

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI  
DOKTORA TEZİ

**TÜRK TİYATROSUNUN OLUŞUMUNDA  
OYUN ÖNSÖZLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ VE  
SONUÇLARI (1859-1923)**

Hazırlayan

**Çiğdem KILIÇ**

Danışmanlar

**Yrd. Doç. Dr. Efdal SEVİNÇLİ**

**Yrd. Doç. Dr. Aslıhan ÜNLÜ**

**İzmir- 2009**

Doktora tezi olarak sunduğum “TÜRK TİYATROSUNUN OLUŞUMUNDA OYUN ÖNSÖZLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ VE SONUÇLARI (1859-1923)” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

Adı SOYADI

ÇİĞDEM KILIÇ

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../...../..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre **Sahne Sanatları** Anasanat Dalı Doktora öğrencisi **Çiğdem KILIÇ**'ın "**Türk Tiyatrosunun Oluşumunda Oyun Önsözlerinin Çözümlemesi Ve Sonuçları (1859-1923)**" konulu tezi incelemiş ve aday ...../...../..... tarihinde saat .....da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

**TEZ VERİ FORMU**

Tez No: Konu Kodu: Üniv. Kodu

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının  
Soyadı: KILIÇ Adı: Çiğdem

Tezin Türkçe Adı: "Türk Tiyatrosunun Oluşumunda Oyun Önsözlerinin Çözümlemesi ve Sonuçları (1859-1923)"

Tezin Yabancı Dildeki Adı: An Analysis of the Play Prefaces at the Beginning of the Turkish Theatre and Its Results (1859-1923)"

Tezin Yapıldığı  
Üniversitesi: Dokuz Eylül Enstitü: Güzel Sanatlar Yıl:2009

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:  Dili: Türkçe

Doktora:  Sayfa Sayısı: 370

Tıpta Uzmanlık:  Referans Sayısı: 447

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanlarının  
Ünvanı:Yrd. Doç. Dr. Adı: Efdal Soyadı: SEVİNÇLİ  
Yrd. Doç. Dr. Aslıhan ÜNLÜ

Türkçe Anahtar Kelimeler: İngilizce Anahtar Kelimeler:

- |                |               |
|----------------|---------------|
| 1- Tiyatro     | 1- Theatre    |
| 2- Önsöz       | 2- Foreword   |
| 3- Oyun Yazarı | 3- Playwright |
| 4 - Tanzimat   | 4- Tanzimat   |
| 5- Meşrutiyet  | 5- Mesrutiyet |

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet  Hayır

## ÖZET

Bu tez, 1859-1923 yılları arasında, Türk tiyatrosunun gelişiminde belirleyici olan yazarların, tiyatro sanatına ilişkin görüşlerini, tiyatromuzda oluşan kuramsal bilgileri, oyun önsözleri çerçevesinde, sistematik bir biçimde düzenleyip incelemeyi amaçlamaktadır.

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi oyun yazarlarımızın çoğunun, öykündükleri Fransız romantiklerinin yapıtlarına yazdıkları önsözlerin benzerlerini, tiyatro görüşlerini, oyunlarının başına “mukaddime, ifade-i merâm” gibi başlıklar altında yazdıklarını görüyoruz. Gerçekte, bir “manifesto / bildirge” niteliği taşıyan bu önsözlerin, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde, oyunların dışında, romanların, şiir kitaplarının başında da yer aldığını bilmekteyiz.

Bugüne değin tiyatromuzda, tiyatro bilgisine / kuramına ilişkin bilgilerin, tarihsel bir süreçte, ayrıntılı bir biçimde incelenmediğini gördük. Amacımız, 1859-1923 yılları arasında yazılan oyunların önsözlerinden yararlanarak tiyatro kuramına yönelik bilgimizin gelişimine katkıda bulunmaktır.

Bu tez ile bugüne değin, Osmanlıca’dan yeni Türk alfabemize çevrilmemiş, tiyatro biliminin ölçütleriyle yorumlanmamış oyun önsözleri incelenmiş, Türk tiyatro tarihine ilişkin kuramsal bilgilerin açığa çıkarılması ve Türk tiyatrosunun kuramsal bilgi birikimine yönelik çalışmalara bir temel oluşturulması amaçlanmaktadır.

## ABSTRACT

This thesis aims to analyse and arrange systematically the writers who appear as leading figures in Turkish theatre, their opinions on art of theatre, institutional information which came out in our theatre under the light of forewords written on the plays between the years 1859 and 1923.

We observe similar forewords written for French romantics' works, which most of the Reorganization and Constitutional Monarchy period playwrights' imitated and their views of the theatre could be observed as introduced under the titles like 'preface, declaration of purpose'. In reality, we know that these kinds of forewords are qualified as 'manifests / declarations' and take place in novels and poetry likewise in plays.

Until today, we have seen that the knowledge and theory of theatre has not been analyzed in detail in an historical process. Our aim is to contribute to the development of our knowledge in regards to the theory of theatre by means of the forewords of the plays written between the years 1859-1923.

In the context of this thesis; the forewords of the plays that had not been translated from the Ottoman language to our new Turkish alphabet were analyzed, and we aim to reveal the theoretical information about the history of Turkish theatre and constructing a base related to the theoretical knowledge.

## ÖNSÖZ

Her insanın söyleyecek bir sözü vardır. Anlatmak istediği bir derdi, sevinci, başarıları, başarısızlıkları. Kimi insanlar bir romanla, bir şiirle dile getirmişlerdir içlerinde besledikleri derin duyguları. Kimileri de tarihin gerçeklerini, bilimsel araştırmalarını, yazdıkları inceleme kitaplarıyla. Amaç ne olursa olsun, insanlar asıl söylenecek sözlerinden önce mutlaka amaçlarını, bir kaç tümceyle de olsa söyleme gereği hissetmişlerdir. Konuya girmeden önce, biraz açıklama, biraz duygularından bahsetme. Bu düşünce, bir süre sonra kitapların vazgeçilmez bir özelliği olmuştur. Önsöz yazma bir geleneğe ve özellikle araştırma kitaplarının olmazsa olmazlarından biri haline dönüşmüştür.

İşte Türk edebiyatında da bu gelenek, önceleri bazı romanlarda, çok az da olsa şiirlerde ve daha sonra da tiyatro oyunlarında devam etmiştir. Türk oyun yazarlarının, özellikle 1859-1923 yılları arasında oyunlar yazmış olan yazarlarımızın, yeni bir türü, hem okuyucuya tanıtmak hem de bu konudaki kişisel görüşlerini açıklamak için önsözlere başvurduklarını, yani bir anlamda yeni oluşmaya oluşmaya başlayan bu türün, kuramsal bilgilerini de oluşturduklarını görüyoruz. Bu bilgiler doğrultusunda ben de, tezimi bu noktadan hareketle, Türk tiyatro tarihine ilişkin ilk kaynaklara ulaşmaya çalışarak ilk kuramsal bilgileri elde edebilmek adına oluşturmaya çalıştım.

Tezime öncelikle kaynak taraması yaparak başladım. Tezimi oluştururken en çok güçlük çektiğim nokta, kaynaklara ulaşabilmek oldu. Tarama yaptığımızda kütüphanelerde bile birçok oyunu ne yazık ki bulamadık. Bu nedenle elde ettiğimiz kaynaklarla tezimizi oluşturmaya çalıştık. Önsözlerin bir çoğunda kullanılan dilin, günümüz Türkçesinin çok uzağında ve anlatım olarak oldukça ağdalı oluşu nedeniyle, çeviriyazıdan sonra, sadeleştirdiğimizde bile kimi metinleri anlamakta güçlük çektiğimizi gördük.

Bugün, dilde sadeleşmeyle başlayan Dil Devrimimizle gelişen süreçte Türkçe, artık XIX. yüzyılda varolan dilden ayrı bir nitelikte, XIX. yüzyılın dili,

sözlüğü ve tümce yapısı günümüz Türkçe'sinin çok dışında kaldı. Daha açık bir anlatımla söylemek gerekirse, Dil Devrimiyle yaşadığımız yalınlaşmayla, Arapça ve Farsça sözcüklerden arınan dilimiz, sözlüğüyle, anlatım olanaklarıyla tümüyle değişti. XIX.yüzyılın Osmanlıca'sındaki tanımları, terimleri açıklamaya, anlam karşılıklarını vermeye çalışırken bir başka dili konuştuğumuzu, bir başka dilden çeviriler yaptığımızı gördük.

Tiyatronun edebiyatla içiçe değerlendirildiği bu dönemde, tiyatro terimlerinin Osmanlıcalarını bile bulmak biraz hayaldi. Tanımlar edebiyat kavramlarıyla karşılanırken kimi terimlerin karşılıklarını vermekte, tanımları açıklamakta zorlandığımı belirtmeliyim. Piyesten drama, trajediden komediye değin başta tür adlarının Türkçe karşılıklarının Batı etkisindeki edebiyatımızın büyük öncüsü Şinasi tarafından ilk kez düşünülmesi, bizi şaşırttı. Gülünçlü oyun vb. adlandırmalarla Türkçe düşünme yolunda adımlar atılırken, yine de tiyatro türünün terimleri yolunda çok yetersiz kaldığımızı gördük. Hemen hepsi Fransızca olan terimleri bugün çözmek ne denli kolaysa, tamlamalara boğulmuş, sadece olay örgüsünü aktaran kısa anlatımlarda bile Osmanlıca tamlamaları sözlüklere bakarak açıklasak da hep bir eksiklik duyduğumu, yazarın ne demek istediğini anladım mı kuşkusunu hep yaşadım. Çünkü yazarlarımızın çoğu, kafalarında oluşturdukları konuları öyküleştiren anlatım yolu olarak öykü ya da roman yazmaktansa daha çok seyirciye ulaşmanın büyüüne kapılıp konularını tiyatro biçiminde yazdım deyip işin içinden çıkmaya çalışıyorlardı. Doğal olarak oyun yazarlığını hemen hiç bilmeyen, dramaturgik bilgiyi sadece okudukları piyeslerden “görerek” öğrenen yazarlarımız, yapıtlarını bir de “milli piyes” tanımıyla birleştirip yayımlamayı, tiyatro sanatıyla kurdukları en güçlü bağ olarak görüyorlardı.. Tiyatroyu bir teknik, bir bilgi olarak algılayan, diyalog düzeninin dilsel yapısını çözen oyun yazarı bulmak bu süreçte neredeyse olanaksızdır.

Bu nedenle ele aldığımız önsözlerden örnekler verirken onları mutlaka açıklama gereğini duyduk. Anlaşılamayan bir yazıdan hareket edemeyeceğimiz için, okunulan yazıya yabancı kalılabileceğini düşündüğümüz için mutlaka her önsözü ayrıca yorumlama ve açıklama yoluna gittik.



Tezimizin Giriş kısmında, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde Türk tiyatrosu ve bu durumu hazırlayan etkenler üzerinde, önsöz geleneğinin dünyada ve Türk edebiyatında ilk örnekleri üzerinde durduk.

Tezimizi hazırlarken belirli bir sistematığe göre hareket etmeye çalıştığımız için, birinci bölümde Tanzimat dönemi oyun yazarlarının oyun önsözlerine yer vermeye çalıştık. Bu sistematik çizgi içinde karşımıza, bazı oyun yazarlarının hem Tanzimat hem de Meşrutiyet döneminde yazdıkları oyunlar çıktı. Bu oyunları da yazılış tarihlerine göre sıralayıp yazar adı altında incelemeyi tezin akışı ve varılmak istenen sonuç için doğru bulduk.

Tezimizin ikinci bölümünde, Meşrutiyet dönemi oyunlarının önsözlerini inceledik. Her bölüm sonunda vardığımız sonuçları kendi tarihi çizgileri içinde açıklamaya çalıştık.

Tezimizin üçüncü bölümünde, tüm bu çeviriyazı ve incelemeler sonucu yaptığımız saptamaları, çözümleyerek ilk tiyatro kaynaklarının, bir anlamda bizdeki tiyatro kuram bilgisini oluşturan bu temel yapı taşlarının bugüne dek bize çizdiği yolu, etkilerini ortaya koymaya çalıştık. Böylelikle daha sonraki çalışmalara bir çıkış yolu, bir bakış açısı ve kaynak niteliği taşımasını amaçladık.

Tezimizin sonuç bölümünde ise, diğer bölümlerde yaptığımız tüm değerlendirmelerle vardığımız noktayı ortaya koyduk.

Tezimizde özellikle Ekler bölümünde çevirdiğimiz tüm oyun önsözlerini verdik. Bu şekilde istenildiğinde yararlanılacak bir kaynak oluşturmaya çalıştık.

Bu tezi oluştururken, elbette ki bana öğrenim yaşamımda, yaşam tecrübesi anlamında çok şeyler kazandırmış olan Sayın Hocam Yrd. Doç. Dr. Efdal Sevinçli'ye çok şey borçluyum. Bana Türkçe'yi yeniden öğreten, çalışmanın, üretmenin erdemlerini gösteren Sayın Hocama teşekkürlerin en büyüğünü ediyorum. Hep yanımda olduğu için, destekleri için, yaşamıma kattığı değerler için. Ve

kendisine bu teŖekkürlerimin hiç bitmeyeceğini biliyorum. Yine Sayın Hocam Prof. Dr. Murat Tuncay'a tiyatro öğrenimim boyunca destekleri, yönlendirmeleri ve üzerimdeki emekleri için, güveni için büyük bir teŖekkür borçluyum. Sayın Hocam Yrd. Doç Dr. Aslıhan Ünlü'ye yardımları için ve diğeri tüm hocalarıma üzerimdeki emekleri için teŖekkür ediyorum. Ve bir ömür teŖekkürlerimin bitmeyeceğini, yaşamımın en değerli varlıklarına, anneme ve babama, sevgileri için, sabırları için, her anımda yanımda oldukları için sonsuz teŖekkürlerimi gönderiyorum.

Çiğdem KILIÇ

İzmir / 2009

## İÇİNDEKİLER

### TÜRK TİYATROSUNUN OLUŞUMUNDA OYUN ÖNSÖZLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ VE SONUÇLARI (1859-1923)

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	xi
KISALTMALAR.....	xviii
EKLER LİSTESİ.....	xix
GİRİŞ.....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### TANZİMAT DÖNEMİ (1859-1908) OYUN ÖNSÖZLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ VE DEĞERLENDİRİLMESİ

1.1	İbrahim Şinasi (1826 - 1871).....	25
1.1.1	Şair Evlenmesi (1859 /1960).....	25
1.2	Ali Haydar Bey (1846 - 1904).....	27
1.2.1	Sergüzeşt-i Perviz (1866).....	27
1.3.	Ebüzziya Tevfik (1849 - 1913).....	29
1.3.1.	Ecel-i Kazâ (1288 / 1872).....	29
1.4	Namık Kemal (1840 -1888).....	34
1.4.1	Vatan Yâhûd Silistre (1873).....	34
1.4.2	Celâleddin Harzemşâh (1885).....	36
1.5	Abdülhak Hâmid Tarhan (1852 - 1937).....	45
1.5.1	Mâcerâ-yı Aşk (1873).....	45
1.5.2	Sabr ü Sebât (1874).....	48
1.5.3	İçli Kız (1875).....	50
1.5.4	Duhter-i Hindû (1876).....	51
1.5.5	Tarık Yâhûd Endülüs'ün Fethi (1879).....	56
1.5.6	Nesteren (1878).....	61
1.5.7	Eşber (1880).....	63
1.5.8	Sardanapal (1915).....	69
1.5.9	Finten (1918).....	73
1.5.10	Nazife (1919).....	76

1.6	Manastırlı Mehmet Rifat (1851 - 1907).....	82
1.6.1	Görenek (1873).....	82
1.6.2	Pâk-Dâmen (1291 / 1876).....	86
1.7	Yusuf Neyyir (?).....	87
1.7.1	Tasvir-i Sebât Yâhûd Nesibe (1290 / 1873).....	87
1.8	Recaizade Mahmut Ekrem (1847 - 1912).....	89
1.8.1	Atala Yâhûd Amerika Vahşileri (1873).....	89
1.8.2	Vuslat Yâhûd Süreksiz Sevinç (1874).....	92
1.8.3	Çok Bilen Çok Yanılır (1916).....	95
1.9	Ahmet Mithat ( 1844 - 1913).....	103
1.9.1	Ahz-ı Sâr Yâhûd Avrupa'nın Eski Medeniyeti (1875 / 76).....	103
1.10	Şemsettin Sami (1850 - 1904).....	105
1.10.1	Besâ Yâhûd Ahde Vefâ (1874).....	105
1.10.2	Seydi Yahya (1875).....	114
1.10.3	Gâve (1876).....	117
1.11	Arif (?).....	123
1.11.1	Kazâ ve Kader (1290 / 1875).....	123
1.12	İzzet Nuri (?).....	125
1.12.1	Hasret (1875).....	125
1.13	Mehmed Sadi (?).....	127
1.13.1	Afet-i Cehl Yâhûd İnhimâk-ı Sefâhat (1291 / 1876).....	127
1.14	Süleyman Tal'at (?).....	129
1.14.1	Feryâd (1877).....	129

1.15	Mehmet Hilmi (?).....	138
1.15.1	Gürûh-ı İnsân Nâkısıdır Her Ân (1294 / 1879).....	138
1.16	Kanun-ı Aşk (Yazarı Bilinmiyor) (1885).....	140
1.17	Mustafa Nuri (?).....	142
1.17.1	Büyücü Karı Yâhûd Teehül-i Cebrî (1885).....	142
1.18	Feraizcizâde Mehmet Şakir (1853 - 1911).....	143
1.18.1	İnatçı Yâhûd Çöpçatan (1885).....	143
1.19	Mehmet Şevket Bin Bekir Naci (?).....	144
1.19.1	İddiânın Sonu Cinâyet (1895).....	144
1.20	Ahmet Muhtar (?).....	145
1.20.1	Teşvîk-i Vicdan Yâhûd Eytâma Zulmeden İflah Olur mu (1305 / 1889).....	145
1.21	Âli Bey (?).....	147
1.21.1	Letâfet (1315 / 1897).....	147
1.22	Fikripaşazade Ömer Lütfi (?).....	147
1.22.1	Şimdiki İzdivaçlar (1905).....	147
1.23	Silistrelî Mustafa Hamdi (?).....	151
1.23.1	Afv ile Mahkûm Yâhûd Şeref Kurbanları (1323 / 1907).....	151

## İKİNCİ BÖLÜM

### MEŞRUTİYET DÖNEMİ (1908-1923) OYUN ÖNSÖZLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ VE DEĞERLENDİRİLMESİ

2.1	Ruhsân Nevvâre (1884-1913) ve Tahsin Nahid (1887 – 1919).....	153
2.1.1	Jön Türk (1908-10).....	153
2.2	Doktor Kâmil (?).....	162
2.2.1	10 Temmuz (1326 / 1908).....	162
2.3	Mehmed Burhaneddin (1885 – 1949).....	163
2.3.1	Fehim Paşa (1328 / 1910).....	163
2.4	Mehmet Rauf (1875 - 1931).....	166
2.4.1	Cidâl (1327 / 1911).....	166
2.5	Moralızâde Vassâf Kadri (?).....	169
2.5.1	Yıldız Fâciaları (1327 / 1911).....	169
2.6	Mithat Cemal Kuntay (1885 -1956).....	173
2.6.1	Kemal (1912).....	173
2.7	Aka Gündüz (1886 - 1958).....	176
2.7.1	Muhterem Katil (1914).....	176
2.8	Hüseyin Rahmi Gürpınar ( 1864- 1944).....	177
2.8.1	Hazan Bülbülü (1916).....	177

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TANZİMAT VE MEŞRUTİYET DÖNEMİ OYUN ÖNSÖZLERİNİN TİYATRO BİLGİSİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

3.1.	Tiyatro - Toplum İlişkisi Üzerine Görüşler.....	183
3.1.1.	Sanatta Bitmeyen Tartışma: Halka İnme mi, Halkın Seviyesini Yükseltmek mi?.....	184
3.1.2.	Tiyatroda Amaç, Eğlence mi, Eğitim mi Olmalıdır Tartışmasının Önsözlerdeki Yansıması.....	186
3.2.	Tiyatro Düşüncesi Üzerine Görüşler.....	188
3.2.1.	Oyun Önsözlerinde Edebiyat-Tiyatro İlişkisi.....	188
3.2.2.	Oyun Yazımında Görülen “Taklit” Anlayışının Önsözlere Yansıması.....	192
3.2.3.	Oyunların Konuları Üstüne Yapılan Değerlendirmelerin Önsözlerde Görülmesi.....	195
3.2.4.	Oyun Önsözlerinde “Milli Tiyatro” Tartışmaları.....	200
3.2.5.	Oyun Önsözlerinde Eleştiri Anlayışının İlk İzleri.....	202
3.2.6.	Oyun Önsözlerinde Oyuncu ve Seyirci Olgusuna Bakış.....	205
3.2.7.	Tiyatro Terimlerinin İlk Kez Kullanıldığı Alanlar Olarak Oyun Önsözleri.....	208
3.3.	Oyun Yazarlığı Üzerine Görüşler.....	208
3.3.1.	Önsözlerde Oyun Dili Üzerine Tartışmalar.....	209
3.3.2.	Oyun Yazarlarının, Kahraman Yaratma Sürecinde Yaşadıkları Sorunlar.....	212
3.3.3.	Oyun Önsözlerinde Dikkat Çeken Bir Gelenek; Okuyucudan Af Dileme.....	214
3.3.4.	İlk Kez Karşımıza Çıkan Bir Olgü; Kaçak Baskı / Korsan Yayın Sorunu.....	215



SONUÇ.....	217
EKLER.....	225
KAYNAKÇA .....	351
ÖZGEÇMİŞ.....	367

## KISALTMALAR

A.Ü.D.T.C.F: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi

bkz: Bakınız

C.: Cilt

Çev.: Çeviren

Hzl.: Hazırlayan

İ.Ü.: İstanbul Üniversitesi

MEB: Milli Eğitim Basım Evi

s.: Sayfa No

T.D.K.: Türk Dil Kurumu

T.T.K.: Türk Tarih Kurumu

Y.K.B.: Yapı Kredi Bankası

YKY.: Yapı Kredi Yayınları

## **EKLER LİSTESİ**

Ek I: 1859'dan 1923'e Kadar İncelenen Telif Oyunların Önsözleri

## GİRİŞ

Türk tarihinde bellibaşlı dört kültür değişim evresi vardır: Türklerin İslâm dinine geçmeleri kültür değişmesinde bir evredir. Anadolu'ya yerleşmeleri, bu topraklarda daha önce yaşamış veya çağdaş uygarlıklarla alışverişleri ise ikinci bir evredir. Osmanlı İmparatorluğunun yayılıp çeşitli dinlerde ve etnik ayrımlarda çeşitli ulusları yönetmesi de gene karşılıklı bir kültür alışverişi çerçevesi içinde bir evredir. Ve en son olarak Batılılaşma isteği ve bu yoldaki denemeler bu evrelerin son halkasıdır.<sup>1</sup>

II. Mahmud'un ölümü üzerine, 2 Temmuz 1839'da, 18 yaşında Osmanlı tahtına çıkan Abdülmecit, babasının döneminden miras kalan iki önemli sorun ile uğraşmak zorunda kalmıştı. Bu sorunlardan birisi Mısır Valisi Mehmed Ali Paşa ile yapılan savaş, diğeri de Osmanlı Devletine yeni bir düzen vermek için ilanı kararlaştırılmış olan Tanzimat<sup>2</sup> düşüncesiydi. Tanzimat-ı Hayriye, Osmanlı devlet ve toplumunu modernleştiren sürekli bir yasama ve reform dönemi olup yönetimin merkezileşmesini artırmış, 1839 ve 1876 yılları arasında Osmanlı toplumuna devlet katkısının artmasını sağlamıştır. Bunun geçmişi, I. Abdülhamit'in hükümdarlığında (1774-1789) Gazi Hasan Paşa ve Halil Hamit Paşa'nın ve daha sonra III. Selim ile II. Mahmut'un girişimlerini yönlendiren nizam tutkusunda yatar. Tanzimat hareketini mümkün kılan, II. Mahmut'un Osmanlı hükümetinin kapsamını gele-neksel sınırlarının dışına taşıyıp, tüm yaşam biçimlerini düzenleme görev ve hakkını da kapsayacak şekilde genişletmesi; Osmanlı reform kavramını eski kurumları koruma ve yeniden canlandırma geleneğinden ayırıp, bunların yerine bir bölümü Batıdan ithal edilen yenilerini getirmesidir. Tanzimat hareketinin başarıları ve başarısızlıkları, Türkiye Cumhuriyeti'nde reformların günümüze kadar uzanan gelişmesini pek çok bakımdan doğrudan doğruya etkilemiştir. Tanzimat'ın liderleri II. Mahmut'un oğullarıydı. I.

---

<sup>1</sup> Metin And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)**, T. İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1972, 9 s.

<sup>2</sup> Metin Kunt, Sina Akşin, Suraiya Farooqi, Zafer Toprak, Hüseyin G. Yurdaydın, Ayla Ödekan, **Türkiye Tarihi -3 / Osmanlı Devleti 1600-1908**, Cilt 3, Cem Yayınevi, İstanbul, 2002, 313-317 s.

Abdülmecit (1839-1881) ve Abdülaziz'in(1861-1876) hükümdarlıkları tüm Tanzimat dönemini kapsar ve Tanzimat bürokratlarının içinde çalıştıkları çerçeveyi oluşturur.<sup>3</sup>

Tanzimat Fermanı (3 Kasım 1839) ile açılan bu dönem, temeline inmesine de, Batı kültürüne, Batı düşüncesine, Batılı kurumlara bir bakıştır. Ne var ki bu bakış, henüz neye bakılması gerektiği pek bilmeyen tartışmalı ve kararsız bir bakıştır.<sup>4</sup>

XIX. yüzyıl, Türk toplumu için, gelişen, değişen, bu süreçleri sancılılarıyla birlikte yaşayan geçmiş yüzyılların ekonomik, toplumsal, kültürel yaşayışının zlmeye başladığı bir dönemle, yeni yeni etkileri görülmeye başlayan bir oluşumun temellerinin atıldığı bir dönem olması bakımından oldukça önemlidir.

XIX. yüzyılda, Avrupa kökenli ekonomik ve siyasal akımlar, Osmanlı toplumunun dokusunda ciddi bir etki göstermeye başladığında, Osmanlı yöneticileriyle aydınlarında, Avrupa'nın kültürel birimlerine öykünme isteği de doğal bir çözüm aracı ve sonuç olarak belirir. Osmanlı gençleri öğrenim görmek üzere dış ülkelere gönderilirler. Giyimde, eşya seçiminde, davranışlarda ve konuşmada Avrupa göreneği, Osmanlı devletinin bazı geleneksel ilkelerinin yerini almaya başlar. Ulusçuluk akımının etkileriyle sarsılan Avrupa'dan etkilenen imparatorluk, kurumlarına taze kan bulma umuduyla başvurduğu çatışma alanlarında, yeni estetik esinler arama peşindedir.<sup>5</sup>

Bu dönemle birlikte Osmanlı geleneği de yıkılmakta, ancak yerine konulacak olan yeni değerler, devlet-halk, din-dünya, okumuş-cahil, Batı düşüncesi-Doğu düşüncesi çatışmalarının etkisinde biçimlenmektedir. Tanzimat'ın tarihsel ve ekonomik getirileri bir yana toplumsal yaşamda yarattığı ikilik önemlidir. Doğu'nun değerleri ile Batı'nın değerleri arasındaki farklılık, iki farklı dünya görüşünün yanyana yaşanmasının getirdiği çelişkiler, günümüzde de devam etmektedir. Bu çelişkileri yaratan farklı yaşam algılarının, görüşlerinin çatışmasında ve saflaşmalarda, toplumun demokratikleşmesi, özgürlük, insan hakları gibi konuların belirleyici olmaması bugün de en büyük

---

<sup>3</sup> Stanford J. Shaw / Ezel Kural Shaw, **Osmanlı İmparatorluğu Ve Modern Türkiye**, E. Yayınları, İstanbul, 1983, 86 s.

<sup>4</sup> Niyazi Akı, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi-I-**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1989, 239 s.

<sup>5</sup> Robert. P. Finn, **Türk Romanı (İlk Dönem/1872-1900)**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1984, 9 s.

eksikliğimizdir. “Yöneticiler, daha çok toplumun ortak kimliğinin ne olması gerektiği üzerinde dururlarken amaçlanan hedefe ulaşmak için aykırılıkları, farklılıkları törpüleme anlayışları nedeniyle, demokratik bir kültürün yaratılmasını engellemişler, ikilikleri giderememişlerdir. Özünde toplumsal yapıda böylesine bir değişimin, dönüşümün, evrimin zorluğunu hepimiz biliyor, sancularını da hâlâ yaşıyoruz.”<sup>6</sup>

Batılılaşma düşüncesinin her alanda öne çıktığı, Batılı olma düşüncesiyle oluşan yaşamların toplumda yer edinmeye çalıştığı, toplumu, gelenekselle, Batılı düşünce sistemleri arasında yaşamaya yönelen bu süreç, her alanı etkilediği gibi kültür ve sanat yaşamımızda da önemli etkiler ve sonuçlar yaratmıştır. Bir yanda tüm kalıplarıyla yüzyıllardır oluşmuş düşünce ve sanat anlayışı, diğer bir yanda yeni yeni gelişmeye başlayan ve etkisini kısa bir sürede duyumsatan Batılılaşma olgusu, toplumu, uzun süre uğraştıracak bir ikilemin içine çekmiştir. Bu ikilem, toplum yaşamından, kültürel yaşama ve bunların bir yansıması olan sanat yaşamını etkilerken geleneksel kalıplarla yetişen sanatçıların Batılı anlayışa yönelen düşüncelerinde, yapıtlarında zaman zaman çelişkilerle ortaya çıkmıştır.

Gazetenin ve gazetecinin yanında, öyküden romana, şiirden tiyatroya, resimden fotoğrafa vb. Batılı düşüncenin uygulama araçlarını kullanarak var olan yeni aydınlarımızın, ozanlarımızın, yazarlarımızın, oyuncularımızın, sanatçılarımızın estetik dünyamızda yer alışları, çelişkileriyle, çatışmalarıyla sonuçta yeni bir düşünce ortamını, yeni bir yaşam biçimini, Tanzimat’ı var etmiştir.<sup>7</sup>

Tanzimat ile yoğunlaşan Batılılaşma sürecinde, düşünsel ve kültürel anlamda Batı tiyatrosunun önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. Ancak tiyatronun Osmanlı toplumunda benimsenmesi kolay olmamıştır. Batılılaşmanın gereğine içtenlikle inanmış üç yenilikçi padişahın, Sultan III. Selim, II. Mahmut ve Abdülmecit ile saray çevresinin, Batı tiyatrosuna büyük ilgi duymaları, bu gelişmeyi destekleyen, kolaylaştıran, uygun ortamı hazırlayan en önemli etkendi. Çünkü padişah, hem

<sup>6</sup> Aslıhan Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşina Kitaplar, Ankara, 2006, 110 s.

<sup>7</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.: A. Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1988.; Gündüz Akıncı, **Batıya Yönelirken Şinasi**, D.T.C.F. Yayınları, Ankara, 1966.

hükümdar hem de halife olarak, tiyatroya karşı gerici, tutucu çevrelerin göstereceği tepkiye bir güvence olurken gelişmekte olan tiyatroyu ve dramatik yazarlığı, İstibdat dönemiyle bütünleşen sıkıdenetim ile duraklatan II. Abdülhamit'in bile tiyatroya düşkünlüğünü; Yıldız Sarayı'nda düzenli gösterimlerin verildiğini, aylıklı yabancı ve yerli sanatçılardan oluşan iki tiyatro topluluğunun bulunduğu bilinmektedir.<sup>8</sup>

Batılılaşma temelli yeni düşünce ortamıyla, yeni bir yaşam biçiminin, oluşumunda, Tanzimat'ın toplumda benimsenip yaygınlaşmasında belirleyici paya sahip olan en önemli sanat dalı tiyatro olmuştur. Batılı yaşam biçiminden değer yargılarına, inanışlardan düşünce yapımıza değin toplumsal yapımızdaki değişimlerin başlangıcı olan Tanzimat, Batılılaşma düşüncesinin, uygulama alanında, tiyatro sanatını öncü güç, belirleyici güç olarak kullanmıştır. Batılılaşma, yenileşme, değişme düşüncesi içerik ve biçim yönüyle tiyatro sanatından yoğun bir biçimde yararlanmışır: *“Geleneksel seyirlik gösterilerimiz yerine, Batı'nın, çerçevesi bir sahne içinde sunulan ve yazılı bir metnin canlandırılmasıyla anlam kazanan gösterisi olan “tiyatro”: Ortaoyunu, Karagöz ile törensel niteliğini yitirmemiş Şenlik Gösterilerimiz ve Seyirlik Oyunlarımızın yerini almakta çok zorlanmadı. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Tanzimat Fermanı'yla adlandırılan Tanzimat döneminden çok önce, Sultan III. Selim döneminde (1789-1807), Batılı anlamda tiyatro, İstanbul'da biliniyor, saraydan destek görüyor, aynı ilgi, kitaplığında 500 tiyatro oyun metni bulunan Sultan II. Mahmud döneminde (1807-1839) de artarak sürüyordu.”*<sup>9</sup>

Bir yanda Ortaoyunu geleneğiyle yetişen oyuncuların sürdürdükleri geleneksel tiyatro anlayışımız, bir yanda Batı'yı tanıdıkça ondan etkilenen ve bu etkiyle ürünler vermeye çalışan, Batılı tiyatro anlayışını sahnelerde görmek, göstermek isteyen sanatçıların oluşturdukları anlayış, Osmanlı toplumunda uzun yıllar bir ikilem içinde sürüp gitmiştir. Ancak Batılı anlayışın ürünü olarak kaleme alınan yapıtlar, doğal bir sonuçla, tiyatro alanında Batı kültürünü, yaşayışını yansıtmaya, bu tarzı tanıtmaya başlamıştı.

<sup>8</sup> Metin And, **Osmanlı Tiyatrosu**, Dost Kitabevi, Ankara, 1999, 19 s.; Metin And, “Yıldız Sarayı Tiyatrosu”, **Art+Decor**, Sayı: 10, İstanbul, 1994, 40-46 s.

<sup>9</sup> Efdal Sevinçli, **Namık Kemal ve Tiyatro**, D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları İzmir, 1991, 3 s.

Bugüne kadar yazılmış çeşitli yazılara göre Tanzimat devrinin, daha geniş bir ifadeyle XIX. yüzyılın üzerinde en çok durduğu konu batıdaki gelişme efsanesidir. Devrin bütün endişesi, karşısındaki, terakki problemini çözmek ve batı hayat seviyesine ulaşmaktır. Bu yüzden o devirde yazılmış eserlerin çoğunda "batıya göre" alınmış bir tavır vardır. Kendimizi geride görmemiz batıya göredir; ıslahat ve yeni düzenler aramamız batıya göredir. Batı, hayatımızın pratik davranışlarından başlayarak toplumu kalkındırmak için çizilecek en ciddi plânlara kadar, bir ölçüler ve bilgiler kaynağıdır. Devrin edebî eserlerinde gördüğümüz bazı ileri düşünceler bu kaynaklara olan hayranlığın aşıktan açığa belirişi olduğu gibi, yine bu eserlerde kendi kendimize yönelen eleştiriler ve içinde yaşadığımız çevreyi beğenmeyişimiz, aynı hayranlığın dolaylı bir anlatımıdır. Tanzimat devri eserlerinde rastladığımız bu kendi kendimize yönelen sosyal eleştirinin kökleri "batıya göre" geri kalmış olduğumuz kanısından doğan kendimizi küçük görme duygusunda ve bu duygunun tepkisiyle terakki mitinin peşine düşmüş oluşumuzdadır. Batılılaşma hareketimizin, kesin şekilde başladığı XIX. yüzyıl, yaşadığı hayatla önünde açılan yeni ve özendiği hayat karşısında tereddütler geçiren, yeni alacakları ile kendi hayatından feda edecekleri arasında tercih yapmak zorunda kalan bir kültür değişmesi devridir. Bu devrin büyük sosyal dramı işte bu iki baskı arasında yaşamasındadır.<sup>10</sup>

XIX. yüzyılda tiyatro etkinlikleri, zamanın aydın devlet adamları tarafından da açıkça desteklenmiştir. Örneğin Sadrazam Ali Paşa, Osmanlı Tiyatrosu'nun başındaki Güllü Agop'a on yıl süreyle Türkçe oyun oynama imtiyazını verip Osmanlı Tiyatrosu'nun varoluşunu desteklerken Ahmet Vefik Paşa, Bursa'da Fasulyacıyan'ın tiyatrosuna arka çıkmış, hatta Moliere uyarlamalarının sahnelenmesinde bu tiyatronun sanatçılarını kendisi yönlendirmiş, Ziya Paşa da Adana'daki tiyatro etkinliklerinin koruyucusu olmuştur.

Sultan Abdülmecid (1839-1861) ve Sultan Abdülaziz (1861-1876) dönemlerinde, yerli ve yabancı tiyatro topluluklarının uygulamalarını daha da genişlettiklerini, ancak Batılı anlayıştaki tiyatro gösterilerine Sultan Abdülmecid'e oranla Sultan Abdülaziz'in daha az ilgi gösterdiğini, sarayında daha çok Ortaoyunu

---

<sup>10</sup> Niyazi Akı, **XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 1963, 21-22 s.



gösterilerine önem verdiğini belirtip devlet büyüklerinin yakın ilgileriyle yine aynı yıllarda Batı Etkisindeki Türk Tiyatrosunun en gösterişli yıllarını yaşadığını da eklemeliyiz. Özellikle Sadrazam Ali Paşa'nın (1815-1871) tiyatrosever kimliğiyle, Türk, Rum, Ermeni ve Bulgar oyuncularından oluşan bir ulusal tiyatro kurma çabasının, Osmanlı tiyatrosunu yaratması, tiyatro tarımızın en anlamlı olayıdır. Döneminin ünlü oyuncusu Güllü Agob'a, on yıl süreyle, İstanbul, Üsküdar ve Beyoğlu'nda Türkçe dram, trajedi, komedi ve vodvil oynama tekelinin tanınması, ülkemizde ilk kez devlet-tiyatro ilişkisini gündeme getirmiş ve "Şûrâ-yı Devlet Umumî Tezkeresi ile 11 maddeden oluşan şart-nâmesi" de resmen, 16 Mart 1870 tarihinden başlayarak bu ilişkiyi belirlemiştir. Gedikpaşa Tiyatrosu'nda, çalışmalarını on yılı geçkin bir süreyle sürdüren **Osmanlı Tiyatrosu** (1870-1882)<sup>11</sup>, bu yıllar içinde karşılaştığı çeşitli güçlüklerle karşın Türkçe tiyatro yapma eyleminin düzenli uygulayıcısı olmuş; tiyatro tarihimize "Batı Etkisindeki Tiyatro"nun yerleşmesine yardımcı olan topluluk diye geçmiştir. Aynı yıllarda müzikli tiyatro kavramının, tulûât türünün doğuşuna, yerleşmesine katkıda bulunan Güllü Agob, 1882'de, Saray Tiyatrosu'na Güllü Yakub adıyla girinceye dek, tiyatromuzun da en usta oyuncusu, yöneticisi, yönetmeni sıfatını taşımıştır.<sup>12</sup>

Metin And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)** çalışmasında, bu dönemi ve Batılılaşma olgusunun çarpıcı örneklerini, bizlere şu sözlerle yansıtmaktadır: *"1839'dan II. Meşrutiyet'in ilânı tarihi olan 1908 yılına dek süren bu dönemin atılımları, aşamaları, çelişkileri, başarısızlıkları, bugün de yararlanacağımız, pay alacağımız ilginç öğreneklerle doludur. Denebilir ki tarihin hiçbir çağ ve toplumunda böylesine bir kültür değişimi ve bu değişimde de tiyatroya böylesine önem verildiği görülmemiştir; Saray kitaplığında 500 Avrupa oyununun metnini bulunduran bir II. Mahmut; üç hekimine sarayında Moliere'in Hastahk Hastası'nı Türkçe seyrettiren bir Abdülmecit; bir oyunun yarattığı kuşku uğruna koskoca bir tiyatroyu bir gecede yıktıran, fakat oyunun yazan Ahmet Mithat'ı saraya aldırın, Bursa'da tiyatroyla ilgileniyor diye valilikten el çektirttiği Ahmet Vefik Paşa'yı iki gün için de olsa Başbakanlığa getiren bir II. Abdülhamit, Türklerle azınlıkları bir araya getirerek bir Ulusal Tiyatro kurmayı amaçlayan, bu tasarısı*

<sup>11</sup> Metin And, **Osmanlı Tiyatrosu**, 85-100 s.

<sup>12</sup> Efdal Sevinçli, **Namık Kemal ve Tiyatro**, 3 s.

*gerçekleşmeyince onun yerine Güllü Agop'a verdiği tekelle kamu denetimli bir çeşit devlet tiyatrosu kuran Âli Paşa; oyunlar çeviren, uyarlayan, provaları yöneten, halka tatlı-sert tiyatro sevgisi aşıl原因 bir Ahmet Vefik Paşa; Türkçe'ye ve Türk yazarlarına verdiği önem yüzünden kendi Ermeni toplumu içinde kötü kişi olan, ama bütün güçlülere göğüs gererek Türk tiyatrosunun temelini atan bir Güllü Agop; sıkidenetimin en zor günlerinde bile ip canbazlarının denge ustalığıyla tiyatro eylemini dönemin sonuna dek sürdürebilen bir Mınakyan; Kamelyali Kadın'la özdeşleşen, onun dramını içten yaşayarak genç yaşta sahnede ölen gerçek bir profesyonel, Mari Nivart; Gafmen operasını bile oynamaya yeltenen bir Küçük İsmail; Schiller'i, sarıkla da olsa, oynayan, sahneye ilk adımı atan bir müslüman profesyonel, Ahmet Necip; Anadolu'yu karış karış dolaşan, gerektiğinde tek başına tiyatrolar kuran, oyuncu, yönetmen, sahneyekor, dekorcu, mimar bir Ahmet Fehim; bir Şinasi; bir Namık Kemal; bir Âli Bey; bir Ziya Paşa; bir Feraizcizade Mehmet Şakır; bir Ahmet Mithat ve daha niceleri.*"<sup>13</sup>

Bu yıllarda, Türkçe oyun yazma sürecini tetikleyen önemli bir etken de İstanbul'da, İzmir'de, Selanik'te, Beyrut'ta vb. kentlerde, Batı kültürünün yaşam alanı olan tiyatro binalarının yaptırılmaya başlanması olmuştur. Özellikle mimarideki Batılı anlayışın uygulamalarını yansıtan tiyatro binalarının yapılışı, Batılı Tiyatronun yerleşip gelişmesinde belirleyici olmuştur. Yine Abdülmecit'in Dolmabahçe Sarayı'nda, Abdülhamit'in Yıldız Sarayı'nda yaptırdıkları tiyatroları da devletin tiyatroya desteği yönünden değerlendirmeliyiz.<sup>14</sup>

Anadolu kentleri de tiyatro sanatına yabancı değildir. İstanbul'da kurulmuş olan tiyatro toplulukları Anadolu'ya turneler düzenlemişler, İzmir, Bursa, Adana dışındaki illerde de temsiller vermişlerdir. Taşrayı dolaşmış, tiyatrosu olmayan yerlerde tiyatro yapmış, onları onarmış olan Ahmet Fehim, anılarında, Edirne, Trabzon, Samsun, Çanakkale, Ezine, Çorlu, Bayramiç, Ankara, Sungurlu, Filibe, İskeçe, Manastır, Selanik ve İzmir'deki tiyatrolar ve sahneler hakkında bilgiler vermiştir.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Metin And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)**, 448 s.

<sup>14</sup> **Y.a.g.y.**, 190-196 s.; Metin And, "Yıldız Tiyatrosu", **Art-Dekor**, 40-46 s.; R. A. Sevengil, **Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu**, C.1, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1934, 70-73 s.; Efdal Sevinçli, **İzmir'de Tiyatro**, Ege Yayınları, İzmir, 1994, 18-51 s.

<sup>15</sup> Ahmet Fehim, **A. Fehim Bey'in Hatıraları**, Hzl.: F. Alpman, İstanbul, Tercüman Yayınları 1977.

İstanbul'un günlük yaşam biçimindeki değişim, yabancı topluluklar, sanatçılar tarafından Avrupa sahne gösterilerinin sunulmasına, bu gösterimler için de tiyatro binaları yapılmasına neden olmuştur. Bu tiyatrolarda, başlangıçta Fransızca, İtalyanca, Ermenice, Yunanca, tiyatro ve opera gösterimleri yapılsa da özellikle 1870'den sonra, düzenli Türkçe oyunların başlaması, Türk oyuncuların sahneye çıkmaları, çeviri ve uyarlamalar yanında yerli yazarların yapıtlarının da sahnelenmesi, geleneksel gösteri sanatlarımızdan farklı bir tiyatro sanatının, tiyatro yazınının gelişmesini sağlamıştır.

Tanzimat düşüncesine inanan öncülerin tiyatroya verdikleri büyük önemi gözönünde tutarak, bu dönemi incelemenin yalnız tiyatroyu değil, bütün bir toplumu ve insanlarını anlamaya yardımcı olacağı unutulmamalıdır. Hemen her alanda ilk adımlar bu dönemde atılmıştır, onların denemelerinin, çabalarının, günümüzün yanılgılarının, yanlış adımlarının anlaşılmasında ışık tutabilecek bir gücü vardır.

Niyazi Akı, **XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi** adlı kitabında tiyatro alanına ait ilk bilgileri, üç ayrı grupta toplayarak tiyatromuzun gelişim süreciyle ilgili bizlere şöyle aktarır: *"Geçen yüzyıl içinde tiyatroya dair bilgi veren ilk yazı 1841 yılında yazılmıştır<sup>16</sup>. Fakat tiyatro eserine karşı bir tavır takınmamız ancak Ali Haydar Bey'in Sergüzeşt-i Perviz'ini yazdığı 1866 yılındadır. Bu eserin trajedi kurallarına uymadığı üzerinde durulmuş olmalı ki yazar İkinci Ersas adlı eserinin sonunda: "Baş açık divaneyiz koy taşlasın sıbyan bizi" diyerek yapılan hücumlardan üzülmeyişini, bunlarla iftihar ettiğini bildirir. O devirde bu eser hakkında ne gibi eleştiriler yapıldığını bilemiyoruz. Bu tarihten sonra tiyatro türü üzerine yazılmış ve eleştiri niteliği taşıyan yazıları üç grupta, incelemek yerinde olur, kanısındayız:*

- 1- *Tiyatro eserlerinin başlarına konan önsözlerde veya sonlarına konan "hatime" lerde tür hakkında ileri sürülen görüşler.*
- 2- *Devrin gazete ve dergilerinde, temsiller, tartışmalar veya başka sebeplerle tür hakkında yazılan yazılar.*

---

<sup>16</sup> Niyazi Akı bu kaynağa ilişkin bilgileri kitabında şu şekilde vermektedir; **Ceride-i Havadis**, Sayı 63, 20 Şevval 1257/5 Aralık 1841. Bu makale genel olarak temaşa sanatlarından söz ederek bölünmelerini ve bunlara özelliklerini tanıtır. Bkz.: Niyazi Akı, **XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi**, 127 s.

3- *Kitap veya risale halinde olup tiyatro türünü söz konusu eden yazılar*".<sup>17</sup>

Oyun önsözleri üzerine bilgilendirmelere, değerlendirmelere geçmeden önce, dünya edebiyatında ve özellikle edebiyatımızda önsöz yazma geleneğiyle ilgili kimi bilgileri ve çarpıcı örnekleri burada anmalıyız. Önsöz yazma geleneği, elbette tiyatro oyunlarına özgü bir uygulama değildir. Doğrusu antik döneme ilişkin oyunlarda, yazarların “prologos”tan önce (önoyun-giriş) düşüncelerini, görüşlerini aktardıkları, önsöz nitelikli bölümler yazıp yazmadıklarını bilmiyoruz. Ancak “prologos”un (önoyun-giriş) içerik olarak oyun öncesi olayları, “epilog”un da (sonsöz-bitiş) oyunun sonuna ilişkin bir anlatıcı ağızından aktarımının yazarın düşünce çerçevesini belirleyen ve seyirciye aktaran bölümler olduğunu, fakat bu bilgilerin de bugünkü anlamda önsözün işlevini yüklenmediğini görüyoruz.

Dünya edebiyatında, roman türünün ilk örneğinin Cervantes’in **Don Quijote** (1604) adlı yapıtı olduğu bilinmektedir.<sup>18</sup> Romanın kendisi kadar ünlenmese de Cervantes’in romanının başına koyduğu, okuyucularına *“aylak okur”, “sevgili okur”* diye seslenerek öncelikle kahramanı **Don Quijote**’un özelliklerini, kusurlarını, güzelliklerini anlattığı önsöz<sup>19</sup>, içeriğiyle, bir yazarın okura kendisini, yapıtını, amacı anlatması bakımından ilk örnektir. Önsözü dikkatle okuduğumuzda, Cervantes’in çağdaşlarına ve bizlere, öyküleme tekniğinin doğuş sancılarını da anlattığını görürüz. Yazmak eyleminin, sözlü anlatımdan kopup öykünün, bir yazarın kalemiyle öyküleştirilmesinin evrelerini, Cervantes bu önsözde, dinlediği dinsel, dindışı öyküleri örnekleyerek aktarır. Özünde dünya edebiyatında öyküleştirmenin geçirdiği evreleri bizlere anlatırken roman türünün doğuşunun dinsel öykülerden sıyrılışıyla gerçekleştiğini de örnekleyerek gösterirken yazmak eyleminin öyküsünü, öyküleştirmenin evriminin ipuçlarını da vermektedir. İlginçtir Cervantes, **Örnek Alınacak Hikâyeler**<sup>20</sup> kitabının başına da bir önsöz daha yazar. Cervantes’in, kendi

<sup>17</sup> Niyazi Akı, **XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi**, 127 s.; Niyazi Akı, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi-I**, 95-205 s.

<sup>18</sup> Cervantes, **Don Quijote**, çev.: Roza Hakmen, İstanbul, Y.K.B. Yayınları, 2007.

<sup>19</sup> **Y.a.g.y.**, 37-42 s.

<sup>20</sup> Cervantes, **Örnek Alınacak Hikâyeler-I**, *“Okuyucuya Önsöz”*, Çev.: Fehmi Nuza, M. E. Basımevi, İstanbul, 1951, 15-16 s.

portresini mükemmel bir betimlemeyle tanıtır *“Ben İspanyolca’da ilk hikâye yazmış ilk insanım”* diye *“sevgili okuyucu”*suna seslendiği bu önsözün başlığı, *“Okuyucuya Önsöz”*dür.

XVII. yüzyılın başında Cervantes’le başlayan bu önsöz yazma isteği hızla yayılmış, öykünün, yeni bir biçimle, roman türüyle bütünleştiği bu süreçte, türün tanıtımıyla birlikte yazarların bir “aktaran” olarak kahramanlarının gerisinde kalan kimliklerini duyurarak yapıtın oluşumundaki görüşlerini, katkılarını kanıtlamak için okuyucuya seslenerek bugün de süren öğreticiliğin öne çıkarıldığını düşünüyoruz.

Bugün her ulusun gösterdiği kültürel gelişim, edebiyat türlerinin ve akımların gelişimlerine, değişimin koşullarına göre ayrımlar gösterirken bir çok yazarın, ozanın da yapıtlarının başına önsözler yazdıklarını görürüz. Romantizmin ilk habercisi olan J. J. Rousseau’nun yapıtlarına yazdığı önsözlerin yanında, örneğin İngiltere’de, William Wordsworth ile Samuel Taylor Coleridge’in ortaklaşa yayınladıkları **Lirik Baladlar** (1790), adlı şiir kitabının başında yer alan ve William Wordsworth’un kaleminden çıkan önsözü, romantik anlayışın yaygınlaşmasını sağlayan bir bildirge olarak değerlendirilir.<sup>21</sup> Yine Schiller’in, **Messinalı Gelin** adlı oyununa yazdığı önsözde, doğalcılığa karşı çıktığını ve bu önsözün Alman tiyatro yazarları arasında tartışmalar yaratmıştır.<sup>22</sup> Novalis’den F. Holderlin’a, Goethe’den Büchner’e, Lord Byron’dan W. Blake’e, Bernard Shaw’a, John Millington Synge’e, Moliere’den Chateaubriand’a, Lamartine’den, Alfred de Vigny’ye, Chenier’den Alfred de Musset’ye, C. Baudlaire’e vb. nice yazarın, ozanın, yapıtlarına önsözler yazarlarken öncelikli amaçlarının, sanat anlayışlarını açıklamak, düşüncelerini, uygulamalarını yaygınlaştırmak olduğunu görmekteyiz.

Doğrusu çalışmamızın çıkış noktasında, Victor Hugo’nun **Cromwell** oyununun önsözü duruyor. Bu önsöz, dünya edebiyatında, romantik tiyatrunun ilkelerini koyan, romantizmin bildirgesi olarak değerlendirilirken yeni bir edebiyatı

---

<sup>21</sup> Mina Urgan, **İngiliz Edebiyatı Tarihi-I-**, Altın Kitaplar Yayınları, İstanbul, 1986.

<sup>22</sup> Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1985.

oluşturma uğraşı veren bizim edebiyatçılarımızın da öğrenme, öykünerek öğrenme sürecinde, bu önsözden fazlasıyla etkilendiğini görüyoruz. Yeni yeni oluşan Batı etkisindeki edebiyatımızda, bir tür olarak tiyatronun gösterdiği gelişimde, yazarlarımızın tiyatro bilgilerinin düzeyi en açık bir biçimde oyunlarının başına yazma gereği duydukları önsözlerde gizlidir. Yine Namık Kemal, **Celâleddin Harzemşâh** piyesine, **Cromwell**'in önsözüne öykünerek o ünlü **Mukaddime-i Celâl**'ini yazışının, içeriği ve sonuçlarıyla, tiyatro bilgimizin yaygınlaşmasında, önsöz geleneğinin belirleyici bir etkisinin olduğunu görürüz. Çünkü N. Kemal'in edebiyatımızdaki yeri ve gücü, bu etkiyi kaçınılmaz olarak arttırmıştır.

İşte Batı etkisinde oluşturulan yeni bir edebiyatın, Tanzimat edebiyatının yaratıcıları, sürdürücüleri olan yazarlarımız, ozanlarımız romanlarının, şiir kitaplarının başına bu yeni sanat anlayışını okuyucuya anlatmak için “**mukaddime**”ler yazarak hem yapıtlarının özelliklerini, neler anlatmak istediklerini açıkladıklarını hem de bu geleneğin aynı zamanda bir gereksinim olarak doğduğunu bizlere göstermişlerdir.<sup>23</sup> Çünkü bu edebiyat türleri, yüzyıllardır sürüp giden Divan edebiyatının dışında, okuyucunun bilgisinin olmadığı, biçim ve içerikleriyle yeni bir düşüncenin, anlayışın ürünleridir. Özellikle bu yeni türlerin öğrenilmesinde çeviriyle birlikte benzerini yazma, taklit etme düşüncesinin egemen olduğu bu hazırlık devresinde okuyucuyu eğitmek, yetiştirmek öncü yazarın, ozanın sanatçının sorumluluğundadır. Okuyucunun ne ile karşı karşıya olduğunu, şiirin, romanın ne içerdiğini, aynı zamanda ne anlama geldiğini açıklamak ozanlar, için ciddi, zorunlu bir görev gibidir. Bu açıklamaları yapmadan metne geçilmemektedir. Böylece okuyucu bilinçlenmekte, bu yeni açılan sahada neler olup bittiğini kavramaya çalışmaktadır.

---

<sup>23</sup> Doğrusu tiyatro önsözlerini çalışmaya başladığımda Tanzimat edebiyatımızda çeviri ve özgün yapıtların çoğunda bu denli “**mukaddime**” olduğunu bilmiyordum. Divan Edebiyatımızda, kimi şairlerin, divanlarının başlarına, “**Dibâce**”ler yazdıklarını biliyordum ve bu konuyu inceleyen bir doktora tezini de görmüştüm: Bkz. Tahir Özgür, **Türkçe Divân Dibâceleri**, Ankara, Kültür Bak.Yayınları 1990. Kaynaklara yöneldikçe, dönemin çeviri ve özgün tiyatro yapıtlarını inceledikçe, konunun edebiyatımızda, özellikle roman ve öykü yazarlığında da dikkat çekici olduğunu gördüm.. Burada, bu konuda bir özel araştırmanın, çalışmasının yapılmamış olduğunu belirtmeden geçmek istemedim.

Ülkemizde Tanzimat'ın uygulanışında, yeni bir toplumsal yaşam biçiminin ve düzeninin yaratılmasında, basın ile tiyatronun katkılarının bütünleşik bir nitelik gösterdiğini, Batılı anlamda tiyatronun yerleşme sürecinde, sonuçları açısından basının, gazetelerin, dergilerin katkısının büyük olduğunu bugün kolayca söyleyebiliyoruz. Tiyatroya ilişkin bilgilendirici ilk yazıların, yarı resmi nitelikli **Cerîde-i Havâdis** (1840) gazetesinde yayımlandığını<sup>24</sup>; tiyatro sözcüğünün anlamından, Antik dönemdeki tiyatro geleneğinden, yüzyıllar boyu toplumları hem eğlendiren hem eğiten oyunların tarihsel bilgisine, basamaklı tiyatrolarda oyunların oynandığı sahneden tiyatrolardaki seyir yerlerinin numaralı oluşuna, tiyatrodaki sigara içilmeyeceğinden gürültü yapılmamasına vb. değin temel bilgilerin, seyircinin eğitilmesi için aktarıldığını biliyoruz.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> R.Ahmet Sevengil, **Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız**, Devlet Kon.Yayınları, İstanbul, 1959, 17-23 s.

<sup>25</sup> Münif Paşa'nın, **Cerîde-i Havâdis**'in eki **Rûz-nâme-i Cerîde-i Havâdis**'de, başlıksız yayımlanan, öğretmenim Efdal Sevinçli tarafından yeni yazıya aktarılan, ilk kez çalışmamda tanıtılan, bu ilginç tiyatro yazısını, örnek olarak alıntılıyorum: "*Tiyatro kelimesi elfâz-ı Rûmiyyeden teatron lafzından me'hûz olarak seyir mahalli demektir \*Her bir lisânda bu sûretle müsta'meldir \* Bunun icâdi eski Romalılar ile Yunanlılar zamânında olup o vakit ahâlisinin tiyatroya pek râğbetleri olduğu Anadolu ve Rûmeli taraflarında ve İtalya kıt'asının esker mahallerinde el-yevm âsârı mevcûd olan ebniye-i kadîme arasında pek çok tiyatro-hâneler bulunarak bunlar ol vaktin büt-hânelerinden cesâmetlü olduğundan istidlâl olunur \* İşbu tiyatro-hânelerin en küçüğü sekiz on bin nüfûsu isti'âb edebilir \* Hele Roma'da bulunan cesim bir tiyatro-hânenin elli altmış bin nüfûsu isti'âb eylediğini müverrihîn-i meşhûreden Yelbini (-?-) beyân ve ta'rîf eylemiş ve oynanan oyunu bu kadar cesim mahallden seyircilerin kâmilen seyr-etmeleri teveccühle mümkün olacağı keyfiyeti şâyân-ı mütâlaa bulunmuştur \* Mevcûd olan âsâr-ı kadîmesine nazaran mezbûr tiyatroların üzerleri açık ve nîm-dâire şeklinde ve seyircilerin oturdukları yerler üst üste mermer nerdübân suretinde olarak çalgı ortasında vâki müdevver mahallde çalınıyor ve oyunlar dahi şimdiki tiyatroların oyun mahalli gibi olan yerde oynanır imiş \* Ebniyesinin cesâmetine nazaran perde olmaması lazım gelir ise de ba'zı müverrihlerin rivâyetlerine göre perdesi dahi olup oyunlar gündüzleri oynanır imiş \* Bunlarda bulunan oyuncular yüzlerine ekser hayvânât-ı vahşiye sûretinde yapılmış maskeler geçirdikleri halde oyuna çıkmak ve ba'zen pehlivân ve arslan ve kaplan güleşleri icrâ olunmak âdetlerinden imiş \* Eski Yunanlıların kitaplarında yirmiyedi yirmisekiz kadar tiyatro hikâyeleri bulunup görülmüş ise de itinâyâ şâyân birşey değildir \* Bundan bin binbeşyüz sene evvel ihtilâlât-ı kevnîyye hasebiyle mezbûr tiyatrolar terk olunarak bundan üçyüz sene mukaddem İspanya kralının icrâ eylediği mükellef bir düğünde fevkal-âde bir tiyatro oyunu oynanmış ve ondan sonra Avrupalı buna râğbet etmeğe başlayarak nihâyet bundan otuz kırk sene mukaddem tiyatrolar şimdiki hâl ve hey'ete gelmiştir \* El-yevm nefsi-i Paris'de yirmibeş kadar tiyatro mevcûd olarak ba'zısının oyunu musiki ile ve ba'zısının âdeta tekellüm ile icrâ olunur \* Bunların hâsılâtından bir mikdâr-ı muayyeni hükûmet ma'rifetiyle fukarâyâ mahsûs olan imâretler için ahz olunarak bu sûretle bir kaç milyon frank husûle gelir \* Opera müellifleri için dahi beher gece hasılâtından birer mikdâr şey ayrılıp itâ kılındığından opera müellifliği oraca menfaâtli bir şey olarak bunlardan Paris'de Rossini yirmi seneden beri bir şey te'lîf etmemiş olduğu halde eski te'lîfâtından yine her beher hafta beher kaç bin frank almakta olduğu mervîdir \* İşbu tiyatroların oyuncularına pek çok ücret verilip sesi güzelce bir oyuncunun mâhiyyesi on onbeş bin franka doğru olduğundan ve bir operanın elbise vesâir takımlarının imâli yüzbin frankdan ziyâde akçe muhtâc bulunduğundan ekser tiyatroların vâridâtı masârifâtına vâfi olamadığından bunlara iâne olarak cânib-i hükûmetden birer miktâr akçe verilir \* Hatta İspanya'nın makarr-ı hükûmeti olan Ma(d)rid şehrinde bulunan tiyatroya taraf-ı devletden*

Cerîde-i Havâdis'ten(1840) sonra yayımlanan **Tercümân-ı Ahvâl** (1860) ile **Tasvîr-i Efkâr**(1862) gazeteleri, gazete ve edebiyat dilinin gelişmesinde, Batılı anlamda edebiyatın oluşumunda, özellikle de makale türünün tanınmasında önemli bir işlev yüklenmiştir. Bu gelişimde, Şinasi'nin katkısı oldukça büyüktür.<sup>26</sup> Çünkü Şinasi, yazdığı "**Mukaddeme-i Tercümân-ı Ahvâl**"<sup>27</sup>de, gazetenin, "iç ve dış olaylara ilişkin haberler verirken okuyucular için de yararlı bilgiler vereceğini" vurgular ve "toplumsal bir yaşamı sürdüren halkın yasalarla belirlenen görevleri yanında söz ve yazıyla, yurdunun çıkarlarına ilişkin görüşler belirtmesi kazanılmış hakkıdır" diyerek gazetenin işlevini tanımlar. "**Havadis ve Maarife Dâir Osmanlı Gazetesi**" altbaşlığıyla yayımladığı **Tasvîr-i Efkâr**'ın "**Mukaddeme**"sinde<sup>28</sup> ise, gazetelerin "kendi vatanının menâfiine dâir beyân-ı efkâr etmelidir" derken "milel-i mütemeddinelerin politika gazeteleri"ni örnek aldığını, "tebeâ-i gayr-i müslimenin kendi lisânları üzre hâlen çıkardıkları jurnallere" karşı "millet-i hâkimedden hiçbir kimsenin ihtiyâr-ı zahmet etmemiş" olduğunu vurgulayıp gazetesi **Tasvîr-i Efkâr**'ı yayımladığını belirtir. Şinasi'nin "toplum ve devlet görüşlerinin birer özeti olan" bu "mukaddime"ler, ister istemez dönemin bütün aydınlarına birer örnek oluşturmuşlardır.<sup>29</sup>

---

külliyetli akçe verilmekte olup Huceb'in (?) limân hâsılâtı dahi orada bulunan tiyatroya mahsûsdur \* İşbu tiyatrolar Avrupa'da medeniyet ve terbiyenin izdiyâkına vesîle addolunmakta olduğundan bunların an-be-an ilerlemesine cânib-i hükümetden dâimâ himmet ve ikdâm olunmaktadır \* İcrâ olunan operaların hikâyâtından ekserisi ahlâk-ı hasene ve ef'âl-ı memdûha ashâbından bulunan zevât dâimâ mazhar-ı mükâfât ve etvâr-ı zemmiye ve harekât-ı kabîha ashâbından olan eşhâs dücâr-ı mecâzât olmak üzere tertîb kılınmıştır \* Öteden beri hikâyeler aşk ve muhabbet üzerine müretteb olarak ancak bu dahi ikiye münkasım olup birisi komedyâ ta'bir olunur mudhikâta dâir şeylerden ve diğeri trecedya denilir mücib-ı hüzn ve rikkat olacak hâlâtdan ibâretdir \* Evvelkisi âşık ve ma'sûk biraz zamanlar envâ'-ı mihan ve belâyâyâ mübtelâ oldukdan ve rakîbin elinden türlü türlü cefâ ve ezâlar çekdikden sonra birbirlerine kavuşurlar ve ikincisi âşık ve ma'sûkun nail-i merâm olmalarına mâni' olur bir gaddâr peydâ olarak bunlar ol kadar elem ve azâb gördükden sonra birbirlerinin visâlerinden kat'-i ümid ile bu husûs ikisinin dahi ekser mücib-i telefleri olarak bunlara hâil olan gaddârlar dahi cezâlarını bulurlar \* Mudhikâta dâir olan komedyaların te'lifinde Fransızların pek mahâreti olarak bunların ekserisi Fransızların te'lifâtından olup sâir mahalle onlardan neşr olunmuş ve trecedyaların ekserisi kadîmeden kalma ba'zı hikâyât-ı meşhûreden ibâret gibi bulunmuştur \* İtalyanların tiyatroya (ya) pek merakları olduğundan memleketlerinde her mahalden ziyâde tiyatroya mevcûd olarak hatta biyücek köylerinde bile vardır ve burasını geçince Fransa ülkesinde tiyatroya kesreti olarak Almanya ve İngiltere'de azdır \* Bunun Avrupa devletlerinde asıl sebeb-i icâdı nâs bununla vakit geçirip politika ile meşgûl olmamak mütalaasıdır .” / **Cerîde-i Havâdis**, Rûz-nâme numero : 102, fi 10 Ramazân 1277 [22 Mart 1861].

<sup>26</sup> Şinasi'yi, makalelerini irdelerek tanıtan, çalışmamda yararlandığım yeni bir araştırma için bkz. : Bedri Mermutlu, **Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi**, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2003.

<sup>27</sup> "Mukaddeme-i Tercümân-ı Ahvâl": **Tercümân-ı Ahvâl**, no. 1, (22 Ekim 1860) Bkz. Mustafa Nihat Özön , **Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Devlet Matbaası, 1934, 701-702 s.

<sup>28</sup> "Mukaddeme", **Tasvîr-i Efkâr** , no. 1", (27 Haziran 1862).; Özön, a.g.y., 702 s.

<sup>29</sup> Özön, a.g.y., 142-164 s.



Batılı anlamda edebiyatımız ve yazarlarımız, gerçekte bu iki gazeteden doğmuştur. Adlarını bugün hepimizin bildiği, İbrahim Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat, Şemsettin Sami, Recâizâde Mahmut Ekrem, Ebuzziya Tevfik, Abdülhak Hamit, Ahmet Vefik Paşa, Direktör Ali Bey, Manastırlı Mehmet Rıfat, Hasan Bedrettin Paşa, Ali Haydar, Muallim Naci, Feraicizade Mehmet Şakir vb. gazeteci kimlikleriyle yazar kimliklerini birleştirmişler, edebiyatın hemen bütün türlerinde ve tiyatrodaki ilk ürünleri vermişler, ardıllarına da gazeteci / yazar kimlikleriyle, Cumhuriyet döneminde de sürüp giden bir geleneğe öncülük etmişlerdir.

Burada, tiyatromuzda ve edebiyatımızda, önsöz geleneğinin kaynaklarını araştırmak için, **İbrahim Şinasi, Mukaddeme-i Tercümân-ı Ahvâl, Tercümân-ı Ahvâl** ve **Şair Evlenmesi** sözcüklerinden başlayarak irdelemenin çalışmamız açısından önemini vurgulamak istiyoruz: Batı Etkisindeki Türk Edebiyatı'nın kurucusu saydığımız Şinasi, “**mukaddeme**” sözcüğünü gazetelerinde ve **Şair Evlenmesi**'nde kullanırken bu sözcüğün edebiyatımızda, şiir, roman, tiyatro vb. yapıtlarda yoğun bir biçimde kullanılacağını bilmiyordu.

Türk tiyatrosunda, Şinasi'nin **Şair Evlenmesi**'nin **İhtâr**'ının ardından yazılan oyunların çoğunda “**mukaddime, ifâde-i merâm**”, kimi kez “**hâtîme** - sonsöz” gibi başlıklarla, yazarlarımızın tiyatro edebiyatı, sanatı, üstüne, yazdıkları oyunun içeriğine yönelik, kuramsal içerikleriyle ilgimizi çeken, öncelikle öğretici, eğitici olmayı amaçladıkları, önsöz nitelikli, bildiri nitelikli yazılar yazdıklarını görürüz. Osmanlı Tiyatrosu'nun oyun dağarcığını da izlemeye çalışarak, yapıtlarında önsöz bulunan Tanzimat dönemi yazarlarımız şunlardır: **Ali Haydar Bey, Direktör Âli Bey, Namık Kemal, Ahmet Mithat, Ebuzziya Tevfik , Recâizâde Mahmut Ekrem, Şemsettin Sami, Hasan Bedrettin, Manastırlı Mehmet Rıfat** ve bu dönemde hiç bir oyunu sahnelenmeyen **Abdülhak Hâmid Tarhan**'dır.

Fransız edebiyatının yoğun etkisiyle yapıtlarını oluşturan Tanzimat edebiyatı yazarlarımız, çeviri ve özgün romanlarıyla, öyküleriyle, şiirleriyle bu edebiyatı ve

türleri okuyucularına sunarlar. Sunarlarken yapıtlarının önsözlerinde<sup>30</sup> öncelikle iki ana sorunun üstünde durmuşlardır. Tartışılan ilk sorun, dilimizin anlatım olanaklarının yetersizliğiyle çeviride oluşacak dilsel değişimin dilimize katkısının olumlu, olumsuz yönleri olurken ikinci sorun hemen bütün Tanzimat yazarlarının tartışmasız ana sorunu olan “**ahlâk**” kavramıdır. Batı toplumunun ahlâkıyla, İslam değerleriyle bütünleşen Osmanlının ahlâk anlayışındaki ayrım ve çatışacak öğeler, bitmeyen bir irdeleme içinde gündemde yerini almıştır. Tezimizde de incelediğimiz önsözlerin hemen hepsinde “**ahlâk**” olgusu sürekli karşımıza çıkacaktır.

Tiyatro üstüne yazılan yazılardan başlayarak “tiyatro ve ahlâk” sözcükleri, birbirinden hemen hiç ayrılmadan Cumhuriyet dönemine değin toplumu yönlendirmede, biçimlendirmede görevli sayılan tiyatro sanatına biçilen bir görevin vazgeçilmez kavramları olarak karşımıza çıkacaktır.

Önsöz geleneğinin kaynağı olan Fransız edebiyatında, özellikle romantizm etkisindeki yazarların sanat anlayışlarını, ilkelerini, yapıtlarıyla ulaşmak istedikleri yönleri anlattıklarını, bu önsözler çoğu kez bir “**manifesto**” gibi algılanıp taklit edilmiştir.<sup>31</sup> Örneğin **Hernani**'nin 25 Şubat 1830 akşamı sahnelenişi, romantizmin ve “kırmızı yeleklilerin” zaferi olurken tiyatro bir savaş alanıdır artık. Klasisizme karşı verilen kavga, özgürlük kavgasıdır. Özünde Fransız toplumunun siyasal / toplumsal yapısıyla örtüşse de yapılan tartışmalar klasisizmin çöküşünü hızlandırır ve bütün Avrupa'ya yayılan romantizm dalgası “özgürlükçü” bir yapıyı yerleştirir.

Hemen bütün oyunlarının önsözleri olan Victor Hugo'nun etkisi, en belirgin biçimde **Cromwell** piyesiyle edebiyatımızda duyulurken **Sefiller**'in etkisini ve yapılan tartışmaları gözardı edemeyiz.<sup>32</sup> Burada, öykünülen bir yazar olarak V. Hugo'yu, önsözleriyle **Cromwell** yapıtını vurgulayıp edebiyatımızdaki etkisini,

---

<sup>30</sup> Cevdet Kudret, **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman-1-**, İnkılâp Yayınları, İstanbul, 1998, 15-16 s.

<sup>31</sup> Victor Hugo ve Fransız romantizminin etkileri için bkz.: T.Gautier, **Romantizm'in Tarihi**, Çev.: N. Bingöl, M.E.B., Öğretmen Kitapları, İstanbul, 1975.; Server Tanilli, **Çağdaşımız Victor Hugo / Bir Dâhinin Portresi**, İstanbul, Adam Yayınları, 2002, 23-32, 65-85 s.

<sup>32</sup> Tanilli, a.g.y., 263-269 s.

Namık Kemal'in **Celalettin Harzemşâh** piyesinde ve **Celâl Mukaddimesi**'nde görmekteyiz.

Tanzimat döneminde yayımlanan çeviri ve özgün yapıtların, romanların, öykü kitaplarının neredeyse **“önsöz”**süz yayımlanmadığını görüyoruz. Öğretici olmak, öğretirken yazmak eyleminin büyümlü gücünü kullanan bir yazarın toplumda kazanacağı yeri düşünmek ve bu yere, göreve, sorumluluğa uygun davrandığını açıklamak, yeni bir insanı, yeni bir toplumu oluştururken, biçimlemede yükledikleri görevi ortaya koymak, bir öncü aydın olarak sorumluluk yüklenmek **“mukaddime”**lerde hemen öne çıkar. Etkilendikleri yazarları ve yapıtları yücelterek tanıtırken kusurlarını açıklamak bir erdemdir. Doğrusu yeni insanın, **“Tanzimat”** düşüncesinin savunucusu, düzenlemeleri, yeni düzenlemeleri yapacak **“insan”**ı eğitip biçimlendirirken okumanın önemini, yazmak eyleminin önemiyle bütünleştirerek vurgulamaktan kaçınmazlar.

Tanzimat edebiyatında, öğrenme ve taklid süreçlerinin iç içeliğini en iyi yansıtan belgelerin, yazarlarımızın, sanatçılarımızın özgün ya da çeviri yapıtlara yazdıkları önsözler olduğunu bir kez daha vurgularken örneğin, edebiyatımızın büyük yazı makinası Ahmet Midhat, **“Hasan Mellâh” yahûd “Sır İçinde Esrâr” (1291/1874-75)** romanını yazış gerekçelerini açıkladığı **“Mukaddime”**sinde<sup>33</sup> bizlere

---

<sup>33</sup> “Memleketimizde bir iki üç seneden beri matbuât-ı cedîdece görülmekte bulunan terakki el-hakk mücib-i teşekkür olacak bir dereceye varmış olduğunu herkes teslim ediyor. Vâkıa şimdiye kadar meydâna konulan âsârın ufak tefek şeyler oldukları itirâf ediliyor. Ancak terakki için en emniyetli bir yol aranır ise işi böyle küçükden başlayıp iktizâ-yı hâl ve maslahatın müsâadesi derecesinde büyütmek yolu meydâna çıkmaz mı?

Bundan başka meydâna konulan icraât egerçi henüz ufak tefek şeylerden add olunur ise de matbûatca asr-ı terakkimiz demek olan şu üç sene zarfında Osmanlı karîhasının kesb eylediği vüs'at yalnız şimdiye kadar görülen semerâti nisbetinde değildir. İşte ben karîha-i milliyemizin bugünkü vüs'atından bir nümûnecik olabil-mek üzere şu **“Hasan Mellâh” yahûd “Sır İçinde Esrâr”** ser-levhali hikâyeyi kaleme aldım ve meydâna koydum. Tercüme değildir. Taklîd dahi değildir. Tasvîr ve te'lîf ise de gönlüm beni her şeyde iktidârımın fevkine kadar icbâr ve sevk eylediği gibi bu hikâyede dahi **“Monte Kristo” (Monté Cristo)** hikâyesini tanzîr derecesine kadar sevk eyledi.

Ama eserim Aleksandr Duma'nın (Alexandre Dumas) eserine nisbetle binde bir derecesini de bulamayacakmış. Varsın bulamasın. Üçyüz seneden beri edebiyât ve hikemiyâtle uğraşan bir milletin üç bini tecâvüz eden erbâb-ı kalemi meyânında teferrüd etmiş olan bir muharrir ile üç seneden beri edebiyât ve hikemiyâta sarf-ı zihin etmeğe başlamış olan bir milletin henüz otuza varamayan erbâb-ı kalemi meyânında gayretten başka bir şöhreti olmayan muharririn arasındaki farkı hesâba katar isek gönlümün bu icbârından dolayı ma'yûb olamam itikâdındayım.

seslenirken dilimizde roman türü örneklerinin ne denli yeni olduğunu, amacının da A. Dumas Pere'in ünlü romanı **Monté Cristo** gibi bir yapıtın “tanzîr”ini, “benzerini” yazmaya çalıştığını, romanının konusunun ise “*Tercüme değildir. Taklîd dahi değildir*” diyerek özgün bir betimleme, “tasvîr ve te’lif” olduğunu özellikle vurgular.

