“*Fettah Ağa- ...Sen mutlak beni kurtarmak için gökten inmiş bir meleksin!*”

“*Fettah Ağa- Öyle ise ben de sana -senin bana ettiğin hizmet kadar büyük değilse de- her nasılsa bir hizmet edebilirim.*

*Vâhide- Ne?*

*Fettah Ağa- Zevcinin intikâmını alacağım, kızını kurtaracağım*”<sup>370</sup>

Şemseddin Sâmî'nin *Gâve* adlı oyununda Feridun'un Pervîz adı ile on altı yıl boyunca bir çobanın yanında güvenli bir şekilde büyümesini Ferhad sağlar. Kendisini zalim padişah Dahhâk'ın devirdiği Cemşid hanedanına bağlı hisseden Ferhad, bu soyun son temsilcisi olan Feridun'un hayatta kalması ve bir gün tahtını geri alması için her türlü fedakârlığı yapar. Cemşid inancına inandığı halde, yılanı tapıyormuş gibi yapar, Dahhâk'ın kâhyalığı görevini sürdürür, Feridun'un yaşaması için kendi oğlunu onun yerine yılanlara atmaya dahi razı olur. Ferhad'ın bu çabaları sayesinde Feridun on sekiz yaşına kadar Dahhâk'ın zulmünden uzak kalmayı başarır.

Ahmet Midhat'ın *Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş* adlı oyununda Keykavus'un oğlu olan İran veliahdı Siyavuş ile Turan hükümdarı Efrasiyab'ın kızı Firengis'in evlenmeleri fikrini ilk ortaya atan Efrasiyab'ın veziri Piran olur. Piran'ın bunu yapmakta ki amacı bu evlilik bağı ile İran ile Turan arasındaki savaşı sona erdirmektir. Firengis ve Siyavuş'un evlenmelerine mani olmak için ortaya engeller çıkaran Gerşiyuz'a karşı kendi kızının hayatını dahi feda edebilecek bir kişidir. Gerşiyuz'un ortaya attığı Siyavuş'la evlenecek kızın başına gelecek musibet kehaneti üzerine: “Piran- İşte o dehşetli musibete evvel be evvel kızım Cerire göğüs verecek! Kızımı Siyavuş'a nikâh edeceğim, hüküm-i nücûm ne ise yerini bulsun. Varsın kızım helâk olsun. Ondan sonra Firengis Banu'yu nikâh ederiz.(...)”<sup>371</sup> diyecektir.

Piran bu evliliği bu kadar çok arzulamasının sebebini ise: “Siyavuş için tertip ettiğim ikbal, dünya yüzünden ceng ü cidali kaldırmanın en kestirme yoluydu.” şeklinde

<sup>370</sup> Şemseddin Sami, s. 117-118.

<sup>371</sup> Şemseddin Sami, s. 284.

açıklar.<sup>372</sup> Piran, Gerşiyuz'un Efrasiyab'ı çeşitli düzenbazlıklarla Siyavuş'a karşı kışkırttığı anlarda her zaman Siyavuş'u destekleyecektir.<sup>373</sup>

Ahmet Fahri'nin *Kerem ile Aslı* adlı oyununda sevdiği kız babası tarafından kaçırıldığında onun peşinden uzun bir yolculuğa çıkan Kerem'e yakın arkadaşı Sofu büyük yardımcı olur. Ayrılık derdiyle perişan halde olan Kerem'e göz kulak olur, girilen yeni ortamlarda Kerem'in hikâyesini ve kimliğini anlatır. Kerem'in Aslı'ya kavuşması yolunda bir diğer yardımcısı ise Halep valisi olur. Kerem'i Şah olan babası aracılığıyla tanıyan bu zat, Kerem'in kimliğini öğrendikten sonra onu Aslı ile evlendirmek için Keşiş'e baskı yapar.

### 3.4. ÂŞIK VE SEVGİLİYE ENGEL TİPLER / KİŞİLER

Rakip için sevgili ile âşığın arasına giren, kavuşmalarını geçici ya da ebedi olarak engelleyen her şey<sup>374</sup> diyebiliriz. Rakip de aynı Âşık gibi Sevgiliyi seven bir erkek olabileceği gibi, böyle bir ihtimalin olmadığı canlı veyahut cansız bir varlık, bir tavır, bir eylem olabilir.

Ahmet Atillâ Şentürk “rakip tipinin gerçek hayattaki muhtemel simaları” olarak zengin çocuklarının doğumlarından itibaren yanlarına verilen çoğu zaman siyahî kölelerden seçilen dadı veya lalaları, meyhanelerde taşkın davranışları engellemekle görevli fedaileri ya da kadınlar üzerinden para kazanan kişileri... örnek gösterir.<sup>375</sup> Rakibin gerçek hayattaki bu karşılıklarını oyunlarda da görmek mümkündür. Hatta dönem oyunlarının birçoğunun evlenmek isteyen ya da birbirini seven gençlerin arasına giren engeller ve gençlerin bu engellerle mücadeleleri üzerine kurulu olduğunu söylenebilir.

Klasik edebiyatta âşık, rakiple olan mücadelesinde tek başına iken, halk hikâyelerinde rakip sevgili tarafındanda sevilmez. “...halk anlatılarında âşık, sevgilinin sadakatinden ve aşkından emindir. Onun korkusu, sevgilinin bir başkasına meyletmesinden çok, ailesi tarafından zorla evlendirilmesindedir. Belki de bu yüzden, halk hikâyelerinde rakip, sadece âşık için değil, sevgili için de istenmeyen kötü kişidir.

<sup>372</sup> Şemsettin Sami, 289.

<sup>373</sup> Şemsettin Sami, s. 290-293.

<sup>374</sup> Metin Akkuş, bu “her şey”in içine girenleri “Rakip bir kişilik olabileceği gibi bir başka varlık, nesne veya davranış biçimi olabilmektedir. Bu durumda kişiliği aradan çıkarıp bir ismi, sıfatı veya fiili araya yerleştirmek gerekir. Hatta bazen âşığın kendi kendisiyle zıtlışması söz konusudur. Bu durumda âşığın kendini (engeli) aşma çabası olayın gerilimini sağlayan öğedir.” şeklinde tarif etmektedir. Akkuş, s. 400.

<sup>375</sup> Ahmet Atilla Şentürk, *Klâsik Osmanlı Edebiyatı Tiplerinden Rakîb'e Dair*, Enderun Kitabevi, İstanbul 1995, s. 25-42.



Anlatılarda rakibin asıl işlevi, aşığın sevgiliye ulaşmasındaki önemli engellerden birisi olmasıdır.”<sup>376</sup>

**Tablo 3. 3.Oyunlardaki Rakip Tipleri ve Özellikleri**

TİP:	RAKİP		
Oyun	Kişi	Tipin Sosyal Konumu ve Kimliği	Tip Çeşidi
Siyâvuş	Sûdâbe	Varlıklı (Şah'ın eşi) Âşığın üvey annesi	Yalancı, Kindar, Çıkarıcı
	Gerşiyuz	Varlıklı (Vezir)- Âşığın dedesi	Yalancı, Çıkarıcı, Duygusuz
	Efrasiyab	Varlıklı (Padişah)- Âşığın kayınpederi	Saf
İdbâr ve İkbâl	Binnaz	Varlıklı (Padişah kızı)- Sevgili	Zeki, Yalancı, Mücadeleci, Duygusuz
Kerem ile Aslı	Keşiş	Varlıklı (Eski Haznedar)- Sevgilinin babası	Zeki, Yalancı, Hilekâr, Mücadeleci, Duygusuz
Hüsrev ü Şirin	Behram	Varlıklı (Vezir)	Fitneci, Hilekâr, Vefasız
	Meryem	Varlıklı (Kayser Kızı)-Âşığın ikinci eşi	Kıskanç
	Şeker Banu	- Âşığın üçüncü eşi	-
	Ferhad	Fakir (Taş ustası)-Âşığın rakibi	Mücadeleci, Duygulu
	Şiruye	Varlıklı (Padişah oğlu)-Âşığın oğlu	Hilekâr, Vefasız
Gâve	Dahhâk	Varlıklı (Şah) Sevgilinin babası	Zalim, Duygusuz
	Kâhtan	Varlıklı (Vezir)	Çıkarıcı
Sözde Sebat	Mahalleli kadınlar	Fakir	Fitneci, Yalancı, Kıskanç
	Çavuşbaşı	Varlıklı- Sevgilinin babası	Çaresiz
	Nezihe	Varlıklı- Sevgilinin annesi	Saf, Duygusuz
Sabr u Sebât	Paşa	Varlıklı (Rumeli Paşası)- Aşığın amcası	Duygusuz
	Mün'im	Varlıklı- Aşığın babası	Duygusuz
Namurad	Azize	Fakir- Sevgilinin annesi	Kindar, Duygusuz
	Remzi	Fakir- Sevgilinin babası	Çaresiz
Karı Kocaya Uygun	Hisset	Varlıklı- Sevgilinin babası	Cimri, Duygusuz
	Sabire	Varlıklı- Sevgilinin annesi	Cimri, Duygusuz
Açıkbaş	Hüsnü	Varlıklı- Sevgilinin babası	Saf
	Hesna	Varlıklı- Sevgilinin üvey annesi	Yalancı, Hilekâr
Bahtiyar	Nazmi	Varlıklı (Vezir)-Sevgilinin babası	Bencil, Duygusuz
	Hayrettin	Varlıklı (Kethüda)	Fitneci
	Dilcu	Dadı- Sevgilinin dadısı	Duygusuz
Kara Belâ	Ahşid	Harem ağası	Zeki, Hilekâr
Çok Bilen Çok Yanılır	Azmi	Varlıklı (Maraş kadısı)	Zeki, Fitneci, Hilekâr

<sup>376</sup> Gökâlp Alpaslan, 19. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri, s. 823.

Tedbirde Kusur	Serseriler	Fakir- Aşığı kötü yola düşürürler	Zeki, Yalancı, Hilekâr
Şair Evlenmesi	Zibâ Dudu	- Çöpçatan	Yalancı
	İmam ve Mahalleliler	-	Yalancı, Çıkarıcı
Sefalet-i Aşk	Cafer Ağa	Varlıklı (Kâhya)- Aşığın lalası	Zeki, Yalancı, Hilekâr
Besâ	Selfo	Varlıklı (Derebeyinin adamı)	Bencil, Duygusuz
	Demir	Varlıklı (Derebeyi)- Selfo'nun hamisi	Zalim, Duygusuz
Evhâmî	Leknahuri	Fakir (Mahkûm)	Yalancı, Hilekâr

İncelenen oyunlardaki rakip rolündeki tüm kahramanların verildiği tablo incelendiğinde sevgililerin kavuşmasına engel olduğu tespit edilen 35 kişinin 18'inin sevgilinin ya da âşığın (anne, baba, amca, dede, kayınpeder ve üvey anneden oluşan) aile fertleri olduğu görülmektedir. Bundan yola çıkarak sevgililerin kavuşmak için dış engellerle olduğu kadar kendi akrabalarıyla da mücadele etmek zorunda kaldıklarını söyleyebiliriz. Adı geçen aile fertleri başlarına “zalim” sıfatı getirilmiş olarak Stith Thompson'ın “Halk Edebiyatı Motif İndeksi”nde S<sub>0</sub>-S<sub>99</sub> numaraları arasında “zalim akrabalıklar” bölümünde gösterilmektedirler.<sup>377</sup>

Öne çıkan engel konumundaki kişileri daha yakından incelersek, Agâh'ın *Namurad* adlı oyununda birbirini seven genç âşıkların arasında tek engel kızın annesi Azize Hanım olur. Baskın bir karakter olan Azize Hanım, kocasını da etkileyerek gençlerin birbirini sevdiğine dair çıkan dedikoduları bahane ederek âşıkları birbirinden ayırır. Tahassür Bey'in annesi ile arasında husumet bulunan Azize Hanım, kızını beşik kertmesi ve sevdiği kişi olan Tahassür Bey'den ayırır. Kızının “senin beni sevdiğimden ayırdığın gibi Allah da seni tatlı canından ayırsın” bedduasının tutmasıyla Azize Hanım ölür.

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Sabr u Sebât* adlı oyununda birbirini seven ancak araya giren aileler ve şanssızlıklar yüzünden ayrılmak zorunda kalan gençlerin öyküsü anlatılır. Bu oyunda Mehmet Bey ile Raksâver adlı cariye'nin birbirlerine kavuşmalarına engel olan -tesadüf sonucu da olsa- Mehmet Bey'in babası olur. Mün'im Efendi adlı bu şahıs oğlunun sevdiği kızı bilmeden kendine cariye olarak satın alır. Oğluna amcasının kızı ile evlenmesi konusunda baskı yapan, kabul etmediğinde onu evlatlıktan reddeden bu baba, evlendiği cariye'nin kendisiyle olmayı reddetmesi üzerine onu da üç yıl

<sup>377</sup> Zalim akrabalıklar motif grubunun Halk hikâyelerindeki kullanımı için bkz: Alptekin, s. 342.

karanlık bir odaya kilitler. Böylelikle farkında olmadan hem âşıklara zulüm eder hem de onları beş yıl boyunca birbirlerinden ayırmış olur.

Mustafa Hilmi'nin *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü* adlı eserinde fakir bir genç ile zengin kızın arasındaki aşk anlatılır. Klasik şiire ait imaj dünyasının, aşk anlayışının ve kelime dünyasının yoğun bir şekilde kullanıldığı bu oyunda sevgililerin arasında giren rakip kimi zaman sevgilinin dadısı kimi zamanda sevgilinin babasının kethüdası olur. Sevgilinin Dilcu adındaki dadısı gençlerin arasındaki ilişkiyi öğrendiğinde: “Sana neymiş böyle sevdâ-kârlık / Bu fakîr oğlan ile dil-dârlık”<sup>378</sup>, “Kasd eder Paşa duyarsa cânına / Bu edesizlik kalsın mı yanına / Şimdi ben Paşaya ihbâr eylerim / Bu rezaletten haberdâr eylerim”<sup>379</sup> diyecektir ve bu tehditlerini uygulamayada dönecek, kızın babası Nazmi Paşa'yı bu sevdadan haberdar edecektir.

Nazmi Paşa bu ilişkiyi öğrendiğinde üzülsede kızının iyiliği için ilk başta onları evlendirmeyi düşünecektir ancak araya giren Hayrettin adlı kethüdası Paşa'nın aklına fakir genci sürgüne yollayıp kızını da kendine denk birine verme fikrini sokar: “Bu tenezzüldür sizinçün âdetâ / Ta'n eder âlem size bundan yana / Bu ne lâyıktır vezâret şânına / Vermeli ol duheri akrânına / Ol habestegârı te'dîb etmeli / Memleketten nefy ve tagrîb etmeli”<sup>380</sup> Kethüdasının tavsiyesine uyan Nazmi Paşa, fakir genci çöle sürgüne gönderir.

Klasik edebiyatımızda sevgili ile âşığın arasına giren her engel rakiptir. Bu oyunda sevgiliye talip olan cisimleşmiş bir rakip bulunmamakla beraber eserin bütününe hâkim olan klasik edebiyata özgü manzum hikâye atmosferinden yola çıkarak gençlerin kavuşmasını -önce kızın babasını haberdar ederek sonra da onu gençlere zulm etmeye sevk ederek- engelleyen rakiplerin kızın dadısı Dilcu ile kethüda Hayrettin olduğunu söyleyebiliriz.

Şemseddin Sâmî'nin *Besâ Yahud Ahde Vefâ* adlı piyesinde çocukluktan beri beraber büyümüş, birbirini seven ve yakında evlenecek olan Recep ile Meruşe'nin arasına Selfo adlı bir rakip girer. Selfo, Fettah Ağa'nın 20-22 yaşlarındaki oğludur. Dış görünüşü hakkında bir bilgimiz yoktur. Genç yaşta annesini kaybeden ve babası savaşlarda olduğu için babasını da göremeyen bu sebeple aile sevgisinden mahrum büyümüş bir kişi olan Selfo, aynı kızı sevdiği Recep'le benzerlikler gösterir. Recep'in

<sup>378</sup> Mustafa Hilmi, s. 17.

<sup>379</sup> Mustafa Hilmi, s. 14.

<sup>380</sup> Mustafa Hilmi, s. 174.

antitezi olan Selfo iyi bir aile terbiyesi almayan bir kişinin nasıl kötü yollara sapabileceğini gösterir. Oğlunun bir kız kaçırdığını birde cinayet işlediğini öğrenen babası Fettah Ağa “Ah? Oğlum?... Benim olum ya kâtil?... Anasız, babasız büyüyen bir çocuk ne olur?..”<sup>381</sup> der. Recep’te öksüz ve yetim olmasına karşın Zübeyr’in yanında yetiştiği için çok daha iyi vasıflara sahiptir. Selfo’nun manevi babası derebeyi Demir Bey’dir. Selfo’nun istediğini elde etme konusundaki takıntısı, elde edemeyince de şiddete başvurma eğilimi derebeyi Demir Bey’den gelmektedir.