Octave Feuillet'nin **Bir Fakir Delikanlının Hikâyesi**'ni<sup>34</sup> dilimize kazandıran Ahmet Midhat'ın, çevirisinin başına koyduğu, “*İfâde-i Mütercim*”de yazdıklarına, bugün, bu çerçeveden bakmak istiyoruz: “*Bir kitabın mukaddimesini okumak kadar can sıkır şey olamaz. Onun içindir ki şimdilerde kitaplara mukaddime konulmak âdeti hemen terk edilmiştir.Lâkin muharrirler ba'zı kere kar'ileriyle husûsî bir sûretde hasb-i hâle mecbûr oluyorlar ki bu yolda olan mukaddimeler dahi erbâb-ı mütâlaanın ol kadar canlarını sıkıyor...*” derken önsöz yazma gereksiniminden vazgeçemediğini örneğin **Ahmed Metîn ve Şîrzâd (1309 / 1891-92)** romanına yazdığı, dilimizdeki küçültme ekinin sevimli kılma,

---

Velev ki ma'yûb olayım ! Velev ki bu yolda âlem-i edebiyât ve hikemiyâtca mevcûdiyetimi mahv etmiş olayım ! Ne zararı var ? Terakki denilen şey ileride bulunanları gördükçe onların menziletine cân atmakla hâsıl olur. Menzil-i maksûda varılabilir ise ne a'lâ varılamaz ise bâri istihsâl-i maksâd yolunda kaybolunmuş olur.Mıhlanmış gibi bir yerde kalmaktan ise velev ki ziyâ' için olsun hareket elbette evlâdır.

Lâkin bende başka bir i'tikâd daha var ki böyle bir korkuyu gözlerimin önünden kaldırıyor. Şöyle ki : bundan üç sene mukaddem ortada hiç bir şey yok iken mücerred ortaya çıkıvermekliğin göze aldırılıvermiş olması sâyesinde değil midir ki bugün haftada “iyi kötü” dört beş eser erbâb-ı mütâlaanın nazargâh kabullerine arz olunacak kadar terakki hâsıl oldu ? Şimdi dahi edebiyât ve hikemiyât yolunda velev ki sıçramak kabilinden olsun bir büyücek adım daha atıvermekle yine şu üç senelik terakki nisbetinde bir terakkiye daha dest-res olabilmek muhâl ve mümteni' görülecek bir şey değildir. Öyle ise bu adımları dahi niçin atmamalı?

Hâsıl-ı kelâm bu eserde gösterdiğim cür'eti küstahlığa haml eden olur ise ileride cür'etimin mahzâ bir gayretten bir cesâretten bir fedâkârlıktan ibâret olduğunu görerek mahcûb kalacağını kendisine şimdiden arz ederim. Ba'zı muharrirlerimizin lisânında modalaşmış olduğu vechle ben “eserim enzâr-ı umûmiyyeye arza şâyân bir şey değil ise de halkın mürüvvet-i hatâ-puşânesine müsteniden” arz etmiyorum. Bilakis eserimde görülecek kusûr ve noksân meydâna konmalı ki hem ben tashîh-i hatâ ve ikmâl-i noksân edeyim hem de bu yolda heveskâr olanların istifâdesi katmerleşsin. Sözü bitirmeden evvel şunu da söyleyeyim ki bu hikâye sırf hayâl nev'inden de değildir. Derûnunda mezkûr esâmiden ba'zıları tarihce o kadar büyük ehemmiyyet almışlardır ki yalnız onların sergüzeşt hâllerini doğrudan doğruya kaleme almak büyük bir roman yazmış olmak demektir.

İşte sözüm burada bitti. Daha ziyâde tatvîl-i kelâm ile vakit kaybetmeyerek hemen hikâyeye şurû' etmeyi vâcib gördüm. / Muharrir.”

<sup>34</sup> Octave Feuillet, **Bir Fakir Delikanlının Hikâyesi**, Mütercimi: Ahmed Midhat, İstanbul, 1292 (1875).

sevimli gösterme gücünden yararlanarak türettiği sözcükle, “*İfâdecik*”<sup>35</sup> başlıklı önsözünde, yapıtının konusunun tümüyle “*hayâlî*” olduğunu vurgular ve bu kez de bir başka ustayı örnek aldığını, “*Jules Verne tanzîr olunmaktadır*” diyerek açıklar.

Önsöz örnekleri için Tanzimat ve Meşrutiyet dönemleri edebiyatlarımızdan daha nice örnekler verebiliriz. Recâizâde'nin Muallim Naci ile yaptıkları Zemzeme-Demdeme tartışmalarında, **Zemzeme** (1301) adlı şiir kitabındaki başlıksız önsözünden, Abdülhak Hâmid'in ünlü **Makber** 'ine yazdığı “**Bir Kaç Perîşân Söz**” başlıklı önsözüne, Hüseyin Rahmi'nin **Bir Muadele-i Sevda, Mürebbiye** vb. romanlarındaki önsözlerini sıraladığımızda unutulmayan **Cadı Çarpıyor** ve **Şekâvet-i Edebiyye** gibi tartışma kitaplarının edebiyatımızın içinden geçtiği fırtınaların tanıklıklarını yansıttıklarını unutmamaktayız.

Daha öncede belirttiğimiz gibi Niyazi Akı, okuyucuya bu bilgi aktarma olayının sadece tiyatro oyun önsözlerinde olmadığını gazetelerde, tiyatroya ilişkin kitaplarda da buna benzer aydınlatıcı, öğretici yazıların yer aldığını belirtmiştir.

Niyazi Akı, bu birinci gruba giren, “*Tiyatro eserlerinin başlarına konan önsözlerde veya sonlarına konan "hatime" lerde tür hakkında ileri sürülen görüşler*” adlı maddeyi gazete ve dergilerden örnekler vererek açıklamaktadır:

*“I- Birinci gruptan olan yazılarda tiyatro eserinin değerini o devrin yazarları şöyle belirtirler: Tiyatro, edebiyatın en büyük kısmı, eğlencelerin en edibesidir (Görenek); Avrupa'nın en güzel eserleri tiyatro eserleridir (Feryat); tiyatro,*

---

<sup>35</sup> “*İfâdecik* / Bu romanda a'zâ-yı vak'anın kaffesi sırf hayâlîdir. Bu eşhâsa isnâd olunan vekâyi' ve sergüzeştler dahi sırf hayâlîdir. Fakat vekâyi'in istinâd eyledikleri fûnûn ve sanâyi' ile târîh ve cogrâfyâ-yı kadîm vesâireye dâir irâd olunan ma'lûmât ve mülâhazât sırf hakikatdir. Ma'lûmât ve mülâhazât-ı mezkûre husûsunda Jules Verne tanzîr olunmaktadır. Ol Jules Verne ki yazdığı hikâyât-ı seyyâhiyyeyi Ahmed İhsan Beğ oğlumuz hemen tamâmına karîb bir sûrette lisânımıza nakl eylediğinden kar'ilerimizin ma'lûmu ve pek ma'rûfu olmuştur. Vekâyi'in hayâliyyeti cihetinde de Alexandre Dumas tanzîr olunmuştur. Ol Alexandre Dumas ki Monte Cristo'su bizim Osmanlılık âleminde romancılığın ilk meşki olarak ondan beri de Monte Cristo makâmına kâim olabilecek ve onu unutturacak hiç bir roman daha ne yazılmış ne tercüme olunmuştur. Bu hikâye musavver olmayacaktır. Fakat fevâid ve menâfi'-i fenniyesinden istifâde ve intifâ' cihetini te'mine medâr olmak için iktizâsına göre şekiller ve planlar ve haritalar ilâve olunacaktır. Gayret bizden tevfiğ Allahdan ! /Ahmed Midhat.”

edebiyatın ibret veren, ahlâkı düzelten ve duygular arasındaki bağları pekiştiren bir türüdür (Tasvir-i Sebât); rağbet gören ve {mekteb-i edep) adını alan tiyatrodaki vakaların etki ve kudreti artar (Afet-i Cehil). Aynı grupta tiyatro eserinin amacını belirten yazılara göre millî ahlâkımıza uymayan eserler de dilimize çevrilmelidir (Görenek); tiyatro eserleri fikirleri aydınlatır, vicdanları temizler ve iyiye götürür. İnsan vicdanının-sevinçü, yoldaşı, tarihin canlı bir örneği tiyatrodur (Feryat); tiyatroya İbret aynası denildiği gibi, inşâm terbiyeye doğru yükselten merdiven de denilebilir, (Kazâ ve Kader); memleketimizde düzeltilmesi gereken meselelerden biri de sefahat yüzünden servetlerini kaybedenlerin durumudur; bunun, sebebi çocukların kendilerini duygu ve ahlâk yönünden düzeltecek olan ilim ve edebiyat tahsiline zamanında yeteri kadar önem vermemeleridir (Afet-i Cehil). ‘Tiyatro denilen şey, halkın âdap ve ahlâkına hizmet etmek için icad olunmuş bir mekteb-i irfandır (Tedbirde Kusur)’. Aynı esere göre tiyatro vicdanı açar, düşünce ve duygulan geliştirir, iyi ahlâk yolunu gösterir, gâh güldürerek, gâh ağlatarak insana hem neşe, hem de fayda sağlar. Kurtlar Paskalyası’nı çeviren Ali Rıza kitabın başına şu notları koymuştur: “... bir tiyatro, yahut bir roman gerek bir suret-i facia ve yahut mudhikede olsun hep şu esasa müstenittir: tashih-i ahlâk.”<sup>36</sup>

Yine Abdülhak Hâmid Tarhan’ın **Makber** şiirine yazdığı önsöz bu konuda ilgi çekici bir kaynaktır. “Makber, incelemecilerinin söz birliği ettiği üzere, Âkîf Paşa ve Ekrem’in manzumeleri hesaba katılmazsa; dini, geleneksel teslimiyete ve sorgulamamaya dayalı kadrosundan çıkararak bireysel ve felsefî boyuta taşıyan Türkçe ilk şiirdir. Makber’in yalnızca manzum kısmını değerlendirmeye almak doğru değildir. Hâmit’in deyişiyle, ‘Bu kitabın Mukaddimesini görmekle neticesine vâkıf olmak, yahut münderecâtını okumakla ismini düşünmek birdir.’ O halde Makber, mensur mukaddimesi ve manzum mersiye kısmıyla birlikte ele alınmalıdır.”<sup>37</sup> Bu açıklama bile tarihimizde önemli bir yer tutan böyle bir şiirin önsözüyle birlikte açıklık kazanacağını haberini verir bize.

<sup>36</sup> Niyazi Akı, **XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi**, 127-128 s.

<sup>37</sup> Elif Emine Özer, “Abdülhak Hâmit Tarhan’ın Poetikası ve Makber’deki Yenilikler”, **Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Yıl: 2001, Sayı:10, 75 s.

Bu ilginç örneğe bir başka ilginç önsözle devam edebiliriz. Ahmet Vefik Paşa'nın "**Lehçe-i Osmani**"<sup>38</sup> için yazdığı önsözdür. Yazarın, "*Lisan kelimelerden mürekkebirdir..*" diye başladığı bu önsözde bir dil için sözlüğün ne kadar gerekli olduğunu belirtmekte, Doğu Türkçesi ile Batı Türkçesini karşılaştırmakta, sözlüğe Doğu Türkçesindeki kelimeleri niçin almadığını açıklaması önem taşımaktadır.

Dönemin yazarlarını incelediğimizde, yoğun olarak Tanzimat döneminde görülen oyun önsözleri, biz araştırmacılar için, dönemin tiyatro anlayışına ışık tutan, yazarının tiyatro bilgisini, tiyatroya bakışını aktaran, yazdığı oyunla amacını sergilediği, bu bilgilerle okuyucusunu aydınlatmaya yönelik, tiyatro budur, bu şekilde algılanmalıdır dediği, kimileri makale niteliğinde ya da eleştiri yazıları gibi algılanabilen, kimileri de okuyucuya yalnızca oyunun konusu, kişileri hakkında bilgiler veren, tiyatromuzun gelişiminin tanıklığını yapan ilginç yazılardır<sup>39</sup>. Bir manifesto / bildiri biçemi de taşıyan bu önsözlerin, bugün tiyatro tarihimizi irdelemek ve oyun yazarlığımızın gelişimini değerlendirmek açısından önemli olduğuna inanıyoruz.

Doğrusu, açıklama niteliğinde, öğretici, eğitici bu yazıların yanında, yazarın konuyla doğrudan ilgisi olmayan, dönemin siyasal yapısından yaşamının bu siyasal yapı içindeki ayrıntılarına değin uzanan açıklamaları kapsayan ilginç tiyatro önsözleri de görüyoruz. Bu nitelikte önsözlere daha çok Meşrutiyet döneminde rastlıyoruz.<sup>40</sup>

Kaynağı Victor Hugo'nun **Cromwell** (1827) piyesinin önsözüne dayanan, Namık Kemal'in **Mukaddime-i Celâl**<sup>41</sup> (1884) makalesini de burada anmalıyız. Bu makalenin, kuramsal içeriğiyle, Tanzimat yazarlarının edebiyat ve tiyatro bilgilerini ne denli etkilediğini, bir edebiyat / tiyatro manifestosu olarak hâlâ önemli olduğunu bilmekteyiz.

---

<sup>38</sup> **Tanzimat Sonrası Osmanlıca Metinler**, Hzl.: Olcay Önertoy / İsmail Parlatur, DTCF Yayınları, Ankara, 1977, 224-225 s.

<sup>39</sup> Konusu İran mitolojisine dayanan Ş. Sami'nin **Gâve** piyesinin önsözü kuramsal içeriğiyle hâlâ önemlidir.

<sup>41</sup> Efdal Sevinçli, **Namık Kemal ve Tiyatro**, 136-144 s.

Tiyatro anlayışında önce tiyatronun gerekliliği üzerinde duruluyordu. Bu gereksinmede, uygar ülkelerin hepsinin gelişmiş tiyatrosu vardır, biz de uygarlık yolunda olduğumuza göre bizim de tiyatromuz olması düşüncesine yer verilmesinde hemen herkes birleşiyordu. Tiyatronun işlevinin eğlendirmek mi yoksa eğiterek yararlı olmak mı düşüncesi, kökeni çok eskilere giden bir tartışmadır. Tiyatronun salt bir eğlence olduğunu bu dönemde kimse ileri sürmemiştir. Eğlence ve yarar işlevini birleştiren, bu konuda en doyurucu yazıları yazan Namık Kemal'dir. **Diyojen**'de, **Hadîka**'da bir, **İbret**'te ve **Celâl Mukaddemesi**'nde görüşlerini ortaya koymuştur.<sup>42</sup>

Tanzimat dönemi tiyatrosunun bir özelliği de günün politik eğilimine koşut olarak özgürlükçü ve devrimci temalarının olmasıdır. Yazılarıyla bu tutumun önderliğini yapan Namık Kemal'in, **Vatan Yahut Silistre**, **Zavalı Çocuk**, **Akif Bey**, **Gülnihal**, **Celâlettin Harzemşâh**, **Kara Bela** adlı oyunları, Türk tiyatro yazımına, ciddi dram türünde önemli katkılardır. Bu oyunlarda, vatan sevgisi, kahramanlık, özveri ve aşk teması öne çıkarılırken yönetimin baskıları karşısında duyulan özgürlük özlemi, coşkulu bir anlatımla sahneye getirilmiştir. Özellikle çok oynanan **Vatan yahut Silistre**'nin, tiyatro tarihimizde ayrıcalıklı bir yeri vardır. Bu oyunun Gedikpaşa Tiyatrosu'ndaki ilk temsilinden sonra (1873), milliyet ve özgürlük duygularıyla coşan seyircilerin sloganlar atarak yollara döküldüğü, Namık Kemal'in başyazarı olduğu **İbret** gazetesindeki yazılarından dolayı zaten tedirgin olan yönetimin gazeteyi kapattığı bilinir. Bu olaydan sonra Namık Kemal ile birlikte aynı gazetenin yazarlarından Ahmet Mithat, Ebuzziya Tevfik, Mustafa Nuri ve Hakkı Beyler tutuklanıp sürgüne gönderilmişlerdir.<sup>43</sup>

Bu dönemde yazılmış oyunlar arasında, Abdülhak Hamid'in şatafatlı bir anlatımla yazılmış **Finten**, **Duhter-i Hindu**, **Eşber**, **Tank yahut Endülüs'ün Fethi**, **Nesteren** gibi, Shakespeare etkisi görülen oyunları, Recâizâde Mahmut Ekrem'in ustalıkla bir olay kurgusuna oturtulmuş **Çok Bilen Çok Yanılır** adlı komedyası, Ali Haydar'ın ilk tragedya denemeleri sayılan **Sergüzeşt-i Perviz**, **İkinci Ersas** adlı oyunlan dikkati çeker. Feraicizade Mehmet Şakir'in büyük ölçüde Moliere'den

<sup>42</sup> Y.a.g.y., 75-151 s.

<sup>43</sup> Y.a.g.y., 22 s.



etkilenerek yazdığı **Evhamî**, **Kırk Yalan Köse** gibi oyunları, asıllarıyla karşılaştırıldığında, yazarın Doğu ile Batı toplumları arasındaki kültür farklılıklarını gözönünde tuttuğu ve yapıtlarını ona göre düzenlediği görülür.”<sup>44</sup>

Tanzimat’ın halka dönük iki yeniliği, tiyatro ile basın, elele, aynı amaç için çalışıyorlardı. Basın, tiyatronun sorunları üzerine eğiliyor, bunları kamuoyuna duyuruyor, basında parmak basılan sorunlardan da tiyatro yazarları oyun yazıyor, sorunlar sahneye çıkıyordu. Meşrutiyet tiyatrosunda oyuncuların çoğunlukla amatör kalmasına karşın incelediğimiz dönemde oyuncular amatör ruhlu profesyonellerdi. Bütün varlıkları tiyatroydu; türlü sıkıntılar içinde bu profesyonelliği sürdürüyorlardı. Sayıca az da olsa müslüman, erkek oyuncuların sahneye çıkmaları ve toplumca kabul edilmeleri önemli bir aşamadır. Tiyatro adamlarının belirli tiyatro görüşleri vardı, ve bu göi-üşlerinde de tutarlı idiler. Güllü Agop’un **Osmanlı Tiyatrosu** ile Mardiros Minakyan’ın **Osmanlı Tiyatrosu** oynayış üslubu, oyun dağarı, oyuncu kadrosu birbirinden değişikti. Çağın koşullarının kısıtlayıcı, sınırlayıcı etkisine, türlü güçlüklerle rağmen tiyatroculuk sanatı belirli bir düzeye erişmişti. Türk dilinde tiyatronun gelişmesinde içten çabaları için Ermeni sanatçılara ne türlü teşekkür etsek azdır. Bunların başında da Güllü Agop gelir. Güllü Agop eşine az raslanır bir tiyatro yönetmeni ve girişimciydi. Teodor Kasab’ın ona yönelttiği eleştirilerin çoğu haklı olmakla birlikte, onun Osmanlı Tiyatrosu ile vardığı sonuç ortadadır. Özellikle bir yazarlar tiyatrosu olan Osmanlı Tiyatrosu günümüz için bile ilgiyle izlenecek, örneklik edebilecek bir topluluktu.<sup>45</sup>

Dramatik edebiyata gelince burada da estetik kaygı ile toplumsal kaygı yanyanaydı. Romantikliğin, duygusallığın ağır bastığı yerlerde seyirciyi duygu, beğeni, düşünce bakımından eleştirmek, yüceltmek coşturmakla estetik bir amaç güdülüyordu. Bunun hemen yanında tiyatronun toplumu düzeltmek, birey, aileden giderek toplumun ilerlemesi için yol gösterici olması isteniyordu. Bu yanyanalık bir

---

<sup>44</sup> Sevda Şener, **Cumhuriyet’in 75 Yılında Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, 30 s.

<sup>45</sup> Teodor Kasap’ın, Güllü Agop’a yönelik eleştirileri için bkz.: Nilgün Akyüz, **Tanzimat Döneminde Yayınlanan Hayal ve Diyojen Dergilerindeki Tiyatro Bilgileri Üzerine Bir İnceleme**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1999.

bakıma romantiklikle, gerçekçiliğin çatışması gibidir. Manzum dramlar, romantik dramlar ve bir bakıma duygusal dramlarda birincisi; komedyalar, bir bakıma melodramlar, evcil ve duygusal dramlarda ikincisi ağır basıyor. Ama hangi tür olursa olsun, oyunlar ister İstanbul'da çağdaş bir çevrede, isterse Hindistan'da, Afganistan'da veya Şehname'nin yapıntı kahramanları çevresinde geçsin, gene de bu toplumun sorunlarını, duygularını, görüşlerini buluyoruz. Bize çağ ve coğrafya bakımından en uzak çevrelerde geçen oyunlarda bugünkü yorumumuzla zalim hükümdarın kim, ezilen halkın hangi halk olduğunu, özlenen hükümdarın kim olabileceği kolaylıkla sezilebilir. En yapıntı durumlarda bile boş inançların, hoş görüslülüğün, aile düzeninin, eğitimin gerekliliği, esirliğin, kumar ve safahatın kötü sonuçlarını, İslâm birliğinin, vatan sevgisinin sindirilmemiş bir kültür değişikliğinin yozlaştırdığı kişileri, zorla evlendirmeleri, kadın erkek eşitsizliği, toplumsal sınıf ayrışımı üzerine düşüncelerin, eleştirilerin izlerini bulabiliriz.<sup>46</sup>

Bugün, biçemleri ve içerikleriyle bir manifesto / bildiri niteliği taşıdığını bildiğimiz önsözlerin, tiyatro tarihimizi irdelemek, tiyatro bilgimizin düzeyini ölçmek ve oyun yazarlığımızın gelişimini, dramaturjik birikimimizi değerlendirmek açısından önemli olduğuna çalışmamızla tanıklık ederken günümüzde hâlâ önsözlerin öneminden sözeden, önsöz yazıp yarına kalmayı düşünen yazarların var olduğuna allegorik bir dille yaklaşan **Tutunamayanlar** romanından yapacağımız alıntı tümceleriyle girişimizi noktalıyor yazarımız Oğuz Atay'a da bu dünyadan göz kırpmadan edemiyoruz: *“Sonunda iyice sapıtırdı. Bir ‘önsöz yazarı’ olacağını, yalnız önsözler yazacağını, bunu daha önce kimse düşünmediği için böylece meşhur olacağını söylerdi. Neden bunu daha önce kimse düşünmemişti? Belki onun gibi önsöz okumaya meraklı yüz binlerce insan vardı. Bu insanların istekleri uygun bir biçimde karşılanırsa, insan bu işten zengin bile olabilirdi. Yüzbinlerce insanın arzusuna cevap vermek gerekiyordu. ‘Ne gibi önsözler’ yazacaksın Selim?’ dedim.*

*Kendi önsözümü yazacağım. Olmayan romanların yazarı Selim Işık için önsözler yazacağım. Her önsözde, okuyucunun karşısına değişik bir kişilikle*

---

<sup>46</sup> Metin And, **Türk Tiyatrosunun Evreleri, Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu (1839-1908)**, 450-451 s.

*çıkacağım. Bin yazar kadar, on bin yazar kadar güçlü olacağım böylece. Bazı önsözlerde başarısız bir yazar olacağım: ilk eserimin ilgi görmemesi üzerine ümitsizliğe kapılarak intihar edeceğim. Bazen de, o kadar meşhur olduğum halde anlaşılmamış olmanın ıstırabını duyacağım gene: insanlardan kaçacağım.*

*Önsözcülükte o kadar meşhur olacağım ki ayrıca, gerçek yazarlar, yani eserlerinin önsözden sonraki kısmı da var olan yazarlar da yalnız bana yazdıracaklar önsözlerini. Kimseye gitmeyecekler benden başka. Yalnız, onların 'Hayatı ve Eserleri'ni de gene bildiğim gibi yazacağım. Gerçek hikâyelerinin ne olduğu beni ilgilendirmeyecek.*

*Dünya çapında ilk 'önsözcü' olacağım. Edebiyat dünyasında binlerce yıldır eksikliği duyulan bir yaratıcı ortaya çıkacak. Belki İsveç Akademisi de bu konuda bir Nobel ödülü koyar; ne dersin?"<sup>47</sup>*

---

<sup>47</sup> Oğuz Atay, **Tutunamayanlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996, 400-401 s.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### TANZİMAT DÖNEMİ (1859-1908) OYUN ÖNSÖZLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ VE DEĞERLENDİRİLMESİ

#### 1.1 İbrahim Şinasi (1826 - 1871)

##### 1.1.1 Şair Evlenmesi (1859 / 1860)

İbrahim Şinasi'nin, Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda oynanmak üzere ısmarlanan ancak oynanmayan<sup>48</sup> ve ilk kez **Tercümân-ı Ahvâl**'in 2 ile 5. sayılarında "**tefrika**" olarak yayımlanan, aynı yıl içinde de **Tercümân-ı Ahvâl** matbaasında kitap olarak basılan **Şair Evlenmesi**<sup>49</sup>(1859 /1860), yeni bir tür olarak, Batı tiyatrosu biçiminde yazılmış ilk yerli yapıttır.<sup>50</sup> "**Bir fasıldan ibaret**" bu oyunun, **Tercümân-ı Ahvâl**'in 2. sayısındaki tefrikasında, "**İhtâr** " başlıklı, kısa önsözünde, edebiyat ve tiyatro tarihimizde, tiyatro üstüne kuramsal bilgilere ilk kez karşılaşıyoruz: "*Bu oyun iki fasil olarak 1275 (1859) tarihinde tiyatro için tertib olunmuş idi. Sonradan birinci faslının kaldırılması lâzım geldi. Bazı kelimelerin imlâsında mahsûsî olan yanlışlık mütekellimin telaffuzunu taklîd içindir. Mu'terize ( ) içinde bulunan kelâm yalnız hâli ta'rîf içindir. Şöyle bir hatt- ı ufki - söz başına delâlet eder. Nokta . sözün bittiğine delâlet eder.*"<sup>51</sup>

Şinasi'nin tanımladığı sözcüklerin hemen hepsi birer tiyatro terimidir ve dilimizde, ilk kez terimsel değerleriyle kullanılmıştır.<sup>52</sup> Yazarımızın bu kısacık önsözde kullandığı terimleri, günümüzdeki karşılıklarıyla açıklayalım: **fasıl** = perde, bölüm; **tiyatro** = oyun ; **kelimelerin imlâsında mahsûsî yanlışlık mütekellimin telaffuzunu taklîd** = oyun kişinin kimliğinin yansıması olan konuşmasını gösteren

<sup>48</sup> Metin And, **Şair Evlenmesi'nden Önceki İlk Türkçe Oyunlar**, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevi, 1983, 6-7 s.

<sup>49</sup> Şinasi, **Şair Evlenmesi**, Hzl.: Cevdet Kudret, İstanbul, Yeditepe Yayınları 1959, 5-24 s.

<sup>50</sup> Metin And, **Şair Evlenmesi'nden Önceki İlk Türkçe Oyunlar**, 5-7 s.

<sup>51</sup> Şinasi, **Şair Evlenmesi**, Hzl.: Cevdet Kudret, 26 s.

<sup>52</sup> **Y.a.g. y.** , 21 s.

sözcüklerin bilerek yanlış yazımıyla oyun kişinin konuşmasını canlandırma; *mu'terize ( ) içinde bulunan kelâm yalnız hâli tarif* = araç içinde bulunan sözler, oyun kişinin biyolojik, psikolojik vb. görünümünü, davranışlarını tanımlar; *hatt -ı ufki* - = yatay çizgi, *söz başını*, konuşmanın başladığını gösterir.

Tiyatronun “*taklîd - canlandırma*” sanatı olduğunu gören ilk sanatçımız olan Şinasi, piyesin başında, “*personnages = kişileri*”, Türkçe “*takım*” terimiyle adlandırıp sıralarken “*Şair Evlenmesi oyunu bir fasıldan ibâret*”tir tümcesinde, tiyatronun, dilimizdeki temel karşılığının “*oyun*” olduğunu bizlere öğretir. Bütünü dokuz “*fıkra = sahne*” olan, “*oyunun fıkrası (= öyküsü, konusu) gelin odasında*” geçer derken de “*lisân-ı avâm üzere = halk diliyle*”<sup>53</sup> yazdığını belirttiği oyununda “*fıkra*” terimini kullanırken sanki sıkıntı çeker gibidir.

Bu terimleri tanımlayıp edebiyatımızda, tiyatromuzda ilk kez kullanan, 1859’da “*nokta sözün bittiğine delâlet eder*” diyerek yazım kurallarını bilen Şinasi’nin, noktalama imlerini gazetesi *Tercümân-ı Ahvâl*’de (1860) bizlere öğreteceğini yinelerken öncü kimliğini burada bir kez daha anmak isterim.<sup>54</sup>

Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi III, Tanzimat Tiyatrosu* adlı yapıtında Şinasi’nin, bu komediye yazarken, halk tiplerini kendi yöresel şiveleriyle konuşturduğunu, sözcüklerin yazımına ilişkin yaptığı bu yanlışlıkları özellikle yaptığını, kişilerin taklidini doğru aktarabilmek için bu yola başvurduğunu söyler. Ayrıca o zamana kadar dilimizde basılmış bir tiyatro yapıtı olmadığı için okuyucuya bu açıklamaları yapmak gerektiğini de sözlerine ekler.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Y.a.g. y. , 44 s.

<sup>54</sup> Şinasi ve *Şair Evlenmesi* için bkz. :

Ahmet Rasim, *Matbûât Tarihine Medhâl: İlk Büyük Muharrirlerden Şinâsi*, İstanbul, Yeni Matbaa, 1927, 140- 150 s.; Gündüz Akıncı, *Batıya Yönelirken Şinasi*, 23-25 s.; Bedri Mermutlu, *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi*, 89-93,128-130 s.; Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 280 s.

<sup>55</sup> Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi III, Tanzimat Tiyatrosu*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1968, 28 s.

## 1.2 Ali Haydar Bey (1846 - 1904)

### 1.2.1 Sergüzeşt-i Perviz (1866)

Metin And'ın ilk tragetya denemesi olarak gördüğü<sup>56</sup> **Sergüzeşt-i Perviz**'de Ali Haydar Bey, yapıtının, halkın genel bakışına sunmaya uygun bir yapıt olmadığını söyleyerek bu kısacık önsözüne şöyle başlıyor: “*Biliyorum ki bu manzume enzâr-ı umûmiye arz olunmağa lâıyk bir eser değildir. Fakat âlemde fena eser olmadıkça âsâr-ı nefisenin kadri bilinmez misl-i meşhûruyla bazı zevât-ı kirâmın teşvikâtına istinâden tanzîmine cür'et eyledim.*”<sup>57</sup> Fakat iyi yapıtların kıymetinin, kötü yapıtlar olmadan anlaşılmayacağı benzetmesine dikkat çekerek, kimi değerli kişilerin kendisini teşvik etmesiyle bu yapıtı düzenlemeye cesarete ettiğini belirtiyor. Bu ilginç saptama kendi içinde bir alçakgönüllülük mü yoksa güvensizliğin bir şekilde gölgelenmesini mi taşıyor, doğrusu tam olarak anlamak güç.

Yapıtlar vermeye çalıştıkları alanda, önlerinde örneklerin olmadığı yazarların, usta saydıkları kişilerden çekinecekleri bir gerçektir. Çünkü bu oyun metinlerini halkın okuyup değerlendirmesinin hem okuma yazma bilme oranının azlığı hem de bu yeni alana duyulacak olan ilginin yetersizliği göz önüne alındığında pek de olanaklı olmayacağı gözardı edilemez bir gerçektir. Bu nedenle bu yazıların dönemin önemli yazarlarınca okunacağı ve değerlendirileceği gerçeği bizi yazarların bu anlamda büyük çekinceler yaşadığı sonucuna götürmektedir. Sonuçta bu alanda yapıtlar veren yazarlar için halktan çok diğer yazarların eleştirileri daha çok önem taşımaktadır. Bu düşünce de ister istemez yazarı bir alçakgönüllüğe götürmektedir. Gerçi bu alçakgönüllülüğün bir anlamda da yapıta ve yazara gelecek olan eleştirileri biraz olsun yumuşatabilmek amacı taşısa da, dönemin nezaket anlayışı, yaşanılan çevre, saygı gözönüne alındığında bu tavrın bir yaşam biçimi olduğunu da yadsıyamayız.

<sup>56</sup> Oyunun konusu için bkz.: Metin And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)**, 341 s.

<sup>57</sup> Ali Haydar Bey, **Sergüzeşt-i Perviz**, 1866, 2-3 s.

Tanzimat döneminde öncü yazarların özünde birbirlerini eleştirileriyle yetiştirdiklerini biliyoruz. Örneğin N. Kemal hemen her yazısının bir suretini edebiyatçı dostlarına eleştirmeleri, değerlendirmeleri ve tartışmaları için mektupla en uzak diyarlara kadar göndermektedir. N. Kemal'in mektuplarını okuduğumuzda Recâizâde'den, Abdühak Hâmid'e, edebiyata daha yeni adımlarını atan geneçlere yönelik değerlendirmelerini açık açık görürüz.<sup>58</sup>

Ali Haydar Bey, yaptığı yanlışların affedilme isteğini: *“Ümidir ki der-kâr olan hataları damen-i afv ü merhamet ile mestûr buyurulur, şurasını dahi ifade eylerim ki şiirimize bir trajedi yolu açtım ikmâl ve intizâmına bu yolda beni takib edecek zevât-ı kiramın muvaffak olmalarını temenni eylerim.”*<sup>59</sup> sözleri, bizi trajedi de özellikle kullanılan şiirsel dilin, şiirsel anlatımın yazar tarafından özellikle seçildiğini ve kendi yarattığı anlatım tarzının başkalarına da örnek olmasını istediğini gösterir.

Burada dikkakimizi çeken diğer bir nokta da yazarın yapıtında şiirsel bir dil kullanırken sözlerinden de anlaşıldığı üzere yapıtının bu türde tiyatromuzda, oyun yazarlığımızda ilk olduğunu belirtmesidir. Bunun yabancı oyunlarda olduğu düşünülürse, yazarların bu oyunları okuduklarını ve bunlardan etkilendiklerini de söyleyebiliriz.

---

<sup>58</sup> Namık Kemal ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Efdal Sevinçli, **Namık Kemal ve Tiyatro.; Namık Kemal'in Hususi Mektupları (İstanbul, Avrupa ve Magosa Mektupları)**, Hzl.: Fevziye Abdullah Tansel, TTK Yayınları, Ankara, 1967.

<sup>59</sup> Ali Haydar Bey, **a.g.y.**, 2-3 s.

### 1.3. Ebüzziya Tevfik (1849 - 1913)

#### 1.3.1. Ecel-i Kazâ (1288 / 1872)

Ebüzziya Tevfik'in **Ecel-i Kazâ**<sup>60</sup> oyununun önsözü tiyatro alanında içerdiği birçok bilgi bakımından oldukça önemlidir. Öncelikle E. Tevfik önsözüne tiyatronun edebiyatın belli başlı dallarından biri olduğunu söyleyerek başlıyor ve bu değerinde olduğu halde İslâm ülkelerinde değer bulamadığından bahsediyor: *“Tiyatro edebiyâtın en belli başlı sınıflarından biri olduğu hâlde her nasılsa memâlik İslâmiyyede mu'teber olamamıştı.”*<sup>61</sup> Bu bir anlamda şikayet ya da sitem dolu tümceden sonra E. Tevfik, bir kaç yıldan beri oluşmaya başlayan Osmanlı tiyatrosunun henüz emekleme döneminde oluşunu, o güne kadar ortaya konulan yapıtların, oyunların gelişmemiş, olgunlaşmamış olmasından bahsederek örneklendiriyor: *“Vâkı'a birkaç seneden beridir bir Osmanlı tiyatrosu peydâ oldu. Fakat bunun daha ne derece hâl-i sabâvette bulunduğunu ta'rif iktizâ etmez. Şimdiye kadar bu yolda yapılan âsâr ise cenîn-i sâkıt kabilinden 'add olunsa revâdır.”*<sup>62</sup> Bu sözlerde yapıtların gelişmemiş, olgunlaşmamış olduğunun düşük cenin betimlemesi ile verilmesi de tanımlama anlamında kullanılan sözler bakımından oldukça ilgi çekicidir.

E. Tevfik, zayıf sözcüğüyle nitelediği yapıtını halkın değerlendirmesine sunuşunu, şu kaygılarını ortaya koyarak aktarıyor: *“Ben de tecrübe yollu 'umûmun nazar-ı mütâla'asına 'arz ettiğim şu eser-i 'acizâneyi yazmıştım. Sâirlerinden farklı olmadığını bildiğim gibi onların basılmış olmasından cesâret bularak neşrini arzu eyledim; emsâli mevcûd olan zevzeklik memdûh olmasa da mucâz tutulur sanırım.”*<sup>63</sup> Bu tümcelerde dikkat çeken nokta ise, E. Tevfik'in diğer yayınlanan yapıtları zevzeklik olarak tanımlamasıdır. Bu yapıtların birbirinin tekrarı niteliğinde

<sup>60</sup> **Ecel-i Kazâ** oyununun Osmanlı tiyatrosunda sahnelenişi üstüne Teodor Kasap'ın, 5 Aralık 1872 tarihinde **Diyojen**'de yazdığı eleştirisi Türk tiyatrosunun ilk oyun çalışmalarının değerlendirilmesi açısından oldukça önemlidir. **Ecel-i Kazâ** oyununun yazım süreci ve sahnelenişi üstüne bkz.: Ebüzziya Tevfik, **Yeni Osmanlılar Tarihi**, Hzl.: Ş. Kutlu, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1973, 494 s.; Efdal Sevinçli, **Namık Kemal ve Tiyatro**, 96-99 s.

<sup>61</sup> Ebüzziya Tevfik, **Ecel-i Kazâ**, 1288 (1872).

<sup>62</sup> **Y.a.g.y.**

<sup>63</sup> **Y.a.g.y.**



olduğunu, bunların birbirini öven zevzekliklerle dolu olduğunu söyleyen yazar, kendisinin bu yapıtları görünce cesaret aldığını ve oyununa diğerlerinden farklı gözlerle bakılacağına duyduğu inancı belirtmektedir. Burada yazarın oyununu üstün gören, yapıtının daha kaliteli olduğunu düşünen ve birbirinin benzeri oyunları zevzeklik olarak tanımlayan, bakış açısı da oyununa olan güvenini göstermesi bakımından önemlidir.

*“Tiyatro denilen eser ya bir dereceye kadar hakikî veyâhûd bütün bütün hayâli bir veya birkaç adamın zihince tasavvur olunan ahvâlini hâricde tecessüm ettirmekten ‘ibârettir. Bu cihetle tiyatro yazarların birinci vazifesi gerek tasdikât-ı fikriyye ve gerek infi’âlât-ı kalbiyyece kendini bütün bütün ma’dûm hükmünde tutarak ahlâk u ‘âdât ve efkâr u hissiyâtını tasvîr etmek istediği ‘asrın veya şahsın serâ’irini keşf ile uğraşmaktır.”*<sup>64</sup> Tiyatro yapıtının bir dereceye kadar ya gerçeğe dayandığını ya da bütün bütün düşsel bir yapıt olduğunu, yani bir veya bir kaç adamın belleğinde tasarlanan gerçekleşmesini dışarda (sahne) biçimleyen bir sanat olduğunu söyleyen E. Tevfik, bu açıklamasıyla bir anlamda tiyatronun hem açıklamasını yapmış hem de nasıl algılanması gerektiğinin de altını çizmiş olmaktadır. Bu tanımlamadan sonra, tiyatro yazarının ilk görevinin hem kendi düşüncelerini onaylatmak hem de kendi duygusal çıkışlarını bir kenarda bırakarak, yani oyuna duygusal ve düşünsel anlamda kişisel olarak müdahale etmeyerek istedikleri bir dönemi, bir yüzyılı ya da bir kişiyi ortaya koymaya, bunlarla ilgili serüvenleri anlatmaya çalışmak olduğunu vurguluyor. Bu tanımlamalar, oyun yazarlığı hakkında önemli ipuçlarıdır. Daha sonraki oyunlarda da karşımıza çıkan bu anlatımlarda en belirlediğimiz nokta, yazarın oyuna müdahale etmemesi gerektiği anlayışıdır. Yazarların düşünle gerçek arasında gidip gelen yazma eylemleri sırasında, istediklerini anlatabilecekleri fakat kişisel duygu ve düşüncelerinin oyunun teknik yapısını etkilememesi gerektiğinin belirtilmesi, bu tarz oyunların olduğunu ve yazarlara bile bu önsözlerle oyun yazmanın kurallarının öğretildiğini görüyoruz.

E. Tevfik yukarıda açıkladığımız düşüncesini oldukça güzel bir örnekle pekiştirmek, yinelemek, daha anlaşılır kılmak istemiştir: *“Bundan dolaydır ki Av-*

---

<sup>64</sup> Y.a.g.y.

*rupa'da tiyatro ile meşgul olan pek büyük şâirlerin bir eserinde fevka'l-âde zemm ettiği bir hâli diğer eserinde hadden ziyâde vasf ettiği pekçok görülür. Bu da muhavere tarzında yazılan şeylerde tabî'i değil midir? Bir hasîs ile bir sefihi karşı karşıya getirip de aralarında hakîmâne bir mübâhese cereyan ettirmek istenirse insân gâh tasarrufu gâh keremi tervic etmeğe kendini mecbur görmez mi?''<sup>65</sup> Avrupa'daki tiyatrolardan örnek veren yazar, burada sahnelenen oyunlarda yeri geldiğinde, değerlerimiz dahilinde aşağı ve kötü göreceğimiz bir kişinin sahnede yüceltildiğini, fakat bunun yazarın kendi kişisel görüşü olmayacağını, bu şekilde değerlendirilmemesi gerektiğini, zaman zaman bunların da sahnede olacağını, sonuçta bu kahramanların da birer insan olduğunun unutulmamasını belirterek anlatmaktadır.*

Yazarın altını çizdiği önemli bir nokta da tarihi bir kişiliğin ya da yüzyıllar öncesinde yaşamış bir insanın sahnede canlandırıldığı zaman garip karşılanmaması düşüncesidir. Çünkü bugünün insanlarına benzemediği için, hal ve hareketleri farklı olduğu için bunları eleştirmenin anlamsız olduğunu Murat Paşa'nın sarıklı mezar taşını görenlerin, onun sadrazam değil şeyhülislam olduğunu düşünmelerinin yanlışlığıyla örneklendiriyor: *"Veyahûd bundan bir 'asır evvelki vücûhtan ahvâli ta'rîf olunan bir zâtın şimdiki adamlara benzemediğine ve garîb garîb zunûn ve mütâla'âtma ta'rîz etmek (Kuyucu Murad Paşa'nın mezar taşında sarık var. Binâ'en'aleyh sadr-ı a'zâm değil şeyhü'l-İslâm olmalı) demek kabilinden olmaz mı?''*<sup>66</sup> Burada tarihsel oyun yazmanın zorluğunu vurgulayan E. Tevfik, kahraman oluşturmanın da güçlüğünü aktarmaktadır. Bu açıklamalardan tiyatronun tanıtımı, öğretilmesi, halkın eğitilmesi anlamında önsözlerin nasıl önemli bir işlev yüklendiğini de bir kez daha görüyoruz.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Y.a.g.y.

<sup>66</sup> Y.a.g.y.

<sup>67</sup> E. Tevfik'in Victor Hugo'nun Angelo dramından uyarlayarak yazdığı **Habibe Yâhûd Semahat-ı Aşk** (1874) piyesinin mukaddimesinin oyun basıldıktan sonra imha edilerek satılmasına onay verildiğini bir bilgi olarak burada eklerken önsözlerin siyasal yönetim tarafından da nasıl algılandığını da görmüş oluyoruz. Bkz.: **Namık Kemal'in Hususi Mektupları (İstanbul, Avrupa ve Magosa Mektupları)**, Hzl.: Fevziye Abdullah Tansel, 283 s.

E. Tevfik'in, "Bu mukaddemât anlaşıldıktan sonra lütfen şurası der-hâtur buyurulsun ki hiçbir tiyatro ser-â-pâ müellifinin efkârı olmadığı gibi şu eser-i 'âcizane dahi tasavvurât-ı malhûsanın mi'yârı değildir."<sup>68</sup> sözleriyle tüm bu anlattıkları içinde, hiçbir tiyatro oyununun baştan sona yazarının görüşleri olmadığı unutulmaması gereken nokta olduğunu belirtmesi önemlidir. Kendisin de yetersiz olarak gördüğü piyesinin kendi düşüncelerinin ölçüleceği bir yer olamayacağı da altını çizmektedir. Bu dönem yazarların en çok taşıdıkları kaygılardan biri olarak karşımıza çıkan bu durum, yapıtlarında yazdıkları her şeyin onlara ait görüşler olduğunun düşünülmesi, tezimizin ilerleyen bölümlerinde de karşımıza çıkacak belirgin konulardan biridir. Yazarlar bu nedenle önsözlerinde genel olarak böyle bir açıklama yapma zorunluluğu içine girmişlerdir.

E. Tevfik bu açıklamadan sonra yapıtlarında yazdığı kimi sözlerin kendisine ait olduğunun düşünülüşünün de bundan büyük mutluluk duyacağını, kimi zaman da yazdığı olumsuz sözlerin ona ait olduğunun düşünülmesini bir iftira olarak nitelendireceğini söylemektedir. Hatta bu noktada Kur'an-ı Kerim'den bir alıntı yapması oldukça ilginçtir: "İçinde etvâr ve efkâr vardır ki bi-hakkın bana isnâd olunabilse kıyamete kadar iftihar ederim. Yine etvâr ve efkâr vardır ki şahsıma 'azv olunmamasını ahvâlîmi bilenlerin hakkaniyetinden, bilmeyenlerin mürüvvetinden beklerim. (inne ba'de'z-zanni ism)"<sup>69</sup> Oyunlarında her yazdığı sözün kendisine yüklenmesinin doğru olmayacağını bu sözleriyle dile getiren yazar bunun kendisinde yaratacağı olumlu ve olumsuz etkiyi de göstermiş olmaktadır.

Bu açıklamalarından sonra yazar, oyun dilinin nasıl olması gerektiği üstüne bugün de bizim için önemli olan bu konuya değinerek şöyle der: "İmlâdaki olan mugâyeretler hakkında izahat vermeğe hacet yoktur sanırım."<sup>70</sup> Yazısındaki aykırılıklar için ayrıca özel bir açıklama yapmasına gerek olmadığını düşündüğünü belirten E. Tevfik, bu noktada kahramanlarının şiveleri ile oyununu yazdığını, onların konuşma dilinde oyunlarını kullandığını belirtmek istemiştir. Şinasi'nin de Şair Evlenmesi'nde bu dil özelliğini kullandığı düşünülürse, E. Tevfik'in doğru bir

<sup>68</sup> Y.a.g.y.

<sup>69</sup> Y.a.g.y.

<sup>70</sup> Y.a.g.y.

yolda olduğunu görürüz. Yine E. Tevfik dilimizin konuşma, söyleme sözlüğünün oluşturulmasını düşünerek çağına göre oldukça ileride olan bir yaklaşımla: “*Ne vakt lisânımızda bir lügat peyda olursa biz de herkesin sûret-i telaffuzundan ise kâ’ideyi tercih etmeyi o vakt vazifeden ‘addederiz.’*”<sup>71</sup> sözleriyle, eğer konuşma kuralları ile ilgili olarak bir sözlük oluşturulursa kendisinin de bu kurallara uyacağını açıklamaktadır.

Bu önsözde öne çıkan bir nokta da E. Tevfik’in dramın içerdiği anlamın facia olduğunu belirterek bunu yapıtında oyunun türü ve konusu hakkında açıklayıcı olması bakımından kullanmış olduğunu dile getirmesidir: “*Dramın ma’nâ-yı tazammunîsi (fâci’a) ile tercüme olunduğundan eser-i ‘âcizânemde dahi o ‘unvanı ihtiyar eyledim.’*”<sup>72</sup> Bu tanımlamayla, terimsel kullanımların yazarlar arasında gittikçe yayılmaya başladığını tezimizin ilerleyen bölümlerinde de göreceğiz.

**Ecel-i Kazâ**’nın sahnelenişi sonrasında Teodor Kasap’ın Türklerin **Ecel-i Kazâ** gibi oyunlar yazıyor olmasıyla övünmesinin yanında özellikle bizim ahlâkımıza, Osmanlılar’ın gelenek, göreneklerine uymayan oyunları çevirerek Osmanlı Tiyatrosu’nda sahnelemeye ne mecburiyetimiz vardır diye sorması Şinasi’nin yolunda ilerleyen bir yazarı alkışlaması açısından önemlidir. Bu oyunun sahnelenişinin ardından R. M. Ekrem’in, **Atala** oyununun önsözünde, bir yerde **Ecel-i Kazâ**’nın önsözüne “bir cevab-ı manevi” değerinde karşılık vermesini N. Kemal’in beğenmediğini R. M. Ekrem’e yazdığı mektubunda “mukaddimeni beğenmedim..” diyerek görüşlerine karşı çıktığını, “ya muteriz sana cevab vermek isterse ne yapsın” deyişiyle Ebuzziya’nın yanında yer aldığını da vurgulamak isterim.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Y.a.g.y.

<sup>72</sup> Y.a.g.y.

<sup>73</sup> Namık Kemal’in Hususi Mektupları 1, İstanbul, Avrupa ve Magosa Mektupları, Hzl. F. Abdullah Tansel, TTK Yayını, Ankara, 1967, 284-285 s.

Bizim için dönemin oyun yazarlığına, seyirci algısına, tiyatro bilgisine değin birçok noktanın bulunduğu bu önsözün bilgi dağarcığıımıza, Tanzimat dönemine ilişkin önemli bir kaynak olduğu kesindir.

#### 1.4 Namık Kemal (1840 -1888)

##### 1.4.1 Vatan Yâhûd Silistre (1873)

Namık Kemal'in **Vatan Yâhûd Silistre** yapıtı, Türk tiyatro tarihi içinde, özellikle aldığı tepkiler ve oyunun oynandığı gece haklın sokaklara dökülen coşkusu ile daha çok akıllarda kalan, yıllarca bu izlerle seyirci ve okuyucu için Türk tiyatrosunun ilk akla gelen oyun olmasını sağlamıştır.

**Vatan Yâhûd Silistre** oyununun **İhdâ** başlıklı kısa önsözünde de oyunun geneline yansıyan bu coşkuyu, bu sevinci ve milli duyguların yükselişini, yazarın duygu yoğunluğunu görmekteyiz. Bu kısa önsöz bile bizlere oyunun özellikle dönem düşünüldüğünde, nasıl bir milli coşkuyla, duyarlılıkla yazıldığını ve önsözün aslında yazarın düşüncelerini nasıl da ortaya koyan ve konusuyla, bir diğer deyişle oyunda yükselen duygu yoğunluğuyla bizleri daha oyun başlamadan karşı karşıya getirdiğini göstermektedir.

*“Ey vatanın hıfz-ı hayatı yolunda vakf-ı can eden mücahitler!”*<sup>74</sup> sözleriyle, yurdunun yaşamını, varlığını koruma yolunda canını bu yurda bağışlayan kahramanlara seslenişiyle başlayan önsöz tüm oyunun konusunu da duygusunu da ilk tümceyle vermektedir.

*“Şu eser-i âcizanemin mevzuu –alaylarında silah kullanmak şerefine nail olduğunuz- Osmanlı askerinin velvelesi dünyayı tutan mesair-i kahramanîsinden biridir. Sizin şanınızı ilâya çalıştım. Onun için eser-i hakiranemi –değersizliğini itiraf ile beraber- sizin namınıza ihdâ ederim.”*<sup>75</sup> N. Kemal önsözüne , şu benim

<sup>74</sup> Namık Kemal, **Vatan Yahut Silistre**, 1873.

<sup>75</sup> **Y.a.g.y.**

güçsüz yapıtımın konusu diye devam ederken, yine o alışıldık alçakgönüllülüğü sergilemektedir. Yapıtının konusunun, Osmanlı askerinin yükselen seslerinin dünyayı kapsayan kahramanlığını anlatmaya çalıştığını ve amacının onların şöhretini yükseltmek olduğunu söylüyor. Amacının milli duygularla bu askerlerin kahramanlığını anlatmak olan N. Kemal'in yapıtın eksikliklerinden çok amacına yönelik bir tutum benimsediğini görmekteyiz. Çünkü bu yapıtı onlara armağan etmektedir. Ama yine de yapıtına kötü, eksikliklerle dolu diyerek öz eleştirisini de yapmış olmaktadır.

N. Kemal'in bu kısa önsözünde dikkatimizi çeken bir diğer nokta da düşünörlere, yazarlara vatan savunmasında nasıl bir görev düştöğünü anlatmasıdır: *“Vatan, ne demek olduğunu bilen ashab-ı kalemin hıfz-ı vatan için yapabileceğı şey askerde –Allah göstermesin- felâket görürse beraber ölmek, zafer görürse milletin lisan-ı teşekkürüne tercüman olmaktır.”*<sup>76</sup> N. Kemal için, yazarlara düşen görev, yeri geldiğinde vatan uğruna savaşta ölmek olsa da, ulusun duygularına tercüman olmak, bu kahramanlıkları anlatmak, bu kahramanlıklar için halkın teşekkürünü gösteren bir aracı olmaktır. Elbette savaşta vatan için ölmek büyük bir zaferdir. Ama bir yazar için, bir düşünür için bu kahramanlarımızı ulusun bağımsızlığı için uğraşan bu askerlerimizi anlatmak, onlara olan şükran duygularımızı dile getirecek yapıtlar vermek de bir o kadar önemlidir. Bir anlamda yazarlara, düşünörlere düşen görev de budur. Bu da savaşmak kadar değerlidir.

N. Kemal; *“Yaşasın askerimiz! Yaşasın vatan!”* sözleriyle bitirirken önsözünü tıpkı giriş tümcesinde olduğu gibi, halkın duygularını ve yapıtının konusunu, kendi görüşlerini bu coşkulu anlatımla özetlemektedir.

---

<sup>76</sup> Y.a.g.y.

#### 1.4.2 Celâleddin Harzemşâh (1885)

Namık Kemal'in **Celâleddin Harzemşâh** önsözü, Türk tiyatro tarihi içinde, en çok başvurulan, bugüne kadar, üzerinde en çok konuşulan, en çok yorumlanan başyapıt niteliğinde bilgileri barındıran bir önsözdür. Bu özelliklerinden dolayı, defalarca da incelenmiş olması nedeniyle de, biz tezimizde, öncelikle bu önsözün tiyatro ile ilgili kısmına yer vermeyi ve genel olarak önemli noktalarına değinmeyi uygun gördük. Fakat önsözün tiyatro ile ilgili tüm çevirisini ekler bölümünde verdik.

Tiyatro bilgisinin enginliğini yayınladığı makalelerle, gazete yazılarıyla da gördüğümüz N. Kemal'in bu önsözünde de, hatta bu önsözünde daha çok tiyatro bilgisini ortaya koyduğunu, Türk ve dünya tiyatro tarihi üstüne olan bilgisini okuyucusuna aktarmayı çalıştığını, okuyucuyu bilgilendirmeyi de amaçladığını görüyoruz.<sup>77</sup>

N. Kemal, 1881 yılında, Midilli'de yazımını tamamladığı **Celâleddin Harzemşâh**'ın basılışını görememiştir. 1887 yılında, Mecmûa-i Ebuzziya'da, cüz cüz yayımlanan piyesin basımı, N. Kemal'in ölümünden on yıl sonra gerçekleştirilmiştir. 1315/1889 yılında Mısır'da -Kahire-, varislerinden de izinsiz olarak yapılan kaçak basımı, yazarımızın çok önem verdiği bu yapıtına, yayımcıların da çok önem verdiğini gösterir. İlk kez 1969 yılında, Hüseyin Ayan tarafından, yeni abecemize aktarılarak yapıtın başında yer alan "**Mukaddime-i Celâl**" yalınlaştırılarak yayınlanmıştır. Aynı çalışma, daha sonra, 1975'de Dergâh Yayınları'na bastırılmıştır.<sup>78</sup>

N. Kemal, tiyatronun oldukça masraflı bir sahne ile milli ahlâkımıza göre de oldukça güç elde edilebilecek bir oyuncu topluluğuna sahip olmasına rağmen dilimizde, özellikle öykülerden birkaç kat daha fazla ilerleme gösterdiğini söyleyerek başlar **Celâleddin Harzemşâh** piyesinin önsözündeki, tiyatro ile ilgili görüşlerine: *"Tiyatroya gelince, bu nev'-i edeb gayet masraflı bir temâşâgâh ile ahlâk-ı milliyemize göre pek güç meydâna gelir. Bu, oyuncu takımına muhtâc olduğu hâlde lisanımızda*

<sup>77</sup> Namık Kemal'in tiyatro yazıları ve görüşleri için bkz: Efdal Sevinçli, **Namık Kemal ve Tiyatro**.

<sup>78</sup> **Y.a.g.y.**, 38 s.

*hikâye kısmından bir kaç kat ziyâde terakki gösterdiği meydândadır.*”<sup>79</sup> N. Kemal’e göre, bu ilerlemenin en önemli sebeplerinden biri, İstanbul’da bir tiyatro sahnesinin olmasıdır. Dekorun ve oyuncuların yetersizliğinin yanında, evde ya da kahvelerde zaman geçirmektense, tüm bu eksiklere rağmen tiyatroya gitmeyi daha akılcı, daha doğru bulur; *“Fihakika tiyatromuz öyle münevver ma’razlı, mükemmel perdeli olmadığı gibi, oyuncular evzâ’ı da zararsız, fakat telâffüzde temâşanın yarı zevkini kaybettirecek kadar kusurludur. Maamañih hayatın lezâiz-i hakikiyyesini bilenlere göre bu kadar nekayisiyle berâber yine hayal gibi, ortaoyunu gibi sû-i edeb ta’lîm-hânelerinden bin kat ehven ve geceye tesadüf eden yan devre-i ömr içinde haneyi habishâneye tahvîl etmek veyâhud kahvelerde komşularda laklaka ile izâ’a-i zaman eylemekten ise -ne kadar kusurlu olursa olsun- bir temâşâ ile eğlenmek herhalde hayırlı olduğu için tiyatroya rağbet ziyâde değilse munkatı’da değildir.*”<sup>80</sup> Yalnız bu sözlerde bizim için önemli olan yazarımızın geleneksel tiyatromuza karşı oluşunu bir kez daha vurgulamış olmasıdır: Hayal gibi, Ortaoyunu gibi genel ahlâka aykırı oyunların gösterildiği yerlerden uzak kalınması gerektiğini söylerken, ne kadar eksikliği olursa olsun Osmanlı Tiyatrosu’na ve diğer Batılı tiyatro etkinliklerine gitmenin gerekliliğini vurgular.

Daha sonra **Vatan Yâhûd Silistre**’nin gördüğü ilgiyi açıklayan N. Kemal, bu ilginin sebebini, tiyatro sahnelerinde o zamana kadar görülen şeylerin çoğunlukla başka milletlerin ahlâkı, örfleri, kahramanlarıyla ve geleneklerini yansıtan süslemeleriyle dolu yapıtlar olduğu ve kendisinin vatan sevgisinden, milli değerlerimizden bahsedince oyununun oldukça ilgi gördüğünü söyleyerek açıklar: *“Silistre âsâr-ı kem-terânemden iken yukarıdaki sözleri îrâdına cesâretten hicab ettiğim, mazhar olduğu rağbetin müfâhereti nefsimde te’allük etmediğindendir. Çünkü oyunun hâsıl ettiği neticeye sebep sûret-i tertîbi değil mevzû’udur. Tiyatro ma’razından o zamana kadar görülen şeyler ekseriyet üzere başka milletlerin ahlâk ve âdât ve eşkâl ve tezyînâtiyle setr olunmuş birtakım hissîyât-ı kalbiyye ve muâhezât-ı hikemiyyeden ibâret iken umûmun a’zâm-ı teessürât ve belki maksad-ı hayatı olan vatan muhabbeti silâh-ı Osmanînin en şanlı meâsirinden bir cihâd-ı hamîyyet ta’rifâtı arasında enzâra*

<sup>79</sup> Namık Kemal, **Celâleddin Harzemşâh**, Midilli, 1300 (1882-1883).

<sup>80</sup> **Y.a.g.y.**



*arz-ı cemâl edince bittabi tiyatroya sevâbık-ı fâhiremizin âyîne-i in'ikası, fezâil-i milliyetimizin bir levha-i temâşâsı nazariyle bakıldı. O cihetle rağbet, ümidlerin bin kat fevkine çıktı.*”<sup>81</sup>

**Mukaddime-i Celâl**'de N. Kemal, **Vatan Yâhûd Silistre**'nin tiyatromuzu bulunduğu durumdan ileriye götürdüğünü ve bunun dışında Silistre'in ortaya çıkışının dilimizde tiyatro türü için bir ilerleme çağına başlangıç oluşturduğunu söyleyerek oyununun önemini anlatır.

Tiyatro yapıtlarının yayımlanış öykülerini verirken, Magosa'da iken yazdığı piyeslerine imzasını atamadığını, **Gülnihâl**'in denetim sırasında en güzel parçalarının çıkartıldığını, en son yazdığı **Celâl**'i ise, tiyatrodan oynanmak için yazmadığını, bu nedenle de perdelerini ve kahramanlarını gerektiği kadar çoğalttığını, bu özgürce yazış içinde, yapıtını istediği gibi yazamadığını, ancak, yine de yazdığı diğer piyeslerinin üstüne çıkarttığını açıklar. Ve **Celâl**'in özelliklerini açıklamak isteğiyle, bugüne dek çok açıklamalar yapılmış olsa bile, tiyatro üstüne düşüncelerini- daha doğrusu bildiklerini- açıklayacağını bildirir.<sup>82</sup>

Namık Kemal, Avrupa'da bulunduğu sırada adını açıklamadığı bir arkadaşına yazdığı mektupta tiyatro türüne ilişkin görüşlerini: *“Bir güzel oyun okumak oynadığım görmek kadar lezzet vermese bile yine roman mütâla'asına müreccaktır. Çünkü oyunda hissîyât daha şiddetli tasvîr olunur. Mevzûa mütemmim suretinde gelen ta'rîfat ve avâriz ise hikâyelerde olduğu kadar mufassal ve müşevveş olmadığından insanın te'sîrâtı birtakım lezzet-şiken fâsılalara uğramıyor.*”<sup>83</sup> sözleriyle anlatıyor. N. Kemal için, bir oyun okumak, görmek kadar keyifli olmayabilir ama bir roman okumaktan daha güzeldir. Çünkü tiyatronun hayal gücünü harekete geçiren tekniği, romandan daha okuyucuyu etkilediğini düşünmektedir.

---

<sup>81</sup> Y.a.g.y.

<sup>82</sup> Efdal Sevinçli, **Namık Kemal ve Tiyatro**, 138 s.

<sup>83</sup> Namık Kemal, **Celâleddin Harzemşâh**.

Bu sözlerinden sonra, yazdığı oyunları, romanları anlatan ve eleştiren N. Kemal, böylece tiyatroya neden ilgi duyulduğunu önsözünde Corneille'nin görüşlerinden faydalanarak açıklamaya çalışıyor.

*“Bir milletin kuvve-i nâtkası edebiyat ise, timsâl-i edebî nâtika-i zî-hayatı da tiyatrodur. Tiyatro, fikrin hayâlâtına vicdân, vicdânın ulvîyetine cân, cânın hissiyâtına lisan verir.”*<sup>84</sup> Bir milletin ifade kudreti edebiyat ise, edebî türlerin de en can alıcısı, tiyatrodur. Tiyatro; düşüncenin hayâllerine vicdan, vicdanın yüceliklerine can, canın duygularına dil verir, diyerek tiyatronun hayal gücünün güzelliğini uzayıp giden satırlarında övüyor N. Kemal.

*“Tiyatro aşka benzer. İnsanı hazîn hazîn ağlatır. Fakat verdiği şiddetli teessürlerde bir başka lezzet bulunur.”*<sup>85</sup> Bu tümcelerde N. Kemal'in dram türünün özelliklerini anlattığını ve romantizmin coşkusunu algıladığını görüyoruz.

N. Kemal, tiyatrolarda temsil edilerek canlandırılması mümkün olmayan hiçbir duygunun bulunmayacağını, tabiattaki her gülünç olayın, gönüldeki her türlü kin ve garazın, sahnelerde en canlı şekilde gösterilebileceğinin de altını çiziyor. Tiyatronun, dünyanın bir benzeri olduğunu söyleyen Namık Kemal, insanı doya doya güldürürken bir taraftan da akla getirdiği tuhaflıklar ve doğanın acizliğini göstermesi bakımından da ağlama duygusu uyandırdığını belirtiyor.<sup>86</sup>

*“Başka bir yerde de demiştim, tiyatro eğlencedir. Fakat eğlencelerin en fâidelisidir. Çünkü tebliğ-i merâmda havass-ı zahirenin şiddet-i infi'âl ve kuwet-i intikalde cümlesine faik olan nazarı sâmi'aya teşrîk ettiği için fikir ve vicdâna iki vâsita ile te'sîrini icrâ eder. Bu cihetlerle tiyatrolar eğlencelik mâhiyetinden ayrılmakla berâber, memâlik-i mütemeddinenin inkılâbât ve terakkîyâtına neşriyâtın cümlesinden ziyâde hizmetler eylemiştir.”*<sup>87</sup> N. Kemal, “tiyatro eğlencedir, fakat eğlencelerin en fâidelisidir” sözüyle tiyatronun toplumsal yaşamdaki işlevselliğine

---

<sup>84</sup> Y.a.g.y.

<sup>85</sup> Y.a.g.y.

<sup>86</sup> Y.a.g.y.

<sup>87</sup> Y.a.g.y.

dikkatimizi çekiyor. Bunu da tiyatronun, tüm duyuların en üstünü olarak gördüğü, görme duyusuna dayandığı için ve bu nedenle de tiyatrolar eğlendirici özelliğini yitirmemekle birlikte uygar ülkelerin devrimlerinde ve ilerlemelerinde diğer bütün yayınlardan daha fazla etkisinin olduğu inancıyla, düşüncesiyle açıklıyor. Bu sözleriyle N. Kemal'in tiyatronun etkisini yücelttiğini görüyoruz.

“Tiyatro” makalesinde yaptığı bütün benzetmeleri, musiki ile şiirin iki kızkardeşe benzetmelerini “bir edîbin” deyişi olarak açıklaması, **Mukaddime-i Celâl**'in tiyatro içerikli bölümlerinin yazımının, eski yazılarının yeniden bir elden geçirilişiyle oluştuğuna küçük bir örnek oluyor. Tiyatro tarihi bilgisinin yinelenen aktarımına, **Mukaddime-i Celâl**'de yazarımızın eklediği bölüm, tiyatrodaki türlerini genişletilerek anlatımıyla, klasik tiyatronun eleştirisi olmuştur. Bu ekleme de, Mukaddime'de Cromwell Önsözü'nü örnek alışının açık bir kanıtıdır.<sup>88</sup>

Daha sonra N. Kemal. *“Oyunlar, umûmiyyet itibâriyle iki mesleğe münkasimdir; Birine klâsik, diğerine romantik denilir ki mânâ-yı tazammunları itibâriyle birinci «fennî» ikincisi «tabî» kelimeleriyle tercüme olunabilir. Birinci sınıf oyunlar bazı üdebâ beyinde ta'yîn olunan kavâide, ikinci takım ise sırf sevki tabiata tâbidir.”*<sup>89</sup> sözleriyle tiyatronun, klasik ve romantik olmak üzere, iki sınıfa ayrıldığını ve birinci sınıfta olanların, bir takım yazarlar tarafından bazı kurallara bağlandığını, ikincisinde oyunun konusu ve yapısı gereği kendiliğinden oluştuğunu söylüyor. Bu sözlerinden sonra N. Kemal, bizde yazılan oyunların genellikle ikinci kısma girdiğini ve bu şekilde kabul gören oyunlar yazıldığını fakat yine de bazı yazarların birinci ve ikinci türünde arasında kıyaslamalar yaptığını, birinci tür hakkında açıklamalarda bulunmaya çalıştığını belirterek, klasik tiyatronun üç birlik kuralını açıklamaya çalışıyor.<sup>90</sup> Namık Kemal, zaman ve yer birliği kurallarına karşı çıkmamakla kalmamış, Victor Hugo'dan farklı olarak, konu birliği kuralını da gereksiz bulduğunu belirtmiştir.<sup>91</sup>

<sup>88</sup> Efdal Sevinçli, **Namık Kemal ve Tiyatro**, 139 s.

<sup>89</sup> Namık Kemal, **Celâleddin Harzemşâh**.

<sup>90</sup> **Y.a.g.y.**

<sup>91</sup> Sevda Şener, “Cromwell Önsözünden Mukaddime-i Celâl'e”, **Victor Hugo**, Hzl.: Tuğrul İnal, Türk – Fransız Kültür Derneği Yayınları, Ankara, 1985, 185-189 s.

N. Kemal, bu konudaki kendi görüşünü ise: *“Halbuki bilâkis temâşayı tabîliğinden çıkaracak ve tahayyülü kıracak bir şey var ise, oyunda bu üç şartın vücûdudur. Dünyada icâb ettirdiği evzâ’ ve akvâlin her biri yekdiğerine lâzım-ı melzûm kabilinden olmak ve araya kavli ve fi’li hiç bir ânza karışmamak şartıyla bir vak’a cereyan etmek ihtimâli var mıdır ki vahdet-i mevzûa riâyet tabîlik levazımından olsun? Bu ihtimâlin fıkânındandır ki bahsettiğimiz şarta riâyetle yazılmış ne kadar eser var ise cümlesi harita kabîlinden oluyor. Harita bir memleketin mesâha ve ârızalarını göstermekle berâber memlekette hiç benzemediği gibi, o türlü oyunlarda insanın birtakım hissiyât ve harekâtını tasvîr etmekle berâber, gerek mecmûu ve gerek tafsilâtı itibariyle beşerin vekâyi’-i ma’rûfesini andırır şeylerden değildir.”* sözleriyle açıklıyor. N. Kemal’e göre, bu üç şart, oyunu doğallıktan çıkaran ve yaratıcılı kırkan bir unsurdur. Bu aynı zamanda yaşamın akışına ters bir durumdur. Bunu da haritaya benzeterek açıklıyor N. Kemal, nasıl ki harita bir yerin sadece ölçü ve engebelerini gösteriyor ama o memlekete benzemiyorsa, bu tarz oyunların da insanın bir takım duygu ve davranışlarını betimlemekle beraber gerek bütün olarak gerek açıklamalar bakımından insanlığın bilinen olaylarını gösterir türden olmadığını söylüyor.

Bu şartları koyanların güya eski Yunan şairlerinin yapıtlarına benzer yapıt yazmak isteyenler olduğunu ama eski Yunan tiyatrolarında şairlerin kendileri için lüzumlu gördüğü şeyin sadece konu birliği olduğunu, bunu da Yunan yazarlarının yanında sadeleştirme etkinin etkili söz söyleme kurallarından en önemlilerinden sayıldığı için tiyatrodaki, seyircinin hayalini değil telifde bir edebiyat kuralını çiğnemek için böyle hareket etmiş olmaları gerektiğini de özellikle belirtiyor. Yoksa Yunan tiyatrolarında seyircinin hayalini kırarak çok durumun olduğunu ve şimdi o tarz bir oyun yazılacak olsa kimsenin bunu seyretmeye dayanamayacağını da özellikle vurguluyor.<sup>92</sup>

İşte, V. Hugo’nun klasik tiyatronun kurallarını değerlendirdiği sırada konuda birlik ilkesini benimser görünmesine karşılık, yazarımız, nihayet üç saat içinde bitecek olan gösteride, yer, zaman ve konuda birlik kurallarının günümüzde

---

<sup>92</sup> Namık Kemal, **Celâleddin Harzemşâh**.

anlamsızlaştığını, bu kuralları uygulayan ozanların eski Yunan tiyatrolarına özendiklerini, fakat günümüzde bu oyunları seyredecek artık kimsenin bulunmadığını; bu nedenle de klasik tiyatronun kurallarının uygulanamayacağını savunur. Ve tiyatronun törensel gösterilerle güçlendiğini, onbeş yirmi bin kişiyi alan tiyatrolarda, oyuncuların seslerini duyurmak için ve değişik kişilikleri canlandırmak için, özellikle eski Yunan tiyatrosunda kadın oyuncuların bulunmayışı nedeniyle, bir yönü acıyı, bir yönü sevinci gösteren maskeler takarlardı açıklamalarıyla, tiyatro bilgisinin düzeyini gösterir. Ve eski Yunan tiyatrolarında geçerli olan kuralların varlığını, o güzel ve ulusal değerleri yansıtan gösteriler için düşünmek istemez.<sup>93</sup>: *“Bundan başka nisa takımından oyuncu bulunduğu için oyunlarda kadınlara âid olan cihetleri de erkekler icrâ eder ve binâenaleyh her oyuncunun çehresine bir de maske geçirilirdi. Bu maskelerin bir yüzü hüzzün ve bir yüzü surûr izhâr eder yolda yapılmıştı ki oyuncular tiyatronun ilcâsına göre hüzzâra iki çehreden birini tahvîl ve ibrâz ederlerdi.”*<sup>94</sup>

Tiyatronun doğuşu sürecinde, piyeslerin türleri üstüne de açıklama yapan N. Kemal, trajedi türünü fâcia, komediyi ise mudhike ile karşılar. Burada dikkatimizi çeken, Osmanlıca’da trajedi karşılığı kullanılan hâile sözcüğünü kullanmamış olmasıdır. Üçüncü tür olarak da, bu iki türün karışımı diye tanımladığı traji-komik’ten söz eder ve bu türün konusu ciddî olan, fakat sonunda ölüm olmayan oyunların adı olduğunu vurgular.<sup>95</sup>

N. Kemal, onbeşinci yüzyılın sonlarında İspanya’da Lopez de Vega, İngiltere de Shakespeare’in seyirci önünde yapıtlarını göstermeğe başladığını, her ikisinin de edebiyat sahnelerinde orta çıkışının aynı tarihe rastladığını, fakat birbirlerinden hiçbir şekilde haberdar olmadıklarını da belirterek, Shakespeare’e duyduğu hayranlığı uzun uzun övgü sözcükleriyle anlatır.<sup>96</sup>

<sup>93</sup> Efdal Sevinçli, **Namık Kemal ve Tiyatro**, 140 s.

<sup>94</sup> Namık Kemal, **Celâleddin Harzemşâh**.

<sup>95</sup> Efdal Sevinçli, **Namık Kemal ve Tiyatro**, 140 s.

<sup>96</sup> **Y.a.g.y.**, 140 s.

Shakespeare'in yazarlık gücünü; zaman, yer ve olayda birlik kurallarına uymayışını, trajediyle komediyi birbirinden ayırmadığını, sırf manzum oyun yazmadığını anlatan N. Kemal; yine de tiyatronun eğlence olsa bile, yazılışında uyulması gereken bir kuralının olduğunu, bu kuralın da hem terbiyeye hem de edebiyata bağlanmak olduğunu açıklar. Fakat, bu açıklaması sırasında, bir tür tiyatro olduğunu daha önceki yazılarında belirlediği Ortaoyunlarımızın, işte bu kurala uymayışları nedeniyle bugün ülkemizde tiyatroyu yeni bir tür olarak saydığımızı, tanıdığımızı belirtir. Bugün Avrupa'da, İngilizlerin, Almanların ve İspanyolların Shakespeare'in yolunda oyunlar yazdıklarını; Fransa'da önceleri, Corneille, Molière ve Racine'in etkin olduğunu, ancak Victor Hugo'nun ortaya çıkışıyla birlikte, Fransızların da Shakespeare yolunu izlediklerini; V. Hugo'nun etkisiyle İtalya'da, İskandinavya'da ve İslav topluluklarında da Shakespeare'ın örnek alındığını günümüzde artık Odeon benzeri tiyatrolar dışında klasik anlayıştaki oyunların sahnelenmediklerini; manzum oyun yazılmadığını, bu tür piyeslere yalnızca tiyatro ya da oyun adı verildiğini söyleyerek romantik anlayışın etkisinde olduğunu açıkça gösterir.<sup>97</sup>

Tüm bu tiyatro bilgilerinin aktarımından sonra N. Kemal, **Celâleddin Harzemşâh** oyunu ile ilgili bilgiler vermeye başlar. Oyunların genellikle konusunun düşsel bir olaya ya da tarihsel bir gerçekliğe dayandığını söyleyen N. Kemal, **Gülnihâl**'in, **Akif Bey**'in ve **Zavallı Çocuk**'un konularının düşsel olduğunu, **Vatan Yahut Silistre** ile **Celâleddin Harzemşâh** oyununun ise, tarihsel bir olaya dayandığını belirtir. Kendisinin **Celâleddin Harzemşâh** oyununda olayın siyasal akışı bakımından tarihten hiç ayrılmadığını da eklemeyi unutmaz. N. Kemal, tüm bu bilgilerden sonra oyunun konusu ve kahramanlarıyla ilgili ayrıntılı bilgiler vererek bir anlamda okuyucuyu ya da seyirciyi oyuna hazırlar.