*“Selfo- O çiçek yâdigar kalacak bir şey değildir, çünkü akşama kadar kurur, gider, bu da ona delildir ki: sahibinin muhabbeti dahi bu çiçekle beraber gönülden zâil olacaktır.*

*Meruşe- (Telâş ve hiddetle) Ah... Ne diyor!*

*Selfo- (Cebinden bir elmas çıkarıp takdim ederek) Al ben sana bir yâdigar vereyim ki, ömrün oldukça pâyidâr olsun, bu yâdigarım sende durdukça muhabbetimde gönlünden zâil olmayacaktır...*

*Meruşe- (Geriye çekilerek hiddetle) Bana ne cesaretle gelip böyle teklifler edersin?*

*Selfo- Sana bu çiçeği veren ne cesaretle vermiş ise, bende o cesaretle vermek istiyorum. Aşk cesaretiyle...*

*Meruşe- Affedersin efendim! Bu lakırdılarla namusuma dokunuyorsun! Beni ne zannettin? Bu çiçeği bana veren zevcimdir, nişanlımdır!*

*Selfo- Zevcen mi? Nişanlın mı? ...Yok, yok! Senin zevcen ben olacağım.”<sup>382</sup>*

Meruşe’yi ve babasını tatlı diline, pahalı hediyelerine ve derebeyi hamisinin baskılarına rağmen bir türlü ikna edemeyen Selfo, istediğini zorla elde etmeye çalışır. Kızını Selfo’ya vermemekte ısrar eden Zübeyr’i öldürür, Meruşe’yi kaçıır. Gençlerin evlenme arifelerinde ortaya çıkan rakip oynadığı rol ile hem ailenin dağılmasına sebep olur hem de gençlerin kavuşmalarını engeller.

Şemseddin Sâmî’nin *Gâve* adlı oyununda zalim bir padişah olan Dahhâk hem hükmettiği halka hem de kızına karşı oldukça acımasız davranmaktadır. Kızı Hübçeher’e hiçbir vakit sevgi göstermez, onun geleceği hakkında karar alırken yalnızca kendi tercihlerini göz önünde tutar.

<sup>381</sup> Şemsettin Sami, s. 120.

<sup>382</sup> Şemsettin Sami, s. 72.

“*Hûbçeher- ... (Ağlayarak) Beni ana muhabbeti nimetinden zaten felek mahrûm etmiş! Babam ise ömrümde bana bir defa evlât muamelesi etmedi! Bir defa şefkat nazarıyla bakmadı! Bilmem kusur bende midir? Ben sebab-i hayatım olan babam tarafından da sevilmecek kadar mekruh muyum? Ah! Zavallı ben! Görmeliydin; demin beni ne suretle odasından kovdu! (Ağlar.)*”<sup>383</sup>

Dahhâk’ın kızından ve halkından beklediği onun buyruklarına koşulsuz itaat edilmesidir. Kızının onun istediği kişiyle evlenmeyi reddetmesi ve bir başka sevdiği olduğunu söylemesi üzerine tereddüt etmeden kızının ve sevgilisinin yılanlara kurban edilmesi emrini verir.<sup>384</sup>

Ahmet Midhat Efendi’nin *Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş* adlı piyesinde başkahraman olan Siyavuş’un başına gelen tüm kötü olayların sorumlusu üvey annesi Sûdâbe’dir. İran Şahı Keykavus’un eşi olan Sûdâbe, -tüm ısrar ve tehditlerine rağmen- üvey oğlu Siyavuş’un aşkına karşılık vermemesi üzerine çılgına döner ve Siyavuş’u kendisine âşık olmakla itham eder. Keykavus’un Siyavuş ve Sûdâbe’yi kutsal ateşten geçmekle sınaması üzerine yalanları ortaya çıkan Sûdâbe, her şeye rağmen zamanla Keykavus’un tekrar kalbini kazanacak, komplolarıyla Siyavuş’u İran’dan sürdürecektir ve Siyavuş’un Turan’da Efrâsiyâb’ın kızı ile olan saadetini bozup, katline sebep olacaktır.<sup>385</sup>

Doğu ve Batı edebiyatlarında müşterek olan ve bu sebeple evrensel bir motif<sup>386</sup> diyebileceğimiz “bir kadının üvey oğluna ya da genç/yakışıklı kölesine duyduğu karşılıksız aşk” temasının kaynağı kutsal kitaplara götürülmektedir. Üç kutsal kitapta da yer alan bu motif Ahmet Midhat Efendi’nin tiyatro oyununu uyarladığı *Şahnâme*’de “Siyâvuş’un hikâyesi”<sup>387</sup> bölümünde işlenir.

Ahmet Midhat Efendi’nin Sûdâbe karakterini derinlikli bir kötü olarak tasarladığını söyleyebiliriz. Siyavuş’a olan tutkulu aşkının, onu elde edemeyince ona tüm bu kötülükleri yaptırdığını hissederiz:

<sup>383</sup> Şemsettin Sami, s. 271.

<sup>384</sup> Şemsettin Sami, s. 300.

<sup>385</sup> Ahmet Midhat, s. 251-268, 270- 271, 279, 281, 288, 300-301.

<sup>386</sup> Melike Gökcan Türkdoğan, *Klasik Türk Edebiyatında Yusuf u Züleyha Mesnevileri Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2008, s. 31-39., Ayşe Sağlam, “Hamdullah Hamdi’nin Yusuf u Züleyha Mesnevisi ile Thomas Mann’in Yusuf ve Kardeşleri Romanının Ana Karakterlerine Mukayeseli Bir Yaklaşım”, *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, yıl: 3 s:5, (Nisan 2011) s.20-46., And, s. 294., Kavruk, s. 64-66.

<sup>387</sup> Firdevsî, s. 410-420.

“Sûdâbe- Of! Gönlüme meram anlatmak kabil değil ki! (...) Ah! O kadar acınacak bir hâle geldim ki yalandan, hileden, hud’adan meded bekliyorum. (...) (Gerçekten çıldırmış gibi bir tehâlûkle Siyavuş’u yakalayarak) Eğer gerçekten çıldırmış olduğuma inanıyorsan, benden niçin korkmuyorsun? Bir çılgın sevilmese bile ondan korkulur! Hele çılgınlık, aşk çılgınlığı olursa, senin pûlâd yüreğin gibi yürekler bile korkusundan erir gibi eriyivermelidir. (...) Benim hışmumdan korkmayanın akli mi vardır? Sen de bu inadınla, bu ısrarınla nasıl bir hışma uğrayacağını bilsen, gerçekten korkardın.”<sup>388</sup>

“Sûdâbe- Nihayet benim için ümitler külliyen münkatı mı Siyavuş?

Siyavuş- Ümidin hulyası bile külliyen baîd!

Sûdâbe- Öyleyse sen de kendini yok bil!

Siyavuş- Ayıp ve denaetle var olmaktansa namus ve mertlikle yok olmak bence müraccahtır.”<sup>389</sup>

Siyavuş’un kendisine asla meyil etmeyeceğini söylemesi üzerine Sûdâbe’nin ona karşı beslediği duygu aşk ile nefretin bir arada olduğu bir hale dönüşür.

“Sûdâbe- Cinayet mi? Cürüm mü? Dünyada cürümlerin en şenî’i sayılacak bir şey varsa o da Siyavuş’taki cemal-i bikemale hayran kalmamak, perestîş etmemektir. Bu bir cinayettir ki onu irtikâb edeni af kabul olamaz

Keykavus- Ya o hınzır Siyavuş’u bu kadar sevdiğin halde onu kılıcımın hışmına uğratacak bir cinayeti nasıl isnat edebildin?

Sûdâbe- Giran-kıymet bir cevhere kendim mâlik olamayacak olduktan sonra onunla başkasının tezyin eylediğini görmektense mahvına yürümeği tercih eylerim. Hasedin muktezâsı budur. Hem haseti intikam kadar tatlıdır. Belki de intikamın aynıdır. Siyavuş için kendime cihani, cihanıyanı rakip sayarım. Siyavuş’u mahvedersem bütün rakiplerimin hepsinden intikam almış kadar mütelezziz olurum.”<sup>390</sup>

Bunun üzerine Sûdâbe, Siyavuş’a kötülük yapmak niyetinde olan Turan memlektindeki ortağı Gerşiyuz’a yardımcı olur.

“Gerşiyuz- Aferin Sûdâbe! Sana hain diyen, fena karı diyen haltetmiştir. Dünyada fikirsiz, hissiz, kinsiz, yüreksiz adamlardan ne hasıl olur? İnsan olanda insanlığın her hâli bulunmalıdır. ‘Kocan Keykavus’a şu yolda bir mektup yazdırıp bana isal edersen Siyavuş’un kafasını da kestirebileceğime hiç şüphe etme!’ diye bir haber göndermiştim. İşte yazdırmış, mühürletmiş göndermiş.”<sup>391</sup>

<sup>388</sup> Ahmet Midhat, s. 251-254.

<sup>389</sup> Ahmet Midhat, s. 255.

<sup>390</sup> Ahmet Midhat, s. 265.

<sup>391</sup> Ahmet Midhat, s. 288.

Sûdâbe, sevdiği kişi tarafından hisleri ahlaksızlık olarak nitelenip reddedilmeyi birtürlü içine sindiremeyen, istediğini elde edemeyince çılgına dönüp her türlü kötülüğü yapan bir kahramandır. Onun davranışlarını genel olarak her ne istiyorsa onu elde etme, edemiyorsa da yok etme olarak tanımlayabiliriz.

Ahmet Midhat Efendi'nin *Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş* adlı piyesinde Turan şahı Efrasiyab'ın kızı Firengis'i Siyavuş ile evlendirmeyi planladığını öğrenen Efrasiyab'ın kardeşi ve Siyavuş'un anne tarafından dedesi olan Gerşiyuz, doğruluğu eserde kanıtlanmayan bir kehanet uydurarak bu evliliğin gerçekleşmesini engellemeye çalışır:

*“(Etrafa) Aman Yarab! Ümitlerim mahvoldu demek! Ben Efrasiyab'ın kardeşi iken saadete başkası konsun! (Efrasiyab'a) Evet efendim! Bunu hattâ ben de düşünmüştüm. Şu kadar ki müneccimler, hepsi bu nikâhın neticesi hayırlı olmayacağını söylediler.(...) Bakılsa Siyavuş kızımın oğlu olduğu için onun şöyle bir ikbalini en ziyade ben arzu etmeliyim. Fakat ne yapayım ki Firengis de kardeşimin kızıdır. Bir menhus izdîvaçla bedbaht olmasını istemem. (Etrafa) Evet! Asıl kızı korkutmalı ki izdivacı kabul etmesin.”*<sup>392</sup>

Firengis ile Siyavuş'un evliliğini engelleyemeyen -sadece geciktirebilen- Gerşiyuz sonrasında Siyavuş'un üvey annesi Sûdâbe ile işbirliği yaparak yeni hilelere başvuracaktır:

*“Aferin Sûdâbe! Sana hain diyen, fena karı diyen haltetmiştir. Dünyada fikirsiz, hissiz, kinsiz, yüreksiz adamlardan ne hasıl olur? İnsan olanda insanlığın her hâli bulunmalıdır. ‘Kocan Keykavus’a şu yolda bir mektup yazdırıp bana isal edersen Siyavuş’un kafasını da kestirebileceğime hiç şüphe etme!’ diye bir haber göndermiştim. İşte yazdırmış, mühürletmiş göndermiş.(...) Vaktiyle şu Firengis'i Siyavuş'a tezviç kararını bozabilmiş olsaydım Siyavuş şimdiye kadar çoktan Ehremenin cehennemi dibine gitmişti.”*<sup>393</sup>

Eserin sonunda Siyavuş'un katlini sağlayıp tüm ümitlerine kavuştuğu anda ise çıldırarak, yaptığı kötülükleri itiraf eder:

*“Gerşiyuz- (Maktule dikkatli dikkatli bakmaya başlar. Biraz sonra hâlinde tavrında cinnet alâmetleri görülür. Senanın ön tarafına doğru koşarak) Oh! Kurtuldum! Kurtuldum! (Her tarafa koşmaya başlayarak) Oh! Hilem meydana çıkmaksızın*

<sup>392</sup> Ahmet Midhat, s. 277-278.

<sup>393</sup> Ahmet Midhat, s. 288.

*kurtuldum. Efrasiyab'ın veliahdı ben oldum. (...)Sûdâbe'ye müjde göndereyim! Aferin Sûdâbe! Sen de kurtuldun, ben de!*"<sup>394</sup>

Âtîf'ın *Sefalet-i Aşk* adlı oyununda Cafer Ağa adlı Arap hadım daha çok para kazanma hırsı uğruna kadın kılığına girerek casusluk yapar, adam öldürür. Kendi çıkarlarını tehdit edebileceğini düşündüğü genç âşıkları önce birbirinden ayırır. Evin oğlunun sevdiği cariyeyle iftira atarak satılmasına sebep olur. Sonrasında ise cariyeyle oğlanı karanlık bir mağaraya yedi sene hapseder. Kâhyalığını yaptığı efendisinin servetini çalar. Oyunun sonunda Cafer Ağa, âşıklar tarafından evlerinin mahzenine kilitlenir ve çalmış olduğu paralar elinden alınır.

Ahmet Fahri'nin *Kerem ile Aslı* adlı oyununda sevgililerin kavuşmasının önündeki başlıca engel kızın babası olan Keşiş'tir. Şah'ın eski haznedarı olan Keşiş, Şah'la birbirlerine ileride çocuklarını evlendirmek için söz vermişlerdir. Ancak Keşiş kızı evlenme çağına gelince onu Kerem'le evlendirmemek için kaçıtır. Keşiş'in bu davranışının temel sebebi Aslı ile Kerem arasındaki din farklılığıdır.

Aslı, babasının inat seviyesindeki tutumunu "Merhametsiz valide. Hakikatsiz baba. Birbirimizi seviyoruz niçün araya girip de engellik ediyorsunuz. Babalığın şanı bu mudur analığın hali bu mudur? Hangi ana baba evladına cellât olmak ister..." sözleriyle eleştirir.

Kızını Kerem ile evlendirmemek için her türlü yolu deneyen Keşiş, hiçbir çaresi kalmadığını anladığında gençlerin ölümüne sebebiyet verecek bir oyun oynar. Aslı'ya büyülü bir elbise giydiren Keşiş, kızına da elbiseyi kendisinin çıkarmayacağına dair yemin ettirir. Düğün gecesini gün ışıyana kadar elbiseyi çıkarmaya çabalayan Kerem, başarısız olunca derin bir ah çekip tutuşarak yanacak, Kerem'e sarılan Aslı da onunla beraber ölecektir. Keşiş'in âşıklara oynadığı bu oyunu anlayan Halep valisi ise Keşiş'in ve karısının yakılmaları emrini verecektir. Birbirini seven iki genci yalnızca aralarındaki din farkı yüzünden evlendirmeyen Keşiş, kızının ve Kerem'in oldukça trajik bir şekilde ölmelerine sebep olur.

Namık Kemal'in *Kara Belâ* adlı piyesinde birbirini seven padişah kızı ile vezirin oğlunun arasına Ahşid adlı bir Arap hadımağası girer. Ahşid gerek ten rengi gerek eserdeki işlevi ile Namık Kemal'in oyununun alt metni olan *Tahir ile Zühre*'de ki Arap köle ile uyuşmaktadır. Ancak halk hikâyesinde yalnızca sevgilileri ayıran temel engel

<sup>394</sup> Ahmet Midhat, s. 300.



olarak kullanılan rakip, Namık Kemal'in eserinde gayet canlı bir şekilde, psikolojik yönü de hesaba katılarak çizilmiştir. On yıllık kölelikten sonra padişahın kızı Behrever'i görüp seven Ahşid, köle satıcılarına para yedirerek özgürlüğünden vazgeçip kendisini hadımağası olarak saraya aldırılmayı başarmıştır. Aslında hadımda değildir. Ahşid oyundaki en kurnaz, en istikrarlı, en olgun karakterdir:

*“Ahşid- ...Evvelleri harem çocuklarına aldanmaktan kurtulamayan bir arap, şimdi muhabbet, kuvvetiyle bu saray halkını aldatmaya muktedir oluyor. Malik olacağım, elbette malik olacağım! O benim servetimin hürriyetimin bedelidir.”*<sup>395</sup>

Oyunun başında Behrever tarafından pek sevilmeyen ve sürekli “domuz, hınzır, fellah, kâfir, karayılan, zehir, melun, soğuk, it, cehennem kömürü...” gibi olumsuz sıfatlarla<sup>396</sup> anılan Ahşid, Behrever ve Hüsrev'in zayıf noktasını hemen tespit eder. Gençler birbirlerini sevmektedirler ve görüşmek istemektedirler. Ahşid önce gençlerin güvenini kazanır, onları, onların yanında olduğuna inandırır. Dadı'yı Behrever'in gözünden düşürür. Böylelikle planlarını kolaylıkla uygulayacağı uygun ortamı hazırlamış olur. İlk olarak Behrever'in aklına Hüsrev ile etraflarında kimse olmadan gizlice buluşma fikrini sokar:

*“Ahşid- Akrabanızdan Sultan Raziye merhumun ordusu içinde erkek esvabıyla gezdiğini gözümle görmüştüm. Siz de bir sultan değil misiniz? Allah nasip ederse ileride zevciniz olacak bir adama görünürseniz memleketin altı üstüne mi gelir?”*<sup>397</sup> diyerek Behrever'i ikna eder. Sonrasında tüm harem halkını bir eğlenceye gönderir, Behrever ile Hüsrev'i kısa bir süre görüştürür fakat sonra Hüsrev'i hile ile bir odaya kitleyerek zorla Behrever'e sahip olur.

Ahşid tüm bu kötülüklerini kurnazlığı ve tatlı dili ile başarır. Ruhunun derinliklerindeki kötülüğün farkındadır. Ten rengi ve bedeni ile içini dışına yansıtması bakımından barışık olsada ten rengi yüzünden aşağılanmanın getirdiği rahatsızlıkla kendini o vücuda hapsolmuş hissettiği anlarda olur. Behrever'e hissettiği duygular da karmaşıktır. Hem Behrever'i onun için özgürlüğünden vazgeçecek, hadım olmadığı halde hadım gibi yaşayacak kadar çok sevmekte hem de onu sonu ne olursa olsun

<sup>395</sup> Namık Kemal, s. 116.

<sup>396</sup> Ahşid'e söylenen bu hakaretler ve Ahşid'in oyun içindeki eylemleri Ahmet Atilla Şentürk'ün siyah yüzlü, acı sözlü, soğuk, fitneci, eğri sözlü, taş yürekli, sevgiliyi âşıktan kıskanır, sevgilinin yanından ayrılmaz, menfaatçi... şeklinde sıraladığı rakip tipinin özelliklerine ve rakibin benzetildiği köpek, domuz, yılan ve ölüm... benzetme unsurlarına uymaktadır. Şentürk, s. (içindekiler bölümü) 5-6.

<sup>397</sup> Namık Kemal, s. 132.

kirletmek istemektedir. Ahşid'in oyun boyunca ten rengi ile gece, karanlık üzerinde bağlantılar kurduğunu görürüz. Gecenin gizemi, saklayıcılığı, her gün tekrardan ortaya çıkışı, etkileyciliği ile kendi ten rengi ve ruhu arasında bağlantılar kurar. Namık Kemal'in *Kara Belâ*'da geleneksel yapı içerisinde yalnızca bir engel olarak görülen rakip kavramını derinleştirmeye çalıştığını, bir kötünün psikolojisini 'aşağılık' duygusu etrafında ördüğünü söyleyebiliriz. Efdal Sevinçlide eserin sahip olduğu birçok kusura rağmen "...piyesin üzerinde durabileceğimiz tek olumlu yönü var: cinselliğin öne çıkartıldığı psikolojik bir durum ve bu durumu güçlendiren aşağılık duygusunun işlenmiş olması!"<sup>398</sup> demektedir.

*"Ahşid- Bana o gül renginde dökülmüş yanaklar lazım. Sevmeyecek ise ne haysiyetime mi dokunur? Hangi haysiyet! Babamın katır boncuklarıyla aldığı haysiyete mi kibir edeceğim? İlmime mi, necabetime mi, kıyafetime mi? Bende bunların hiçbiri yok. Lakin yine malik olacağım, ne surette olur ise olsun yine malik olacağım(...) Kara kara hülyalar... hain tasavvurlar... Ne yapayım? O da beni sevseydi!"<sup>399</sup>*

Ahşid oyun boyunca yaptığı tüm kötülükleri o ten, o kader ile başka bir şansı olmadığı yorumu ile açıklar/meşru kılar.

### 3.5. V.PROOP'A GÖRE KİŞİLERİN İŞLEVLERİ

Rus biçimbilimcilerinden Vladimir Propp'un masal inceleme yöntemine göre masalarda hiçbir şey tesadüfi değildir. Anlatılardaki her ögenin bir görevi vardır ve bütünü oluşturmaya yarayan parçalardır. Propp'un Rus masalları üzerine yaptığı incelemede tespit etmiş olduğu 31 fonksiyon<sup>400</sup> bulunmaktadır. Propp, bu fonksiyonlara

<sup>398</sup> Efdal Sevinçli, *Namık Kemal ve Tiyatro*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir 1990, s. 223.

<sup>399</sup> Namık Kemal, s. 116.

<sup>400</sup> 1)Aileden biri evden uzaklaşır, 2)Kahraman bir yasakla karşılaşır, 3)Yasak çiğnenir, 4) Saldırgan bilgi edinmeye çalışır, 5)Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar, Saldırgan kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener, 6)Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur, 7)Saldırgan aileden birisine zarar verir, 8)Aileden birinin bir eksiği vardır, 9)Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gitmesine izin verilir, 10)Arayıcı kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir, 11) Kahraman evinden ayrılır, 12) Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, sorgulama, saldırı, vb. ile karşılaşır, 13)Kahraman ileride kendisine başışta bulunacak kişinin (bağışçının) eylemlerine tepki gösterir, 14) Büyülü nesne kahramana verilir, 15)Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da yol gösterilir, 16)Kahraman ve saldırgan, bir çatışmada karşı karşıya gelir, 17)Kahraman özel bir işaret edinir, 18)Saldırgan yenik düşer, 19) Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır... Bu ilk 19 fonksiyon ile kahramanın ilk serüveni sonlanır, sonrasında yurduna geri dönen kahraman benzer olayları tekrar yaşar ve 31 fonksiyon tamamlanır. Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi*, (Çev: M.Rifat, S.Rifat), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008, s.28-65.

incelediği masallardaki tekrar eden yapıları sınıflandırarak ulaşmıştır. Bir masalda bu fonksiyonların tamamının bulunması gerekmemekle birlikte, masalların temel yapısı bu fonksiyonlarla kurulmaktadır. Proop'un bu çalışması göstermektedir ki, belli anlatma şekilleri vardır ve bu şekiller, gerek gelenek vasıtasıyla gerekse kurmaca yapı kurabilmenin yollarının sınırlı çoklukta olmasından ötürü yazardan yazara, eserden esere aktarılabilmektedirler.<sup>401</sup>

Proop'un biçimbilimsel yönteminin ve hazırlamış olduğu şemanın tiyatro oyunlarının mutsuz sonla bitenlerine ve komedilere uygulanamadıkları görülmüştür. Ayrıca oyunların geçtiği zamanın çok daha geç bir döneme ait olmasından dolayı, Proop'un fonksiyonlarına karşılık gelen eylemlerin masallardakinden daha farklı/güncel eylemler oldukları söylenebilir. *“Batı’da romans gibi kalıp (formül) edebiyatını inceleyenler göstermişlerdir ki evrensel diyebileceğimiz birtakım kalıplar çeşitli ülkelerde ve başka çağlarda karşımıza çıkıyor. Ancak kalıplar, yapıtların yazıldığı ülke ve çağın kendi kültür çevresinin oluşturduğu bir bağlam içine oturtuluyor. Başka bir deyişle kalıp pek değişmez ama içeriğini dolduran malzeme ülke ve çağa uygun düşen kişilerden, örflerden, günahlardan vb. oluşur.”*<sup>402</sup>

Proop'un ‘Kişilerin işlevleri’ başlığı altına topladığı fonksiyonları Besâ oyununa uyguladığımızda, elde edeceğimiz karşılık şu şekildedir:

Proop, “masalda başlangıç durumu aileyi oluşturan üyelerin sıra ile verilmesi şeklinde olabilir” der. Besâ oyununa Şemsettin Sami, kahramanlarını sırayla oyuna dâhil ederek başlar. Ailenin üyeleri sırayla sahneye girerler. Sahneye giren aile fertlerinin konuştuğu/düşündüğü ortak konu evliliğdir. Konuşulan konular evlilik, aşk, kavuşamama üzerinedir. Gençler birbirini çok sevmelerine rağmen evlenemeyeceklerini düşünmektedir. Çünkü kardeş gibi büyütülmüş bu iki genç, anne ve babalarının bu birleşmeye -doğal olarak- izin vermeyeceklerine inanmaktadırlar. Oyunda toplumun ortak kabullerini, önyargılarını ve vicdanı temsil eden Meruşe'nin annesi Vahide bu birleşmeye en baştan karşı çıkar. Kardeş gibi büyümüş olan bu amca çocuklarının

<sup>401</sup> “... edebiyat eserleri, menşelerinde halk edebiyatı eserlerinden başka şey değillerdir. Sanat eseri, folklorik-maşerî karakteri taşıyan eserin gitgide ferdî unsurun çoğalması suretiyle tekâmülünden ibarettir.” Boratav, s. 36.

<sup>402</sup> Moran, s. 26.

evlenememe durumu<sup>403</sup> Proop'un masalın girişinde bulunduğunu söylediği "yasaklama" fonksiyonunu karşılar.

Kahramanların "yasağı çiğnemesi" ise bir başka fonksiyonu oluşturur. Meruşe ve Recep'in birbirlerine aşklarını itiraf etmeleri üzerine Meruşe'nin babası sıra dışı bir davranışta bulunur ve gençleri nişanlar, onların evlenmelerine müsaade eder. Kardeş gibi aynı evde büyüyen iki kişinin evlenmemesi gerektiği yasağını çiğneyen Zübeyr, bu kararıyla bir dizi felaketin gerçekleşmesine sebep olur. Proop, "yasağın çiğnenmesi" ile "saldırgan" adlı yeni bir kahramanın ortaya çıktığını söyler. "Masalda, bu aşamada, yeni bir kişi ortaya çıkar; bu kişiyi saldırgan (kahramana saldıran ya da kötü kişi) olarak nitelendirebiliriz. Bu saldırganın rolü, mutlu ailenin huzurunu bozmak, mutsuzluk yaratmak, kötülük yapmak, zarar vermektir."<sup>404</sup> Yasağın çiğnenmesinden sonra ortaya çıkan saldırgan klasik edebiyattaki "rakip" kişisiyle benzeşen bir kahramandır. Oyunda Selfo adlı Meruşe'ye talip olan genç, "saldırgan"dır. "Saldırganın kurbanını aldatma yolları" fonksiyonu oyunda Selfo'nun Meruşe'ye bir elmas teklif ederek aklını çelmeye çalışması şeklinde gözükür. "Saldırganın aileden birine zarar vermesi" fonksiyonunu ve onun "Saldırganın birini kaçırmayı" ve "Saldırganın birini öldürmesi" alt fonksiyonlarını ise Besâ oyununda Selfo'nun, Meruşe'yi kaçırmayı ve (Meruşe'nin babası) Zübeyr'i öldürmesi olaylarında görürüz.

Saldırganın öldürme olayı gerçekleştirmesi üzerine "ağıt söyleme" fonksiyonu doğar. Felaket böylece duyulur ve tepki gösterilebilir."<sup>405</sup> Besâ'da da Zübeyr'in vurulması üzerine eşi Vahide bir mersiye söyler.

"Bir genç kız kaçırılmış ve kahraman da onu aramaya koyulmuşsa, iki kişi evden ayrılmış demektir. Ama anlatının izlediği yol, olay örgüsünün geliştiği yol, arayıcı kahramanın yoludur."<sup>406</sup> Vahide eşinin ölmesi ve kızının kaçırılması üzerine Besâ'nın "arayıcı kahramanı" olur. Kaçırılan Meruşe ise "kurban kahraman" olur. Vahide'nin eserin bundan sonraki kısmında görevi kızını arayıp kurtarmaktır. Son perdeye kadar Meruşe'ye dönülmez. Vahide'nin "arayıcı" kahraman olarak çıktığı yolculuk anlatılır.

<sup>403</sup> "Vahide- Dedim a! Meymenetsizlik!... Allah esigeye! Kendisi teyzesinin oğluna varmış idi... Evlendiği sene... Bir senenin içinde babasının ve kocasının familyasından altı kişi ölmüş... Altı kişi! O sebepten kendisi her vakit söylüyordu ki: Akrebâ beyinde sıhriyet meymenetsizdir! Neslimizde bir daha böyle sıhriyetin vuku bulmamasını vasiyet bırakmıştır. Gel şu vasiyeti bozmayalım. Zübeyr- O dediğin şeyler saçmadır, ben öyle şeylere inanmam. Bunda meymenetsizliği mücib olacak ne var?" Şemsettin Sami, s. 82.

<sup>404</sup> Proop, s. 31.

<sup>405</sup> Proop, s. 40.

<sup>406</sup> Proop, s. 40.

“Masala yeni bir kişi katılır; bu kişi bağışçı ya da daha kesin olarak sağlayıcı diye adlandırılabilir. Kahraman genellikle bu kişiyle, ormanda, yolda, vb. yerde rastlantı sonucu karşılaşır. Kahraman –ister arayıcı olsun ister kurban- bu bağışçıdan bir araç (genellikle büyüdü bir araç elde eder ve bununla da uğramış olduğu haksızlığı giderir. Ama, kahraman büyüdü nesneyi elde etmeden önce, çok değişik olaylar yaşar; ancak, sonunda bütün bu olaylar onun söz konusu nesneyi elde etmesini sağlar”<sup>407</sup>

Vahide, Fettah Ağa ile bir yol kenarında karşılaşır. Fettah Ağa'nın hayatını kurtaran Vahide, -“bağışçı”nın Vahide'nin hizmetine gönüllü olarak girmesiyle- Fettah Ağa'dan, kızını kaçırmanın elinden kurtarma ve kocasının katilini öldürme sözünü alır. “Bağışçı ile tesadüfi karşılaşma” fonksiyonu ise Fettah Ağa ile Vahide'nin karşılaşmalarının tamamen şans eseri olması şeklinde gerçekleşir.

“Bağışçı”nın yardımıyla “saldırganın yenilmesi” fonksiyonunu ise “saldırganın ön mücadele yapılmadan öldürülmesi” şeklinde görürüz. Meruşe'yi kaçırmanın Selfo'nun, Fettah Ağa tarafından uykusunda öldürülmesi ile de “saldırgan” ortadan kaldırılır ve oyun sonlanır. Oyunun burada bitmesinin sebebi “yasağın çiğnenmesi” sonucu ortaya çıkan kötülüğün bertaraf edilmesiyle engellerin kaldırılması ve gençlerin evlenmeyi hak etmeleridir. Toplumun gözünde uygun olmayan bir davranışta bulunan kahramanlar ancak bu yaptıklarının bedelini ödedikten sonra kavuşurlar.

**Tablo 3. 4.V.Proop'un İşlev Şemasına Göre Besâ Oyunu**

KİŞİLERİN İŞLEVLERİ	İŞLEVİN OYUNDAKİ KARŞILIĞI
Başlangıç durumu	Aile üyelerinin tanıtıldığı ve gençlerin birbirlerine aşklarını itiraf ettikleri sahne
Kahraman bir yasakla karşılaşır	Kardeş gibi aynı evde büyümüş iki yakın akraba gencin evlenmesinin hoş görülmemesi durumu
Yasak çiğnenir	Recep ile Meruşe'nin birbirlerine aşklarını itiraf etmeleri ve Zübeyr'in bu evliliğe onay vermesi
Saldırgan kurbanını aldatmayı dener	Selfo'nun Meruşe'ye bir elmas teklif ederek aklına çelmeye çalışması
Saldırgan aileden birisine zarar verir	Selfo'nun, Meruşe'yi kaçırması ve (Meruşe'nin babası olan ) Zübeyr'i öldürmesi
Ağıt söyleme	Zübeyr'in vurulması üzerine eşi Vahide'nin bir mersiye söylemesi
Arayıcı kahraman	Vahide'nin kızının kaçırılması üzerine kızının peşinden gitmesi
Kahramanın büyüdü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan sınıma, sorgulama, saldırı vb. ile karşılaşır	Fettah Ağa ile Vahide'nin karşılaşması Vahide'nin tesadüfen Fettah'ın hayatını kurtarması ile olur.
Bağışçı fonksiyonu	Fettah Ağa'nın hayatını kurtaran Vahide'ye karşı

<sup>407</sup> Proop, s. 41.

	kendini borçlu hissedip Vahide'nin kızını, kaçıranların elinden kurtarma ve kocasının katilini öldürme görevini üstlenmesi
Bağışçı'nın yardımıyla saldırganın yenilmesi	Fettah Ağa'nın Selfo'yu vurması ve Meruşe'yi kurtarması
Saldırganın ön mücadele yapılmadan öldürülmesi	Fettah Ağa'nın Selfo'yu uyurken öldürmesi olayı
Saldırganın ortadan kaldırılması sonucu mutlu sona ulaşma	Selfo'nun ölmesiyle Meruşe ile Recep'in evlenmeleri için tüm engellerin ortadan kalkması durumu

Şemsettin Sami, oyununun olay örgüsünü yukarıda belirttiğimiz fonksiyonlar aracılığıyla oluşturur. Besâ'nın halk anlatılarıyla olan benzerliği yapısında, farklılığı ise tiyatro tekniğiyle yazılmış olup, içerdiği söylemlerindedir<sup>408</sup>.

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Sabr u Sebât* adlı piyesinin içerdiği masalsı unsurlar çeşitli araştırmacılar tarafından işaret edilmiştir.<sup>409</sup> Eserin olay dizisi tesadüfler üzerine kurulmuştur. Çeşitli sıkıntılarla karşılaşan kahramanlar, tesadüfler sonucu yoksunluklarını yenmelerini sağlayacak imkânlar/nesnelere kavuşurlar. Yine tesadüfler sonucu birbirlerinden ayrı düşer ve kavuşurlar. Eserde tüm çatışmaların ve düğümlerin tesadüfler aracılığı ile kurulması ve çözülmesi oyuna araştırmacıların belirttiği masalsı havayı kazandırmıştır. Bunun yanında masalarda görülen motiflerin kullanımı ve eserin olay dizisini oluşturan eylemlerin, Proop'un masallardan yola çıkarak tayin ettiği fonksiyonlara uyması da oyunun masalsı yapısını oluşturur.