N. Kemal, oyununun yazılış şekliyle ilgili de bazı açıklamalar yapma gereği hissettiğini söyler. Yunanlılara göre bütün dramlar ve Shakespeare tarzına göre böyle ciddi ve önemli oyunlar daima şiir ile yazılmalıdır diyen N. Kemal, Shakespeare

---

<sup>97</sup> Y.a.g.y., 141 s.

yolunda bile oyunu nazım ve nesirle karışık yazmanın sadece Shakespeare'e mahsus olan hallerden olduğunu, bu anlayışa göre şiirin daha etkili olmak için kullanıldığını, fakat bizim şiirimizdeki olanaksızlık yüzünden bu oyununu şiirle yazmakta başarılı olmadığını söyler. Bunun sebeplerini de: “*Mâ'lûm olduğu üzere bizde usûl-i nazm, Usanın tabîatına tamâmiyle mugayir olarak letâfet-i ifâdeyi bütün bütün ihlâl etmedikçe zebân-zed olan ta'birlerimizin yüzde birini şi'rd e kullanamayız! Kullandığımız ta'birleri de ya vezne veya telâffuz-ı aslıye tatbîk için hurûf ve harekâtında ihtiyar ettiğimiz imâlât ile bütün bütün şîve-i lisandan çıkarmağa muhtâc oluruz. Vâsıf gibi şi'ri İstanbul şîvesine tatbîk etmek isteyenler: Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol yolundaki eserlerinde, sırf Türkçe olan kelimeleri bile bir çok imalât ve tağyîrât ile Türkçelikten çıkarmağa mecbûr olmuşlardır. O cihetle bizde âdî lâkırdıyı andıracak bir muhâvere nazm olunabilmek âdetâ muhâl görünür. Nef'î şîvesinde yazılacak bir tiyatronun ise eğlenceliği maskaralığa münhasır kalacağı ma'lûmdur.*”<sup>98</sup> sözleriyle açıklar. Bizim şiirimizdeki hece vezniyle, aruz ölçüsüyle şiir diliyle tiyatro yazmanın şimdilik olanaksız olacağını söyleyen N. Kemal, Nefî şîvesinde yazılacak bir tiyatronun ise oldukça komik duruma düşeceğini örnek olarak veriyor.

Son olarak N. Kemal bu kadar söz söylemekteki amacının bazı yeni çıkan düşünceler gibi yapıtını halka beğendirmek olmadığını, sadece Celâl'in uğrayacağı eleştiriler hakkında aklına gelen bazı yerleri açıklamaya çalıştığının altını çiziyor. Görmediği veya anlayamadığı kusurları için yine okuyucuların hataları örten hoşgörülülüğünü dileyen N. Kemal, tıpkı Ortaoyunu ve Karagöz'deki “*sürç-i lisan ettiyse affola*” denildiği gibi, bir gelenek olarak seyirciden, okuyucudan af dileme anlayışını sürdürüyor. Fakat bu alçakgönüllülüğün de görüntüsü olan bu sözler zamanla, kimi yazarların eksikliklerini, güvensizliklerini gösteren uzun af dileme sözcükleriyle doldurmuştur önsözleri.

---

<sup>98</sup> Namık Kemal, **Celâleddin Harzemşâh**.

## 1.5 Abdülhak Hâmid Tarhan (1852 - 1937)

### 1.5.1 Mâcerâ-yı Aşk (1873)

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın ilk oyunu olan **Mâcerâ-yı Aşk**, dönemin güncel sorunlarını işlemekte ve bir sahne yapıtı olarak bütün acemilikleri taşımaktadır. Küçük yaşta başlayan seyahatleriyle hayal dünyası genişleyen ve bunu oyunlarına yansıtan A. H. Tarhan, oyunlarını tamamladıktan yıllar sonra tekrar oyunlarına dönüp onları farklı anlatımlarla yazmaya çalışan ilginç bir yazardır. **Mâcerâ-yı Aşk**'ı da yazdıktan yıllar sonra, yapıtı duraksız hece ölçüsüyle yeniden yazmayı denemiştir. Diğer oyunları gibi bu oyunu da sahnelenmemiştir. Bununla birlikte oyunu okumakta oldukça yorucu, dilinin ağırlığı nedeniyle de oldukça zorlayıcıdır. Fakat sadece A. H. Tarhan'ın değil, onun döneminde kendisinden daha bu konuda yetkin adların da oyunlarını okumak oldukça zordur.<sup>99</sup>

Abdülhak Hâmid Tarhan, **Mâcerâ-yı Aşk** oyununun önsözünde, herkesin doğası gereği ortaya koyduğu yapıtların ilgi çekmek isteyeceğini, kitapların yazarların çocuğu gibi olduğu örneklemesiyle anlatıyor ve bu çocukların kalemin aracılığıyla düşüncelerden doğacağından bahsediyor: "*Herkesin zâde-i tab'ı ki vâsta-ı kalemle fikrinden sünûh eder âlem-i matbuata gelmesi namzed-i iltifat olmak içindir. Hiçbir ehl-i kalem görülemez ki eserinin mu'terif olduğu nakayısıyla beraber, mazhar-ı tahsin u rağbet olmasını ümid etmesin.*"<sup>100</sup>

Bir insan için çocuğu ne kadar değerliyse, bir yazar için de kitapları o kadar değerlidir, A. H. Tarhan için. O, kitaplarını, bir çocuğa benzetecek ölçüde değer verdiğini bu sözleriyle bizlere gösteriyor. Bu nedenle de, her yazarın, yazdığı yapıt için övgüler, ilgiler almayı ümit ettiğini söylüyor. Tıpkı çocuklarının başarısıyla övünen bir baba gibi, o da yapıtlarının beğenilmesiyle övüneceğini, her yazarın da bunu isteyeceğini söylüyor. "*Bir peder semere-i vücudunun âlemde memduh*

<sup>99</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları - 7, Hzl.: İnci Enginün, Dergâh Yay; İstanbul, 2002, 7-11 s.

<sup>100</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan; **Mâcerâ-yı Aşk**, Fehmi Efendi Matbaası, İstanbul, 1873.



*olmasını ne kadar arzu ederse bir müellif de zâde-i tab'ı hakkında umumdan o kadar ümidvar-ı teveccüh olmak tabiidir.*"<sup>101</sup>

Bir baba varlığının ürününün bu dünyada övülmesini, beğenilmesini ne kadar arzu ederse bir yazar da yapıtı hakkında halktan o kadar ilgi görmeyi ümit eder, diyerek açıkladığı sözlerini, yazarın yapıtının mükemmelliğini, düşüncesinin ürünü olduğu, baba da çocuğunun geleceğini yaşamının armağanı olduğu için gelişmesini ister sözleriyle sürdürüyor: *“Edib eserinin kemâlini kesb-i yedi, mahsul-i fikri olduğuçün; peder çocuğunun ikbalini yâdigâr-ı hayatı, semere-i ömrü bulunduğuşün temenni eder.*"<sup>102</sup>

Bu gereksiz önsözü, bu eksikliklerle dolu yapıtına bir başlangıç sözü biçiminde yazmaktaki amacının ise, şu eksikliklerle dolu telif yapıtının anlamca, içerikçe kapsadığı boşlukları daima açıklamaya hazır bulunduğu için yapısı gereği yine o doğal istekten uzakta olmadığını, ortaya koymak istediğini, bazı edebi yazılarda her nasılsa kullanılan o gizli tartışmalardan uzak olduğunu, ondan daha değerli bulduğunu belirtmek için yazdığını söylüyor: *“Bir de bu eserin sûret-i müfidede bulunmaması evvel emirde mukaddime-i âsârım olmasından başka fıkdan-ı kudret, za'f-ı bızâa, killet-i tecrübe, icab-ı sin, adem-i istihdâm, ibtidâ-yı tahsil gibi vücudu her fıkra ve belki her kelimesinde birkaç defa edille-nümâ-yı sübût olacak mevânie müstenid olduğuçün hadd-i aslında pek de şâyân-ı istihfaf olmaz iükadındayım. Âlem-i edebiyatta bundan bir müddet sonra vücûd-yâb olmuş bir semere-i tabiat olsa ihtimal ki bu kadar bî-beh-re-i edeb ü marifet olmazdı.*"<sup>103</sup> A. H. Tarhan burada, kendisinin başka yapıtlarda olduğu gibi, gizli bir açıklama yapmak istemediğini, yapıtının eksikliklerini açıkça anlatan bir önsöz yazma gereği gördüğünü söylerken, kendine duyduğu güveni, inancı ve eleştirilere açık olduğunu da bizlere göstermiş oluyor.

Yine A. H. Tarhan, her ne kadar, eksiklerden kurtulmak ve kusurları, özürleri bildirmek için şunu belirtmekten geri duramam diyerek, bugün ardı ardına

---

<sup>101</sup> Y.a.g.y.

<sup>102</sup> Y.a.g.y.

<sup>103</sup> Y.a.g.y.

yayınlanan tiyatrolara baktığında bir çok eksiklikler gördüğünü, kendisinin bu yapıtını yayınlamaya kalktığı sırada yayınlanan yapıtların kendi yapıtından daha ileri olmadığını söylüyor: “*Mamañih mahzâ istifâ-yı kusur ile istidâ-yı ma’zeret için şurasını da arzetmekten geri duramam ki bugün peyderpey neşrolunagelen tiyatrolar bir kerre nazar-ı mütalâadan geçirildiği halde içlerinden bazısının buna ceht-i ayb u noksan veyahut -tabîr-i âharla- bunun bazısına delil-i kıymet ü rüçhan olduğu görüleceği gibi bir kısmının da böyle bir tiyatroya bastırmakta fakire cesaret verecek surette bulunduğu tebeyyün eder.*”<sup>104</sup> Kendi yapıtında ne kadar kusur varsa, diğer yapıtlarda daha çok kusur olduğunu belirtiyor ve kendisi de bu eksikliklere bakarak, oyununu yayınlamaktan çekinmediğini söylüyor. A. H. Tarhan burada dönemi içinde yayımlanan oyunlara eleştirilerde bulunuyor. Birçok yapıtın eksikliklerinin olduğunu, iyi olmadığını düşünen A. H. Tarhan bu kadar eksikliklerle dolu oyun yayınlıyorsa, benim oyunum onlardan daha iyi diyerek, bu cesaretle oyununu yayınladığını söylüyor.

A. H. Tarhan son olarak, oyunu ile ilgili kısa bir bilgi vererek önsözünü tamamlıyor; Bu tiyatroyunun içeriğinin, adlarının aşağıda belirtilen bir kaç Asyalının, sevgilerinin, aşklarının aktarımından oluştuğunu, olayların geçtiği yerin ise Keşmir civarında bir aşiret olduğunu söylüyor. Timur’un soyundan gelmekle tanınan Adil Behram kabilesi adına Maverâünnehir’den göç ederek o yerlerde yerleşmiş bir saltanat, egemenlik kurmuş ailenin yaşamının yansıması olduğunu belirterek de önsözünü tamamlıyor: “*Bu tiyatroyunun mündericatu âtiü’l-ism birkaç Asyalının terâcim-i aşk u muhabbetlerinden ibaret olup vukuatın mevkii ise Keşmir civarında bir aşirettir ki hod-be-hod Timur’a vâris geçinmekle maruf Âdil Behram kabilesi nâmına Maverâhünnehir’den hicretle o nevâhide hoşnişîn olmuş bir aile-i saltanata meskûndur...*”<sup>105</sup>

A. H. Tarhan’ın oyunundan oldukça kısa söz edip, daha çok dönem, yazarın kitap yazmaya bakış açısı ile ilgili düşüncelerini, yazılan yapıtların eksikliğini anlattığını, bir anlamda böyle sıradan, yanlışlarla dolu yapıtların yayınlanmasına bir tepki verdiğini, tiyatroya bilgisine ilişkin bu önsözde hiçbir bilginin olmadığını da

---

<sup>104</sup> Y.a.g.y.

<sup>105</sup> Y.a.g.y.

görüyoruz. **Mâcerâ-yı Aşk** oyunu ile ilgili asıl değerlendirmelerini **Sabr ü Sebât** oyununun önsözünde yazdığını göreceğiz.

### 1.5.2 Sabr ü Sebât (1874)

Abdülhak Hâmid Tarhan **Sabr u Sebât**'ı, Ahmet Vefik Paşa'nın kendisine oyunlarında atasözlerini kullanmasını önermesi üzerine çok yalın bir Türkçe ile yazmış fakat yapıtını neredeyse atasözleri ve deyimler derlemesi şekline sokmuştur. Kimi konuşmaların baştan aşağı atasözlerinden oluştuğu görülse de bu onun başarısını da gösterir bir özelliktir.<sup>106</sup>

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın, **Sabr ü Sebât** adlı oyunun önsözünde, yazarın tiyatroya ve dönem içindeki kimi anlayışlara gösterdiği tepkileri görebiliyoruz. İlk olarak A. H. Tarhan **Sabr ü Sebât** adıyla yazdığı oyununu **Mâcerâ-ı Aşk** adlı oyunu gibi tiyatrodan oynanmayacak şekilde yazmadığını belirterek önsözüne başlıyor: “*Sabr u Sebât unvanıyla yazmış olduğum bu oyun Mâcerâ-yı Aşk oyunu zemininde dikkatle kaleme alınmış olmamakla beraber onun gibi tiyatrodan oynayamayacak surette de tasvir edilmemiştir.*”<sup>107</sup> Bu ilginç açıklama bizi, dönem içindeki kimi oyun yazarlarının da belirttiği gibi, oyunların sahnelenmekten çok okunmak için yazıldığı anlayışına götürüyor. Özellikle bu görüşü, A. H. Tarhan'ın önsözlerinde açıkça görebiliyoruz.

A. H. Tarhan, **Mâcerâ-ı Aşk**'ın tiyatro adıyla hikaye tarzında yazılmış olunmasına ve kendisinin de itiraf ettiği üzere diyaloglarının doğal olmayışına bir kaç yönden gelen itirazlara temel olarak dostlarının, kimi arkadaşlarının yaptıkları uyarıların bu durumun tiyatro oyunlarına tümüyle bir nazire değilse de konuşmaların bir dereceye kadar tiyatronun doğal yapısına uygunluğunun kabul edilmesi için kendisini teşvik ettiklerini söyler: “*Macera-yı Aşk'ın tiyatro nâmıyla hikâye tarzında*

<sup>106</sup> **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları -1**, Hzl: İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, 9-11 s.; Saim Sakaoğlu, “Abdülhak Hâmid'in Sabr u Sebât Adlı Eserinde Atasözleri ve Deyimler”, **Mehmet Kaplan'a Armağan**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1934, 221-246 s.

<sup>107</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan; **Sabr u Sebât**, Mekteb-i Sanayi Matbaası, 1874.

*tahrîr olunmasına ve kendim de muterif olduğum üzere mükâmelâtının mugayir-i tabiat bulunmasına birkaç taraftan vukua gelen itirazâta zamîme olarak ahîbbâdan bazı zevatın vâki olan ihtarı bunun tiyatro oyunlarına tamamiyle nazîre değilse de bir raddeye kadar mutabık ve âdet ve tabiata muvafık olmasına beni teşvik etmiştir.*”<sup>108</sup>

A. H. Tarhan önsözünde, tüm içtenliğiyle **Mâcerâ-ı Aşk** oyunun diyalog yapısındaki bozuklukları, yapıtını bir tiyatro oyunundan çok öykü biçiminde yazdığını anlatır. Kendisine bu yönde eleştiriler geldiğinde ise bunları değerlendirip yeniden bir yapıt oluşturduğunda buna dikkat ettiğini görüyoruz. Ve bu yeni oyunu, **Sabr u Sebât**’ın tiyatro diline daha uygun yazıldığını söylüyor.

*“Sabr u Sebât’ın tiyatro ne demek olduğunu bilenlerce rû-nümûn olacak nekayısı killet-i iktidarının henüz ne derecede bulunmak lâzım geldiğini beyana ihtiyaç olmayan sahibine nisbeten ma’fûv tutulur ümidinde bulunacağım müsellemler olup fakat fikr-i mahsusam hilâfında hâvi olduğu mükâlemât-ı aslını mecmua-i efkârım addettirmekle derecât-ı münderecâtımın mertebe-i iktidarımınla mukayese buyurulacağını der-hâtır eyleyemem.*”<sup>109</sup> A. H. Tarhan burada, tiyatroyu bilen kişiler tarafından yapıtının değerlendirildiğinde bu sözlere önem vereceğini söylerken, tiyatroyu bilmeyen insanların eleştirisini pek de dikkate almayacağını vurguluyor. Bu alanda yetkin olan kişilerin yapıtındaki eksiklikleri ise affedebileceklerine inandığını söylemesi, hem kendini daha yetkin görmediğini hem de alçakgönüllülük yaptığını bizlere gösteriyor: *“Madem ki bu nevi âsâr müellifin -miyâr-ı efkâr-ı olamamak kaziyyesi tiyatronun en çok yazıldığı yerlerde kabul ve teslim olunmuştur ve madem ki bu kaziyye -bilenler müstesna olmak üzere- bizim halkımıza da bir dereceye kadar ismâ’, ve tefhîm olunmuştur.*”<sup>110</sup>

Burada **Sabr ü Sebât**’ın önemli bir özelliğine tiyatro tarihimiz açısından, değerini gösteren niteliğine vurgu yapmamız gerekiyor. Sayıca çok kahramanın olduğu bu oyun, atasözlerinden yararlanılarak, dönemim tamlamalı, ağdalı

---

<sup>108</sup> Y.a.g.y.

<sup>109</sup> Y.a.g.y.

<sup>110</sup> Y.a.g.y.

Osmanlıca'sından uzak yalın bir Türkçe ile, günlük bir dilin oyun dili olarak kullanılmasıyla dikkati çekmektedir. Yazarın, önceki oyunlarındaki diyaloglarının gerçeğe aykırı olduğu eleştirisine karşı bu eleştirileri kabul edip adeta bir nazire yazmaya kendi kendini özendirdiğini, teşvik ettiğini yazar önsözünde söylemektedir. Diyalogların doğallığı ile dilimizin günlük konuşmasının diyaloga yansımaya güzel bir örnek oyundur.

### 1.5.3 İçli Kız (1875)

A. H. Tarhan'ın **İçli Kız** adlı oyunu Namık kemal, Recâizâde Mahmut Ekrem ve Shakespeare'nin izlerini taşır. Hatta A. H. Tarhan, Namık Kemal'in **Zavallı Çocuk**'unun bir benzerini yazmak için bu oyunu yazdığını da söylemekten çekinmez.<sup>111</sup>

A. H. Tarhan, **İçli Kız** oyununda, **İhtâr-ı Hâmidü'l-Hak** başlığıyla yazdığı önsöze, **İçli Kız**'ın, yayın alanına öncüsü olan **Mâcerâ-yı Aşk** ile **Sabr u Sebât**'ın halktan gördüğü ilgiye bir teşekkür olarak yazıldığını söyleyerek başlıyor: "*İçli Kız, meydan-ı intişarda peyrev-i âheste-reftarı olduğu Mâcerâ-yı Aşk ile Sabr-ı Sebât'ın umumdan gördüğü iltifata teşekkür ibâz-ı vücud etmiştir.*"<sup>112</sup>

*"Perişanlığı nisbetinde uzun görünen gîsû-yı güftârı bâlâ-yı mahiyetinin nekayısını setre müsteid bir pûside-i tabîi yerine geçmese bie haddizâtında cemal-i sanat, cazibe-i kemal, sabahat-ı irfan, ân-ı hüner, şân-ı belâgat, lutf-ı beyan, bedayi-i fesahat, kuvvet-i mânâ, kamet-i tenasüb, letafet-i uttîrad, kıyafet-i marifet, ziyinet-i inşa gibi esvab-ı hayaliyat-ı edebiyeden berî ve uryan olduğu için tiyatro ma'razlarında arz-ı didar ve tecrübe-i reftara cesaret gösteremez. Meğer ki endam-şikeste miyan-ı hakikati hil'at-i rengîn-i afv u mürürvvetle arâyış-pezîr ve çehre-i melâl-agîn ibârâtı ziyinet-yâb-ı gaze-i gülgûn-ı maâzîr ola."*<sup>113</sup> A. H. Tarhan, bu

<sup>111</sup> **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları -1**, 1998, 10-11 s.; **Abdülhak Hâmid'in Hatıraları**, Hzl.: İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1994, 85-97- 402-403 s.

<sup>112</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan, **İçli Kız**, Basiret Matbaası, İstanbul, 1875.

<sup>113</sup> **Y.a.g.y.**

sözlerle yapıtın eksik olduğunu, tiyatronun bu kadar söz sanatıyla yaşamayacağını anlatıyor. Söz sanatlarının tiyatronun yapısına aykırı olduğunu söyleyen A. H. Tarhan böylece tiyatronun nasıl olması ya da olmaması gerektiğini de okuyucusuyla paylaşır. Fakat bu kadar uzun ve süslü sözlerle dolu bir açıklama, bir önsöz tiyatro ile ilgili bu görüşleriyle de çelişmektedir. Tiyatroda kullanılan dilin yalın olması gerektiğini söyleyen Hâmid, önsözünde ise oldukça karışık, anlaşılması güç tümceler kullanmayı tercih etmektedir.

Bu sözlerinden sonra, oyununun adından da anlaşılacağı gibi, ne sevincin, şevkin sesi olduğunu ne de seyircileri güldüreceğini söyler. Matemin ve hüznün içli bir sesi olduğunu, ağlayış dolu, acıma dolu olduğunu vurgular: *“İçli Kız muktezâ-yı ünvanı üzre ne terane-âmiz-i şevk u sürûr ne hande-bahşâdır. Enîn-âmûz-ı hüzn ü mâtemdir. Girye-engiz ü rikkat- efzâdır.”*<sup>114</sup>

Ümitliyim, yanlışlarını örtmek için olgunluk sahiplerinin ekledikleri sözlerle büyük yazarlarımızın yanında uygun bir merhametle karşılaşır, sözleriyle A. H. Tarhan, hem yine bir gelenek gibi olan okuyucudan ve bu alandaki önemli ve yetkin olan isimlerden af dilerken hem de diğer yazarlar gibi bu davranışının uzun uzadıya bir özür dileme olmadığını, bir nezaket olduğunu bizlere göstermektedir: *“Ümidvârım ki hatâyasını setrettirmek için zeyl-i kerîmâne-i âtifetlerine sarıldığı üdebâ-yı kirâmımız indinde sezâ-vâr-ı terahum görülür.”*<sup>115</sup>

#### 1.5.4 Duhter-i Hindû (1876)

**Duhter-i Hindû**, yazım aşamasındayken ne İngiltere’yi ne de Hindistan’ı görmüş bir yazarın, sadece Hindistan tarihini araştırıp sorgulayan A. H. Tarhan’ın, hayal dünyasından, siyasi bir bağla bütünleşerek ortaya çıkar. diplomat bir aileden geldiği için, daha küçük yaşta İngiltere’nin dünya politikasında düşünce sahibi olmuş, İngiltere’nin sömürgeci politikasına isyanı bu yapıtla ortaya çıkmıştır.<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> Y.a.g.y.

<sup>115</sup> Y.a.g.y.

<sup>116</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları - 3, Hzl.: İnci Enginün, Dergâh Yay; İstanbul, 1998, 11 s.

Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi** adlı yapıtında, **Duhter-i Hindû**'nun **Hatime**'si için şunları söyler: “*Abdülhak Hâmid'in Duhter-i Hindû mukaddimesi, Celâl mukaddimesi gibi sadece dramla komediye ayırmamak ve zaman, mekan ve vak'a birliklerini tabii bulmamaktan ibaret olan tekliflerde kalmaz. O, açıktan açığa romantik tiyatroyu ister. Hâmid, bu mukaddimedede yaşadığımız günlük hayattan bahseden bir eserin, bir şahsın yüzüne ayna tutmak kadar lüzümsüz bir iş olduğunu söyleyerek, tiyatrodaki açıkça tarihi zamanı veya uzak memleketleri tercih eder. Sanat eserinin insana daima ayna olduğu hakikatini tekrarlırsak, bu kıyasın aldatıcı tarafını göstermiş oluruz.*”<sup>117</sup> Tanpınar'ın vurguladığı gibi oyunlarında tarihsel zamanı önde tutan ve uzak ülkelerde yaşanmış gösterdiği olayları aktaran yazarımız başlangıçtan beri edebiyatımızda görülen milli oyun anlayışını da sürdürmektedir. Bu saptamaya benzer bir değerlendirme ile Niyazi Akı da, A. H. Tarhan'ın, **Duhter-i Hindû**'nun sonuna koyduğu **Hatime**'de yaşanmakta olan olayları sahneye aktararak, toplumun önüne sermenin bir insanın yüzüne ayna tutmaktan farksız olacağını belirttikten sonra, bunun yerine tarihimizde bize ders verecek olayları sahnelemenin daha uygun olacağını özellikle altını çizer. Milli sayılan yapıtların beğenildiğini düşünerek milli adını taşıyan oyunların hiç olmazsa Osmanlıların şanını yüceltici nitelikte olan, fakat tarihlerin çok az değindikleri olaylardan yararlanarak yazılmasını istediğini vurgular.<sup>118</sup>

A. H. Tarhan, **Duhter-i Hindû**'nun sonsözünde, halkın milli tiyatrolara karşı duyduğu ilgiden uzun uzun bahseder: “*Şimdi halkımızın rağbeti milli tiyatrolara münhasır gibidir. Tercüme olunan ve mündericâtı ahlâk-ı milliyemize tevâfuk etmeyen oyunlara nazar-ı iltifat ile bakılmıyor. Hele mütercem olmayıp da ecânibden, meselâ İran veyahut Çin kavimlerinin âdât ve ahlâkına dair bir oyun hatırlara bile lâyih olmuyor*”<sup>119</sup> Şimdi halkımızın ilgisi milli tiyatrolara yönelik gibidir, diyen A. H. Tarhan, çevrilen ve içeriği milli ahlâkımıza uymayan oyunlara pek iyi gözle bakılmadığının altını çizer. Özellikle çeviri olmayıp da yabancılardan, örneğin, İran ya da Çin kavimlerinin geleneklerine, ahlâkına dair bir oyunun akıllara

<sup>117</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.y., 284 s.

<sup>118</sup> Niyazi Akı, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I**, 197-198 s.

<sup>119</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan, **Duhter-i Hindû**, Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul, 1292 (1876).

bile getirilemeyeceğini söyler. Bu hem oyunun anlaşılma güçlüğünden hem de o dönem milli tiyatrolara duyulan ilginin yoğunluğundan kaynaklanmaktadır.

A. H. Tarhan, şu soruyu sormadan da geçemiyor; milli adıyla çıkan yapıtlarımız aslında diğerlerinden üstün müdür? Kendi inancına göre üstün olmadığını, şu sözleriyle açıklıyor; çünkü bir milletin tarihinde övünülecek bir büyüklüğünü ya da seçkinlerinin en şöhretlisinin övünç veren serüvenlerini anlatmadığı halde bireylerinin bugünkü yaşam biçimlerini, geleneklerini anlatacak türde bir tiyatro yazmak bir şahsın yüzüne karşı ayna tutmaktır. Tarihi ya da milli bir oyun yazmak kadar, bugünkü yaşamı, gelenekleri de yazmanın ne kadar önemli olduğunun altını çizen ve bir insan için, biçimsel olarak gözlemlerinde bildiği bir şeyi bir daha öğrenmiş olmaktan başka bir üstünlük olmadığını söyleyen A. H. Tarhan, bu şekilde yazılan milli bir yapıta tiyatro değil, ahlâk kitabı denilebilir diyor: *“Ya millî nâmıyla çıkan eserlerimiz hadd-i aslında ötekilere fâik midir? Benim itikadımca değildir, çünkü bir milletin tarihince fahrolunacak bir azametini veya uzemâsından bir müştehirin sergüzeşt-i fâhirânesini ihtâr etmediği halde, efrâdının bugünkü sûret-i imtizac ve âdetini bildirecek yolda bir tiyatro yazmak bîr şahsın yüzüne karşı ayna tutmak gibidir ki, şeklinin müşahedesinde bildiği şeyi bîr daha öğrenmiş olmaktan başka fazilet yoktur. O yolda bir eser-i millîye tiyatro değil, ahlâk risalesi denebilir.”*<sup>120</sup> A. H. Tarhan, o türden bir yapıtın adına milli denildiği için değil, ahlâka hizmet etiği için öyle değerlendirilmelidir diyor. **İçli Kız** tiyatrosunun konusu bugün olması muhtemel bir olaydan başka bir şey olmadığını, geçmişimize ilişkin hiçbir bilgi sunmadığını, tarihimizden kaynaklanan hiçbir bölümü olmadığını, fakat **İçli Kız**'ın da milli adıyla çıkan tiyatrolar gibi olduğunu söylüyor: *“O yolda bir eser, nâmına millî denildiği için değil, hâdim-i ahlâk olduğu için mütalaa olunmalıdır. Meselâ benim İçli Kız tiyatrosunun mevzuu bugün vukuu muhtemel bir vak'adan başka bir şey değildir. Sevâbıkımızca hiç bir malumat arzetmez, tarihimizden me'hûz hiç bir fıkrası yoktur. Halbuki İçli Kız da millî nâmıyla çıkan tiyatrolar idâdındandır, halbuki lâzım olduğu gibi millî değil o da yalnız ahlâk risalesi addolunabilir.”*<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Y.a.g.y.

<sup>121</sup> Y.a.g.y.



A. H. Tarhan, Türkçe tiyatro oyununa milli diyebilmek için ya Lazlar, Kürtler, Arnavutlar gibi benzer soylardan yani Osmanlı milletinin bireylerinden olup da gelenekleri, yaradılışları halkımızca bütün ayrıntısıyla bilinmeyen kavimlerin, toplulukların hallerinin, içinde buldukları durumuna ilişkin olması gerektiğini savunurken şöyle diyor: *“Türkçe tiyatro oyuna millî diyebilmek için ya Lazlar, Kürtler, Arnavutlar, vesaire idâdından yani millet-i Osmaniye efrâdından olup da âdet ve tabiatları halkımızca etrafiyla malum olamayan akvamın tesâvir-i ahvâline dair olmalıdır: Müelliflerinin himmet-i millet-perverânesini inkâra mecal olmayan Ecel-i Kazâ gibi, Besa gibi, Delile ile Ebululâ gibi.”*<sup>122</sup>

Yine milli tiyatro nitelikli oyunun nasıl olması gerektiğini anlatmaya devam ediyor: *“Yahut tarih-i İslâmca bazı havârik-ı vukuat yine İslâmdan vücudu fahra sebep bir şöhret-i azîme sahibinin tercüme-i kemâlini müş’ir olmalıdır. Üdebâ-yı garbın tarihlerden istihrâç ile âlem-i ma’rifete pek çok misâlini yadigâr ettikleri halde bizde henüz bir eseri görülemediği gibi. Veyahut mündericâtı Osmanlıların halde, mazide i’tilâ-yı şânını mucib bir vak’ayı musavvir olmalıdır!”*<sup>123</sup> İslam tarihinde bazı olayların insana şaşkınlık veren yönleri yine İslam’dan doğan övünç yaratan bir büyük şöhret sahibinin olgunluğunu gösteren yaşamöyküsünü aktaran, bildiren bir yapıt olmalıdır diyor. Batının yazarlarının tarihlerden çıkartıp bilgi alemine, pek çok örneğini armağan ettikleri halde, bizde henüz bir örnek yapıtın görülmediğini de belirtiyor. Ya da içeriği Osmanlıların şimdiki halde ve geçmişte şanlarını yansıtan bir olayı betimlemiş olmalıdır. Benzerlerini görmemekle üzüntü duyduğumuz **Akif Bey** ve **Vatan Yâhûd Silistre** adlı oyunlar gibi. Hâmid’in verdiği her örnekle, okuduğu oyunları, tiyatroyu yakından takip ettiğini görüyoruz. Ayrıca Namık Kemal’in etkisini de A. H. Tarhan’ın bu önsözünde olduğu gibi hemen hemen tüm önsözlerinde de hissediyoruz.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Y.a.g.y.

<sup>123</sup> Y.a.g.y.

<sup>124</sup> **Duhter-i Hindû** hakkında, N. Kemal mektuplarında, oyundaki bazı ifadeleri yadırgadığını söyler. N. Kemal, Hâmid’e yazı, edebiyat konusunda 21 Şubat 1876 tarihli mektupta bir çok öğütler vermektedir. Bkz.: **Namık Kemal’in Hususi Mektupları-1, İstanbul, Avrupa ve Magosa Mektupları**, Hzl.: Fevziye Abdullah Tansel, 430-431 s.; **Namık Kemal’in Hususi Mektupları-2, İstanbul ve Midilli Mektupları -1**, Hzl.: F. Abdullah Tansel, TTK Yayınları, Ankara, 1969, 190 s.

A. H. Tarhan'ın bu önsözündeki yazıların bir kısmını ise sadeleştirerek aktarmak istiyoruz. Çünkü kullanılan betimlemelerin, aktarımın, örneklemenin öne çıkan güzelliğini paylaşmak istiyoruz: “Sırf bugünkü yaşayışımızdan örneğin bir ailenin içli dışlı geçen yaşamının anlatıldığı bir tiyatro insana aynanın yansıtımı türünden olanca tarihsel olaylarını yazmak da olgunluk yaşına ermiş bir adama gençliğindeki resmini göstermek gibidir ki, her sahnede gençliğinin hatırasının yinelenen o güzelliklerini yaşamış olmaktan istifade etmiş, yararlanmış; hele doğasının yapısını anlatanlar ise bir insana vücudundan ayrılmayıp da, doğal görünüşü içinde rastlayamayacağı bölümlerini gösterme derecesinde faydalı olur. Hatta bugünkü adet ve yaşayışımızı betimleyen bir oyunun sahnesi ve yorumlanması bir yararlı oluşu göstermekle birlikte, belki diğer milletlerin yaşayış biçimlerini, görgülerini gösteren çeviri eserler derecesinde bile rastlanamaz. Çünkü çevrilmiş olanı görmekle yabancıların göreneklerinden hiç olmazsa azdan az, bilgi almak vardır. Hele bu araçla (çeviri yoluyla) Batı edebiyatının ünlülerinin akıllara hayret veren edebi güzellikleri ortadayken halkın arasında ve milli ahlâkımıza ilişkin olduğu için efsane tarzında yazılan tiyatrolarımızın (mitoloji) dışında tutulması hiç de doğru değildir.”<sup>125</sup>

A. H. Tarhan bu önsözünde “Türkçe yazılan ancak yaşayış biçimi bizim meçhulümüz olan kavimler üstüne yazılan” oyunlara ilişkin görüşlerini de şöyle özetler: “İnancımca bunlar dahi özel olarak değerlendirdiklerimden sonraya kalan ve milli adıyla çıkıp gerçekte ahlâk kitabından başka adı olmayan tiyatrolarımıza tercih olunur. Çünkü ahlâka hizmet etmek, halka örnek göstermekle beraber durumuna ve yapısına vakıf olmadığımız bir milletin konumundan bahseder. **Mâcerâ-yı Aşk** bir dereceye kadar bu türden sayıldığı gibi Atala adlı o güzel yapıt ile bu **Duhter-i Hindû** dahi adı geçen kavimlerin geleneklerinden haber verdiği için o türe dahildir. Atala (R. M. Ekrem) bence Vuslat'tan (R. M. Ekrem) ona benzer ahlâk tiyatrolarından hem daha faydalı hem daha mükemmeldir, daha tamdır, daha tiyatrodur. Çünkü Vuslat ne tarihseldir ne de Urban (Çöl Arapları) ne de Kürtlerden söz eder. Fakat Atala, yaşam biçimi hareketleri bizce bilinmemiş bir topluluğun tümünün tanımını anlatır, açıklar, işaret eder, gösterir. Nitekim **Zavallı Çocuk** edebi

---

<sup>125</sup> Abdülhak Hâmîd Tarhan; **Duhter-i Hindû**.

bir eser olarak **İçli Kız** dahi Vuslat gibi İstanbul'da geçtiği düşünülen, bir olayı betimler ki faydaları bir soyut ahlâkı anlatmaya dönüktür. Demek istiyorum ki madem ki milli tiyatrolar özgün(telif) ve çeviri ya da **Atala** ile **Duhter-i Hindû** gibi yabancı sayılan tiyatlara üstün tutuluyor, milli diye yayımlanan bir oyun ya Osmanlıların şanını yüceltecek biçimde olup tarihçe özetlenerek geçilen bir olayın en mükemmel bir biçimde tanıtımını yâhûd büyüklüğünün özelliklerini tarihin sayfalarında yaşarken her nasılsa dillere, konuşmalara aktarılmamış, aktararak süslenmemiş İslam büyüklerinden bir bilgin kişinin yaşamöyküsünü içermelidir.” diyerek tarihsel oyun üstüne olan algısını yansıtmaktadır.

**Duhter-i Hindû**'nun yazılışında, tiyatro kurallarıyla açıklanamaz oyun kişilerinin bazısının ayrıntılı açıklamalı konuşmaları, diyalogları hele tiyatro sahnesinde büsbütün garip kaçabilir düşüncesinde olan A. H. Tarhan, bunun sebebini amacının hayalin betimlenmesi olduğundan yazılış sırasında tiyatro sahnesinde sahnelenip sahnelenmeyeceğini düşünmediğinden düşüncelerinin derecelerini aktörlerinin anlatımdaki, konuşmadaki katılık derecesine uygun bulmadığını, asıl amacının Osmanlı edebiyatında benzeri olmayan bir şiir dilini, o yoldaki şiirlerin Türkçe'de nasıl söyleyeneceğini denemek olduğunu vurgularken vardığı karar dilimiz için ilginç bir sonuçtur: “Sonuçta anladım: dilimiz her yolda, her türde duyguları anlatmak için uygundur. Bu yapısıyla da inceliğini, güzelliğini hiç yitirmeyecek.”

### 1.5.5 Tarık Yâhûd Endülüs'ün Fethi (1879)

A. H. Tarhan, **Tarık Yâhûd Endülüs'ün Fethi** oyununa **Son Tab'a Mukaddime** başlığı ile yazdığı önsözde **Tarık Bin Ziyad** adıyla yayınlanmış olan bu kitabının ahlâkı betimleyen ve İslam eserlerini anlatan bir kitap olduğunu söylüyor: “*Tarık b. Ziyad nâm şehri tarihîsiyle münteşir olan bu kitap ki musavvir-i ahlâk u-âsârı İslâmiyyedir (...)*”<sup>126</sup>

<sup>126</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan, **Tarık Yâhûd Endülüs'ün Fethi**, Matbaa-ı Âmire, İstanbul, 1335 (1879).

Zevklerin sunulduğu ve Müslüman olmayanların görüşlerinin yansıdığı bir şehirde yazıldığını, yayınının ise elçilik katibi göreviyle bulunduğu Paris'ten İstanbul'a dönüşünden bir kaç yıl sonra gerçekleştiğini anlatıyor. Paris'te kendisinin Tarık'ı yazarken Gazi Osman Paşa'nın Plevne'de, Gazi Ahmet Muhtar Paşa'nın da Gedikler'de bulunduğunu ve önemli büyük savaşlarla galibiyetlerle Osmanlı tarihine şan ve şeref sayfalarının eklendiğini büyük bir övgüyle ve kıvançla bahsediyor: “ (...) *meşher-i Müslime olan bir şehirde iktitâb edilmiş idi; intişarı ise sefaret kitabetiyle bulunduğum Paris'ten Dârü'l-hilâfe'ye avdetimden birkaç sene sonra müyesser oldu, Paris'te ben Tarık'ı yazarken Gazi Osman Paşa Plevne'de, Gazi Ahmed Muhtar Paşa Gedikler'de bulunuyor ve mühim ve muazzam gazavât ve galebât ile tarih-i Osmanî'ye şan ve şeref sahifeleri ilâve olunuyordu.*”<sup>127</sup>

O zamanlarda özel ve genel bir çok övgüyle karşılaşan bu kitabın ölümsüz üstadımız Namık Kemal'in öğrencilerini destekleyen ışığıyla çoğalttığı yararlı, açıklayıcı bir kaç özel ilgi gösteren eleştirilerini de kazanmış ve ikinci ustamız R. M. Ekrem'in de **Ta'lim-i Edebiyat**'ında kendisince övünç kaynağı olacak bir şekilde anımsanmış ve alıntılanmış olduğunu yine büyük bir gururla söylüyor: “O zamanlarda hususî ve umumî birçok takdirata mazhariyet iktisâb eden bu kitap, *üstâd-ı lâyemut Kemal'in şevk-ı tilmîz-perverini tezyîd ile beraber müfîd ve muhtasar birkaç tenkîd-i teveccühkârını isticlâb etmiş ve ustâd-ı sâni Ekrem in de Ta'lim-i Edebiyat'ında bence müstelzim-i iftihar olacak bir surette tahattur kılınmış idi*”<sup>128</sup> Hatta gerçek bir aşkın etkisiyle mi bilemem ben de bu eserde gördüğüm eksiklikleri göstermek istediğimden Tarık hakkında imzasız bir eleştiri yazıp Ahmet Mithat merhumun **Tercüman-ı Hakikat**'inde yayınlamıştım, diyen A. H. Tarhan, kendi öz eleştirisini de yapmayı ihmal etmediğini hemen her önsözünde bizlere göstermiş oluyor; “*Hattâ, sâika-ı aşk-ı hakikatle midir bilmem, kendimde bu eserde gördüğüm nakîseleri göstermek istediğimden Tarık hakkında imzasız bir makale-i tenkidîyye inşa ederek Ahmet Midhat merhumun Tercüman-ı Hakikat'ıyla neşrettirmiş idim.*”<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> Y.a.g.y.

<sup>128</sup> Y.a.g.y.

<sup>129</sup> Y.a.g.y.

A. H. Tarhan, yine oldukça ilginç bir noktaya değinerek, Tarık Bin Ziyad'ın, o zamanlarda egemen olan korkulara, şüphelere uğramış varolan nüshaları kitapçılardan toplattırılarak imha edildiğinden bazı acemi yayıncılar tarafından da yeniden, gizlice basılmış ve baştan başa yanlışlarla dolu nüshaları bir çok kez çoğaltılmış, bu nüshalar galiba, adeta çalınmış mal olduğundan pek ucuz fiyat ile satılmakta olduğunu söylemesi, yazarın yapıtının gizlice basımından duyduğu üzüntüyü dile getirmesi ve ogün bile korsan basımın izlerinin görüldüğünü ve bunun nasıl rahatsız edici bir etki yarattığını görüyoruz: *“Tarık b. Ziyad o zamanlarda hükümran bulunan evhâma bâdi-i izdiyâd olmasıyla nüseh-i mevcudesi kitapçılardan toplattırılarak imha edildiğinden, birtakım acemi tâbiler tarafından ihyâsına kıyam olunarak suver-i hafıyyede ve serâpâ sehiv ve hatâlı nüshaları biddefeat tab' u temsîl kılınmış ve yakın zamanlara gelinceye kadar bu nüshalarda, galiba mâl-i mesrûk olduğundan, pek ucuz fiyat ile satılmakta bulunmuş idi.”*<sup>130</sup>

A. H. Tarhan'ın bu noktada duyduğu sıkıntılar şu sözlerle devam ediyor: *“Sanki benim yazdığım Tank bî-günah olarak zindan-i nisyâna ve bu sahte ve hatâ-âlûde Tarık'lar ise bir cüret-i cahilâne ile meydan-ı isyana alınmış idi.”*<sup>131</sup> Tarık'ın kaçak baskıların sonuçlarına katlandığını üzülelecek belirttiği bu sözlerinde, Tarık'ın bir cahilin cesaretiyle, becerisiyle ortaya çıktığını söylüyor.

A. H. Tarhan, yapıtının bilginin peşinde koşan bir bakanın korumasıyla, bir seçici kurulun yardımıyla, yayımlandığını anlatıyor: *“Bu defa maarifperver bir nâzırımızın himayesinde birheyet-i muhteremenin himmetiyle benim bildiğim Tank b. Ziyad işte îade-i hayat ediyor. Ve onun daha vefat etmeden evvel çıkan hortlakları sâha-ı matbuâtın tard ve teb'id olunuyor.”*<sup>132</sup> Ve onun daha ölmeden önce çıkan hortlakları da yayın dünyasından sürülüyor, uzaklaşıyor, sözleriyle, kaçak baskıların nasıl yok edildiğini büyük bir mutlulukla anlatıyor. Bu sözler bugün bile çözülemeyen korsan yayıncılığın etkisini bizlere 1870'li yıllardan duyuruyor. Yazarın bu durumlardan nasıl kötü etkilendiğini, bu yüzyılı aşkın süre öncesinde yazılmış önsözden öğrenebiliyoruz.

---

<sup>130</sup> Y.a.g.y.

<sup>131</sup> Y.a.g.y.

<sup>132</sup> Y.a.g.y.

A. H. Tarhan'ın duyduğu kaygılardan biri de şudur: “Tarık b. Ziyad *Mısır'da münekkâh ve mütegayyir bir tarzda Arabîye ve Bosna ve Hersek'te Sırp lisanına tercüme edilmiş ise de mütercimlerin sahîh veya gayr-i sahîh bu iki nüshadan hangisini me'haz ettikleri malûmum degildir.*”<sup>133</sup> Tarık Bin Ziyad Mısır'da büyük bir şaşkınlık ve ilgiyle Arapça'ya, Bosna ve Hersek'te Sırp diline çevrilmiş ise de çevirmenlerin açık veya gizli bu 2 nüshadan hangisini kaynak olarak kullandıklarını bilmediğini söyleyen Hâmid, bu tarz kaçak yayınların yarattığı başka bir sorunu da dile getirmiş oluyor.

İbn-i Musa namıyla Tarık'a ek olarak yazdığı bir diğer yapıtın da yakında yayınlanarak Tarık'ı takip edeceğini söyleyen A. H. Tarhan, yapıtının bir devam olarak yayınlansa da göreceği ilginin içerdiği olayların önem derecesi ve içeriğinin belirleyeceğini söylemesi bu anlamda duyduğu kaygıları da gösteriyor. A. H. Tarhan'ın bu kaygılarını şu sözleri daha açık ortaya koymaktadır: “*İbn Musa nâmıyla Tarık'a zeyl olarak yazdığım bir diğer eser de karîben neşrolunarak Tarık'ı takip edecektir. Takip edecek ise de beraber gidebilecek midir? Bunu hâvi olduğu vukuatın derece-i ehemmiyet ü mâhiyeti tayin eder.*”<sup>134</sup>

Tarık tutkunu olan bazı kişilerin kendisinin bir daha Tarık düzeyinde bir yapıt yazamayacağını sandıklarını bu kişilerden duyduğunu söyleyen Hâmid, bu düşüncenin ne kadar isabetli olduğunu sorguluyor: “*Tarık-pesend olan bazı zevâtın benim bir daha Tarık fevkinde bir eser yazamayacağıma zâhib olduklarını kendilerinden işitmiş idim. Bu zehâb ne dereceye kadar musîbdir, bilemem.*”<sup>135</sup>

Asıl gücün yapıtında değil, Tarık adındaki komutanda olduğunu, beğenilmenin çekici yanını oluşturan bu üstünlüğün, bu aciz yazarın kalbine gelen duyuşlardan çok Endülüs'ü feth eden Musa Bin Nusayr ile Tarık Bin Ziyad'ın fetihlerinde, zaferlerinde olduğunu belirtiyor: “*Dedikleri kuvvet Tarık nâmmdaki eserde değil Tarık nâmındaki serdarda olsa gerektir. Asıl câlib-i istihsan olan meziyet, bu müellif-i âcizin sünûhâtından ziyade, Endülüs'ü fetheden Musa b. Nusayr ile Tarık b.*

---

<sup>133</sup> Y.a.g.y.

<sup>134</sup> Y.a.g.y.

<sup>135</sup> Y.a.g.y.

*Ziyadın fütühâtındadır.*”<sup>136</sup> Hâmid, kahramanlarını o kadar idealize eder ki gözümüzde tarihi kaynakların bizlere yansıttığı kusurlardan arınmış tipler çıkar karşımıza. Diğer yapıtlarında da bu tür özellikleri bulunan Hâmid’in Namık Kemal’i takip eden etkisi de görülmektedir.<sup>137</sup>

Öyleyse “Hâmid, bir daha Tarık yazamaz” demekten ise “Tarık Bin Ziyad ile Musa Bin Nusayr İspanyayı bir kere daha feth edemezler” demek daha doğru olur sözleriyle önsözünü tamamlıyor.

Oyunun yazılışında kahramanın belirleyici özelliği burada öne çıkıyor. Tarihsel oyunlarda olayın yaratıcısı olan kahraman oyuna damgasını vurur. Tiyatral bir kahraman olarak Hamlet nasıl bir tarihi kişilikse Tarık da tarihsel anlamda gerçek bir kişiliktir. A. Hâmid Tarık’ı bir oyun kişisi olarak düşünürken doğru bir eylem içindedir. Doğru bir karar içindedir. Sonuçta tiyatroyu var eden sadece kahramanın varlığı da değildir.

Oyun dili ve oyun diliyle tamamlanan kahramanın inandırıcılığı Tarık’da zayıf yönlerdir. Tarık Bin Ziyad’ın Azra’nın, Kraliçe Eyla’nın, Müslim’in konuşmaları diyalog düzeni açısından, oyun dili açısından anlamsız hareketten yoksun konuşmalardır. Hele oyununun 1916 basımına yazarın adeta heyecanlanarak yaptığı eklemeler oyunun içinde arka arakaya okunan şiirler bir tiyatro sahnesinden çok yazarın kahramanını nedenli önemseyişini, kahramanına ne denli hayran olduğunu gösteriyor.

A. H. Tarhan’ın oyununa bir de **Hatime** (sonsöz) yazdığını görüyoruz. A. H. Tarhan burada, Tarık’ın Araplar hakkında olduğu için milli, Endülüs’te bir vakayı betimlediği için tarihi bir eser olduğunu söyleyerek milli başlıklı tiyatroların nasıl olması gerektiğini **Duhter-i Hindû**’nun sonsözünde belirttiği gibi olması gerektiğini düşündüğünü, Tarık’ın konusunun çıkışının, kaynağının Endülüs tarihi olduğunu belirtiyor: “*Bu Tarık Araplar hakkında olduğuçün millî, Endülüs ’te bir vak’ayı tasvir*

---

<sup>136</sup> Y.a.g.y.

<sup>137</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları- 5, Hzl.: İnci Enginün, Dergâh Yay; İstanbul, 2002, 12 s.

ettiği için tarihî bir eserdir. Millî serlevhalı tiyatroların *Duhter-i Hindû hatimesinde arzettiğim gibi bu yolda bulunmasına taraftarım. Tarık'ın mehazı Endülüs tarihidir.*"<sup>138</sup> İçerdiği bölümlerin bir kaçı anlamsal olarak aktarılmış bir biçimde Endülüs tarihinden alınmış ise de, genel konuşma dili tümüyle hayalidir, derken tüm bu yazılanları ben yarattım demek istiyor. Bu oyunun kendisinin yarattığı bir anlatım olduğunu, kendi düşüncesi olduğunu özellikle belirtiyor: "*Hâvi olduğu fikarâtın birkaçı nakl-i meâl tarzında yine Endülüs tarihinden me'hûz ise de mükâlemât-ı umumiyesi tasavvurdur.*"<sup>139</sup> "*Belki de tasvirdir. Muvazene-i efkâr, mütâlâatında birinci asr-ı İslâmiyeti der-hatır etmeli. Küll-i asr-ı kavm, küll-i kavm-i yevm. Tarık b. Ziyad ekâbir-i İslâmın muhakeme-i ef'âlinde nakîse-cûy olan Avrupa müverrihleri nezdinde bile şahsı ehemmiyet ve itina ile yâd olunmuş ve sebât-ı müdafaa ve fart-ı celâdette şiddet-i tahammülü ve tahammül-i şiddette mazhariyyet-i, hususiyyesi müsbet bulunmuş bir nâm-ı celîl olarak devrindeki meşâhîr-i Arab'ın medâyah-nâme-i fütuhâtına bir fatiha-ı memdûha itibar olursa sezâdir.*"<sup>140</sup> A. H. Tarhan burada, Tarık'ın tarihsel bir kahraman olduğunu, Arap milletleri içindeki kahramanlarda en öne çıkan isim olduğunu ve onu ne kadar övselerde az olacağını belirtiyor.

### 1.5.6 Nesteren (1878)

A. H. Tarhan, **Nesteren**<sup>141</sup> adlı oyununa **Bir İhtar** başlıklı yazdığı önsöz nitelikli yazısında, **Nesteren**'in yazılış biçiminin, Batı şiiri yolunda olsa da, gerçekte bizim hece ölçüsünün 11'li ölçüsüne uygun olarak yapılan Batı ölçülerine ve Arap ölçülerine asla uymayan ve bağlantısı olmayan, tümüyle Türkçe ölçülü şiir olduğunu söylüyor: "*Nesteren'in sûret-i tahririyesi nazm-ı garbî yolunda îse de hadd-i ashında bizim on bir hesabına tevfikân yapılan ve evzan-ı garb ve Araba asla tevâfuk ve taalluku olmayan sırf Türkçe şiirdir.*"<sup>142</sup>

<sup>138</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan; **Nesteren**, 1878.

<sup>139</sup> **Y.a.g.y.**

<sup>140</sup> **Y.a.g.y.**

<sup>141</sup> **Nesteren**'in, Hâmid'in görevden alınmasına yol açan bir yapıt olduğu ve dostları Namık Kemal ile Recâizâde Mahmut Ekrem'le arasının açılmasına neden olduğu A. H. Tarhan'ın hatıralarında ve mektuplarında yer almaktadır. Bkz.: **Abdülhak Hâmid'in Hatıraları**, Hzl.: İnci Enginün.; **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları – 7**, Hzl.: İnci Enginün.

<sup>142</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan; **Nesteren**.



Ancak türlü uyaklarda olan beyitten beyite amacın aktarıldığı beyitin birinci dizesindeki sözün çıkışını, kaynağını kimi kez alt tarafında olan ve diğer uyakta bulunan beyitin ilk dizesine bağlamak ve fazlalıkları yazmaktansa gerekli olanı uygun bir biçimde dizeyi bölmek yani bir dizeyi ya da bir beyiti bir çok kişiye söyletmek yönüyle Avrupa şiiirlerini taklit olduğunu da özellikle belirtiyor: “*Ancak muhtelif kaşfiyelerde olan beyitten beyite nakl-i murad beyitin birinci mısrasındaki sözün mâba’dini bazı kere alt tarafında olan ve diğer kaşfiyede bulunan beyitin mısra-ı evvelinde irad etmek ve zevâid yazmaktan ise lüzumu takdirinde mısraı taksim eylemek yani bir mısraı veyahut bir beyti eşhas-ı müteaddidiye söyletmek cihetlerince Avrupa eş’ârını taklid eylemiş oluyor.*”<sup>143</sup>

Nesteren’in Paris’te yazıldığını söyleyen A. H. Tarhan, konusunun vicdanın ve nefsin (benliğin) kavgasının betimlemesi olduğunu ve Corneille’nin **Le Cid** adlı Avrupa’da tanınan şiiirine öykünme olarak gösteriyor oyununu: “*Nesteren Paris’te yazıldı. Mevzuu tecâhüd-i nefis ü vicdanı tasvirdir, ikinci derecede Corneille nâm Fransız şair-i ma’rûfunun Le Cid unvanıyla Avrupa’da iştihar eden manzumesini tanzirdir.*”<sup>144</sup> Diğer bir deyişle **Nesteren**’in **Le Cid**’e bir öykünme olabileceğini, fakat **Le Cid**’in içeriğiyle, yapısıyla **Nesteren**’in benzeri olmadığını, aralarında olan büyük farkın ikisini de değerlendireceklerce anlaşılabilirliğinin altını çiziyor: “*Tabir-i diğerle Nesteren, Le Cid’e nazîre olabilir, fakat Le Cid, Nesteren’in aynı değildir. Beyinlerinde olan fark-ı küllî ikisini de mütalâa edenlere ma’lûm olur.*”<sup>145</sup>

Burada gözümüze çarpan nokta, **Nesteren** oyununun şiiirsel dilini bir oyun dili olarak algılayan yazarın bir başka yapıtı örnek alarak yazdığı oyununun taklit olacağına ilişkin gelecek eleştirilere yönelik duyduğu kaygıdır. Yapıtların birebir aynı olmadıklarını ama benzerlikler olabileceğini de söyleyen A. H. Tarhan, bu yolda bir takım endişeler taşımaktadır.

---

<sup>143</sup> Y.a.g.y.

<sup>144</sup> Y.a.g.y.

<sup>145</sup> Y.a.g.y.

A. H. Tarhan, bu oyunun önsözünden sonra **Nesteren** başlıklı kısa bir yazıyla, kahramanıyla ilgili bir açıklama yapma gereği de duyuyor. **Nesteren** adlı hükümdarın kızının şehzadeoğlu Hüsrevle evlenmesi hakkında bazen üzüldüğünü bazen de mutlu olduğunu, bir anlamda duygularında gel-gitler yaşadığını söyleyerek, bu durumun onun kendi doğasından, psikolojisinden gelen bir şey olduğunu, bu farklılığın yadırganmamasını okuyuculardan istiyor: “*Nesteren nâm kerime-i hükümdarînin şehzade zade Hüsrev’le tezevvücü hakkında gâh meyûsiyet gösterip gâh muvaffakiyet me’ûl etmesi ve ye’s ü emelde müşavirlerinden aldığı temenniyâtı gâh red ve gâh kabul eylemesi mahsusât-ı mahsusâtından olarak dikkat buyurulur ise her bir hâlinde o tabiatın muktezâsına ta’biyet ettiği görülür.*”<sup>146</sup> A. H. Tarhan, bu sözleriyle, karakterinin anlaşılabilir çabasında olduğunu ve yine daha önce karşılaştığımız düşünceler gibi, karakteri aklamaya, daha iyi, anlaşılabilir yapmaya çalıştığını görüyoruz.

### 1.5.7 Eşber (1880)

Eşber’de yıldızları seyrettim. Şiir ki, yaratıcı Tanrı orada onu yaratmış. Diye seslenen İskender, Aristo’dan, Tanrıların tarihini daha okumamıştı. Onun yanında cennet ve cehennem hayalleri daha oluşmamış, şeytanlar, melekler doğmamıştılar, sözleriyle önsözüne giriş yapan A. H. Tarhan kültürünü de konuşturmuştur: “Eşber’de, *Yıldızları eyledim temâşâ Eş’âr ki Hâlık etmiş inşa diyen İskender; Aristo’dan tarih-i ulûhiyyeti okumamıştı. Onun nezdinde cennet ve cehennem hayalleri dünyaya gelmemiş; şeytanlar, melekler doğmamış idiler.*”<sup>147</sup> Bu önsözle, A.H. Tarhan’ın tarih bilgisinin, din bilgisinin, felsefe bilgisinin ne kadar yoğun olduğunu da görebilmekteyiz.

Bunlar şüpheler ve zulümler içinde Tevrat ile Zebur’da yaşıyorlardı. Mısır semaları ve Filistin toprakları arasında paylaşılmış ve hesaplaşmış olan Tanrısal güçler bu dünya hükümdarının algılama çevresine daha istila etmemiş ve ordularına galip gelememişti. Mısır topraklarında 17 günde bir şehir kurarak ona kendi adını veren bu dahinin Tanrısı da kendisidir denebilir ve onun cenneti sonsuzluk

---

<sup>146</sup> Y.a.g.y.

<sup>147</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan, **Eşber**, 1880.

cehennemi yokluk ve zebanilerle melekleri zihnindeki düşmanlarla kalbindeki o güzelliklerin taifesi, grubu, bu cenneti ve cehennemi yaratıyor. Dara ile Eşber’le, ve Ruksan ile Sumru’da olduğu gibi.<sup>148</sup> A. H. Tarhan burada, iyilik kötülük, cennet cehennem karşıtlıklarını kullanıyor. Herhalde yeryüzünün dörtte birinin putlarla, meleklerle dolu olduğu ve insanların da tamamen insan olmadığı zamanlarda Eşber’deki İskender’in dediğim gökyüzünden inen düşüncelerden, varlıklardan bahsetmesi belki yersiz belki tarihsiz bir gerçektir. İskender bunları cezalar ve ödüller, iyilikler, kötülükler kavramlarını amaçlayarak kullanıyor. Zaten bu manevi işaretler aklın kanıtları olarak da ortadadır. Ahiretin gelecek demek olması gibi.<sup>149</sup>

Tüm bu şiirsel anlatımda oyun kahramanlarını bizlere tanıtan A. H. Tarhan daha sonra, **Eşber**’in yazılım aşamalarına ve oyunla ilgili bilgiye geçiyor: *“Hıttâ-ı Mısıryye’nin bir kenarında -bilmem ibka-yı nâm eden mi demeli..- on yedi günde bir şehir bina ederek, ona kendi namını veren bu dâhiyenin mabudu da kendisiydi denilebilir. Ve onun cenneti beka, cehennemi fena ve zebanilerle melekleri zihnindeki düşmanlarla kalbindeki tarife-i hansâ olmak lâzım gelir. Dârâ ile Eşber de Rukzan ile Sumru’da vâki olduğu gibi. Her halde rub’-ı meskûnun mesken-i asnâm u evsân olduğu ve insanların tamamıyla insan olmadığı zamanlarda Eşber’deki İskender’in dediğim nâzilât-ı semaviyyeden bahsetmesi nâ-be-mahal veyahut nâ-be-tarihtir. İskender bunları ihtimal ki müâafat ü mücâzât ve kabahat u sabahat mefhumlarını murad ederek yad etmiş oluyor. Zaten bu işaret-i mânevîyenin medlûl-i ma’kulü de odur; âhiretin ki istikbâl demek olduğu gibi.”*<sup>150</sup>

**Eşber**’in de başlangıçta, **Nazife** gibi bir perdelik dram olduğunu söyleyen A. H. Tarhan, merhum Namık Kemal’in evvela onu gördüğünü ve çok beğendiğini ve **Horace**’den aktarma olduğunu söyleyerek, biraz da kısa bulduğunu anlatıyor: *“Eşber ibtidâ-yı emrde Nazif e gibi bir perdelik bir facia idi. Merhum Namık Kemal evvela onu görmüş, pek beğenmiş, Horace’dan muktebes demiş; fakat galiba biraz muhtasar bulmuştu.”*<sup>151</sup> Bu sözleriyle A. H. Tarhan, o dönemde

---

<sup>148</sup> Y.a.g.y.

<sup>149</sup> Y.a.g.y.

<sup>150</sup> Y.a.g.y.

<sup>151</sup> Y.a.g.y.

özellikle belirli yazarların birbirlerinin yapıtlarını değerlendirdiklerini, ilk olarak bu yapıtları birbirlerine gösterdiklerini de anlatmış oluyor. Namık Kemal'in özellikle tüm bu yazarlar için önemli bir yer tuttuğunu da görüyoruz.

A. H. Tarhan, Keşmir hükümdarı ile yönetim dostu olan kız kardeşinin yönetimine aldıkları bu kahramanlıkları gösteren bölümün sonradan yazıldığını, eklendiğini ve bu konuya dayandırıldığını da belirtir: “*Keşmir hükümdarı ile refika-ı hükûmeti olan hemşiresinin taht-ı inhisara aldıkları bu perde-i hamasete sonradan ilâve-i muzahrafat edilmesi buna mübtenidir.*”<sup>152</sup>

**Eşber**'in en ruhlu ve en canlı parçasının bu perde de olduğunu söyleyen Hâmid, onunda da **Horace**'den bir yansıma olduğunu, **Nesteren**'in de **Le Cid**'den aktarma olduğu olduğunu yineler: “*Eşber'in en ruhlu yeri ve en canlı parçası bu perdedir; o da Horace'dan mün'akistir; Nesteren, Le cid'den muktebes olduğu gibi.*”<sup>153</sup> Burada Batılı yazarların etkisini görmek olanaklıdır. Yazarın, o dönemdeki bir çok yazar gibi Batılı yazarlardan etkilendiğini görüyoruz.

Bu yansımalar ile aktarmaların kaynaklarına bakarak ne kadar yakın veya uzakta olduğunu iki gölgenin sahiplerine bakıp konu yönünden ne derece birbirine benzediğini değerli okurlar belirlesinler diyen Hâmid, kendisinin o büyük Fransız şairine benzemek iddiasında olmadığını, **Horace** ve **Le Cid** adlı bu Corneille trajedilerini sahnede görmeden, onları Paris'te okuduğunu **Nesteren**'i orada yazdığını, bastırıldığını, **Eşber**'i ise, Paris'ten dönüşte, görevinden azledildikten sonra İstanbul'da yazdığını söyler: “*Bu in'ikas ile iktibasın menbalarına meâlen ne kadar yakın veya uzakta bulunduğunu, yahut bu iki gölgenin sahiplerine mevzu itibariyle ne dereceye kadar mümasil olduğunu kariîn-i kirâm tayin buyursun. Ben o büyük Fransız şairine benzemek iddiasında değilim, Horace ve Le Cid denilen bu Corneille hâilelerini sahnede görmedim. Onları Paris'te iken okumuş. Nesreteren'i orada yazmış, tab'ettirmiş, Eşber'i ise Paris'ten avdetle, ma'zul iken, İstanbul'da yazmışım.*”<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Y.a.g.y.

<sup>153</sup> Y.a.g.y.

<sup>154</sup> Y.a.g.y.

**Nesteren**'in Paris'teki görevinin kaldırılmasına neden olduğunu, Londra'daki görevinden de ayrılmasına **Zeynep**'in neden olduğunu, bu iki oyunun garip maceralarının oluşum biçiminin oyunların yazılış öykülerine girebileceğini onların kader arkadaşı, macera ortakları olduğunu belirten A. H. Tarhan, Namık Kemal'in **Nesteren**'den pek o kadar hoşlanmadığını, hece vezni ile tiyatrodaki başarı kazanamayacağına, **Nesteren**'i kanıt gösterdiğini söyler: "*Nesteren Paris'teki memuriyetimin ilgasına âlet olmuştu. Londra'daki mevkiimden infisâle Zeynep illet olduğu gibi. Bu iki, eserin mâcerâyı garîbi müessirin tercüme-i hâline girebilir; hissedar-ı sernüviştidirler. Şerîk-i sergüzeştidirler. Merhum Kemal Nesteren'den pek o kadar hazzetmemişti. Hece vezniyle tiyatrodaki muvaffak olunamayacağına onu delil göstermişti. Ancak benim muvaffak olmayışım o veznin kusuru addolunamaz. Bence, nazımdan ziyade nesre benzediği için, vezni-hecâ sahnede daha becâ görünür. Vezni-hecâ ötmeyebilir; aruz ise nağme-serâdır.*"<sup>155</sup> Bu sözlerle Hâmid'in Namık Kemal'e ne kadar değer verdiğini, onun eleştirilerini ne kadar çok dikate aldığını görüyoruz. Namık Kemal bu dönemin en büyük otoritesi olarak A. H. Tarhan'a ve diğer Osmanlı yazarlarına rehberlik yapmaktadır.

Ancak kendisinin başarısız oluşunun hece ölçüsünün kusuru olamayacağını, kendisine göre, şiirden çok düz yazıya benzediği için hece ölçüsünün sahnede daha uygun görüleceğini, hece ölçüsünün ötmeyeceğini, aruzun ise nameler söyleyeceğini belirtiyor, iki farklı ölçünün okuyuşa kattığı etkileri bu şekilde betimliyor.

"*Operanın hakkı olan teganni bir mü'kâleme-i manzume demek olan gayr-ı mensur fâcialar lisanına yakışmaz. Aruz veznini tercih edenler tiyatro şiirinde o veznin tannanîyetini hissettirmemeli, Faik Âli gibi yazabilmelidirler. Biraz daha tenkîh ile diyeceğim ki, aruz vezninde olsa da, manzum bir tiyatro mensur okunabilmelidir; o büyük sanatkârın Nedim tiyatrosunda olduğu gibi.*"<sup>156</sup> Bu sözleriyle A. H. Tarhan, operanın hakkı olan şarkı söyleme aslında şiirsel konuşma demek olan düzyazı dışındaki dramaların diline yakışmadığını, aruz veznini seçenler tiyatro şiirinde o ölçünün makamının etkisinin hissettirmemesi gerektiğini ve Faik Ali gibi yazabilmeleri gerektiğini belirtiyor. Ve sözlerini biraz daha sadeleştirerek

<sup>155</sup> Y.a.g.y.

<sup>156</sup> Y.a.g.y.

açıklamasını yapıyor. Bir aruz vezninde olsa da manzum bir tiyatro, düz yazı gibi okunabilmelidir; O büyük sanatkârın Nedim tiyatrosunda olduğu gibi. A. H Tarhan'ın bu sözleri o dönemde kullanılan tiyatro dilinin yaşadığı sıkıntıları da yazarların aklının karışık olmasını da gösterir nitelikte sözlerdir.

Bu tarza bir kaç örneğin **Yadigâr-ı Harb** oyununda olduğunu, **Liberte** ve **Nesteren** dramlarında da hece vezninde nesre yakınlığı gözettiğini, **Bâlâdan Bir Ses** şiirine gelince onun ne manzum ne mensur olduğunu, onun hem kafiyeli hem kafiyesiz olduğunu, basılmamış olan **Cünûn-ı Aşk** tiyatrosunda da bunun bir öykünmesinin görüldüğünü söylüyor: “*Bundan birkaç numune Yadigâr-ı Harb oyununda vardır. Liberte ve Nesteren fâcialarında da, fakat hece vezninde olarak, nesre mukareneti gözetmiştim. Bâlâdan Bir Ses neşidesine gelince, ona ne manzum denilebilir, ne mensur; hem mukaffâdır, hem kafiyesiz. Gayr-ı matbu olan Cünûn-ı Aşk tiyatrosunda bunun bir nazîri görülecek olduğu gibi.*”<sup>157</sup> Yazarın bu şiir ve düz yazılarla çeşitli denemeler yaptığını, oyun dilini oluştururken hemen her türlü ölçüyü ya da tarzı yapıtlarında kullandığını görüyoruz.

Burada şuna da değinmek gerekir ki, Antik Yunan'dan itibaren kullanılan şiirsel dil, etkisini uzun süre korumuştur. Bu etkiyle oluşturulan oyunlar, lirik bir anlatımla, şiir dilsel büyüyle yazılmıştır yazılmıştır. Bu etki oyun yazarlığımızda da kendisini uzun zaman hissettirmiştir. A. Hâmid Tarhan'ın oyunlarında da görülen bu özellik romantizmden beslenmektedir. Özellikle Victor Hugo'nun eserlerinin izlerini taşıyan oyun yapıları dikkat çekicidir. Hâmid'in, romantizmin hazırlayıcılarından sayılan Jean Jacques Roussau'nun tanındığı, Hugo, Lamartine gibi romantiklerin adlarının duyulduğu ve Namık Kemal gibi Batı edebiyatından romantikleri savunduğu bir dönemde yetişmiş olması bu etkilenmede önemli yer tutar.<sup>158</sup> Fakat Tarhan, hece veznine yönelmeye başlamış, kimi oyunlarında düz yazıya yakın bir anlatım kullanmış bu görüşlerini de karşı çıkışlara rağmen özellikle oyun önsözlerinde inatla savunmuştur.

---

<sup>157</sup> Y.a.g.y.

<sup>158</sup> Emel Kefeli, “Hâmid'in Batılı Kaynakları: Victor Hugo”, **Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyum Bildirileri**, İstanbul, 1998, 53-63 s.

A. H. Tarhan tüm bu bilgileri **Eşber** oyununun önsözüne alışı, **Eşber**'in bu dediklerine benzemediğini, eğer benzemiş olsa sahnede o kadar haykırmayacağını belirterek açıklıyor: “*Eşber mukaddimesinde bunları yâd edişim şunun içindir ki Eşber bunlara benzemiyor. Ve eğer benzemiş olsa sahnede o kadar haykırmazdı.*”<sup>159</sup> Bu sözlerle oyunda çok yüksek bir hitabetin, seslenişin olduğunu görüyoruz.

Yine A. H. Tarhan, eleştirilere açık olan yönünü, diğer yazarların görüşlerini, oyunlarıyla ilgili yaptıkları eleştirileri olduğu gibi bu sözleri aktararak veriyor; “*Recaizâde merhum, merhum Kemal'in beğendiği Eşber'i muakkad bulmuş ve ciddiden müteessif olmuştu. Nesteren i pek haklı olarak tenkit etmiş; Tezer, çok sevmiş ve bugün nâm ü nişanı kalmayan Zeynep'i ondan evvelki âsârının fevkinde görmüştü. Vâlidem eserini bizzat müellifin sair âsârına tercih etmekte olduğu gibi.*”<sup>160</sup> Merhum Recâizâde Mahmut Ekrem'in, Namık Kemal'in beğendiği **Eşber**'i sözleri yönünden zor anlaşılır bulduğunu ve çok üzüldüğünü ve üzüntülerini de bildirdiğini söylüyor. **Nesteren**'i haklı olarak eleştirdiğini, **Tezer**'i çok sevdiğini, bugün adı sanı kalmayan **Zeynep**'i ondan önceki yapıtlarının da daha üstünde gördüğünü, tıpkı **Validem** oyununu bizzat yazarın diğer eserlerine tercih ettiği üstün tutuşu gibi değerlendirdiğini vurguluyor.

Büyük bir tarihsel yüz olan İskender'in karşısındaki **Eşber**, bir hayali kahramandır, diyen Hâmid, son perdede oynayan bu hayalin **Eşber**'den çok Horace'nin ve kendisinden çok Corneille'in olduğunu belirtiyor<sup>161</sup>: “*Büyük birr simâ-yı tarihî olan İskender'in karşısındaki şahs-ı Eşber ise bir mahlûk-ı hayalîdir. Son perdede oynayan bu hayal Eşber'den ziyade Horace'ın ve benden ziyade Corneille'indir. Makher'le Ölü'ye ve benim bu kadîd eserlerimle rahmetli matemime hayat-ı taze veren Süleyman Nazif ve Cenab Şahabeddin Beyefendilerin İhyâkâr kalemleri olduğu gibi.*”<sup>162</sup> Yazar etkilendiğini açıkça itiraf edip daha da ileri giderek, karakterin tamamen ona ait olduğunu söylüyor. **Makber** ile **Ölü**'ye ve benim bu pek çelimsiz yapıtımla acıma, üzüntüme, yeniden canlılık veren Süleyman Nazif ve

<sup>159</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan; **Eşber**, 1880.

<sup>160</sup> **Y.a.g.y.**

<sup>161</sup> **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları - 4**, Hzl.: İ. Enginün, Dergâh Yay; İstanbul, 2000, 9-10 s.

<sup>162</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan; **Eşber**,

Cenap Şahabettin Beyefendilerin onu canlandıran, eleştirileri de böyledir. Nasıl Corneille bu oyunda etkilisiyle **Makber** ile **Ölü**'yü canlandıran Cenap Şahabettin'nindir diyerek önsözünü tamamlıyor.

### 1.5.8 Sardanapal (1915)

A. H. Tarhan **Sardanapal**'ın<sup>163</sup> İsa'dan 800 yıl önce dünyaya gelmiş bir Asur hükümdarı olduğunu, zamanın darbeleriyle manevi kimliği bugün, hayal dünyasına ulaşmış, tarihsel kimliği de efsanelerde örnek olduğunu şu sözleriyle anlatır: *“Sardartapal tarih-i Mesihî'den sekiz asır evvel dünyaya gelmiş bir Asurya hükümdarıdır. Sademât-ı ezmine ile şahs-ı manevîsi bugün mertebe-i hayaliyyeti bularak, tarihi de efsanelerden misal olmuştur.”*<sup>164</sup>

Hâmid bu oyununu, onbir sene önce yazdığını ve burada tarihsel bir olaydan çok, bir aşk hikayesi anlatmaya çalıştığını uyuma çok fazla önem vermediğini belirterek, düz yazı ile şiiri birleştirerek yazma istediğini ortaya koymaya, bu şekilde bir uygulama yapmaya çalıştığını anlatıyor: *“Sardanapal nâmına bundan on bir sene mukaddem yazdığım bu eser, eb'âd-ı mazleme-i sükûk içinde kalan bir vak'a-ı tarihiyyenin, nâire-i aşk ile tenvîr olunarak gösterilmesidir ki meşmûl-i nazarları olacak erbâb-ı dikkat bunda tarihe mutabakattan ziyade bir şir ü inşâ hevesinin ilcââtına muvafakat bulurlar.”*<sup>165</sup> Burada yazarın tarihi bir gerçekliği konu alsa da, bir yazar olarak kendi hayal dünyasını, kendi istediğini anlatmakta özgür olduğunu ve tarihi gerçekliğe bağlı kalmadığını söyleyecek olan kişilere de “benim amacım zaten bir aşk konusuydu” diyerek yanıt vermiş oluyor.

Oyunun tarihçe olan eksikliklerini, fazlalıklarını bu sözlerimle itiraf ettikten sonra, “bir tarihsel olayı” şairane duygularla birleştirip kusur işlemektense, o duygulara göre hayali bir dramı yaratmak, betimlemek daha güzel, daha iyi, daha

<sup>163</sup> Oyunun konusu için bkz.: Gündüz Akıncı, **Abdülhak Hâmid Tarhan, Hayatı Eserleri ve Sanatı**, D.T.C.F. Yayınları, Ankara, 1954.; **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları - 4**, Hzl.: İnci Enginün, Dergâh Yay; İstanbul, 2000.

<sup>164</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan, **Sardanapal**, 1915.

<sup>165</sup> **Y.a.g.y.**



üstün değildir yolunda gelebilecek bir soruya yanıt olarak ben derim ki dünyanın bütün olaylarını daima kalplerinde duyarcasına yaşayan şair yaratılmış olan güç sahipleri için bir şeyler yazmak istedikleri zaman, eski tarihlerden, mitolojiden yardım almaya gereksinim yoksa, ben yazdığım oyunun konusunu tarihten almak ihtiyacında bulunan görgüsüzlerdenim.<sup>166</sup> Bu sözleriyle A. H. Tarhan, tarihi oyun yazmanın, o dönemlerde karşılaşılan kimi tartışmaların yönünü gösteriyor bize. Bir yanda tarihsel oyunlar yazanlar, bir yanda ise aile, evlilik ve ahlâki değerler üzerine oyunlar yazanlar kimi zaman birbirlerini oyun konularına göre eleştirdiklerini görüyoruz.

Ana yapıyı bu şekilde oluşturup sonra onu kendi görüşlerime göre açıklamak, yaymak adetimdir diyen Hâmid, **Tezer**'in, **Eşber**'in **Tarık**'ın, hep bu yolda yazıldığını ve **Sardanapal**'ın da bu şekilde olduğunu söyler: *“Esası bu vechile tedârik edip, sonra onu kendi efkârıma göre vaz’etmek âdetimdir ki Tezer, Eşber, Tarık, hep bu yolda yazılmış şeyler olduğu gibi, Sardanapal da öyledir.”*<sup>167</sup>

Hâmid, **Sardanapal**'ı yazdığı zaman büyük üstâdımız dediği, Namık Kemal'e haber verdiğini, Namık Kemal'in de, kendisine Lord Byron'un Fransızca'ya çevrilmiş bu adda bir yapıtının bulunduğunu hatırlattığını ve bu konuda bilgi verdiğini söyler: *“Sardanapal'i yazdığım zaman üstad-ı muhterememiz atufetlu Kemal Beyefendi Hazretlerine haber vermiş olduğumdan, kendileri cevaben Lord Byron'un Fransızcaya mütercem, bu nâmda bir eseri bulunduğunu ihtar ile mütalâasını tavsiye buyurmuşlardı.”*<sup>168</sup> Kendisinin oyunu okuyup uyguladığını fakat onun yazdığı ile Lord Byron'un yazdığının farklı olduğunu, Byron'unkinin daha güzel ama kendisinin çok farklı olduğunu açıkça belirtir: *“Okudum, tatbik ettim. Byron'un yazdığını bittabi güzel, benim yazdığımı fena, fakat büsbütün başka buldum. Erbâb-ı mütalâadan bu iki eseri tatbik buyurmak isteyenler dahi, zannederim ki, dediğim adem-i mutabakatı tasdik ederler.”*<sup>169</sup> Daha sonra Hâmid, bu iki yapıtı da inceleyenlerin bu farkı anlayacaklarına inandığını da belirtir.

---

<sup>166</sup> Y.a.g.y.

<sup>167</sup> Y.a.g.y.

<sup>168</sup> Y.a.g.y.

<sup>169</sup> Y.a.g.y.

**Sardanapal**'ın edebi anlamda, yani sanatsal boyutta eksikliklerini için yine kendi öz eleştirisini yapan Hâmid, şöyle diyor: “*Sardanapal*'ın edebiyatça olan nakîselerine gelince: *Başlıcası Eşber ile Tezer gibi bunun da kavâfi-i mukayyede ile yazılmış olmasıdır ki eseri şart-ı evvel-i âsâr olan tabiîlikten çıkarıyor. İcbar-ı tabiatla ihtiyar olunmuş bir tarz-ı ifadeye müstenid olursa en tabiî hissiyatın bile tabiiyeti mahvolur.*”<sup>170</sup> İlk olarak, **Eşber** ile **Tezer** gibi bu oyununun da düzenli kafiyelerle yazılmış olduğunu söyler, fakat bununda yapıtını doğallıktan çıkardığını vurgular. Zorlanarak yazılmış olan bir anlatım yöntemine dayalı olursa en doğal duygular bile doğallığını yitiriyor diyor. Bir heykel ne kadar güzel olursa olsun ruhsuzdur, halbuki bir heykelin de güzelliği doğallığa olan uygunluğu oranındadır diyen Hâmid, doğaya uygunluğu, doğal amaçladığını gösteriyor: “*Bir heykel ne kadar güzel olursa olsun, ruhsuzdur. Halbuki bir heykelin de güzelliği tabiiyete olan mukareneti nisbetindedir.*”<sup>171</sup>

Bu oyununu Edirne’de, yirmibeş gün bir köşeye çekilip yazdığını söyleyen Hâmid, düşünerek yayınlamaya mecbur olduğu bu yapıttan hiçbir okuyucunun zevk almayacağını bildiğini itiraf eder: “*Edirne’nin bir köşesinde yirmi beş gün inziva edip de yazdığımı düşünerek neşrine mecbur olduğum bu eserden hiç bir mütâliin zevkyâb olamayacağını bilirim.Yalnız gönül ister ki bu kafiye-i mukayyede kusuru, kitabın sair hatalarını hem isbat, hem de mahveder bir kusur addoluna!.*”<sup>172</sup> Aslında bu eleştiri ya da itiraf oldukça ilginçtir. Hâmid her zaman bu noktada oldukça açık olmuş ve yapıtlarıyla ilgili olumsuzlukları da kendisi söylemeye çalışmıştır. Yalnız gönül ister ki, bu düzenli kafiyeye kusuru kitabın diğer yanlışlarını hem ortaya çıkarsın hem de yok eden bir kusur sayılsın “hem kusurları ortaya çıkarsın hem de kusurları yok etsin” derken ortaya koyduğu bu tarzla yaptığı etkinin de farkındadır.

Kendisinin bu içten yakarışına kulak verip o dehşet verici kötülükleri düşünmeyip de bir kabrin taşındaki sözler de akıp giden eksiklikler gibi **Sardanapal** birbirini izleyen kafiyeleri olmasa, daha iyi olurdu görüşünü söylemek de özgür olduklarını okuyucularına söylerken eleştirilere de açık olduğunu görüyoruz: “*Bu*

---

<sup>170</sup> Y.a.g.y.

<sup>171</sup> Y.a.g.y.

<sup>172</sup> Y.a.g.y.

*tazarrudan erbâb-ı mütalâa içinde, içindeki fenâ-yı müdhiş-i azîmi düşünmeyip de bir kabrin taşındaki sözlerde nakîse-cûy olanlar Sardanapal bu yolda mukaffâ olmasa hatadan münezzeh bulunurdu mânâsını istihraçta muhtardılar.*"<sup>173</sup>

Hâmid, daha sonra şöyle ilginç bir açıklama yapıyor yapıtının eksikliğiyle ilgili olarak; Ben içten bir şekilde dostlarıma söylerim ki, insan hatalı olduğundan yapıtının yanlışsız olması mümkün değildir. Fakat bir yazar hata etmemeyi istemekle birlikte ya da yaptığı yanlışa bir sebep gösterdiği için eleştirilmiş olmaz. Şu ilave olunacak şeylerdendir ki, zamanımızda ve özellikle padişah hazretlerinin o bilgi yayan gölgesi altında bilginin becerinin bütün her bir bölümü, ilerlemeye dönük olarak edebiyatımızın olgunluğu içinde pay alacak ve o edebi ilerlemeden bu küçük, önemsiz yazara da bir pay düşeceği için, bundan övünç duyacağımı Osmanlı yazarları önünde kabul ettiğimi, her ne kadar Sardanapal bu ilerleme, gelişme evresinden önce yazılmış, bir yapıt olduğu için kapsadığı şiirler ile düşüncelerin çağımızın gelişimiyle doğrudan bir ilişkisi olmayacağı doğaldır.<sup>174</sup>

Sözün kısası, **Sardanapal**, redifli kafiye ile yazılmamış olsa, yanlışları şimdikine oranla daha az ve özellikle önce yazılmış olmayıp da, o büyük sultanın yücelik çağında kaleme alınmış bulunsa, edebiyatta yaşanan ilerlemelerden başka, nedenleri olmayacak bir gelişme derecesi göstererek şu andaki edebiyatımızın gelişmesine bu aciz eserimde bir kanıt olabilirdi demek isterim. Buralarını yazışım ne bir özür ne tartışma ne de gelecekte olacak eleştirileri savunma için olmayıp amacım, yalnız, edebiyatı izleyen, okuyan kişilere görüşlerimi açıklamaktır.<sup>175</sup> Bu sözleriyle kendine güvendiğini, öz eleştirisini yaptığını, eksikliklerini bildiğini görüyoruz. Bu tavrıda onu daha güçlü, daha dikkat çekici kılıyor.

---

<sup>173</sup> Y.a.g.y.

<sup>174</sup> Y.a.g.y.

<sup>175</sup> Y.a.g.y.

### 1.5.9 Finten (1918)

A. Hâmid Tarhan oyun konularından bahsederken, kimi zaman da **Finten**'de<sup>176</sup> yaptığı gibi, oyun konusundan önce, oyunun geçtiği ülke, ülkenin insanları ile bilgi verme gereğini duymaktadır. İngiliz halkının övülmesiyle başlar yazıya, onların ne kadar kibar, vasıf sahibi, terbiyeli olduklarını anlatır: “*Finten*'de kısmen gösterildiği üzere İngiliz kavmi kibar-ı akvâmdandır. Her ferdinde garabetle karışık bir mümtaziyet görülür. Tarz ve tavırlarında kibir ve azamete benzer bir hâl vardır ki edeb ve hicabdan başka bir şey değildir. Ahlâk ve ülfet nokta-i nazarından bakılınca İngilizler böyledir. Ahâd-ı nâsında bile adilik görünmez. Fakat akvâm-ı sâireyi hakîr görmek gibi bir nakîseleri vardır. Mesela ‘Bu zât pek mükemmeldir, ne faide ki İngiliz değildir! Şu adam gayet zengin imiş, teessüf olunur ki İngiliz doğmamıştır. Bu kadın fevkalâde güzel, lâkin İngiliz değil!’ derler.<sup>177</sup>

**Finten**'de bir parça gösterildiği üzere İngiliz ulusu, ulusların en kibarlarından, seçkinlerindedir. Kibar aynı zamanda büyük, seçkin, ukala, kendini farklı gören anlamlarına da sahip her bireyinde tuhaflıkla karışık, bir üstünlük, seçkinlik görünür. Davranışlarında kibir ve büyülenmeye benzer bir görünüm vardır ki bu terbiyeden ve utanma duygusundan da, sıkılmadan başka bir şey değildir. Ahlâk ve yakınlık, sıcaklık açısından bakılınca İngilizler böyledir. Halkının en sıradanında bile basitlik görünmez. Fakat diğer ulusları aşağıda görmek gibi bir kusurları vardır. Örneğin, “Bu kişi pek mükemmeldir. Ancak ne faydaki İngiliz değildir. Şu adam gayet zenginmiş, fakat ne acı ki İngiliz doğmamış! Bu kadın olağanüstü güzel, lâkin İngiliz değil!” derler.<sup>178</sup>

İngilizleri tanımladıktan sonra onların siyasetini anlatmaya başlıyor Hâmid: “*Siyasiyâta gelince, bu centilmenlerin siyaseti adeta can-âverânedir. British Lion denilen İngiliz arslanı da meydan-ı siyasette büyükleşmiş bir kedidir. O hem başkalarının nimetiyle büyümüş, hem de nankördür. Nankörlükle ülfet ve hodbinlikle*

<sup>176</sup> Finten ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Türk Edebiyatı Tarihi**, 582 s.; **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları - 3**, Hzl.: İnci Enginün.

<sup>177</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Türk Edebiyatı Tarihi**, 156 s.

<sup>178</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan; **Finten**, Matbaa-ı Âmire, İstanbul, 1334 (1918).

*kesb-i kuvvet etmiştir.*”<sup>179</sup> Siyaset bilimine gelince bu centilmenlerin siyaseti adeta canavarcadır, çok canlıdır, diyen Hâmid, British Lion denilen İngiliz aslanı da siyaset meydanında büyüklemiş bir kedidir, diyerek de armalarından bahsediyor. Bu aslanı, o hem başkalarının nimetiyle büyümüş hem de nankördür diye tanımlayan Hâmid, nankörlükle, yakınlık, alışkanlık ve bencillik kazanmıştır, sözleriyle de İngiltere’nin sömürgeci bir devlet olduğunu vurguluyor.<sup>180</sup>

Bir aslan yavrusu büyük bir kediden daha çok büyüklük taslamaz, çünkü o daha büyüktür, derken bu devletin büyüklüğünü ve kendini beğenmişliğini tanımlamaya çalışıyor.<sup>181</sup>

İngiliz siyaseti, hiçbir ulusun kalbini büyülememiş, bir çok ulusun ciğerlerine saldırmıştır. Bazen bir ulusu kendisine ısındırmaya, yaklaştırmaya çalışması onun daha sonra ülkesini yakarak ışıyla İngiltere adalarını aydınlatmak içindir. O siyaset toklukla yetinmez. Tok olduğunda da yemek ister. Aç gözleri kapandıktan sonra bile görür, diyen Hâmid, bu ülkeyle ilgili hissettiği tüm olumsuz duyguları açıkça, hiç çekinmeden ifade etmiştir: “*İngiliz siyaseti hiç bir milletin kalbini teshîr etmemiş, birçok milletlerin ciğerlerine taarruz etmiştir. Bazan bir milleti ısındırmağa çalışması, onun bilâhire memleketini yakarak ziyasıyla İngiltere adalarını tenvir etmek içindir. O siyaset toklukla kanaat etmez. Tokken de yemek ister. Aç gözleri kapandıktan sonra bile görür. İngiltere tarih-i siyaseti taşmış, kabarmış.. Fakat yükselmemiştir. O siyasette kahramanlıktan ziyade kahbelik görünür. Bu mikyasa göre ingiltere büyük değil, iridir. Milletlerde nice nice büyüklükler vardır; bazısı medhûl ve muhakkar, bazısı makbul ve muvakkar. Şişmek, kabarmak, kabına sığamamak yanındakini sıkmak, irileşmek, genişlemek, boy çekmek, yükselmek. Bunlar ayrı ayrı birer büyüklüktür.*”<sup>182</sup>

Hâmid tüm bu sözlerinden sonra **Finten**’i yazmak için yani bu ülkeyi anlatmak için okyanuslar kadar mürekkep gerektiğini söyler. Burada tarih ve tiyatro

---

<sup>179</sup> **Y.a.g.y.**

<sup>180</sup> Kenan Akyüz, “Finten”, **Türkoloji Dergisi**, D.T.C.F. Yayını, Sayı:1, Ankara, 1969.

<sup>181</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan, **Finten**.

<sup>182</sup> **Y.a.g.y.**

ilişkinine değinen ve Finten'i o büyük ve görkemli Londra şehrinde yazdığını söyleyen Hâmid, egemeni bulunduğu ülkede güneşin batmadığı, fakat çarşılarında, pazarlarında ve ufuklarında insana zulm eden bir güzellikle buharlaşan bir rüzgarla dağılan o benzeri olmayan başkentin insanı şaşkına çeviren bu memleketin gördüğü çeşit çeşit büyüklükleri gökyüzünün sonsuz sayfalarına bile yazılsa hakkıyla, tanımlanamaz, anlatılamaz diye ülkenin büyüklüğünü, görkemini tanımlamaya çalışıyor: “*Finten'i Londra'ya muvasalatımın ikinci senesinde, bin sekiz yüz seksen altı ve seksen yedi tarihlerinde yazmış, Maarif Nezaretine yollamış, ruhsatını alamamıştım. O tarihte Londra bugünkü kadar bir terakki-i sûrîye mazhar değilse bugünkü tedenni-i manevîye de mahkûm görünmüyordu: Sokaklarda bisikletler, otomobiller, tübler, evlerde elektrik ziyaları, telefonlar, meydanlarında muazzam ve muallâ oteller, sinemalar, bulutlarında tayyareler olmadığı gibi riyaset ve siyaset makamlarında da Curzon'lar, Asquith'ler, Grey'ler tahakküm etmiyordu.*”<sup>183</sup> İngiltere ile ilgili düşüncelerini aktarmaya devam eden A. H. Tarhan, **Finten**'i Londra'ya varışının ikinci yılında 1886 ve 87 tarihlerinde yazmış, maarif bakanlığına yollamış, iznini alamamıştım, diyerek burada da yayın denetiminin olduğunu belirtmek istiyor.

İngiltere'yi görmeden evvel yazdığı **Duhter-i Hindû** piyesinde Hindistandaki baskıcı İngiliz yönetiminden yükselen çılgınlıkları aktaran bir yazar olarak A. H. Tarhan, bize tiyatroyla hiç ilgisi olmasa da sömürgeci İngiliz siyaseti ve dünya siyaseti üzerine ilginç bilgiler aktarır.

Tüm bunlardan sonra Hâmid, **Finten**'in içeriğinin, kaynağının Londra'da geçen hayatı, tanıklarınınmsa kendi gözlemleri olduğunu açıklar: “*Duhter-i Hindu'da tasvir ettiğim ahvâl ve ehvâle Hindistan tarihi şehadet eder. Finten'in muhteviyatına gelince, me'hazım Londra'da geçen hayatım, şühudumsa kendi müşâhedâtımdır. Bazı müverrihlerin gazakâr oldukları malûm bulunduğundan bir Fransız tarihini işhâd ederek yazdığım Duhter-i Hindu tiyatrosunda hakikate benzer hayalât ile tarihe benzemez hikâyât olabilir. Ancak bu Finten'de, merhum Fikret'in takdir ettiği*

---

<sup>183</sup> Y.a.g.y.

*gibi, zannederim ki az çok seyyâr ve sabit, "bâl-i hayâl açmış hakikatler" vardır.*"<sup>184</sup>

Bu sözleriyle A. H. Tarhan, oyunlarında tarih ve gerçeklik olgusunu, tarihten yararlanma, tarihi kullanma, tarihi değiştirme, tarihsel gerçeklere gözlemlerini kullanarak nasıl eklemeler yaptığını anlatıyor.

**Finten** oyununda A. H. Tarhan'ın, sahnede sadece sözlerden oluşan bir tiyatro oyununun iyi aktarılmadığında keyif vermeyeceğini açıkça söylemesi de ilginçtir.<sup>185</sup> Kenan Akyüz, "**Finten**" başlıklı makalesinde, "(...) yazarın diğer piyeslerde olduğu gibi, bu piyesinde de kendisini kayıt altında bulundurmamak istemediğini; yalnız yazı şekli bakımından değil, bir sahne eserinin gözönünde tutması muhakkak surette gereken teknik özellikler ve zaruretler bakımından da tamamiyle tasasız bulunduğunu göstermektedir. Bu durumda, yazılışı ciddi tiyatro eserlerinin oynanmasına imkân olmayan bir tarihe rastladığı içini **Finten**'in de, 'oynanmak için değil, okunmak için' yazılmış olduğunu kabul etmek bir zaruret haline girmektedir."<sup>186</sup> sözleriyle yapının neden oynanmaya uygun olmadığını anlatmaya çalışmıştır. Yine Asım Bezirci, **Abdülhak Hâmid Tarhan** adlı kitabında **Finten** için; "*Finten bir tiyatro eserinden çok edebi bir serüven romanına benzer. Oynanmaya elverişli değildir. Okunmak için yazılmıştır.*"<sup>187</sup> demektedir.

### 1.5.10 Nazife (1919)

**Nazife**, **Abdullahü's Sagîr**,<sup>188</sup> bu iki özgün oyunun birisi yazar genç iken yazılmış, eskidir; birisi yazar yaşlı iken yazılmış, yenidir. **Nazife** bir eski ilkbahar, bir geçmişin yeniden doğuşu, **Abdullahü's Sagîr** ise yepyeni oluşmuş bir harabe, içinde bulunan durumun grup hali olarak tanımlanıyor A. H. Tarhan tarafından: "*Nazife, Abdullahü's-Sagîr, bu iki telifin birisi müellif genç iken tahrîr edilmiş, eskidir; birisi müellif ihtiyar iken yazılmış, binaenaleyh yenidir. Nazife bir nevbahar-*

---

<sup>184</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan, **Finten**.

<sup>185</sup> Y.a.g.y.

<sup>186</sup> Kenan Akyüz, "**Finten**", **Türkoloji Dergisi**, D.T.C.F. Yayını, Sayı:1, Ankara, 1969, s. 45.

<sup>187</sup> Asım Bezirci, **Abdülhak Hâmid Tarhan**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1991, 89 s.

<sup>188</sup> **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları- 5**, Hzl.: İnci Enginün, 28-29 s.

*ı kadîm, bir tulû'-ı mâzi; Abdüllahü's-Sagîr ise bir harabezâr-ı taze vü ter, bir gurûb-ı hâl.*"<sup>189</sup>

Doğadaki yıldızlarla, onun habercisi olan sanat her iki yapıtta da hem doğuyor hem batıyorlar. Her ikisinde de aynı baharın, aynı gecenin, aynı günün, aynı bulutların, aynı gelin odasının, aynı mezarın, aynı zamanın, aynı inleyişlerin, aynı görüşlerin, aynı şiirin olduğunu biliyoruz, diyen Hâmid, gençlik yılları ile yaşlılık yıllarını birbirleriyle karşılaştırıyor. Gençliğin güzelliği ile yaşlılığın ölüme yakın duruşunu birbirine tezat sözcükleri bir arada kullanarak veriyor: "*Sâbite-i tabiatla onun râdifesi olan sanat her ikisinde de hem tecelli, hem ufûl ediyor. Her ikisinde de aynı hazar u bahar, aynı leyl ü nehâr, aynı şahâri vü nehâr, aynı halce ve mezar aynı rüzgâr, aynı âhu zârî, aynı eskâr u eş âr.*"<sup>190</sup>

O gençlik yadigarıyla, bu yaşlılık anısı arasındaki hemen hemen kırk yıllık bir ara ile ortak bir duyguyu ve hayali pek kuvvetli bir bağlantı vardır. Tarihe dayanan birer olay ve merak uyandıran konularla bu canlandırılan şahısların o büyük insanların, seçkin insanların tarihteki varlıkları, doğada yaşayanlarla ya da sonradan yaratılmış olanlarda gösterdiğim duyarlılık ve uzlaşma ile ahlâki düzeyde yaratılmış olmaları özelliğine dikkat ettim<sup>191</sup> diyen A. H. Tarhan, hem özeleştirisini yapar hem de üzerinde titizlendiği durduğu tarihsel gerçeklik olgusunu önemseydiğini açıkça ortaya koyar.

Yine A. H. Tarhan, kendine dönüp bakmayı ihmal etmediğini bize gösterir. Kırk sene önceki Tarhan ile kırk sene sonraki Tarhan'ı kıyaslar. Kırk sene sonra bile değişmediğini söyler. Kimi fiziksel unsurlar değişse de ruhunda yatan heyecanlar, onu Tarhan yapan etkiler değişmemiştir. Bu duygularını da şu sözlerle dile getirir: "*Görüyorum ki bundan kırk sene evvel ben neler düşünüyorsam hâlâ o düşünceler içindeymişim: Eski hava ve heves bâkî, eski hamîyyet ve hasamet bâkî, eski istidad ile bugünkü inhitât, tev'emâne bir mahremiyetle bir noktada mülâki ve bâkî*".<sup>192</sup>

---

<sup>189</sup> Y.a.g.y.

<sup>190</sup> Y.a.g.y.

<sup>191</sup> Y.a.g.y.

<sup>192</sup> Y.a.g.y.



Oyununda çok kusur olduğunu belirten, oyununun değerini yitirmediğini, biri gençliğinin biri yaşlılığının ürünü olduğunu söylerken A. H. Tarhan, “*Kusur çok, sukut yok*”, sözleriyle bir kez daha bunun altını çizer.

“*Mağlûb-ı heva ,mağlub-ı a’dâ olan şehriyar Sagîr ile nefesine galip, hasmına galip olan hükümdar-ı kebîr, iffetle hiffet sevdâ-yı hüsn ile ibtilâ-yı milliyet, gurbetle vatan, aşk ile,vazife,yahut Karolina ile Nazife, uzaktan uzağa müşafehe, musafaha, musalâha ediyorlar. Âsimle masum: lâzımla melzûm birleşiyor. Zât-ı müellifin başka bu şahsiyetlerin hiçbirisinde noksan veya kemal, fazl veya fazîha ilim veya cehalet, sevap veya ma’siyet yok.*”<sup>193</sup> Bu sözlerle edebi yönünü konuşuran ve kahramanlarını şiirsel bir betimlemeyle tanımlayan A. H. Tarhan, bir yandan da yarattığı kahramanların ne kadar üstün özelliklere sahip olduğunu da göstermeye çalışır.

Her iki yapıtın yanlışı da sevabı da sanata, onunkilerse (kahramanlara ilişkin söylüyor bunu) tabiatı yaratandan kaaynaklanıyor diyen Hâmid, Endülüs meliki sevda tutkusuyla kararsız ise, hastalıklı olan o; İspanya kralı adil veya öldürücü ise öven veya dahil olan o; Nazife canını verircesine fedakar ise başaran ve seçilen o; tövbenin etkisiyle darmadağın olan Karolina mutsuz veya mutlu ise onun içinde bağışlanacak veya affedilecek veya ayıplanacak ve sorunlu olacak yine o: yani o en aşağılık yazar<sup>194</sup> derken, aslında kendini küçük gören bu tevazu ile kendisini yücelttiğini görüyoruz. Bütün bu kahramanların bir sürü kusuru ya da eksiklikleri varsa bunları yaratan yazardır diyor. Oyun yazma yöntemi adına baktığımızda oyun yazarının kahramanları biçimlemesi konsuna değindiğini görüyoruz. Oyunun tüm kahramanlarının yazarın yaratıcılığına bağlı olduğunu, kahramanlara tüm şekillenmelere yazarın yön verdiğini ve bu nedenle de kişilerle ilgili her türlü doğru ya da yanlışın yazara ait olduğunu savunuyor.

Tüm bu açıklamaların oyun kişilerinin yaradılışlarına ilişkin olduğunu, yapıtların şiirsel içeriğine gelince yazarın onların kusurlarını bilmekle beraber göz yumduğunu ve okuyucuların da yazarı affetmeleri gerektiğini söylüyor.<sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> Y.a.g.y.

<sup>194</sup> Y.a.g.y.

<sup>195</sup> Y.a.g.y.

Zorunlu saydığı bazı küçük düzeltmelerden başka **Nazife**'nin hiç bir harfine dokunmayarak aynen bıraktığını söyleyen Hâmid, düzeltmesini **Abdullahü's Sagîr**'e bıraktım desem de olur, derken **Nazife**'nin bir gençlik yapıtı olduğunu, bunun kusurlarını düzeltmede uğraşmadığını ama burada orada gördüğü kuruşları yapmadığını söylüyor ve ekliyor, yeni yazılan yapıt eskisine göre üstün ise o bir düzeltme demektir: *“Zarurî addettiğim bazı tadilât-ı cüziyyeden başka Nazife'yi hiçbir harfine dokunmayarak hâliyle bıraktım. Tashîhini Abdullahü's-sagîr'e bıraktım desem de olur. Eser-i lâhik eskisine fâik ise o bir tashîh demektir.”*<sup>196</sup> Yani ben yeni yapıtımda eski yanlışları yapmıyorsam, yapıtı düzelttiğimi, kendimi geliştirdiğimi, yanlışlarımı gördüğümü gösterir bir şeydir bu diyor.

Hâmid, bu iki oyun tecrübesinin arasına bu kadar aradan sonra şimdide bu önsöz giriyor, aralarını bulmak için midir acaba? Öyle zannederim derken, bu önsözü iki yapıtı arasında geçen zamanı ve bu zamanın kendisini de kattığı artıları göstermek için de yazdığını söylemiş oluyor: *“Bu iki tecrübe-i kalemiyyenin arasına bu kadar fasıladan, iftiraktan sonra, şimdi de bu mukaddime-i âcizâne giriyor. Aralarını bulmak için midir, acaba?... Öyle zannederim.”*<sup>197</sup>

Türk tiyatrosunda Şinasi ile başlayan önsöz geleneği dönem göz önüne alındığında, tiyatromuz için oldukça önemli bir yön ve biçim verme aracı olmuştur. Bu önsözler ile yazarların tiyatroya dair görüşlerini ortaya koyarak diğer çağdaşlarını ve halkı tiyatro anlayışı konusunda bilgilendirdiklerini, oyun yazım sürecini ve tiyatroyu algılayış biçimini şekillendirdiklerini görmekteyiz.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan verimli bir yazarlık serüveni içinde Abdülhak Hâmid Tarhan, **“şair-i a'zam”** ünvanına sahip büyük bir şair oluşunun yanısıra, yazdığı piyesleriyle döneminin siyasal, toplumsal olaylarıyla düşünce tarihini de yansıtan bir oyun yazarımızdır. Oyunlarının konularının ilginçliği yanında, oyun önsözleri, dönemin Batılılaşma olgusunu, tiyatroya bakış açısını anlatması bakımından değerli bir bilgi kaynağı niteliğindedir.

---

<sup>196</sup> Y.a.g.y.

<sup>197</sup> Y.a.g.y.

Yazarımızın oyun önsözleri, oyununun konuları, yazma tekniği, oyunlarının yapısı dışında genel tiyatro bilgisini yansıtan, dönemin oyun yazarlığının yanısıra, oyunculuk anlayışını, seyircinin beğenisini de anlatan bilimsel nitelikli birer bilgi kaynağıdır. Oyun önsözlerinin (**Mukaddime / İfâde-i Merâm, Hatîme vb.**) hemen hepsinde okuyucudan yanırları için af dileyen A. Hâmid Tarhan, bu tavrıyla kendi öz eleştirisini yaptığını, nerede yanırlı olduğunu, neden oyununda böyle bir tarz kullandığını da anlatır.

A. Hâmid Tarhan'ın oyun önsözlerinde konunun çoğu zaman anlatıldığını görmekteyiz. Zaman zaman daha çok olay örgüsüne yönelik açıklamalar görölse de zaman zaman da karakterlerin özellikleri, tavırları oyun içindeki işlevsellikleri okuyucuya bir önbilgi olarak verilmektedir. **Mâcerâ-yı Aşk** ve **Eşber** oyunları bu anlamda iyi örneklerdir.

A. Hâmid Tarhan'da dikkat çeken bir özellik ise, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde tartışılan “**milli tiyatro**” kavramı çerçevesinde dile getirdiği görüşleridir. Özellikle **Duhter-i Hindû**'da milli tiyatroyla ilgili düşüncelerini belirtirken “**milli tiyatroların**” bu oyunda olduğu gibi olması gerektiğine inanır ve **Tarık**'ın Araplar hakkında olduğu için milli, **Endülüs**'de bir olayı anlattığı için tarihi bir eser olduğunun altını çizer. Oyunda halkın “**milli tiyatro**”ya ilgisi anlatılırken, tercüme olunan ya da içinde kendi kültüründen izler taşımayan oyunlara fazla ilgi gösterilmediğini, hatta İran ve Çin ulusları gibi yabancı ulusların oyunlarına hiç ilgi gösterilmediğini belirtir.

Bunun yanında “**milli tiyatro**” tanımına bağlı, bu ad ile yayımlanan oyunların, diğler piyeslerden üstün olup olmadığını tartışır. Kendisinin bu görüşte olmadığını vurgulayarak bu tarzda, özellikle ahlâk dersi veren yapıtların milli olmaktan uzak olduğunu vurgular. Hatta **İçli Kız** adlı oyununun “**milli tiyatro**” adıyla bilinmiş olsa da aslında onun da ahlâki bir piyes olduğunu söyler. Türkçe tiyatro oyununa milli diyebilmek için Osmanlı milletinden birine ait olan bir milletin fazla bilinmeyen adetlerini ve bu tarz noktaları betimlemesinin gerektiğinin altını çizer ve bu oyunlara örnek olarak da, Şemsettin Sami'nin **Besa Yâhûd Ahde Vefa**,

Ebuzziya Tevfik'in **Ecel-i Kazâ** ve Hasan Bedreddin ile Manastırlı Mehmet Rıfat'ın **Delile Yâhûd Kanlı İntikam** oyunlarını örnek olarak verir.<sup>198</sup>

A. Hâmîd Tarhan'ın oyun konularının çoğunu, tarihten, tarihsel gerçeklerden aldığı düşünülürse bunlara örnek olarak verilecek yapıtlardan biri de **Sardanapal**'dir. Yapıtını oluştururken tarihsel olaylardan yararlanıp sonra onu kendi fikirleriyle kurguladığını, **Tezer**'i, **Eşber**'i ve **Tarık**'ı da tıpkı bu şekilde yazdığını söyler.<sup>199</sup>

Asım Bezirci, **Abdülhak Hâmîd Tarhan**, incelemesinde oyun yazarlığı üstüne şunları söylemektedir: “*Tanzimat yazarlarından tiyatro ile uğraşmayan yok gibiydi. Hemen hemen hepsi birkaç oyun yazmıştı. Yazamayan ise yabancı dillerden –özellikle Fransızca’dan- bir ya da bir kaç oyun çevirmişti. Yeni inaç ve görüşlerin yayılmasında ve tanınmasında tiyatro –roman ve şiire göre- daha etkili, daha elverişli sayılıyordu. Çünkü halkın büyük çoğunluğu okuma yazma bilmiyordu. Tiyatro göze ve kulağa seslenirken, bu sakıncayı önlüyordu. Hâmîd’de çağının bu genel eğilimi ve durumundan kendini kurtaramadı: kırk yapıtından yirmibeşini temâşâ türünde kaleme aldı. Basın yaşamına Macerâ-yı Aşk oyunuyla başladı ve ölüm döşeğinde iken yazdığı Vicdan Azabı oyunuyla son verdi. Aslı aranırsa, bol ve değişik düşüncelerini coşkun ve çeşitli duygularını, geniş ve romantik hayallerini yansıtma yolunda tiyatro onun için uygun bir edebiyat koluydu.*”<sup>200</sup>

A. H. Tarhan, yazdığı oyunları, oyunlarının konusuyla, yazılış biçim ve biçemleriyle bu alana önemli katkılar sağladı. Yazdığı önsözlerde, oyunun konusunu, nasıl yazdığını, kendisini etkileyen şartları, kahramanın kimliğini ya da oyunda dikkat edilmesi gereken noktaları okuyucuya bir ön bilgi olarak verdi. Bunu yaparken de her türlü yanlışı için okuyucudan af dilemeyi unutmuyarak onların kararlarına, eleştirilerine saygı duyacağını, bununla da okuyucunun önemini, değerini bir kez daha hatırlattı. A. H. Tarhan kimi önsözlerinde okuyucusunu bilgilendirirken

<sup>198</sup> Abdülhak Hâmîd, **İçli Kız**.

<sup>199</sup> Abdülhak Hâmîd, **Sardanapal**.

<sup>200</sup> Asım Bezirci, **Abdülhak Hâmîd Tarhan**, 76 s.

zaman zaman oyunun geçtiği yerle ilgili olarak kendi deneyimlerini de ekleyerek bu bilgileri pekiştirdi.

Hece veznini savunduğu birçok oyun önsözünde ise karşı görüşleri vermeyi de ihmal etmedi. Yine milli tiyatro anlayışının ne demek olduğunu ve olması gerektiğini bu önsözlerin bazılarında tartışırken diğer yazarların yapıtlarını anmayı veya onların nasıl düşündüğünü aktarmayı da göz ardı etmedi.

A. H. Tarhan, kimi oyunlarının oynanmaktan çok okunmak için yazıldığını da söylemekten çekinmeyen bir yazardı. Bu durumun özeleştirisini ise, yapıtın diline ve oyuncuların istenilen anlamı sahnede veremeyeceklerine bağlayarak yaptı kimi zaman.

Ve son olarak şunu söyleyebiliriz ki, yaşamı boyunca sahnede oyunları sergilenmeyen A. H. Tarhan'ın oyunları kadar oyun önsözleri de dönem için ve şu an biz araştırmacılar için tiyatro tarihini ve oyun yazım sürecimizi irdelemek ve incelemek adına önemli bir kaynak olarak karşımızda durmaktadır.<sup>201</sup>

## 1.6 Manastırlı Mehmet Rıfat (1851 - 1907)

### 1.6.1 Görenek (1873)

Mehmet Rıfat, **Görenek**'i<sup>202</sup> ahlâkımız dahilinde bir şey yazmak istediği için yazar, fakat gelenek ve görenek yaşamın her alanını sardığı halde, o yalnız kadınların giyim kuşam konusundaki yersiz harcamaları üzerinde durur. Oyununu çok iyi bulmamakla beraber, “Hamzaname”, “Battal Gazi” gibi yapıtlara tercih eder ve

---

<sup>201</sup> Çiğdem Kılıç, “Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Oyun Önsözleri ve Tiyatro Anlayışı”, **I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu (Ist International Symposium of Turkish Language and Literature)**, 22-26 Ekim 2007, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta, 2008.

<sup>202</sup> Oyunun konusu için bkz.: Metin And, **İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)**, 396-397 s.

sahnede Ortaoyunu seyretmekten, terbiye dışı ve çetrefilli sözler işitmekten daha iyi olduğu için yayınladığını belirtir.<sup>203</sup>

Mehmet Rıfat, **Görenek** oyununun **İffâta** başlıklı önsözünde, tiyatronun son yıllarda kazandığı öneme dikkat çekiyor. Tiyatronun bir iki senenin içinde edebiyatın en büyük kısmını oluşturduğunu söylüyor: “*Şu bir iki senenin içinde "Tiyatro" edebiyatın en büyük kısmı. Eğlencelerin en edib-ânesi. Hikâyâtın en faidelisi olduğunu-büyüklerden işiterek risâlelerini okuyarak ma'razlarında seyrederek-gereği gibi anladım.*”<sup>204</sup> Bu sözler bize, tıpkı daha önce değindiğimiz gibi, edebiyatın bir parçası olarak görülen tiyatronun yine dönem içinde nasıl değerlendirildiğini gösteriyor. Fakat dikkatimizi çeken bir konu da tiyatronun eğlencelerin en ediplisi olarak görülmesi. Öncelikle bu söz bizi tiyatronun eğitim amaçlı mı yoksa, eğlence amaçlı mı olduğu düşüncelerinin ve tartışmalarının olduğu yöne götürüyor. Bir yanda tiyatronun eğitim amaçlı kullanılmasını savunanlar, diğer yanda ise, eğlence tarafının ağır bastığı görüşünü savunan yazarlarımız var. Ama burada M. Rıfat, eğlencelerin en ediplisi, hikayelerin en faydalısı derken, bu iki özelliği de birleştiriyor. Eğlendirirken eğitime anlayışı bu düşüncelerle temellenmiş oluyor. Halkı eğitmek için en iyi yolun tiyatro olacağı düşüncesinde birleşiliyor. Bu noktada tiyatro ile daha geniş kitlelere ulaşabilme düşüncesi yatıyor. Ayrıca halkın alışık olduğu seyirlik oyun anlayışındaki eğlence öğeleriyle de halkı tiyatroya çekmek kolaylaşacak hem eğlendirirken hem de halk eğitilecektir.

M. Rıfat tiyatronun, hikayelerin en faydalısı olduğunu, büyüklerinden işiterek söz ustalarının yazdıklarını, söylediklerini okuyup dinleyerek gereği gibi anladığını belirtiyor. Ve zamanla bir oyun yazma isteğine düştüğünü, kendisinin de bir tiyatro oyunu yazacak kadar kendini iyi olarak düşünmediğini fakat isteğini engelleyemediğini söylüyor. Yazarların bu alanda yapıt vermek için duydukları endişe hiç şüphesiz ki, tiyatronun çok yeni bir alan olmasındandır. Ve tabii karşılaşacakları eleştiriler de bu çekimserliklerini artırmaktadır.

---

<sup>203</sup> Niyazi Akı, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I**, 198 s.

<sup>204</sup> Mehmed Rıfat, **Görenek**, 1873.

Yazar **Görenek**'i nasıl yazmaya başladığını ise şu açıklamalarla yapıyor: *“İşin tuhafı neresinde? Bu babda olan hevesim daha az bir şey iken işi tercüme ile geçiştirmek istedim. Ve epeyce bir oyun tercümesine başladım. Bir sahirelik şey yazmadan ahlâk-ı milliyemize muhalif bin şeye tesâdüf ettim. Kaldırdım attım. Ne çare ki hevesin elinden kurtulamadım. Nihayet ahlâkımız dahilinde bir şeyi yazmak için halimizi düşündüm "Görenek"den münasibini bulamadım.”*<sup>205</sup> İlk önce bu hevesini çeviri yaparak geçiştirmek için, oyun çeviri yapmaya başlayan M. Rıfat, bir sayfalık bir şey yazamadan, ulusal ahlâkımıza karşı bin tane şeye denk geldiğini söylüyor. Bu nedenle kaldırdım attım derken, yine hevesin elinden kurtulamadığını belirtiyor. Ve sonunda ahlâkımızla ilgili bir şey yazmak için halimizi düşündüğünde **Görenek**'ten daha uygununu bulamadığını söylüyor. Ahlâkımıza aykırı çok şey bulduğunu söyleyen M. Rıfat'ın tedirginliği yine hemen hemen tüm yazarlarımızda görülen türden bir tedirginliktir. Yazılacak oyunun ahlâki değerleri içeriyor ve anlatıyor olması ile toplum tarafından kabul görmesi gerçeği. Toplumun kendi değer yargılarına uymayan yapıtlara ilgi göstermeyeceği hatta bunların beğenilmeyip dışlanacağı düşüncesi uslarda var olan bir düşünce. Bu yaklaşım da doğal olarak herkeste bir tedirginlik ve dikkatli olma duygusu yaratıyor. Bu düşünce M. Rıfat'da daha yüksek olmalı ki, oyununun adını bile **Görenek** olarak koyuyor. Bu da popüler bir yaklaşımı bizlere gösteriyor. Bu yönüyle ise yapıt bu popülerliğin ileriye dönük yaklaşımlara ne kadar hizmet edeceğeğini düşündürüyor. Fakat yazar yine bir çelişkiye düşer, bu da oyunun sadece bir tek konuyu anlatmaması nedeniyle bütün bunları düzenleyerek ortaya koyamayacağından dolayı üzüntü duyması, yine de hevesinin ağır basmasıyla bu olayı yazmasıdır. Yazar eksikliklerini ya da yetersizliğini bilse de oyun yazma isteğinin ağır basmasıyla bu amacını gerçekleştirmiştir.

M. Rıfat'ın önsözde yazdığı şu sözleri ise oldukça dikkat çekicidir: *“Mütâlaası “Hamza-nâme” gibi “Battal Gazi” gibi şeyleri okumadan ehven tiyatro ma'razında seyri ise “Ortaoyun”undaki bî-edeb-âne sözleri, çetrefilli galîz galîz lafızları işitmeden âlâ olduğundan neşrine cesaret eyledim.”*<sup>206</sup> Bu sözlerle yazar, dönemin yazarlarının, aydınlarının geleneksel Türk tiyatrosuna bakış açısını da

<sup>205</sup> Y.a.g.y.

<sup>206</sup> Y.a.g.y.

ortaya koyar. Bir yanda ulusal duygularla yazılmış oyunlar, bir yanda kaba, terbiye dışı diye tarif ettiği sözlerle dolu Ortaoyunu'ndaki sözleri duyunca bu oyunu yayınlamaya cesaret ettiğini açıklar. Bu dönem yazarlarında gördüğümüz bir ortak nokta ise, geleneksel Türk tiyatrosunun seyirlik oyun anlayışı çerçevesinde sahelenen oyunlara karşı olumsuz bakış açısıdır. Onların kaba hatlı güldürüler olduğunu düşünen yazarların bir çoğu, halkın bunlarla eğitilemeyeceği ama eğlence tarafının etkili olabileceğini düşünürler. Ve seyirlik oyunlara karşı olumsuz bir tavır alırlar.

M. Rıfat bir çok yazarın yaptığı gibi sözlerini, yapıtının noksanları olduğunu ve bu noksanların bağışlanmasını istediğini anlatan sözlerle bitirir.

Mehmet Rıfat'ın **Görenek**'in "**İhtar**" başlıklı yazısında ise; tiyatro yazılarında hem okumada kolaylık olsun diye, hem de olayda geçen kişiler hakkında bilgi vermek için bunların isimlerinin açıkça yazılması gerektiği ve bunun bizde de bu şekilde olduğu görüşünden bahseder: "*Tiyatro risalelerinin mütâlaalarında suhûlet ve hem de vak'aya bir mukaddime-i ma'lûmat olmak için kitabın baş tarafında vak'ada geçen zevâtın isimleri sarâhaten yazılmak kaidededir. Ve bizde de oluyor.*"<sup>207</sup>

Her okuyucunun değil ama çoğu kişinin bu bölümü atladığında alacağı lezzetin azaldığını belir. Bu nedenle, böyle bir şeyi gördüklerinde uyararak, baş tarafta yazdıkları kişilerin bilinmesi ve yapıttan lezzetin alınmasını sağladıklarından bahsediyor: "*Herkes değilse de bazıları buraya dikkat etmeyerek doğrudan doğruya birinci perde diye aşağı kadar okumağa başlayıp mütâlaadan hâsıl olacak lezzeti alamıyorlar.*"<sup>208</sup> Burada bugün çok basit de görülse de oyun kişilerinin açıklamalı olarak yazılmasını, oyunu "bir hikâye" olarak düşünen yazarın oyun yazma sürecini de nasıl öğrendiğini anlıyoruz.

Oyun kişilerini yazmak bile dönem için oldukça önemlidir. Çünkü ortada daha oyun yazmak, okumak gibi bir alışkanlık yok. Bu da her aşamayı tek tek

---

<sup>207</sup> Y.a.g.y.

<sup>208</sup> Y.a.g.y.



anlatmayı beraberinde getiriyor. Yazarlara oldukça iş düşüyor. Oysa biz değerlendirirken sanki her şey hazırmiş, böyle bir gelenek varmış gibi değerlendiriyoruz kimi zaman. Bu değerlendirmeleri dönemi ve dönem için çok yeni olan bu türün ilk algılanışı olarak gözden geçirmemiz gerekmektedir.

### 1.6.2 Pâk-Dâmen (1291 / 1876)

Mehmet Rıfat, **Pâk-Dâmen** adlı oyununun önsözünde, Abdülaziz döneminde birçok edebiyatçının, bilgi sahibi kişinin, vatandaşların ders alması için ellerinden geldiğince değişik tarzlarda yapıtlar ortaya koymaya çalıştıklarını belirtiyor. Özellikle de tiyatro ve hikayeler hakkında olan ilerlemelerin oldukça iyi olduğunu, kendisinin de, hizmetçilerin bile ders alması amaçlı, çam sakızı, çoban armağanı bu yapıtını altı bölüm, altı perde ve bir önsöz olarak düzenlemeye cesaret ettiğini şu sözleri ile dile getiriyor: “*Şu asr-ı Abdülaziz-i hânide nice üdebâ ve erbâb-ı maârif vatandaşlarının hisse-mend olmaları uğrunda her birinin elinden geldiği ve kaleminin kudreti yettiği vechle pek çok âsâr meydana getirmiş ve getirmekte oldukları ve hele tiyatro ve hikayeler hakkında olan ikdâmât pek büyük himmet olduğu cümle indinde vâzih olmağın çâkerleri dahi husûs-ı mezkûrdan hisse-mend olmak emeliyle hevese gelerek çoban armağanı çam sakızı mislince vatandaşlarının nazarlarına işbu eser-i âciz-ânemi altı fasıl altı perde ve bir mukaddime üzerine müretteb (Pâk-dâmen) ismiyle işbu fâciayı vaz’a mütecâsir bulundum.*”<sup>209</sup>

Yazar yine bir çok oyun yazarının yaptığı gibi bir özeleştiri ile karşımıza çıkıyor. Yapıtının ilk olduğunu ve yanlışlarının mutlaka olacağını, ama bunların, okuyucular tarafından ve söz ustaları tarafından affedileceğini, hoşgörüleceğini düşündüğünü belirtiyor: “*Umarım ki eserimin henüz birinci defası olduğu ecelden her tarafı sehv ü hata ile mâl-â-mâl ve nazar-ı âmmeye vaz’olunmağa sezâ (...?) değil ise de vukûa gelen kusur ve nekâyısım her halde erbâb-ı maârif ve kariyeyn-i kirâm tarafından dâmen-i afv ile mestûr tutulur ümidinde bulunarak bu bende-yi nâ-çizlerini elbette (...?) ta’n etmeyecekleri zann-ı kavîsinde bulunmakdayım!...*”<sup>210</sup>

<sup>209</sup> Mehmet Rıfat, **Pâk-Dâmen**, 1291 (1876), 4 s.

<sup>210</sup> **Y.a.g.y.**

## 1.7 Yusuf Neyyir (?)

### 1.7.1 Tasvir-i Sebât Yâhûd Nesibe (1290 / 1873)

Yusuf Neyyir'in, **Tasvir-i Sebât Yâhûd Nesibe**<sup>211</sup> adlı yapıtı bize edebiyat ve tiyatronun gelişimi ile ilgili önemli ipuçları vermektedir. Öncelikle Y. Neyyir'in, "Ulûm-ı edebiyenin" yani "edebiyat biliminin" sözüyle tezimizde değerlendirmeye çalıştığımız terimsel ifadelerden birini belirtmeye çalıştığını görüyoruz. Bu söz dönem içinde kullanılan ve terim niteliği taşıyan bir sözdür. Yazarın, edebiyat biliminin özelliklerine değindiği bu önsözde, özellikle edebiyatın asıl bölüm ve kurallarından birinin öyküleştirme olduğunu söyleyerek başladığı anlatım oldukça önemlidir: *"Ulûm-ı edebiyenin aksâm-ı asliyye ve esasiyyesinden biri de kasas ve hikâyâtıdır. Bu elbise ve kıyafeti mail hava ve heves olduğuna veya bir fark ü meskenet içinde içinde bulunduğu delâlet edib de fazl u kemali ta'mik ve tedkik nisbetiyle zahir olan fetâmet fevkâlâde ashâbına benzer ki sûret-i hâli bir aşık cefâsından veya bir sahib-i musîbet macerasından ibâret görünür ise de hakikat de büyük büyük ibretleri ve medâr-ı tehzib-i ahlâk ve teşyid-i sevâb-ı hüsn-i ittihâd ve ittifak olur dakayık ve hakayıkı hâvidir. Eslâfın edebiyat namına bir hizmet-i fevkaladeleri sebkât etmiş etmiş ise o da maksad ve mûddeâlarını bir âşık lisanından takrir veya meslek ve meşrebçe beynlerinde tezdad olan iki kişi alıvalı üzerine tasvir eylemeleridir ki: elhak bir fikri tefhim edebilmek veya bir vak'anın mutazammun olduğu ve sarîhada göstermek için bundan ziyade muvafık akl ve hikmet-i tarîk olamaz."*<sup>212</sup>

Y. Neyyir, edebiyat bilimi için önemli olan bu öyküleştirmeyi, yine benzetmeler ve geleneksel edebiyat kalıpları çerçevesinde anlatmayı tercih ediyor. Öyküleştirmeyi bir kıyafet, yani görünüş olarak değerlendirirken, yazarın, şairin bunu yaparken ders çıkarmaların, öğütlerin, halka ışık tutmaya, onları geliştirmeye çabalamanın en iyi yolunun bu öyküleştirme tekniği olduğunu düşünüyor. Tüm inceliklerin, gerçeklerin bu anlatımda saklı olduğuna değiniyor. Yine eski

<sup>211</sup> Oyunun konusu için bkz.: Metin And, **İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)**, 399 s.

<sup>212</sup> Yusuf Neyyir, **Tasvir-i Sebât Yâhûd Nesibe**, İstanbul, 1290 (1873).

edebiyatçıların, anlatmak istedikleri düşüncelerini, amaçlarını hep bu teknikle ve genelde bir aşığın dilinden, karşıtlıklar, zıtlıklar kullanarak yaptığını ve bunun da en akılcı yol olduğunu belirtiyor. Y. Neyyir'in burada altını çizdiği nokta bizi tiyatro bilgilerine de götüren noktadır. Öyküleştirme tekniği hep kullanılırken, özellikle dramatik anlatımda zıtlıklara, karşıtlıklara başvurulması en önemli yoldur. Biz bu bilgilerin temellerini, daha doğrusu çözümlmelerini, saptamalarını bu önsözlerde bulmaktayız. 1873 tarihinde yazılmış olan bu önsöz, yüzyıllar öncesinden bize bu değerlendirmeleri vermektedir. Burada yine dikkatimizi çeken bir nokta, daha önce de belirttiğimiz gibi, uzun yıllar tiyatronun edebiyatın bir parçası sayılması anlayışının bu önsözlerde açık bir şekilde vurgulanmış olmasıdır.

*“İsti'dâd-ı fitrileri ilm ve ma'rifetin her bir cihetince i'mâl-i fikr edebilmek iktidarını haiz olan erbâ-ı kalemimiz bu yolda dahi tercüme ve te'lif namıyla epeyce eserler bıraktılar ve bu suretle ulûm-i edebiyeye bir zamime-yi ciddiyede buldular.”*<sup>213</sup> Y. Neyyir'in bu sözlerinde de bahsettiği gibi, yaradılıştan gelen yetenekleri bilimin ve bilginin her bir yönüne düşünce üretmek gücüne sahip olan yazarlarımız edebiyat bilimi içinde bir düşünceyi ortaya koyabilmek için edebiyatçılarımız epeyce oyun yazdılar. Çeviri ve özgün yapıtlarıyla bu alana katkıda bulundular.

Y. Neyyir, bilginleri ve bilgiyi reddeden yöntem ve kurallardan korunmak gerektiğini, ortaya konabilen ve aklın kabul ettiği yöntemleri ve kuralları benimsemek gerektiğini şu sözleriyle dile getiriyor: *“Ukalâ ve hikmete merdûd mecrûh olan usûl ve kavidden ihtizar ictinâb-ı takdir lazım ise vaz'an ve esasen ma'kül ve makbul olan usûl ve kavâidi kabul dahi o kadar lazımdır.”*<sup>214</sup> Ve kendisinin de bu yöntemi amacına ve düşüncelerini aktarmaya en açık ve en kestirme yol olarak bulduğunu, öyküleştirmeyi bu yöntemle, yani aşıklar aracılığı ile ve karşıtlıklara, zıtlıklara dayanarak kullanmayı seçtiğini söylüyor: *“Ben bu karik-i nokta-yı mühimme-yi maksad ve müddeâyâ vusûl için en açık ve en kestirme buldum. Ve bu sebebe mebnidir ki: mukaddemâ işitmiş olduğum vak'ayı*

---

<sup>213</sup> Y.a.g.y.

<sup>214</sup> Y.a.g.y.

*âtiye-yi sahihenin nakl ü hikayesinde bu usûlü iltizam mecburiyetinde bulundum.*”<sup>215</sup>

Y. Neyyir, adının **Tasvir-i Sebât** olmasını: “*Nâmı (Tasvir-i Sebât)dır. Çünkü (Nesibe) nin vefâdaki Sebâtını musavverdir.*”<sup>216</sup> sözleriyle açıklarken oyunun konusu hakkında ve bir anlamda oyun karakterinin yapısı hakkında, Nesibe’nin vefa duygusundaki kararlılığı, direnci anlattım diyerek bize bilgi vermiş olmaktadır.

Y. Neyyir, önsözdeki son sözlerini, eksiklerinin ve yanlışlarının bağışlanmasını isteyen gelenekselleşmiş bu alçak gönüllükle noktalarken, oyun yazanın, oyun yazarlığının yeni olmasının kendisinin de bu alanda yetersiz ve becereksiz olmasının yanlışlarının bağışlanmasında bir gerekçe olacağını düşünür: “*Nekâyıs ve hatyeâtına nazâr-ı afv ile bakılması temenni edilir. Çünkü bu usûlün bizce olan yenilgiyle aczimdeki kemal birleştirilir ise benim için erbâb-ı insâf nazarında elbette bir mâzeret-i sahibe zahir olur.*”<sup>217</sup>

## **1.8 Recâizâde Mahmut Ekrem (1847 - 1912)**

### **1.8.1 Atala Yâhûd Amerika Vahşileri (1873)**

Recâizâde Mahmud Ekrem<sup>218</sup>, **Atala Yâhûd Amerika Vahşileri** adlı yapıtının önsözüne, dram yani facia türüne ilişkin örneklerin kendi dönemlerinde bulunmadığını söyleyerek başlıyor. Kendisinin de **Afife Anjelik** adıyla düzenlediği dramı yayınladığını belirtiyor. İşte dört sene önce o tamamiyle bulunamayan yapıtların artık bol miktarda bulunduğunu, kendisinin de **Atala Yâhûd Amerika Vahşileri**, adıyla düzenlediği bu yapıtı yayınladığını söylüyor: “*Bugün (Dram) yani facia olarak mevcut olan eserler dört sene evvel bil-külliyeye mefkûd idi. Ben (Afife Anjelik) namıyla tertîb eylediğim dramı neşretmiştim. İşte dört sene evvel bil-külliyeye*

---

<sup>215</sup> **Y.a.g.y.**

<sup>216</sup> **Y.a.g.y.**

<sup>217</sup> **Y.a.g.y.**

<sup>218</sup> Recâizâde Mahmut Ekrem hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: İsmail Parlatır, **Recâizâde Mahmut Ekrem, Hayatı-Eserleri-Sanâtı**, A.D.T.C.F. Yayınları, Ankara, 1983.

*mefkûd olan o nev'i eserler bugün kitapçı dükkânlarında kesretle mevcûddur. Ben de (Atala Yâhûd Amerika Vahşileri) ünvanıyla tanzîm ettiğim tiyatroyu neşreyliyorum.*"<sup>219</sup> Burada değinmemiz gereken nokta, R. M. Ekrem'in örnek alacağı yazarların bulunmayışı ve bu oyunun da bir öyküden oyunlaştırılarak yazmış olmasıdır. Bu oyunlaştırma edebiyatımızda ilk örnek çalışmadır.

R. M. Ekrem daha sonra: "*Vaktiyle edebiyât-ı cedide-yi Osmaniyye'in o kısımdaki yokluk (Afife Anjelik'in – o perişanlılığıyla beraber- neşrinde ne kadar mûris-i cesâret olduysa bugün o makûle âsârâ mahsûs olan çokluk (Atala...) nın da - bir çok kusur ve nekâyısıyla beraber - neşrinde yine o kadar bâis-i cür'et oluyor!...*"<sup>220</sup> sözleriyle, **Afife Anjelik**'i yazarken duyduğu cesaretin bu oyunu yazarken de kendisine cesaret verdiğini, her türlü kusur ve noksanlarıyla oyunu yayınladığını belirtiyor.

R. M. Ekrem'in **Afife Anjelik** ile bu yapıtı arasında bir ilişkilendirme yaptığını görüyoruz. **Afife Anjelik**'in beğenilmesinin kendisinde yarattığı memnuniyet ve cesaretle bu yapıtının da beğenileceğini şu sözlerle dile getiriyor: "*Demek isterim ki: (Afife Anjelik) zaman-ı zuhûrunda erbâb-ı kalemin bütün tasavvuratından henüz kadem-nihâde-yi sahâif-i vücûd olmayan emsâline takdimen umûmun nazar-ı itibarına mazhar olmuş idi. Bugün (Atala...) da kendinden evvel şirâze-i bend-i şühûd olan nazîrlerin pek çokları derecesinde lâyık-ı in'itâf-ı nazar olur ümidindeyim.*"<sup>221</sup>

Yine R. M. Ekrem, diğer yazarlarımızda gördüğümüz gibi, olayın kuruluşu, oyunun nasıl yazılacağı gibi kurallara değiniyor ve bu kuralları kabul ediyor. Bu kurallara uygun yapıtların olduğunu söyleyen R. M. Ekrem, kendi yapıtı için de, bu yayın gerçeğinin **Atala**'yı kusurlu duruma düşürmeyeceğini, yapıtının da kendi içinde belirli kurallara uygun olarak yazıldığını şu sözleriyle vurguluyor: "*Vakia (Atala...) da tertîb ü intizâma aid bir takım usuller vardır ki bu nev' âsârın bugünkü*

---

<sup>219</sup> Rezaizade Mahmud Ekrem, **Atala Yâhûd Amerika Vahşileri**, İstanbul, 1290 (1873), a-h s.

<sup>220</sup> **Y.a.g.y.**

<sup>221</sup> **Y.a.g.y.**

*günde en güzidelerinden ahz ü iktibâs olunmuştur. Fakat bu şey (Atala..) yı hiç bir vakitte ma'yûb edemez.*"<sup>222</sup>

R. M. Ekrem'in yapıtıyla ilgili yaptığı bu açıklamayı destekleyen şu sözleri bizleri de yaratıcılık ve taklit üzerine düşünmeye, bu olguları yaratan kuralları sorgulamaya yöneltiyor: "*Çünkü bir insan bir şeyde mücez veya ümem-i sâireye nisbetle mukallid olabilir. Fakat hiç bir vakitte eser icâd ve taklidinde hod-be-hod mükemmel olamaz. Onu derece derece ıslâh ve ikmâl edecek başkalarıdır binâenaleyh bir mucid veya mukallid meydana getirdiği şeyde sâirlerin telâhuk-ı efkâr ve inzimâm-ı iktidarıyla -zamana nisbetle- hasıl olan terakkiyât ve kemâli taklîd ve kabulden dolayı medhûl olmam -ve eğer bi-hakkın taklid edebiliyor ise fiili memdûh olmak lâzım gelir. Zannederim ki fikr-i terakki perver-âne de bunu iktizâ eder.*"<sup>223</sup> R. M. Ekrem'in vurgulamaya çalıştığı, nokta ise, bir insanın bir işte aciz veya diğer uluslara göre taklitçi olabileceğidir. Bu bir anlamda, o dönemde karşılarında yeni bir tür olarak duran tiyatro ile ilgili tam bilgilerinin olmayışını anlatan bir ifadedir. Bu nedenle yazarlar ister istemez başka ulusların oyunlarını taklit ederek yapıtlar vermişlerdir. Kendi tarzlarını oturtana kadar yoğun bir etkilenme yaşamışlardır. Bu etkilenme ve süreç aynı zaman Türk oyun yazarlığının da karşılaacağı zorlukları gösteren ipuçlarını içinde barındırmaktadır. Bu sözlerinden sonra R. M. Ekrem, bu iki yapıtı arasında görülecek, uygunluğun, farkın ve oranlamaların da bu kurallara bağlı olduğunu söyler: "*İşte (Afife Anjelik) ile (Atala..) ve bununla emsâlinin muvazenesinde görülecek fark ve nisbet bu dakikaya riâyete aiddir.*"<sup>224</sup>

Tüm bu sözlerinden sonra R. M. Ekrem, oyunun konusunun Atala ve Şaktas adlarında bir dişi ve erkek vahşinin aşk maceralarını ve sevgilerini betimlemekten ibaret olduğunu söyler. Ayrıca bu oyunun Fransız yazarlarından Chateaubriand'ın özgün yapıtı olduğunu ve geçen yıl, Osmanlıca'ya çevirip bastırttığı **Atala** öyküsünün konusundan başka bir şey olmadığını da ekler.<sup>225</sup>

---

<sup>222</sup> Y.a.g.y.

<sup>223</sup> Y.a.g.y.

<sup>224</sup> Y.a.g.y.

<sup>225</sup> Y.a.g.y.

Yine R. M. Ekrem, oyunun konusunun bütünüyle başka olsa da bir öykü tiyatrosu anlatımına / türüne aktarılınca / yazılınca ondan içine aldığı olayın genel akışından başka bir şey kalmayacağını ve özellikle tiyatroya ilişkin kurallardan söyleyiş biçiminin öncekine asla uymayacağını, sözün kısası tiyatro yöntemiyle öyküler arasında ayrımlar olduğunu söyleyerek, oyununun, özgün öyküden farklı olduğunu anlatmaya çalışmaktadır.<sup>226</sup>

### 1.8.2 Vuslat Yâhûd Süreksiz Sevinç (1874)

Recâizâde Mahmut Ekrem, **Vuslat Yâhûd Süreksiz Sevinç** adlı oyununda da tıpkı **Atala Yâhûd Amerika Vahşileri** oyununda olduğu gibi, bir önceki oyununa atıfta bulunarak, diğer oyunla ilgili gelen eleştirilerden bahserek giriş yapıyor. R. M. Ekrem, bu oyunun önsözünde, öncelikle daha önce halkın görüşlerine sunduğu **Atala Yâhûd Amerika Vahşileri** adlı oyununa gelen eleştirilerden, kendisinin oyunun eksiklikleri için duyduğu üzüntüden bahsediyor: “(*Atala Yâhûd Amerika Vahşileri*) ünvanıyla geçen sene enzâr-ı umumeye arzına cesaret eylediğim ve kusur ve noksanını benim de mu'terif olduğum tiyatro dramını mütâlâa edenlerden bizi bilen ve Yâhûd bilmeyenlerin bazıları bunun gerek mevzuunca gerek şive-i ifâde ve ta'birâtınca haklı haksız pek çok ta'rîzâtta buldukları gibi bu yolda ta'rîz ve mu'ahzeden afv eden bir takımı dahi bunun esasını Fransızca'dan alınmış olmakla beraber mevzuuda ahlâk ve âdât-ı milliyemize tevfiik kabul etmediğinden bu yolda isbât-ı mahiyet için millî bir tiyatro tahrîr etmemiz iktiza edeceğine zahirde hâlisâne ve nefs-ül-emrde birer manâyı diğerle esmâ' ve ifade ederlerdi. Ben ise bu ta'rîzât ve ihtârâtı isga etmiş olmak için değil mücerred kendi telezzüzât ü vicdâniyem için (*Atala*)nın bi-t-tabi' mütehammil olamadığı elfâz ü ta'birât ve efkâr ü hissiyâtın dercine müsâid suretde millî bir tiyatro tasvir ve tahrîrini arzu eder idiysem de hayf ki buna şimdiye kadar ne vaktim ne de gaile-yi fikriyyem müsâid olurdu!”<sup>227</sup> Bu sözlerde dikkatimizi çeken önemli bir terim ise, yine daha önce altını çizdiğimiz, “dram” sözcüğünün kullanımıdır. R. M. Ekrem “dram” sözünü, hem tiyatro

<sup>226</sup> Y.a.g.y.

<sup>227</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, **Vuslat Yahut Süreksiz Sevinç**, İstanbul, 1291 (1875), 2-5 s.

anlamında hem de acıklı olay anlamında kullanıyor. Sözcüklerin o dönem için taşıdıkları farklı anlatım, bugünkü anlamlarından başka tanımlamaları içlerinde barındırmaktadırlar. Örneğin tiyatro terimi çoğu zaman piyes anlamında kullanılmaktadır. Dram derken yazarlar, acıklı oyunlardan bahsetmektedirler.

R. M. Ekrem, oyunun gerek konusu gerek dili ve kullanılan deyimlerle ilgili, haklı haksız bir çok eleştiriye uğradığını söylüyor. Aslında her oyunun sonunda da yanlışları için af dilediğini görüyoruz. Ama şunu da anlıyoruz ki, bu af dilemeler gelecek olan eleştirileri de, eleştirilerin ağırlığını da engellemiyor.

R. M. Ekrem'in değindiği bir diğer nokta da, önsözlerinde, araştırmamızda hep karşımıza çıkan önemli bir saptamadır bu! "Milli tiyatro", "Milli oyun" yazma isteği. R. M. Ekrem'in oyunun esasının Fransızca'dan alındığını belirtmesi, gelen eleştirilerin konunun ahlâk değerlerimize ve geleneklerimize uymadığı için, bunlara uygun milli tiyatro yazmasının gerekeceği düşünceleri, "milli tiyatro" anlayışının dönem içindeki önemini bir kez daha vurgular. R. M. Ekrem, bu eleştirileri, uyarıları yadsımak için bir şey söylemediğini, Atala'yı daha iyi yazabileceğini ama yazmadığını belirtiyor. Kendisi de özellikle milli tiyatroyu oluşturacak olgular çerçevesinde bir oyun yazmayı çok istediğini, ama bunu ne kadar çok istese de yazamadığını samimiyetle itiraf ediyor.

R. M. Ekrem'in önsözde yer alan şu sözleri ise oldukça ilginçtir: "*Bu doksanbir sene-yi hicriyyesi şabanını yirminci perşembe akşamı evimde kendi kendime otururken canım sıkıldı. Kitap okumak istedim. Elime geçen bir tiyatronun ötesini berisini karıştırırken bir yeri pek hoşuma gitti. O anda gönlümün arzusu teceddüd etti. Zaten zihnim oldukça gavâilden masûn ve gönlümde de böyle bir şeyi yazmağa elverecek kadar şevk ve inbisât rû-nümün idi. Bu fırsattan iğtinâm edercesine kalemi kağıdı elime aldım. Mevzunu evvelce bir dereceye kadar tasarladığım şu fâciayı yazmağa başlayıp dört günde beşer altışar saat uğraşarak - cenâb-ı feyyâz-ı hakikiye bin kere şükürler olsun- kemal-i suhûletle ikmaline muvaffak oldum.*"<sup>228</sup> Konuşma dilinin hakim olduğu bir biçemle yazılan bu samimi

---

<sup>228</sup> Y.a.g.y.



sözlerle, kendisinin nasıl oyun yazmaya başladığını, okuduğu kitabın onu etkileyerek, duygularını harekete geçirip oyun yazmaya heveslendirdiğini, hatta günde ne kadar çalıştığını okuyucusuyla paylaşıyor. Burada yine “facia” sözcüğü dikkatimizi çekiyor. Bu sözcüğün, tiyatro terimi olarak, acıklı olayları anlatmak için dönemin tüm yazarlarınca kullanıldığını görüyoruz.

R. M. Ekrem’in önsözünde değindiği bir diğer konu da, yapıtını yazmak için cesaret aldığı noktalar. Ona göre daha önce bir çok kusuru bulunan, oyun metni olarak yeterli olmayan, dil açısından laf kalabalığından başka bir şey olmayan oyunlar yayınlanmıştır. Bu tiyatroların halka usanç getirdiğini, hatta daha açık bir ifadeyle, iğrenme, tikslenme getirdiğini şu sözleriyle dile getiriyor: *“Bir vakitten beri hemen her gün yeni yeni çıkmakta olan ve suret-i zâhirede başka ise de hakikatte biri diğerinden tirâşîde denecek ve eğer nesirde imkân vukûu teslim olunsa müelliflerince tevarüd ma’zeretiyle te’vîl olunması istenilecek suretde teşâbih ve belki tetâbukâtı görülen tiyatrolardan halka hakikaten usanç ve ta’bîr-i sahîh ile âdetâ ikrâh gelmiş olduğunu biliyorken (...)*”<sup>229</sup> Tüm bunların içinde R. M. Ekrem Vuslat’ı yayınlamaya cesaret etmesinde, gerek konusuna gerek sözleri, görüşleri yakıştırmaları, benzetmeleri bakımından başka tiyatrolara oranla ve bu işin ustalarının yanında binlerce kusuru olacağından şüphe etmemekle beraber oyunun konusunun insanı sıkacak kadar soğuk olmadığına duyduğu güven olduğunu söylüyor; *“VUSLAT.....”ı, neşre cesaretim gerek mevzuunca gerek ibârât ü efkâr ve teşbihâtınca başka tiyatrolara nisbet olunacak biri bulunmadığına ve nezd-i erbâb-ı kemâlde sâir türlü binlerce kusuru zâhir olacağına şüphe olmamakla beraber mütâlaası insanı sıkacak kadar soğuk olmadığına emniyetim bulunduğu içindir.*”<sup>230</sup>

R. M. Ekrem, yine bu cesaretinin atında gerçek bildiği görüşlerini ortaya koymak istemesini görüyor. Fakat bunu bilgiçe bir seçimle ve daha önce adil olduğuna inandığını belirttiği, onaylanan yayınları hakkında yapılan iyi değerlendirmelere güvenerek yayınladığını söylüyor. Ve bu türden yapıtlara sürekli eleştiri yapmayı kendine iş olarak edinmiş insanlara sözüm yok diyor. Bunların işinin zaten hep eleştirmek olduğunu ve sözlerinin R. M. Ekrem tarafından ciddiye

---

<sup>229</sup> Y.a.g.y.

<sup>230</sup> Y.a.g.y.

alınmadığını görüyoruz: “Kendimce hakikat bildiğim şu ifâdâtımı bu yolda bî-muhâbâ meydana koymağa tecâsürüm ise -kendimi- temyiz-i ârifâne ve hükmi-âdilânesi müselleme ve mücerreb ve bundan evvelki neşriyât-ı nâçiz-ânem hakkında hüsn-i telakkiyâtı muâhezâtına nisbetle ağlep olan eskâr-ı umumiye mahkemesi huzurunda farz ettiğim içindir!! Yoksa bu makûle âsâra kusûr bulmakta meslûb-ül-ihitiyâr olan nekayis cûyân-ı zamâna göre söyleyecek bir sözüüm yoktur. *Ve-billah-ül-tevfik.*”<sup>231</sup>

R. M. Ekrem önsözünü dönem içinde bir çok yazarda rastladığımız, *Ve-billah-ül-tevfik* yani, güç Allah’tadır sözüyle bitiriyor. Bu çok yaygın olan kullanım, hem oyunun beğenilmesi için bir dua niteliği taşıırken hem de bir geleneğin de göstergesi oluyor.

### 1.8.3 Çok Bilen Çok Yanılır (1916)

Recâizâde Mahmut Ekrem’in **Çok Bilen Çok Yanılır**<sup>232</sup> oyunun ayrı basımı ve iki önsözü bulunmaktadır. Bu önsözlerden birini oyunu yazdığı sırada diğerini ise daha sonra yazdığını biliyoruz. Bu önsözlerde dikkatimizi çeken bir nokta ise, R. M. Ekrem’in oldukça sade, anlaşılır bir dil kullanmasıdır. Bu yönüyle diğer önsözlerden oldukça farklı olan dil kullanımı ile, metni sadeleştirmeye gerek kalmadan anlaşılabilir. <sup>233</sup>

Ahmet Hamdi Tanpınar, bu oyunun önsözünün N. Kemal’in tiyatro anlayışının aşağı yukarı bir tekrarı olduğunu belirtir.<sup>233</sup> Bu önsözlerden biri, **Mukaddeme Demek Câ’izse** başlığını taşıyan önsözdür. R. M. Ekrem’in, oldukça samimi, sohbet havasında yazdığı bu önsözde, okuyucuya seslenmekten çok, kendi iç konuşmasını, döneme ait görüşlerini aktarmaktadır: “*Canım ne kadar da çok!.. Ne kadar da çok!.. Köprü başı barakasına “tiyatroya dâ’ir neler var” diye sordun mu?, herif saya saya bitiremiyor ki.. Artık neler yok. Görenek mi istersin Hürriyet mi*

<sup>231</sup> Y.a.g.y.

<sup>232</sup> Oyunun konusu için bkz.: Metin And, **Türk Tiyatrosunun Evreleri, Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu (1839-1908)**, 326 s.; Recâizâde Mahmut Ekrem, **Çok Bilen Çok Yanılır**, Hzl.: İsmail Parlatur, A.D.T.C.F. Yayınları, Ankara 1983.

<sup>233</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi** 496 s.

*Felâket-i Aşk mı Amerika Vahşileri mi Ecel-i Kazâ mı Zavallı Çocuk mu Tuna yahut Zafer mi Tasvîr-i Sebât mı Tedbirde Kusur mu Mâcerâ-yı Aşk mı Iraklı Garib Çoban mı yahut bilmem ne mi İhtiyar Onbaşı mı Besâ yahut Ahde Vefa mı Eyvah mı Iskat-ı Cenîn mi komedyalardan Pinti Hamîd mi Ayyar Hamza mı Misafir-i İstiskal mi Kokona Uykuda (Yatıyor) mı ha gerçek unutmayalım Baba Himmet mi canım her ne istersen var.”<sup>234</sup> R. M. Ekrem’in bu dönemde yazılan oyunların çoğunun adını sayarak, ne kadar çok oyun yazıldığına değinmesini, özellikle; “*Canım ne kadar da çok!.. Ne kadar da çok*” sözlerindeki pekiştirme ile görüyoruz.*

“*Evvel hiç böyle şeyleri merak etmezdim. Bu meslekte Sebât edemedim, göreneğe uydum, tedbirde kusur ettim, zavallı çocuklar gibi aldandım tiyatro okumamak için ettiğim ahde vefa edemedim, tuttum bu mübareklerden birkaç tanesini aldım. Sonra eyvah dedim ammâ iş işten geçti. Herif kitapları geri almadı, ben de hepsini okudum. Zahirde birkaç nev’ tiyatro okudum amma hakikatte bir yahut iki nev’ neşir okudum. Çünkü bunların da zâhirde hepsi başka amma hakikatte hepsi bir ya iki nev’e çıkıyor. İşte öyle olacak, hepsi de tiyatro değil mi ya.*”<sup>235</sup> Bu sözlerde R. M. Ekrem’in alaysı tavrı dikkat çekiyor. Satıcının kitapları geri almaması, bu nedenle oyunları okumak zorunda kaldığını söylemesi oldukça ilginç. Özellikle, görünüşte bir kaç çeşit oyun okuduğunu ama özde hepsinin en fazla iki türe dayandığını, *hepsi de tiyatro değil mi* diye söylemesi bu alaycılığını gösterir niteliktedir. Burada R. M. Ekrem’in tiyatroyu küçüksemek amacıyla değil de herkesin oyun yazmaya çalışması, oyunların birbirine benzer olması, özgün olmaması konusunda alaycı bir dille eleştiri yaptığını düşünebiliriz.

R. M. Ekrem, alaycı tavrını ve eleştirilerini ilerleyen bölümlerde de sürdürür: “*İşte bunları mütâla’a ettikçe benim de bir tiyatro yazmağa şevkim geldi. Bunların hepsinden birer parça alarak kendimce bir şey te’lif ettim. Lâkin sonra okudum ben*

<sup>234</sup> Recâizâde Mahmut Ekrem, **Çok Bilen Çok Yanılır**, Hzl.: İ. Parlatur, 3-4, 31-41 s. (**Mukaddeme Demek Câ’izse** başlıklı bu önsöz ilk kez burada yayınlanmıştır. Gerçekte **Çok Bilen Çok Yanılır**, H. 1291 – M. 1874’te yazılmış, oğlu E. Ekrem Talu tarafından 1916 yılında **Hürriyet-i Fikriyye** dergisinin eki olarak ilk kez yayınlanmış daha sonra bu çalışma eleştirel bir basım olarak Mustafa Nihat Özön tarafından yeniden yayınlanmıştır. Recâizâde Mahmut Ekrem, **Çok Bilen Çok Yanılır**, Hzl.: M. Nihat Özön, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1941. Bu oyunun içinde de **Mukaddeme** başlıklı önsöz vardır.