“Aileden biri evden uzaklaşır” Oyunun başkahramanı olan Mehmet Bey tanıyıp sevdiği Raksâver adlı cariye'nin, sahibinin, ölümü üzerine satılmasıyla, kızın izini kaybeder. Sevdiği kızın hasretinden yataklara düşen Mehmet Bey'e, doktorlar hava değişimi tavsiye ederler. Bunun üzerine Mehmet Bey, babası tarafından Rumeli Paşası olan amcasının yanına gönderilir.<sup>410</sup> Mehmet Bey'in evden uzaklaşması oyun boyunca yaşayacağı maceraların başlıca sebebidir. Şayet Mehmet Bey evden hiç ayrılmasa

<sup>408</sup> Söylem sözcüğünü düşüncenin dil yoluyla iletişimi olarak ele alıyoruz. Oyunda öne çıkan söylemleri; kadın söylemi, savaş karşıtı söylem, maddi- manevi kültür söylemleri ile iktidar karşıtı söylem olarak sıralayabiliriz.

<sup>409</sup> Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, s. 694., Akıncı, s. 38.

<sup>410</sup> Abdülhak Hamid geleneksel bir yapıyı tiyatro oyununda kullanırken tiyatro oyunu için oldukça önemli olan merak unsurunu göz önünde bulundurarak Mehmet Bey ile Raksâver'in öyküsünü ve saklanan gerçekleri kronolojik bir şekilde anlatmaz. Mehmet Bey'in niçin evden ayrılıp amcasının yanına geldiği, derviş kılığındaki kişinin, Fesli Zat'ın, Kont Dö Binam'ın, Gülfeşân'ın ve Hoca Lokman'ın gerçek kimlikleri ile Mehmet Bey ile Raksâver öyküsü ve tüm davranışlarını tayin eden yeminleri okuyucuya/izleyiciye sezdirilmesine karşın hemen açıklanmaz.

hasretinden hastalandığı Raksâver adlı cariye'nin babası tarafından satın alınışına şahit olacaktır.

“Kahraman bir yasakla karşılaşır ve yasak çiğnenir.” Bu oyunda kahramanın karşı karşıya kaldığı yasak aile büyüklerinin isteklerine uyma ya da uymama üzerine kurulmuştur. Mehmet Bey daha önce bir kızı sevmiş ve ondan başka kimseye varmayacağına dair yemin etmiş olduğu için amca ve babasının, amcasının kızı ile evlenmesi konusundaki isteklerine karşı gelmiştir. Aile büyüklerine itaat etmeme, oyundaki kullanımı ile “asi” olma Mehmet Bey’in babasının ve amcasının öfkesini üzerine çekmesine sebep olur.

Mehmet Bey’in babasını ve amcasını bu evlilik meselesinde reddetmesi onları karşısına almasına sebebe olur. Amca ve baba Mehmet Bey’in bu eyleminden sonra “saldırgan”a dönüşürler.

“Saldırgan kurbanını aldatmaya çalışır” Mehmet Bey’e amcakızı ile evlenmesi halinde sahip olacağı maddi imkânlar anlatılır böylelikle amcası tarafından ikna edilmek istenir ayrıca reddetmesi halinde sıkıntılı, evsiz, parasız, yalnız bir hayat yaşayacağı söylenerek tehdit edilir.

“Kahraman evinden ayrılır.” Sevdiği kıza verdiği söz nedeniyle amcakızıyla evlenmeyi reddeden Mehmet Bey, amcasının ve babasının evlerinden kovulur, mirasından mahrum edilir. Mehmet Bey sözüne sadık kalmak için uzun süre gurbette yaşamak zorunda kalır.

“Kahraman bir yardımcı ya da büyülü nesne edinmeden önce sınanır.” Mehmet Bey kendisine sonra büyük bir servet kazandıracak olan şimendifer hisselerini (büyülü nesne) Esadullah Efendi’den (bağışçı kahraman) almadan önce bir süre derviş hayatı yaşar. Mehmet Bey’in sınanması eskiden sahip olduğu tüm zenginliklerden sonra bir derviş hayatı yaşayabilmesidir.

“Büyülü nesne kahramana verilir.” Esadullah Efendi’nin vefatıyla şimendifer hisseleri evlatlık edindiği Mehmet Bey’e kalır. Hisseler sonrasında büyük değer kazanacak Mehmet Bey’i çok zengin edecektir.

“Kahraman kimliğini gizleyerek kendi evine döner ya da bir başka ülkeye gider.” Mehmet Bey öncelikle kimliğini gizleyerek Fransa’ya gider. Bu ülkede Kont Dö Binam adıyla yaşayan ve Paris sosyetesine karışan Mehmet Bey burada zamanında evlenmeyi reddettiği amcakızı Zehra Hanım’ın kocası ile karşılaşır. Müyesser Bey’de Paris’te Fesli

Zat adıyla yaşamaktadır. Zehra Hanım'ın Müyesser Bey'le evli olmasına karşın Mehmet Bey'in aşkından ölmesi üzerine Müyesser Bey'in Paris'e geldiğini burada Madmazel Soltikof adında bir kadını sevdiğini ancak maddi sebepler ve kadının nişanlı olması dolayısıyla kavuşamadıklarını öğreniriz. Mehmet Bey tüm servetini ve Müyesser Bey'in sevdiği kadın ile evlenmesini sağlayacak bir belgeyi Müyesser Bey'e vererek ölüm döşeginde olan babasını görmek üzere İstanbul'a gider. Mehmet Bey tekrar kimliğini gizler ve Hoca Lokman kılığıyla babasını muayene eden doktorların arasına karışarak evine girer.

“Saldırgan cezalandırılır.” Mehmet Bey'in babası Mün'im Efendi ilerleyen yaşı nedeniyle ölüm döşegindedir. Doktorlar her an ölebileceğini bu yüzden aşırı duygulanmaması, şaşırması, heyecanlanmaması gerektiğini söylerler. Ancak Hoca Lokman kılığındaki oğlunun dayanamayıp kimliğini belli etmesiyle heyecanlanan babası son nefesi verir. Mehmet Bey'in zamanında sevdiği Raksâver adlı cariyede Gülfeşân adıyla Mün'im Efendi'nin eşi olarak tüm bu zaman boyunca onunla yaşamıştır. Piyes boyunca tüm zorluklara sabreden iki sevgili oyunun sonunda birbirlerine kavuşurlar.

**Tablo 3. 5.V.Proop'un İşlev Şemasına Göre Sabr u Sebât Oyunu**

KİŞİLERİN İŞLEVLERİ	İŞLEVİN OYUNDAKİ KARŞILIĞI
Başlangıç durumu	Naime'nin ailesinin tanıtılması
Aileden biri evden uzaklaşır	Mehmet Bey baba evinden amcasının yanına gider
Kahraman bir yasakla karşılaşır	Aile büyüklerinin sözlerine karşı gelinmemelidir
Yasak çiğnenir	Mehmet Bey babasının sözünü dinleyip amcakızı ile evlenmez
Saldırgan kurbanını aldatmaya çalışır	Mehmet Bey'in amcası ve babası ona maddi tekliflerde bulunurlar, tehdit ederler
Saldırgan aileden birine zarar verir	Mehmet Bey'i babası evlatlıktan reddeder, amcası evinden kovar
Kahraman evinden ayrılır	Mehmet Bey gurbete çıkar
Kahramanın büyülmüş bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan sına, sorgulama, saldırı vb. ile karşılaşır	Mehmet Bey bir derviş hayatı yaşar, Esadullah Efendi'nin sevgisini kazanır
Büyülmüş nesne kahramana verilir	Mehmet Bey'e Esadullah Efendi'den miras kalır
Kahraman kimliğini gizleyerek kendi evine döner ya da bir başka ülkeye gider.	Mehmet Bey önce kimliğini gizleyerek Paris'e sonrada evine gider
Saldırgan cezalandırılır	Mehmet Bey'in babası, Mehmet Bey'i tekrar görmeyi heyecanıyla ölür



Abdülhak Hâmid 'in eseri Proop'un şemasına büyük ölçüde uysada kahramanın edinmiş olduğu "büyülü nesne"nin oyundaki işlevsizliği göze çarpmaktadır. Bunun sebebini "büyülü nesne"nin kahramana, oyuna, oyunun ilerleyişi içerisinde hiçbir etkisi olmayan Fransa salon sohbetlerinin eklenebilmesi için verilmiş olmasıdır. Yazar kahramanın saldırganı yenmek için kullanması gereken "büyülü nesne"yi onu zengin kılıp Fransa'ya gidebilmesi için kullanır. Kahraman "büyülü nesne"yi yani tüm servetini rahatlıkla Fransa'da bırakıp döndükten sonra hasmını yenebilmektedir çünkü bu oyunda kahraman ve hasım/saldırgan arasında oğul-baba ilişkisi bulunduğu için yazar, kahramanın sevgiliyi elde edişini bir çatışma ile çözmek yerine saldırganın eceliyle ölmesi ile sağlamayı tercih edecektir.

Ahmet Necîb'in *İdbâr ve İkbâl* adlı oyununun "başlangıç durumu" ilk perdede Arslan Bey'in kendi kendine yaptığı konuşmalarda geçmişi, nereden geldiği ve şuanki hali üzerine yaptığı konuşmalardan oluşmaktadır. "Aileden birisinin uzaklaşması" fonksiyonu saltanatını kaybeden Arslan Bey'in Pekin'e gelmesi ile gerçekleşmiş olur. Arslan Bey'in burada karşılaştığı "yasak" kendisine yardım eden ve üzerinde hakkı olan Hacı Nine tarafından konur. Binnaz Hanım'ın sorularını bilemeyen kişilerin infazına gidilmeyecektir. Bu "yasağı çiğneyen" kahraman hem gittiği gösteride Binnaz Hanım'a aşık olur hem de Hacı Nine'nin sözlerini dinlemeyerek Binnaz Hanım'ın sınavına girmeye karar verir. "Yasağın çiğnenmesi" işlevide bu şekilde gerçekleştirilmiş olur. "Kahramanın büyülmüş bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan sınanma ile karşılaşması" fonksiyonunu ise Arslan Bey'in Binnaz Hanım'ın sınavına girmesi ile görürüz. Sınanmadan başarıyla çıkan, tüm bilmeceleleri doğru cevaplayan Arslan Bey, eksikliklerini gidermesini sağlayacak büyülmüş nesneyi yani Binnaz Hanım'ı elde eder. Arslan Bey, Binnaz Hanım'ı elde ederek hem oyunun başında kaybetmiş olduğunu söylediği servetini/saltanatını hem de kayıp babasını geri kazanmış olur. Eser bu şekilde sonlandığı için başka fonksiyon görülmez.

**Tablo 3. 6.** V.Proop'un İşlev Şemasına Göre İdbâr ve İkbâl Oyunu

KİŞİLERİN İŞLEVLERİ	İŞLEVİN OYUNDAKİ KARŞILIĞI
Başlangıç durumu	Arslan Bey'in kendi kendine yaptığı konuşma
Aileden biri evden uzaklaşır	Arslan Bey tahtını kaybederek gurbete çıkar
Kahraman bir yasakla karşılaşır	Binnaz Hanım'a yaklaşmama
Yasak çiğnenir	Binnaz Hanım görülür, âşık olunur
Kahramanın büyüğü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan sınama, sorgulama, saldırı vb. ile karşılaşır	Binnaz Hanım'ın sınavına girilir
Büyüğü nesne kahramana verilir	Sınav kazanıldığı takdirde ödül Binnaz Hanım'la evlenmektir.
Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır	Binnaz Hanım'la evlilik kaybedilen zenginliğin/saltanatın ve kayıp babanın geri kazanılmasını sağlar. Böylelikle oyunun başındaki eksiklik giderilmiş olur.

Agâh'ın, *Namuradadlı* piyesi Tahassür Bey'in derdinin ne olduğunun konuşulduğu ve Tahassür Bey'in ailesi ile sevdiği kişinin tanıtıldığı "başlangıç durumu" ile başlar. "Kahramanın bir yasakla karşılaşması" ve "yasağın çiğnenmesi" işlevini Tahassür Bey'in sevdiği Mehçure Hanım'ın annesi olan Azize Hanım'ın zamanında aileler arasında yapılmış olan beşik kertmesini hiçe sayarak bu evliliğe engel olması oluşturur. "Kahramanın büyüğü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan sınama" ise Mehçure Hanım kendisine iyi bir talip çıkmasına karşın Tahassür Bey'den vazgeçmemesi şeklinde gerçekleşir. Mehçure Hanım bu kararından sonra sembolik bir "sihirli nesneye" sahip olacaktır. Bedduasının kabulüne. Annesine beddua eden Mehçure Hanım'ın duası o an kabul olacakve annesi ölecektir. Böylelikle Sevgililerin kavuşması için aradaki engel kalkmış olur. Oyunun bundan sonra gerçekleşen sevgililerin evlendikleri halde gereksiz intiharlarına dayanan mutsuz sonu tamamen yazarın tercihinine dayanmaktadır. Eser bu şekilde sonlandığı için başka fonksiyon görülmez.

**Tablo 3. 7.V.Proop'un İşlev Şemasına Göre Namurad Oyunu**

KİŞİLERİN İŞLEVLERİ	İŞLEVİN OYUNDAKİ KARŞILIĞI
Başlangıç durumu	Tahassür Bey ve ailesinin tanıtılması, Tahassür Bey'in derdinin açıklanması
Kahraman bir yasakla karşılaşır	Beşik kertmesi yapılan gençler zamanı gelince evlendirilmelidirler
Yasak çiğnenir	Azize Hanım sözünde durmaz kızını kaçıtır
Kahramanın büyülmüş bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan sına, sorgulama, saldırı vb. ile karşılaşır	Mehcure Hanım iyi bir kısmeti çıkmasına karşın Tahassür Bey'den vazgeçmez
Büyülmüş nesne kahramana verilir	Mehcure Hanım'ın bu davranışı üzerine annesine ettiği beddua derhal gerçekleşir
Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır	Engelin ortadan kalkması ile Tahassür Bey ile Mehcure Hanım evlenirler

Sâlim'in *Sözde Sebât* adlı oyununda oyunun ilk perdesi, kahramanların tanıtıldığı bir başlangıç durumudur. Naime'nin aile fertleri sırayla tanıtılır. Oyunun ikinci perdesinde evin kızı Naime'ye varlıklı bir aileden görücü gelir. Ancak herşey yolunda gitmekte iken araya giren kıskanç mahalleli kadınlar yüzünden evlilik gerçekleşmez. Sonradan öğrenilir ki Naime kendisini nikâhları kıyıldıktan sonra gizlice İzzet Bey'e göstermiştir. Bu eylem "yasağın çiğnenmesi" işlevinin gerçekleşmesine sebep olur. Bundan sonra mahalleli kadınların yani "saldırgan"ın aileye yaptığı kötülük gerçekleşmiştir. "Kahramanın büyülmüş bir nesneyi edinmesini sağlayan sına" ise Said Bey'in kızını bir dervişe vermeye vaat etmesinden sonra ortaya çıkan Bostancı Baş'ın evlilik teklifini reddetmesidir. Bu davranışları ile aile, büyülmüş nesneyi hak etmiş olur. Büyülmüş nesne Dervişin aslen Bostancıbaşı çıkması olur. Ailenin "saldırgan" yüzünden kaybettiği tüm zenginlikler ve gerçekleşmeyenevlilik büyülmüş nesnenin yardımı sayesinde gerçekleşir. Eser bu şekilde sonlandığı için başka fonksiyon görülmez.

**Tablo 3. 8.V.Proop'un İşlev Şemasına Göre Sözde Sebât Oyunu**

KİŞİLERİN İŞLEVLERİ	İŞLEVİN OYUNDAKİ KARŞILIĞI
Başlangıç durumu	Naime'nin ailesinin tanıtılması
Kahraman bir yasakla karşılaşır	Nikâh kıyılrsa bile tam olarak evlenilmeden kendini erkeğe göstermemelisin
Yasak çiğnenir	Naime Hanım pencereye çıkarak İzzet Bey'e kendini gösterir
Saldırgan aileden birine zarar verir	Mahalleli kadınlar yalan söyleyerek Naime Hanım İzzet Bey evliliğini bozarlar
Kahramanın büyülmüş bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan sına,	Kızını bir dervişe vermeye vaat eden Said Bey'in varlıklı bir başka talip için

sorgulama, saldırı vb. ile karşılaşır	sözünden dönmemesi
Büyülü nesne kahramana verilir	Derviş aslen Bostancı Başı çıkar. Bostancı Başı aileye yardım edecektir.
Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır	Bostancı Başı Naime Hanım ile İzzet Bey'i evlendirir. Said Bey'i ödüllendirir.

Mustafa Hilmi'nin *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü* adlı piyesinde "başlangıç durumu" Âdil ile Münire'nin ilk perdede aşkları üzerine gerçekleştirdikleri görüşmedir. Âdil ile Münire'nin çiğnedikleri "yasak" evlenmeden önce görüşmeleri olarak yorumlanabilir. Bu görüşmeyi haber alan Dilcu adlı dadı durumu derhal kızın babasına haber verecektir. Bunun üzerine kızın babası Âdil'i çöle sürer. Sözünü dinlemeyen Münire'yi ise hapseder. "Kahramanın büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan sınanma" âşıkların ikisindedir uygulanır. Âdil çöle sürgüne giderken Münire'de aşkı için zindana girmeye razı olur. Kahramanların "sihirli nesne"yi elde etmeleri ise Âdil'in çölde karşısına çıkan Derviş aracılığı ile gerçekleşir. "Sihirli nesne" Dervişin biran önce kavuşmaları ve onlara engel olan kişinin ortadan kalkmasına yönelik ettiği dua olur. Bu duanın hemen gerçekleşmesi ile engel olan şahıs yani kızın babası ortadan kalkar, sevgililer birbirine kavuşur. Eser bu şekilde sonlandığı için başka fonksiyon görülmez.