<sup>235</sup> Recâizâde Mahmut Ekrem, **Çok Bilen Çok Yanılır**, 1916.

*de beğenmedim. Olmadı diye onu bıraktım.*"<sup>236</sup> Bu yazılan oyunları gördükçe kendisinin de tiyatro yazma isteğine büründüğünü ve tüm bu yazılanlardan bir şeyler alarak birleştirmeye çalıştığını görüyoruz. R. M. Ekrem bu noktada ilginç bir deneyime kalkıştığını gösteriyor bize. Kolaj gibi bir yapıt yapmaya çalıştığını düşünebiliriz. Fakat bunu beğenmediğini ve bıraktığını da söylüyor. Kendi öz eleştirisini yapmayı ihmal etmiyor: "*Halbuki ben bütün bütün başka bütün bütün yeni bir şey yapamayacağım. Zorla mı bende o kudret yok işte. Kırık dökük bellemiş olduğum birkaç kelimededen ibaret Fransızca ile o lisandaki tiyatrolardan birinin tercümesine kalkıştım. Tercüme değil hattâ bir sahif esini bile okuyup anlamayınca "Adam sen de Fransızca yazılmış bir tiyatroyu tercümede ma'na niye? Münderecâtı ahlâk-ı milliyemize elbette mugâyirdir. Onun iyisi yeniden bir şey te'lif etmektir" diyerek tiyatroyu kaldırdım attım, insan bazı vakit kendi kendisini de aldatabiliyor; müteselli oluyor.*"<sup>237</sup>

R. M. Ekrem'in bu görüşleri hem çağının aydınlarına, yazarlarına yönelik eleştirileri hem de kendi öz eleştirisini taşımaktadır. Kendisinde bu kudretin olmadığını söyleyen R. M. Ekrem, kırık dökük Fransızcası ile tercüme yapmaya kalkıştığını, ama yapamayınca bunu sorgulamaya gittiğini, söylerken aslında bu yolda yapıtlar veren yazarlara da gönderme yapmaktadır. Telif yapıt yerine, özgün bir şeyler yapmanın daha iyi olacağını, zaten bu yapıtların da milli ahlâkımıza uymadığını söyleyerek dile getiren R. M. Ekrem, alaycı tavrı ile, özgün yapıtlar vermeyen, yazamayan, tam bilmedikleri bir dilde çeviri yapmaya kalkan yazarları da eleştirmektedir.

R. M. Ekrem, yazma sürecine başlamasını samimi bir dille anlatmaya devam ediyor önsözünde: "*Onun üzerine ne yapayım ne yazayım diye düşündüm. Sonra şu komedyanın mutezammın olduğu vak'a hatırıma geldi. Aceb bunu bir komedyâ suretine koysam olur mu? dedim, hay hay olur ya diyerek yazdım. Bunda pekçok kusurlarım, hatâlarım olduğunu bildiğim halde umûmun "enzâr-ı hatâ-pûşânesine" arz ettim.*"<sup>238</sup> Telif bir yapıt vermekten vazgeçen yazar, bir süre ne yazayım diye düşündükten sonra, bu komedyanın temelini oluşturan olayın aklına geldiğini, kendi

---

<sup>236</sup> Y.a.g.y.

<sup>237</sup> Y.a.g.y.

<sup>238</sup> Y.a.g.y.

kendine bu yapıtı bir komedyaya olarak yazabilir miyim diye sorduğunu ve olacağını düşünüp yazmaya başladığını söylüyor. Ve bu sözlerini de, okuyucuların affına sığınarak, yapıtta kusurlar, yanlışlar olduğunu, bildiğini söyleyerek bağlıyor.

R. M. Ekrem, oyununa ad koyarken de da aklının karıştığını, uygun bulduğu adlardan hiçbirini beğenip seçemediğini, çünkü hangisini seçmek isterse, diğerini daha uygun bulduğunu şu sözleriyle anlatıyor: “*Gel geldim buna ne isim takayım? Kafiye bolluğunda şâirin hiç şaşırıp kaldığı gibi ben de buna muvâfık bulduğum birçok isimden hiçbirini diğerine tercih edemedim. Çünkü bunlardan hangisini tercih etmek istedimse diğerlerinde daha ziyade kuvvet mevzû’ a daha ziyade mutâbakat gördüm.*”<sup>239</sup> R. M. Ekrem; “*Tenezzül buyurur da okursanız siz de anlar bana hak verirsiniz.*” diyerek, bu adları saymaya başlıyor; “*İsimler de şunlardır! Kişi ektiğini biçer, Eden bulur, Çok bilen çok yanılır, Hayır düşün konmuşuna hayır gelsin başına, Kaz kuyuyu boyunca. Bunlardan başka mustalahâne birtakım isimler de hâtırına geldi ki onları da fedâ etmek istemedim: İntikam-ı hüsn-i mükâfat yahut Mücâzât-ı amel veyahut Cezâ cins-i ameldendir veyahut daha mustalahı “El-cezâ min cinsi’l-amel”.*”<sup>240</sup> R. M. Ekrem bu adları sıraladıktan sonra, neden bu kadar çok ad seçmeye çalıştığını, diğer yazarların yapıt adlarının birden çok adı kapsamasını eleştirmeye devam ediyor: “*Bir aralık düşündüm ki haydi benim komedyam da bir değil beş on isimli olsun. Şu adların hepsini beraber koyayım. Sonra yine dedim ki peki ammâ bu kadar ismi kitabın kabına sığdırmak mümkün olamayacak. Onun iyisi hiç birini ihtiyar etmemektir. Yani tiyatroyu adsız bulunduraktır. Sonra bunda da bir mahzûr hatırıma geldi: Peki bunu biri kitapçı dükkânından soracak olursa ne diye arasın? Bu mahzûru def için isim bulamadığımı kitabın isim yerine yazmayı kararlaştırdım. Vâki’ a bu isimsizlik bu komedyaya isim olabilir. işte bu kararımda Sebât ettim vesselam.*”<sup>241</sup> R. M. Ekrem bir süre düşündükten sonra bu adların hepsini koymaya karar verdiğini söyleyerek aslında Osmanlı tiyatrosundaki oyunlara, oyun adlarına gönderme yapıyor. Çoğu zaman iki adı olan bu oyunların oldukça uzun adları vardır. Bu konuda da eleştirisini alaylı bir şekilde yapan R. M. Ekrem daha sonra, bunların hepsinin kitabın kapağına sığmayacağını söylüyor. Bunun sonucunda da, kitabını

---

<sup>239</sup> Y.a.g.y.

<sup>240</sup> Y.a.g.y.

<sup>241</sup> Y.a.g.y.

adsız bırakmaya karar veriyor. Fakat bunda da, okuyucunun kitapçıdan hangi adla kitabını isteyeceği sorununun çıkacağını düşününce, bu durumdan da vazgeçiyor. Gerçekte bu adsızlığın, bu komedyaya bir ad olabileceğini ve bu kararında da direndiğini söyleyerek önsözünü sonlandırıyor.

R. M. Ekrem'in önsöz boyunca devam eden bu alaycı tutumu, o dönemdeki yapılan yanıflara, tekrarlara, kendini yenilemeyenlere oldukça hoş bir dille yazılmış bir eleştiri, bir göndermedir. Kendi üzerinden yaptığı bu eleştiri, hem eleştiri kuramları hem de dili açısından ayrıca incelenebilir.

R. M. Ekrem'in **Çok Bilen Çok Yanılır** oyunun **Mukaddime** başlıklı diğer önsözü, özellikle dil açısından diğerinden farklıdır. Tiyatronun, sadece eğlence aracı olarak görülmeyip genel ahlâkı düzeltmeye yaradığı kesin olarak anlaşıldıktan sonra, yazı yazmanın gücünü edebi, terbiyeyi, düşünceyi ve ahlâkı ortaya koyan Avrupa'nın seçkin yazarlarının piyes yazarlığına özenilerek yapılacak bir iş saymaları ve bu yolda manzum, düzyazı, gülünçlü ya da dokunaklı, acıklı pekçok seçkin yapıt yazmalarını şu sözleriyle dile getiriyor: "*Tiyatronun meziyeti sade eğlence derecesinde kalmayıp tehzib-i ahlâk-i umumiyyeye medâr olduğu tecrübeten dahi sabit olduktan sonra semend-i hamelerine edep ve hikmet ve ahlâk meydanlarını cevalângâh etmekle mütemeyyiz olan Avrupa eazım-i üdebası mel'abetnülvisligi bir emr-i mutena addederek bu yolda manzum veya mensur, mudhik veya müessir pek çok âsar-ı mutebere vücude getirmişlerdir.*"<sup>242</sup> R. M. Ekrem'in bu sözlerinden, oyunun yazıldığı tarih düşünüldüğünde, tiyatronun artık sadece eğlenmek için gidilen bir yer olmadığı anlayışının yerleştiğini, tiyatronun topluma hizmet eden, genel ahlâkı ortaya koyan, kısacası toplumu eğiten bir yer olarak bakıldığını görüyoruz. Bu bakış açısının da ister istemez yazarları çeşitli konularda yapıtlar yazmaya teşvik ettiğini, böylece ortaya birçok değerli yapıtın çıktığını anlıyoruz.

R. M. Ekrem, bu önsözünde önemli bir noktaya parmak basar ki o da yazarların komedi yazmaktan çok dram türünden yapıtlar ortaya koymalarıdır: "*Asr-ı mesud-ı cenab-i padişahinin matla-i zuhur ve şuhût olduğu measir-i terakkiyat-ı*

---

<sup>242</sup> Y.a.g.y.

*medeniye cümlesinden olarak burada dahi bir Osmanlı tiyatrosunun hudusundan beri erbab-i kalemin himmetleriyle gerek Türkçe telif ve gerek tercüme olarak yazılan tiyatrolar ekseriyet ve nefaset itibariyle hemen dram yani facia nev'indedir. Bunun sebebi ise -zann-i âcizaneme göre- erbab-i kalemin mudhiketperdazlığa ehemmiyet vermemeleri veya, bunu mugayir-i mekânet bir küçüklük addiyle şanlarına yakıştıramamalarıdır. Hattâ matbu komedyalar içinde en güzeli olan ve sahibinin kuvve-i kalemiyesine delâlet eden birkaçının isimsiz olarak neşrolunmuş olması dahi bu zannı teyit eder.*"<sup>243</sup>

Osmanlı tiyatrosunun kuruluşundan beri, kalem sahiplerinin yazarların destekleriyle gerek Türkçe özgün ve gerek çeviri olarak yazılan tiyatroların çoğunlukla ve güzellik bakımından dram, yani facia türünden olduğunu söyleyen R. M. Ekrem bunun sebebini, kendince, yazarlarımızın komedi yazarlığına fazla önem vermemeleri ya da bunu ciddiliğe, ağırbaşlılığa aykırı bularak komik oyun yazmayı bir küçüklük diye değerlendirip kendi şanlarına yakıştıramamaları olarak değerlendiriyor. Hatta basılı komedyalar içinde en güzeli olan ve sahibinin kalem kuvvetini kanıtlayan bir kaçının bu dönemde isimsiz olarak yayınlanmış olmasının bu inanişını, bu düşüncesini doğruladığını vurguluyor. Bu saptama komedi yazmanın basit olduğuna dair inanişın, geleneksel Türk tiyatrosundan, Karagöz ve Ortaoyunu geleneğinin de etkisini, halkın komik oyunlara alaylı bakışını da anlatıyor. Dram yazmanın daha önemli olduğu, yazarı yücelteceği düşüncesi hep var olduğunu bu önsöz sayesinde öğreniyoruz.

R. M. Ekrem, bu görüşlerin aksine, komedinin ne kadar önemli olduğunu ve bu alanda oyun yazmanın zorluğunu şu sözleriyle aktarıyor: "*Halbuki bu fikir noksan-i tetkik veya galebe-i vehmden hâsıl ve avukatlık hakkındaki nazara mümasil bir itikad-i bâtuldir diyebiliriz. Çünkü mudhike-perdazlığın mel'abet-nüvislik sanatince daha ziyade maharete mütevakkıf olduğunu tiyatronun mucidi olan Avrupalılar tetkikat-i amîka-ı ciddiye ile ispat etmişlerdir.*"<sup>244</sup> Bu görüşlerin boş bir inaniştan başka bir şey olmadığını savunan R. M. Ekrem, gülünçlüğe (komikliğe) düşkünlüğün oyun yazarlık sanatınca daha çok beceriye yönelik olduğunu, tiyatronun

<sup>243</sup> Y.a.g.y.

<sup>244</sup> Y.a.g.y.

yaratıcısı olan Avrupalıların derin araştırmalalarla bunu kanıtladığını söyler: “*Bundan kat-i nazar mademki tiyatronun gayesi tehzib-i ahlâktır ve mademki esasen mudhikât ahlâk ve ef’al ve âdatta kesret üzere mevcut olan ve garabet ve hücneti her nasılsa nazar-i dikkat ve ibretin sadme-i tesadüfünden masum bulunan hande-engiz birçok ucubeler ve ibretimiz birtakım münasebetsizlikleri müzeyyifane mevzu-i mevki-i itibar etmekten ibarettir, binaenaleyh ahlâk nokta-i nazarınca ehemmiyeti berikilerden ednâ değil belki daha ziyade olmak lâzım gelir.*”<sup>245</sup> Mademki tiyatronun amacı ahlâkı güzelleştirmektir ve madem ki temelde komediler ahlâkta, eylemlerde, geleneklerde yoğun bir biçimde varolan ve garipliklerin, kusurların her nasılsa dikkatli bakışların ve ibretin, ders çıkarmanın rastgele çarpışmasından masum bulunan insanları güldüren birçok tuhaf şeyler, ucubeler ve ibret verici bir takım uygunsuz durumları aşağılık gösterir bir biçimde konu edinmekten ibarettir, öyle ise ahlâk açısından bakınca komedinin, öneminin diğerlerinden aşağıda değil, belki de daha yüksekte, daha önde olduğunu savunur. Eğer kusurlu olanı gösterek, seyirciye ders vermek amaçlanıyorsa, komedinin bunu en iyi şekilde yapacağına inanmaktadır R. M. Ekrem’in komedi türünü bu kadar savunmasında elbette, oyununun komedi olmasının, özellikle bu alanda yazmak istemesinin payı büyüktür.

R. M. Ekrem, komedi yazmanın ağırbaşlığı bozan bir durum olmadığını, şüphelerden uzaklaşarak bakıldığında görülebileceğini söylüyor daha sonraki sözlerinde: “*Bunun muhill-i mekânet olmadığına ise tevehhümden âzâde bir nazar kâfidir.*”<sup>246</sup> Bunu da, “*Çünkü hayalî veya hakikî, mudhik veya müessir bir vakanın musavvir ve muharriri eserine dercettiği hüsn ü kubh ve etvar ü ef’alden dolayı hiçbir vakitte, hiçbir suretle mesul ve muatep ve mayup olamaz. Olmak lâzım gelse dünyada hiçbir muharrir bulunamaz ki tân ve melâmet-i halktan vâreste olabilsin.*”<sup>247</sup> R. M. Ekrem, hayali veya gerçek, gülünçlü veya acıklı, dokunaklı bir olayın betimlenmesi ve yazarın yapıtına aktardığı güzellikler ve çirkinliklerden dolayı, yazarın davranışlarının eylemlerinin hiçbir zaman, hiçbir suretle sorumlu tutulamayacağı, ayıplanamayacağı görüşündedir. Çünkü R. M. Ekrem’e göre, halkın dilini, yeri geldiğinde kızmasını, sövmesini, yermesini yapıtlarında kullanmayan

---

<sup>245</sup> Y.a.g.y.

<sup>246</sup> Y.a.g.y.

<sup>247</sup> Y.a.g.y.



yazar yoktur. R. M. Ekrem, yazarın yapıtında yazdığı her sözün kişiliğine mal edilmemesi, bunun bir oyun olduğunun, yazarın kendi sözleri olmadığının farkında olunmasını istiyor. Bu noktada ise, okuyucuların ya da seyircilerin, yazarla, oyunu arasında yoğun bir bağ kurduğunu düşünüyoruz. Yapıt bağımsız olarak değerlendirilmiyor, tam aksine yazarın kişiliğiyle değerlendiriliyor gibi.

*“İşte hakikat ve isabeti nezd-i erbab-ı ukulde karîin-i tasdik ve kabul olacağını ümit eylediğim şu mütalâata istinaden eski bir fikrayı tevsi yolunda tertip ve tasvir eylediğim şu tiyatro mudhikesini umumun ma’raz-ı enzarına vaz’etmeye cesaret ettim.”*<sup>248</sup> R. M. Ekrem bu son sözleriyle önsözünü tamamlarken, yukarıda değindiği düşüncelerin akıllı kişilerce kabul edileceğini ümit ederek, eski bir öyküyü, genişletip düzenleyerek yazdığı bu komedyayı halkın seyretmesi için cesaretleterek yazdığını söylüyor. Bu noktada hemen şunu söylemeliyiz ki, hikayeleri oyunlaştırma geleneği görüldüğü gibi, ilk oyunlardan Meşrutiyet’in sonuna kadar devam etmiş bir gelenektir.

*Oyunun cihet-i terkibiyle elfaz ve ibaratında görülecek kusurlar, ki sırf müellifine râci’dir, kendisi dahi muterif olduğuiçin nazar-ı af ile menzur buyurulmasını kariîn-i kiram hazeratından mütevakkidir.”*<sup>249</sup> Oyunun düzenleniş biçimiyle, sözlerinde, deyimlerinde görülecek kusurların hepsinin kendi kusuru olduğunu söyleyen R. M. Ekrem, geleneği bozmuyor, okuyucudan ve büyüklerinden kusurları için af dileyerek önsözünü bitiriyor.

---

<sup>248</sup> Y.a.g.y.

<sup>249</sup> Y.a.g.y.

## 1.9 Ahmet Mithat ( 1844 - 1913)

### 1.9.1 Ahz-ı Sâr Yâhûd Avrupa'nın Eski Medeniyeti (1875-76)

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, tam bir melodram olduğunu söylediği<sup>250</sup> **Ahz-ı Sâr Yâhûd Avrupa'nın Eski Medeniyeti**, adlı oyunun önsözünde Ahmet Mithat, bu yazdıklarının Fransa'nın durumunu, oradaki olayları anlattığını söylerken bunun çeviri ya da taklit olduğunu söyleyenlerin yanılanacağından bahsediyor. Özellikle de tarihi bir olay olmadığını şu sözleriyle vurguluyor: *“Ahz-ı Sâr nâmıyla yazmış olduğumuz işbu tiyatro risalesi Fransa ahvalini tasvir eylediği için bazı fikirler bunun tercüme veya taklit olduğunu hükmederler ise aldanırlar. Risalemiz tercüme olmadığı gibi taklit de değildir. Hele vakayi-i tarihiye hiç değildir.”*<sup>251</sup>

Ahmet Mithat, oyununun önsözünde samimi bir itirafla, kendisinin Fransa'yı görmediğini, yalnızca hayal ettiğini ve bu hayalini de Fransa'nın o günkü durumu üzerine kurmadığını, büyük devrimden önceki Fransa üzerine kurduğunu belirtiyor: *“Henüz vatanından çıkmamış bir Osmanlının Fransa hakkındaki tasavvurâtından ibarettir. Hem bu tasavvur Fransa'nın hâl-i hâzırını tasvir etmeyip, Fransa Büyük ihtilâlinden evvelki yani derebeylerinin icrâ-yı hükm eyledikleri zamanı tasvir eder.”*<sup>252</sup> Bu anlatım bize, daha öncede belirttiğimiz gibi, tarihi oyunlarla ilgili endişelerin varlığını bir kez daha göstermektedir. Yazarların, tarihi oyunlar yazarken, tarihe sadık kalmakla, bu oyunları hayali kahramanlarla süslemek arasında gidip geldiklerini açıkça görebilmekteyiz. Bir yanda tarihi gerçeklikleri yansıtmaya ve yüceltme düşüncesi yatarak akıllarda, diğer yanda yazarın yaratıcılık gücü, tarihi kişiliklere de müdahale etmeyi sürdürmektedir. Gerçeklik olgusu ile hayal ve yaratıcılık arasında kalan yazarların bu anlamda yaşadıkları gel-gitler önsözlerinde bile açıkça görülmektedir. Yukarıda Ahmet Mithat Efendi'nin bir açıklamadan çok, gelecek eleştirilere bir savunma niteliği taşıyan sözleri yaşanan çelişkilerin somut

<sup>250</sup> Oyunun konusu için bkz.: Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 474 s. Metin And, **Türk Tiyatrosunun Evreleri, Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu (1839-1908)**, 377-378 s. Alemdar Yalçın, **II. Meşrutiyet'te Tiyatro Edebiyatı Tarihi**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2002, 18-19 s.

<sup>251</sup> Ahmet Mithat Efendi, **Ahz-ı Sâr Yâhûd Avrupa'nın Eski Medeniyeti**, İstanbul, 1291 (1875-76).

<sup>252</sup> **Y.a.g.y.**

göstergesidir. Yapıtının tarihi bir olay olmadığının altını ısrarla çizmesi, bu noktada kendisine yönelecek eleştirilere de hazırlanan bir yanıt gibidir.

Ahmet Mithat Efendi, “*Vak’anın sûret-i cereyanında görülecek ahvâl mübalagaya haml olunmamalıdır. Zira Fransa tarihinde her biri için daha garip pek çok misaller bulunabilir.*”<sup>253</sup> sözleriyle yapıtında abartıya başvurduğunu okuyucusuna söyler. Fakat bunun aşırıya kaçmadığını, Fransa tarihinde daha da garip olaylara rastlanabileceğinin altını çizer. Yazarın, tarihi bir konu yazmadım derken bile, her yaptığı davranışı açıklayan bu tavrı, bu alanda yapıtlar verenlere acaba sert mi yaklaşıyor, fazla mı eleştiriliyorlar düşüncesine götürmektedir bizi.

Tanzimat’ın öncü yazarlarının özellikle Fransız edebiyatını ve felsefesini, Fransız düşüncesini ve Romantik edebiyatı iyi tanıdıkları düşünülürse, 1850’den sonra gelişen gerçekçilik akımının etkisi de hesaba katılırsa<sup>254</sup> yazarlarımızdaki bu Fransız etkisini ve tarihi olayları anlatırken bile gerçekçilik akımının etkisini görebilmemiz olanaklıdır.

Namık Kemal’in tiyatro görüşlerinden etkilendiği yazılarından da belli olan Ahmet Mithat, tiyatroyu çok sevdiğini her fırsatta vurgulayan ve günlük işlerini bitirdikten sonra Osmanlı Tiyatrosu’na gitmeyi ihmal etmeyen bir oyun yazarı olarak çıkar karşımıza. Tıpkı Namık Kemal gibi bir oyunu canlandıran bütün araçları – oyuncu, dekor, kostüm- oyun için önemli görür ve seyircinin üzerinde bu araçların etkisinin büyük olduğunu düşünür. Tiyatronun medeniyetin gelişmesinde önemli bir araç olduğunu düşünür.<sup>255</sup>

---

<sup>253</sup> **Y.a.g.y.**

<sup>254</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.: Metin And, **Türk Tiyatrosunun Evreleri, Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu (1839-1908)**.

<sup>255</sup> Ahmet Mithat Efendi’nin oyunları, tiyatro görüşleri ve yazılarından alıntılar için bkz.: **Ahmet Mithat Efendi; Bütün Oyunları**, Hzl.: İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, 7-34 s.; Orhan Okay, **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Mithat Efendi**, A.D.T.C.F. Yayınları, Ankara, 1975.

## 1.10 Şemsettin Sami (1850 - 1904)

### 1.10.1 Besâ Yâhûd Ahde Vefâ (1874)

Tanzimat yazarlarının sansür kurulunu aşmak için yapıtlarına iki-üç ad koyma alışkanlığını **Besâ Yâhûd Ahde Vefâ** oyununda da görürüz. Yemin etmenin, and içmenin Arnavutça karşılığı olan Besâ, söze bağlılığın kanıtlanmaya çalışıldığı bir oyundur. Ş. Sami'nin Kamûs-ı Türkî'sinde, "Besâ: 1- Arnavud ahd ve peymanı: Besâ vermek, taahhüd etmek. 2- Kan güden hasımlar arasında ahd ve peyman akd olunan mütareke: Beynlerinde iki aylık Besâ vardı." diye açıkladığı kavram, Meşrutiyetle birlikte yeniden gündeme gelmiş ve Ş. Sami'nin bu oyunu da Namık Kemal'in **Vatan Yahut Silistre** oyunu gibi önce yazıldığı dönemde ve Meşrutiyet coşkusu içinde de sahnelenmiştir.<sup>256</sup>

Ş. Sami'nin **Besâ Yâhûd Ahde Vefâ** oyununun önsözünü kimi yerlerde orijinal haliyle birlikte, sadeleştirdiğim şekliyle vermeyi uygun gördüm. Çünkü, kimi tümceler Ş. Sami'nin betimlemelerinin güzelliği ile doludur ve anlatmak istediği duyguları oldukça güzel vermektedir. Ayrıca metnin orjinal akışının, konuların geçiş noktalarının, dönemin yazım tekniğini yansıttığı düşüncesinden hareketle metni bölümlenmek yerine, akışa uygun olarak çözümlenmeyi tercih ettim.

Ş. Sami, **Besâ Yâhûd Ahde Vefâ** oyununun önsözüne, Arnavut olduğu ve bu toplumun bütün gelenek ve göreneklerini bildiği için, tüm bunları anlatabilmek adına ne zamandan beri bir kitap yazmayı düşündüğünü, bu düşüncenin hayallerini doldurduğunu söyleyerek başlıyor: "*Efrâdından olduğu için (...?) belki hub u vatan, fedakârlık, vefâ-yı ahd, istihfâf-ı hayât gibi sahneye lâyık evsâf-ı hamiyet-mend-âneleri meşhûdum olduğuçün, Arnavud kavminin ba'zı ahlâk ve âdâtını musavver olmak üzere, bir risâle-i edebiyenin tahrîri hayli vakitden beri kuvve-i hayâliyyemi işgâl edip dururdu.*"<sup>257</sup> Refik Ahmet Sevengil, **Türk Tiyatrosu Tarihi V, Meşrutiyet Tiyatrosu** adlı yapıtında, Ş. Sami'nin önce Gedikpaşa Tiyatrosu'nda

<sup>256</sup> Efdal Sevinçli, "Halide Salih Tiyatromuzu Anlatıyor: Besâ Oyununda", İzmir, **Gölge Tiyatro**, Sayı 5, 1997.

<sup>257</sup> Şemsettin Sami, **Besâ Yahûd Ahde Vefâ**, Matbûât-ı Ceyyide, İstanbul, 1874. a-yc s.

oylanmış ve basılmış olan bu piyesinin o zamanlar Osmanlı toplumu içinde bulunan Arnavut yaşamına ve kahramanlıklarına ait olduğunu ve Ş. Sami'nin de Arnavut olduğunu belirterek, onun Türk diline ve Türk kültüre ne kadar çok hizmet ettiğinden bahsediyor.<sup>258</sup>

Ş. Sami, tiyatro kitaplarının ne denli önemli olduğunu ve kendisinin bu alanda yetersiz olduğunu bildiğini, bu nedenle ne zamandır yazmak istediği kitabını öyküleştirek anlatmaya çalıştığını vurguluyor: “*Tiyatro risâlelerinin ehemmiyetiyle benim aczim beyninde pek çok fark bulduğumdan, bir vakit şu maksadımı hikâye tarîkiyle beyân etmeğe karâr vermiştim.*”<sup>259</sup> Fakat Ş. Sami'nin aklına takılan şey, öykünün, okuyucunun hayal dünyasında daha zor şekillendiğidir. Bunun yanında tiyatronun öyküye göre oluşumunun daha cisimlenmiş olarak seyircinin bakışlarına sunulabileceği, yani sahnelenebileceği düşüncesidir. Bu düşünce de ona, hayalini öykü yolu ile değil, tiyatronun anlatım olanaklarından, hayal dünyasını daha iyi yansıtan tekniklerinden faydalanarak yazma yoluna itiyor: “*Lakin hikâye yalnız kar'ilerinin hayâl-hânesinde mevhûm bir vücûd bulduğu hâlde, tiyatro risâlesi mebnî-i aleyhini mücessem sûretde enzâr-ı âmmeye vaz' eylediği cihetle– bir türlü âsâr-ı edebiyenin illet-i gâibesi olan – ibret husûsunda berikinin ötekinden ziyâde te'siri olacağını düşünerek, ve aczime mukâbil tiyatromuzun mübtedîliğini cesâretime karşı – ahlâk-ı milliyemiz üzerine yazılmış – âsârın killetiyle tiyatromuzun sermâyesinin – ahlâk-ı ecnebiyye üzerine yazılmış, ve bir dereceye kadar ahlâk-ı milliyemize mübâyin, ve ba'zı def'a muzırr olan- ba'zı çevirilere münhasır olmasını tutarak millet-i muazzama-i İslâmiyye eczâsından ve hey'et-i Osmâniyye a'zâsından olan Arnavud kavminin ahlâk ve âdâtı üzerine bir tiyatro risâlesi yazmağa karâr verdim.*”<sup>260</sup> Ş. Sami daha sonra önsözüne milli ahlâkımız üzerine yazılmış yapıtların azlığından şikayet ederek devam eder. Milli ahlâkımıza uymayan zararlı çevirilerle yetinilmesini doğru bulmaz. Yaratılan kahramanların yazarın vicdanından doğduklarını, fakat seyirci önünde yargılandıklarını belirtir. Yazarın sözlerine göre, tiyatro yapıtlarındaki kişiler seyircilerin değer ölçülerine

<sup>258</sup> Refik Ahmet Sevengil, **Türk Tiyatrosu Tarihi V, Tanzimat Tiyatrosu**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1968.

<sup>259</sup> Şemsettin Sami, **Besâ Yâhûd Ahde Vefâ**.

<sup>260</sup> **Y.a.g.y.**

mutlaka cevap vermelidir.<sup>261</sup> Ş. Sami'nin burada düşündüğü nokta ise, edebi yapıtların tuhaf bir hastalığı olarak gördüğü ibret verme olayının tiyatrodada daha iyi olacağı için bu yola başvurmuş olmasıdır. Tüm yazarların, yapıtlarının sonunda mutlaka bir mesaj vermeleri, anlatılan olaydan okuyucunun kendine bir ders çıkarmasını sağlamak gibi bu dönemde bir zorunluluk içinde olduklarını görüyoruz.

Ş. Sami, bütün yetersizliğine karşın bu yapıtı, milli ahlâkımız üzerine yazılmış yapıtların azlığıyla tiyatromuzun öz varlığını ecnebi ahlâkları üzerine yazılmış, bir dereceye kadar milli ahlâkımıza uygun, ancak çoğu defa zararlı olan kimi çevirilere özgü olmak üzere İslam'ın büyük milletinin yapısından ve Osmanlı toplumunun üyelerinden olan Arnavut toplumunun ahlâkı ve göreneklere üzerine bir tiyatro yazmaya karar vermesi üzerine cesaret edip yazdığını özellikle belirtiyor.

Ş. Sami çok defa bu kitabı yazmaktan ve kahramanları belirlemekten vazgeçtiğini ama çok geçmeden de tekrar yazmaya geri döndüğünü de özellikle altını çizer: *“Karâr verdim, ammâ ne risâlenin mebnî-i aleyhi olacak maddeyi ihtirâ’, ve ne de risâlemin kahramanları olacak eşhâsı ta’yîn edebilirdim. Çok def’a beyhûde it’âb-ı zihn etmeden usanıp bu hevesden vaz geçmiş, ve çok zamân geçmeden bu arzûya rücû’ etmiştim.”*<sup>262</sup> Ş. Sami bu sözlerinden sonra, oyununu nasıl yazdığını anlatmaya devam ediyor; *“Edîbin biri demiş ki, ‘vâlidemizin rahmine düştüğümüz, dünyâya geldiğimiz ve nihâyet rûhumuzu teslîm eylediğimiz mahall yataktır!’*<sup>263</sup> tümcesiyle beraber yatakla ilgili adeta felsefe yapmaya başlıyor: *“Evet, güyâ ki yatak rûhumuzun bir eski vefâdâr dostu imiş de, mihmân-serây âlemde ikâmetini fırsat ittihâz ederek yâr-ı vefâdârına -elinden geldiği kadar -riâyât etmek, ve en şedîd zarûretinde imdâdına yetişmeği kendine dîn-i farz etmiş gibi, bizi istikbâl eder, dünyâda durdukça derdlerimize hall-dâş olur, ve nihâyet bizi tahta-i tabûta kadar teşyî’ eder!”*<sup>264</sup> Evet, görünüşte yatak, ruhumuzun eski vefalı dostu imiş de, bu koruyuculuk dünyasında yaşamını varlığını fırsat sayarak, vefalı dostlarına elinden geldiği kadar uymak en şiddetli gereksinimlerinde imdadına

<sup>261</sup> Niyazi Akı, XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi, 128 s.

<sup>262</sup> Şemsettin Sami, Besâ Yâhûd Ahde Vefâ.

<sup>263</sup> Y.a.g.y.

<sup>264</sup> Y.a.g.y.

yetişmek gibi, adeta bir dinsel görev gibi bizi karşılayan dünyada durdukça dertlerimizi  oz mlenmeye yardımcı olan ve sonunda da bizi tabut tahtasına kadar uğurlayan yerdir, diye betimlediği yatak için yine; bundan başka yatak, bize görevlerinin dışında bir çok hizmetler daha sunar diyerek devam ettiği sözleriyle, yatağın yaratıcılığı arttıran, d şunmeye sevk eden yönünü çeşitli betimlemelerle anlatmaya  alışıyor. Gündüzleri kütüphanenin yanında, masa başında kalem elde düşüne düşüne akla gelmeyen bir konu, gece yatakta, karanlıkta gözler kapalı olduğu halde pek kolay anımsanabilir, akla gelebilir. Biliyorum ki okuyucuların çoğu bu yorumuma gülecekler, bu iddiama inanmayacaklar, yanlı sözleri bu açıklamalara bir örnektir. Hayal g  leri çok olanların, kış geceleri yatakta geçirdikleri saatleri düşünürlerse kendisine hak vereceklerini de ekliyor.<sup>265</sup>

İşte bir şubat gecesi idi, lambayı döndürüp yatağa girdiğim gibi ne zamandan beri hayal dünyamda boşlukta durmakta olan o sözünü ettiğim konunun  oz m  aklıma gelir gelmez bu yönde yazılmayı bekleyen yazılmaya uygun Arnavutların - Bes  diye tanımladıkları- o özel gelenekleri olduğu zihnimde doğdu. Yarım saat kadar oluşturulması, düzenlenmesiyle de uğraştıktan sonra Bes  oyunu hayal dünyamın sahnesinde sahnelenmeğe ve vicdanım da kalbimin hücrelerinden onu alkışlamaya başladı,<sup>266</sup> sözleriyle oyununu nasıl yazmaya başladığını açıklamış oluyor.

ř. Sami'nin şu sözleri ise oldukça dikkat çekicidir: *“Bir şubat gecesi idi, dedim. Evet, hem şubatın son gecelerinden idi, demek olur ki tiyatro mevsiminin hit muna az bir şey kalmıştı. “Bu risâleyi yazarsam, bu sene icrâ ettirmeliyim, dedim,  unk  gelecek seneye kadar belki yaşayamam.” Herkes öleceğine pek kolay inanamaz , ben ise ne öleceğime, ve ne de daha çok yaşayacağıma inanabilirim. Bunun için hayâl-hânemin içinde ta'lim ve tecrübelerle meşgûl olan- kahramanlık-ların sahihen tecessüm edip de umûmun intiz arı önüne çıktıklarını re'y-el-ayn görmek için mutlak bu sene icrâsına karâr verdim.”* şubatın son gecelerinden biriydi, demek oluyor ki tiyatro mevsimin sonlanmasına az bir şey kalmıştı sözleri, tiyatro mevsimini bize haber veriyor.

---

<sup>265</sup> Y.a.g.y.

<sup>266</sup> Y.a.g.y.

Ş. Sami tek tek, tüm ayrıntılarıyla oyunu yazmaya başlama sürecini anlatmaya devam ediyor önsözünde. Ertesi gün sabahleyin kalktım, nicedir kurumuş, küflenmiş hokkama su koydum, çatlamış olan bir tanecik kalemimi iplikle bağladım. Yazmaya başladım. Yazdığım karalama değil, düzgün bir aktarmaydı. Çünkü gündüz yazacağımı gece, yatakta iken hayal dünyamın defterine karalamış ve düzeltmek alışkanlığım olduğundan, gündüz yazdığım yalnız hayal dünyamın defterinde karmakarışık yazılmış olan bölümleri kâğıt üzerine aktarıp temize geçmekten ibaretti. Bunun için gündüzün yazdığım defter bir karalama halinde değildi. Adeta kurumuş bir hokka ve çatlak bir kalem ile olabileceği kadar, temize çekilmiş bir defterdi.<sup>267</sup> Ş. Sami'nin bu sözleri, yazmak eylemine verdiği değeri, onun için bu sürecin ne kadar büyük önem taşıdığını gösteriyor bizlere. Her aşamayı, öyküleyerek, önemseyerek anlatan Şemsettin Sami, sanki bir ayine hazırlanır gibi oyununu yazmaya başlıyor.

Ş. Sami'nin, Martın onuncu günü tamamlanan defteri tiyatroya teslim ettiğini ve oyununun 24. pazar akşamı sahneleneceğini belirten sözlerinden, önsözün oyundan sonra yazılmış olduğunu anlıyoruz: *“Martın onuncu günü tekmiil olunan defteri tiyatroya teslim eyledim. Yirmidördüncü pazar akşamı mevki'-i icrâya konulacaktır.”*<sup>268</sup> Bu davranışa daha önce de rastladığımızı belirtmeliyim. Birçok defa oyunlar sahnelendikten ya da yazıldıktan sonra, tekrar yayınlanacağı zaman önsöz yazıldığını görüyoruz.

*“Mücerred hayâlimin mahsülü olan bu eser-i enzâr âmmeye arz-ı endâm etmeğe şâyân mıdır? Hayâl-hânemin içinde yalnız vicdânımın huzû-runda vazîfelerini o kadar güzel edâ eden kahramanlarım tiyatro sahnesinde umûmun huzûrunda dahi o kadar mahâret gösterebilecekler mi? Her biri kendisinin bir emr-i ma'nevînin tasvîri makâmında aldığı anlatabilecek mi? Kahramanlarımı – vicdânım alkışladığı kadar- umûm dahi alkışlayacak mı? Ya alkışlamaz ise...Ya kahramanlarımın mahâreti yalnız hayâl-hânemin içine mahsûs olup dışarıda ibrâz edemezler ise...Ya kahramanlarımın harekâtı yalnız vicdânımın nazârında müstahsen olup umûm beğenmez ise...Ya ıslık çalarlar ise.. A!.. orası bir şey, değil*

<sup>267</sup> Y.a.g.y.

<sup>268</sup> Y.a.g.y.



*bizim tiyatroda ba'zı def'a – kâide-i umûmiyyeden şâd olarak – el çırpmaq takbîh ve ıslık çalmak tahsîn makâmında kullanılır.*"<sup>269</sup> Ş. Sami bu sözleriyle yapıtının, halka sunulmaya, sahnelenmeye değip değmeyeceğini kendi içinde tartışıyor. Yarattığı kahramanların, kendi hayal dünyasında oldukça güzel olduklarını ama sahnelenecekleri zaman bu güzelliği koruyabileceklerinden şüphe duyuyor. Hayali ile sahneye taşınacak olan dünya arasında benzerlik olmamasından endişe eden Şemsettin Sami, bu şekilde de bizlere, yazarların oyunlarının en önemli kaygılarından biri olan, yapıtının istediği gibi sahnelenmesiyle ilgili taşıdığı kaygıları göstermiş oluyor. "Her biri kendisinin bir manevi buyruğun, yönlendirmenin anlatımı açısından yüklendikleri görevleri anlatabilecekler mi? Kahramanlarımı- vicdanım alkışladığı kadar- halk dahi alkışlayacak mı? Ya alkışlamaz ise... Ya kahramanlarımın yetenekleri, yalnız hayal dünyamın içine yönelik olup dışarıda bu yeteneklerini gösteremezlerse, yani sahneye bu duyguları taşıyamazlarsa? Ya kahramanlarımın davranış biçimleri, yalnız vicdanımın bakışları altında güzellikler kazanıp halk beğenmez ise..." Tüm bu sorularla Ş. Sami, oyununun sahnelenmesi ile ilgili kaygılarını, aynı zamanda oyunculuklarla ilgili kaygılarını da bizlerle paylaşmış oluyor.

Yine Ş. Sami'nin bir kaygısı da, oyunu beğenmeyip seyircilerin ıslık çalmasıdır. Fakat seyircilerin hem beğendikleri hem de beğenmedikleri şeylere ıslık çalıp, alkışladıklarını belirterek tam olarak bu davranışa güvenilmeyeceğini de sözlerine ekliyor. Tüm bunların yanında, asıl önemli olan şeyin, vicdanın yargısı olduğunu da şu sözleriyle belirtiyor Ş. Sami: "*(...) fakat asıl korkulacak şey şurası ki böyle hayâl-hânelerde ve tiyatro sahnelerinde cereyân eden harekâtın muhakemesi vicdândır. Ve vicdânın ise hiçbir kanûn ve nizâmı yoktur. Keyfe mâ-yeşâ hükm eder. Benim kahramanlarım benim muhakeme-i vicdânımda muhakeme olundu, kimi haklı kimi haksız çıktı. Elleri i'lâmlar verildi. Haksız çıkanlar –umûmun nazârında mahcûb ve menfûr olmak gibi cezâlarla mücâzât oldu, haklı çıkanlar- akıbet selâmete çıkmak veyâhûd umûmun reyine mazhar olmak gibi – mükâfâta nâil oldu.*"<sup>270</sup> Vicdanın hiçbir kanunu ve kuralı olmadığını ve baştan sona kendi vicdanın egemenliğini sürdürdüğünü söyleyen Ş. Sami, benim kahramanlarım, benim

<sup>269</sup> Y.a.g.y.

<sup>270</sup> Y.a.g.y.

vicdanımda yargılandılar, kimi haklı kimi haksız çıktı, ellerine yargılama kararları verildi, haksız çıkanlar- halkın bakışları altında utanmış ve nefret edilmiş olmak gibi cezalar aldılar, haklı çıkanlar – sonunda kurtuluşa ulaşmak ya da halkın görüşlerine kavuşmak gibi ödüllere nail oldular, sözleriyle kendisinin oyununa verdiği değeri, oyununu beğendiğini anlatıyor. Yazmak onun işidir ve o işini yapmıştır, oynayanların bunu iyi ya da kötü yansıtması kendisini etkilemeyecektir. Aynı zamanda bu sözlerde, yazar ve yarattığı kahramanlar arasındaki ilişkinin ne denli canlı ve etkili olduğunu, yazarın kahramanına nasıl değer verdiğini görüyoruz.

*“Heyhât! Bu geceden i'tibâren hiçbir vakit muhakmeden kurtulamayacaklar! Zavallılar! Mahkemedен mahkemeye sürüne sürüne hâlleri ne olacak? Benim haklı çıkardıklarımı haksız ve haksız çıkardıklarımı haklı çıkarabilirler. Meselâ...benim mahkeme-i vicdânımda o kadar haklı çıkan, o kadar rikkatle mükâfât olunan Fettâh Ağa başka bir mahkeme-i vicdânda haksız çıkarsa, kendisine rikkat mükâfatı yerine nefret mücâzâtı verilirse... A...! Yok, yok! Korkma, Fettâhım, korkma...Ben seni bırakmam, vicdân mahkemelerinin kanûn ve nizâmı yoksa, onların üstünde hakikat, insâf gibi mahkemeler vardır, ki kanûnları idi tahavvül etmez, benim mahkeme-i vicdânımda sana verilen i'lâm ile sâir vicdân mahkemelerinden alacağın i'lâmları hakikat ve insâf mahkemesine takdîm edersem, umarım, ki benim i'lâmım haklı çıksın...Sen haklı çıkarsın...korkma, düşünme, haydi göreyim seni!...Böyle diyerek – gözümün önünde âdetâ mücessem etmiş olan – Fettâh Ağanın arkasına vurarak cesâret veriyordum.Kahramanlarımın içinde mahkeme-i vicdânımda en ziyâde haklı çıkan Fettâh Ağa iken, diğer vicdân mahkemelerinde mahkûm çıkmasından en ziyâde korktuğumda Fettâh Ağa idi.”<sup>271</sup>*

Ş. Sami'nin bu sözleri, yine kahramanları ile ilgili düşüncelerini sanki onlar gerçekmiş ve onların yanlış tanınması ya da yargılanması büyük bir üzüntüye yol açacakmış gibi veriliyor okuyucuya. “Bu geceden başlayarak, kahramanlarım mahkemedен kurtulamayacaklar. Zavallılar! Mahkemedен mahkemeye sürüne sürüne halleri ne olacak, benim haklı çıkardıklarımı haksız ve haksız çıkardıklarımı haklı çıkarabilirler. Mesela benim vicdan mahkememde o kadar haklı çıkan, o kadar inceliklerle mükâfatlar bulan Fettah Ağa, başka bir vicdanın mahkemesinde haksız

---

<sup>271</sup> Y.a.g.y.

çıkarsa kendisine o duyarlılığın mükafatı yerine, nefret cezaları verilirse... Yok yok! Korkma Fettah'ım korkma, ben seni bırakmam. Vicdan mahkemelerinin yasaları, kuralları yoksa onların üstünde gerçeğin, insaf gibi mahkemeleri var. Yasaları da hiçbir zaman değişmez. Benim vicdan mahkememde sana verilen yargılama belgesi ve diğer vicdan mahkemelerinden alacağın belgeleri gerçeğin ve insafın mahkemesine sunarsam umarım ki benim, verdiğim yargılama belgem haklı çıkar. Sen haklı çıkarsın.. Korkma, düşünme haydi göreyim seni.. Böyle diyerek gözümün önünde adeta canlanmış olan Fettah Ağa'nın arkasına vurarak cesaret veriyordum. Kahramanlarımın içinde vicdan mahkememde en çok haklı çıkan Fettah Ağa iken diğer vicdan mahkemelerinde mahkum edilmesinden en çok korktuğumda Fettah Ağa idi.” Bu sözleriyle adeta kahramanıyla birlikte karşılaşacakları güçlükleri yaşadığını görüyoruz Ş. Sami'nin, Fettah Ağa'nın kendi yarattığı bir hayal değil de onun arkadaşımı gibi bir izlenime kapılıyoruz.

*“Hâsılı, oyun bittiği gibi, kahramanlarımın – şu kadar mahkemelerden aldıkları - i'lâmlarına, bakmağa koştum, fakat zannetmeyin ki, tiyatroda ne kadar seyirci var ise kahramanlarıma o kadar i'lâmlar verilmiş, hayır, evvelâ seyircilerden, vicdân mahkemelerini içmeyerek, ve kahramanlarıma- mahkemelerini dinleyecek kadar- ehemmiyet vermeyerek, ağlayacak yerde gülmek, ve dinleyecek yerde öksürmek ile vakit geçirenleri istisnâ edelim.”<sup>272</sup>* Bu sözleriyle Ş. Sami, nitelikli seyirci görüntüsünü de çıkarmış oluyor karşımıza. Oyunu gerçekten seyretmemiş olan, anlamamış olan seyircinin tepkisinin de, eleştirisinin de geçerliliğinin olmadığı belirtiyor. Böyle eleştirileri dikkate almayacağını altını çiziyor.

Bunun dışında, içi boş övgüleri, *“vallahı pek güzel, çok güzel”* sözlerini de önemsemediğini, dışardan baktığımızda hiçbir şey yok, boşluk, saçma diye yazılmış olan yargı kararlarını da yırtalım, dediğini şu sözlerinden anlıyoruz; *“Sâniyen, içinde ‘pek güzel ! Pek a'lâ v'Allahi tahsîn olunacak şey! Ve zahrında, adem...saçma...” diye yazılmış olan i'lâmları yırtalım.*”<sup>273</sup>

---

<sup>272</sup> Y.a.g.y.

<sup>273</sup> Y.a.g.y.

Daha sonra asıl eleştirilere geçen Ş. Sami, kahramanlarının vicdan mahkemelerinde araştırılan ve incelenen mahkemeleri üzerinde verilen gerçek yargı kararlarına baktığını, bunları pek az bulduğunu söylüyor. Bunlarında bazılarının kendi vicdan mahkemesinde onayladıklarından geride çok az kaldığını, hepsini gözden geçirdiğini ve sonuçta hepsinin kahramanlarımdan yalnız birini haksız çıkardıklarını söylüyor: “Şimdi kahramanlarımız - vicdân mahkemelerinde rüyet ve fasl olunan –muhâkemeleri üzerine verilen verilen i’lâmât-ı sahîhaya gelem. Bunları pek az buldum, bunların da ba’zısı benim mahkeme-i vicdânımdan verilen i’lâmları tasdik eylediğinden, kalanları pek az kaldı. Hepsini gözden geçirdim, gördüm ki hepsi de kahramanlarımdan yalnız birini haksız çıkarmışlar.”<sup>274</sup>

“- Amân kimi?

- Fettâh Ağayı.

- Sebeb ?

- Oğlunu telef etmesi, bunun da ahlâka muzır olması.

- Ey! Haklı, hiç insan kendi oğlunu öldürür mü ; bu şefkat-i ebeviyye gibi mukaddes bir şeyin aleyhinde değil midir?

-Hayır, benim Fettâh Ağa şefkat-i ebeviyyeden bî-haber değildir. Oğlunu öldürmesiyle berâber şefkat-i ebeviyyeyi dahi meydâna koyuyor. Oğlunu adem-i şefkatinden öldürmüyor. Belki şefkatiyle berâber öldürmeğe mecbûr oluyor.

- Mecbûr eden nedir ?

- Besâ.

- Demek olur ki besâ şefkatle taban tabana zıdd imiş.

- Hayır, besâ her vakit şefkatle zıdd değildir, fakat bu husûsda Selfo'nun pederi eliyle ölmesi vâcib, şefkat ise buna mâni' olduğundan, besâ böyle -derece-i vücûbda olan- bir emri icrâ ettirmek için şefkate galebe eyler.

- Demek olur ki Fettâh Ağa'nın şefkati zayıf imiş.

- Hayır, şefkati o kadar kavîdir, ki besâ ile hayli vakit pençeleşip pek çok def'a gâlib gelmeğe de yaklaştığı nâzırlar tarafından müşâhede olundu fakat besâ haklı olduğundan âkîbet gâlib geldi.

- Ne diyorsun? Besâ dediğin nedir, ki şefkat gibi bir mukaddes şeyden ziyâde haklı olacak?

---

<sup>274</sup> Y.a.g.y.

- Evet besâ haklıdır, şefkat haksızdır, çünkü şefkat Selfo'yu yaşatmak ve Fettâh Ağayı-hayatını kurtarmış olan- bir hamiyetli hatunun karşısında mahcûb etmek istiyordu.

- Sanki Selfo yaşasa ne olur?

- Ne mi olur? Çok fena şeyler olur ki, tafsili bu kitabın mukaddimesine sığmaz. Ayrıca bundan büyük bir kitap olur.Fakat ne hacet ? Selfo'nun ölmemesini isteyenler Fransa'nın meşhûr ediblerinden (Alexandre- Dumas Fils-)’in Lorejenet Mostel(?)[?] kitabını okusunlar da sonra bize hak verirler, zannederim.

*Bu sözü mü işitir işitmez, hayâl-hânemde vücûd bulmuş olan muârız – güyâ (Alexandre- Dumas Fils-)’in mezkûr kitabını okumuş gibi – verecek cevâb bulmayarak kayboldu.O vakit bana da Fettâh Ağa'nın hareketinde haklı olduğuna dâir itmi'nân geldi.*”<sup>275</sup>

Tüm bu sözleriyle Şemsettin Sami, yarattığı kahramanın haklı çıkması mutluluğuyla önsözünü sonlandırıyor.

### 1.10.2 Seydi Yahya (1875)

Ş. Sami, **Seydi Yahya** adlı oyunu için yazdığı “**İfâde-i Merâm**” başlıklı önsözüne başlarken, “*Tiyatronun lüzum ve fâidesinden ve millî tiyatro oyunlarının rüchânından bahisle sözü uzatmağa hacet göremem.*”<sup>276</sup> tümceleri ile, tiyatronun gerekliliğini ve faydasını söylemenin ve özellikle milli tiyatro oyunlarının ne kadar üstün olduğunu belirtmenin gerek bile olmadığını söyleyerek ilginç bir noktaya değinmektedir. Bu nokta da bizi oyunun yazılış tarihine götürmektedir. 1875 tarihli bu oyunda böyle giriş tümcelerinin olması, Şinasi'nin **Şair Evlenmesi** adlı oyununu temel alırsak (1859) 15-16 yıllık süre içinde ne kadar çok yol alındığını, bu düşüncenin söylenebilmesi için, oyun yazma geleneğinin ne kadar yaygınlaştığını, hatta kimi yazarlarımızın, ben de oyun yazmaya mecbur oldum, ya da ne yapayım, ben iyi oyun yazamıyorum gibi sözlerini söylemesinin, oyun yazmanın bir geleneğe

---

<sup>275</sup> **Y.a.g.y.**

<sup>276</sup> Şemsettin Sami, **Seydi Yahyâ**, İstanbul, 10 Kasım 1875.

dönüştüğünü ya da başka bir ifadeyle, belki de daha doğru bir ifadeyle o dönem için moda bir akım olduğunu söyleyebiliriz.

Özellikle milli tiyatro oyunlarının üstünlüğünün zaten bilindiğinin ve kabul edildiğinin belirtilmesi, bu konudaki hassasiyeti ya da bu konuda ne kadar çok yapıt yazıldığına sorgulanmasına götürüyor bizi. Bununla birlikte diyebiliriz ki, dönemin sosyal koşullarının ve milli mücadeleye dönük yaşam tarzının ister istemez yazarları, devrin aydın düşünce sorumluluğunu / örneğini günün en önemli konularından birini yazmaya yönelttiğini görüyoruz. Karşımızda sanki, bu alanda yapıt verilmezse, tiyatro yazmış sayılmayacağına dair bir anlayış ortaya çıkıyor. Yalnız burada açıklamamız gereken bir nokta var ki o da, önsözlerde karşımız açılan “milli tiyatro” anlayışının, bugün kullanılan anlamdan farklı olmasıdır. Önsözlerde ve dönem içinde farklı yazılı kaynaklarda karşılaştığımız bu tanımlama, Osmanlı toplumu içindeki, her bir milleti karşılayan, ulusal bir çerçevenin dışında bir anlayıştır. Tam olarak imparatorluğu ya da bugünkü anlamıyla tek bir ulusu değil, imparatorluk içinde çeşitli milletleri anlatmaktadır. Zaman zaman karşımıza çıkan oyunlar ve oyun konuları da bu anlayışa örnek gösterilebilir. (Ahmed Mithad Efendi'nin **Çerkez Özdenleri** oyunu gibi.)

Ş. Sami, başka bir konuyu da bu önsözünde şu sözlerle sorgular: “*Tarih-i eslâf -millî facialara mebhûs-ün-anh olacak- vekâyi ile dolu olduğu halde, millî facialarımızı alâka ve izdivâc-ı cebrîye hasretmeğe mecbur oluyoruz?*”<sup>277</sup> Bu sorgulama oyun yazarlarımızın neden milli oyunların ardından en çok aşk ve zoraki evlendirmeye ilgili oyunlar yazdığına, neden tüm trajedilerin bu iki olay üzerinde (aşk ve zoraki evlendirme) döndüğüne götürüyor bizi. Niyazi Akı, **XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi** adlı yapıtında, bu konuyla ilgili olarak şunları söyler: “*Şemsettin Sami Bey o devirde zorla evlendirme gibi olaylarla kurulan dramalara itiraz eder ve bu konuda tarihin çok zengin olduğunu ileri sürer. Nitekim yazdığı bu iki dram bu görüşün ürünüdür. Bu eserlerden bilhassa Seydi Yahya'nın üzerinde*

---

<sup>277</sup> Y.a.g.y.

getirdiği yenilik dolayısıyla fazlaca durmak yerinde olur.”<sup>278</sup> Ş. Sami, önsözünde aslında döneme ve oyun yazarlığına bir eleştiri yapıyor. Aynı ve kısıtlı konular üzerinde oyun yazmanın neden bir zorunluluk olarak görüldüğünü tartışıyor. Bu noktadaki düşüncelerini; “*Vâkıâ, alâkasız facia olamaz; lâkin sırf alâkadan ibaret facia da nasıl olur?*”<sup>279</sup> Aşk ilişkisi olmadan dram olamayacağını ama sadece aşk ilişkisini anlatan bir dramın da nasıl olacağına dair soruyla sürdürüyor. Bu sorgulamayı yapmasındaki elbette en büyük etki, yazdığı oyunda neden aşk ilişkisini sadece bir iki perdede gösterdiğini anlatmaya çalışmasındandır: “*Alâkanın fâcialarda mübâlağası beni bu eserimde alâkaya dair çok söz söylemeye, ve alâkayı yalnız bir iki perdede göstermeye mecbur eyledi. Zaten alâka kalbî bir şeydir, söz ile ifâde olunamaz. Alâka -ve belki her his- sözden ziyâde fül ve hareketle ifâde olunur. Yusuf ve Halime'nin mesâib ve mevâni ile karışık olan muhabbetleri, sonra meyûsiyyetleri, ve nihâyet murâda ermeleri fâciama alâkaca bir kusur bırakmıyor, zannedirim.*”<sup>280</sup> Bu sözler gösteriyor ki, Ş. Sami için olayı, ana konuyu anlatmak daha ön plana çıkıyor. O, tarihi bir olay içinde aşkı sadece oyunu süslemek amaçlı kullanıyor. Bu ilişkinin asıl olayın önüne geçmesini istemiyor. Onun istediği iki aşğın yaşadığı dramı anlatmak değil, olay içinde bu aşk ilişkisini de vermek. Bu aşkın olaydan daha ön planda tutulmasını istemiyor. Kaldı ki, bu düşüncesini sadece kendi yapıtları içindeki arayışında değil, tüm yapıtlarda böyle bir arayış ve beklenti içinde olduğunu görüyoruz. Ş. Sami, aşk ilişkilerinin, ön planda tutulmasına pek de hoş bakmadığını bizlere gösteriyor.

Ş. Sami'nin oyun ve oyun kişisiyle ilgili açıklaması oyun yazarının oyuna bakış açısını, etkisini aydınlatıcı açıklamalardır. O, oyunuyla ilgili: “*Şeydi Yahya'nın avâkıb-ı hâli tarihe tevâfuk etmez diye, itiraz olunmamalıdır; çünkü zaten başlıca maksadım -evvel ü âhiri beyninde münâsebet aldırmadığım -öyle bir recülükendisine hiç yakıştıramadığım- öyle bir lekeden kurtarmaktır.*”<sup>281</sup> Burada, Ş. Sami, oyun kişisini gerçek bir kahraman gibi görüp buna yönelik açıklamalar yapmaktadır. Amacının gerçek tarihi olayları yazmak değil, böyle bir kişiye yakışmayan lekeden

<sup>278</sup> Niyazi Akı, XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi, 80 s.

<sup>279</sup> Şemsettin Sami, Seydi Yahyâ.

<sup>280</sup> Y.a.g.y.

<sup>281</sup> Y.a.g.y.

onu kurtarmaya çalışmak olduğunu söylerken, kişisel duygularını oyuna nasıl kattığını, kahramanı tertemiz göstermeye çalıştığını görüyoruz. Yazarın, sanki karşımızda gerçek bir kişi varmış ve yaşanan olay ona yakışmıyormuş diye düşünerek onu bu lekeden kurtarmaya çalışması, oyun yazarlığı içinde, yazarın oyun dışında duramayan, olaya müdahale eden yapısını göstermektedir. Teknik olarak yazarın kendi kimliğini oyuna yansıtması gerekirken, bu dönemde ve **Seydi Yahya**'nın önsözünde bunun tam tersi anlatımlarla karşılaşırız. Kaldı ki, dönem göz önüne alındığında bu tür yaklaşımların hemen hemen tüm oyun yazarlarında dikkat çekici bir özellik olduğu fark edilmektedir.

Ş. Sami'de dikkatimizi çeken önemli bir konu da, diğer oyun yazarlarında görülen, oyun önsözlerinin sonunda, okuyucudan sürekli af dileme, özürler dileme, diğer usta saydıkları kişilerin yaptıkları yanlışları bağışlamalarını isteme gibi, kendilerini daha değersiz görme eğilimi yoktur. Kaldı ki bu bir gelenek olarak algılanabilir, ama o zaman neden Recâizâde Mahmut R. M. Ekrem, Namık Kemal gibi alanında daha yetkin isimlerin bu geleneği uygulamadığını düşünmeden de duramıyoruz.

Ş. Sami önsözünün sonunda, **Besâ** oyununun herkesçe çok beğenilmesinin yarattığı cesaretle bu oyunu yazdığını ve kabul göreceğini ümit ettiğini söyler sadece. Bu kendine güveninin de bir göstergesidir diyebiliriz. Bunda, ilklere imza atmış kişiliğinin de önemli etkisi vardır.

### 1.10.3 Gâve (1876)

Ş. Sami'nin **Gâve** oyunu coşkulu bir dille yazılmıştır ve fasıl adı verilen beş perdeden oluşmaktadır. Yapıtın çıkış noktası, iyiyle kötünün, zalimle zulüm görenin çatışmasıdır. Ana karakterler zulmün temsilcisi Dahhak ve ezilenlerin temsilcisi Gâve'dir.<sup>282</sup>

---

<sup>282</sup> Şemsettin Sami, **Gâve**, Hzl. İrfan Morina, Bordo-Siyah, İstanbul, 2006, 13-15 s.



Ş. Sami'nin **Gâve** piyesi, özellikle mitolojik bir konuyu işleme ve mitolojiden yararlanarak kurmaca bir oyun yazması yönüyle tiyatro tarihimizde ilk örnektir. Ş. Sami, piyesin önsözünde, ilk bakışta pek de millî bir kimliği olmadığı düşünülen konunun, hem tarihe mal olmuşluğu hem de İslam edebiyatı içindeki önemli yeri dolayısıyla millî sayılması gerektiğini söyler<sup>283</sup>: “*Bundan evvel neşrolunan bir eserimin mukaddimesinde tarih-i eselâfin millî fâcialara mebhus-ün-anh olacak vekâyi ile dolu olduğundan bahsetmiştim. Bu facia pek de millî denilemezse de, mademki mebhus-ün- anhu tevârih-i eslâf ve edebiyat-ı islâmiyede meşhur ve mütevâtırdır, yine -bir dereceye kadar- millî sayılsa gerekir.*”<sup>284</sup> Burada hemen dikkatimizi çeken nokta, fâcia sözünün, dram anlamında kullanılmasıdır. Elbette bahsedilen bugün ilk aklımıza gelen anlamı ile, büyük, trajik olaylar değildir. Burada facia dram olarak kullanılmıştır. Fâcia sözcüğünün burada terimsel bir anlamda kullanıldığı, yani bir tiyatro terimi olduğu ve dönemin genel olarak oluşturulan tiyatro ile ilgili sözcük dağarcığında bu şekliyle yer edindiğidir.

“*Bu facia bir fâcia-i tarihîyedir. Edebiyatın tiyatro kısmınca üstadlarımız olan garp üdebâsı ve hususuyle Shakespeare ve Victor Hugo gibi söz erleri tarihe müstenid olan fâcialarda vekâyi-i tarihîyeye sadık olmak lüzumunu bir kaide hükmüne koymuşlardır. Böyle olduğu halde, bu fâciamın Şâh-nâme ve sâir kütüb-i edebîyyede mestûr ve meşhûr olan vâkıya tamamı tamamına muvâfık olmadığına itiraz olunursa ne diyebilirim? Ha! Şu cevabı verirdim: Malûmdur ki: Üstad-i üdebâ denmeğe elyak olan Firdevsi'nin Şahname'si fesâhat ve letâfetçe edebiyat-ı şarkîyenin bâlâsına konmağa şayan ise de, sıhhat-ı vekâyice mevsûk değildir.*”<sup>285</sup> Ş. Sami'nin bu sözleri bize bir çok alanda ışık tutmaktadır. Öncelikle, bu dramın, tarihsel bir dram olduğunu söyleyerek yine bize, dönemin tiyatro terimlerinden birini göstermektedir. Bununla birlikte özellikle Shakespeare ve Victor Hugo'dan bahsetmesi hem bu dillere olan eğilimini hem de dönem yazarlarının bu noktada tiyatro ile ilgilerinin sadece ulusal boyutta olmayıp tüm dünya için önemli sayılan yazarların görüşlerini bildiklerini ve bu alanda kendilerini geliştirdiklerini

<sup>283</sup> Şemsettin Sami, **Seydî Yahyâ**, Hzl.: Ayşenur Külahlıoğlu İslam, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, 9 s.

<sup>284</sup> Şemsettin Sami, **Gâve**, İstanbul, 1876, a-v s.

<sup>285</sup> **Y.a.g.y.**

göstermektedir. Bu da bilgi ve eğilimlerinin kalitesini gösterir bir ipucudur. Yine Ş. Sami'nin, bu yazarların, tarihi bir olayı anlatırken olaya sadık kalınmasının gerekliliğinden bahsetmesi oyun yazmadan önce yapılan araştırmayı ve karşılaşılan bu bilgilerin nasıl harmanlandığını anlatır. Fakat Ş. Sami, bu kurala pek uymadığını, anlattığı olayın tamamı tamamına **Şehnâme**'deki olaylara uygun olmadığını söyler. Hatta bunu soru, yanıt şeklinde yapan Ş. Sami, yine önsözlerini incelediğimiz dönem yazarlarının genel olarak kullandığı biçemi de uygulamış olur. Bir sohbet havası içinde ve okuyucuyla konuşuyormuş, okuyucuya açıklamalar yapıyormuş gibi bir anlatımla yazılan bu önsözlerin çoğu, anlatım dili ile ilgili de bilgiler içermektedir.

Ş. Sami'nin tarihi ve mitolojiyi konu alan oyunlarla ilgili düşüncelerini, biliniyor ki yazarların en büyük ustası denmeye layık olan Firdevsi'nin **Şehnâme**'si anlamca ve anlatımca, Doğu edebiyatının en üst noktasına konmasını gerektiriyorsa da anlattığı olayların doğruluğu konusunda belgelere dayalı değildir, zaten Şehname'deki olayların çoğu efsane / mitoloji türünden olmakla onlarda doğruluk aramak, gerçeklik aramak gerekmez. Bu facianın kahramanları olan Dahhak, Gave ve Feridun'un öyküsüne doğruluk bakışıyla, gerçeklik bakışıyla, gerçeklik açısından bakılamaz. Çünkü bir adamın omuzlarında bir yılanın bulunması doğal yaşama aykırı olmakla beraber kabul edilebilirse de, insanın vücuduna dolanmış yılanların bulunması ve bu yılanların yemeğe de muhtaç olmasına hiçbir zaman inanılmaz. Dahhak'ın "Mârî" (yılana tapan) diye adlandırılması kendisinin yılanlarla bağının olduğunu gösterir; Gâve'nin çocuklarını yılanlara yem etmek üzere aldığı dahi yalan olamaz. Ancak Dahhak'ın yılanlarla olan ilişkisi neden oluşmuştur? Bunu anlamak için yalnız çoğunlukla efsaneler, mitoloji ve saçma sapan hikayelerle karışık olan ve hele böyle çok eski bir olayda hiç bir zaman insana güven vermeyen- tarihe değil belki en çok aklın benimsediği kanıtlara ve geride kalan kaynak yapıtlara değer vermek gerekir sözlerinden anlıyoruz.<sup>286</sup> Ş. Sami burada, söylencelere güvenmememiz gerektiğini, akla ve belgelere dayanarak hareket etmemiz gerektiğini belirtir.

---

<sup>286</sup> Y.a.g.y.

Yine Ş. Sami oyunun konusu ve gerçeklik anlayışı ile ilgili olarak, okuyucuya kendi görüşlerini de aktaran bilgiler vermeye devam etmektedir. Dahhak'ın asıl vatani Arabistan ve belki de Afrika çölleri olduğu aktarılanlarla inandırıcı bulunabilir. Afrika'da bugünkü günde de yılanlara tapınır kavimler vardır; Arabistan'da dahi İslamiyetten önceki Cahiliye döneminde bu inanışta kavimlerin bulunmuş olması muhtemeldir. Dahhak Arabistanlı olsun, Afrika çöllерinin bir yarattığı olsun yılanlara tapmasında ve yılanı tapan biri olarak adlandırılmasında bu bilgilerin dayanak olduğunu ve Gave'nin oğullarıyla diğer gençleri omuzlarındaki değil, belki tapındıkları yılanlara yedirmek üzere topladığından şüphe duyulmamalıdır.<sup>287</sup>

Ş. Sami, **Gâve**'nin önsözünde görüşlerini şu noktalara dayandırarak açıklamalarına devam eder: *“Böyle olduğu halde, bu fâcia tarihe mübâyindir, denilemez. Tarihlerde isimleri mezkûr olmayan eşhâsa gelince; böyle esâtir kabilinden olarak, tarihlerde bile sıhhatine inanılmayacak surette yazılan bir vak'ayı teşrih için tarihte bulunamayan birtakım eşhâs ilâve etmeğlim dahi üdebâyı garbîyenin yukarıda beyan olunan kaidesine münâfi sayılamaz; çünkü tarih fâciamı tekzip edemez; bilâkis fâciam hayâlî ve tasavvurî bir eser olduğu halde, bu bâbda pek zayıf olan tarihi tekzip ediyor; nasıl ki, yukarıda beyan eyledim.”*<sup>288</sup> Ş. Sami'ye göre, kendisi istediği kadar belirli kanıtlara ve isimlere göre bu yapıtı yazmış olsun sonuçta bu dramın tarihe uygun olduğu söylenemez diyor. Tarihte adları olmayan kişileri oyununda kullanmasının, Batılı yazarların kurallarına aykırı olamayacağını, çünkü tarihin dramını yalanlayamayacağını belirtiyor. Tam tersine dramım -hayali ve tasarımsal bir yapıt olduğu halde bu yönde de pek zayıf olan tarihi yalanlıyor, diyor. Burada kendi öz eleştirisini yaparken, tarihe gerçeklik oranında uyduğunu ve tarihe uygun yeni kişilikler, adlar ve kahramanlar yarattığınının altını çiziyor.

Ş. Sami'nin tiyatroyla ve kendi oyunuyla ilgili sözlerinin yanında dikkatimizi çeken çok önemli bir sonuç tümcesi var ki, o da, *“İşte bu birkaç satırı yazmaktan*

---

<sup>287</sup> Y.a.g.y.

<sup>288</sup> Y.a.g.y.

*muradım bu hakikati beyan etmektir, yoksa her bir eserin bir ifâde-i meram yahut mukaddimeye muhtaç olması fikrinde değilim.*"<sup>289</sup> ifadesidir. Ş. Sami'nin bu sözlerle, amacının gerçeği açıklamak düşüncesi olduğunu, yoksa her yapıtın mutlaka önsöze gereksinim duymadığını söylemesi bir anlamda bu yoldaki düşüncelerini bize gösterse de, bir yanda kendi içinde bir çelişkiyi taşımaktadır. Öncelikle zaten o dönemde bu önsözler bir açıklama yapmak, daha yeni gelişmekte olan bir tür hakkında bizlere bilgi sunmak, her yazarın tiyatroya bakış açısını anlatmaya çalıştığı yazılar olarak karşımıza çıkıyor. Yazarlar hem oyunları için açıklamalar yaparak okuyucuya bir anlamda oyuna nasıl bakmaları ve oyunu nasıl yorumlamaları gerektiğini anlatmakta, bir yanda da bu yeni tür hakkında ne düşündüklerini, bu yeni türü nasıl algılamaları gerektiğini açıklamaktadırlar. Ş. Sami'nin önsözlerinde de yaptığı tamamen bu bilgilendirmelerdir. Kendisi de böyle bir bilgilendirmeye gerek duymuştur. Fakat son tümceleriyle, bunun tam tersini söylemiştir. Aslında kendisinin burada anlatmak istediği şey, ileriki yıllarda kullanılan önsöz geleneğiyle örtüşebilmektedir. Ama o dönem için bu önsözlerin tiyatro adına gerekli olan yazılar olduğunu söyleyebiliriz.

Ş. Sami, yazınsal alandaki başarılı çalışmalarıyla birçok ilke imza atarken, tiyatro edebiyatı tarihimizde de yine ilklere imza atmış, oyun önsözleri ile bu alana ilişkin görüşlerini okuyucularıyla paylaşmış önemli bir oyun yazarımızdır. Niyazi Akı'nın belirttiği gibi: *"Bu büyük Türk bilgini, Türk diline kazandırdığı aşılması güç kamusalardan başka yazdığı üç tiyatro eseriyle devrinin sanat alanında da çok önemli bir yer tutar."*<sup>290</sup>

Ş. Sami, aynı zamanda **Usûl-i Tenkid ve Tertib** (1886) adlı yapıtında dahi, güzel konuşma ile ipuçlarını, noktalama işaretlerinin kullanımını vererek okuyucusuna öğretmeye çalışan noktalamanın sadece yazı için değil, okuyan için de ne kadar önemli olduğunu göstermeyi amaçlayan önemli bir isimdir.<sup>291</sup>

---

<sup>289</sup> **Y.a.g.y.**

<sup>290</sup> Niyazi Akı, **XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 1963, s. 109.

<sup>291</sup> Çiğdem Kılıç, Yazı Sözü Tasviridir "Şemseddin Sami'nin Usul-i Tenkid ve Tertibi (1886)", **Müteferrika: Kitabiyat Dergisi**, Sayı: 30, İstanbul, 2006. Şemseddin Sami **Usul-i Tenkid ve Tertibi**, Mihran Matbaası, İstanbul, 1886.

Milli tiyatro yazma geleneğine, yazdığı oyunların konuları ile bağlı kalan Ş. Sami, aynı zamanda döneminde yazarların sıklıkla başvurdukları, tekrar ettikleri konuların yarattığı sıkıcılıktan bahsetmeyi, bunların artık aşılması gerektiğine duyduğu inancı **Seydi Yahya** oyununun önsözünde vurgulamıştır.

Oyun yazarı ile yarattığı kahraman arasındaki güçlü bağı, yazdığı üç oyununda da görmek olanaklıdır. Kahramanın bir hayal ürünü olmaktan çıktığını, başlı başına bir varlık olduğunu ve kendisinin kahramanlarına sahip çıkan, onları eleştirilere karşı savunan tavrını da yine bu oyunlarının önsözlerinde görebiliyoruz.

Oyun yazmaya başlarken duyduğu titizliği, hazırlık aşamasını önsözlerinde uzun uzun betimleyi ihmal etmeyen Ş. Sami, “*Bu risâleyi yazarsam, bu sene icrâ ettirmeliyim, dedim, çünkü gelecek seneye kadar belki yaşayamam.*” dediği **Besâ Yâhûd Ahde Vefâ**’nın önsözündeki bu tümceleleriyle hevesini, coşkusunu, oyununun sahnelendiğini görememe, eleştirilerini duyamama telaşını büyük bir heyecanla anlatır.

Facia sözünü, dram anlamında kullanarak teknik terimleri de önsözlerinde kullanmayı ihmal etmeyen Ş. Sami, oyun dilinin, kahramanların sahnelenmesindeki önemini de okuyucusuyla paylaşıyor.

Tanzimat döneminde de, Meşrutiyet döneminde de karşılaştığımız diğer pek çok yazarın yaptığı gibi, önsözlerinin sonunda sürekli özürler dilemeyen Ş. Sami, bu tavrıyla da kendisine duyduğu güveni ortaya koyan ender yazarlarımızdandır.

İlk oyunu **Besâ Yâhûd Ahde Vefâ** için oldukça uzun bir önsöz yazan Ş. Sami, son oyunu **Gâve**’de ise her oyuna önsöz yazılmasına gerek olmadığını söyleyerek her defasında farklı, yenilikçi yanını yazılarına yansıtmış önemli bir yazarımızdır.

## 1.11 Arif (?)

### 1.11.1 Kazâ ve Kader (1290-1875)

Metin And'ın, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839 - 1908)** yapıtında, dilini çok ağır ve başarısız bir oyun olarak değerlendirdiği<sup>292</sup> **Kazâ ve Kader** oyununun önsözünde Arif, bazı önsözleri incelediğini ve ortaya çıkan sonucun, tiyatronun edebiyatın en başlı sınıflarından olduğu, fakat İslam ülkelerinde pek itibar görmediği gerçeği olduğunu şu sözleriyle dile getiriyor: *“Mütâlaa-güzârım olmuş olan bazı mukaddimelerin yalnız elfâz-ı münderecelerinden anlaşılabilen ma'nâlara bakılınca “tiyatro” edebiyatın en başlı sınıflarından biri fakat memâlik-i İslamiyyede itibardan berî imiş.”*<sup>293</sup>

Bu sözlerde dikkatimizi çeken iki nokta vardır. Birincisi tiyatronun edebiyatın bir parçası olduğu anlayışı, ikincisi tiyatronun edebiyatın en önemli dallarından olduğu ama İslam ülkelerinde gerekli itibarı göremediği gerçeği. Birinci nokta bizim araştırmamızda karşımıza çıkan en belirgin görüşlerdendir. Tiyatronun edebiyatın bir dalı sayılması, neredeyse tüm yazarların ortak fikri gibidir. Bu düşüncenin, dönem içinde ortaya çıkması kaçınılmaz görüşlerden biri olması ise oldukça normaldir. Tiyatronun oyun yazarlığı kısmının daha çok ön plana çıktığı bu devirde, yazarların, sonuçta yazmak eylemine hizmet eden, oyun yazarlığını edebiyatın bir parçası olarak görmelerini o zaman kadar süregelen yazma serüvenine olan bakış açısının bir sonucudur.