**Tablo 3. 9.V.Proop'un İşlev Şemasına Göre Bahtiyar yahut Son Gürlüğü Oyunu**

KİŞİLERİN İŞLEVLERİ	İŞLEVİN OYUNDAKİ KARŞILIĞI
Başlangıç durumu	Âdil ile Münire'nin aşkları hakkında sohbetleri
Kahraman bir yasakla karşılaşır	Evlenmeden önce görüşülmemelidir
Yasak çiğnenir	Âdil ile Münire gizlice buluşurlar
Kahramanın büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan sınanma, sorgulama, saldırı vb. ile karşılaşır	Âdil ve Münire'nin aşkları uğruna çölde ve hapistede çile çekmeleri
Büyülü nesne kahramana verilir	Âdil'in karşısına çıkan Hızır'a benzeyen dervişin duası
Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır	Dervişin duası anında gerçekleşir. Âşıkları ayıran kızın babası ölür. Âşıklar birbirine kavuşur.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### DİL VE ANLATIM ÖZELLİKLERİ

Edebiyatımıza yeni bir tür olarak giren tiyatro, yeni bir dil kullanımını gerektirmiştir. Diyalog ve monologlar üzerine kurulu, günlük konuşma diline yaklaşması/uygun olması gereken bu dil, yazarların sahne diline alışık olmamalarından ötürü eserlere yansıtılmada zorlanılmıştır. Geleneksel mizah dilinden faydalanarak yazılan komedi oyunlarının dil kullanımında daha başarılı olduklarını söyleyebiliriz. Birçok oyunda sahne dilinin en etkin kullanıldığı bölümler geleneksel tiplerin canlandırıldığı, atasözü ve deyim kullanımının arttığı sahneler olmuştur. Ancak hemen hemen her oyunda uzun tiradların atıldığı monologlara rastlanır. Yazarların fikir aktarmak ve kahramanlarına hislerini anlattırmak istediklerinde uzun cümlelere başvurdukları görülür.

Aynı zamanda tiyatro oyuncusunda olan Ahmet Necîb'in *İdbâr ve İkbâl* adlı oyunu ile Mehmet Şemseddin'in *Tedbirde Kusur* piyesi sahne imkânlarının gözetilerek yazılmış olmaları bakımından diğer eserlerden ayrılırlar.

#### 4.1. ATASÖZÜ VE DEYİM KULLANIMLARI

İncelediğimiz tiyatro oyunlarında yazarların konuşma dilini aktarabilmek amacıyla kahramanlarına bol miktarda deyim, atasözü söyledikleri görülmektedir. Bu durum oyun isimlerine yansıdığı gibi (*Çok Bilen Çok Yanılır*) bilhassa atasözü ve deyim kullanmak amacıyla yazılmış (*Sabr u Sebât*) oyunlarda bulunmaktadır. Ayrıca Şinasi'nin hazırlamış olduğu *Durûb-ı Emsâl-i Osmâniyye* ve benzeri eserlerin konuşma diline yaklaşmak isteyen yazarlara yardımcı olduğu düşünülebilir. Atasözleri ve deyimlerin, tiyatro oyunlarındaki kullanımları şu şekildedir:

Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı oyununda geçen atasözü ve deyimlerden tespit ettiklerimiz şunlardır:

“...çehre züğürdü...”s.36, “...iflâsa çıkmış...”s.36, “...gülü seven dikenine katlanır...”s.36, “Latife latif gerek.”s.36, “Özrün kabahatinden büyük.”s.36, “...kanadının altına girebilseydim.”s.37, “...sevinç delisi oldu.”s.38, “Ben sana harf atmayı öğretirim.”s.41, “...fan fin demeyü gösterürün.”s.43, “...yüreğim kalkıyor...”s.47, “...can kulağıyla dinlerim.”s.48

Ali Haydar'ın *Sergüzeşt-i Pervîz* adlı oyununda geçen atasözü ve deyimlerden bizim tespit ettiklerimiz şunlardır:

“Bilip bilmediği aşı su katar”s.9, “Soyup soğana döndürüp de satar”s.12, “Ocağında incir bitirdin benim”s.17

Sâlim'in *Sözde Sebât* adlı oyununda geçen atasözü ve deyimlerden bizim tespit ettiklerimiz şunlardır:

“*Canım pek sevdi.*” s.9, “*Doğrulukla mübtelâ ettiğin zarûrate sebat edenler için nihâyette ferah-ı sürûr ihsan ediyorsun.*”s.100, “*Hay hay tevekkeltü alellah*”s.104, “*zevklenmiş*”s.111, “*Yalan sözün insanın zihnine dokunması, kızgın fırında kar helvası pişirilmesine benzer.*”s.115, “*Hangi iş olursa olsun acele edenler, daima pişmanlık yakasını başlarına çekmekten kurtulamazlar.*”s.116, “*bu işe vâh vâh diye zâr zâr ağlaşırlar.*”s.117, “*Tükürdüğümü yalayamayacağım.*”s.118-11), “*Kayın vâlide hanımın zevk ağacı olmuşuz?*”s.119, “*Pek ziyâde at sürdünüz.*”s.120, “*işin ruhunu at oynatmaklıkla meydana çıkartmaklığa mecbur ediyor.*”s.120, “*Çocuğumuz dünyadan kaybolacak; anlıyorum.*”s.128, “*beni de ateşlerle dağlama.*”s.128, “*Elin göz ağrısı unutulmaz.*”s.130, “*Elçi mazûrdur değil mi efendim.*”s.134, “*Kadınların noksan aklı meşhurdur.*”s.137, “*Tevekkeltü alellâh.*”s.142, “*gözlerimizi yollarda bırakma*” s.146

Ahmet Necîb'in *İdbâr ve İkbâl* adlı oyununda geçen atasözü ve deyimlerden tespit ettiklerimiz şunlardır:

“*...derdini saklayan derman bulamamış.*”s.8, “*...gün doğmadan neler doğar*” s.10, “*...ok yaydan çıkmış.*”s.16, “*...gözlerimi yollarda bırakma.*”s.43, “*Ah keşke benim oğlumda sağ olaydı da başımda değirmen çevirseydi.*”s.19 “*Evladın var mı. Başında büyük derdin var.*”s.47, “*Bu çocuğun benzi atmış. Galiba korkmuş.*”s.48, “*...sabr eyle koruk helva olur dut yaprağı atlas olur..*”s.64-65.

Şemsi'nin *Tedbirde Kusur* adlı oyununda geçen atasözü ve deyimlerden tespit ettiklerimiz şunlardır:

“*Şimdiye kadar halimi söylemeye söylemeye ölüm derecelerine geldim*”s.11, “*... ödünü mü koparaydın...*”s.17, “*Ben evin içinde adam değil de bostan korkuluğu muyum?*”s.17, “*Son pişmanlık fayda etmez...*” s.21, “*...gözünün üstünde kaşın var dedik mi...*”s.21, “*Benim size. Yürek tüketecek vaktim yok.*”s.22, “*Kadın kısmının aklıda kısadır.*”s.22, “*Rahatı kim kaybetmiş ki ben bulacağım?*”s.32, “*Heman çakalım gitsin.*”s.63, “*...beni bir kaşık suyun içinde boğacak.*”s.72, “*... babasının mezarına lanet*

okutacak ha?!”s.72, “Ya babasından kalan bunca malın. Altından girip üstünden çıktuktan sonra.. Şimdi konağı sattırıyormuş.”s.101, “Kendi düşen ağlamaz”s.108, “Şimdi bu herifin ağzının kokusunu işin yoksa dinle..”s.113, “Ocağıma incir mi dikeceksin...?”s.114, “Her gün söyleye her gün söyleye dilimde tüy bitti.”s.119.

Saim Sakaoğlu, Abdülhak Hâmid Tarhan’ın *Sabr u Sebât* adlı oyununda 70 Türk atasözü, 15 Fransız atasözü, 121 deyim ve 3 diğer söz tespit eder.<sup>411</sup> Ayrıca Abdülhak Hâmid’in kullandığı bu sözlerin büyük çoğunluğunun Şinasi’nin *Durûb-ı Emsâl-i Osmâniyye*’sinin çeşitli baskılarında bulunduğunu belirtir.<sup>412</sup>

Recaî-zade Mahmut Ekrem’in *Çok Bilen Çok Yanılır* adlı oyununda geçen atasözü ve deyimlerden tespit ettiklerimiz şunlardır:

“Kenarın dilberi nâzik de olsa nâzenin olmaz.”s.248, “Duruğ-ı maslahatâimiz bih ez rast fitneengiz buyurmuşlar...”<sup>413</sup>, “Bundan sonrasında bir potluk...”s.260, “Nakîr ü kitmîr tarif etti.”s.265, “Allah Allah, lâ havle velâ kuvvete illâ bi’l-lâhi!”<sup>414</sup>, “İnnallahe ma’a’s-sâbirin!..”<sup>415</sup>, “Haydi git on paraya bir mum al götür de baş başa verin derdinize yanın sen de o da...”s.280, “İşte biz erdik muradımıza darısı hâkim efendinin başına!..”s.294, “Hepsi de Arap saçı gibi karmakarışık...”s.300, “Deyindi kâfir şeytan! Eğer bana bir güzel hile yolu gösterirsen sana yirmi paralık şeker alırım.”s.237, “Husûl-i emel mukaddemâ yetti mi desem?”s.239, “El-bereketü fi’l-hareke”<sup>416</sup>, “Ez-zarurât tübihü’l-mahzûrat”<sup>417</sup>, “Ennezâfetü min el-îman!”<sup>418</sup>, “Güzelin dostu çok... düşmanı da çok olur..”s.307, “Şu bizim kaşık düşmanından da öyle bıktım ki...”s.312, “Bizim acûze bunun pabucuna mı değer...”s.313, “Lâ rahate fi’d-dünya”<sup>419</sup>, “Ayağınızın toprağı olayım..”s.325, “Hazer ez teşebbüs-i kâr”<sup>420</sup>, “Zıfaf der ziyir-i

<sup>411</sup> Sakaoğlu, s. 231.

<sup>412</sup> Saim Sakaoğlu adı geçen çalışmasında Hamid’in *Sabr u Sebat*’ta kullandığı atasözleri ve deyimlerin tam sayılarını, listesini ve kullanılan sözlerin Şinasi’nin *Durûb-ı Emsâl-i Osmâniyye*’sinin hangi baskılarından kaç adet alındığını oldukça detaylı bir şekilde gösterir. bkz: Sakaoğlu, s. 227-245.

<sup>413</sup> “İş bitiren yalan fitne çıkarana doğrudan daha iyidir” anlamında Farsça bir söz. Yayına hazırlayanın notu, Ekrem, s. 251.

<sup>414</sup> “Kuvvet ve kudret ancak Allah’a özgüdür” anlamında Arapça bir söz. Yayına hazırlayanın notu, Ekrem, s. 276.

<sup>415</sup> “Allah sabredenlerin yanındadır” anlamında Arapça bir söz. Yayına hazırlayanın notu, Ekrem, s. 278.

<sup>416</sup> “Harekette bereket vardır” anlamında Arapça bir söz. Yayına hazırlayanın notu, Ekrem, s. 241.

<sup>417</sup> “Zaruretler, yasak ve haram sayılan şeyleri mübah kılar” anlamında Arapça bir söz. Yayına hazırlayanın notu, Ekrem, s. 303.

<sup>418</sup> “Temizlik imandandır.” Yayına hazırlayanın notu, Ekrem, s. 306.

<sup>419</sup> “Dünyada rahat yoktur.” Yayına hazırlayanın notu, Ekrem, s. 315.

<sup>420</sup> “İş girişiminden kaçınma.” Yayına hazırlayanın notu, Ekrem, s. 328.

lihâf"<sup>421</sup>, “Çok bilirken çok yanıldım.. Kazdığım kuyuya düştüm... Cezâ-yı sezâmı gördüm!..”s337, “El-cezâü min cinsi'l-amel.”<sup>422</sup>, “Etme bulma dünyası bu!.. Elbet fenalık ederler... Kaz kuyuyu boyunca.”s.338.

Etem Çalık, Şemseddin Sâmî'nin tiyatro oyunlarında halk terimleri ve atasözlerinin tiyatro tekniğine uygun olarak kullanıldığını belirtir.<sup>423</sup> *Gâve*'de geçen atasözü ve deyimlerden bizim tespit ettiklerimiz şunlardır:

“Vâkıa, bu bîçâre kadının on altı seneden beri döktüğü gözyaşından taş olsa delinir!” s. 267.

“Nasıl koşuyor! Müdâhane ihtiyarları da genç eder! Bu âlemde vefanın bir ismi varmış!” s. 270.

“(…) Ben güneşe âşık olmuş bir karıncayım!...” s. 275.

Feraizcizâde Mehmet Şakir'in *Evhâmî* adlı oyununda geçen atasözü ve deyimlerden tespit ettiklerimiz şunlardır:

“Benim önümde parende atılmaz.”s.285 “İhi dilli düdüük başladı.”s.286 “Gençlikten kocalığa ömür saklamalı demişler...”s.287 “Canım ayaklı kütüphane!”s.289 “...kılı kırk yarar bir zarif zâtsınız..”s.290 “Gözünü dört açar. Hele ben.. İnan buluttan nem kaparım...”s.290 “Selamünaleyküm kör kadı!”s.292 “Sizin sözünüz kılıma gelmez...”s.292 “Salepçi güğümü... Ağzından şeker akar.. İçinde âfet kaynar..”s.293 “Sizi faka düşürecekler..”s.293 “... kırk fırın ekmek ister.”s.293 “El kelâm-ı sıfatü'l-mütekellim”s.293 “Âmâl-i letâifü'l-hayl...”s.293 “...ipliğini pazara çıkarmasını da bilirim.”s.294 “...hard u haş oldum...”s.297 “Elem tere fiş... diline kızgın şiş...”s.299 “Yan cebine koyuver...”s.310 “Bana mastırlık satacak..”s.311 “Ne yapayım kolum kısa...”s.311 “Atımı istediğim gibi oynatırım..”s.312 “Öyle ya, sana göre ne? Kasaba yağ kaygusu!”s.312 “Sırrını kariya düşüren serine arı üşürür”s.317 “...kardeş kardeşin ne öldüğünü, ne öğdüğünü ister.”s.317 “Artık dolabın dönemez; Foyan meydana vurdu..”s.320 “Yardan mı geçersin serden mi?”s.321.

A.Cemil'in *Eskici Kasım* adlı oyununda geçen atasözü ve deyimlerden tespit ettiklerimiz şunlardır:

<sup>421</sup> “Keyif yorganın altındadır.” Yayına hazırlayanın notu, Ekrem, s.329.

<sup>422</sup> “Ceza, işlenilenin aynısıdır.” Yayına hazırlayanın notu, Ekrem, s.337.

<sup>423</sup> Etem Çalık, *Şemseddin Sami ve Medeniyet-i İslâmiyye*, İnsan Yayınları, İstanbul 1996 s.29.



“bıyık altından ne kadar gülüyorsam da...” s.480 “...yüreğim oynuyordu...”s.480  
 “al sana telli pullu kavgayı!” s.480 “Oyundan kaçanın, oyunda ağlayanın başı kel olur  
 derler” s.481 “Yakamızı ucuz kurtardık.”s.482 “Biz parayı yedik.” s.484

Âtîf’in *Sefalet-i Aşk* adlı oyununda geçen atasözü ve deyimlerden tespit ettiklerimiz şunlardır:

“...kız ise terbiye görmüş ağzından bal akarcasına tatlı dilli...”s.10, “...kör boğaz...”s.7, “...seninle beraber olduktan sonra bana bunlar baklavadan börekten aladır.” s.38, “...canını cehenneme göndereceğiz.”s.65, “dertlerini söyle ki derman bulayım...”s.137, “...konağımızın tadı tuzu kalmadı...”s.140

Ömer Faik’in *Karı Kocaya Uygun* adlı oyununda geçen atasözü ve deyimlerden bizim tespit ettiklerimiz şunlardır:

“Zihnim Çarşamba pazarına döndü.”s.13, “İşten artmaz dişten artar derler”s.16, “...kaşık düşmanı...”s.24.

*Kerem ile Ashı* adlı oyunda geçen atasözü ve deyimlerden tespit ettiklerimiz şunlardır:

“Buldun bal alacak çiçeği.” s.45, “Dinle dinle kulağımızın zarı patladı.” s.46, “Bu ne söylüyor. Gazel mi? Yoksa şarkı mı?” s.46, “Al bundan da iki paralık. Bu da kokozlar deryası...” s.50, “Gözlerimi duman bürüdü.”s. 63, “Bize dokunmayan ...bin yıl yaşasın.” s.72, “Bir yastıkta kocayın” s.104.

Namık Kemal’in *Kara Belâ* adlı oyununda geçen atasözü ve deyimlerden tespit ettiklerimiz şunlardır:

“Behrever- Sus, şom ağızlı! Bak mezar taşı gibi başımın ucuna dikildi, beni ölü kıyafetine getirdi.”s.112, “Behrever- Mübarek başın boş mağara mıdır nedir?Behrever- Ağla ağla... Gözleri çıkası!”s.120, “Behrever- Gönlüm şişe takılmış kebab gibi hararetle dakikada bir kere öteye beriye dönüyor.”s.135, “Behrever- İsmet yatağı kalmayan bir kız için vuslat kuağı haramdır.”s.159.

#### 4.2. GELENEKTEN GELEN SÖZ KALIPLARI VE İMAJ DÜNYASI

İncelenen oyunlarda bilhassa klasik edebiyatın mazmunlarının, aşk anlayışının, değer dünyasının devam ettirildiği görülür. Kahramanlar zor bir durumla karşılaştıklarında en önce “feleğe” şikâyet ederler. Tüm kahramanların öldüğü mutsuz sonlarda yaşanan felaketler “kader” ve “feleğe” bağlanır.

Gelenekten gelen söz kalıpları ve imaj dünyasının diğer kullanımları ise şu şekildedir:

Ali Haydar'ın *Sergüzeşt-i Pervîz* adlı oyunda Hoş-Hümâ adlı kadına ilk görüşte âşık olan Pervîz, aşkın şiddetini anlatırken Mecnun'dan bahseder:

“Kolay leyl-i vuslat çekip de ele / Olur muydu Mecnûn hasret ile”s.14

Kendi de gayet yakışıklı bir genç olan Pervîz, güzelliği dillerle destan olan Hoş-Hümâ'ya vurulur. Oyundaki iki kahraman, oldukça güzel olmaları bakımından Yusuf ile Züleyha'ya benzemektedirler.

“Göreydi Züleyhâ Hümâ'yı eğer / Elin Yûsuf'un dâmeninden çeker” s.25

Sâlim'in *Sözde Sebât* adlı oyununda birbirinden ayrılmak zorunda kalan ya da iftiraya uğrayan kahramanların Divan şiirinin hayal dünyasına ait benzetmelerle ve düzyazı biçiminde söylenmiş şiirler aracılığı ile konuştuğu ya da duygu yoğunluklarını ifade ettikleri görülür.

Eşi Naime Hanım'a ilk görüşte âşık olan İzzet Bey, ailesinin baskısı yüzünden eşinden ayrıldığında Divan şiirinde sıkça geçen “gönül tahtına oturmuş padişah ve tüm iradesini onun buyruklarına bırakan âşık” anlatımına benzeyen sözleri söyler:“İzzet Bey- Ol günden bu âne değin taht-ı dilime pâdişah olup ahkâm-ı zâhirîye ve bâtinîyem onun emr-i hayâliyle icra olunmaktadır.”s.123

Naime'nin eşi olan Safiye, uğradığı iftira ile yeni elde ettikleri refahı kaybetmeleri üzerine feleğin kendilerine ettiği zulümle ilgili “Safiye- Ey felek, bizim necm-i saâdetimizin senin üzerinde münevver görülmesini neden kabul etmiyorsun?”s.138 cümlesini kurar.

Eşinin kendini haksız yere boşaması üzerine o anki üzüntüsüyle anne-babasının yanında serbestçe konuşan Naime,insanın davranışlarına hükmedenin aslen gönül olduğunu anlayışını “Naime- Meğer insanın hâkimi gönül olup akıl yalnız temkîn memuru olduğunu anladım.”s.140 cümleleri ile ifade eder.

Kızının eşinden boşanması ve kızının aşk hastalığına tutulmasını üzerine yüreğine düşen ateşi ah ederek hafifleten Said bu halini:“Said- Ah Ah... Ah demekten başka çare bulamıyorum. Derûnuma düşen ah ile bir parça söndürüyorum. Eğer bu ah kelimesi olmasaydı, şimdiye kadar kül olduydum kül!”s.142 cümleleri ile anlatır.

Mustafa Hilmi'nin *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü* adlı piyesinde fakir bir genç ile zengin kızın aşkı anlatılır. Mesnevi nazım biçimiyle ve aruz vezniyle yazılan oyun konu

bakımından da *Leyla ve Mecnun* mesnevisine benzemektedir. Bu konu ve biçim benzerlikleri eserde klasik edebiyata ait imaj ve kelime dünyasının kullanımını artırır:

“*Ben cemâlin şem 'ine pervâneyim / Zülfünün zincirine dîvâneyim*”s.6

“*Öldüren tiğ-i nigâhındır beni / Bend eden zülf-i siyâhındır beni*”s.7

“*Hâlini sevdâ-i aşk etmiş harâb / Nâr-ı gam kılmış ciğergâhın kebâb*”s.20

“(Âdil mektubu eline alarak öpüp başına koyduktan sonra mektuba hitaben)

*Başıma efser misin ey nâme sen / Misk mi anber misin ey name sen*

*Sende bûy-ı yârdan vardır eser / Kim beni mest eyledin ey tâc-ı ser*”s.36

Kahramanlar kendilerini ayrı düşüren talihe kızarlar: “*La'net olsun ey kara tâli sana / Bu felâketler ki sendendir bana*”s.9

“*Âferîn ey leylâ-i şîrîn edâ / Kim sana mecnûnluğum şândır bana*”s.13

“*Bir saçı leylâyadır meftûnluğum / Kaystan bin kat füzûn mecnûnluğum*”s.30

Son beyit Fuzuli'nin “*Bende Mecnun'dan füzun âşıklık isti'dâdı var / Âşık-ı sâdık benem Mecnun'un ancak âdı var*”<sup>424</sup> beytine benzemektedir.

“*O hüsn ben aşk ben derd ol devâ / O şafak ben renk ben ney ol sedâ*”s.16 beyitini ise bir *Hüsn ü Aşk* göndermesi olarak okuyabiliriz.

<sup>424</sup> Abdûlbâki Gölpınarlı, *Fuzûlî Dîvânı*, İnkılâp, İstanbul 2005, s.56

## SONUÇ

Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat'la edebiyatımıza giren tek yeni tür olarak tiyatroyu görebileceğimizi söyler. Ortaoyunu vb.lerini sahne oyunu olarak kabul ettiğini belirtir. İrticali ve yazılı repertuarı bulunmayan bu gelenek ile edebiyatın bir kolu olan tiyatro çok farklıdır. Tanpınar'ın seyirlik oyunlarını görmezden gelme ya da aşağı görme anlamına gelen bu ifadesi, aslında Batılı tarzdaki tiyatro ile kendi geleneksel oyunlarımızın arasındaki derin uçurumu göstermektedir. Tanzimat devrinde de meseleye Tanpınar gibi yaklaşanlar olduğu gibi, bu iki farklı ekolü birleştirmeye çabalayanlarda olmuştur.

1860-1888 yılları arasında geleneksel tiyatro ve anlatılardan yola çıkarak ya da esinlenilerek yazılmış yirmi tiyatro oyunu üzerinde yaptığımız incelemede konusunu doğrudan geleneksel hikâyelerden alan oyunlarda işe öncelikle geleneksel hikâyelerin biçimsel dönüşüme uğratarak başladığını tespit ettik. Yazarların anlatma esasına dayalı olduğu için geçmiş zamanda geçen öyküleri diyaloglar aracılığı ile şimdiki zamanda geçer hale getirdiklerini, anlatıcıyı aradan çıkararak geleneksel hikâyelerin macerası çok iyi bilinen, ancak daha önce sesi hiç ya da çok az duyulmuş kahramanlarının seslerinin duyulmasını sağladıklarını söyleyebiliriz.

Anlatımcı ve dramatik biçimlerin doğasındaki farklılıklardan kaynaklanan zorunlu biçimsel dönüşümlerin dışında, yazarların gelenekten aldıkları konuları ahlakçı, faydacı, öğretici vb. prensiplerine göre sınırlı anlamsal dönüşümlere uğrattıkları görülmektedir. Yazarların hemen hepsinin insanınsal çaba isteyen büyük anlamsal dönüştürümlerden kaçındığını söyleyebiliriz. Bu sebeple özgün yenidenyazmalara, öykülerin yeni yorumlarına rastlayamayız. Etkin bir yenidenyazma eylemi görülmemesi, gelenekten konu bakımından faydalanan yazarların her ne kadar bunu bilinçli bir tercih sonucu yapıyor olsalarda, ticari kaygılarla, özgün dramatik mevzu eksikliğinden dolayı ya da yaratıcı dehanın yetersizliğinden ötürü geleneksel mevzulara yönelmiş olabilecekleride düşündürmektedir. Bunun dışında konusunu masaldan alan bir oyuna (*Sözde Sebât*) altmetnin sahip olmadığı Tanzimat ideolojisine ait aile, eğitim, evlilik, hukuk konularında eklemeler yapıldığı da olmaktadır. İncelenen oyunlar içerisinde en ilginç yenidenyazma eylemini Namık Kemal, *Kara Belâ*'da gerçekleştirmiş, geleneksel anlatılarda sesini nadir duyduğumuz, iç dünyasına inip

neden eserin “kötü” kahramanı olduğunu hiç bilemediğimiz “rakip” tipi üzerine yoğunlaşmıştır.

Sentez fikrinin en başarılı uygulamalarının komedi türünde olan oyunlarda yapılmış olması komedi üzerine kurulu geleneksel tiyatromuzun verimlerinin Batılı tarzdaki komedilere aktarılabilmesini göstermiştir. Bir ortaoyununun başarılı bir şekilde tiyatro oyununa (*Eskici Kasım*) dönüştürülebilmesi, konusunu Molière’den, komik unsurlarını geleneksel taklitlerden/tiplerden alan oyunlar (*Evhâmî, Karı Kocaya Uygun*) yazılabilmesi, bahsedilen sentez faaliyetlerinin entezimizdeki karşılıkları olur.

Bu eserler, geleneksel seyirlik oyunlarımızdan ve anlatılarımızdan Batı tarzı Türk tiyatrosunu kurarken nasıl faydalanabileceğimize dair yapılmış ilk kalem denemeleri olarak görülmelidirler. Bu konuda asıl başarıyı sağlayacak olan, Cumhuriyet devri tiyatro yazarları olacaktır. Bu oyunlar, ne salt Batılı tarzda bir oyun yazabilecek ne de kendi temaşa geleneğimizle bir senteze gidebilecek seviyede dram tekniğine vakıf olamamış iyi niyetli yazarların çabalarının sonucudur.

Dönem yazarlarının belkide en büyük eksiklikleri ellerinde ne Batı tiyatro tekniğine ne de seyirlik oyunlarına dair kuramsal el kitaplarının bulunmuyor olmasıdır. Dolayısıyla yazarlar kaynak olarak kendilerine neyi seçerlerse seçsinler o kaynağın ilk sahibi ya da mirasçısı ol(a)madıkları için deneme yanılma yöntemine başvurmuşlardır. Bu durumun farkında olan yazarlar oyun önsözlerinde eserlerin bir kalem tecrübesi olduğunu, hatalarının bulunduğu kendilerinde farkında olduğunu söylemek ve seyirciden/okuyucudan aflatırını istemek ihtiyacını hissetmişlerdir.

Yazarların niyetlerinin sahnelenebilir, seyircinin severek izleyeceği, yerli renk taşıyan telif oyunlar kaleme almak sınırında kalmasında, sanatsal seviyenin belli bir çitayı geçememesine sebep olmuştur. Oyunlara yalnızca estetik zayıflıkları açısından bakmayıp tarihsel koşulları göz önüne alarak yaklaştığımızda ise -çeşitli kesintilerle beraber- otuz yıllık bir dram geleneği için hem nicelik hem de nitelik bakımından büyük çeşitliliğin olduğu verimli ve kurucu bir tiyatro hareketinden bahsedebiliriz.

## KAYNAKÇA

## İncelenen Eserler

- A.Cemil,“Eskici Kasım”, (Haz. Cevdet Kudret), *Ortaoyunu II*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1994.
- Agâh, *Namurad*, Hayal Matbaası, İstanbul 1291 (1874).
- Ahmed Fahri, *Kerem ile Aslı*, Cemal Efendi Matbaası, İstanbul 1305 (1888).
- Ahmed Midhat Efendi, “Açıkbaş”, *Ahmed Midhat Efendi Bütün Oyunları*, (Haz. İnci Enginün) Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.
- , “Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş”, *Ahmed Midhat Efendi Bütün Oyunları*, (Haz. İnci Enginün) Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.
- Ahmed Necîb, *İdbâr ve İkbâl*, Şeyh Yahya Efendi Matbaası, İstanbul 1290 (1873).
- Ali Haydar, *Sergüzeşt-i Perviz*, Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul, 1282 (1866).
- Âtîf, *Sefalet-i Aşk*, [1886]
- Feraizcizâde Mehmet Şakir,“Evhâmî”,*Feraizcizâde Mehmet Şakir'in Eserleri ve Oyunlarının Tahlili*, (Haz: Hayrettin Orhanoglu), (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 1996.
- M. R.,*Hüsrev ü Şirin*, [1874-75]
- Mehmed Şemseddin, *Tedbirde Kusur*, Zartaryan Matbaası, İstanbul 1290 (1873) 140 s.
- Mustafa Hilmi, *Bahtiyar Yahud Son Gürlüğü*, Zartaryan Matbaası, İstanbul 1291 (1874).
- Namık Kemal, “Karabela” *Vatan Yahut Silistre - Zavallı Çocuk – Karabela*,(Haz. M.Fazıl Gökçek), Özgür Yayınları, İstanbul 2011.
- Ömer Faik, *Karı Kocaya Uygun*, (2.bs.), Mekteb-i Sanayii Matbaası, İstanbul 1305 (1888).
- Recaî-zade Mahmut Ekrem, “Çok Bilen Çok Yanılır” *Recaî-zade M.Ekrem Bütün Eserleri 1*, (Haz. İ.Parlatır, N.Çetin, H.Sazyek), Meb Yayınları, Ankara 1997.
- Sâlim,“Sözde Sebat”,*Muhayyelât ile Sözde Sebat'ın Karşılaştırılması*,(Haz. Recep Duymaz), Nüans Ajans, İstanbul 2000.
- Şemseddin Sâmi, “Besâ” *Şemseddin Sâmi'nin Tiyatroları*, (Haz. Enver Töre), Assos Yayınları, İstanbul 2008.

-----, “Gâve” *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, (Haz. Enver Töre), Assos Yayınları, İstanbul 2008.

Şinasi, *Şair Evlenmesi*(Haz. Şemsettin Kutlu), Remzi Kitabevi, İstanbul 2005.

Tarhan, Abdülhak Hâmid, “Sabr u Sebat” *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları I*(Haz. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.

### **Kitaplar ve Makaleler**

Akarsu, Bedia, *Kişi Kavramı ve İnsan Olma Sorunu*, İnkılâp Yayınları, İstanbul 1998.

Akı, Niyazi, *19. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı, Sosyo- Psikolojik Deneme*, Atatürk Üniversitesi Basımevi, Erzurum 1974.

-----, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 1963.

Akıncı, Gündüz, *Abdülhak Hâmit Tarhan Hayatı, Eserleri ve Sanatı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1954.

Akkuş, Metin, “Klasik Edebiyatta Tipler”, *Türk Edebiyatı Tarihi 2*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2007.

Aktulum, Kubilay, *Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara 2011.

Alpaslan, Ali, “Habib Efendi” *DİA*, İstanbul 1996, 370-371.

Alptekin, Ali Berat, *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2005.

And, Metin, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1972.

-----, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1985.

-----, *Osmanlı Tiyatrosu*, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul 1999.

Aydın, Abdulhalim, “Namık Kemal’i Victor Hugo’ya Götüren Etkenler” *Turkish Studies*, V: 6/3 (Summer 2011) s. 197-204.

Aytaç, Pakize, *Realist Halk Hikâyelerinden Tayyazâde Hikâyesi ile Hançerli Hanım Hikâyesi Üzerine Bir Tahlil Denemesi*, Berikan Yayınevi, Ankara 2011.

Aytaç, Gıyasettin, *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2002.

*Binbir Gece Masalları II*. cilt (Haz. A.Ş.Onaran), YKY, İstanbul 2004.

*Binbir Gündüz Masalları I*. cilt (Haz. Recep Kılıç), Nehir Yayınları, İstanbul 2004.

- Boratav, Pertev Naili, *Folklor ve Edebiyat 1*, Adam Yayınları, İstanbul 1991.
- Bozdoğan, Ahmet, *Manastırlı Mehmet Rifat ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1996.
- Çalık, Etem, *Şemseddin Sami ve Medeniyet-i İslâmiyye*, İnsan Yayınları, İstanbul 1996.
- Çetintaş, Mehmet, “Sergüzeşt-i Pervîz”, *Cogito*, sayı: 54 (bahar/2008) s. 283-288.
- Derman, Sabahattin, *Mesnevilerde Şehzâdelerin Resmi Görüp Âşık Olma Motifi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van 2009.
- Dinç, A.Kerim, *Namık Kemal'in Tiyatrosu*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 1996.
- Dino, Güzin, *Türk Romanının Doğuşu*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008.
- Dumas, Alexandre, *Monte Cristo Kontu* (Çev.Aysen Altınel), İthaki Yayınları, İstanbul 2011.
- Durgun, H. Harika, *Ahmet Mithat Efendi'nin Edebiyat Teorisi, Tarihi ve Eleştirisine Dair Görüşleri Üzerinde Bir İnceleme*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2008.
- Durmuş, Ali, *Şemseddin Sami'nin Esatir Adlı Eserinin Transkripsiyonu ve Dinler Tarihi Açısından Değerlendirmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 2009.
- Duymaz, Ali, *Kerem ile Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, Kültür Bakanlığı, Ankara 2001.
- Duymaz, Recep, *Muhayyelât ile Sözde Sebat'ın Karşılaştırılması*, Nüans Ajans, İstanbul 2000.
- , *Muhayyelât Üzerine Bir İnceleme*, Arma yayınları, İstanbul 1999.
- Enginün, İnci “Ahmed Midhat Efendi'nin Oyunları” *Ahmed Midhat Efendi Bütün Oyunları*, (Haz. İnci Enginün) Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.
- , “Abdülhak Hâmid ve Halk Kültürü” *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2004.
- , *Türkçede Shakespeare*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2008.
- , *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2004.