İkinci nokta ise, tiyatronun İslamiyet'in etkisiyle kısıtlanan yönüdür. Bu görüş açısı da hem Karagöz'de hem de Ortaoyunu'nda yüzyıllar öncesinde rastladığımız yasaklarla da kendini göstermiş bir anlayıştır. Bunun devamında da kadın oyunculara uygulanan yasakla birleşen tiyatroya karşı duyulan olumsuz bakış açısı bu alanın daha geç ilerlemesine neden olmuştur.

<sup>292</sup> Metin And, **Türk Tiyatrosunun Evreleri, Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu (1839-1908)**, 410 s.

<sup>293</sup> Arif, **Kazâ ve Kader**, İstanbul, 1290 (1875), 2-3

Arif bu yargıların çıkış noktasını: “*Bu hüküm o yolda mukaddimeler yazarların hilkaten sınıf sınıf edebî hâiz oldukları halde bi-l-fi’ il âsârını göstermeğe dahi muktedir olmalarından ileri gelmek ihtimali olabilir. Ancak bize kalırsa şu bir kaç sene içinde vücuda getirilen bir Osmanlı Tiyatrosu’nun dahi “velev derecesiz hal-i sabâvetde gibi bulunsun” mutlak ashâb-ı temâşâyâ ayine-i ibret olması lazım gelir çünkü ibretin kârger eser olması yine üdebânın hükm-i vicdan ile edecekleri mukayeseye menûtdur.*”<sup>294</sup> sözleriyle açıklıyor. Bu yargının, o yolda, yani tiyatro türünde önsöz yazarların yazınsal anlamda sahip oldukları düzeyi göstermek istemelerinden ileri geldiğini belirten Arif, ancak, kendilerine göre bir kaç sene içinde Osmanlı tiyatrosunun emekleme düzeyinde bulunmuş olmalarına rağmen gösteri sahipleri için, bir ibret aynası olması gerekir der. Yani tiyatrocuların ibret aynası işlevi yüklendiklerini bizlere anlatmaya çalışıyor. Çünkü ibretin, ders alınacak sonucun, etkili olması için, sonuç vermesi için yine yazarların vicdanlarının yargılarıyla yapacakları karşılaştırma gerçeği ortaya çıkartmaya yarayacaktır görüşündedir Arif.

Arif’in değindiği ilginç bir nokta da şu sözleriyle dile geliyor: “*Husûsen misal olarak “edeb” bin iyi hasleti câmi bir meşrebdir denirse o anda ibretin ma’nâ-yı hakikati dahi tastik olunmuş olur. Bir de tiyatro mir’at-ı ibretidir denmeyip de “mirkat-ı edeb” dense bile bu suret dahi memâlik-i İslâmiyye’de (edebe) (ibrete) ne derecelerde i’tibâr olunduğunu teslime kifâyet eder zannındayız.*”<sup>295</sup> Arif, “edep”(terbiye), sözününü burada estetik anlamda kullanmış olabilir, bu da ilginç bir yaklaşımdır. Edebin, iyi bir özelliği kapsayan bir yol olarak düşünüldüğünde ve bu anlamda söylenildiğinde, o anda ibretin gerçek anlamının da onaylanmış olacağını belirtiyor. Bir de tiyatro ibret aynasıdır denmeyip edebin yüceliğinin yansıtıldığı bir olgudur dense bile bu biçim İslam ülkelerinde edebe, ibrete ne denli değer verildiğini kabul ettiğimize yeterli olur görüşüncemiz, sözlerindeki ayine-i ibret sözü bizim için önemlidir. Çünkü aklımıza, Miat-ı ibret’i getirmektedir. Shakespeare’nin sözünü burada kullandığını görüyorsunuz. Bu da daha önce değindiğimiz gibi, hem yazarların yabancı oyun yazarlarını bildiklerini, okuduklarını gösteriyor hem de tiyatronun yaşamı, insanı yansıtan, mesaj veren yönünün bu dönemde önplana

<sup>294</sup> Y.a.g.y.

<sup>295</sup> Ya.g.y.

çıkışını görüyoruz. Bu da elbet, kıssaden hisse çıkarmak olan eski bir gelenek ve anlayış ile Batılı yazarların oyunlarından etkilenmenin bir anlamda kendi içinde karıştırılmış, topluma uyarlanmı, harmanlanmış anlayışını göstermektedir.

## 1.12 İzzet Nuri (?)

### 1.12.1 Hasret (1875)

İzzet Nuri, **Hasret**<sup>296</sup>, adlı oyun önsözünde, yazmak istediği hikayeyi daha etkili olması adına tiyatro biçiminde yazdığını vurgulayarak yaşadığı dönemde bir tür olarak tiyatronun etkisinin farkında olduğunu bizlere gösterir.

Anlaşılması oldukça güç bir dille yazdığı önsözünde İzzet Nuri, oyunu yazmaya başlama sürecini: *“Kelâm-ı hikmet-âmizinden istifâde olunmak üzere hânesine müdâvemet olunan asrın üdebâ-yı meşhûresinden bir zât -itâsını itiyâd edindiği nesâyic-i âlem irşâdı cümlesinden olmak üzere bir gece mükâlemenin hissiyât-ı batınıyeye ettiği sırada “hâl-i aşka giriftâr olanlar- hüsn-i isti'mâl olunursa- kâffe-yi mevcûdâtın nîk ü bedini tefrike kudret-tâb olacakları bedidâr.”*<sup>297</sup> sözleriyle anlatır. Değerli görüşlerinden yararlanmak üzere evine sürekli gidip geldiği, çağının ünlü yazarlarından, öğütleriyle dünyayı aydınlatmayı alışkanlık haline getirmiş bir yazar arkadaşının, aşkla ilgili bir tespitle bulunduğunu söylüyor. Hiçbir varlık ayırt etmeksizin, aşka tutulanların bu duyguda oldukça güçlü olduğunu söyleyen arkadaşının, aşk ne kadar büyük olursa olsun, bu duyguya kapılanların buna dayanabileceğini söylediğini belirtiyor: *“Ve aksi halinde ya'ni su'i istîmâl olunub idaresine kudret tealluk etmediği halde. Tevellüd edecek muzırât-ı şedîde tahammül-güzâr bulunacağına binâen..”*<sup>298</sup>

<sup>296</sup> Oyunun konusu için bkz.: Metin And, **Türk Tiyatrosunun Evreleri, Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu (1839-1908)**, 414 s.

<sup>297</sup> İzzet Nuri, **Hasret**, İstanbul, 1290 (1875).

<sup>298</sup> Y.a.g.y.



Kendisi de bundan yirmibeş sene önce tanıdığı böyle bir aşkı hikayeleştirdiğini, o içe dönük etkileri ve zavallı çaresiz aşk özleminin tutkunlarını o üzüntü verici durumla tanıştırmak ve adı geçen yazarın o herkesi kucaklayan müşvik öğütlerinden yararlı kılmak amacıyla bu gönül yakan hikayeyi tiyatro usulüne çevirerek böylece herkesin şaşkınlık dolu bakışlarına sunmayı hasret adıyla bu öyküyü adlandırdığını söylüyor: *“Mübtelâsının vadi-i helâke düşeceği aşikâr” bulunduğunu bundan yirmi beş sene mukaddem meşhûdi olub işbu kitabın şâmil olduğu vak’a-yı müteallimeyi hikâye ederek isbât eyledikde hasıl olan te’sirât-ı derûn ilcâsıyla ve biçâre mütehassırların ahvâl-i esef istimâlınden muttali’ etmek ve edib-i müşâr-ün-ileyhin nasihât-ı müşfik-ânesinden herkesi müstefid kılınmak emineleryle mezkûr hikâye-i dil-sûzı tiyatro usulüne çevirerek bu suretle cümlemin enzâr-ı hayretlerine vaz’olunub (Hasret) ismiyle tesmiye kılınmıştır.”* Aslında bunun bir hikaye olduğunu ama tiyatro oyunu olarak daha etkili olacağını fark ettiğini belirtiyor. Bu da tiyatronun etkisini göstermesi bakımından oldukça önemli bir açıklamadır.

Yine İzzet Nuri de, dönemim geleneğiyle, büyüklerinden kusurlarının bağışlanmasını isteyerek önsözünü sonlandırıyor: *“Tesâdiif olunacak hata ve noksan biyüiklerin dâmen-ı afv u tashihleri altında mestur kalacağından her halde müsterih ve-min-Allah-ül-tevfik.”*<sup>299</sup>

---

<sup>299</sup> Y.a.g.y.

## 1.13 Mehmed Sadi (?)

### 1.13.1 Afet-i Cehl Yâhûd İnhimâk-ı Sefâhat (1291 / 1876)

Mehmed Sadi' nin, **Afet-i Cehl Yâhûd İnhimâk-ı Sefâhat** adlı oyununun önsözü bir çok açıdan oldukça dikkat çekici niteliktedir. Öncelikle Mehmed Sadi'nin, değindiği ilk nokta olan, aşırı eğlence ve servet düşkünlüğü, kendisine göre en çok acınılan ve ilk önce çözüm yolu bulunması gereken konudur: *“Müstağni-i beyân olduğu üzre mülkümüzde en ziyâde acınılacak ve en evvel çare-i islâhi aranılacak bir şey var ise: o da sefâhatle izâe-i servet mâddesidir ki nedâmet ve felâketden başka bir neticesi görülmeyen şu hâl...”*<sup>300</sup> Mehmet Sadi, bu sözleriyle toplumla ilgili bir tespittir bulunmuştur. Toplumun eğlenceye olan düşkünlüğü, maddiyata olan düşkünlüğü ona göre pişmanlıktan ve felaketten başka bir noktaya toplumu götürmeyecek olan yanlışlıklardır. Mehmed Sadi, *“Ekseriyet üzre çocukların tahsil-i maârif ve edebiyât ile islâh-ı nefis ve ahlâk eylemlerine vaktiyle ehemmiyet verilmesinden ileri gelmekte idüğü bu erşibândır. Binâ'-en 'âleyh tahsil-i maârif kadar ve ehemmiyetini henüz hiss ve idrâk etmemiş olanlarca husûl-i intibâh için 'ibret-gûne bir misâl ira'esi oldukça fâide ve tesîrden hâli millî bir tiyatro şekline konularak bir vakitten beri mazhâr-ı rağbet-i umûmiye olan ve “Mekteb-i Edeb” nâmını alan “tiyatroda” mevzû mevkî icrâ ve temâşa olacak olur ise, te'sirindeki kuvvet daha ziyâde olacağı münkir olmamasıyla böyle bir şey yazmayı çokdan berü ârzû ider idiysem de çare ki: bütûn bütûn karîhaya mürâcaâtla o yolda bir eser yazmak bizâ'î ve iktidâra mevkûf ve bunda ise o bizâ'î o iktidâr mefkûd olduğundan. Şimdiye kadar zamirde müstetir kalmışdı.”*<sup>301</sup> sözleriyle çoğunlukla çocukların öğrenim görmeleri ve edebiyat ile benliklerini ve ahlâklarını düzeltmelerine zamanında önem verilmesinin olumlu yönde bir eğitim olduğunun altını çiziyor. Bilginin öğretilmesi kadar önemini henüz algılamamış bir uyanış için ibret verici bir örnek olması amacıyla yararlı, etkili milli bir tiyatro biçimine konularak bir zamandan beri halkın büyük ilgisini çeken ve eğitim okulu, adını alan tiyatroda seçilen konu uygulamaya konur ve sahnelenecek olur ise, etkisindeki kuvvetin daha çok olacağı yadsınamaması nedeniyle, böyle bir şeyi yazmayı çokdan

<sup>300</sup> Mehmed Sadi, **Afet-i Cehl Yâhûd İnhimâk-ı Sefâhat**, Hayal Matbaası, İstanbul , 1291.

<sup>301</sup> Y.a.g.y.

beri arzu ettiğini ama bu şekilde bir eser yazmak olanağına kavuşmadığını, yazmadığını belirtiyor. Mehmet Sadi için, edebiyat çocuklarının eğitimi için önemli, onların ahlâklarını düzelter, yararlı bir okuldur. Özellikle kullandığı, “*mekteb-i edeb*” ifadesi, bu düşüncenin sitematikleştirilmesini, faydasını, vatana hizmetin bu faydadan yola çıkacağını ve yapıtların bu düşünce ile yazılmasının gerekliliğini vurgulamaktadır. Tüm bunların, milli tiyatro biçimiyle birleştirilerek ifade edilebileceği düşüncesine sahip olduğunu, her ne kadar bu şekilde bir yapıt oluşturamasa da, milli tiyatro düşüncesinin kendisi için büyük önem taşıdığını görüyoruz.

Mehmed Sadi de tıpkı diğer çağdaşları gibi, nasıl ve neden böyle bir oyun yazmaya, başladığını, yine cesaret sözcüğüyle ifade ederek anlatmaya çalışıyor: “*Bunlar bâ’zı muhibbâımız taraflarından esnâ-yı müsâhebetde vuku’â gelen teşvikât ve teşcîât câyiğir-i zamîr olan ârzûnun cilvegir-i meydân husûl olması emrinde bana iktidârsızlığımı unutturacak kadar bir cesâret vermiş olduğundan şu eser-i pür-kusûru karalamaya başlayub bî-tevfîka te’âli kemâl suhûletle ikmâline muâffak oldum.*”<sup>302</sup> Bazı dostları tarafından, sohbetler sırasında doğan, ortaya çıkan desteklerle ve övgülerle kendisindeki isteğin ortaya çıkışının, bu alandaki yetersizliğini unutturacak kadar cesaret verdiğini ve bu cesaretle de bu kusurlarla dolu yapıtı karalamaya başlayıp yüce Tanrı’nın yardımıyla kolaylıkla bitirmeyi başardığını söylüyor.

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemindeki yazarların hemen hepsinde karşılaştığımız, “cesaret ederek yazdım” ifadesi bizlere, yazarların bu yeni tür karşısında duydukları yetersizliklerini, bilgisizliklerini ve sürekli yanlış yapacaklarına dair kaygılarını göstermektedir. Bunu zaman zaman alçak gönüllülük adı altında yapıyor olsalarda, genellikle bu alandaki yetersiz oluşlarını bilmelerinden kaynaklanan bir tereddüt yaşadıklarını görüyoruz.

Mehmed Sadi’nin de yaşadığı, bu yapıtının beğenilmeme tereddütü, kendisini yererek, diğer yazarları ya da bu alanda söz sahibi olacağını düşündüğü kişileri

---

<sup>302</sup> Y.a.g.y.

yüceltmesiyle açıkça görülmektedir: “Mutlaka garazdan ya hasedden tevellüd eden hatacılık ayb-bînlik şemâil-i cühelâyâ mahsûs evsâfdan olub yohsa ilim ve irfan ile tehzîb-i ahlâk eden ve bu cihetle herbir hatâyı, kusûru nazar-ı afv ve ağmâz ile gören erbâb-ı fâzl ü kemâlin hiç bir vakitte bu dereceye tenezzül etmeyeceklerine emniyet ve îtimâdım pek kavî ve zâten esâs maksad-ı menâfîi vatana âid bir hizmet olmasıyla bu maksadın büyüklüğünü bilenler tarafından kusûr ve hatâsıyla da ma-al-ihtirâm kabuûl buyrulacağı şübheden berî olduğu için. Bî-mühayyâ neşrine cür’et etdim. Ve billâh-i Teyfik.”<sup>303</sup> Mehmed Sadi’nin, mutlaka düşmanlıktan ya da kıskançlıktan doğan yanlışlar, ayıplarla kusurlarla dolu olan yapıtının, cahillere özgü özelliklerden olduğunu, yoksa bilgi sahibi, irfan sahibi, ahlâkını bunlarla süsleyen ve her yönüyle bütün yanlışları, eksiklikleri bağışlama nazarıyla gören olgunluk ve üstünlük sahiplerinin hiçbir zaman tenezzül etmeyeceklerine güveninin, inancının pek güçlü olduğunu söylemesi, yine gelecek olan eleştirilerden biraz da olsa korunabilmek içindir. Zaten esas amacının vatana ait bir hizmet olmasıyla, bu amacının büyüklüğünü bilenler tarafından kusurlarının, yanlışlarının saygıyla karşılanacağından şüphesi olmadığı için yapıtını yayınlamaya kalkıştığını söylüyor. Yine Mehmed Sadi’nin de, Yardım Allah’tandır, diyerek önsözünü noktaladığını görüyoruz.

## 1.14 Süleyman Tal’at (?)

### 1.14.1 Feryâd (1877)

Süleyman Tal’at’ın **Feryâd**<sup>304</sup> adlı oyununun önsözüne geçmeden önce, kapakta yazan “Acıklı Tiyatro” oyunu adlandırmasına değinmek istiyoruz. İncelediğimiz önsözler içinde bu ifadeyle ilk defa karşılaşıyoruz. Oyunun türünü, bu tanımlama ile veren yazar, gösterim terimi olarak bu belirlemeyi Türk tiyatro tarihinde ilk defa kullanan kişi olarak düşünüyoruz.

---

<sup>303</sup> Y.a.g.y.

<sup>304</sup> Oyunun konusu için bkz.: Metin And, **Türk Tiyatrosunun Evreleri, Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu (1839-1908)**, 406 s.

S. Tal'at, **Feryâd** adlı oyununun önsözünde, tıpkı bir romanda, öyküde olduğu gibi, betimlemeler, sanatsal ifadeler, sözcüklerle süslenmiş düşünceler kullanarak çıkıyor karşımıza: “*Her bir muharririn mahsûl-i efkârı ki yâdigâr-ı hayatıdır. Yâd-zed nâm nâmı olmak için âlem-i matbûâta ber-güzâr bırakmağı gönül ister. Ya âsâr-ı edebiyye ki ma'raz-ı efkârdan sunûh eden zâde-yi tabiâtıdır. Tiyatro ma'razlarında tenvîr-i efkâr eder -tathîr-i vicdân eder- tehzîb-i ahlâk ederse hiç nasıl olurki âlem-i edebiyâta arz olunmak şerefinden mahrûm olsun?*”<sup>305</sup> S. Tal'at, Her bir yazarın görüşlerinin ürünü, yaşamının armağanıdır diyerek başlıyor önsözüne. Bir yazarın adının anılması için yayın dünyasına bir armağan bırakmak isteyeceğini, edebi yapıtlar ki düşüncelerin sahnesinden doğan doğanın çocuklarıdır sözleriyle betimliyor. Burada S. Tal'at tiyatronun bugüne kadar bir tür olarak algılanmadığını, ama insanların tiyatro ile ilgili yapıtlar yazabileceklerini, bunu edebiyat dünyasına sunabileceklerini, çünkü tiyatronun, sahnelerden düşünceleri aydınlatan, vicdanı, ahlâkı aydınlatan, güçlendiren özelliği olduğunu söylüyor. Böyle bir özelliğinde kullanılması gerektiğinden bahsediyor. Burada yine tiyatronun, edebiyata ait bir tür olarak görüldüğünü, hatta bu alana ait olarak görülmesiyle bir anlamda bu türün yüceltmeye çalışıldığını görüyoruz. Çünkü, bunu edebiyat alemine sunmayı bir şeref olarak görüyor.

“*İnsan ki fânîdir akibet bu dünyadan gider eser ki bâkîdir âlemde bekâ-yı nâm eder velev ki zerre değer bir eser olsun. Zamana bir takdîme-yi nâçîz-âne yâdigârını gönül arzu çeker.*”<sup>306</sup> sözleriyle, insanın bir ölümlü olduğunun altını çizen S. Tal'at, insanın geçip gittiğini ama yapıtların kalıcı olduğunu, bu dünyada çok küçükte olsa bir yapıtın geride kalmasının çok önemli olduğunu söylüyor. Ve eksiklikleri olsa da, zamana bir armağan sunmayı, yani bir yapıt bırakmayı gönlün isteyeceğini tekrar belirtiyor.

S. Tal'at, önsözünde düşüncelerini, tiyatro ile ilgili sorular sorarak yazmaya devam ediyor: “*Madem ki insanın ömürler sarf ederek meydana getirdiği semere-yi fuâdî ki nazarlarda hayr-ül halef olmak için yaratılmış sevgili evladı mesâbe-*

<sup>305</sup> Süleyman Tal'at, **Feryâd**, İstanbul, 1292 (1877).

<sup>306</sup> **Y.a.g.y.**

*sindedir. Layık mıdır ki mahv-ı âbâd nisyan edilsin? Madem ki tiyatro halkın tehzîb-i ahlâkına hizmet eder edebiyâtın en birinci kısımlarındandır. Revâ mıdır ki matbûât-ı cedîde-yi Osmâniyye içimde tekessür idâdî-yi terâkki nâmına arzu olunmasın?*”<sup>307</sup> İnsanların ömrünü harcayarak, hayırlı evlat olmak için yaratılmış sevgili çocukları gibi olan yapıtların, bu derece kıymetli yayınların, unutulmaya, yok olup gitmeye lâayık olmadığını söylüyor. Madem ki tiyatro ahlâkın süslenmesine yardım eden edebiyâtın en birinci kısımlarındandır, Osmanlı yeni edebiyâtının içinde gelişmesinin engellenmesi istenir mi? Bu reva mıdır? soruları hem tiyatroyu yücelten hem de onun sorunlarını ortaya koyan, tiyatronun hak ettiği değerde görülmesi için gösterilen çabaların yansımalarıdır. Tiyatronun seyirciye çabuk ve etkili ulaşan yönü, onun insanlar üzerinde daha etkili olmasına neden oluyor. S. Tal’at’ın, tiyatronun ahlâkı yücelten yönünü vurgulması, dönem içindeki kimi yazarların düşüncesinden oldukça farklıdır. Tiyatronun sadece eğlenmek amaçlı olduğunu düşünen bazı yazarlar için tiyatro, fayda ya da eğitim amacından çok eğlence için var olmaktadır. Bu iki farklı bakış açısı hem Tanzimat döneminde hem de Meşrutiyet döneminde sürmüştür.

S. Tal’at, tiyatro ilgili görüşlerini söyledikten sonra, oyunun konusuna ve tiyatronun “Mekteb-i Edeb” olmasına değiniyor: *“Aleyh-liyakatsızlığınla beraber bundan birkaç sene evveleri acizâne tasavvur eylediğim şu acıklı tiyatro oyunu ki mevzûu olan felâket-i aşkın bir misâl-i müşahhasıdır. Çünkü Aliyye gibi bir ma’şûka veya âşîka-yı edibenin aşkı yüzünden çektiği felâketi musavverdir. Her zamanda aczini itiraf eden bir nev-heves-i ma’rifet için umûmun nazar-gâh-ı hatapûş-ânesine arz etmemek mümkün müdür? Nasıl olsun ki bugün, âlem-i medeniyetin her bir cihetinde lisân-ı edeb tiyatroya ukala ve hükümâta mekteb-i edeb ünvanını veriyor. Tiyatro ibretin âyîne-yi endâmı sayılıyor? Hakikatde de öyledir. Vicdân-ı beşerin nedîm-i neşâtı -tarihin sûret-i mücessemi tiyatro değil midir?”*<sup>308</sup> Bütün yetersizliğiyle beraber, bundan bir kaç yıl önce düşünüp yazdığı acıklı tiyatro oyunu konusunun aşkın felaketine somut bir örnek olduğunu belirtiyor. Bunun nedenini de, Aliyye gibi bir sevgilinin aşkı yüzünden çektiği felâketi betimlemesi olduğu söylüyor. Burada yine bir tiyatro terimine rastlıyoruz ki, bu da “acıklı tiyatro” anlatımıdır. S. Tal’at’ın oyunun en başında da “acıklı tiyatro” olarak belirttiği bu

<sup>307</sup> Y.a.g.y.

<sup>308</sup> Y.a.g.y.

tiyatronun konusunu Türkçe ve net bir betimlemeye ortaya koyması oldukça önemlidir. Kendisini bilgi heveslisi olarak tanımlayan S. Tal'at, halkın affına sığınarak bu yapıtını yayımladığını belirtiyor. S. Tal'at'ın değindiği en önemli noktalardan biri de, tiyatro için “Mekteb-i Edep” ve “âyîne-yi endâm” tanımlamalarını kullanmasıdır. Tiyatro terbiyenin okulu, ibret aynası olarak görülüyor. İnsanın vicdanının, sevinçlerinin yol göstericisi, tarihin cisimlenmiş, canlanmış biçimi tiyatro değil midir? sorusuyla S. Tal'at bu tanımlamaları daha da kuvvetlendirerek açıklıyor. Yaşam için, yol gösterici, ders alınması gereken sonuçların çıkacağı bir ibret aynası olarak görüyor tiyatroyu.

S. Tal'at, tiyatroyla ilgili düşüncelerini tiyatroya övgülerle sürdürüyor: *“Cihânın en meşhûr edibi sayılan Avrupa şuarâsından kalan eslâfın bu kadar bin âsâr-ı edibesi içinde ahlâka yâdigâr nâmına en müessir - en âşık-âne yazılmış bir eserleri var ise en güzelleri tiyatrolarıdır?”*<sup>309</sup> Avrupa şairlerinden kalan edebi yapıtlar içinde ahl.âka armağan olacak en etkili, en içten, en tutukulu yapıtları varsa bunların en güzelelerinin tiyatro olacağını belirtiyor. Oldukça övgü dolu ve iddialı bu sözler S. Tal'at'ın tiyatroyu ne kadar önemseydiğini ve ahlâki değerleri tiyatro ile okuyuculara ulaştıracağını düşündüğünü görüyoruz.

S. Tal'at, ülkemizde bu istekle açılan Osmanlı Tiyatrosu'nun ilerlemesine kalemiyle katkıda bulunan çağımızın yazarlarının düşünceleri hayrete düşüren güzellikleri içinde edebiyat içinde tiyatronun gönüllere doğal bir yücelik duygusu veren en usta yazarlara yakışan, yeteneklerini kanıtlayan bir hayli güzel yapıtlarının yayımlandığını sevinerek gördüklerini ve bu yolda kendilerinin de daha önce bir kaç söz söylediği için bu konuda bir şeyler söylemeyi gerekli görmüyorum, diyerek hem Osmanlı tiyatrosunun gelişimini anlatırken hem de bu yolda yapıtlar verildiğinin altını çizer: *“Memleketimizde bu şevkle açılan Osmanlı Tiyatrosu'nun terâkkiyâtına kalemiyle bi-hakkın hizmet eden üdebâ-yı asrın hayret-res-i eskâr olan bedâyi-i edebiyâtı içinde tiyatronun gönüllere tabî bir hiss-i ulvi veren en edîb-âne meziyyetlerini isbât eder bir hayli güzel eserlerin zuhûr-ı intişârını maa-l iftihâr*

---

<sup>309</sup> Y.a.g.y.

*gördüğümüz ve bu bâbda bizde âciz-âne evvelce bir kaç söz söylediğimiz için burada yine bu mebhası açmağa hacet göremem.*<sup>310</sup>

S. Tal'at, yapıtının eksikliklerini bu alandaki yetkili kişilere özürlerini sunaran açıklamak istiyor. Yapıtı ile ilgili de oldukça ilginç tespitlerini okucusuyla paylaşıyor: *“Şu kadarki eser-i naçiz-ânem hakkında erbâb-ı mütalaaya bazı ma'zeret beyân etmek isterim. Birincisi şu ki maksadım öndört yaşında bela-yı aşk uğruna fedâ-yı cân eden bir kızın felâket-i hâlini tasvirden ibâret oldu için oyunun esasen hikayesi pek o kadar rikkat-âmîz -o kadar âşık-âne tasvir olunmak iltizâm olunmadı. Lâkin zannedersem pek o kadar da sade değildir. İkinciside âşık-ma'şûk lisânından tasvîr-i mükâleme olunduğu için tertîp ve terkîbinde intizâm ve irtibâta dikkat edilmediğinden- söylenilen sözler pek perişandır. Bu da sevda-yı aşk âsârından değil midir ki bir âşkın hale hale kalden kale intikal etmesi tabiidir?”*<sup>311</sup> İlk olarak, amacının, öndört yaşında aşk belası uğruna canını veren bir kızın kötü durumunu betimlemekten ibaret olduğu için oyunun gerçekte hikayesinin pek o kadar iç yakıcı, hassas, o kadar âşıkçasına bir yapıda yazılmadığını söylüyor. S. Tal'at'ın, oyunun işleniş biçiminin ve okuyucuda uyandıracığı etkinin, az olacağı endişesi taşıdığını görüyoruz. Okuyucuyu derinden sarsacak, etkileyecek bir yapıda yazamaması bu etkinin fazla olmaması konusunda elbette büyük etken oluşturmaktadır. Fakat konunun bu kadar basit olmadığını vurgulayan S. Tal'at, ikinci olarak da, seven sevilen dilinden konuşmaların (diyaloglar) yazıldığı için anlatımın düzenine, bağlantılarına çok dikkat edilmediğinden söylenilen sözlerin pek dağınık olduğunu belirtmektedir. Bu durumu da aşkın yakıcılığının bir sonucu değil midir ki bir seven ya da sevilenin içinde bulunduğu farklı durumlardan bir farklı duruma, bir sözden bir diğer söze geçmesi de böyle değil midir, şeklinde açıklamaya çalışıyor. Aşıkların akıllarının dağınık olduğundan ne söylediklerini bilmediklerinden bahsediyor. Yapıtındaki sözlerin dağınıklığını, aşıkların düşüncelerindeki dağınıklığı yansıtarak anlattığını ortaya koymaya çalışıyor. Yazım tekniği açısından oldukça ilginç olan bu yaklaşım, hem yazarın o dönemde nasıl bir yolla yapıtını kaleme aldığını gösterirken hem de bu şekilde yine kendisine gelecek olan eleştirileri daha önceden yanıtlamayı,

---

<sup>310</sup> Y.a.g.y.

<sup>311</sup> Y.a.g.y.



hatta eleştirilenin kendisinin bu sözleri göz önünde tutularak değerlendirileceğini düşündüğünü görüyoruz.

S. Tal'at yazım şeklini açıklamayı ve nedenlerini sıralamayı şu sözleriyle sürdürüyor: *“Maa-haza ise tiyatroya usûlünde vaz' en ve esâsen irtibât-ı kelâm pek de o kadar ma'kûl ve makbûl değildir. Ancak söylenen sözler o kadar açık o kadar rengin olmalıdır ki -ta'binde nata olmaz ise- taştan yapılmış yüreklere bir te'sîr-i rûhânî veya bir safâ-yı câvidanî versin. Lakin ne çare! Hengâm-ı cevânî ki insanın ezvâk-ı edebiyatdan henüz lezzet alacak bir zamanıdır öyle bedâyi-i edeb ile tenvîr-i efkâr etmeğe başlamış bir fikr-i nev-zâde-yi tab'ın cihânda hissiyatca zuhûr eden bu kadar ulviyyât içinde gönüllere taze hayat veren bedâyi-i fikriyyenin icâdına kudret-yâb olamayacağı için içinde vicdânı açar rengin sözler parlak fikirler pek az vardır, belki hiç yoktur. (.....?) ta ki bahar-ı saâdetde yetişmiş sabâ-yı seheriyyeden açılan bir gül gibi seri-ül zeval olan -lezâiz-i hayatdan ibâret âlem-i şebâbın yetiştirdiği bir bergüzâr-ı nâçiz olmasaydı ihtimalki bu kadar bi-behre-yi edeb olmaz idi .”<sup>312</sup>*

Bununla birlikte tiyatroya türünde ortaya konan ve gerçekte sözün bağlantıları pek o kadar akla uygun ve kabul gören bir şey değildir diyerek söze başlıyor yazar. Bu noktada dille, kahraman arasındaki psikolojik etkiyi açıklamaya çalıştığını görüyoruz. Dilin tiyatroya dağılık olduğunu, bunu da kahramanın aklının dağılıklığına bağladığını söylüyor S. Tal'at. Ancak söylenen sözler, o kadar açık ve o kadar renkli olmalıdır ki yaradılışında bir hata yoksa taştan yapılmış yüzler bile bir psikolojik etki ve sarsıcı bir mutluluk versin, diyerek kullanılan dilin, seyirciyi nasıl etkilediğini, duygusal uyanışların dille gerçekleştiğini belirtiyor. Buradaki çözümler, oyun yazarlığı ile ilgili olarak önemli ve başlangıç noktalarının bizlere gösteren nitelikler taşımaktadırlar. S. Tal'at, sözlerini yine edebiyata ve tiyatroya dair betimlemelerle süslediğini düşüncelerini anlatarak sürdürüyor. Ne yazık ki, gençlik günlerinde insanın, edebiyatın zevklerinden henüz lezzet alacak biri midir ki diye sorarken, edebiyatın güzelliği, estetik duygusu ile düşünceleri aydınlatmaya başlamış bir yeni düşüncenin dünyada duyguca ortaya çıkan bu kadar yüceliği gönüllere hayat veren düşüncenin güzelliğinin yaradılışına yol açacağı için o sözlerin içinde vicdânı açan, aydınlatan, renkli sözler, parlak düşünceler pek azdır,

---

<sup>312</sup> Y.a.g.y.

belki de hiç yoktur, diyerek üzüntüsünü dile getiriyor. Gençliğin edebiyatın gerçek güzelliğini tam olarak kavrayamacağı bir döneme denk geldiğini söylüyor. Mutluluk baharında yetişmiş, sabah rüzgarıyla açılan bir gül gibi hayata duymadan yok olan, sona eren bu gençliğin yetiştirdiği bir kusurlarla dolu armağan olmasaydı ihtimal ki, bu kadar edebiyattan yoksun olmazdı, düşüncesi ise, yapıtındaki eksikliklerin gençliğinden kaynaklandığını dile getiriyor. Daha olgunlaşmadığı ve yetersiz olduğu için çok değerli ve sanat yönü daha yüksek bir yapıt oluşturamadığı için üzüldüğünü görüyoruz.

S. Tal'at, üçüncü olarakda, tek bir yapıtın, yazarın bütün görüşleri sayılamayacağını, bu nedenle, kendisinin de eksikliklerle dolu yapıtının da onun hayallerinin tek ürünü sayılamayacağı söylüyor. Bir tek yapıtla bir yazarı değerlendirmenin doğru olmadığı görüşünde S. Ta'lat: *“Üçüncüsüde tiyatro zemininde ve hikaye tarzında yazılan hiç bir müellifin âsârı serâpâ mi 'yâr-ı efkârı sayılamayacağı gibi bu eser-i âcizâne de sarf-ı tahayyülât-ı mahsûsamın tasvîrinden ibâret bir şey zan olunmasın değil ki bir muharrir kılınmadan âlemde hangi gönül hasret-keşi dünyada birleşdiremeyecek kadar feci-âne bir fikri vicdânında tasvîr etsin?”*<sup>313</sup> Bunu da, çünkü bir şey yazılmadan dünyada hangi gönül hasret dolu duyguları birleştiremeyecek kadar acıklı bir düşünceyi vicdanında betimleyebilir, anlatabilir düşüncesiyle dile getiriyor.

Dördüncü olarak da: *“Dördüncüsüne gelince oyunun mevzûunda sekiz yaşındaki bir çocuk lisânından tasvîr edilen efkâr-ü hissiyât mahall-i ta'rîz add olunmasın.”*<sup>314</sup> diyerek oyunun konusunda sekiz yaşındaki bir çocuğun dilinden aktarılan duyguların yansıması olan düşünceler bir eleştiri olarak, bir yakınma olarak algılanmasın derken, kahramanın sözlerinin kendine mâl edilmemesini, başka anlamlarda düşünülmemesini istiyor. *“Ah! O çocuk! İnsan değil bir melek idi. Biçâre Ziyâ! Akıbet sevgili hemşireciğinin vefâtı haberini duyunca neneçiğinin kucağına sarılıp da “Anneciğim! ben hemşireme gideceğim!” diye nasıl sûzişli bir feryâd etdi? Neneçiği de yavrucuğunu bağına basıp da “Ben seni hiç yalnız gönderir miyim? İşte ben senden evvel gidiyorum!” diyerek melek-ül mevte nasıl teslîm-i rûh*

<sup>313</sup> Y.a.g.y.

<sup>314</sup> Y.a.g.y.

etti? Zavallı öksüz! Neneçiğine pek mahzûn-âne bir nazâr- ı tahassürden sonra “Neneçiğim beni yalnız mı bırakıyorsun? Kimlere bırakıyorsun?” diye yüreğinden acı acı bir feryâd daha koparıp da nasıl meleklerin içine karıştı zannedersiniz?”<sup>315</sup> Bu oyundan alıntılanmış olan sözler; (Ah o çocuk, insan değil bir melekti. Zavallı Ziya sonunda sevgili kızkardeşinin ölümünü duyunca, annesinin kucağına sarılıpta “anneciğim, ben kızkardeşime gideceğim.” Diye nasıl bir iç yakıcı sesle ağladı. Anneciği de yavrusunu bağına basıp “ben seni hiç yalnız gönderir miyim? İşte ben senden evvel gidiyorum” diyerek ölüm meleğine, azraile, nasıl ruhunu teslim etti? Zavallı, öksüz anneciğine pek hüznü bir ayrılık bakışıyla baktıktan sonra “anneciğim beni yalnız mı bırakıyorsun? Kimlere bırakıyorsun?” diye yüreğinden acı acı bir feryat daha koparıp nasıl meleklerin içine karıştı zannedersiniz.) yazarın oyununu anlatırken yazdığı sözlerin kendisini nasıl etkilediğini gösteriyor. Bu içli konuşmayı anlatırken, yarattığı duygusal etkinin coşkusu görebiliyoruz.

S. Tal’at, yine oyunu ile ilgili olarak, bu güçsüz yapıtının halkın beğenisine sunulmaya bir değeri olmasa da gençliğinin ürünü olarak ne kadar eleştirilse de halkın görüşlerine sunduğunu, gençlik dünyasının hayalinin süsleri olan bir gencin armağının ortaya çıkan eksikliklerinin Osmanlı edebiyatı içinde yayınlanmasına, en ziyade cesaret veren ilk olmanın hevesi yolunda bağışlanmasını halkın yanlışları örten erdeminden ümit ettiğini şu sözlerle dile getiriyor: “Söylemek istemeğe şu eser-i nâçizin takdir-i umûmiye arz olunmağa bir değeri yok ise de fikret-i şebâbetten en evvel vücûd-yâb olmuş bu semere-yi tabiât olduğu için ne kadar ma’dun-ı hazf olsa da yine makrun-ı telef olmasını bir dürlü gönlüm istemediğindendir ki enzâr-ı umûmiyeye vaz’ını arzu eyledim. Civânlık âleminin nakş-ı hayali olan bir yadigâr-şebâbın zuhûr eden nekâyısının ise edebiyat-ı Osmâniyye içinde intişârına en ziyade cesaret veren müptediliğin temâyil-i âsârından olan nev-hevesliğe bağışlanmasını umûmun mürüvvet-i hata-pûş-âne ve semâhât-ı nev-heves-perver-ânesinden ümid ederim.”<sup>316</sup>

S. Tal’at kitabının isminin **Feryâd** olduğunu ve bunun nedenini şu sözlerle anlatıyor: “Kitabın ismi Feryâd’dır. Feryâd! Feryâd ki hayatından kıymetli bildiği o

<sup>315</sup> Y.a.g.y.

<sup>316</sup> Y.a.g.y.

*mukaddes namusu uğruna dünyasına doymayan yârine hasret giden ondört yaşında bir kız ile onaltı yaşındaki iki nâ-murâdın nazlı vücudlarını kara toprakların sinesi içinde saklı görüb de feryâd etmemek mümkün müdür? Feryâd!!*<sup>317</sup> Hayatında kıymetli bildiği o kutsal namusu uğruna dünyasına doymayan, sevgilisine hasret giden ondört yaşında bir kız ile onaltı yaşındaki isteğine ulaşamamış iki kişinin nazlı vücutlarını, kara toprakların koynunda saklı görüp de çığlık atmamak mümkün müdür? diyerek sorduğu soruyla oyunun konusunu ve duygularını anlatan S. Tal'at, kendi hislerini de, içindeki duyguları da ortaya koyuyor.

*“Yine umarım ki Feryâd’ın sözlerinde perişâniyet-efkârında tahavvül-etvârında levend-ânelik- tasvirinde garâbet. Tahrîrinde aşk-bâzlık- ta’birinde sade- edalık gibi nekâyısı müellifinin (...?). Acz-ı kabiliyyet. Meşgale-yi me’ûriyyet. Killet-i bezâ gibi her noktada medâr-ı i’tizâr olacak ma’rîzi muazzire karşı meşmûl-ı nazar-ı afv ve âtifet buyurulur? İşte sözüml burada bitti.”*<sup>318</sup> Bu son tümcelerinde kendi öz eleştirisini yapan S. Talat, yapıtının sözlerindeki dağınıklık, düşüncelerinde hayal ürünü olma, davranışlarında gençliğe özgülük, anlatımında gariplikler, yazımında aşk oyunları, terimlerinde, tabirinde sade bir söyleyiş gibi eksiklikleri yazarının eksikliği saymalarını istiyor okuyucudan. Yetenek eksikliği, memuriyet işleri her noktada karşı çıkılabilecek bir gerekçe, karşı çıkan, karşı çıkılana karşı af bakışıyla bağışlamak büyüklüğü isteniyor düşüncesiyle, “İşte sözüml burada bitti.” diyerek önsözünü tamamlıyor.

Bu ilginç önsöz bizlere, oyun yazarlığı, kahraman ve kullanılan dil ilişkisi, genç bir yazarın coşkusu gibi bir çok noktada bilgi veriyor.

---

<sup>317</sup> Y.a.g.y.

<sup>318</sup> Y.a.g.y.

## 1.15 Mehmet Hilmi (?)

### 1.15.1 Gürûh-ı İnsân Nâkıdır Her Ân (1294 / 1879)

Mehmet Hilmi'nin **Gürûh-ı İnsân Nâkıdır Her Ân** (İnsan Topluluğu Her Zaman Eksiktir) adlı oyununun bir paragraflık uzun önsözünde hiç noktalama işareti kullanılmadığı dikkat çekmektedir. Bu nedenle bu önsözü sadeleştirirken ve yorumlarken uygun olan noktalardan kesip aktarmaya çalışacağız.

Kendisini yetersiz gördüğünü önsözün başında söyleyerek yazısına başlayan Mehmet Hilmi, bir kaç sene önce Gedikpaşa'da Osmanlı Tiyatrosu oyuncularından ünlü Rüştüni Efendi'ye bu yapıtını verdiğini ve o kişinin aracılığıyla o zamandan beri Osmanlı Tiyatrosu'nda oyununun sahnelenmekte olduğunu, hatta halkın ilgisini çektiğini şu sözleriyle belirtiyor: *“Tarâf-ı âciziyyeden tertîb ile çend sene mukaddem Gedikpaşa'da vâki' Osmanlı Tiyatrosu oyuncularından meşhûr Riştuni Efendi'ye verilmiş ve efendi-i mümâileyh vasıtasıyla ol zamandan berü Osmanlı Tiyatrosu'nda oynamakta bulunmuş olan “Gürûh-ı İnsân- Nâkıdır Her Ân” nâm komedyaya her kaç kere mevki-i icrâya vaz olunduyssa bir ol kadar daha rağbet-i umûmiyyeye mazhar olmakda olduğu görülmüş (...)*”<sup>319</sup>

Yine kendisi gibi aciz bir kulun yapıtı olup yayınlanan, **Bahariyye Edebiyatı** adlı kitabının da aynı derecede değerlendirileceğini ve halkın ilgisine ulaşacağı düşüncesiyle tiyatrodaki oynanmasına gösterilecek rağbetin şüphesiz daha da çok olacağı inancıyla bu komedyanın yayınına karar verildiğini belirtiyor: *“(...) eser-i âciziyyeden olub bu kere neşr olunan “Bahariyye-yi Edebiyyât” nâm risâlenin dahi ayni bu derecede olarak mütâlası kezâlik rağbet-ı umûmiyyeye mazhar olduğu cihetle tiyatrodaki temâşâsına olunan rağbet şüphe yok ki mütâlasına bir kat daha mütezâyid olur me'mûliyle iş bu komedyanın dahi neşrine ibtidâr olunmuştur (...)*”<sup>320</sup>

<sup>319</sup> Mehmed Hilmi, **Gürûh-ı İnsân Nâkıdır Her Ân**, Dersaadet, 1294 (1879).

<sup>320</sup> Y.a.g.y.

Mehmet Hilmi, eğer okuyucular tarafından değerlendirildiğinde başarı kazanırsa yazdığı komedileri, dramları, tragedyaları sırasıyla yayımlayacağını söylüyor: “ (...)kariye-n-i kirâm tarafından me'mûl etdiğim rağbet-i umûmiyyeye mütâlasında da muvaffakiyyet kazanır isem yine biztî âsâr-ı çâkirânemden komik ve mudhik komedyalar feci dramlar ve müdhiş traçedyalar olarak bazı tiyatro oyunları kaleme almış bulunduğumdan onlar da sırasıyla neşredilecektir (...)”<sup>321</sup> Okuyucunun beğenisinin ne kadar önemli olduğunu bu sözlerle görebiliyoruz. Okuyucudan gelen tepkilerle, yazdıklarını yayımlayıp yayımlamayacağını belirten yazar için bu eleştirilerin ne denli önemli olduğu ortadadır. Gerçi okuyucunun eleştirilerinin önemli olduğu, hemen hemen her yazarın okuyucudan hataları için af dilemesi de bunun bir göstergesidir.

Mehmet Hilmi'nin son olarak önsözünde değindiği önemli bir nokta da, yapıtının ilk yazılışında olan bazı anlatımları daha sonra değiştirmek istese de, Osmanlı Tiyatrosu'nda bulunan sufle metnine bir zarar gelmemesi için değiştirmedini söyleyerek okuyucudan bu konuda af dilemesidir: “*ma-a-hazâ işbu (Gürûh-ı İnsân- Nâkıstır Her Ân) nâm komedyanın hin-i tab'ında eski yazılışında olan bazı ibarelerini değiştirmek istedim ise de Osmanlı Tiyatrosunda bulunan (Sufle x)sine halel gelmemek için değiştirilmemiş olduğundan kariye-n-i kirâmın şu hususda affını rica ederim.*”<sup>322</sup>

Burada sufle teriminin önsözler içinde ilk defa kullanıldığını görüyoruz. Hatta Mehmet Hilmi bu konuda bir dipnot vererek açıklama yapmayı da ihmal etmiyor: “*Sufle: Dev tiyatrolarda siper ve ta'bir olunan ön perdenin önünde ve orta yerde bulunan değirmi mahallin içinde olan adamın oyun icrâ ediliyor iken oyunculara söyleyecekleri sözü söylemek için tuttuğu defterin ismine Sufle denir.*”<sup>323</sup> Bu terim kullanımı ve açıklaması, hem tiyatro terimleri kullanımı açısından hem de okuyucuyu aydınlatma açısından oldukça yararlı bir bilgi olarak karşımıza çıkıyor.

---

<sup>321</sup> Y.a.g.y.

<sup>322</sup> Y.a.g.y.

<sup>323</sup> Y.a.g.y.

## 1.16 Kanun-ı Aşk (Yazarı Bilinmiyor) (1885)

Bu yazarı bilinmeyen oyunun önsözünü, farklı yapısı nedeniyle tezimize almak istedik. Yazarın aşkın tarifini farklı yaş ve sosyal guruplardan kişilere söyleterek, yanıtlarını aldığı bu önsöz bu yazım tarzı nedeniyle ilginçtir. Yazar tiyatroya ya da döneme ilişkin görüşlerini söylemek yerine oyunun ana teması üzerine farklı bir tarzla dikkat çekmeye çalışmaktadır. Bu nedenle önsözü olduğu gibi bu bölümde kullanmayı tercih ettik.

*“Muharrir- Aşk nedir?*

*Şa'ir- Aşk ve muhabbet geda-yi ruhtur*

*İhtiyar- Kurumuş bir ağaç*

*Delikanlı- Ümit*

*Genç Bir Hanım Kız- Bir demek menekşe*

*Zevc- Başı ayağı iki çatal şeytan*

*Kocalı Kadın- iki ekeli gerçekten memnu bir meyva*

*Bir Dul- Fiilen bir roman*

*Geçkin Bir Kız- Bir sağır*

*Çirkin Bir Kadın- Bir Kör*

*Güzel Bir Kadın- Bir dilenci*

*Zahide- Bir sır bir acebe*

*Doktor- Göğüs illeti bir darbe-yi seyf*

*Sarraç- Külliyyetli bir cihaz*

*Faytoncu- Perdeleri inik araba ile geziş*

*Aktris- Gayet ser-peyu bir rol*

*Esvapçı- Bir komedyacının elbise odası.*

*Kumarbaz- Talih bir oyun*

*Dansöz (1)- Yanlış bir ayak atma*

*(1) Bir horacı kız dahi diyebilirdik. Lakin bu nev kızlar buracada meçhul olduğundan*

*Türkçeleşirmeye lüzum görmedik.*

*Tulumbacı- Bir yangıncı*

*Ebe- Benim en a'lâ sanatım*

*Atılmış çocuk (2)- Sebeb-i velâdetim  
(Buna piç demiş olsak daha hoş olur)  
Ehl-i kemal- Korkulu bir çocuk  
Diplomat- Üstadım  
Bir Dram Müellifi- Asılmakta müstetal bir ip  
Davulcu- Kafe konserde çalgıcı kız  
Bir Hekim- Erkele kadını birbirine takrib eden bir his  
Diğeri- Meyl ve irtibat fikri  
Diğeri- Bir perverde-yi şöhret olan kuruntu”*

Tüm bu sözler, her sosyal tabakadan kişinin, bulunduğu konumdan aşka bakış açısını, aşkın tarifini kendi dünyasından tanımlamasını göstermektedir. Yazarın en son, “*Muharrir- Kanun-ı Aşk tertip etmek isteyen bana kalır ise aşk ve muhabbet hal ve keşfi müşkil bir muamadır çünkü herkes onu işine yarar surette tanıyor. O halde ne yapalım? Bir kitap yazılacağı vakit ne düşünülür? Ya kariye bilmediğini öğretmek ya kariyi eğlendirmek değil mi? Bence talim pek güç, büyük iş; ama eğlendirmek kolay. Öyle ise haydi bakalım (Kanun-ı Aşk) yazalım. Kitabım iki güzel dudağı olsun, güldürür ise gayretim faidesi hasıl olmuş olmaz mı?*”<sup>324</sup> sözleri, kendisinin kitap yazmakla ilgili görüşlerini de bizlere veriyor. Yine dönemim yaygın anlayışını burada da tekrar eden yazar, okuyucuyu ya eğlendireceğinden ya da okuyucuya bir şeyler öğretmeye çalışacağından bahsediyor. Ama öğretmenin zorluğunu bilen yazar, eğlendirmeyi amaçlıyor. Ve eğer güldürse amacına ulaşacağını düşünüyor. Bu noktada, eğlendirmenin ki aslında bir komediye bakış açısının yansımasını görüyoruz. Çünkü eğlendirme anlayışı, daha basit, da sıradan sözlerle yapılıyor. Önlerindeki geleneksel tiyatro örneği, komedinin aslında zor ve zeka işi olmasından çok, basit söz tekrarlarıyla ve cinsel bir takım espirilerle yapılacağı anlayışını baskın kılıyor düşüncelerde. Bu da öğretici, bir anlamda dram yazmanın ne kadar zor ve ciddi bir iş olduğu anlayışına çıkıyor.

---

<sup>324</sup> **Kanun-ı Aşk** ( Yazarı Bilinmiyor), Matbaa-i Ebuzyya, İstanbul, 1883.



## 1.17 Mustafa Nuri (?)

### 1.17.1 Büyücü Karı Yâhûd Tehhül-i Cebrî (1885)

Mustafa Nuri, **Büyücü Karı Yâhûd Tehhül-i Cebrî** (Büyücü Karı Yahud Zorla Boşanma) adlı oyununun önsözüne, Tanrı'ya ve Abdülhamit'e olan sevgisini, övgülerini dile getirerek başlıyor: “*Ol Hâlik-i dü-cihân vâhib-ülü Mennân Hazretlerinin ezelliyyet-i edebiyet-i ehâdiyyetlerinin lûtf-ı inâyet-i ihsâneleriyle ve resûl-i kibriyâ şefî-i rûz-ı cezâ Efendimiz Hazretlerinin rûhâniyyet-i peygamberleriyle ve es-Sultân el-Gâzî Abdülhamîd Han ibn es-Sultân el-gâzî Abdülmecîd Han Efendimiz Hazretlerinin sâye-i şevket-vâye-i cenâb-ı şâhânelerinde min gayr-i liyâkât iş bu bir kıt'a Büyücü Karı veyâhûd Te'eehhül-i Cebrî opera-komik nâm risalenin te'lif ve tanzîmine bed' ve mubâşeret kılınub iş bu 1300 senesi mâh-ı zil-hiccesinin gurre-i tarihiyle hitâm-şezîr olarak vukû bulan kusûr-ı kemterânemin afv buyrulmasıyla beraber ism-i çâkerânemin hayr duâ ile yâd ve tezekkâr kılınması fi'l-cümle, müslim ve gayr-ı müslim vatandaşlarımız taraflarından ricâ ve niyâzım olduğunu beyânında iş bu mahalle şerh veriliüb ifâde kılındı.*”<sup>325</sup> Mustafa Nuri, **Büyücü Karı Yâhûd Tehhül-i Cebrî** adlı bir bölümlük, opera, komik oyununun düzenlenmesine, yazımına başladığını ve 1300 hicri yılının Zilhicce ayının ilk gününde tamamlanmış olduğunu ve kusurlarının affedilmesini, adının iyi anılmasını müslüman olan ve müslüman olmayan bütün vatandaşlardan istiyor.

Mustafa Nuri'nin, bu bir bölüm olduğunu söylediği ve opera komik olduğunu belirttiği oyunu ile ilgili olarak ik defa bu tanıma rastladığımızı söyleyebiliriz. Yine kendisinin de yapıtı için özür dilemesi hep karşılaştığımız bir turumdur. Fakat, müslüman olan ya da olmayan, betimlemesinin kullanılması daha önce karşılaşmadığımız bir ifadedir.

---

<sup>325</sup> Mustafa Nuri, **Büyücü Karı Yâhûd Tehhül-i Cebrî**, İstanbul, 1301(1885).

## 1.18 Feraizcizâde Mehmet Şakir (1853 - 1911)

### 1.18.1 İnatçı Yâhûd Çöpçatan (1885)

Feraizcizâde Mehmet Şakir, **İnatçı Yâhûd Çöpçatan**<sup>326</sup> adlı oyunun önsözüne tıpkı, Mustafa Nuri'nin **Büyücü Karı Yâhûd Teehhül-i Cebrî** oyununun önsözündeki gibi, padişaha övgülerle başlıyor: “*Asr-ı güzîn-i muadelet-karîn hazret-i hilâfet-penâhî nîr-i a'zam ilm ü irfâna berc-i sümbüle-nümâ ve nokta-i şeref intimâ olmastıyla hadâik-i maârif-i osmâniyyede nice nev-reste nihâl meyvehâ-yı girân-bahâ-yı zümridîn ve al ile bast-ı şehâl ediyor ravza-i karîhasından arz-ı esmâr eyleyenleri bâzâr-ı maârifin germî-i dad ü sitedi mazhar-ı âmâl ediyor. Bu germâkerem ve revâcî görenler artık durur mu? Elbette durmaz, bâzâr-ı umumîye varır; makbul ve meşhûr olan âsâra göz gezdirir; avdetle kendi bostanındaki eşcârın meyvesiz dallarını tenkîh ve ona yeniden meyveler telkîh ederek şirin ve hoş-guvâr semereler ibrâz ile istifâdeye çabalar. Her biri bir türlü eser yetiştirir.*”<sup>327</sup> Daha sonra ise, muhavere yoluyla hikayeler yazdığını söyleyen Feraizcizâde Mehmet Şakir, matbaası işsiz kaldıkça yazdığı hikayeleri basmaya ve yaymaya kararlı olduğunu belirtiyor. Bu çalışmayı yaparken tercüme yoluna gitmediğini, başkalarının yapıtlarını eline alıp hiç kullanmadığını, yani onlardan yararlanmadığını kendi ürünlerinin iyi kötü kendisine ait olduğunu şu sözlerle vurguluyor: “*Bunlar ise mücerred-i veli-y-ül-ni'met-i fârûkî câh-ı şehriyâr-ı maârif-penâh efendimiz hazretlerinin inâyât-ı seniye-yi memâlik-perverleriyle Maârif Nezâret-i celîlesinin ikdâmât-ı mahsûsasî âsâr ve esmâridir. Âcizleri sekiz sene mukaddem bu neş'e ile bazı hikâyât karalamışdım; çünkü muazelât ve mûşkilât ile yorulan zihinlere tarâvet ve ceyâdet vermek ve bi-l-vesile bazı adâbîde irâe eylemek üzere aralık aralık riyâ-hîn-i hikâyât ve rivâyât-ı latîfe neşrile erbâb-ı mütâlaanın tevsî' ve tenşît-i kulübîde iktizâ eyler. Hatta bu mütlaaya mebnî muhavere tarzında yazılmıştı. Bazı yârânın iltimâsına mebnî matbaa işsiz kaldıkça birer manzarası nefâset-i tab' tecrübeleri sırasında temsîl ve neşr olunacaktır. Münderecâtı ehemmiyeti haiz değil ki ondan*

<sup>326</sup> Oyunun konusu için bkz.: Metin And, **Türk Tiyatrosunun Evreleri, Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu (1839-1908)**, 328-329 s.

<sup>327</sup> Feraizcizâde Mehmet Şakir, **İnatçı Yâhûd Çöpçatan**, Feraizcizade Matbaası, Bursa, 1301 (1885).

*bahs edilsin. Şu kadar ki tercüme ve şundân bundan elime almayıp kendi bostan-ı kariha-i nâçîzânemin iyi fenâ mahsûlleridir.*”<sup>328</sup>

Metin And, dönemim en başarılı komedyacı olarak gördüğü F. M. Şakir’in dolantıları kurmada, karakterleri canlandırmada, çağının törelerini, düşüncelerini vermede usta bir tiyatro yazarı olduğunu ve dili bakımından da çağının çok ilerisinde olduğunu söyler.<sup>329</sup>

## 1.19 Mehmet Şevket Bin Bekir Naci (?)

### 1.19.1 İddiannın Sonu Cinayet (1895)

Mehmet Şevket Bin Bekir Naci, **İddiannın Sonu Cinayet**<sup>330</sup> oyunun önsözüne daha önce bir kaç yazarda rastladığımız bir başlangıçla giriş yapıyor ve padişah da övgülerini kısa da olsa dile getiriyor: “*Cenabı- hak şevketlü, kudretlü mehabetlü padişahımız efendimiz hazretlerini erine pira-i şevket ve saltanat buyursun amin.*”<sup>331</sup> Bu çok az rastladığımız giriş bize daha çok, kasideleri, padişahlara övgüler yazılan gazelleri hatırlatıyor. Bu etkinin hâlâ o dönemde sürdüğünü görebiliyoruz.

Yazarın kaygısı, genel olarak dile getirilen kaygılardan biri; bu dünyaya bir yapıt bırakmak: “*Şu asr-ı terakkide herkes iktidârına göre cihâna kendi semere-i fuâdını yadigâr etmek ârzû eder. İnsan fânî olup bir gün olur ki nâm ü nişânı kalmaz. Amma eser bâkîdir. İsterse zerre kadar itibârı olmasın. Yine âlemde ibkâ-yı nâm eder. İşte ben de şu âlem-i fânîde bir bergüzâr bırakmak ârzûsuyla “İddânın Sonu Cinâyet” nâmıyla, dört fasıl: dört perdeden ibâret bir eser-i nâçîzâne te’lifine sâye-i*

<sup>328</sup> Y.a.g.y.

<sup>329</sup> Metin And, **Türk Tiyatrosunun Evreleri, Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu (1839-1908)**, 327 s. Ayrıca Feraizcizâde Mehmet Şakir’in yaşamı, tiyatro oyunları ve görüşleri için bkz.: Feraizcizâde Mehmet Şakir, **Kırk Yalan Köse, Yalan Tükendi**, Hzl.: Nevin Önberk, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979, 9-20 s.; Feraizcizade Mehmet Şakir, **Evhâmî**, Hzl.: Cevdet Kudret, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1974.

<sup>330</sup> Oyunun konusu için bkz.: Metin And, **Türk Tiyatrosunun Evreleri, Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu (1839-1908)** 385-386 s.

<sup>331</sup> Mehmet Şevket Bin Bekir Naci, **İddiannın Sonu Cinayet**, 1311 (1895).

(bilgi ihssan eden) maârif-vâye-i cenâb-ı pâdişâhide muvaffak oldum.”<sup>332</sup> Yazarın bu sözlerinden de anlaşıldığı üzere, onun amacı, bir çok yazarın da isteği, bu dünyaya kendilerinden bir iz bırakmaktır. Fakat bu durumda ele alınan yapıtların ne kadar iyi olacağı da ayrı tartışma konusudur..

Mehmet Şevket Bin Bekir Naci’de de aynı gelenekle karşılaşırız, yapıtının ilk olmasından dolayı özür dileme, kusurlarının bağışlanmasını isteme: “*Hâlbuki bu eserim ilk defa olduğundan kusurumun dâmen-i afv ile mestûr tutulması mercûdur.*”<sup>333</sup>

Aslında bu ve buna benzer bir kaç önsözde, yazarların tiyatro görüşleriyle ilgili düşüncelerine rastlamamaktayız. Sadece yapıt hakkında kısa bir bilgi verme ve kusurlarından dolayı af dileme ile sona eren bu önsözlerin diğerlerine göre farklı olduğu ortadadır. Bu noktada aklımıza takılan, acaba yazarın kendini yetersiz gördüğü için mi tiyatro ile ilgili fazla söz söylemediği düşüncesidir.

## 1.20 Ahmet Muhtar (?)

### 1.20.1 Teşvîk-i Vicdan Yâhûd Eytâma Zulmeden İflah Olur mu (1305 / 1889)

Ahmed Muhtar, **Teşvîk-i Vicdan Yâhûd Eytâma Zulmeden İflah Olur mu** adlı oyununun önsözünde, artık belli bir olgunlukta olan ve halkın gittikçe alıştığı tiyatro alanının Osmanlı Tiyatro Kumpanyası’nda oynanan oyunlardan, bu topluluğun her sene nasıl ilerlediğinden büyük bir sevinçle bahsediyor.

Bu önsözleri tarih sırasına göre incelediğimizde tiyatro yazınına ilişkin gelişmeleri çok net görebilmekteyiz. Başlangıçta duyulan tedirginliklerle, daha sonra yerleşen tiyatro anlayışıyla birlikte yaşanan sevinçler bunların en büyük göstergesidir. Ahmet Muhtar, bu kumpanyada gösterilen oyunların halkın ilgisini

---

<sup>332</sup> Y.a.g.y.

<sup>333</sup> Y.a.g.y.

çektğini de ayrıca vurgular: “*Şu asr-ı meymenet-encâm sâyesinde her fennin terakki bulmakda olduğu müşâhedeyle beraber Tiyatro-yı Osmânî Kumpanyası dahi sene-be-sene ilerlemekte olup vatandaşlarımızın efkârlarını celb edecek derecede yeni yeni piyesler tab’ ve neşr olunmakta ve mezkûr tiyatrodâ mevki-i temâşâyâ vaz’olunduğu ve her bir illerinden insan başka başka istifâde etmekte idüğü ve tiyatroperver kardeşlerin şu zamana kadar tercüme ve te’lif etmiş ve etmekte oldukları risâlelerin emsâli değılse de âcizleri dahi min gayri haddin şu cihâna bir yadigâr bırakmak emeliyle iş bu risâlenin cem’ ve tertibine muvaffak olub “Teşvik-i Vicdân yahut Eytâma Zulmeden İflâh Olur mu” ismini tesmiye ederek tab’ ve neşrine muvaffak olduğumdan derûnunda vuku’ bulan sehv ü hatâyı erbâb-ı iktidârın çeşm ü afv ile nazar etmelerini istirhâm eylerim.*”<sup>334</sup>

Ahmet Muhtar kendisinin de böyle bir işe kalkıştığını, dünyaya bir yadigâr bırakmak için bu oyunu yazdığını o geleneksel alçakgönüllülükle söyler. Yine yaptığı yanlışlardan dolayı, af dileyerek, yapıtına iyi bir gözle bakılmasını ister.

Milli tiyatro / milli piyes tanımları Teodor Kasap’tan beri sürüp giden bir tartışmadır. Şinasi’nin **Şair Evlenmesi**’ni milli bir piyes olarak değerlendiren Teodor Kasap’ın yanında Ebuzziya Tevfik’ten, Ahmet Mithat’a, Abdülhak Hâmid’e ve diğer yazarlarımıza değin kullanılan milli sözcüğünün tiyatroyu algılamadaki farklılığı milletlerle bütünlenen Osmanlı İmparatorlu’ğunda yadırganmamalıdır. Ancak milli sözcüğü her yazarın kafasında bir yerde kendi kökenine yansıttığı milletlerin gelenek görenekleriyle bütünleşen toplumsal renklerine göre bir doğruluk taşımaktadır. Ahmet Muhtar da Osmanlı Tiyatrosu’nda oynanan çeviri ya da telif oyunlara milli bir tiyatro olarak bakarken kimliğinin Osmanlı yurttaşlığı olduğunu unutmamalıyız.<sup>335</sup>

<sup>334</sup> Ahmed Muhtar, **Teşvik-i Vicdân Yâhûd Eytâma Zulmeden İflâh Olur mu**, İstanbul, 1305 (1889).

<sup>335</sup> Milli tiyatro tartışmaları için bkz.: Olcay Öneroy, **Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı**, Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No: 2, Konya, 1981, 60-61 s.

## 1.21 Âli Bey (?)

### 1.21.1 Letâfet (1315 / 1897)

Âli Bey'in **Letâfet** oyunu için kullandığı, *Muhdik Opera* betimlemesi ilk defa karşımıza çıkıyor. Komik opera olduğu başta belirtilen oyunun **İhtar** başlıklı kısa önsözünde bazı yazarların tiyatro oyunlarının manzum parçalarının hece vezniyle yazılması fikrinde olduğunu yazarımız vurgular ve iki bölümde yer alan şiirlerin bir kısmını bu şekilde yazdığını belirtir: “*O zaman bazı ashab-ı kalem beyinde bu misillû tiyatro oyunlarının manzum parçaları hece hece hesabıyla yazılmak fikri var idi. Binaenaleyh bu iki faslın eş'arının kısım-i küllisi o yoldadır.*”<sup>336</sup>

Birinci ve ikinci bölümleri 1874 yılında yazılan bu gülünçlü operaya yazar üçüncü bir bölüm eklemiştir.

## 1.22 Fikripaşazade Ömer Lütfi (?)

### 1.22.1 Şimdiki İzdivaçlar (1905)

Fikripaşazade Ömer Lütfi, önsözüne adının sadece baş harfini yazdığı arkadaşına teşekkür ederek başlıyor. Çünkü bu oyunu kaleme almasında, aralarında geçen konuşmanın, fikir alışverişinin çok önemli olduğunu belirtiyor: “*Azizim S... Beğ, Bu eserimin tab'ı zamanında size alenen ifâ-yı teşekkür etmeği düşünmeyecek olursam, büyük bir haksızlık göstermiş olurum. Çünkü Mısır'da size rast gelmemiş ve ettiğimiz bir çok mübâhese ve mükâleme arasında İstanbul'un şimdiki izdivâclarına dâir teâti'-yi efkâr etmemiş olsaydım, bu eseri böyle yazıp meydana getirmek şöyle dursun belki yazmak fikri bile bana hiç gelmeyecekti.*”<sup>337</sup> Bu tür önsöz başlangıçlarını bir çok yazarımızda görmekteyiz. Kimi bir arkadaşına kimi bir akrabasına teşekkür ederek önsözlerine başlamaktadır. Bunu bir saygı, hatır bilirlilik,

---

<sup>336</sup> Âli Bey, **Letâfet**, İstanbul, 1315 (1897).

<sup>337</sup> Fikripâşâzâde Ömer Lütfi, **Şimdiki İzdivaçlar**, Türk Matbaası, Kahire, 1905.

şükran olarak görebiliriz. “*Vakıa İstanbul’da şimdi okumuş genç beylerle genç hanımlar arasında husûle gelen izdivaclardan çoğunun hazin bir sûretle hitâm bulmakta olduğu benim de nazâr-ı dikkatime çarpıyordu. Fakat mes’eleyle sûret-i mahsûsada hasr-ı dikkatle bunun niçin böyle olduğunu aramak ve hele bunu bir tiyatroya haline yazıp göstermek -tekrar itiraf ederim- siz bana söylemeseydiniz, kat’iyyen benim hatırıma gelmeyecekti. Binâenaleyh üzerimdeki mürşidlik hakkınızı (!) teslim eder ve size alenen arz-ı teşekkürü kendimi mecbûr görürüm.*”<sup>338</sup>

Tiyatro alanında yapıt vermenin daha yeni olduğunu vurgulayan Ömer Lütfi, bu yapıtın başarısını okuyucuların ve arkadaşının takdir edeceğini vurgular. Bu nedenle oyunla ilgili değerlendirmeyi yaparken bu noktayı göz önünde bulundurmalarını istemektedir: “*Deruhde ettiğim şu müşkil işi hüsn-i muvaffakiyetle ifâ edebilmemi; bunu, siz ve kariyyn söyleyeceksiniz. Yalnız bu tarzda eser yazmanın bizde ne kadar yeni olduğunu ve hele böyle mühim bir mes’ele-yi ictimâiyemizi tiyatroya haline tafsil ve tefsîr etmek, sebepleri aramak, hasılı içtimâî bir (tez)i câmi’ tiyatroya kaleme almak bizde ma-teessüf henüz çok yapılmamış bir şey olmadığı el-bette nazar-ı insafdan uzak tutmazsınız!*”<sup>339</sup>

Ömer Lütfi, bir çok dönem yazarı gibi, bu tarz yapıtların yeni yazılmaya başlanmış olmasından dolayı anlayışlamam, beğenilmeme, başarılı bulunmamam gibi kaygıları da önsözünde belirtiyor. Bu da genel olarak yazarlarımızın yaptığı bir şeydir. Bu tarzın yeni olması ve hiç bilinmemesinin beraberinde getireceği eleştirileri bir anlamda kırmak, halkı bu tarza karşı hazırlamak, değerlendirmeleri bu uyarılar ışığında yapmalarını istemek yazarların genel olarak önsözlerinde yaptığı bir davranış şekli olarak çıkıyor karşımıza. Yine Ömer Lütfi, “bugün hoşça gitmeyen, yarın takdir olunabilir” derken, yeninin karşılaşılabilecek zorlukları bir nebze olsun azaltmış, yazarları ve okuyucuyu bu konuda daha hevesli hale de getirmeye çalışmış olmaktadır. Ve bunu da, tiyatrosunu yazarken bu düşüncenin kendisine hiç tereddüde

---

<sup>338</sup> Y.a.g.y.

<sup>339</sup> Y.a.g.y.

<sup>339</sup> Y.a.g.y.

düşürmediğini belirtiyor. Bugün Avrupa’da bu tarzda tiyatrolar nasıl yazılıyorsa kendisinin de bu alana uyarak yazmaya çalıştığını ekliyor: *“Böyle kendim ve memleketim için yeni bir teşebbüsde def’i imkânsız bir çok (nev-....?) düşmüş olmam muhtemel bulunduğu gibi korkarım ki pek kusurlu olmayan bazı mecâlislerim bile mücerred-i halikin me’lûf olduğu tarz-ı tahririne muvafık düşmeyeceği için pek o kadar hoşâ gitmesin! Ma’-ma-fih tiyatromu yazarken bu düşünce bana hiç tereddüd vemedi. Kendi kendime "bugün hoşâ gitmeyen yarın takdir olunabilir." dedim. Bütün dikkatim, Avrupa’da bugün bu tarzda tiyatrolar nasıl yazılıyorsa ona muvafık kalmak, tiyatro kavâninine muhâlif bir şeyi yapmak cihetine masrûf oldu. Ama bu, daha bizde o kadar anlaşılmaz takdir olunmaz imiş! Zararı yok. Bugün büyük muvaffakiyet yapıp da yarın hiç olmaktansa sonra bugün hiç görünüp de tedricen takdîr olunmak elbette daha iyidir!”*<sup>340</sup>

Ömer Lütfi önsözünün son bölümünde ise, tiyatro ve tiyatro yapıtının nasıl olması gerektiğine dair bakış açısını okuyucuyla paylaşmaktadır. Bir tiyatronun, bir diğerinden farklı ve üstün olan tarafının konusu olduğunu, kişilerin canlı olması gerektiğini ve olayın hiç gevşemeyip dinleyenlerin dikkatlerini başından sonuna kadar aynı kuvvetle etkilemesi gerektiğine inanıyor: *“Bir tiyatroyu temeyyüz ettirecek şey, muhtevi olduğu eşhâsın gayet diri olması, sonra da vak’anın hiç bir yerde gevşemeyip sami’inin nazâr ü fikrini baştan aşağı aynı kuvvetle teshîr edebilmesidir.”*<sup>341</sup> Yazar, bu konuda elinden geleni yaptığını söylerken, amacına biraz da olsa ulaşabildiği için mutlu olduğunu ve bazı kusurların o kadar önemli olmayacağını söylüyor. Dikkat çeken başka bir nokta ise, Ömer Lütfi’nin daha sonra yaptığı açıklamadır: *“(…)Biri bana "şu cümle pek adi olmuş.Yerine daha bir parlağını koymalıydı" derse bu itiraza pek ehemmiyet vermem. Fakat "tasvir ettiğimiz (Leman) hiç Türk kızına benzemiyor" yolunda bir itiraz serdedecek olursa*

---

<sup>340</sup> Y.a.g.y.

<sup>341</sup> Y.a.g.y.



*buna doğrusu çok telaş ederim. Çünkü eşhâsı diri olmayan bir piyes velev dünyanın bütün tezyinât-ı lafziyyesini haiz olsun- yine yaşamaz.*”<sup>342</sup> Bu sözleriyle Ömer Lütfi, tiyatro önsözlerinde karakter yaratmanın önemini bizlere hatırlatıyor. Dramaturjik bir bilgide bir oyun için en önemli özelliklerden biri olan karakter yaratma ve karakter yaratma teknikleri, o gün bile, bu önemi ve yazarların dikkatini bizlere göstermektedir. Kişileri canlı olmayan bir oyunun, dünyanın bütün güzel sözleriyle süslenmiş olsa da başarılı olamayacağını altının çizilmesi, oyun yazarlarımızın daha yeni tanıştıkları bu alanı kavrabildiklerini, okuyucuya da anlatmaya çalıştığını görüyoruz.

Ayrıca yazar dönemim ana sorunlarını oyun konusu olarak seçişini, evlilik sorunlarını, aile yaşamını işlerken “tasvir ettiğimiz Leman hiç Türk kızına benzemiyor” tümcesiyle oyun kişinin inandırıcılığını anlatımınız ne denli güzel olursa olsun kahramanın yaşamadığı sürece etkisinin olmayacağını belirlemiş oluyor.

Doğrusu oyun yazımı bilgisi açısından Ömer Lütfi’nin önsözü bizce çağına göre, dönemine göre doğru çözümler ve öneriler içermektedir. Bu yönüyle de 1905 yılında yazılan **Şimdiki İzdivaçlar** piyesinin dönemi yansıtan ilginç bir belge olduğunu düşünüyoruz.

---

<sup>342</sup> Y.a.g.y.