- , *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006.
- , “Namık Kemal ve Tiyatro” *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2004.
- Evin, Ahmet Ö., *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2004.
- Firdevsî, *Şahnâme*, (Çev. Necati Lugal), Kabalcı, İstanbul 2009.
- Fuzuli, *Leyla ve Mecnun Metin Düzyazı Çeviri, Notlar ve Açıklamalar* (Haz. Muhammet Nur Doğan), YKY, İstanbul 2000.
- Göçgün, Önder, *Edebiyatımızdan İzler: Araştırma ve İncelemeler 1*, Pamukkale Üniversitesi Yayınları, Ankara 2011.
- Gökalp Alpaslan, G. Gonca, *19. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002.
- , “Modern Edebiyatta Sözlü Kültür Etkisi”, *Türk Edebiyatı Tarihi 3* (Ed. T.S. Halman vd.), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2007.
- Gölpınarlı, Abdülbâki, *Fuzûlî Dîvânı*, İnkılâp, İstanbul 2005.
- Güllü, Fırat, “ ‘Gave’ Şemseddin Sami'den Osmanlı Tiyatrosu'nu Politikleştirme Yolunda Özgün Bir Girişim” *Kritik*, say: 2 (güz /2008) 362- 382.
- Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi* (haz: Yakup Çelik), Akçağ Yayınları, Ankara 1999.
- İnal, İbnü'l-Emin Mahmud Kemal, *Son Asır Türk Şairleri* Cilt 2, (Haz. M. Kayahan Özgül), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 2000.
- Kaleşi, Hasan, “Şemseddin Sami'nin Siyasî Görüşleri ve ‘Megalo-idea’ hakkındaki düşünceleri”, *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi Dün/Bugün/Yarın*, sayı: 40, (Ocak 1971)
- Kaplan, Mehmet “Yeni Aydın Tipi: Büyük Reşid Paşa ve Şinasi” *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3, Tip Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2007.
- , *Namık Kemal Hayatı ve Eserleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1948.
- Kavruk, Hasan, *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*, MEB, İstanbul 1998.
- Kazan, Ramazan, *Kütüb-ü Sitte Çerçevesinde Hadislerde Ahde Vefa*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta 1997.

- Kemal,Namık, “Tiyatro”, *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri Bütün Makaleleri 1*, (Haz: N.Y.Aydoğdu ve İ.Kara), Dergâh Yayınları, İstanbul 2005.
- Kerem ile Aslı* (haz: İsa Öztürk), YKY, İstanbul 2006.
- Kılıç, Çiğdem, “Piyeslerinin Önsözlerine Göre Şemsettin Sami’nin Tiyatro Görüşleri” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sayı: 28, (2/2009) 19-40.
- , “Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemi Oyun Önsözlerinde Tiyatro Düşüncesi”, *Journal of Yasar University*, sayı: 21, (6/2011) 3480-3498.
- , *Türk Tiyatrosunun Oluşumunda Oyun Önsözlerinin Çözümlemesi ve Sonuçları (1859-1923)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül ÜniversitesiGüzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir 2009.
- Kierkegaard, Søren, *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, (Çev. M.Mukadder Yakupoğlu), Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2007.
- Kortel, Haluk S.,*Delhi Türk Sultanlığı’nda Teşkilât (1206-1414)*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2006.
- Köprülü, Fuat ,“ Eski Edebiyatımızda Hasis Tipi Pinti Hamit” *Türk Dili Ve Edebiyatı Hakkında Araştırmalar*, Kanaat Kitabevi, İstanbul1934.
- Kudret, Cevdet,“Teodor Kasap”, İşkilli Memo, (Haz. Cevdet Kudret), Elif Yayınları, İstanbul.
- , *Ortaoyunu I*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1994.
- , *Ortaoyunu II*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1994.
- Kunos, Ignac, *Adakale Türk Masalları* (çev: Necmi Seren), Armağan Çocuk Klasikleri, İstanbul 1975.
- Kurgan, Şükrü, “Osmanlı Devrinde Mensur Hikâyeciliğimize Ait Bir Eser” *Türk Dili Belleten*, seri:3 sayı:4-5 (Kasım 1945) 353-382.
- Mérimée, Prosper, *Hikâyeler* (çev: Y.N.Nayır), Işıl Matbaası, İstanbul 1945.
- Mignon,Laurent, “Sömürge Sonrası Edebiyat ve Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı Üzerine Notlar” *Hece Eleştiri Özel Sayısı* 570-577.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010.
- Namık Kemal'in Husûsî Mektupları: İstanbul ve Midilli Mektupları*Cilt:2, (Haz. Fevziye Abdullah Tansel), Türk Tarih Kurumu, Ankara 1969.
- Nizamî, *Hûsrev ve Şirin*(Çev. Sabri Sevsevil), MEB Yayınları, İstanbul 1994.
- Nutku, Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, Mitosboyut Yayınları, İstanbul 2000.

- Okay,Orhan, “Tanzimatçılar: Yenileşmenin Öncüleri (1860-1896) Tiyatro” *Türk Edebiyatı Tarihi 3* (ed: T.S.Halman vd.), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2007.
- Orhanoğlu, Hayrettin, *Feraizcizâde Mehmet Şakir'in Eserleri ve Oyunlarının Tahlili*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 1996.
- “Osmanlı Tiyatrosu’nda Besa yahut Ahde Vefa”, *Tiyatro*, Sayı:4 (11 Nisan 1874).
- Önal,Mehmet Naci, “Halk Anlatılarında Kahramanın Kimliğini Gizlemesi”, *Turkish Studies*, Volume 5/1 (Winter 2010), 1271-1285.
- Özbudun, Sibel “Gelenek”, *Antropoloji Sözlüğü*, (Haz. K.Emiroğlu, S.Aydın), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2009.
- Özön, Mustafa Nihat, “Recaizade’nin Tiyatro Eserleri” *Çok Bilen Çok Yanılır*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1961.
- Özön, Mustafa Nihat ve Baha Dürder, *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1967.
- Parlatır, İsmail, *Recaî-zade Mahmut Ekrem Hayatı Eserleri Sanatı*, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 1995.
- Pekman,Yavuz,*Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik*, Mitosboyut Yayınları, İstanbul 2002.
- , “Türk Tiyatrosunda Bir Başrol Olarak Mahalle”, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, Sayı: 10, 2007, 41-44.
- Popescu-Judet, Eugenia,*Adakale*, Pan Yayıncılık İstanbul 2006.
- Pospelov, Gennadiy,*Edebiyat Bilimi*, (Çev. Yılmaz Onay), Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2005.
- Proop,Vladimir,*Masalın Biçimbilimi*, (Çev. M.Rifat, S.Rifat), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008.
- Racine, Jean, *Phaidra*, (çev: Afif Obay), MEB, Ankara 1945.
- Recaî-zade M.Ekrem, *Recaî-zade M.Ekrem Bütün Eserleri 1*(Haz. İ.Parlatır, N.Çetin, H.Sazyek) İstanbul: MEB 1997.
- Rizaj, Skender, “Osmanlı ve Batı Kaynaklarına Göre Arnavutlarda Besa, 2.Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Ankara 1982.

- Sağlam, Ayşe “Hamdullah Hamdi’nin Yusuf u Züleyha Mesnevisi ile Thomas Mann’ın Yusuf ve Kardeşleri Romanının Ana Karakterlerine Mukayeseli Bir Yaklaşım”, *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl: 3 (Nisan 2011) s.20-46.
- Sağlam, Nuri, “Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında ‘Milli Tiyatro’ Anlayışı ve Şemseddin Sâmî’nin ‘Besâ Yahud Ahde Vefâ’ Adlı Piyesi”, *İlmi Araştırmalar* sayı: 8 (1999), 199-207.
- Sakallı, Fatih, “Ahmet Midhat Efendi’nin ‘Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş’ Oyunu ile Racine’in ‘Phedre’ Oyunu Arasında Bir Mukayese Denemesi” *Turkish Studies*, v: 7/2 (Spring 2012) 1353-1361.
- Sakaoğlu, Saim “Abdülhak Hamid’in Sabr ü Sebat Adlı Eserinde Atasözleri ve Deyimler” *Mehmet Kaplan’a Armağan*, İstanbul: Dergâh Yayınları 1984.
- Sevinçli, Efdal, *Namık Kemal ve Tiyatro*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir 1990.
- Shils, Edward “Gelenek” *Doğu Batı*, (Modernlik Gölgesinde Gelenek), sayı 25 2003 s. 110.
- Sontag, Susan, “Metafor Olarak Hastalık” *Metafor Olarak Hastalık / Aids ve Meteforları*, (Çev. Osman Akınhay), Agorakitaplığı, İstanbul 2005.
- Starobinski, Jean, *Eleştirel İlişki*, (Çev: Gülnihâl Gülmez), YKY, İstanbul 2010.
- Şenocak, Ebru, *Leylâ ile Mecnun Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 2010.
- Şişman, Bekir; Kuzubaş, Muhammet, *Şehnâme’nin Türk Kültür ve Edebiyatına Etkileri*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2007.
- Şpuza, Gazmend, “Şemseddin Sâmî’den Kardeşlerine”, *Tarih ve Toplum*, 27(58) (Şubat 1997)
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, YKY, İstanbul 2010.
- Teber, Serol, *Melankoli ‘normal bir anomoli’*, Say Yayınları, İstanbul 2004.
- Timurtaş, Faruk Kadri, *Şeyhi Hayatı ve Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1968.
- Tomaşevski, Boris, “Tema Örgüsü” *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri*, (Der. Tzvetan Todorv, (Çev. M.Rifat-S.Rifat), YKY, İstanbul 2010.

- Töre, Enver, “Giriş: Şemseddin Sâmi’nin Tiyatroları”, *Şemseddin Sâmi’nin Tiyatroları*, (Haz. Enver Töre), Assos Yayınları, İstanbul 2008 s. 13- 38.
- , “Türk Tiyatrosunun Kaynakları” *Turkish Studies*, Volume 4 (Winter 2009) s.2209-2210.
- , *Tanzimat’tan Günümüze Türk Tiyatrosunda Temalar*, Dijital Sanat Yayıncılık, 2010.
- Tümer, Cem Şems, “19. Yüzyıl Metinlerinde Genel Bir Tercih: ‘Yahut’lu Başlık Kalıplaşması, *Turkish Studies*, v: 3/1 (Winter 2008) 380-398.
- Türkmen, Fikret, *Tahir ile Zühre*, AKMB Yayınları, Ankara 1998.
- Uğurcan, Sema, “Abdülhak Hâmid Tarhan’da Hayat-Eser İlişkisi” *Türklük Araştırmaları Dergisi*, Sayı:13-14 (Eylül 2003).
- Uslu, Mehmet Fatih, *Melodram ve Komedi: Osmanlı’da Türkçe ve Ermenice Modern Dramatik Edebiyatlar*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara 2011.
- Uysal, Sermet Sami, “Hâmid’İN Piyesleri ve Kaynakları” *Türk Düşüncesi*, 1(6) (1 Mayıs 1954)
- Uysal, Zeynep, *Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya: Muhayyelât-ı Aziz Efendi*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi 2006.
- Ülken, Hilmi Ziya, *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2011.
- Victor Hugo, *Ruy Blas* (çev: S.E.Siyavuşgil), MEB, İstanbul 1962.
- William Shakespeare, *Titus Andronicus* (Çev. Ali Neyzi), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1995.
- Zerenler, Dilek, *Türk ve İngiliz Edebiyatında Kısa Oyunlar*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2007.

## DİZİN

## 1

19. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı, 8, 18, 69, 115, 146, 203  
 19. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri, 69, 114, 125, 153, 155, 173, 205

## 2

2. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, 74, 207

## A

- A.Cemil, 100  
 Abdülbâki Gölpinarlı, 199  
 Abdulhalim Aydın, 8, 9, 52, 203, 205, 207  
 Abdullah Uçman, 52  
 Abdullahüssagir, 70  
 Abdülhak Hâmid, 9, 14, 69, 70, 73, 117, 122, 123, 131, 133, 136, 140, 143, 144, 150, 161, 166, 174, 186, 189, 195, 203, 204, 209  
 Abdülhak Hamit Tarhan, 11  
*Abdülhak Hâmit Tarhan Hayatı, Eserleri ve Sanatı*, 70, 203  
*Açıkbaş*, 19, 34, 35, 99, 122, 158, 164, 173, 202  
 Adakale, 21, 206, 207  
*Adakale Türk Masalları*, 21, 206  
 Agâh, 40, 42, 117, 135, 150, 155, 174, 190, 202  
 Ahmet Atilla Şentürk, 172, 181  
 Ahmet Bozdoğan, 42  
 Ahmet Fahri, 48, 51, 116, 125, 126, 127, 133, 141, 151, 155, 163, 167, 172, 180  
 Ahmet Hamdi Tanpınar, 8, 20, 52, 70, 156, 200  
 Ahmet Midhat, 34, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 116, 122, 126, 131, 132, 134, 138, 143, 144, 145, 167, 171, 177, 178, 179, 180, 208  
 Ahmet Mithat, 10, 204  
 Ahmet Necib, 29, 33  
 Ahmet Necib, 29, 115, 119, 120, 125, 132, 149, 153, 160, 166, 189, 193, 194  
 Ahmet Necip, 29  
 Ahmet Vefik Paşa, 10, 70  
 Akı, 18, 19, 20, 21, 30, 34, 36, 37, 54, 69, 77, 82, 86, 95, 100, 115, 126, 146, 203  
 Akkuş, 172, 203  
 Aktulum, 17, 18, 203  
 Alexandre Dumas, 122  
 Ali Berat Alptekin, 133, 135, 144, 146, 174, 203  
 Ali Durmuş, 107

- Ali Haydar, 81, 83, 85, 86, 91, 115, 148, 159, 160, 165, 168, 169, 194, 198, 202  
 And, 10, 13, 14, 19, 21, 29, 36, 42, 74, 77, 92, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 104, 105, 177, 203  
 Ankara, 9, 10, 17, 19, 51, 52, 53, 55, 61, 62, 70, 74, 77, 81, 85, 89, 99, 106, 133, 154, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209  
*Antropoloji Sözlüğü*, 9, 207  
*Arzu ile Kamber*, 14, 117  
*Arzu ile Kanber*, 15  
 Âtîf, 92, 124, 134, 145, 154, 180, 197, 202  
 Aytaç, 203  
 Aziz Efendi, 20, 21  
 Azra Erhat, 126

## B

- Bağdat, 64, 66, 67, 68  
 Baha Dürder, 29, 81, 207  
*Bahiyar yahut Son Gürlüğü*, 17, 19, 35, 36, 38, 39, 127, 131, 133, 135, 154, 162, 168, 169, 175, 192, 198  
 Bedia Akarsu, 9  
*Belgelerle Türk Tarihi Dergisi Dün/Bugün/Yarın*, 75, 205  
 Belgrad, 21  
 Berna Moran, 82  
*Besâ*, 69, 73, 74, 75, 106, 118, 127, 132, 136, 140, 141, 158, 164, 170, 174, 175, 183, 184, 186, 202, 208  
*Besâ Yahud Ahde Vefâ*, 69, 73, 74, 118, 127, 132, 136, 140, 170, 175, 208  
*Binbir Gece*, VI, 17, 29, 32, 33, 34, 69, 164, 203  
*Binbir Gündüz*, 17, 64, 65, 66, 69, 203  
*Binbir Gündüz Masalları*, 17, 64, 65, 203  
 Boratav, 183, 204  
 Boris Tomaşveski, 16

## C

- Carlo Gozzi, 29  
 Cem Şems Tümer, 75  
 Cemil, 71, 100, 101, 102, 145, 196, 202  
 Cevdet Kudret, 11, 12, 15, 95, 97, 98, 100, 101, 104, 202, 206  
*Cimri*, 103, 104, 123, 173  
*Cogito*, 82, 204  
*Cünûn-ı Aşk*, 70

## Ç

- Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik*, 11, 13, 14, 96, 97, 207  
*Çengi*, 97  
 Çiğdem Kılıç, 10, 106  
 Çin, 29, 33, 42, 120, 125, 132, 149, 160, 166  
*Çok Bilen Çok Yanılır*, 17, 19, 62, 66, 68, 97, 119, 124, 132, 139, 143, 145, 158, 164, 173, 193, 195, 202, 207

## D

- Dinç, 54, 204  
 Direktör Ali Bey, 10  
 Diyarbakır, 63  
*Doğu Batı*, 9, 155, 206, 208  
*Doksan Dokuz Kesilmiş Kafanın Altında Bilgelik Sınırı*, 29, 32  
 Dumas, 74, 204  
 Durgun, 78, 79, 80, 204  
*Durûb-ı Emsâl-i Osmâniyye*, 70, 193, 195  
 Duymaz, 20, 21, 25, 51, 204  
*Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, 29, 30, 206