## 1.23 Silistrelî Mustafa Hamdi (?)

### 1.23.1 Afv ile Mahkûm Yâhûd Şeref Kurbanları (1323 / 1907)

Yayınlanmak üzere yazılan bu tiyatronun birinci perdesini Trablusgarb zindanında, ikinci ve üçüncü perdelerini 1900 senesinde Paris’de, dördüncü ve beşinci perdelerini ise yine aynı senede doğduğu yer olan Silistre’de yazdığını söyleyen Silistrelî Mustafa Hamdi, bu tiyatro eserini oynamak için değil, daha çok okunması düşüncesiyle kaleme aldığını söyler. Aynı zaman da bu eseri basmak için de çok düşündüğünü belirtir. 1900 senesinde, Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti’ne hediye olarak yazdığı bu eseri maddi durumlar nedeniyle yayınlamadığını belirten Mustafa Hamdi, zaman geçtikçe tiyatronun yazılışındaki edebiyat tarzını uygun görmediği için yapıtı bu zamana kadar bastırmadığını söylüyor: “*Mevki-i intişâra vaz’ edilen bu tiyatronun birinci perdesini Trablusgarb zindanında, ikinci ve üçüncü perdelerini 1900 sene-i milâdiyesinde Paris’de, dördüncü ve beşinci perdelerini ise yine aynı senede maskat-ı re’sim olan Silistre’de yazmışım. Oynanmaktan ziyade okunmak fikriyle kaleme alınan böyle bir eseri tab’ etmek için çok düşündüm. Vaktiyle, 1900 senesinde, Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti’ne hediye olarak takdim edilmiş iken sermayesizlik tab’ına mâni’ oldu. Zamanın mürûruyla tiyatronun yazılışında ta’kib edilen tarzı edebiyât-ı hâzıramıza gayr-ı muvâfık görmeğe başladım. İşte şu son düşünüş şimdiye kadar bu nâçiz eseri bastırtmadı.*”<sup>343</sup>

Tüm bu söylenenler arasında bizim dikkatimizi çeken nokta, oyunun oynamak için değil okunmak amacıyla yazılmış olmasıdır. Yine bir çok yazarda rastladığımız bu görüş, tiyatronun edebiyat olarak, belki de bir roman olarak algılandığını bize göstermektedir. Sonuçta tiyatro oyunu sahnelenmek üzere yazılan bir metindir. Bunun oynamak için yazılmaması ancak bir roman ya da öykü türü gibi görülmesidir. Aslında bu sorun uzun zaman tiyatro yazınına etkilemiştir. Edebiyatın bir dalı olarak görülmesinin yanında, burada aklımıza takılan şey,

<sup>343</sup> Silistrelî Mustafa Hamdi, *Afv ile Mahkûm Yâhûd Şeref Kurbanları*, Osmanlı Matbaası, 1323 (1907), 5 s. Oyunun önsözünden sonra yazılan *Fâcianın Zaman ve Mekân Cereyânı* başlıklı bölüm görünüşte dramaturjik bir terim gibi görünüp olay örgüsüne ilişkin başlık taşısa da içeriğiyle bir bütünlük göstermemektedir.

oyunmak için yazılmamasının doğuracağı sonuçlardır. Öncelikle bu amaçla yazılmış bir tiyatro oyununu yazan kişinin bu alan hakkında fazla bilgisi olmadığını açıkça görebiliyoruz bu söz ile. İkinci olarak bizi düşündüren nokta, bu anlayışla yazılan bir oyunun ne kadar tiyatro oyunu olacağı ve diğer yazarlara örnek teşkil ettiğinde bu alanda verilen yapıtların ne kadar gelişebileceğidir.

Yine bu konudaki duygularını: *“Basmadım, basamadım; fakat hiç bir zaman gönlüm mahbes ve menfa hatıratını saklayan zulm ve istibdadı, velev ki, acizane olsun, tasvir eyleyen bu eseri daha ziyade te’hirden memnun kalmıyordu.”*<sup>344</sup> sözleriyle anlatır. Hapis ve sürgün anılarını saklayan gönlüm, işkenceyi, baskıyı benim gözümünden olsun betimleyen bu yapıtın basımının daha uzun süre ertelenmesinden memnun kalmıyordu diyen Silisterli Mustafa Hamdi, isterse tüm dünyanın kendisini eleştirmesini ama yine de oyun yazmaya cesaret ettiğini söylüyor. Artık bu yapıtın kendisinin değil, halkın malı olduğunu ve okuyucunun kendisini bu cesareten dolayı bağışlamasını diliyor.

---

<sup>344</sup> Y.a.g.y.

## İKİNCİ BÖLÜM

### MESRUTİYET DÖNEMİ (1908-1923) OYUN ÖNSÖZLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ VE DEĞERLENDİRİLMESİ

#### 2.1 Ruhsân Nevvâre (?) ve Tahsin Nahid (1887 – 1919)

##### 2.1 Jön Türk (1324 / 1908-10)

Ruhsân Nevvare<sup>345</sup> ve Tahsin Nahid'in yazdığı, **Jön Türk**'te "**Tiyatro Hakkında Bir Mütalaa**" başlıklı yazı hiç şüphesiz ki, hem yazılış tarihi göz önüne alındığında hem de içerik bakımından oldukça önem taşımaktadır. Oyunun sonunda yer alan bu yazı, yazarların tiyatro görüşlerini yansıtması bakımından oldukça önemlidir. Tiyatroyu, insanları geliştirmek için uygulanacak yöntemlerden biri olarak gören Nevvâre ve Nahid sözlerine şöyle devam etmektedir: "*İnsanları gaye-i hayali-i tekamüle doğru sevk eden şüphesiz hissiyat, efkâr ve ma'lumatdır. Bir kavmin cemiyât-ı beşerriye içinde mûcib-i şeref bir mevki \* ihraz etmesi -yine hiç şüphe yokdur ki-hissiyatının teâlisi, efkârının münevveriyeti, malûmâtının tezayidiyle vâkidir. Vatanimizi o gaye-i emele sevk etmek için vatandaşlarımızı bu üç noktadan ikâza yani hislerinin teâlisine, fikirlerinin tenvirine, malumatlarının tezâyüdüne çalışmalıyız. Bu hususda sa'yimizi ta'mim için elimizde üç vasıta buluyoruz. Birincisi mektebler -yani tahsil-, ikincisi gazeteler, kitablar -yani matbuat-, üçüncüsü tasvir ve irâe -yani tiyatro- Şu izahatla tiyatronun hayat-ı içtimaiye arasındaki mevki-i mühimi*"

<sup>345</sup> **Jöntürk** oyununun yazarlarıyla ilgili şu bilgiyi de söylemeden geçemeyeceğiz. Sevgül Solmaz, "**Bir Eksiği Gidermek Ya Da Bir Yanlışı Düzeltmek**" adlı yazısında, Jöntürk'ün Tahsin Nahid ile Ruhsân Nevvare'nin ortaklaşa kaleme almadıkları bir yapıt olduğunu söyleyerek şu açıklamaları yapar: Ruhsân Nevvare, 10 Şubat 1884 - 15 Mart 1913 tarihleri arasında kısacık bir ömür sürdüren, Ziyad Ebüzziya'nın annesi Hadiye Ebüzziya'nın takma adıdır. Şimdi İslam Araştırmaları Merkezi kütüphanesinin Ziyad Ebüzziya arşivinde bulunan elyazması metnin üzerine Ziyad Ebüzziya tarafından düşülen notta, Jöntürk'ün Hadiye Ebüzziya tarafından yazıldığı, ancak o dönemde bir genç kızın kendi ismiyle tiyatro eseri yayınlamasının hoş karşılanmayacağı endişesiyle, aile yakınları Tahsin Nahid ile birlikte Ruhsân Nevvare takma adını kullanarak yayımladığı belirtilmektedir. Bkz.: Sevgül Solmaz, "**Bir Eksiği Gidermek Ya Da Bir Yanlışı Düzeltmek**", **Kitap-lık Dergisi**, Sayı: 80, YKY, İstanbul, 2005 13-15 s. Ayrıca Ruhsân Nevvare, Ebüzziya Hadi'yenin takma adı için bkz: "**Ruhsan Nevvare**", **Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, C. 2, YKY, İstanbul, 2001, 699 s. "**Ebüzziya Hadiye**", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 2, İstanbul, 1977, 418 s. Ö. F. Şerifoğlu, "**Ebüzziya Hadiye**", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, C. 1, YKBY, 505 s.

*tezahür edeceğinden artık tiyatro hakkındaki mütala'at-ı acizanemize geçelim.*"<sup>346</sup>  
Bu sözlerden anlaşılacağı üzere, insanların gelişme amacına doğru yönlendiren araçları duygular, düşünceler ve bilgi olarak belirleyen yazarlar, bunları elde etmek için de elimizde üç araç bulunduğunun altını çiziyorlar. Bunlardan birincisi okullar, yani öğretim, diğeri gazeteler, kitaplar, yani basın ve üçüncü olarak da betimleme ve gösterme, yani tiyatrodur. Bu saptama bile döneminde tiyatroya verilen önemi ortaya koymaktadır. Özellikle bugün gelinen noktaya baktığımızda, tiyatronun gereken öneme sahip olmadığını ve özellikle bilgilendirmek, eğitim anlamında, duyguların yükseltilmesi anlamında görülmediğini sanırım söylemek yanlış olmayacaktır. Oysa tam yüzyıl önce yapılan bu belirleme aradan geçen yıllarla hesaplaşmaya götürmektedir bizi. Yüzyıl önce, duyguların yükselmesi, düşüncelerin aydınlanması ve bilgilerin artmasında için üç araçtan biri olarak görülen tiyatro bugün ne derece bu önemle değerlendirilip bu gözlerle, bu düşünce yapısıyla, bakılıyor ve buna göre gereken çağdaşlaşma destekleri sağlanıyordur.

Yine **Jön Türk'e** dönecek olursak, Nevvâre ve Nahid, tiyatronun iki bakış açısından dolayı insanlığın gelişmesine hizmet ettiğini söylerler. İlk olarak tiyatro, tiyatro olduğundan, yani sanat bakımından güzel olduğundan ve her insanda güzelliğe karşı bir eğilim ve yönelim bulunduğundan insanların en büyük gereksinimleri arasına girmiştir. Oysa tiyatro bugün yalnızca güzel bir şey değildir; aynı zamanda faydalıdır da diyerek faydalı ve güzel olanı anlatırlar öncelikle: *"(...)hükema-i-kavaid mevzua-yı sanatı iki nokta-yı nazardan tedkik ve tettebbu ' ederler. Bir kısmı sanat sanat içindir; diğer kısım ise sanat müfid olmalıdır diyorlar. Doğru... Bir sanatkar gibi düşünmek lazım gelirse biz de birinci kaideyi, yani sanat sanat içindir nazariyesini kabul edelim fakat bunu böyle kabul edecek zaman henüz bizim için gelmemiştir; bugün biz her şeyden, her fırsattan hissimizin tealisine, fikrimizin tenvirine yarayacak bir istifademiz olmalı ki komşularımız olan Avrupalılar arasına girebilecek bir seviye-i ilmiyeyi mümkün olduğu kadar süratle*

---

<sup>346</sup> Ruhsân Nevvâre- Tahsin Nahid, **Jön Türkler**, Asadoryan Matbaası, İstanbul, (1324 / 1908-10), 81-86 s.

*iktisab edelim.*”<sup>347</sup> Sanatın kurallarını bilinen ve yaygın olan iki bakış açısıyla inceleyen Nevvâre ve Nahid, sanat sanat içindir görüşü ile sanat faydalı olmalıdır görüşünü karşılaştırırlar. Bir sanatçı gibi düşünüldüğünde, sanat sanat içindir görüşünün kabul edileceğini belirtirken önemli bir şeyin altını çizerek şu sözleriyle: *fakat bunu böyle kabul edecek zaman henüz bizim için gelmemiştir.* Bu sözlerini bugün bizim her şeyden, her fırsattan duygumuzun yükselmesine, düşüncemizin aydınlatılmasına yarayacak istifa edeceğimiz şeylerimizin olması gerektiğini, çünkü komşularımız olan Avrupalılar arasına girebilecek bir bilimsel düzeyi olabildiğince hızlı bir şekilde kazanmamız gerektiğini söylerler.

Sanat sanat için midir yoksa fayda için midir anlayışları yüzyıllarca tartışılmış bir konudur. Bu yazıda değinilen taraf ise, bize daha yeni oturmaya başlayan oyun yazma geleneğimizin toplum içinde nasıl önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Gerçi, bilgi için bir araç olarak görülen tiyatrunun sadece bu amaca hizmet etmesi gerekliliği dönem için gelişmek olarak kullanılırken, beraberinde başka bir tehlikeyi de getiriyordu. Bu anlayışın yerleşmesi ve sanatın sadece fayda sağlamak için varolacağı.. Bir süre sonra bu geçiş evresinde, toplumu bilgilendirmek için kullanılan bu yöntem ve anlayış, bu tarz yapıtların kaleme alınmasıyla devam edecek ve yeni yetişecek olan yazarları da bu yönde etkileyecektir. Geçişte kullanılan bu düşüncenin, anlayışın, artık yerleşik ve olması gerekene dönüştüğü zaman tehlikeli bir boyut kazanacağı kesindir. Çünkü bu yaratıcılığı sınırlayacak ve aynı tarz oyunların ortaya çıkmasına yol açacaktır.. Bu düşünce tarzı zaten çekingen olan ve bu alanda bir şeyler yazmanın cüret etmek olduğu anlayışını taşıyan yazarların olmasıyla daha kısırlaşmaya götürecektir ve yıllarca oyun yazarlığımızın sorunlarının tartışılacağı bir başlığa bizi taşıyacaktır.

Aynı zamanda görüşlerimizi paralel götürmemiz gerekmektedir. Çünkü bu düşünce tarzının, toplumun yenileşme hareketlerinin olduğu bir döneme denk gelmesi, siyasal ve sosyal ortamın her türlü yatarıcı düşünce ve yapıt anlamında etkili

---

<sup>347</sup> Y.a.g.y.

olduğunu düşünürsek, dönem yazarlarının da bu bağlamda hareket ettiğini ve dönem için en doğru görülen şeyi yapmaya çalıştıklarını söyleyebiliriz. Bu noktada bir suçlamaya gitmek değil, nedenleri saptamak daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Nevvâre ve Nahid, güzellik ve faydayı birbirine ekleyerek ortaya çıkan görüşü almamız gerektiğini şu örneklerle açıklarlar: *“Güzellik ve faide; biz bu iki nazariyeyi yekdiğerine mezc ederek hasıl olan enmûzeci almalyız... Yani tiyatro sanattan güzelliği alacak ve müfid olmakla kesb-i meziyyet edecektir. Gerçi her güzel şeye karşı kalbde bir incizab hasıl olursa da bu bâkî ve müselsel olamaz. Çünkü çiçek koklamakdan mütelezziz olan bir insan aynı zamanda ekmek yemek de ister... güzel bir kelebeği uçarken görmek bir zevkdir fakat itiraf edilmelidir ki (miyob) bir adama gözlük kelekleri görmek için değil kafasını bir ağaca çarpmamak kendisini bir çok arızalardan vikâye etmek için lazımdır.”*<sup>348</sup> Bu örnek bize, iki düşüncenin de gerekliliğini vurgularken fayda anlayışının özellikle dönem için ne kadar önemli olduğunu, böyle bir şeye ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir.

Hemen her yüzyılda bu iki düşünce ve tartışmanın sürüp gittiğini söyleyen yazarlarımız, dönem için öne sürülen ve tiyatroya itiraz edenlerin sözlerini şu şekilde dile getiriyorlar: *“Memleketimiz ziraat ve ticaret memleketidir; bunlardan hiç istifade edilmiyor. Sinâât hakkında hiç bir teşebbüs görmüyoruz; böyle faidesi derece-i evvelinde olan hususat dururken tiyatronun tekamülüne çalışmak hem faidesizdir, hem de muzırdır; gerçi Avrupa’da tiyatrolar ihtiyacât-ı beşeriye sırasına dahil olmuşdur; fakat orada ahali teali etmiş, servet sahibi olmuş, tiyatro temaşa edecek hale gelmiştir. Sabahtan akşama kadar ziraata, ticarete çalışan ahali eğlenmeğe layıkdır... Halbuki bizim gülecek, eğlenecek vaktimiz yok...”*<sup>349</sup> Bu sözler bazı kesimlerin tiyatroya bakış açısını gösteren bir örnektir. Yenileşme ve değişme içinde olan bir toplumda, tiyatronun sadece eğlence aracı olarak görülmesi, onu gereksiz kılmaktadır. Halkın geçim derdinin olduğu bir yerde eğlenmenin, gülmenin yanlış olduğu görüşü savunulmaktadır. Oysa insanlığın doğuşundan beri temelleri atılan gösteri sanatının çoğu zaman bir ihtiyaç olduğu kesindir. Halkın sevinçlerini,

---

<sup>348</sup> Y.a.g.y.

<sup>349</sup> Y.a.g.y.

hüzünlerini çağlar boyu aktarmaya, anlatmaya ihtiyacı olmuştur. Bu tüm toplumlarda görülen bir özelliktir.

Bu düşünce bizi şu noktaya da götürmüyor değil, Ortaoyunu ve Karagöz'e bakış açısının salt eğlence ve gülmek amaçlı olması, kimi erotik öğelerin bunu yoğun bir şekilde vermesi, bu iki gösteriye de bakış açısının yansımalarının yeni türü de etkilediği, gerçeği ortaya çıkmaktadır.

Bununla birlikte Nevvâre ve Nahid, ilk başlarda çok akıllıca gelecek olan bu görüşlerin enine boyuna düşünüldüğünde aslında ne kadar boş olduklarının ve bilgisizce görüldüklerinin fark edileceğini belirterek şu bilgileri verirler: *“Fransa’yı ele alalım tarihe müracaat edersek görürüz ki XVI. asırda henüz sınıât ve ticaret pek iptidai bir halde iken tiyatro yavaş yavaş tekamül etmeğe başlıyor ve XIV. Louis zamanında Corneille, Moliere gibi âzam-ı temâşâ-nüvisân efkar-ı umumiye tenvire başlıyorlar. Yine XVII. Ve XVIII. asırda sanayi ve ticaretin pek hafif olduğu bir zamanda edebiyat ve temaşa sayesinde efkâr-ı umumiye terakki ve tekâmüle hazırlanıyor. Nihayet Voltaire, Jean Jacques Rousseau gibi dühâtın irşâdât-ı edibâneleri sayesinde hükümet-i müstebide külliye kahr ediliyor. İşte bundan sonra, asıl bundan sonra ticarete, ziraate, sanâyi’ e büyük ve serbest bir saha-yı cevelan açılıyor.”* Bu örnekten sonra, bunlarla yetinmeyerek karşı çıkanlara daha inandırıcı örnekler vermeye devam edeceklerini söylüyorlar. Aslında bu örnek bile savunulan tezin çürütülmesinde rol oynayacak önemli bir örnektir. Fransa’daki büyük değişimde tiyatrunun, sanatın önemli rol oynadığı bir gerçektir.

Bu örnekten sonra Nevvâre ve Nahid, bilginin ve duygunun önemini şu sözleriyle dile getiriyorlar: *“Herkes taht-ı tasdikinde der ki bir memleketin terakkisi servet-i umumiyyesinin tezayüdü sayesinde, ve buna en ziyâde hâdim olan herkesin ihtiyacatına maaziye kifayet edecek kadar kazanmasına, kazanmak yollarını bilmesine vâbestedir. İşte bu bilgi, ilim, yani ma’lumatdır. Ma’lumatın bir beyinde temerküzü için efkârının münevver olması icâb eder. Halbuki her fikir insana ibtida hissiyat şeklinde girer. İnsanlar, hele mal’ûmatı, terbiye-yi fikriyyesi tamamen takarrür etmemiş olanlar daima hislerinin zebunudur. İnsanın maneviyatı*



demek olan hissini en evvel nazar-ı itibara almalı, en evvel hislerini terbiye etmelidir, bunun için de birinci sahifede arz ettiğimiz tahsil, matbuat, ve tiyatrodan başka çare yoktur.”<sup>350</sup> Bu sözlerde de belirtildiği gibi, bir ülkenin yükselmesinin servetinin artmasıyla olduğu gerçeğinin herkes tarafından bilindiğini söyleyen yazarlarımız, buna en çok hizmet eden şeyin de herkesin gereksinimlerine yetecek kadar kazanması ve bu kazanç yollarını bilmesi ile olduğunu bunun da bilim yani bilgi olduğunu söylerler. Bilgilerin bir beyinde toplanması için beyne ait düşüncelerin aydınlık olması gerektiğini belirtirler. Düşüncenin de insana önce duygular aracılığıyla girdiğini söyleyen yazarlarımız, manevi yönü düşünsel eğitimi tamamlanmamış olan insanların her zaman duygularına boyun eğeceğini belirtirler. En çok göz önünde bulundurulması gereken şeyin duygular olduğunu, önce duyguların eğitilmesi gerektiğini bunun içinde öğrenimin, yani basın ve tiyatrodan başka çare olmadığını söylerler.

Bu çabaların hepsi, tiyatronun basit bir eğlence aracı olmadığını, faydalarının eğitim, öğrenim, gelişme yönünde oldukça çok olduğu, bu açıdan bakılınca mutlaka gerekli olduğu fikrini yaymak ve göstermek içindir.

Yine Nevvâre ve Nahid, bu sözlerinden sonra “şimdi bizim halka gelelim..” diyerek bu konudaki düşüncelerini açıklarlar: “Şimdi bizim ahaliye gelelim havasdan bahs etmiyoruz. Avam arasında ciddiyattan ziyade hevâiyata meyl ziyade olduğu cümlelerin taht-ı tasdikinde olduğundan onları derse - hususiyile yaşlandıktan sonra mekteblere sevk etmek hayli müşkildir. Dersdeki mahzur kıraatda da tamamen mevcuttur. Halbuki tiyatro öyle değildir. Kendini güldürecek, eğlendirecek şeyi arayan avam, bunların hepsinden daha suhuletle tiyatroya şitâb eder ve orada ders olduğunun farkına varmayarak alacağı en hafif bir hisse-i irşâd istikbal için kazanılmış büyük bir ümidir. İşte bunun için tiyatrolarımızın tekâmülüne çalışmak, onu avama sevdirmek istikbal-i vatanı mukaddes bilen her sahib-i hamîyyet için vazifedir itikadındayız.”<sup>351</sup> Nevvâre ve Nahid’in bu sözleri tiyatronun fayda amacını ortaya koyan sözlerdir. Özellikle seçilmiş değil de, sıradan halktan bahseden yazarlar, onların ciddi şeylerden çok gelip geçici şeylere daha çok eğilimlerinin

<sup>350</sup> Y.a.g.y.

<sup>351</sup> Y.a.g.y.

olduklarını, özellikle yaşlı olanlarının okula gönderilmelerinin zor olacağını bu nedenle de tiyatronun burada önem taşıdığını söylemeleri ilginçtir. Yazarlara göre, kendisini güldürerek eğlendiren bir şeyler arayan halk, kolay olanı yeğlediğinden, tiyatrodaki ders aldığını bilmeyecek, farkına varmayacak. Fakat küçük bir pay bile alması, gelecekte doğru yolu gösteren, kazanılmış bir umut olacaktır. Bu nedenle de, tiyatrolarımızın gelişmesi için çalışmak gerektiğini, onu halka sevdirmenin vatanın geleceğini kutsal sayanların görevi oldukları inancını taşıdıklarını söylerler.

Aslında burada karşımıza yine çıkan şey, tiyatronun eğlence yönünün ağır bastığı gerçeğidir. Eğlendirerek öğretmek anlayışı her devir yaygın olmuştur. Sonuçta sıradan insanların öğrenmesini bile tiyatro yapacaktır ve tabii ki bunu da eğlendirerek yapacaktır. O halde acaba karşımıza farklılıklara bölünmüş iki türlü tiyatro sanatı mı çıkacaktır? Biri sıradan halk için olan diğeri de seçkin, aydın insanlar için olan tiyatro anlayışı. İşte bu oldukça çelişkili bir noktaya taşımaktadır bizi.

Prof. Dr. Niyazi Akı, **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış** adlı kitabında, **Jöntürk**' ün sonunda yer alan bu yazıdan devrin tiyatro üzerine düşüncelerinin bir kısmını bu yazıdan öğrendiğimizi söyleyerek sözlerine şöyle devam eder: *“Bu yazıya göre edebiyatımız Batı'nın sadece güzeli veya sadece yararlıyı arayan iki ayrı tiyatro anlayışını birleştirerek almak zorundadır. Sosyal ve estetik görüşlerin uzlaştırılması gereğinin bir iddia olarak ortaya atılmasına rağmen, bu devir tiyatrosunda sosyal erek daima ağır bağmıştır; daha 1912 yılında, tiyatronun vodvil ve komedi gibi hafif tarafta kalmasından şikayet edilir; klâsik eserlerin terbiye gücü övülür, kötü eserlerin sahnelerimizde tutunması yerilir.”*<sup>352</sup>

Yine tiyatroya sözü getiren Nevvâre ve Nahid: *“Tiyatro hangi memlekette yazılmışsa o memleket dahilinde oynanmalıdır. Çünkü hissiyat eskâr ve malûmâtın tezahür ve tealisine muavin olmak itibarıyla luzûmu tahkik eden temâşâ istifadeli olmak için o memleket ahalisinin ihtiyacat ve ihtisatına tevafûk etmelidir. Tiyatrolar da tıbkı kanunlar gibidir. Cümlelerin ma'lumudur ki bir kanun hangi*

<sup>352</sup> Niyazi Akı, **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış 1923-1967**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1968, 13-14 s.

*memleket ahalisinin ihtiyacat ve ihtisaratına göre yapılmışsa o memleketde tatbik edilebilir, ve böyle olduğu halde istifade bahşdır.*<sup>353</sup> Bu oldukça önemli sözler bize bir gerçeği daha göstermektedir. Tiyatronun yazıldığı dönem halkının üzerinde ne kadar etkili olduğunu, o halkın yaşamını, acılarını, sevinçlerini aktardığını, en iyi anlattığı şeyin yazıldığı memlekette ki olaylar, düşünceler olacağıdır.

Nevvâre ve Nahid tiyatronun bir okul olduğunu söyleyerek düşüncelerini sürdürürler. Daha doğrusu biz de bir okul olduğunu söylerler. Hatta bu öyle bir okul olmalıdır ki, toplumsal sorunların en büyüklerini anlatmalı, insanın kalbinin en derinlerinde gömülü olan gerçekler tiyatro aracılığıyla uyandırılmalıdır. Burada yine fayda görüşünü görebiliyoruz. Tiyatro fayda amaçlıdır ve toplumu geliştirmek için vardır. En azından dönem için gerekli olanın bu olduğu düşünülmektedir.

Yazarlar, halkı uyarma konusunda tiyatro gibi büyük bir yayın aracından faydalanılmamanın özgürlük kuşunun kanadını taşlamak olduğunu savunurlar. Halkı aydınlatmaya gidecek en önemli yollardan birinin de tiyatro olduğu bu sözlerden açıkça anlaşılmaktadır.

Nevvâre ve Nahid, tiyatronun yazıldığı ülkelerde oynanması gerektiğini, bunun da duygu ve gereksinimlerimize uygunluğu nedeniyle olacağı düşüncesini söylerlerken bir noktayı da açıklamak istiyorlar: *“Şu söylediğimiz sözlerle ecnebi asar-ı meşhûresinin lisanımıza tercüme olunmaması fikrinde olduğumuz anlaşılmasın. Âsâr-ı ecnebiyye, sanat sanat için olması veya sanat müfid olması nokta-yı nazarlarından tedkik edilecek olursa görülür ki faidesinden ziyade güzelliği vardır... Çünkü milli bir piyes kadar hissiyatımıza tevâvuk etmez. Eğer hissiyatımıza tevâfuk ediyor bu bizim için mucib-i ibret bir hadiseye dair bulunuyorsa şübhesiz faide-bahşdır ve tercüme edilmelidir. Fakat tekrar ederiz ki bu hususda efkâr-hissiyat-ı milliye daima nazar-ı itibare alınmalıdır (...)*<sup>354</sup> Bu sözlerde de belirtildiği gibi, ünlü yapıtların dilimize çevrilmemesi gerektiği gibi bir düşünceleri yoktur. Sanat sanat içindir ya da sanat toplum içindir görüşüyle bu yapıtlar incelendiğinde, bunların yararlarından çok güzelliklerinin olduğunu savunmaktadırlar. Çünkü,

<sup>353</sup> Ruhsân Nevvâre- Tahsin Nahid, **Jön Türkler**.

<sup>354</sup> **Y.a.g.y.**

bunların milli bir oyun kadar duygularımıza uygun olmadığını düşünürler. Bunların, duygularımıza uyuyorsa, bize bir olay hakkında ders veriyorsa, faydalı olduklarını ve çevrilmesi gerektiğini söylüyorlar, ama yine de bu konuda ulusal duygu ve düşüncelerin önemli olduğunun da altını çiziyorlar.

Son olarak Nevvâre ve Nahid, diğer yazarlarımızın yaptıkları gibi, hem oyunu hem de bu yazıyı okuduklarında okuyucuların karşılaşacakları düşünceler için kusurlarının bağışlanmalarını istediklerini görüyoruz. Bu bağışlanma isteklerini de: “(...) tiyatro hakkında iktisab-ı ma'lumata vasıta olacak ne elimizde bir eser, ne de önümüzde bir üstad mevcut olmadığından şüphesiz gerek eser ve gerek mütalâatımız hatadan sâlim olamaz. Hâsılı lisanımızda tiyatro yazmak öyle bir meslektir ki- Avrupa âsârından istifâde etmek şartıyla- müellif kavaid-i sanatı eserleriyle beraber vaz' etmeye mecbur oluyor.”<sup>355</sup> sözleriyle dile getiriyorlar. Tiyatro hakkında fikir edinecekleri ne bir yapıt ne de önlerinde bir üstât bulunmadığından, yanlışları olmayan bir yapıt olamayacağını belirtiyorlar. Ve önemli bir şey daha söylüyorlar ki, o da dilimizde tiyatro yazmanın, Avrupa yapıtlarından yararlanmak koşuluyla yazarların, sanat kurallarını yapıtlarıyla birlikte anlatmak zorunda kaldığı gerçeğidir. Bu iki düşünce de oldukça önemlidir.

Önlerinde örnek olmadığı için, yabancı yapıtlara bakarak örnek vermeye çalışan bir toplumda, bir yandan da halka nasıl olması gerektiğini, nasıl tiyatroyu algılamaları gerektiğini anlatmak, bunu tartışmak ayrı bir zorluk doğuruyor. Dönem yazarlarının gerçekten güç koşullardan geçerek bu noktalara geldiğini, aydın kimliklerini, toplumun bir adım önünde durarak kazandıklarını görüyoruz. Hem önlerindeki yapıtı anlama çabası hem de topluma bunu anlayabilecekleri bir şekilde anlatma ve oyunlarla örnekler verme çabası oldukça zorlu bir süreci de beraberinde getirmektedir.

---

<sup>355</sup> Y.a.g.y.

## 2.2 Doktor Kâmil (?)

### 2.2.1 10 Temmuz (1326 / 1908)

Doktor Kâmil, milli hakimiyetimizin mutluluğunu geri almayı isteyen, gerçek aşamalarla ilgili kısımları içeren **10 Temmuz** adındaki tiyatrodaki olayın, hürriyetten haberli olan Rumeli'nin Manastır şehrinde geçmekte olduğunu bize önsözüne başlarken söylemektedir: *“Hakimiyyet-i milliyemizin istirdâd-ı mes’ûdına müteallik safahât-ı hakikayı kısmen ihtiva eden “10 Temmuz” nam tiyatrodaki vekâyi; muttali’-i hürriyet olan Rumeli’nin Manastır şehrinde cereyan etmiştir* <sup>356</sup>

Doktor Kâmil, bu yapıtın yazarının bir doktor ve yayınlayanının bir eczacı olduğu düşünülürse, bunun tıbbi bir yapıt olduğunu düşünenlerin, bu noktada aldanabileceklerini, çünkü bu yapıtın, Osmanlı milletinin devam eden yaşamını anlatan, bununla alakalı bir mutluluk değişimi olduğunu şu sözleriyle dile getirir: *“Muharriri bir doktor nâşiri bir eczacı olan “10 Temmuz”u tıbbi bir eser zannedenler zehâblarında aldanmasalar gerek! Zira: “10 Temmuz” millet-i Osmaniyye’nin beka-yı hayatına tealluk eden bir inkilâb-ı mes’uddur.* <sup>357</sup>

Doktor Kâmil’in milli duygularla yazdığı bu altı perdelik oyununun önsözünde bile coşkun bir anlatım vardır. Özellikle Meşrutiyet döneminde karşımıza daha çok çıkan bu milli duygularla oyun yazma hevesi, daha önce de belirttiğimiz gibi hem toplumun yansıması olurken hem de bir akım gibi tüm yazarları etkilemektedir: *“Gerçek! “10 Temmuz” Osmanlı milletini maraz-ı mühlik esaretten; Osmanlı vatanını mevt-ı muhakkak-ı izmihlâlden kurtaran bu deva-yı mutlak-ı ilâhi değil midir? “10 Temmuz”u muhterem meb’uslarımıza ithafa cüreyyâb oluşum, şu nâçiz esere fazla bir kıymet vermediğimden değil; mukaddes vatanın tarih-i ikbâline hurûf-ı zerrîn ile hak edilmeğe bi-hakkın sezâ-vâr olan o büyük ve yüksek tarih-i mübecceli kendilerine layık gördüğümüdür.”* <sup>6</sup> perdelik bir temaşayı teşkil eden

<sup>356</sup> Doktor Kâmil, **10 Temmuz**, Aerşak Garuyan Matbaası, İstanbul (Dersaadet), 1326 (1908). Ayrıca bkz.: Efdal Sevinçli, “II. Meşrutiyet Döneminde Siyasal / Belgesel Tiyatro Ve İlginç Bir Yazar Örneği: Doktor Kamil Bey Ve Oyunları”, **2008’den 1908’e Bakışlar / İzmir Ekonomi Üniversitesi**, İzmir, 2008, 7-14 s. (Yayımlanmamış Bildiri)

<sup>357</sup> Doktor Kâmil, **10 Temmuz**.

“10 Temmuz” piyesine “Yıldız’da Meşrutiyet Telaşları” nam 4 perdelik tiyatro da zeyl edilerek karîben mevki’-i intişâra vaz’ edilecektir. Ve-billâh-ül-teyfik.”<sup>358</sup>

Yine dikkat çeken bir nokta da, tıpkı burada Doktor Kâmil’in belirttiği gibi, yazarlarımızın bir kısmının, daha sonra yayınlacakları yapıtları, oyunları ile ilgili bir ön bilgi vermeleri, hangi yapıtlarının yayınlanmak üzere olduğunu haber vermeleridir. Bu gelenek, günümüz de pek devam etmese de uzun yıllar yayınlanan romanların, oyunların arkasında, yazarın yakında yayınlanacak yapıtı olarak bilgi veren yazılara ya da resimlere rastlamaktayız. Bunların ilk örneklerini ise bu önsözlerde görmek olanaklıdır.

## 2.3 Mehmed Burhaneddin (1885 – 1949)

### 2.3.1 Fehim Paşa (1328 / 1910)

Mehmed Burhaneddin, **Fehim Paşa** adlı oyununun **Bir İki Söz** başlıklı önsözüne eğlence anlayışını değerlendirerek başlıyor. Uygarlıkların ilerlediği ülkelerde aşırı tüketimin ve aşırı eğlencenin de çok ileriye götürüldüğünü tarihsel olarak bilindiğini, israf ve eğlence düşkünlüğünün doğrudan doğruya ahlâk üzerine kötü etkiler bırakarak genel yaşamı çok büyük, kötü düşkünlüklere yönlendirdiğini kimsenin inkar edemeyeceğini, bu ilkelerde de bu durumu en çok düşünenlerin hükümetler olduğunu söylüyor; bunu da, ahlâkın, değer yargılarının değişmiş olmasının, ulusal yapıda, hükümetin yapısında olumsuzluklar yaratacağını ve ulusal varlığı yaralayacağını belirterek açıklıyor: “*Medeniyâtın terakki ettiği memleketlerde az çok isrâf ve sefâhâtın da ileriye götürüldüğü tarih ile müsbettir. İsrâf ve sefâhâtın ise; doğrudan doğruya ahlâk üzerine su-i tesîr icrâ ederek hayât-ı umûmiyeyi dûçâr-ı Tezerzül ettiğini de kimse inkâr edemez. Bu memleketlerde, bu noktayı en ziyâde düşünenler, hükümetlerdir. Zirâ ahlâkın dûçâr-ı tebdil olması, esâs-*

---

<sup>358</sup> Doktor Kâmil, **10 Temmuz**.

*ı milliyete, sonra da kıvâm-ı hükümete te'sîr eder mevcûdiyet-i milliyeyi rahne-dâr eder.*"<sup>359</sup>

Mehmed Burhaneddin, aşırı tüketimin ve eğlence düşkünlüğünün en büyük dayanağını düzenlenen ve benimsenen eğlenceler olarak görüyor. Fakat her eğlencenin aşırı tüketimi ve eğlence düşkünlüğünü yaratmadığını, bunun içindir ki, bir eğlencenin düzenlenmesinde ve benimsenmesinde en çok genel ahlâka dikkat etmek gerektiğini, oluşacak etkinin kötü mü, iyi mi olduğu noktasında incelenmesi gerektiğini şu sözleri ile anlatıyor: "*İsrâf ü sefâhâtın en büyük rûknü tertîb ve kabul edilen eğlenceler üzerindedir. Fakat her eğlence isrâf ve sefâhâti müeddi olamaz. Bunun içindir ki, bir eğlencenin tertîb ve kabulünde en ziyâde ahlâk-ı umûmiyyeyi nazâr-ı dikkate almak lazımdır. Vâki' olacak te'sîr fenâ mıdır. İyi midir? Bu nokta tedkîk edilmelidir.*"<sup>360</sup>

Mehmed Burhaneddin, eğlence ile ilgili sözlerinden sonra, konunun tiyatro ile ilgili kısmına geçiyor: "*İşte tiyatrolar da -ne derecede ibret-âmiz olsa- yine eğlencelikten çıkamaz, fakat âlem-i medeniyetde bahş ettiği istifâdeye nazaran isrâf ve sefâhâti reddeden bir eğlencedir her ilm ü fende olduğu gibi, tiyatronun da, bir mevzûu bir de gâyesi vardır.*"<sup>361</sup> Tiyatroların ne kadar ibret dolu oyunlar sunsalar yine de eğlencelikten çıkamayacağını söylerken, yine de tiyatronun uygarlık dünyasına sunduğu yararlı oluşlara bakarak aşırı tüketimi ve eğlence düşkünlüğünü reddeden bir eğlence olduğunu da ayrıca belirtiyor. Her bilimde, fende, teknolojiye olduğu gibi tiyatronun da bir konusu, bir de sonu vardır, yani amacı vardır diyerek tiyatronun sırf eğlence olmadığını açıklamaya çalışıyor.

Bilindiği gibi bu nokta en çok tartışılan konulardan biridir. Tiyatro eğlenmek için mi vardır, eğitmek için mi? Bir çok yazarın görüş ayrılığında olduğu bu konuda, zamanla tiyatronun eğlence aracı olmaktan çok mesaj kaygısı taşıyan, halkın ders alacağı sonuçları çıkaran bir özelliği olduğu düşüncesinin yayılmaya başladığını görüyoruz.

<sup>359</sup> Mehmed Burhaneddin, **Fehim Paşa**, 1328 (1910).

<sup>360</sup> **Y.a.g.y.**

<sup>361</sup> **Y.a.g.y.**

*“Fakat bu sanatta mevzu’ ne ise, gâye de hemen ondan ibârettir. Yani bir vak’anın tasvîri; ne maksâda ibtinâ ederse, onun icrâ edeceği te’sîr de o maksâd dairesinde olur. Meselâ meydân-ı harbde bir askerin şecaâtini kitabında tasvîr eden bir muharrir; veyahut sahnede mevki’-i temâşâyâ koyan bir aktör; kariyinde veya temâşâ-girânda şübhesiz bir hiss-i şecâat ve vatan-perverî uyandırır. Sefâhât alemlerinde firengiye dûçâr olan bir hastanın akıbet-i sefâlet hâlini irâel eden bir oyun, şübhesiz herkesde o hastalığa karşı bir hiss-i nefret husûle getirir. O halde; tiyatro, hakikî veyahûd musavver bir tarihtir.”*<sup>362</sup> Fakat bu sanatta konu ne ise amaç da hemen ondan oluşur. Yani bir olgunun betimlenmesi ne amaca dayanırsa dayansın onun yaratacağı etki de o amaç çerçevesinde olur. Örneğin savaş alanında bir askerin kahramanlığını, kitabında anlatan bir yazar ya da sahnede yansıtan bir aktör okuyucularda ya da izleyicilerde şübhesiz bir kahramanlık duygusu ve yurtseverlik uyandırır. Aşırı eğlence alemlerinde frengiye tutulan bir hastanın acı sonunu yansıtan bir oyun şübhesiz herkesde o hastalığa karşı bir nefret duygusu yaratır.

Meşrutiyet döneminde yazılan kahramanı yaşarken oluşmuş ilginç bir oyundur **Fehim Paşa**. Dönemin tarihsel ortamında bir hafiyenin gerçekliğini oyunlaştıran Mehmet Burhaneddin’in yapıtında kahramanını bir eğlence ögesi olarak seyirciye sunması da ilginç bir saptamadır: “ (...) bir eğlencenin tertîb ve kabulünde en ziyâde ahlâk-ı umûmiyyeyi nazâr-ı dikkate almak lazımdır. Vâki’ olacak te’sîr fenâ mıdır. İyi midir? Bu nokta tedkîk edilmelidir.”<sup>363</sup>

---

<sup>362</sup> Y.a.g.y.

<sup>363</sup> Y.a.g.y.



## 2.4 Mehmet Rauf (1875 – 1931)

### 2.4.1 Cidâl (1327 / 1911)

Mehmet Rauf, **Eylül** romanının yazarı olarak ünlense de tiyatro bilgisiyle ve yazdığı tiyatro eleştirileriyle döneminin en değerli eleştirmenidir.<sup>364</sup> **Cidâl** adlı oyununun önsözünde, genel olarak, tiyatro yaşamımızın olmamasının yarattığı sıkıntılara, bunun sonucu olarak da bir gösteri dilimizin, biçemimizin olmamasının doğurduğu sonuçlara değiniyor: *“Edebiyatımızın elîm noksanlarından biri ve en mühimi olmak üzere, memleketimizde nasılsa, bir tiyatro hayatı tesis etmemiş olup esâtize-i üdebamızın dahi bize numûne olacak bir eser-i edebi bırakmamış olmalarından dolayı bir temâşâ lisânı, bir temâşâ usulümüz olmadığından bugün bu müşkül ve dakîk meseleleri lâyki vechle halletmek bir çok tecrübeye vâbestedir itikadındayım.”*<sup>365</sup> Bugün gösteri alanıyla ilgili belirli bir zevki olmayan halkımızla yazarlar arasındaki büyük fark nedeniyle, hangi tarz türde oyunların beğenileceğini anlamamanın çok zor olduğunu, bu deneyimlerin sürdürülmesiyle halkın eğitileceğini ve tiyatroyu ancak o zaman iyi anlayabileceğini söylerken Mehmet Rauf’u bir eleştirmen yaklaşımında görüyoruz. Burada dikkatimizi çeken en önemli nokta, aydınlar ve halk arasındaki uzaklığın ne kadar belirgin olduğunun altı çizilmesi. Aydınlar ve halk o kadar birbirinden uzak yaşıyor ki, halkın neyi beğenip neyi beğenmediğini bile anlamak da zorlanıyorlar. Bu uçurum tiyatro alanında da kendini gösteriyor.

Yine Mehmet Rauf, bir örnek vererek, Avrupa’da son senelerde çok beğenilen felsefi bir yapıtın burada beğenilip beğenilmeyeceğini soruyor. Böyle ciddi ve sosyal bir sorunu açıklamaya çalışan bir yapıta ilgi gösterecek bir seyirci var mıdır diye sorarken seyircimizin tiyatro bilgisini ve eğitim düzeyini sorguluyor. Yoksa, sadece duygusal, açık ya da olumsuz ve cinayetleri anlatan oyunlar mı ilgi çeker derken seyircilerimizin felsefi, ciddi ve sosyal sorunları izleyemediğini

<sup>364</sup> Meşrutiyet dönemi tiyatromuzun önemli eleştirmeni de olan Mehmet Rauf’un, oyunları ile tiyatro üstüne görüşleri için bkz.: Metin And, **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908-1923)**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1971, 138-139, 231-232, 278-280 s.

<sup>365</sup> Mehmet Rauf, **Cidâl**, İstanbul, 1327 (1911), 4-6 s.

vurguluyor: “Bugün henüz temâşâ hususunda bir zevk-i muayyeni olmayan halkımızla müellifler arasındaki fark-ı azîm sebebiyle ne yolda eserlerin makbûl-ı âmme olacağını ta’yin etmek pek düşvâr olduğundan, bu tecrübelerin tevâlî etmesi de melhûzdur. Meselâ, Avrupa’da son senelerde o kadar büyük bir takdire-i mahzar olan felsefi bir eser burada da makbul olabilir mi? Böyle ciddi bir mesele-i ictimâiyeyi vaz’ ve halle çalışan bir esere burada bizim sahnelerimizde alâkadâr olabilecek temâşâ-girân var mıdır? Yoksa, yalnız hissî, âşikâne, Yâhûd, daha ziyâde, fecî’ ve cinâî eserler mi daha ziyade temin-i muvaffakiyet eder?”<sup>366</sup>

Mehmet Rauf, bu konuyla ilgili sorgulamasına şu sözleriyle devam diyor: “Halkımız için daha yeni başlamakta olan tiyatro hayatına alışıp isabet-i rey sahibi olmak epeyce bir zamana mutevakkîf olmakla beraber, temâşâda muvaffakiyet halkın zevkine mutabakatından ibâret olduğundan, temin-i muvaffakiyet için, bu zevkin hal-i hazırını evvela tayin etmek lazım mıdır; Hüseyin Suat’ın “Kirli Çamaşırlar” oyununa gösterilen rağbet, bu eserin hâvî olduğu rikkat ve nezâketten ziyâde, tertibinin tuhaflığından münbais olduğuna şüphe edilmemelidir; ve bir oyunun yalnız tertibinin tuhaflığından dolayı taktir olunması, bu halkın pek ibtidâî bir zevk-i temâşâyâ malik olduğuna ispat eder.”<sup>367</sup> Halkımız için bu yeni başlayan tiyatro yaşamına alışıp onların nelerden hoşlandığını daha önceden bilmenin gerekliliğini savunurken, Hüseyin Suat’ın **Kirli Çamaşırlar** oyununu örnek olarak veriyor. Bu eserin sevilip sevilmemesinin, yapıtın sahip olduğu dikkat ve nezaketten çok, düzenlenmesindeki tuhaflık nedeniyle olduğunu söylerken, böyle bir zevke sahip olan, sadece bu nedenle bir yapıtı beğenen halkın gösteri zevkinin geçici olduğunu, öncesinin olmadığını vurgularken eleştirmen Mehmet Rauf’la bir kez daha yüzyüze geliyoruz.<sup>368</sup>

Mehmet Rauf, gösteri sanatında başarılı olabilmek için bir takım deneyimler yaşamamız gerektiğini vurgularken kendi yapıtı Pençe’yi örnek olarak veriyor: “İşte “Cidâl” bu zevk-i ibtidâî erbâbı için yazılmış bir oyundur; bence, temâşâda, muvaffak olmak için, bir takım böyle tecrübeler geçirmek mecburidir. “Pençe” bu

<sup>366</sup> Y.a.g.y.

<sup>367</sup> Y.a.g.y.

<sup>368</sup> Metin And, **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908-1923)**, 15- 47 s.

*tecrübelerin birincisi idi.*”<sup>369</sup> Yine kendine yönelik bir eleştiri ve yorum diyeceğimiz bir açıklama yapıyor Rauf: “*O, sahneye göre, Avrupa’da bile, ağırca, lisan yüklü esas çok ciddi, çok tehlikelidir. Kitab şeklinde mütâlaası bile o kadar güft ü gûyu mucib olan bir eserin burada oynanması, fikrimce yirmi otuz sene daha kâbil değildir. Bundan başka olarak Pençe’de, tiyatroculuk esas feda edilmemiştir.*”<sup>370</sup> Böyle bir eserin sahneden oynanması için, yani halkın bunu algılayıp kaldırabilmesi için yirmi, otuz yıl geçmesi gerekir derken, bu eserde (Pençe) tiyatroculuğun feda edilmediğini söylüyor.

Yine Mehmet Rauf, **Cidal** ile ilgili bir iç eleştiri yaparken, onun sade bir dille yazıldığını, ama esasın tiyatroculuğa feda edildiğini belirtmeden geçmiyor. Bu iki tarzın da gösteri sanatının iki ayrı kutbu olduğunu söylüyor. Bunların hangisinin bir deneyim sonucu yazıldığı açıklanabilir. Bu da sahneye konulunca hangisinin daha çok ilgi göreceğiyle ortaya çıkacaktır diyor ve önemli bir açıklama yapıyor; “*yalnız burada, şu kadar söylemek isterim ki, birincisinde zeminin müsadese nisbetinde ne kadar tiyatro adamı olmak mümkün ise, o kadar olmağa çalıştığım gibi ikincisinde de böyle tertibde bir esere ne kadar edebiyat mümkünse o kadarını koymağa çalıştım. Halbuki, zannedirim, Pençe ne kadar az tiyatro ise Cidâl de o kadar az bir eser-i edebi oldu; üçüncü tecrübem ise, edebiyat ve temâşânın mütesâviyen hissedâr edeceği bir yolda olacağını zannedirim (...)*”<sup>371</sup> Yazarın bu açıklaması, dönemim oyun yazarlığına bakışını da, koşulları da yansıtmaları açısından oldukça önemlidir..

Mehmet Rauf, üçüncü defa kaleme alacağı yapıtta, hem debiyatın hem de tiyatronun eşit bir şekilde yer alacağını açıklayarak önsözünü bitiriyor.

---

<sup>369</sup> Mehmet Rauf, **Cidal**.

<sup>370</sup> Y.a.g.y.

<sup>371</sup> Y.a.g.y.

## 2.5 Moralizâde Vassâf Kadri (?)

### 2.5.1 Yıldız Faciaları (1327 / 1911)

Moralizâde Vassâf Kadri'nin **Yıldız Faciaları**<sup>372</sup> adlı oyunun önsözünü sadeleştirmiş haliyle tamamen burada vermeyi, yazarın tiyatro görüşlerinden çok yaşadığı acıları, sıkıntıları, sürgünü ve doğal olarak tümüyle yaşam öyküsünü anlatması nedeniyle alıntılarken amacımız görünüşte siyasal tiyatroya dönük bir yapıtın tiyatrodan uzaklaşıp tümüyle bir siyasal bildirgeye dönüştürdüğünü de göstermektir. Daha önce karşılaştığımız önsözlerden farklı olarak tıpkı bir roman girişinin betimlemelerine benzeyen bu önsözü, farklı yapısı nedeniyle, örnek olması için tezimize aldık. Bu tarz örneklere rastladığımızı da belirtmemiz gerekiyor. Fakat bunları, tiyatro görüşlerinden çok bu örnek önsözde olduğu gibi, betimlemelerle ve zaman zaman padişaha övgülerle, yergilerle, eleştirilerle dolu olduğu için tezimizde amaca hizmet etmediğinden dolayı yer vermedik.<sup>373</sup>

“Serâir-i müdhişe-yi maziyi musavver millî ve siyasî bir piyesdir.” Kapağında, geçmişin korkunç sırlarını betimleyen milli ve siyasi bir piyestir, tanımını içeren Yıldız Faciaları'nın bir roman kurgusundaki önsözünü sadeleştirerek aktarıyoruz:

“Ocak ayının kar fırtınalarıyla egemen olduğu en soğuk bir gecesini düşününüz. Bütün İstanbul zulmün, dehşetin hüküm sürdüğü bir kar fırtınasının öldürücü ızdırapları altında eziliyor, bitiyordu. Beyaz kefenleriyle mezarın kucağına gömülen bir veremlinin hüznü dolu görünümünü andıran İstanbul'da gece saat ikiden sonra hiç kimse görünmez olmuş. Bütün zulüm altındaki belde korkuyla dolu bitmeyen bir sesizliğe dalmıştı.

---

<sup>372</sup> Moralizâde Vassâf Kadri'nin **Yıldız Faciaları** oyununun konusu ve diğer oyunları ile ilgili bilgi için bkz.: Metin And, “Moralizâde Vassâf Kadri ve Tiyatro”, **Türk Dili**, Sayı:193, Ankara,1967, 29-33 s.

<sup>373</sup> Ayrıntılı bilgi için, **İzzet Melih**'in Şükrü Ganem'den çevirdiği **Antere** oyununun önsözüne de bakılabilir.

Uyuşturulmuş kanlarıyla büyük bir yoksulluğun tembelliğinin acı kabusu altında sıkıntılara ve sefaletle mahkum bulunan, bu kentte oturan insanlar evlerinin kışlık odalarına kapanmışlar... Sefalet büyük bir yokluk olunca uğursuzlukla donan çatıların altına saklanmış, gizlenmiş (çökmüş) İstibdâd'ın, kötülüğün hedefi olmuş binlerce ailenin aç ve ilaçsız olarak için için akıttıkları göz yaşları... Mangalsız odalarında boyunları bükük nereye götürüldükleri bilinemeyen babalarının gelişini bekleyen çok safça bir teselliyle titreyen çocukların iç sızlatan inleyişleri... Korku dolu gecelerin, karanlıkları, boşlukları içinde sürekli bir manevi suskunluğa karışarak eriyor, sönüyor...

Sokaklardaki havagazı lambaları bile kar fırtınasının yoğun şiddetinden görünmez bir hale gelmişlerdi.

İstibdâd'ın ve baskının, zulmün heykeli olan o en zararsız ve en kanaatkâr, o en uysal hizmetçi gibi olan sokak köpekleri bile dükkan kepenkleri arasına, evlerin duvarlarının köşelerine büzülmüşler... O en son sesizliğini, o durmadan titreyen son nefesini bozmaktan korkar, çekinir bir durumda kalmışlardı. Yüzlerce yıl durmadandönemden döneme o kötülükleri taşıyan belâyı gerçekleştiren İstibdâd'ın O yok edici mezbahası, o saflığı temizliği öldüren ve yine aynı zamanda yüzlerce, binlerce ümmetin özgür olanlarının şefkatle kucakladığı o gizli yeri, İstanbul'u, bu zavallı öksüz beldenin durmadan, sürekli görülen insana acı veren görünümünü daha yakından ve bir kuş bakışıyla merakla seyredersiniz, onun, o geçmişe ait tehlikeli sıralarına ilişkin dilsiz, dikkat çekici manzaralarının ibretleri gösteren gözümüzün önünde canlandığını görürsünüz.

Aynı gece İstanbul'u kuzeydoğuya doğru bir kuş uçuşuyla seyredersiniz.

Haliç'ten geçerken orasını bütün bütün yaşamın o korkunç boğuşması içinde bulursunuz. Bir yaşam tembelliğine mahkum bulunan donanma, kar tabakaları altında suların arasına gömülmüş... Genel görünümüyle bir eserdir veya sınırları gerilmiş bir şeytan, ifrit tarafından başları koparılmış kaplan yavrularını andırılır...

Dere kıyısında sıralanmış adeta büyüyecek, gelişecek birrer mantar biçiminde bulunan karakol dubalarından, arada sırada çalınan düdük sesleri fırtınanın arasına hüzün veren yansımalar katıyor ve yine ortalığı korkutucu bir sesizlik kaplıyordu...

Biraz sonra Haliç'in girişini boydan boya kaplayan müthiş bir timsah iskeletine rastlanır ki... Bu korkunç hayaller üzerindeki kırmızı, yeşil renkli donuk ışıklar yayan gözleriyle o derin bir sesizlik içinde etrafı sürekli merakla izlemektedir...

Saray burnu bölgesi insana ayrılık acısı veren daha derin bir üzüntü içinde... Yine kuzeydoğuyu izleyiniz... Gökyüzüne doğru uzanan bir ışık kütesinin yükseldiği bir yüksek yer bakışların dikkatini çeker. Oraya yaklaşın... O gecenin tuhaf sesizliği size daha etkili yansımalar oluşturur, daha esrarlı görünümler yaratır...

Fırtınanın sürekli artan şiddeti arasında dakikada bir, iki defa orada korkunç, ani sesler insana heyecan veren inlemeler oluşur...

-Kimdir o?!..

Bir boşluk, bir özel belirsizlik içinde ibret verici durumları işitip onları korkutucu kılan bu yürek paralayan sadalar sabaha kadar aynı surette ve her gece devam eyler...

### III

Yıldız Sarayı'nın binlerce insanları zorbalığın altında boyun eğmeye mecbur bırakan o büyüklük taslayan kapının karşısındaki saat kulesi gecenin beşini ilan ediyordu. Gittikçe şiddetlenen kar fırtınasının oradaki ağaçlara dokunmasından oluşan hışıltılar insanın tüylerini ürpertiyor, hürriyet gününde kıyılan, idam edilen o zavallı ağaçlar kesilmeye mahkum olan kurbanların çıkardıkları acılı feryatlar gibi için için inliyorlar... Görünüşte idam saatlerinin o hüzün veren şiirini adeta söylüyorlardıç O sırada saray kapısının önünde hareket eden bir kupa arabası Şişli'ye

doğru caddede ilerliyordu.. İki atlı tarafından izlenen bu araba biraz sonra gözden kayboldu.

Saray kapısının sağındaki barakanın önünde duran iki kapıcı son görevlerini yapıp barakanın içine girdiler.

Kapının önünde kürklü kaputlarına sarılmış, başlarını kukulatalarının içine gizlemiş olan nöbetçilerden başka kimse kalmamıştı.

Peyke taşlarından üretilmiş dar bir patikadan yürüyünüz.. Otuzüç seneden beri İstibdad'ı savunan kişinin varlığı ve görüşleri bu mukaddes sığınakda, bu yegane koruyucusu olan bu büyüleyici sarayda idi, siz o sırlar dolu daireye dahil olursunuz.

Patikanın iki tarafında büyüklü küçüklü birbirine benzemeyen bir takım binaların dumanlanmış camlarından yansıyan donuk ışıklara karşı havagazı fanuslarının çevreye yaydıkları masalsı görünüşler kar fırtınalarıyla örtülen zemini garip ve dalgalı bir masallar denizi halinde gösteriyordu.

Bahçe ve koridorlar... Avlular... Derin bir sesizliğe gömülmüşlerdi.

Acı bir kuşku, nefret yayan korku insanın tüyelerini ürpertir. İnsanın kalbi bu korku veren çevre içinde boğucu çırpınışlarla ezilir, parçalanır...

Ruh o dakikada yaşam ile sosuzluk arasındabir acı çelişkiye, bir manevi tereddüte uğrar ve titrer...

Sarayın mabeyn dairelerindeki insanlar odalarına çekilmişler... Bazıları Türkçe pek çoğu da yabancı dillerle görüşüyorlar. Bir kısmı da doğal olarak sinirle karyolarına uzanmışlar kendilerinden müthiş bir azap ve ızdırabın kahredici ve intikam alıcı pençesinde inlemekte olan vicdanlarının uyuşmasını bekliyorlar... Bütün nöbetçilerde oldukları yerde bir türlü akıl erdiremedikleri kuşkucu bir uyanıklığın kalplerinde yarattığı zorbalığı ve bağlılığı taşıyarak etraflarını sürekli

merakla izliyorlar... Dişlerinin zangirtısından bile bir anlam çıkartılır korkusuyla... Porsuklar gibi durmaksızın burunlarından soluyorlardı..

İşte o çevrenin büyüleyici bölgesine dokunan bakışlar insanlığı köpekleştirecek yaradılıştta ve yapıya alıştıracak tuhaf bir müessese olduğunu görür ya da en son yöntem ve kuramlara göre yaratılmış muhteşem bir İpokondru hastanesinden başka bir şeye benzetemezdi.

#### IV

O görkemli kaynağın siyah kefenlere sarılmış olan hüznü dolu sayfalarını sınırları örten, o iç yakıcı manzaraları görmek için, o trajedileri, yırtınız, parçalayınız...

Kendinizi o karlı gecenin beşinci saatinde orada bulundurunuz.

İşte o vakit dört perde iki tablodan oluşan siyaseti sergileyen o müthiş faciayı ibret gözünüzle çok iç acıtıcı trajediler, kanlar, girdaplar oluşturur. Bütün acılıkları olanca aşağılık ve kötülüğüyle gözünüzün önünde canlanır.<sup>374</sup>

## 2.6 Mithat Cemal Kuntay (1885 -1956)

### 2.6.1 Kemal (1912)

Mithat Cemal Kuntay'ın, **Kemal** adlı oyununa **İfâde** başlıklı yazdığı önsözünde Tanzimat döneminde de, bu dönemde de gördüğümüz tarihi oyunlar yazmak isteyen yazarlarımızın kahramanlarının, tarihi kişiliklere birebir uygun olup olmama endişesi taşıdığını görüyoruz: *“Eserimde tarihin envâr-ı hakayıkını hayalin emvâc-ı şiirine atdım. Bununla beraber eşhâs-ı vak'anın şahsiyyet-i tarihiyelerine - ki dest-i zaman bile dokunamamıştır- asla dokunmadım. Mesela Mahmud Nedim Paşa gibi bir ifrit-i cehennem-mekânı bittabi' devletın hayır-hah-ı âtisi şeklinde*

<sup>374</sup> Moralizâde Vassâf Kadri, **Yıldız Faciaları**, İstanbul, 1327 (1911), 3-8 s.



*milletin efrâdına takdim etmedim. Ancak vezir-i mezbûrun tasvir-i rezâilinde icâd-ı vekâyi etmek lüzumunu hissettim. Çünkü bu lüzûm bana bir tesir-i mahsus va'd etti."*

<sup>375</sup> Bu sözleriyle Mithat Cemal, tarihi kişiliklere dokunmadığını, hatta geçen zamanın bile onları etkilemediğini, örneğin Mahmut Nedim Paşa gibi mekanı cehennem olan bir ifirri doğal olarak devletin geleceğinin kurtarıcısı şeklinde milletin bireylerine sunmadığını söylüyor. Ancak adı geçen vezirin çok utandırıcı betimlemelerinde yeni olaylar yaratmak gereğini hissettiğini, çünkü bu gerekliliğin kendisine bir özel etki verdiğini belirtiyor. Tarihsel kişiliklerin kendilerine ait özelliklerine dokunmayan yazarın, yine kahramana, gerçekliğe müdahala etmek isteyen duygusal yanını görüyoruz. Sevmediği, olumsuz özellikleri olduğunu düşündüğü kahramanın, daha da olumsuz görünmesi için onunla ilgili yeni olaylar yazmayı bir yazar olarak kendisine hak görmektedir.<sup>376</sup>

Mithat Cemal, tarihi gerçekliğe kimi yerde yaptığı müdahaleleri: *"Kemal'in tarih-i hayatını da hakikatin hutût-ı bimuzlimesiyle yazmaktansa hayalin hayât-ı zerrini ile tasvir etmeği müreccah buldum. Bununla beraber eserimde Kemal'in "Entim" hayatına aid bir takım hakikat-pâreler de var. Mesela, merhuma vefatından bir kaç saat evvel Victor Hugo'nun "Les Miserables"sini okutmak tarihin o hakikat-ı gayr-ı malûmudur ki bana mahdûm-ı âlîsi Ali Ekrem Beğden menkûldür."*<sup>377</sup> sözleriyle açıklar. Mithat Cemal oyunun baş kahramanı Kemal'in hayatının tarihini de gerçeğin karanlık sınırlarıyla yazmaktansa hayalin altın gibi parlak perdeleriyle betimlemeyi tercih etmiştir. Gerçeğin sıkıcılığını, hayal etmenin zenginliğiyle, renkleriyle süslemiştir. Bununla birlikte piyesinde Kemal'in iç yaşamına ilişkin bir takım gerçek sahneler olduğunu da verdiği örnekle açıklar. Örneğin, merhuma ölümünden bir kaç saat evvel, Victor Hugo'nun "**Les Miserables**"ini okutmanın

<sup>375</sup> Mithat Cemal Kuntay, **Kemal**, Sırât-ı Müstakîm Matbaası, 1327 (1911), 175 s.

<sup>376</sup> Mithat Cemal Kuntay, Namık Kemal'e olan ilgisini Kemal oyununun dışında yapacağı Namık Kemal incelemesiyle de gösterecektir. Bkz.: Mithat Cemal Kuntay, **Namık Kemal Devrinin İnsanları ve Olayları Arasında I- II**, Maarif Vekâleti, İstanbul, 1944, 49, 56.

<sup>377</sup> Mithat Cemal Kuntay, **Kemal**.

tarihsel gerçekte bilinmese de bu bilgiyi Ali Ekrem Bey'in kendisine aktardığını söyler.

Mithat Cemal, geleneksel yapıyı bozmayarak önsözünün sonlarına doğru okuyucularından yapıtı için ne aşağılama ne de övgü beklemediğini söyler. Övgü beklemediğini, çünkü vicdani bir duyarlılıkla, bu yapıtın kensisini, zamanı geçen bir ölüm gibi romantizm akımının son bir kez bakışı olduğunu belirtir: “*Karilerimden eserim için ne tahkîr, ne takdîr beklemem. Takdir beklemem. Çünkü -lisân-ı vicdanımla söylüyorum- bu eser çoktan beri irtihâl-i dâr-i naîm eden romantizm meslek-i edebinin son bir nazarpâre-i ihtizârıdır.*”<sup>378</sup> Aşağılama da beklemediğini, yine vicdani duyarlılığıyla şunları söyler; çünkü memleketimizin edebiyatının tanınmış kişilerinden değilim ki beni aşağılayanlar o tepelerde olan şöhretimi ayak altına almakla kendileri yükselmeye başlasınlar. “*Tahkîr de beklemem. Çünkü -yine lisân-ı vicdanımla söylüyorum memleketin o erkân-ı ma'rufe-i edebinden değilim ki beni tahkîr edenler şâhika-i şöhretimi ayak altına almakla kendileri yükselmeğe muvaffak olsunlar.*”<sup>379</sup> Yalnız, bu özgün olduğu söylediği yapıtının eleştirilmesini de ister. Yaptığı yanlışlıkların, affedilmemesini, kapatılmamasını, bir adamın düşünceleri kötü değildir ki bağışlama örtüsüyle örtülmesinde bir anlam düşünülebilirsin, sözleriyle açıklar: “*Yalnız isterim ki te'lîfimi -tenezzülen- tenkîd eden bulunsun. Hatiâtımın dâmân-ı afv ile setr olunmasını değil olunmamasını rica ederim. Bir adamın sânihâtı seyyiât değildir ki dâmân-ı mağfiretle örtülmesinde bir manâ tasavvur edilebilirsin.*”<sup>380</sup>

---

<sup>378</sup> Y.a.g.y.

<sup>379</sup> Y.a.g.y.

<sup>380</sup> Y.a.g.y.

## 2.7 Aka Gündüz (1886 – 1958)

### 2.7.1 Muhterem Katil (1914)

Aka Gündüz, “millî ve ihtilâlî eser” diye tanınladığı Muhterem Katil oyununun “**Muhterem Karilerime**” (Sayın Okuyucularıma) başlıklı önsözünde bu piyesinin milli duyguları etkileyen, coşturan bir yapıt olduğunu şu sözlerle dile getirmektedir: “*Size bu sefer takdim ettiğim eser, bütün tiyatro sanatını cami, eksiksiz bir piyes olmaktan ziyade, milli his ve heyecanı tahrik edici bir süstür. Ben bunu Moskoflarla harb ilan olunmazdan evvel yazdım. Bu bir kehânet değil vicdanımın en yakıcı sedalarından bir ferman idi. Bunda en göze çarpan noksan, Moskofları istediğim kadar hırpalayamadığımdır ki o kabahatte bezâasızlığımıdır. Maahaza o günleri tamamen kahr ve izmihlâlini yiğit ordumun ateşten eline terk ediyorum.*”<sup>381</sup>

Dönemim milliyetçi duygularından etkilenecek yazıldığı belli olan bu oyunun önsözünde de yazarın, yükselen milliyetçilik değerlerini dile getirişi de oldukça coşkulu bir önsözle yazılmıştır.

Moskofları istediğim gibi hırpalayamadım derken, yazarın oyuna nasıl müdahale ettiği, kendi kişisel duygularıyla nasıl hareket ettiğini de görüyoruz ki bu durum önsözleri incelediğimizde de gözümüze çarpan bir özelliktir.

---

<sup>381</sup> Aka Gündüz, **Muhterem Katil**, 1330 (1914).

## 2.8 Hüseyin Rahmi Gürpınar ( 1864 - 1944)

### 2.8.1 Hazan Bülbülü (1916)

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, 1914 yılında yazılan ve 1916 yılında yayınlanan **Hazan Bülbülü** oyununun önsözü oyunculuk anlayışı, eleştiri, sahneleme tekniği, seyirciye bakış açısı, edebiyat-tiyatro ilişkisi anlamında oldukça önemli bilgilerin, değerlendirmelerin olduğu bir önsöz olarak dikkatimizi çekmektedir. H. Rahmi'nin neredeyse kızgınlıkla yazdığını söyleyebileceğimiz bu önsözde, tiyatronun o dönemdeki algılanışı ve çoğu konudaki yetersizliğin yazarın bu sert tavrına neden olduğunu düşünüyoruz.

H. Rahmi, ülkemizde henüz tiyatro sanatını hakkıyla temsil edecek bir kumpanya oluşmadığı, kurulamadığı kaygısını, bunun asıl nedenin bu büyük sanatın özel bir eğitiminin, okulunun olmamasına bağlamaktadır; *“Memleketimizde henüz «tiyatro» san'atı nâmına nisbet-i istihkâk gösterecek bir kumpanya teşekkül etmedi. Çünkü bu büyük san'atın da dâr-üt-ta'lîmi vardır.”*<sup>382</sup> Dârülbedâyi'nin kuruluş hazırlıkları öncesinde oyunun yazıldığı 1914 yılında, yazarın taşıdığı bu kaygı, tiyatro sanatının eğitim almadan eksik, yetersiz, yanlış olacağı düşüncesini getirmektedir aklımıza. Neredeyse yüz yıla varan bir süre öncesinden duyulan bu endişe, aynı zamanda dönemin aydınlarının bilgisini, kültürünü, bakış açısını göstermesi bakımından da önemlidir. H. Rahmi'nin bu endişesi beraberinde şu düşünceleri de taşır; *“Hüdâ-yı nâbit mantar gibi mümessil yetişemez. Bizim sefil sahnelerimizin üzerinde, en basit cümlelerde bile acz-i ifâde ile sıçrayan, haykıran, didinen mahâretsiz, liyâkatsiz hattâ ekserisi terbiye-yi evveliyeye bigâne bir takım zavallılara (bir kaç istisnâ edilmek üzere) san'atkâr denemez.”*<sup>383</sup> Kendiliğinden biten bir mantar gibi oyuncu yetişemeyeceğini söyleyen yazar, sefil sahnelerimizin üzerinde, en basit cümlelerde bile anlatımındaki yetersizlikle sıçrayan, haykıran, didinen yeteneksiz, liyâkatsiz hattâ çoğu daha ilk eğitimden bile yoksun, bir takım zavallılara (bir kaç dışında) sanatçı denemeyeceğini vurgularken, oyuncularla ilgili düşüncelerini de ortaya koymaktadır. İlk eğitimden yoksun tanımlamasını yaparken,

<sup>382</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, **Hazan Bülbülü**, 1916.

<sup>383</sup> Y.a.g.y.

usta-çırak ilişkisi ile bir anlamda eğitimiyle gelişebilen oyunculuk anlayışından sözettğini görüyoruz. Sahnede yüksek sesle bağırıp çağırarak oynamaya çalışan oyuncuların hiç de hoş görünmediğini ve yazarın bu şekilde, istenilen duyguyu alamadığını söyleyebiliriz. H. Rahmi yine de bu hoşnutsuzluğunu, halkın bilgisizliğine, bu oyuncuların kabahatlerinin olmadığını ve bunları ayıplamadığını, o dönemde tiyatronun ne olduğunun daha tam olarak anlaşılmasına bağlamaktadır. Bu noktada yine eğitimin önemine yönelen yazar, sanatın rağbetle ölçüleceğini, her alanda ilerlemenin ancak halkın isteğiyle, aşkıyla, ilgisiyle, isteğindeki ciddiyetle, iyiyi kötüden ayırabilecek düzeyde gelişmiş seçiciliğiyle oluşabileceğini söyleyerek, bu noktada da eksiklerimiz olduğunuanlatmaktadır; *“Kabahatları yoktur, bunları ta'yîb etmiyorum. Muhit (Tiyatro) nedir anlayamamış. Bunun terbiye-i fikriyye ve medeniyyeye olan derece-i te'sirâtını takdîrden dâimâ uzak kalmış. San'at rağbetle mütevâzendir. Her şeyde terakki ahâlinin aşkı, şevki, ciddiyet-i hâhişiyle, iyiyi kötüden fark etmek kudret-i mümeyyizesiyle husûl bulur.”*<sup>384</sup>

Bu noktadan sonra H. Rahmi'nin şu sözleri pek de içaçıcı olmayan bir tabloyu koyar ortaya; *“Bir semâhât-ı câhilâne ile (Tiyatro) nâmını verdiğimiz o yığıntı mahallelerimizde ne zaman bulunsam halkın, ıslık çalınacak yerde alkış şakırtısıyla ortalığı sarstığını görerek ağlamalı olurum. Evet i'tirâf etmeli ki bu halk işte ancak o derecede «artist»ler yetiştirebilir.”*<sup>385</sup> Bu sözlerde oyunculuk anlayışına, “işte ancak o derece artistler” sözüyle bir eleştiri getirilip oyunculuk anlayışının seviye olarak çok düşün olduğu vurgulanırken, seyircilerin de yerli yersiz, her şeyi büyük bir beğeniyle alkışlamaları eleştirilmektedir. Seyircinin seçiciliğinin öneminden bahsaden H. Rahmi, bu özensizliğin karşılıklı etkileşimle daha kötüye gittiğini de gösterir bize. Yine H. Rahmi'nin, oyuncu-seyirci üzerine yaptığı eleştirilerin yer yer önsözde devam ettiğini görüyoruz: *“Oyunculardan bağırarak, tepinmek, ba'zen maa-l-eseף arsızlanmak, ahâlden el çırpamak...Bizde fazl-i temsil ve zevk-i temâşâ işte bundan ibaret...Tiyatro denince ale-l-ekser gözler önünde bir takım âdiyâtta, daha doğrusu zevzekliklerden, maskaralıklardan başka bir şey tecessüm edemediği için bu san'atı hakîr ve zelîl görmek maraz-ı ictimâiye-siyle*

---

<sup>384</sup> Y.a.g.y.

<sup>385</sup> Y.a.g.y.

*böyle ma'lûl kalmışız...Biz onu yükseltemiyoruz ki onun füsûn-kâr lemeân-ı ikâzı bizi diriltebilsin...*<sup>386</sup>

Oyuncuların bağırmasının, tepinmesinin yanında kimi kez de yazarın “üzülerek söylüyorum” diye ifade ettiği, arsızlaşan seyircinin gereksiz el çırpmalarının yazarı ne kadar derinden etkilediğini anlıyoruz. “Bizde canlandırma becerisinin ve seyir zevkinin düzeyi işte bundan ibarettir”, diyen H. Rahmi, tiyatro denince genellikle gözler önünde bir takım çirkinliklerden, daha doğrusu zevzekliklerden, maskaralıklardan başka bir şey oluşmadığı için bu sanatı, bir toplumsal hastalığımız olarak alçaklıkla nitelemişiz, gerçekte biz onu yükseltemiyoruz ki onun büyüleyici uyarıcı ışıkları bizleri diriltebilsin, derken de tiyatroya bakış açısının geçen yıllar içinde bazı kalıplarından hiç kurtulamadığını göstermektedir. Sadece eğlence amaçlı düşünüldüğünde tiyatronun kaba güldürü olarak görülmesinin, tiyatronun aslolan estetik değerlerinden, verdiği hazdan ve olumlu etkilerden uzaklaştığını görmekteyiz.

H. Rahmi'nin özlediği tiyatro eğitiminin çok uzak da olmadığını ve bu önsözünü yazdığı yıl, Dârülbedâyi'in kuruluşuyla<sup>387</sup> birlikte, bitmeyen tartışmalarla, sıkıntılı da olsa kavramsal olarak tiyatro eğitimi ile okul birlikteliğinin sanat gündemimize, tiyatro yaşamımıza yerleşmeye başlamıştır.<sup>388</sup>

*“Gazetelerimizin her gün neşrettikleri temâşâ ilânlarına bakınız, (Çifte Gelinler), (Budala Âşık), (Kurnaz Yazıcı) gibi isimler görürsünüz. Bunların müellifleri kimlerdir? Lâzım-üt-teşrîh hangi yaralarımız intikâd-ı san'atın ince, mü-essir, ibret-bahş temsilâtıyla enzâr-ı intibâha konuyor? Ne oynayanlar, ne seyredenler asla bu kayguda değildirler.”*<sup>389</sup> H. Rahmi bu sözleri ile de yazarlara olan eleştirisini sürdürmektedir. Gazetelerde yayınlanan oyunların kimlere ait olduğunun bilinmemesinin, bu adları taşıyan oyunların güldürü amaçlı ama kaba

<sup>386</sup> Y.a.g.y.

<sup>387</sup> Dârülbedâyi'in kuruluşu ve gelişim aşamaları için bkz.: Özdemir Nutku, **Dârülbedâyi'nin Elli Yılı**, A.Ü.D.T.C.F Yayınları, Ankara, 1969, 1-33 s.; Efdal Sevinçli, **Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinemadan Tiyatroya Muhsin Ertuğrul**, Broy Yayınları, İstanbul, 1987, 38-46.

<sup>388</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Dârülbedâyi ve tiyatro görüşleri üstüne bkz.: Efdal Sevinçli, “Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Tiyatro”, **Hüseyin Rahmi Gürpınar**, Arba Yayınları, İstanbul, 1990, 107-152 s.

<sup>389</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, **Hazan Bülbülü**.

güldürülerden oluştuğu ve tiyatronun estetik ölçütlerinden ayrı kaldığını düşünüyoruz. Ne yazarların ne de seyircinin bu tarz kaygılar taşımaması da H. Rahmi için üzüntü veren ayrı bir noktadır. Fakat burada bir şey eklememiz gerekmektedir. Daha önceki yazarlarımızı incelerken, kimi yazarların komedi yazmanın olumsuz olduğu düşüncesi ile yazdıkları oyunlara dahi yazar olarak adlarını ekleyemediklerini, bir anlamda bu durumdan utanç duyduklarını da burada belirtmemiz gerekmektedir. Bununla birlikte gazetelerde çoğu zaman ne yazılan bir makalede ne bir oyunda ne de bir haberde yazar adının olmayışının bu dönemleri araştıran bizler için büyük bir zorluk olduğunu belirtmemiz gerekmektedir. Kimi zaman kullanılan benzer sözcüklerden bir yazının hangi yazara ait olabileceğinin tahmin edilmeye çalışılması bu tarz araştırmaların ne denli zorlu süreçlerden geçtiğini de gösterir.