## E

- Ebru Şenocak, 38  
*Ecel-i Kaza*, 106  
*Edebiyat Bilimi*, 16, 207  
 Edward Shils, 9  
 Efdal Sevinçli, 182  
 Ekrem, 62, 68, 195, 196, 202, 207  
*Eleştirel İlişki*, 147, 208  
*El-Ferec Ba'de's-Sidde*, 66  
 Enginün, VI, 11, 14, 19, 20, 26, 53, 55, 62, 70, 77, 82, 86, 87, 89, 91, 98, 122, 186, 204  
 Enver Töre, 10, 14, 73, 74, 202, 203, 209  
 Erzurum, VII, 8, 50, 52, 96, 98, 99, 202, 203, 204, 207  
*Esatir*, 107, 204  
*Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*, 66, 205  
*Eskici Abdi*, 100  
*Eskici Kasım*, 17, 95, 100, 102, 145, 158, 196, 201, 202  
*Eşber*, 70  
 Etem Çalık, 196  
 Eugenia Popescu-Judetz, 21  
*Evhâmî*, 95, 98, 99, 100, 158, 164, 174, 196, 201, 202

## F

- Faruk Kadri Timurtaş, 42  
 Fatih Sakallı, 77

- Feraizcizâde Mehmet Şakir, 10, 96, 98, 100, 196, 202, 207  
*Ferec Ba'de's-Sidde*, 69  
*Ferhad ile Şirin*, 14  
 Fırat Güllü, 73, 106  
 Fikret Türkmen, 55  
*Finten*, 70  
 Firdevsi, 78, 81, 106  
 Firdevsî, 76, 79, 80, 81, 106, 109, 111, 177, 205  
*Folklor ve Edebiyat 1*, 13, 204  
*Fransa*, 12, 15, 72, 122, 187, 189  
 Friedrich Schiller, 29  
 Fuat Köprülü, 95, 103  
*Fuzulî*, 36, 38, 199, 205  
*Fuzûlî Divânı*, 199, 205  
*Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş*, 17, 69, 76, 116, 126, 131, 134, 138, 143, 145, 167, 171, 177, 179, 202

## G

- Gave*, 73, 106, 205  
*Gâve*, 17, 106, 108, 109, 111, 112, 113, 115, 123, 129, 143, 145, 152, 158, 164, 171, 173, 176, 196, 203  
 Gazmend Şpuza, 106  
 Gedikpaşa Tiyatrosu, 12  
*Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, 96, 97, 98, 100, 105, 203  
 Gıyasettin Aytaş, 19  
 Giacomo Puccini, 29  
 Giritli Ali Aziz Efendi, 20, 21  
 Gonca Gökalp Alpaslan, 10, 14, 69, 114, 125, 153, 155, 173, 205  
*Gözlemeci*, 17, 100, 101, 102  
 Gülhan Atnur, VII  
*Güllü Agop*, 14, 15  
*Gülñihal*, 52, 106  
 Gündüz Akıncı, 70  
 Güzin Dino, 82

## H

- Habib Efendi, 78, 203  
 Halep, 49, 50, 51, 62, 63, 66, 68, 119, 124, 132, 133, 139, 143, 151, 156, 172, 180  
*Halk Edebiyatı Motif İndeksi*, 114, 133, 135, 146, 174  
*Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, 133, 203  
*Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesî*, 17, 82, 84, 86, 89, 91, 164, 165, 205  
 Harika Durgun, 11  
 Hasan Kaleşi, 75  
 Hasan Kavruk, 66

*Hastalık Hastası*, 98

Haydar, 81, 82, 85

Hayrettin Orhanoğlu, 96, 98, 202

*Hece Eleştiri Özel Sayısı*, 20, 206

Hızır, 39, 58, 135, 168, 169, 170, 192

*Hikayeler*, 74

Hilmi, 35, 36, 40, 209

Hilmi Ziya Ülken, 95

Hindistan, 61, 70, 83, 98

Hint, 55, 56, 59, 152, 168

Hugo, 52, 53, 203

*Hüsrev-ü Şirin*, 125

*Hüs ü Aşk*, 36, 199

*Hüsrev ü Şirin*, 17, 19, 42, 47, 119, 120, 134, 144,

151, 155, 158, 164, 170, 173, 202

*Hüsrev-ü Şirin*, 123

## I

Ignac Kunos, 21

## İ

*İbni Musa*, 70

İbnü'l-Emin Mahmud Kemal İnal, 81

*İdbar ve İkbâl*, 29

*İdbâr ve İkbâl*, 17, 19, 29, 115, 119, 120, 125, 126,  
132, 149, 153, 158, 160, 166, 173, 189, 193, 194,  
202

*İlmî Araştırmalar*, 74, 208

İnci Enginün, VI, 9, 11, 15, 20, 26, 34, 52, 53, 69, 70,  
76, 77, 82, 87, 89, 122, 202, 203, 204

İngiltere, 12, 70

İran, 70, 77, 78, 80, 103, 107, 113, 126, 131, 132,  
138, 145, 171, 177

İsmail Parlatır, 52, 62

İstanbul, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 19, 20, 21, 27,  
29, 33, 34, 35, 40, 42, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54,  
62, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 78, 80, 81, 82,  
86, 87, 92, 93, 95, 96, 97, 100, 103, 113, 122, 126,  
131, 146, 147, 155, 161, 172, 182, 188, 196, 199,  
202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209

*İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro  
Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 20,  
207

*İşkilli Memo*, 11, 12, 15, 101, 104, 206

İzmir, 11, 21, 27, 182, 204, 206, 208

## J

Jean Starobinski, 147

*Journal of Yasar University*, 10, 206

## K

*Kara Belâ*, 17, 19, 51, 52, 53, 55, 59, 60, 61, 130,  
134, 152, 156, 157, 158, 164, 168, 173, 180, 182,  
197, 200

*Kara Talih*, 104

*Karagöz*, 10, 12, 13, 14, 20, 71, 95, 96, 98, 100, 101,  
105

*Karanlık Gece*, 21

*Karı Kocaya Uygun*, 95, 103, 123, 151, 158, 164,  
173, 197, 201, 202

*Kendim Ettim Kendim Buldum*, 104

*Kerem ile Aslı*, VI, 14, 17, 19, 48, 49, 50, 51, 116,  
125, 126, 133, 141, 151, 155, 158, 163, 164, 167,  
172, 173, 180, 197, 202, 204, 206

Kerim Dinç, 52, 53

Kılıç, 65, 106, 203, 206

*Kıssa-i Recep Beşe*, 20, 21, 23, 25, 28

*Kişi Kavramı ve İnsan Olma Sorunu*, 9, 203

*Klâsik Osmanlı Edebiyatı Tiplerinden Rakîb'e Dair*,  
172

Köprülü, 103, 104, 206

*Kritik*, 73, 205

Kubilay Aktulum, 17

Kudret, 11, 101, 102, 206

Kurgan, 69, 206

Kuzubaş, 113, 126, 208

## L

Laurent Mignon, 20

*Le Roi S'amuse*, 53

*Leyla ile Mecnun*, VI, 14, 15, 40, 57, 162

*Leylâ ile Mecnun*, 14, 36, 38, 208

*Leyla ve Mecnun*, 17, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 117, 199,  
205

Ilhan, 70

## M

M.R., 42, 46, 47, 119, 120, 125, 151, 155

*Mâcerâ-yı Aşk*, 70

Manakyan, 29

Maraş, 62, 63, 66, 67, 68, 119, 124, 132, 139, 173

*Mary Tudor*, 52

*Masalın Biçimbilimi*, VII, 182, 207

Mateo Falcone, 74

Mehmet Çetintaş, 82

Mehmet Fatih Uslu, 106

Mehmet Kaplan, 8, 52, 70, 208

Mehmet Naci Önal, 121

Mehmet Şemsettin, 86, 91

Mehmet Törenek, VII



*Melankoli 'normal bir anomoli'*, 146, 208  
 Melike Gökcan Türkdoğan, 177  
*Metafor Olarak Hastalık / Aids ve Meteforları*, 146, 208  
 Metin Akkuş, 62, 172  
 Metin And, VI, 10, 12, 15, 36, 70, 74, 77, 82, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 104  
*Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık*, 17, 203  
*Mitoloji Sözlüğü*, 126  
 Moliere, 95, 100, 103, 104  
 Molière, 12, 95, 98, 100, 104, 201  
*Monte Kristo Kontu*, 122  
 Moran, 82, 183, 206  
 Muhammed Gür, 106  
*Muhayyelât*, 17, 20, 21, 23, 25, 202, 204, 209  
*Muhayyelât ile Sözde Sebat'ın Karşılaştırılması*, 20, 25, 202, 204  
*Muhayyelât-ı Aziz Efendi*, 17, 20, 21, 23, 209  
 Mustafa Hilmi, 35, 36, 38, 40, 82, 127, 131, 133, 135, 136, 154, 162, 169, 170, 175, 192, 198, 202

**N**

Namık Kemal, 10, 11, 12, 15, 20, 25, 51, 52, 53, 55, 59, 60, 61, 62, 82, 130, 134, 152, 156, 157, 168, 180, 181, 182, 197, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 208  
*Namurad*, 17, 19, 40, 42, 117, 135, 150, 155, 158, 164, 173, 174, 190, 202  
*Nedamet*, 104  
 Nihat Özön, 29, 62, 68, 81  
 Niyazi Akı, VI, 8, 20, 34, 36, 54, 77, 82, 126, 146, 162  
 Nizamî, 46, 47, 206  
 Nogay Hanlığı, 33  
 Nuri Sağlam, 74  
 Nutku, 29, 30, 206

**O**

Okay, 207  
*Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya*, 21, 209  
 Orhan Okay, 12  
*Ortaoyunu*, 11, 12, 17, 20, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 104, 200, 202, 206  
*Ortaoyunu I*, 101  
*Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri*, 11, 206  
*Osmanlı Tiyatrosu*, 15, 73, 75, 203, 205, 207  
*Othello*, 52, 54, 55

**Ö**

*Ölümçül Hastalık Umutsuzluk*, 155, 206  
 Ömer Faik, 103, 104, 123, 151, 197, 202

Önder Göçgün, 70  
 Özdemir Nutku, 29, 30

**P**

Paris, 70, 72, 122, 131, 162, 187, 188  
 Parlatır, 62, 202, 207  
 Pekin, 30, 33, 120, 132, 154, 160, 189  
 Pekman, 13, 14, 97, 207  
 Pertev Naili Boratav, 13  
*Phaidra*, 77, 207  
*Phèdre*, 77  
*Pinti Hamit*, 95, 103, 104, 206  
 Pospelov, 16, 207  
 Proop, VII, 76, 182, 183, 184, 185, 186, 189, 207  
 Prosper Mérimée, 74

**R**

Racine, 77, 207, 208  
 Ramazan Kazan, 75  
*Recai-zade M.Ekrem Bütün Eserleri I*, 62, 202, 207  
 Recai-zade Mahmut Ekrem, 62, 67, 68, 119, 124, 132, 139, 143, 145, 195, 202, 207  
 Recep Duymaz, 20, 202  
 Reşid Paşa, 8, 205  
 Robert Graves, 126  
 Roma, 12, 53, 147  
 Rumeli, 70, 71, 122, 131, 144, 150, 161, 166, 173, 186  
*Ruy Blas*, 52, 53, 209

**S**

Sabahattin Derman, 120  
*Sabr u Sebât*, 69, 70, 71, 73, 117, 122, 131, 133, 136, 140, 143, 144, 150, 158, 161, 164, 166, 173, 174, 186, 193, 195  
 Saim Sakaoğlu, 70, 195, 208  
 Salim, 21  
 Sâlim, 20, 21, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 115, 119, 121, 139, 140, 142, 144, 148, 149, 191, 194, 198, 202  
*Sefalet-i Aşk*, 81, 92, 124, 134, 145, 154, 158, 164, 174, 180, 197, 202  
 Sema Uğrucan, 70  
*Sergüzeşt-i Perviz*, 82, 202  
*Sergüzeşt-i Perviz*, 17, 19, 81, 82, 91, 115, 148, 158, 159, 165, 168, 194, 198, 204  
 Serol Teber, 146  
 Seydi Yahya, 106  
*Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, 12  
 Shakespeare, 52, 53, 55, 204, 209  
 Sibel Özbudun, 9, 10

Skender Rizaj, 74  
 Sokullu, 98, 102, 105  
*Son Asır Türk Şairleri*, 81, 205  
 Sontag, 146, 147, 208  
 Søren Kierkegaard, 155  
*Sözde Sebat*, 20, 21, 25, 158, 164, 173, 202, 204  
*Sözde Sebât*, 17, 19, 20, 23, 25, 29, 115, 119, 121,  
 139, 142, 144, 148, 149, 191, 194, 198, 200  
 Stith Thompson, 114, 133, 135, 146, 174  
 Susan Sontag, 146

## Ş

*Şahnâme*, 17, 76, 79, 80, 81, 106, 109, 110, 111, 112,  
 113, 138, 177, 205  
*Şair Evlenmesi*, 19, 20, 68, 81, 158, 164, 174, 193,  
 203  
 Şam, 23  
 Şefik Can, 126  
*Şehname*, VI  
*Şehnâme'nin Türk Kültür ve Edebiyatna Etkileri*,  
 113, 208  
 Şemseddin Sami, 73, 75, 76, 106, 107, 196, 204, 205  
 Şemseddin Sâmî, 73, 74, 75, 106, 107, 109, 111, 112,  
 113, 115, 118, 123, 127, 129, 132, 136, 140, 143,  
 145, 152, 170, 171, 175, 176, 196, 202, 203, 208,  
 209  
*Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, 73, 74, 75, 202, 209  
 Şemsettin Kutlu, 19, 203  
 Şemsi, 117, 149, 154, 160, 161, 165, 194  
 Şenocak, 39, 208  
 Şentürk, 172, 181  
 Şeyh Galib, 36  
*Şeyhi Hayatı ve Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*, 42,  
 208  
 Şinasi, 8, 10, 11, 19, 20, 68, 70, 81, 193, 195, 203,  
 205  
 Şişman, 113, 126, 208  
 Şükrü Kurgan, 66, 69

## T

*Tahir ile Zühre*, 14, 15, 17, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62,  
 117, 168, 180, 209  
 Tanpınar, 54, 55, 70, 156, 200, 208  
*Tanzimat Edebiyatı*, 52  
*Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 10,  
 12, 13, 14, 19, 21, 29, 36, 42, 74, 92, 95, 99, 101,  
 104, 203  
*Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*  
*(1839-1908)*, 10, 203  
*Tanzimat'tan Günümüze Türk Tiyatrosunda Temalar*,  
 14, 18, 209

*Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, 19, 203  
 Tarhan, 69, 70, 73, 117, 118, 122, 123, 131, 133, 136,  
 140, 143, 144, 145, 150, 151, 161, 166, 174, 186,  
 195, 203, 209  
 Tarık, 70  
*Tarih ve Toplum*, 106, 208  
*Tartuffe*, 98  
*Tayyarzade ve Binbirdirek*, 15  
 Teber, 147, 155, 208  
*Tedbirde Kusur*, VI, 17, 81, 86, 89, 117, 149, 154,  
 158, 160, 164, 165, 174, 193, 194, 202  
 Teodor Kasap, 10, 11, 12, 15, 101, 104, 206  
 Tietze, 21  
*Titus Andronicus*, 52, 53, 209  
*Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 106, 206  
 Tomaşveski, 114, 208  
 Töre, 18, 74, 75, 106, 209  
 Tulûat tiyatrosu, 12  
 Tuna, 21, 132  
 Turandot, 29  
 Turhan, III, IV, 70  
*Turkish Studies*, 10, 52, 75, 77, 121, 203, 207, 208,  
 209  
*Tutiname*, 69  
*Türk Dili Belleten*, 66, 206  
*Türk Dili Ve Edebiyatı Hakkında Araştırmalar*, 95,  
 103, 206  
*Türk Düşüncesi*, 71, 209  
*Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 9, 11, 14, 19, 20, 204,  
 205  
*Türk Edebiyatı Tarihi*, 10, 12, 14, 20, 52, 62, 203,  
 205, 207, 208  
*Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, 82, 206  
*Türk Romanının Doğuşu*, 82, 204  
*Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, 29, 207  
*Türkçede Shakespeare*, 54  
*Türklük Araştırmaları Dergisi*, 70, 209

## U

Uğurcan, 209  
*Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, 95, 209  
 Uysal, 21, 71, 209

## V

*Vatan yahut Silistre*, 20, 25  
 Victor Hugo, 52, 53, 106, 209

## X

*XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, 19, 20, 21, 30, 34,  
 36, 37, 54, 62, 82, 86, 95, 100, 126, 203

**Y**

Yavuz Pekman, 11, 20, 96

*Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri*, 16, 114,  
208

*Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, VI,  
15, 20, 26, 62, 70, 82, 86, 89, 91, 98, 186, 205

*Yoksul Kız*, 21

Yunan, 12, 126

*Yunan Mitleri*, 126

**Z**

Zeyneb, 70

Zeynep Uysal, 21

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı	Caner Solak
Doğum Yeri ve Tarihi	Ağrı/Doğubayazıt- 29.06.1986
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi	Hacettepe Üniversitesi
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
<b>İş Deneyimi</b>	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Atatürk Üniversitesi (2011-)
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi	canersolak86@hotmail.com
<b>Tarih</b>	24.01.2013