*“İsimleri, eserleri bütün cihân-ı medeniyetde dâir (Hervieux)ler, (Brieux)lar, (Capus)ler, (Donais)ler, «Henri Batailler»ler henüz bizim için mechûlât-ı mahzâdandır.”*<sup>390</sup> sözleri ise, yazarın sadece kendi ülkesiyle sınırlı olmayan bilgisini, yazarlarımızın kültür düzeyini ve bu alanla ilgili eleştirilerinin boş bir temele dayanmadığını da göstermektedir.

Hüseyin Rahmi tüm bu kaygılarını dile getirdikten sonra, oyunuyla ilgili kimi açıklamalara gitme gereği duymaktadır. Çünkü oyununun sahnelenişindeki kimi yanlışlar kendisini üzmüş, istediği sonucu alamamıştır. *“Piyese uyarlanan bedbaht Mürebbiye’min sahneler üzerinde çoğu kez uğradığı sahnelenme beceriksizlikleri ve içine karıştırılan tulûât uydurmaları, saçmalıkları beni fazlasıyla üzdü. Bu Hazan Bülbülü’nü açıkladığım türden bir sahnelenme felaketinin alçaklığından kurtarmak için bunu, sahnelenme düzenine ilişkin yönleri, pek dikkate almayarak ancak bir roman gibi okunması isteğiyle yazdım.”*<sup>391</sup> Bu sözleriyle neden oyununun bir roman gibi okunması istediğini belirten H. Rahmi, oyununun sahnelenişinde gördüğü eksiklikleri, oynanmak için değil de, okunmak için yazdığını söyleyerek gidermeye çalışmaktadır. Yalnız burada dikkatimizi çeken nokta, yazarın tiyatro tekniği açısından ve sahnelenme becerisi anlamında Batılı bir tiyatro anlayışını

---

<sup>390</sup> Y.a.g.y.

<sup>391</sup> Y.a.g.y.

düşündüğünü, o dönemler seyirci çekmek için başvurulan kimi yolların yapıtını kötü gösterdiğini söylemesi, böylece tiyatroya ilişkin, sahnelemeye ilişkin eleştirileri de dile getirmesidir.

Yalnız burada değinmemiz gereken bir nokta vardır. H. Rahmi, oyununu okunmak için yazdığını belirtse de, kitabın kapağına yazdığı açıklamalarla çelişmektedir. “Müellifin müsaade-i kat’iyyesi istihsâl olunmaksızın oynattırılmaz.” sözleriyle, yazarın kesin olurunun alınmadan oyunun oynattırılmayacağını söyleyen H. Rahmi, bir anlamda bir oyunun yazılış amacının sahnelenmek olduğunu kendiliğinden benimsediğini de görürüz.<sup>392</sup>

H. Rahmi, oyununu, roman gibi okunmak için yazmasının bir sonucu olarak uzun konuşmalarda ileri gitmediğini, çok defa sahnenin iki kişiyle boş gibi kalmasına, önem vermediğini söyleyerek, boş konuşmayı, bir erdem gerekçesi bilen eleştirmenlerin, benzer bir biçimde yapıtını eleştirmesinin, yok saymaya çalışmasının boşuna bir eylem olduğunu da son deneyleriyle öğrendiğini söylemektedir. Bununla birlikte H. Rahmi, eleştirilere açık olduğunu fakat iyi niyete, eleştiri sanatının ilkelerine uymayan, dayanmayan saçma sapan sözlere de itibar etmeyeceğini belirtirken bir anlama eleştirinin ölçütlerine de ışık tutmaktadır. *“Binaenaleyh uzun muhâverelerden terakki etmedim. Çok defa sahnenin iki kişiyle boş gibi kalmasına, ehemmiyet vermedim. Bu hakikati kendim söyledikten sonra bunu tekrâr için, artık kimsenin yorulmasına hâcet kalmaz zannederim. Beyhûdegûluğu vesile-i tâfzîl bilen münekkidin ma’nendeyi iskâta uğraşmasının nafile bir sa’y olduğunu son tecrübelerimle öğrendim. Dilin kemiği olmadığı gibi selîm bir vicdânın tâb’-ı istikâmeti olamayan ırz-kâr kalemler de sevâb, nâ-sevâb her vâdide söz karalayabilirler. Dünyada kusursuz iş olmaz. O iddiâda değilim. Hüsn-i niyete, san’at-ı tenkîde müstenid olmayan yâvelerin zilleti dâimâ mahall-i sudûrlarına avdet eder.”*<sup>393</sup>

<sup>392</sup> Efdal Sevinçli, **Hüseyin Rahmi Gürpınar**, 120 s.

<sup>393</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, **Hazan Bülbülü**.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TANZİMAT VE MEŞRUTİYET DÖNEMİ OYUN ÖNSÖZLERİNİN TİYATRO BİLGİSİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Oyun önsözleri, oyun yazma aşamasından, ilk defa kullanılan terimsel sözcüklerden, yazarların oyun yazarken karşılaştıkları sıkıntılardan bahseden, dönemin oyun konularından, eleştiri yöntemlerine kadar tiyatro ile ilgili bilgileri içeren önemli kaynaklardır. Niyazi Akı'nın Türk tiyatrosu ile ilgili bilgilerin incelenmesi adına ilk bakılması gereken nokta olarak gösterdiği oyun önsözleri, tiyatro bilgisinin de ilk izlerini taşıyan, bugün yaşanan sorunların temellerini gösteren, önemli birer belge olarak, bilgi kaynağı olarak karşımızda durmaktadırlar.

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi oyun önsözlerini incelediğimizde, öncelikle önsöz yazmanın bir geleneğe dönüştüğünü görmekteyiz. Bu anlayışın bir gelenek oluşturması düşüncesi bu tez ile değerlendirilirken önsözlerdeki düşünceler de bu bölümde sınıflandırılarak belirlenmiştir.

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi oyun önsözlerinin ilk tiyatro bilgilerini kapsadığı, Türk tiyatro tarihi incelenirken bu önsözlerin ilk kuramsal bilgileri içerdiği bu tez ile ilk kez sistematik olarak incelenip değerlendirilmiştir. Yüzelli yıl öncesinden başlayan bu geleneğe ait bilgilerle Türk tiyatrosunda yaşanan sıkıntılar saptanırken varılan sonuçlarla bugüne de ışık tutulmaya çalışılmıştır.

Bu iki döneme ilişkin incelemelerden, çözümlenmelerden elde ettiğimiz sonuçları, saptanan özellikler altında toplamak, sınırların çizilmesi adına bir takım zorlukları da beraberinde getirmektedir. Ne var ki, bu kesin sınırlarla ayrılmayacak olan özelliklerin bir tasnifle belirlenmesi hem varılan sonuçlar adına hem de genel olarak önsözlerin değerlendirmesi ve önsözlerin Türk tiyatrosunun ilk bilgilerini taşıdıklarını göstermek, ortaya koymak ve bugün Türk tiyatrosuna önsözler aracılığıyla da bakabilmek adına bizim için yararlı olacaktır.

Çalışmamızla incelediğimiz, çözümlenmeye çalışarak, Türk tiyatro bilgisine yönelik araştırmalar yönünden bugüne değin değerlendirilmemiş bu alanı, daha geniş bir incelemeye açarken önsözlerin içeriklerini tiyatro bilgisi açısından şu başlıklar altında toplayabiliriz:

### **A.Tiyatro - Toplum İlişkisi Üzerine Görüşler**

- Sanatta Bitmeyen Tartışma: Halka İnmek mi, Halkın Seviyesini Yükseltmek mi?
- Tiyatroda Amaç, Eğlence mi, Eğitim mi Olmalıdır Tartışmasının Önsözlerdeki Yansıması

### **B. Tiyatro Düşüncesi Üzerine Görüşler**

- Oyun Önsözlerinde Edebiyat-Tiyatro İlişkisi
- Oyun Yazımında Görülen “Taklit” Anlayışının Önsözlere Yansıması
- Oyunların Konuları Üstüne Yapılan Değerlendirmelerin Önsözlerde Görülmesi
- Oyun Önsözlerinde “Milli Tiyatro” Tartışmaları
- Oyun Önsözlerinde Eleştiri Anlayışının İlk İzleri
- Oyun Önsözlerinde Oyuncu ve Seyirci Olgusuna Bakış
- Tiyatro Terimlerinin İlk Kez Kullanıldığı Alanlar Olarak Oyun Önsözleri

### **C. Oyun Yazarlığı Üzerine Görüşler**

- Önsözlerde Oyun Dili Üzerine Tartışmalar
- Oyun Yazarlarının, Kahraman Yaratma Sürecinde Yaşadıkları Sorunlar
- Oyun Önsözlerinde Dikkat Çeken Bir Gelenek: Okuyucudan Af Dileme
- İlk Kez Karşımıza Çıkan Bir Olgu: Kaçak Baskı / Korsan Yayın Sorunu

### **3.1. Tiyatro - Toplum İlişkisi Üzerine Görüşler**

Tanzimat ve Meşrutiyet döneminde, toplumun yaşadığı değişim, yazarların topluma bakış açısı ve halkın bu değişim ve dönüşüm sancısı romanların, tiyatronun konusu olmasının yanında oyun önsözlerinde de iki ana başlık altında toplayacağımız ve tiyatroyu da konu alan bir özellik göstermektedir.

### 3.1.1. Sanatta Bitmeyen Tartışma: Halka İnmek mi, Halkın Seviyesini Yükseltmek mi?

Türk edebiyatında aydın ve halk çelişkisi Tanzimat'tan Cumhuriyet'e ve Cumhuriyet'ten günümüze kadar iki ayrı noktada görmekteyiz.<sup>394</sup> Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerini içine alan ilk devrede aydınların daha çok farklı değerlere inanmaları, farklı dünya görüşlerini benimsemeleri, halktan bu noktalarda ayrılmaları yatmaktadır. Batılılaşma fikrinin yerleşmeye başlamasıyla aydınlarla halk arasında da bir takım düşünce ayrılıkları oluşmuştur. Cumhuriyetten sonra ise, aydınlar çok daha farklı açılımlara gitmişler, anlaşılama, aydın yalnızlığı gibi düşüncelerle halktan zaman zaman kopukluklar yaşamışlardır. Yine Tanzimat dönemi sanatçıları, uygulamada olmasa da düşüncede halkın anlayacağı bir dilin kullanılması gerekliliğini savunmuşlar<sup>395</sup>, halkın diliyle halkı aydınlatmaya çalışmışlar, onların seviyelerinde yine onlara seslenmenin arayışlarına girmişlerdir.

Toplum için mi sanat, sanat için mi sanat tartışması hiç şüphesiz her sanat alanının, yaratıcılığın yön bulduğu her yapıtın yaşadığı bir gelgit olmuştur. Bir yanda Batılılaşma ile birlikte yeniye duyulan ilgi, kimi sanatçılar tarafından toplumu belli bir noktaya çekmeye çalışmak ama bunu yaparken de sanat için sanat anlayışıyla hareket etmek düşüncesi yatarken, diğer yanda toplumun algılayacağı noktadan sanata bakmak arasında sıkıntılar yaşanmıştır. İşte bu ikilem sürekliliği olan ve hâlâ tartışılan bir konu olarak gündemdedir.

Bir yanda karşılarında yeni bir tür olarak Batılı tiyatro ürünleri, diğer yanda geleneksel tiyatronun, metinsiz ve güldürüye dayanan oyunları; etkilenme ve etkileme açısından ister istemez seyirci için de yazarlar için de zorlayıcı olmuştur. Daha çok güldürüye dayanan seyir anlayışına alışan seyirci topluluğuna, yeni bir türü, kuralları olan, kendi içinde bütünlüğü ve mesaj kaygısı olan bu türü öğretmeye, anlatmaya çalışmak oldukça zorlu bir süreci yaşatmıştır. Bu süreçte ise ister istemez

---

<sup>394</sup> Türk Edebiyatında Tanzimattan bugüne süren aydın-halk çelişkisi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Rıza Bağcı, **Bizim Edebiyatımız –Nesiller, Şahsiyetler, Eserler-**, Kaynak Yayınları, İzmir, 1997, 231-237 s.

<sup>395</sup> Efdal Sevinçli, **Hüseyin Rahmi Gürpınar**, 47-48 s.

akıllarda halkın seviyesine mi uygun yapıtlar vermek yoksa halkı belirli bir seviyeye mi çekmeye çalışmak, buna uygun yapıtlar mı vermek düşüncesi çok belirgin olarak önplana çıkmıştır. Hatta bu anlamda bazı yazarlarımız önsözlerinde yaşadıkları bu ikilemi dile getirmişlerdir. Bu tartışma özünde salt tiyatrunun sorunu da değildir. Türk romanının gelişiminde de benzer ikililik yaşanmıştır. Mehmet Kaplan'ın, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarındaki tipleri incelerken yazdığı şu sözler, aydın anlayışında halka hitap etmenin özensizlik ve kalitenin düşmesi olarak nitelendirildiğinin bir göstergesidir: “*Gazetelere roman yetiştirmek için durmadan yazı yazmak mecburiyetinde kalan Hüseyin Rahmi, biraz da halka hitap etmesi dolayısıyla eserlerinin yapısına ve uslûbuna fazla itina etmemiştir.*”<sup>396</sup>

Bu gelişmelerin yaşanması kültürel tarih sürecimizde oldukça doğaldır. Bir geçiş sürecinde yaşanan ikilemler ister istemez olacaktır. Fakat bu ikilemlerin günümüze ne kadar aksettğine bakarsak, bunların Cumhuriyetten sonraki dönemlerde de dikkat çekici boyutta olduğunu görürüz. Kültürel ikililiği yaşayan aydınların düşünceleri ileri dönemleri de etkilemiştir. İster istemez bu akıl karışıklıkları yapıtlara da etki etmiştir.

Aynı zamanda görüşlerimizi paralel götürmemiz gerekmektedir. Çünkü bu düşünce tarzının, toplumun yenileşme hareketlerinin olduğu bir döneme denk gelmesi, siyasal ve sosyal ortamın her türlü yatarıcı düşünce ve yapıt anlamında etkili olduğunu düşünürsek, dönem yazarlarının da bu bağlamda hareket ettiğini ve dönem için en doğru görülen şeyi yapmaya çalıştıklarını söyleyebiliriz. Bu noktada bir suçlamaya gitmek değil, nedenleriyle algılamaya çalışmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

---

<sup>396</sup> Mehmet Kaplan, **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1995, 460 s.

### 3.1.2. Tiyatroda Amaç, Eğlence mi, Eğitim mi Olmalıdır Tartışmasının Önsözlerdeki Yansıması

Bu dönem önsözlerinde tiyatronun eğlence amaçlı mı yoksa fayda amaçlı mı olacağı düşüncesi en çok tartışılan konulardan biri olmuştur. Bu noktada farklı görüşlere sahip olan yazarlar, kimi zaman tiyatroyu sadece eğlence amaçlı olarak görseler de tiyatro ile geniş kitlelere ulaşma düşüncesi ve tiyatronun eğlendirirken eğitime düşüncesi onları fayda amacını da yapıtlarında taşımaya ve ilerleyen dönemlerde bu düşüncüyü savunmaya itmiştir.

Batılı anlamda tiyatro yazma anlayışının başlamasıyla, yazarlarımızın geleneksel tiyatromuza karşı olumsuz eleştirileri de önsözlerde dile gelmeye başlamıştır. Özellikle Ortaoyunu'nu eleştiren yazarlar, sözlerin kaba oluşundan, laf kalabalığı olduğundan bahsetmek de oyunların bir ders vermektten çok güldürmeyi, ama düşünmekten öte sadece eğlence amaçlı güldürmeyi hedeflemelerinden duydukları rahatsızlıkları dile getirmektedirler. Ortaoyunu ve Karagöz'de, erotizme, müstehcenliğe varan sözlerin, göndermelerin olması, bu düşüncelerini pekiştirmektedir.

Bu dönem yazarları, Namık Kemal'in öncülüğünde çok sert değerlendirmelerle geleneksel tiyatromuza karşı çıkmaktadırlar. Kimi yazarların oyun yazmaya cesaretlenmesindeki bir neden de kaba, terbiye dışı diye tarif ettikleri sözlerin olduğu bu seyirlik oyunlarımızın varlığıdır. Bu oyunları gördükten sonra Batılı tarzda oyun yazma isteği artmıştır. Geleneksel Türk tiyatrosunun seyirlik oyun anlayışı çerçevesinde sahelenen oyunlara karşı olumsuz bakış açısı, bu oyunların kaba hatlı güldürüler olduğu düşüncesi, yazarların bir çoğunu, halkın bunlarla eğitilemeyeceği anlayışına götürür. Bu tartışmaların özünde, gelenekselden yararlanma ve Batılı oyunları taklit etme, Batı oyunları tarzında ürünler verme boyutunda tiyatromuzda bugün de bu tartışmaların sürdüğünü görmek oyun yazarlığımızın konu, kişi ve dil açısından karşılaştığı tartışmalı ortamın ilginç bir göstergesidir.

Mehmet Rıfat'ın, **Görenek** oyununun **İffıtah** başlıklı önsözünde, *Eğlencelerin en edib-ânesi*<sup>397</sup> olarak tanımladığı tiyatronun eğlendirirken öğretme anlayışının izleri görülmektedir. Halkı eğitmek için seçilen tiyatronun hem geleneksel tiyatorunun oyun anlayışına alışmış olan, eğlencenin, güldürünün bol olduğu bir sistemle halkı çekeceğine hem de daha geniş kitlelere ulaşılacağına inanılmaktadır.

Yine incelediğimiz önsözlerde yer alan fakat yazarını bulamadığımız **Kanun-ı Aşk** oyununun önsözünde geçen; *“Kitabım iki güzel dudağı olsun, güldürür ise gayretim faidesi hasıl olmuş olmaz mı?”*<sup>398</sup> sözleri, eğlenerek öğretmeyi amaçlayan yazar görüşlerinin olduğunu gösteriyor.

Bu çabaların hepsi, tiyatronun basit bir eğlence aracı olmadığını, faydalarının eğitim, öğrenim, gelişme yönünde oldukça fazla olduğunu, bu açıdan bakılınca mutlaka gerekli olduğu düşüncesini yaymak ve göstermek içindir.

Bu düşüncelerin yanında, farklı bir düşünce anlayışı var ki o da Mehmed Burhaneddin gibi isimlerin tiyatronun ne kadar fayda amacı taşısa da eğlendirmekten öteye geçemeyeceğine ilişkin görüşlerdir: *“İşte tiyatrolar da -ne derecede ibret-âmez olsa- yine eğlencelikten çıkamaz, fakat âlem-i medeniyetde bahş ettiği istifâdeye nazaran isrâf ve sefâhâti reddeden bir eğlencedir her ilm ü fende olduğu gibi, tiyatronun da, bir mevzûu bir de gâyesi vardır.”*<sup>399</sup> Fakat burada da şu noktanın altını çizmek gerekmektedir. Burada söz konusu olan eğlence anlayışı kaba, argo sözlerin olduğu, sadece güldürmek için, halka iyi zaman geçirtmek için düzenlenmiş oyunların sahnelendiği bir oyun anlayışına dönüşmemektedir. Sadece oyunların ne kadar eğitici olsa da özünde eğlenceyi de barındırdığı ve halkın bu noktadan oyunlara bakacağı anlayışı yatmaktadır.

Bu dönemde önsözlerde gördüğümüz bu tartışmanın temelde eğlendirirken öğretmek veya sadece eğlence amacı ya da eğitmek gibi kesin noktaları taşıyan bir

---

<sup>397</sup> Mehmed Rıfat, **Görenek**.

<sup>398</sup> **Kanun-ı Aşk** (Yazarı Bilinmiyor).

<sup>399</sup> Mehmed Burhaneddin, **Fehim Paşa**.

yanı olduğunu görüyoruz. Bu yaygın görüşün sadece tiyatroya ait olmadığını, roman sanatında da buna benzer sorunların yaşandığını görmekteyiz. Tanzimat'ın değişen yüzünün bu iki temel arasında gidip geldiği bir gerçektir. Sonuçta tüm bu eğlence-eğitim tartışmaları hemen hemen tüm yazın alanını etkilemiş, halk için mi sanat, sanat için mi sanat anlayışıyla paralel yürüyen fayda vermek, eğitmek ikilemiyle uzun yıllar devam etmiştir.

### 3.2. Tiyatro Düşüncesi Üzerine Görüşler

Geleneksel tiyatromuzdan bugüne varan süreçte tiyatroya bakış açısı dönemden döneme hatta yazardan yazara farklılık göstermektedir. Geleneksel tiyatronun eğlenceye dönük yapısı Tanzimat'la birlikte değişime uğramış, gerek konu gerek dil gerekse tiyatronun algılanışı başka bir boyuta taşınmıştır. Bu farklı algılamalar, dönemin tiyatro üzerine tartışmaları oyun önsözlerinde de görülmektedir.

#### 3.2.1. Oyun Önsözlerinde Edebiyat-Tiyatro İlişkisi

Tiyatro sanatının edebiyatın bir parçası mı yoksa ayrı bir alanı mı olduğunun tartışılması uzun yıllar almıştır. Çoğu yazar tiyatroyu da edebiyatın bir parçası olarak görmüştür. Bu düşünceden hareketle, birçok yazarın tiyatro oyunlarını oynamak için değil, okunmak için yazdıklarını açıklayan önsözleriyle karşılaşmaktayız. A. H. Tarhan oyunlarının hemen tümünü salt okunmak için yazmıştır. Örneğin, **Sabr ü Sebât** piyesinin önsözünde bu oyunu **Mâcerâ-ı Aşk** oyununu gibi, tiyatrodan oynanmayacak şekilde yazmadığını belirtmesi, bu düşünceye bir örnektir: “*Sabr u Sebât unvanıyla yazmış olduğum bu oyun Mâcerâ-yı Aşk oyunu zemininde dikkatle kaleme alınmış olmamakla beraber onun gibi tiyatrodan oynayamayacak surette de tasvir edilmemiştir.*”<sup>400</sup> Mehmet Rıfat'ın **Görenek** oyununun **İftîtah** başlıklı önsözünde, tiyatronun bir kaç yıldan beri edebiyatın en büyük kısmını oluşturduğunu söylemesi; “*Şu bir iki senenin içinde "Tiyatro" edebiyatın en büyük kısmı. Eğlencelerin en edib-ânesi. Hikâyâtın en faidelisi olduğunu-büyüklerden işiterek*

<sup>400</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan, **Sabr u Sebât**.

risâlelerini okuyarak ma'razlarında seyrederek- gereği gibi anladım.”<sup>401</sup>, yine Arif’in **Kazâ ve Kader** oyununda, tiyatronun edebiyatın en önemli dallarından biri olduğunu belirtmesi; “*Mütâlaa-güzârım olmuş olan bazı mukaddimelerin yalnız elfâz-ı münderecelerinden anlaşılabilen ma'nâlara bakılınca “tiyatro” edebiyatın en başlı sınıflarından biri fakat memâlik-i İslamiyyede itibardan berî imiş.*”<sup>402</sup> tiyatronun edebiyatın bir parçası olduğu anlayışının somut göstergeleridir. Ebüzziya Tefvik’in **Ecel-i Kazâ** adlı oyununda “*Tiyatro edebiyâtın en belli başlı sınıflarından biri olduğu hâlde her nasılsa memâlik İslâmiyyede mu'teber olamamıştı.*”<sup>403</sup> sözleri, edebiyatın en önemli sınıflarından biri olarak gördüğü tiyatroyu överken, tiyatronun farklı bir alan olarak algılanmadığını, tam tersine edebiyatın içinde tutularak, “en başlı sınıflarından” olmasıyla yüceltilmeye çalışıldığını görüyoruz.

S. Tal'at, **Feryâd** oyununun önsözünde; *Madem ki tiyatro halkın tehzîb-i ahlâkına hizmet eder edebiyâtın en birinci kısımlarındandır.*” sözleriyle tiyatronun ahlâka hizmet eden yönünü vurgularken, bu yönüyle edebiyatın birinci kısmı olduğunu söyleyerek dönem içinde tiyatronun edebiyatın bir parçası olarak algılandığının da altını çizmektedir.

Verdiğimiz örneklerin bizlere gösterdiği bir gerçek de şudur; yazarlarımız, tiyatronun, edebiyattan ayrı bir alan olabileceği düşüncesine sahip değillerdir. Bu düşünüş,değerlendiriş biçimi, yazarlarımızın bir eksikliği değildir. Gerçekte bu anlayış, yüzyıllardır bütün dünyaya, edebiyat ve tiyatro dünyasına egemen olan bir değerlendirmenin, yorumlamanın doğal uzantısıdır. Tiyatro sanatının, bağımsız bir sanat dalı olarak varlığını kanıtlaması ancak XX. yüzyılda gerçekleşecektir. Hemen bütün klasik, romantik dönem yazarlarının özünde birer edebiyatçı oluşları, yapıtlarını düşünsel anlamda öncelikle bir dil ürünü, dilsel bir yaratı olarak değerlendirilmeleri sonucu, tiyatro sanatı, edebiyatın bir türü, bir alt dalı olarak algılanmıştır. Bugün örneğin, XIX. yüzyıl yazarlarının yayımlanan toplu yapıtlarına baktığımızda, hemen hepsinin yapıtları içinde ilk sırayı, tiyatro oyunlarına, piyeslerine verdiklerini; şiirle bütünleştirdikleri bu kitaplarını, şiir, felsefe, roman,

---

<sup>401</sup> Mehmed Rıfat, **Görenek**.

<sup>402</sup> Arif, **Kazâ ve Kader**.

<sup>403</sup> Ebüzziya Tefvik, **Ecel-i Kazâ**.



inceleme, deneme türü yapıtların izlediğini görürüz. Yazılı olan her metnin bir edebiyat ürünü olarak algılanışının, değerlendirilişinin kırılması, değişmesi, ancak XIX. yüzyılın sonunda tiyatro sanatının, gösterdiği gelişimle gerçekleşmiştir. Özellikle oyunculuk sanatının kuramsal anlamda güçlenmesi, sahneye konan oyunun gerçek yaratıcısı olarak rejisörün, yönetmenin varlığını kanıtlaması, tiyatro yapıtına sahneden, yeniden farklı bir gözle, yönetmenin gözüyle bakışın yaygınlaşması bugün de sürüp giden tartışmaları beraberinde getirir de tiyatro artık edebiyatın egemenliğinden çıkmıştır. Bugün tiyatro sanatı dilsel bir ürün olarak edebiyatla nedeli bağlantılı görülürse görülsün, yönetmeniyle, yazarıyla, oyuncusuyla, tasarımcısıyla güçlenen, ayakları üstüne kalkmış, bağımsızlığını kazanmış, bir sanattır.

Doğal olarak Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi yazarlarımızın bu anlayışı savunmalarını bekleyemeyiz. Çünkü onların çoğu öncü kimlikleriyle edebiyatın hemen bütün türlerinde ürünler verirlerken kaçınılmaz olarak oyunlarıyla da edebiyatın içinde olduklarını düşüneceklerdir. Yazarlarımızın, henüz yeni olan bu alanda, özellikle teknik olarak tiyatro bilgisinden yoksun olmaları, tiyatro oyunları yazmanın kendine özgü bir tekniğnin olabileceği düşüncesinin olmayışı, yazma eylemine hizmet ediyor olması ile edebiyatın bir parçası olarak görülmüştür. Kimi yazarlarca da bu yeni tür, edebiyatın en önemli kısmı sayılarak yüceltilmeye çalışılmıştır.

Her ne olursa olsun, bu anlayış kendi içinde kimi açılımlardan ya da farklı bakış açılarından kaynaklanan yorumlardan dolayı beraberinde birçok zorluğu getirmiştir. Bu nedenle, aşağıda alt kısımlara ayırdığımız her bölümün, aslında bu yıllarda tiyatronun, edebiyatın bir parçası sayıldığı anlayışın egemen olduğunu da bize göstermektedir.

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde yazılan oyun önsözlerini incelediğimizde dikkatimizi çeken bir diğer önemli nokta da yazarların bir kısmının oyunlarını oynamak için değil, okunmak için yazdıklarını söylemeleridir. Yine birçok yazarda rastladığımız bu görüş, tiyatronun edebiyat olarak, bir roman, öykü

olarak algılandığı anlayışına götürmektedir bizi. Sonuçta sahnelenmek üzere yazılan bir metnin, okunmak için yazıldığı belirtilmesi bu türün hem daha kavranmadığını hem de hâlâ bir roman ya da öykü türü gibi algılandığını göstermektedir. Bu dönemlerde oyunlar yazmış olan yazarlarımızın birçoğunun oyunlarının sahnelenmediğini düşündüğümüzde, oyunların edebiyatın bir kolu olarak görülen tiyatronun etkisiyle kaleme alındığını da görebilmekteyiz. N. Kemal'in, **Celâleddin Harzemşâh** piyesini tiyatrodan oynamak için yazmadığını<sup>404</sup> belirten düşünceleri Tanzimat döneminin en ünlü isminin dahi bu yöndeki açıklamaları tiyatro sanatına bakış açısını ve yaşanan evreleri anlatması bakımından en güçlü örnektir.

Batılılaşma düşüncesi ile birlikte yeşeren birçok duygu ve düşüncüyü okur-yazar olmayan halka aktarabilmek, geleneksel Türk tiyatrosunun kalıplarını yıkarak yeni yeni filizlenmeye başlayan Batılı tiyatro anlayışını topluma öğretebilmek adına özellikle daha çok geniş halk kitlelerini seçen oyun yazarlarıyla ilgili bir çelişkiyi de ortaya koymak gerekmektedir. Daha çok insana ulaşmak için seçilen bu yolda yapıtlar verirken, birçok önsözde oyunlarını oynamak için yazmadıklarını belirtmeleri asıl amacın ne olduğu konusunda bizleri düşündürmektedir. Amaç daha geniş halk kitlesine ulaşmaksa, bu nedenle oyunlar yazılıyorsa neden “oynamak üzere yazmadım” gibi tanımlar kullanılmaktadır. Bu soru bizi yazarların hâlâ o dönemler içinde “edebiyatçı” kimliklerinin etkisine götürmektedir. Ne kadar da halkı eğitmek için tiyatro bir araç olarak kullanılsa da bu türün yeni oluşu, bilinmeyişi, edebiyatçı kimliklerin etkisini yıllarca oyunlara taşımıştır.

Bu anlayışın bizi götürdüğü bir diğer nokta ise, oynamak için yazılmamış bir yapıtın amacına ne kadar hizmet edeceği düşüncesidir. Amaç tiyatro türünü halka ve diğer aydın kesime tanıtmaksa, edebiyat anlayışıyla yazılan, oynamak için yazılmayan bir oyunun bu düşünceye, bu amaca ne kadar uygun olacağı ise ayrı bir tartışma konusudur. Amaçlarla çelişen bu davranışlar, tiyatro alanındaki sıkıntıların da ilk kaynakları olduğu gerçeğine ulaştırıyor bizi. Yaşanan bu sıkıntılar da tiyatronun kendi kimliğini bulmasının uzun yıllar almasına neden olmuştur. Ancak

---

<sup>404</sup> Efdal Sevinçli, **Namık Kemal ve Tiyatro**, 138 s.

1950'lerden sonra kendi yolunu daha net çizen tiyatro sanatı, bu döneme kadar, neredeyse yüzonyıl gibi bir süreçte edebiyatla iç içe giderek kimlik anlayışında da kimi çıkmazlara girmiştir.

Oyun önsözlerinde sık sık dile getirilen bu, oynanmak için yazmadım anlayışının yazarların aynı zamanda da gelecek eleştirilerden kaçmak içinde başvurdukları bir yol olduğunuz düşünmekteyiz. Sonuçta bugün bile bu önsözleri, oyunları incelerken, daha önsöze başlar başlamaz, oynanmak için değil, okunmak için yazdım sözlerini okuyan bir okuyucunun ya da tarihçinin bu samimi itiraf karşısında suçlayan, oyunun sahneye uygun olmadığını söyleyen sözleri ya da görüşleri bu ifadelerde eriyip gidecektir. Yazarların eleştirilerden kaçmak için de yazdıkları bu sözlerin aynı zamanda tiyatronun o dönemlerde hâlâ net olarak algılanamadığının da açık bir göstergesidir. Oynanmak ve okunmak arasındaki farktan haberdar olduklarını düşündüğümüz yazarların, tiyatro tekniğinin bambaşka bir şey olduğunu da görmüş olduklarını, fakat bu tekniğin tam olarak bilinmediğinden uygulanamadığını tüm bu önsözlerdeki sözlerden vardığımız sonuçla söylüyoruz. Fakat eleştirel düşüncemiz yine bir noktayı sorgulamadan geçemiyor. Teknik olarak farklı bir tür olduğu, yazım alanının romandan, öyküden farklı olduğu görülen tiyatronun neden ısrarla ve çok uzun yıllar edebiyatın bir kolu sayılması için ısrarla üzerinde durulduğunu düşünüyoruz. Biz bu düşüncenin sonunda, yazılı her metni edebiyatın alanı içinde incelemeye alışmış olan bir zihniyetin varlığından ve bunun daha kolay bir yol olduğundan bu anlayışın yıllarca sürüp gittiğini söyleyebiliriz.

### 3.2.2. Oyun Yazımında Görülen “Taklit” Anlayışının Önsözlere Yansıması

Rene Wellek, **Edebiyat Teorisi** adlı kitabında; “*Belli dönemler veya milletler ancak bir veya iki sanatta aşırı derecede üretici olmuş, oysa diğer sanatlarda ya tamamen kısır kalmışlar ya da sadece taklitçi ve kopyacı olmuşlardır.*”<sup>405</sup> derken, taklit etme olgusun kaçınılmazlığını ya da yetersizlikten doğduğunu bizlere

<sup>405</sup> Rene Wellek, **Edebiyat Teorisi**, Çev.: Ömer Faruk Huyugüzel, Akademi Kitabevi, İzmir, 1993, 111 s.

göstermektedir. Özellikle Batılılaşma sürecinde toplumun hemen her alanında hissedilen taklit anlayışının elbette edebiyata da, sanata da yansması kaçınılmaz olmuştur. Batılı anlayışı, yaşam tarzını, Batı'nın kurumlarını, sanatını taklit eden bu bakış açısı sanatın her alanında da kendini yoğun bir şekilde hissettirmiştir. Edebiyatımızın, tiyatromuzun, Batıyı taklit eden, Batı taklidi bir edebiyat olduğu Tanzimat döneminden beri konuşulan bir konudur. Romanların, şiirlerin, tiyatro oyunlarının bu taklitle meydana geldiği her zaman savunulan bir konu olmuştur. Hatta R. M. Ekrem'in **Araba Sevdası** romanı gibi Batı yanlısı gençlerin alaycılıkla anlatıldığı bu romanda bile, bilinçaltına işlenen bir gerçekle Batı'nın etkisi, beğenisi de gözlerden kaçmayan bir olgudur.

Tanzimat ve Meşrutiyet döneminde tiyatromuzda da görülen bu taklit anlayışı oyun önsözlerinde bile konu edilen bir noktaya gelmiştir. R. M. Ekrem, **Atala Yâhûd Amerikan Vahşileri** oyununun önsözünde bu sorgulamayı yaparken, bizleri taklitin, yeni çıkan bir türün yeni örneklerinde görülmesinin doğal olduğu düşüncesine götürüyor. Kendi tarzını oturtana kadar yazarların mutlaka diğer yerli yazarlardan ya da yabancı yazarlardan etkileneceklerini söylüyor: *“Çünkü bir insan bir şeyde mücez veya ümem-i sâireye nisbetle mukallid olabilir. Fakat hiç bir vakitte eser icâd ve taklidinde hod-be-hod mükemmel olamaz. Onu derece derece islâh ve ikmâl edecek başkalarıdır binâenaleyh bir mucid veya mukallid meydana getirdiği şeyde sâirlerin telâhuk-ı efkâr ve inzimâm-ı iktidarıyla -zamana nisbetle- hasıl olan terakkiyât ve kemâli taklîd ve kabulden dolayı medhûl olmam -ve eğer bi-hakkın taklid edebiliyor ise- fiili memdûh olmak lâzım gelir.”*<sup>406</sup>

Bu konu bizi başka bir sorgulamaya götürmektedir. Taklit anlayışının gelenek, görenek açısından toplumla uyumu, uyumsuzluğu yanında seyircinin sahneden bu etkiyi nasıl algılayacağı ya da nasıl etkileneceği sürüp giden bir tartışma olmaktadır. Batılı tiyatro anlayışının ülkemize yerleşmesinde çeviri ve taklit oyunların sahnelenmesinin getirdiği sorunlar, örneğin Osmanlı Tiyatrosu'nda Schiller'in **Haydutlar** piyesinin sahnelenişi sırasında oyunculuk açısından, kostüm açısından yaşanan tartışmalar, tiyatro tarihimizde hep görülecek, hep gündemimizde

---

<sup>406</sup> Rezaizade Mahmud Ekrem, **Atala Yâhûd Amerikan Vahşileri**.

olacaktır.<sup>407</sup> Taklide giden yolda, çeviri oyunların da örnek alınması gerektiğini, Corneille’i **Le Cid** piyesinin özet çevirisinin önsözünde, Batı tiyatrosuyla yeni tanışan Türk sanatçıları için *“bir çeşit alıştırma”* olarak değerlendiren Ahmet Midhat Efendi, klasiklerin de dilimize hızla çevirilmesini isterken yazarlarımızın da yeni bir dünyayla tanışıp yeni konular bulacaklarına inanmaktadır.<sup>408</sup>

Yine A. H. Tarhan’ın, **Nesteren** oyununun şiirsel dilini bir oyun dili olarak algılayarak bir başka yapıtı örnek alarak yazdığı oyununun taklit olacağına ilişkin gelecek eleştirilere yönelik kaygı duyması ve yapıtların birebir aynı olmadıklarını, bir takım benzerlikler olabileceğini söylemesi taklit olgusunun o dönemlerde hem çekinilen, hoş görülmeleyen bir özellik olduğunu göstermekte hem de değişmekte olan bir toplumun Batı’ya açılırken bu süreci mutlaka yaşadığı gerçeğine bizi götürmektedir: *“Nesteren Paris’te yazıldı. Mevzuu tecâhüd-i nefis ü vicdanı tasvirdir, ikinci derecede Corneille nâm Fransız şair-i ma’rûfunun Le Cid unvanıyla Avrupa’da iştihar eden manzumesini tanzirdir. Tabir-i diğerle Nesteren, Le Cid’e nazîre olabilir, fakat Le Cid, Nesteren’in aynı değildir. Beyinlerinde olan fark-ı küllî ikisini de mütalâa edenlere ma’lûm olur.”*<sup>409</sup>

R. M. Ekrem’in önsözlerinde de, yeni oluşumlar yaşayan bir ulusun, diğer uluslara göre taklitçi olacağı düşünceleri, taklit olgusunu kabul etme ve kabullendirme, bir anlamda akla yatkın ve olabilirliği normal olarak gösterilmeye çalışılmasının en güzel örnekleridir.

Elbette bu örnekler çoğaltılabilir. Fakat hangi bakış açısıyla bakılırsa bakılsın, Tanzimat’la başlayan Batılı anlayışın, taklitle dayalı varoluşu, edebiyatta da, farklı sanat dallarında da kendini göstermiştir. Oyun önsözlerin de bile yazarların kendilerini, yapıtlarının taklit yollu oluşturulduğunu anlatmaya çalışmalarını gördüğümüzde dönemlere bakılırken, tarihi yargılarken günümüzden o güne bakan bir göz yerine, dönemselsel koşulları da düşünerek değerlendiren bir göz olmamız gerektiğini düşünüyoruz. Bugünden düne bakıp olumsuz yargılara varmak yerine,

<sup>407</sup> Murad Efendi, **Türkiye Manzaraları**, 91-102 s.

<sup>408</sup> Ahmet Midhat Efendi, **Bütün Oyunları**, Hzl.: İnci Enginün, 13 s.

<sup>409</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan, **Nesteren**.

Cumhuriyet döneminden sonra alınan yolun ne kadar hızlı olduğunu görerak olumlu bir bakış açısıyla bakmamız gerekmektedir. Ayrıca bu noktada oyun önsözlerinde yer alan yukarıda da alıntıladiğimiz kimi yazarların taklit anlayışı ile ilgili düşüncelerine baktığımızda da her birinin bu noktada özeleştirisini yaptığını, taklit olgusunun nasıl anlaşılması gerektiğinin uzun uzun anlatılmaya çalışıldığını görmemiz, Batılı anlamda oluşturulmaya başlanan ve bugüne değin süren tiyatro tarihimiz içinde yazarların geniş ve nesnel bakış açılarını okuyarak ilk tiyatro bilgilerimizi bulduğumuz bu önsözlerin hem tiyatroyu öğretme adına hem de sanata bakış açısına ne kadar önemli bir katkı sağladığını görmekteyiz.

### **3.2.3. Oyunların Konuları Üstüne Yapılan Değerlendirmelerin Önsözlerde Görülmesi**

Türk tiyatrosunda, oyun yazarlığının 1960'larda kimlik arayışına başladığını söyleyen Ayşegül Yüksel, bu yıllardan sonra daha büyük değişimlere girildiğini belirtirken, aslında bir gerçeği de ortaya koymaktadır.<sup>410</sup> Oyun yazarlığımızda kimlik arayışları uzun yıllar almış, oyun yazarlarının kendilerini, Batı'dan aldıkları bu türü, bu türün dilini, yöntemini, tekniğini anlamaları ciddi bir sürecin bu arayışlarla geçtiğini bizlere göstermiştir.

Niyazi Akı, geçen yüzyılın tiyatro anlayışını, faydacı, fert ve toplum terbiyesini isteyen, hem romantik hem de santimentalist ve tümü ile düzeltici ve idealist olarak belirlerken, Türk tiyatrosunun temellerini oluşturan bu süreçte yer alan oyunların konularının da neler olduğunu göstermektedir.<sup>411</sup>

Tanzimat ve Meşrutiyet Döneminde yazılan oyunların konuları önsözlerde de tartışılmış, farklı görüş açılarına sahip yazarlarca komedi ve dram türünde oyunlar yazmalarının yarattığı etkiler okuyucuyu hem oyunun türü, konusu üzerine bilgilendirmek hem de yazarlar arasında görüş farklılıkları ortaya koymaları adına

<sup>410</sup> Ayşegül Yüksel, "Cumhuriyet Dönemi Türk Oyun Yazarlığı, Türk Tiyatrosu'nun Kurumsal Gelişimi", **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, MitoşBOYUT Yay., İstanbul, 1999, 52-53 s.

<sup>411</sup> Niyazi Akı, **XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı**, 1-6 s.

bugün bizim için dikkat çeken noktalardan biri olmuştur. Özellikle R. M. Ekrem'in komedi yazmanın çok zor olduğunu belirterek, dram türünde oyun yazmayanların pek dikkate alınmadığını söylediği **Çok Bilen Çok Yanılır** önsözündeki şu sözler bu noktadaki tartışmalara ışık tutmaktadır: *“Asr-ı mesud-ı cenab-i padişahinin matla-i zuhur ve şuhût olduğu measir-i terakkiyat-ı medeniye cümlesinden olarak burada dahi bir Osmanlı tiyatrosunun hudusundan beri erbab-i kalemin himmetleriyle gerek Türkçe telif ve gerek tercüme olarak yazılan tiyatrolar ekseriyet ve nefaset itibariyle hemen dram yani facia nev'indedir. Bunun sebebi ise -zann-i âcizaneme göre- erbab-i kalemin mudhiketperdazlığa ehemmiyet vermemeleri veya, bunu mugayir-i mekânet bir küçüklük addiyle şanlarına yakıştıramamalarıdır. Hattâ matbu komediyalar içinde en güzeli olan ve sahibinin kuvve-i kalemiyesine delâlet eden birkaçının isimsiz olarak neşrolunmuş olması dahi bu zannı teyit eder.”*<sup>412</sup> Komedi türünde oyun yazmanın çok daha zor olduğunu belirten R. M. Ekrem, dram türünde oyun yazmanın yazarları daha ağırbaşlı gösterdiği anlayışını da eleştirmektedir. Çünkü yazarlarda genel olarak oluşan bu kanı, daha ciddi oyunlar yazmanın, fâcialar yazmanın kişiyi daha üstün kılacağı, yazarın daha çok dikkate alınacağı görüşünü güçlendiriyor. Bu bakış açısı da özellikle bu dönemde oyunlar yazmaya çalışan yazarların neden daha çok dram türüne yöneldiklerini de açıklar niteliktedir. Yeni gelişmeye başlayan bir türde dikkat çekmek için fâcia türü konulara yönelmeleri yazarların diğer yazarlarca kabuledilebilirliğini artıracak, yazarları özgüven anlamında derinden etkileyecektir.

Oyun yazarlarının önsözlerde yaptıkları en önemli değerlendirmelerden biri de oyun türü üzerine bilgi vermektir. Önsözlerde belirtilen görüş için oyun, bu düşüncenin savunusu gibidir. Yazarlar milli duygularla oyuna başladıklarını ya da tarihi bir oyun yazarak ortaya koymaya çalıştıkları düşüncelerini, toplumla, gelenekle ilgili görüşlerini bu önsözlerde dile getirirler. Oyunların hangi duygu, düşünce için yazıldığı belli olur ve okuyucu ne tür bir oyun okuyacağını bu şekilde anlamış olur.

Oyun konuları ve tiyatro ile ilgili bir düşünce de, yazılan oyunların ahlâki sorunları, toplumsal sorunları, toplumun değer yargılarını yansıtan oyunlar olması

---

<sup>412</sup> Recâizâde Mahmut Ekrem , **Çok Bilen Çok Yanılır**.

gerektiğine dair duydukları inançtır. Şinasi'nin, Namık Kemal'in, Ahmet Mithat'ın, Şemsettin Sami'nin yapıtlarına bakacak olursak, hem roman hem tiyatro hem de şiir türlerinde, uygarlaşmamız için gerekli görülen bir takım anlayışların, düşüncelerin, Batı'dan alınarak toplumumuza adapte edilmeye çalışıldığını görürüz. Bu nedenle de evlenme, gelenekler, cariyelik kurumu vb. gibi konuların hem romanımızda hem de oyunlarımız da en çok işlenen konular olduğunu görürüz.<sup>413</sup>

İncelediğimiz önsözlerde, tıpkı milli tiyatro yazmaları gerektiğine duydukları inanç gibi yazarların, bu noktalarda da kendilerini bir zorunluluk içinde hissettiklerini görüyoruz. Bu hem o dönemlerde tiyatronun fayda amacı taşıması düşüncesinin bir getirisi hem de bu türlerde oyun yazılmazsa halkın beğenmeyeceği düşüncesinin getirisi olarak çıkıyor karşımıza. M. Rıfat'ın, "*tiyatronun, hikayelerin en faydalısı olduğunu, büyüklerinden işiterek söz ustalarının yazdıklarını, söylediklerini okuyup dinleyerek*"<sup>414</sup> öğrendiğini belirtmesi ve oyunun adını **Görenek** olarak koyması bu iki bakış açısını da ortaya koyan güzel bir örnektir. Bununla birlikte zoraki evlilikler gibi, büyük aşklar gibi konuların ele alınması da aslında toplum yaşantısının bir yansımasıdır. Sanatın toplumu yansıtan yönü özellikle Tanzimat döneminde en ilgi çekici, en yoğun sürecini yaşamıştır diyebiliriz. Meşrutiyet döneminde ise özellikle **Jön Türkler**'de Ruhsân Nevvare ve Tahsin Nahid'in tiyatronun fayda amaçlı olduğunu belirterek, oyun konularını ve anlatımlarını bu düşünce çerçevesinde seçerek yazmaları geçen sürede tiyatronun içi boş bir eğlenceden çok fayda amaçlı bir tür olarak algılanmaya başladığını göstermektedir.

Bu noktada belirtmemiz gereken bir şey vardır ki, o da bu dönem yazarlarının yönetimi eleştiren oyunlara girmemesidir. Bu durumun oluşmasında ise, özellikle idarenin uyguladığı tedbirler ve sansürdür.<sup>415</sup> Bu kısıtlamalar, ister istemez yazarların devletle ilgili konulardan, yönetimin eleştirisinin yer alacağı oyunlardan uzak

---

<sup>413</sup> Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983, 17-18 s.

<sup>414</sup> Mehmed Rıfat, **Görenek**.

<sup>415</sup> Osmanlı Devleti'nde matbaanın ülkeye girişiyle sansür uygulamaları ortaya çıkmış olsa da gerçek anlamda Tanzimat ile birlikte sansürün etkisi yoğun olarak hissedilmeye başlamıştır. Sansürle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Fatmagül Demirel, **II. Abdülhamid Döneminde Sansür**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2007.



durmasına sebep olmuştur. Ahmet Mithat Efendi'nin, **Çerkes Özdenleri** adlı oyununda, Çerkeslerin bağımsızlığı ile ilgili propaganda yapıyor diye saraya bildirilmesi sonucunda oyunun yasak edilip Ahmet Mithat'ın saraya alınması ve Gedikpaşa Tiyatrosu'nun bir gecede yıkılması devrin idaresinin nasıl bir etki yaptığına önemli bir örnektir.<sup>416</sup>

Bir yandan yeni bir türün yaygınlaşması, bir yanda daha önceleri Karagöz ve Ortaoyunu'nun konuları ve biçemi dolayısıyla sadece eğlence amacının güdüldüğü düşüncesinin varlığı, yazarların kendilerini kabul ettirmek için, geleneksel güldürü türünden uzaklaşıp, daha ağırbaşlı saydıkları bir türe, dram türüne yönelmeleri, tüm bunlara ilave olarak, sansür anlayışı ve idarenin hissedilen baskısı, oyun türlerinin kısıtlanmasında, konuların suya sabuna dokunmayan, daha çok aile düzenine ilişkin türden olmasına neden olmuştur. Bununla birlikte komedi yazmanın sadece ağır başlı olmamak değil, daha zor olacağı için yazarların bu alanlara girmek istemediklerini görebiliyoruz. Teknik olarak iyi bilinmeyen bir türün, geleneğin içi boş eğlence anlayışından sıyrılarak hem eğiten hem de düzeyli ve iyi bir donanımla yazılmış oyunların cesaret isteyeceğini, hemen hemen her önsözün sonunda okuyucudan af dileyen yazarların doğrusu bu cesarete pek de sahip olamadıklarını söyleyebiliriz.

Tanzimat hareketinin toplumsal karakterine uyan yazarların tiyatro yapıtlarını da toplumsal yarara hizmet edecek şekilde oluşturduklarını görüyoruz.<sup>417</sup> Tanzimat döneminde oyun çeşidi olarak dramın daha çok rağbet görmesinin de bu fayda amacının yattığı söylenebilir. Aynı zamanda teknik olarak daha az kurallara uymak, hem topluma fayda amacını taşıırken hem de bireysel düşünceleri daha rahat ortaya koyabilmek adına klasik trajediye ve komediye oranla dram türü daha fazla tercih edilmiştir.<sup>418</sup>

---

<sup>416</sup> Mehmet Fuat, **Tiyatro Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1984, 273 s.

<sup>417</sup> Berna Moran, Türk romanı Tanzimat'tan başlayarak ayrıntılı olarak incelerken, Türk romanının gelişim çizgisine baktığımızda da topluma fayda vermek amaçla romanlar yazan yazarlarımız gibi, bireyselliği önplana çıkararak roman konularını oluşturan yazarlarımızın da olduğunu, ilk sırada yer alan roman yazarlarımızın, Batılılaşma sorununu romanlarında konu olarak da işlediklerini söylemektedir. Bkz.: Berna Moran, **a.g.y.**, 275-276 s. Neredeyse, toplumu Batılılaşma anlayışının getirdiği kimi değişimlere ya da aksayan yönlerle karşı uyarmak için yazılmış gibi görünen bu roman anlayışının izlerine ya da bu tarz bir düşünceye oyun önsözlerinde rastlamadığımızı da belirtmek isterim.

<sup>418</sup> Olcay ÖnerToy, **Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı**, 55-56 .

Oyun konuları açısından, oyun önsözlerinde gördüğümüz diğer bir nokta da tarihi konuları ve kişilikleri seçen yazarlarımızın yaşadığı sıkıntılardır.

Tarihsel oyunlar yazmaya çalışan yazarların yaratıcılık ile tarihsel gerçekleri olduğu gibi aktarmak arasında kaldıklarını da önsözlerden anlıyoruz. A. H. Tarhan'ın, Ş. Semsettin Sami'nin oyun önsözlerinde bir çok defa bu konuya değinmesi, E. Tevfik'in **Ecel-i Kazâ** oyununun önsözünde tarihi konulu oyun yazmanın, bu bağlamda bir tarihi kişilik yaratmanın ne kadar zor olduğunu vurgulayan sözleri; *“Tiyatro denilen eser ya bir dereceye kadar hakîki veyâhûd bütûn bütûn hayâli bir veya birkaç adamın zihince tasavvur olunan ahvâlini hâricde tecessüm ettirmekten ‘ibârettir. Bu cihetle tiyatro yazarların birinci vazifesi gerek tasdikât-ı fikriyye ve gerek infî’âlât-ı kalbiyyece kendini bütûn bütûn ma’dûm hükmünde tutarak ahlâk u ‘âdât ve efkâr u hissiyâtını tasvîr etmek istediği ‘asrın veya şahsın serâ’irini keşf ile uğraşmaktır.”*<sup>419</sup>, Ahmet Mithat Efendi'nin **Ahz-ı Sâr Yahud Avrupa'nın Eski Medeniyeti** adlı oyunda, tarihi bir oyun yazmadığını ısrarla belirten tavrı, kendisine abartıya kaçtığına dair gelecek olan suçlamalara, abartıya kaçmadığını, Fransa'nın tarihinde de kendi anlattığı gibi olayların olduğunu açıklamaya çalışması; *Ahz-ı Sâr nâmıyla yazmış olduğumuz işbu tiyatro risalesi Fransa ahvalini tasvir eylediği için bazı fikirler bunun tercüme veya taklit olduğunu hükmederler ise aldanırlar. Risalemiz tercüme olmadığı gibi taklit de değildir. Hele vakayi-i tarihiyye hiç değildir.”*<sup>420</sup> bu kaygıların en büyük göstergeleridir. Bir yazar olarak yaratıcılığını kullanmak istemeleri duygu anlamında ağır basarken, tarihi bir olayda farklı anlatım tarzlarının gelecek olan eleştirilere de yol açacağı düşüncesi yazarı sıkıntıya sokmaktadır. Bu durum bizi daha önce değindiğimiz gibi eleştirilerin yoğun olduğu ve yazarların bundan çekindiği düşüncesine götürmektedir.

---

<sup>419</sup> Ebüzziya Tevfik, **Ecel-i Kazâ**,

<sup>420</sup> Ahmet Midhat Efendi, **Ahz-ı Sâr Yâhûd Avrupa'nın Eski Medeniyeti**.

### 3.2.4. Oyun Önsözlerinde “Milli Tiyatro” Tartışmaları

Oyun yazarlarımızın oyunlarının başına “milli” oyun tanımlamalarını koymaları, bu konular dahilinde oyun konuları yazmaları gerekiyormuş gibi bir zorunluluk yaşadıklarını hissettirmeleri, yazarlarımızın karşılaştıkları bir diğer sıkıntıdır.

Özellikle II. Meşrutiyet döneminde yoğun olarak görülen ulusçuluk ideolojisiyle, ilgili olsun olmasın, çoğu piyese milli sıfatı yakıştırıldığı görülmektedir.<sup>421</sup> Bu süreçte “milli” konularda yapıt verme düşüncesi, bir zorunluluk, ancak moda olan bir zorunluluk halinde yayılmıştır. Neredeyse her yazarın ortak düşüncesi olan bu konu, olmazsa olmazlar arasındadır diyebiliriz. Elbette bu durumda sosyal ve siyasal yaşamdaki değişiklikler önemli rol oynamaktadır. Toplumun yansıması olan tiyatro anlayışı, bu değişime ve beraberinde yükselen milli duygulara yabancı kalmamıştır. Milli duyguları yükseltmek, vatanseverliği yüceltmek anlayışı tüm yazarların arasında dönemden döneme aktarılan imparatorluğun millet ideolojileriyle bütünleşen kutsal bir değere dönüşmüştür. Kimi yazarlar için bu konu en önemli konudur ve mutlaka yazılması gerekmektedir. Milli tiyatro yazmanın yazarlarda bir üstünlük duygusu yarattığını da gördüğümüzü eklemeliyiz. Tiyatronun toplumsal yarar sağlama amacını, milletlerin gelenekleriyle, görenekleriyle öne çıkartılıp milli olmalarını sağlamaya çalışmak ancak Osmanlı Devleti’nin millet yapısıyla değerlendirilebilecek bir gerçektir.

Milli tiyatro anlayışı konusunda ayrıca söylememiz gereken bir nokta daha var ki, o da bu düşüncenin kimi yazarlarda Osmanlı kimliğiyle bütünleşmesi olurken, vatan duygusunu yüceltmek olarak karşımıza çıkıp kimi yazarlarımızda da gelenek, görenek, adetler üzerine yoğunlaşan bir anlayışa dönüşmesidir.

Bu düşüncenin içinde başka bir görüş daha karşımıza çıkıyor, o da, milli tiyatro oyunları yazarken, çeviri yapıtların halk tarafından beğenilmeyeceği düşüncesi. Çünkü yazarlar, halkın bu yapıtları benimsemeyeceğini, bu yapıtların

---

<sup>421</sup> Efdal Sevinçli, **Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e Sinemadan Tiyatroya Muhsin Ertuğrul**, 11-12 s.

halka uzak kalacağını önsözlerinde ve diğer yazılarında anlatmaya başlıyorlar. Kendilerinden olmayan gelenek ve göreneklere pek sıcak bakmayacaklarını, itibar etmeyeceklerini söylüyorlar. Bu da ister istemez, başka bir noktaya götürüyor bizi. O halde çeviri oyunlar beğenilmeyecek mi, halkın bu anlamda da beğenisi artmayacak mı? Sanat zevki bu noktada da gelişmeyecek mi? Abdülhak Hâmid'in ve R. Nevvâre ve T. Nahid'in önsözlerinde özellikle belirttikleri gibi, Avrupa sahnelerinde oynanan kimi felsefi oyunların o dönemde halka ne katacağı, bunun anlaşılacağı için, halkın beğenmeyeceği, belki de daha ileri bir noktada halkın bundan soğuyacağı düşüncesi var. Ş. Sami önsözlerinde milli ahlâkımız üzerine yazılmış yapıtların azlığından şikayet ederken milli ahlâkımıza uymayan zararlı çevirilerle yetinilmesini doğru bulmadığını söyleyerek yaratılan kahramanların yazarın vicdanından doğduklarını, fakat seyirci önünde yargılandıklarını belirtmesi çeviri yapıtlara ve milli konuları işleyen oyunlara bakış açısının en belirgin örneğidir. Yine A. H. Tarhan'ın, **Duhter-i Hindû**'nun sonsözünde, halkın milli tiyatrolara karşı duyduğu ilgiden uzun uzun bahsetmesi, bununla birlikte milli adıyla yazılmış her oyunun diğer yapıtlardan üstün olup olmadığını tartışması; *“Şimdi halkımızın rağbeti milli tiyatrolara münhasır gibidir. Tercüme olunan ve mündericâtı ahlâk-ı milliyemize tevâfuk etmeyen oyunlara nazar-ı iltifat ile bakılmıyor.”*<sup>422</sup>, R. M. Ekrem'in “milli tiyatro”, “milli oyun” yazma isteği, Aka Gündüz'ün **Muhterem Katil** adlı oyununu “millî ve ihtilâlî eser” diye tanımlayarak, yapıtının milli duyguları coşturan bir yapısının olduğundan övgüyle bahsetmesi, özellikle bu dönemler içinden çıkıp günümüze kadar adları gelmiş olan yazarların milli tiyatroya olan bakış açılarını ve doğal olarak bu anlayışın buldukları dönemi ve daha sonraki dönemlerdeki yazarların oyunlarını da etkileyeceği gerçeğine götürüyor bizi. Bu gerçekte, yıllarca süren oyun yazarlık serüvenindeki arayışların ilk izlerinin temelinde yatan olguların dönemin güçlü kişiliklerinin etki gücünü ve önsözlerde sık sık gördüğümüz bu konunun önemini göstermektedir.

Yalnız burada açıklamamız gereken bir nokta var ki o da, önsözlerde karşımıza çıkan “milli tiyatro” anlayışının, bugün kullanılan anlamdan farklı olmasıdır. Önsözlerde ve dönem içinde farklı yazılı kaynaklarda karşılaştığımız bu

---

<sup>422</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan, **Duhter-i Hindû**.

tanımlama, Osmanlı toplumu içindeki, her bir “millet”i karşılayan, ulusal bir çerçevenin dışında bir anlayıştır. Tam olarak imparatorluğu ya da bugünkü anlamıyla tek bir ulusu değil, imparatorluk içinde çeşitli milletleri anlatmaktadır.Örneğin Ahmed Mithad Efendi'nin **Çerkez Özdenleri, Kürdler, Arnavudlar** gibi “*bazı mahalli âdetleri aksettiren*” oyunları bu anlayışa örnek gösterilebilir.<sup>423</sup>

### 3.2.5. Oyun Önsözlerinde Eleştiri Anlayışının İlk İzleri

Tüm öznel yargıların dışında, kişiye yönelik olmayan bir değerlendirme olan, herhangi bir alandaki yapıtın daha iyiye doğru gitmesinde önemli bir rol oynayan eleştiri, Tanzimat dönemi ile birlikte Türk edebiyatında tanımlanmış, işlevi ve eleştirinin özellikleri belirlenmiştir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre, eski edebiyatımızda en büyük zaaf, eksiklik, eleştirinin ikinci, üçüncü plana atılmış olmasıdır. Bugünkü eleştiri anlayışının Batılılaşma düşüncesiyle başladığını belirten Tanpınar, Namık Kemal'i de eleştiri alanında başlangıç noktası olarak görmektedir.<sup>424</sup> Tanzimat döneminden önce, Divân edebiyatında şuarâ tezkirelerinde, zaman zaman şiirlerle ilgili, özellikle Arapça ve Farsça yazılmış olan şiir kuralları ile ilgili kimi eleştiri örnekleri görülse de bunların eleştiri niteliğini barındırmadıkları gibi, eleştirinin de ayrı bir tür ya da dal olarak konu olmadığını görmekteyiz. Tanzimat döneminde de Batılı eleştirinin ilk örnekleri, Divan edebiyatı üzerine yapılan denemelerle başlar. İlk edebi eleştiri ilgili yazı Şinasi'nin, Fatih tezkiresinin ikinci basılışı nedeniyle 8 Eylül 1856'da, **Cerîde-i Havâdis** gazetesinde çıkan yazıdır. Şinasi yazısında, tezkirenin düzeltilerek yeniden basılacağını, düzeltme işini de kendisinin yapacağını belirtirken, bir yapıtın yanlışları düzeltilirken kullanılacak ölçüyü de anlatmaktadır. Daha sonra Ziya Paşa, eleştirinin nasıl yapılması gerektiğine ilişkin tanımı yaparken, kişiler arasındaki zevk ayrılığından söz ederek, birinin beğendiği yapıtı bir diğersinin beğenmeyebileceğini bu nedenle de eleştiri yaparken acele etmemek gerektiği aktarır.<sup>425</sup>

<sup>423</sup> Ahmet Midhat Efendi, **Bütün Oyunları**, 15 s.

<sup>424</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, 74-76 s.

<sup>425</sup> Olcay Öner, **Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı**, 76-77 s.

Bu süreçte, Batılı anlayıştaki tiyatronun ülkemizde yerleşmesinde Güllü Agob'un yönetimindeki Osmanlı Tiyatrosu'nun işlevini biliyoruz. Bu topluluğun gösterilerini yönlendirmek üzere 1873 yılı başında oluşturulan **Tiyatro Komitesi (Encümeni)**, tiyatro tarihimizin ilk "**Edebi Heyeti**"dir. Bu kurulun üyelerinin çabalarıyla oluşan yeni repertuar, Türkçe oyun yazma / oynama sürecini hızlandırırken gazete ve dergilerde ardı ardına çıkan eleştiriler de bize dramaturgik bilginin önemini göstermektedirler. Örneğin bu yıllarda, **Ecel-i Kaza**'dan **Vatan yahud Silistre**'ye, yapılan eleştiriler, yazarlarımızın oyun yazarlığı yolunda "öykünmeyle / taklid"le başladıkları bilgilenme sürecini teknik bilgileri öğrenerek geliştirecekleri bir sıçrayışa zorlayacaktır.<sup>426</sup>

Tanzimat döneminde, edebiyattaki önemi anlaşılmaya başlayan eleştirinin, genel olarak, insanların yanlışlarının ortaya çıkarıldığı, ortaya atılan düşüncenin doğruluğunun tartışılarak, doğrunun yanlıştan ayrıldığı, bu yönü ile de eleştirinin kişinin üzerinde daha yapıcı, daha olumlu özelliği olduğu ortaya konuyor. Fakat bu tanımlarla, görüşlerle yola çıkılan eleştiri anlayışında özellikle Batı edebiyatında yapılan eleştirilerle karşılaştırıldığında birçok eksikliğin olduğu görülüyor.<sup>427</sup>

Tanzimat döneminde, sayıca az olan oyun eleştirisinin yanında daha çok tiyatronun genel sorunlarını içeren, seyirci, oyuncu, sahne vb. gibi sorunları ele alan makaleler yayınlanmıştır. Meşrutiyet döneminde ise, teknik anlamda tiyatro bilgisi daha çok gelişmiş, bu gelişim de tiyatro eleştirilerine yansımıştır. Tiyatroya yönelik yazıların artışıyla birlikte kendisini "tiyatro münekkidi" diye nitelendiren yazarların hemen hepsinin edebiyatçı olduğu ve çoğunun da uyarılama yaparak tiyatro dünyasına doğrudan katkıda bulunduğu görülür. Aynı zamanda bu dönemde yer alan eleştiri yazılarının sadece okuyucuya, seyirciye oyunu tanıtmak kaygısıyla uzun uzun oyunun anlatılması ve özetinin verilmesi şeklinde olduğu da dikkat çeken bir diğer noktadır. Bu eleştiri anlayışının, daha doğrusu biçiminin Cumhuriyet döneminde de

---

<sup>426</sup> Efdal Sevinçli, "Tiyatro Tarihimize Tiyatro Sözcüğünden Oyun Eleştirisine Dramaturgik Bilgiler", Kocaeli Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü / **Ulusal Oyun Yazarlığı Sempozyumu**, 27-28 Şubat 2009, (Yayınlanmamış Bildiri).

<sup>427</sup> Olcay Önertoy, **Edebiyatımızda Eleştiri**, D.T.C.F. Yayınları, Ankara, 1980, 179-185 s.

devam ettiğini, eleştiri yazılarının bu çerçevede şekillendiğini görüyoruz.<sup>428</sup> Bununla birlikte Cumhuriyet döneminde de eleştirinin özellikle estetik ölçütlere dayanan, metin incelemelerine dayanan bir yönünün olmaması da dikkat çekicidir.<sup>429</sup>

Bu süreçte yazılan önsözlerinde dikkatimizi çeken bir başka nokta da yazarların yapıtlarına yönelik eleştirilere karşı duydukları endişelerdir. Daha önce önsözleri yorumlarken de değindiğimiz gibi, hemen her alanda eleştirileceklerini düşünen yazarlar, oyun türleri ile doğal olarak oyunların içeriklikleri hakkında eleştirileceklerinden duydukları tedirginlikle yukarıda değindiğimiz konuların dışına çıkıp yapıtlarında yeni konuları işleyememektedirler. Aynı zamanda yazarlarımızın bildikleri konuları işleyip bir anlamda popüler anlayışı kabul ederek beğenilme olasılıklarını arttırmaya çalıştıklarını da görüyoruz. Yazarlarımızın yapıtlarını oluştururken özellikle halk tarafından daha fazla ilgi gören oyun içeriklerine yönelmeleri, özünde beğenilme arzusunu öne çıkartsa da içerik açısından tekrar nitelikli oyunları da beraberinde getirmektedir. Özgünlük ile tekrar arasında gidip gelen bu nokta yıllar içinde de değişmeden aynı gel-giti yazarlarımıza taşımıştır. Yalnız Recaizade Mahmut Ekrem’i bu noktada ayırmak gerekiyor. O önsözlerinde oyunların hep aynı türlerde yazılmasını eleştirmiş özellikle, **Çok Bilen Çok Yanılır** oyunun önsözünde bu düşüncesini alaycı bir biçimle ortaya koymuştur: “*Zahirde birkaç nev’ tiyatro okudum amma hakikatte bir yahut iki nev’ neşir okudum. Çünkü bunların da zâhirde hepsi başka amma hakikatte hepsi bir ya iki nev’e çıkıyor. İşte öyle olacak, hepsi de tiyatro değil mi ya.*”<sup>430</sup> Aynı zamanda, edebiyatta nesnel bir eleştirinin nasıl yapılacağını ilk olarak açıklayan R. Mahmut Ekrem’in bu yönüyle de önemli bir isim olduğu gerçeği, tiyatro türünde de eleştirilerin kendisinden geldiğini de göstermektedir bize.

R. M. Ekrem’in önsözlerinde dikkatimizi çeken nokta yazılan oyunları eleştirme, oyun konularının tekrarının yarattığı sıkıntıların ortaya konulması ve eleştirilmesi gibi görüşler, diğer bazı yazarlarımızın da önsözlerinde görülmektedir.

---

<sup>428</sup> Efdal Sevinçli, “Türk Tiyatrosu’nda Oyun Eleştirisinin Tarihi Üstüne Notlar”, **Eleştirilen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi -1- 1923-1960**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1994, 23-27 s.

<sup>429</sup> Mehmet Kaplan, **Edebiyat Üzerine Araştırmalar II**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987, 312 s.

<sup>430</sup> Recâizâde Mahmut Ekrem , **Çok Bilen Çok Yanılır**.

Bu yolla yazarlar dönem içinde çok katı olan bazı konuları, özellikle gelenek, görenek, milli duygularla oyun yazma, özellikle dram türünde oyun verme vb. gibi, aşarak, oyunlara farklı bakış açısı getirmeye çalışmışlardır. Kimi yazarlarımızda bu alaycı bir biçimle yapılırken, kimi yazarlarımızda da daha sert bir biçimle anlatılmıştır. Elbette daha sonra gelişen tiyatro çizgisine baktığımızda bu eleştiri yöntem ya da biçimlerinin çok zayıf kaldığını görebilmekteyiz. Fakat bir yandan idarenin yoğun baskısı bir yandan sansürün yaratıcılığı engelleyen yapısı içinde dahi bu eleştirileri yapabilmek, gelişme adına, önemli bir noktadır.

Yazarların bir çoğu eleştirilmekten çekinse de, bu dönemde yazarların birbirlerini eleştirerek geliştirdiğini, A. H. Tarhan'ın oyun önsözlerinde, oyunları için yapılan eleştirileri yazması dolayısıyla çok açık bir şekilde görüyoruz. Yine R. M. Ekrem'in önsözlerindeki alaycı eleştirel tavır, eleştiri kuramları açısından ayrıca ilgilenecek yazılardır. Aynı zamanda eleştiri anlayışına başka bir noktadan daha bakmamız gerekiyor ki o da yazarların seyircilerin her söylediği sözü ciddiye almak istememeleri, her alkışın ya da yerginin doğru olmayacağı düşüncesidir. Özellikle R. M. Ekrem'de dikkat çeken bu konu, seyircilerin abartılı övgülerinin ve oyunu anlamadan yaptıkları olumsuz eleştirilerin yazarlar tarafından çok da dikkate alınmadığı gerçeğidir. Daha yeni olan bir tür hakkında ve seyirlik oyun anlayışından sonra Batılı anlamda bir oyun seyreden seyircinin verdiği tepkinin sorgulanması ve ne kadar önemsenmesi gerektiği yazarlar tarafından da tartışılmıştır.

### 3.2.6. Oyun Önsözlerinde Oyuncu ve Seyirci Olgusuna Bakış

Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun **Dram Sanatı** adlı kitabında oyuncu ve seyircinin tiyatrunun vazgeçilmez iki ögesi olduğu şu sözlerle anlatılmaktadır: *“Oyuncu, tiyatrunun iki temel ögesinden biridir (öteki de seyirci). Tiyatro, sahne olmadan da, dekor ve giysi olmadan da, ışıklama, müzik, metin olmadan da varolabilir. Ama oyuncu olmadan varolmasına olanak yoktur. Oyuncu ile seyirci arasındaki akım, etki-tepki bağı, tiyatroyu vareden temel ilkedir. Oyuncu-seyirci bileşkeni ile tiyatrunun en üstün özelliğini, başka deyişle yaşayan organizmalar*



*ilişkinini buluruz.”* <sup>431</sup> Türk tiyatrosunda oyunculuk tarihine baktığımızda, Osmanlıya uzanan dönemde oyuncuların günlük yaşamda bir çok meslek grubuna dahil olduğunu ve yaşamlarını bu şekilde yürüttüklerini görüyoruz. Zaman zaman bayram, şenlik gibi özel günlerde oynanan oyunlarda yer alan kimi oyuncular için oyun oynamak bir geçim yolu değildir. Oynayacak belli bir yerleri olmayan, süreklilik göstermeyen oyunlarda yer alan bu kişiler usta çırak eğitimi ile kendilerini geliştirmişlerdir.

Bu dönemde tiyatroya karşı olan tavır ve tiyatronun ayıp, günah olarak nitelendirilmesi, bu dönemlerdeki oyuncularla ilgili net ve çok kayıt olmamasına neden olmuştur.<sup>432</sup> Ancak Meşrutiyet'ten sonra özellikle Darulbedayi ile oyunculuk anlayışı değişmiş, doğal olarak da oyunculukla ilgili eğitim ve bilgi düzeyi de farklılaşmıştır.

Bu dönem oyun önsözlerinde, oyunculukla, oyuncularla ilgili kaygılara , özellikle A. H. Tarhan'da ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'da karşılaşılıyor. Hâmîd'de karşımıza çıkan ve oyuncuların nasıl oynaması gerektiğini anlatan değerlendirmeler dikkat çekicidir. A. H. Tarhan'ın **Duhter-i Hindû** oyununun önsözünde, oyun dilinin, şiirsel anlatımının aktörler tarafından iyi verilemeyeceğine ilişkin duyduğu endişelere yer vermesi, yine Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, **Hazan Bülbülü** oyununun önsözü, özellikle dönemim oyunculuk anlayışını anlatan ve H. Rahmi'nin tiyatroya ilişkin eleştirilerini yansıttığıyla dikkat çeken örneklerden biridir. Oyuncunun ses tonundan, hareketlerine kadar nasıl etki yaratacaklarını söylemeleri, o dönem için yazarın oyunculuğa müdahalesi olduğu gibi, Ortaoyunu geleneğinin dışında bir oyunculuk anlayışıyla oynanması gerektiği ilişkin düşünceleri de karşımıza çıkarmaktadır. Ses ve bedenlerini sahne üzerinde etkili kullanamayan oyuncuların, aşırıya kaçan ve yazarlarca bağırıp, çağırarak oynadıkları şeklinde tanımlanan bu özellikler, oyununda yakalanmak istenen duyguların tam olarak aktarılamamasına neden olmaktadır. Bu durumdan rahatsız olan yazarlar içinse, bu alanda yeterli eğitimin olmayışı ayrı bir üzüntü konusudur.

---

<sup>431</sup> Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1983, 8 s.

<sup>432</sup> Özdemir Nutku, **Oyunculuk Tarihi Başlangıcından XIX. Yüzyıla**, YKY, İstanbul, 1995, 136 s.

Tiyatro sanatı, uygulama başarısının yanı sıra, seyircinin tepkisine, eleştirisine, bakış açısına da dayandığı için, seyirci kavramına önem vermek gerekmektedir. Fakat seyirci topluluğunun araştırılması oldukça azdır. Seyircinin araştırılması sadece tiyatro sanatına değil, toplumsal bakış açısına da etki edeceği için oldukça önemli bir alandır.<sup>433</sup> Seyirciyi Türk tiyatrosundaki sorunların kaynağı olarak gören Özdemir Nutku, “*seyirci talep den, tiyatroyu bir gereksinim olarak duyan ve tiyatromun bir ülkenin gelişimine katkısı olduğunun farkında olmadığı sürece, diğer göze görünen tüm sorunlar sürüp gidecektir.*”<sup>434</sup> sözleriyle seyirci kavramının Türk tiyatrosu için ne kadar önemli olduğunu ortaya koymaktadır.

Önsözlerin değerlendirilmesinde ilginçtir, seyirci kavramının hâlâ yazarlarımızın neredeyse hayallerin de bile henüz ortaya çıkmadığını görüyoruz. Abdülhak Hâmid Tarhan gibi birçok yazarımızın oyunları oynanmak için değil okunmak için yazdıklarını belirtirlerken seyirci kavramının, daha doğru bir tanımlamayla oyunlarının sahneleneceği, seyirciye ulaşacağı düşüncesinin oluşmadığını görmekteyiz. Fakat şunu da belirtmeliyiz ki, özellikle Rezaizade Mahmut Ekrem, Şemsettin Sami gibi bu alanda da birçok değerli yapıta imza atmış kişiler önsözlerinde ilerleyen zamanla birlikte seyirci sözcüğünü de kullanıp onların oyunu nasıl değerlendirecekleriyle ilgili kaygılarını da ortaya koymuşlardır. Bu da zaman içerisinde oyunların sahnelenmesiyle birlikte, tiyatro oyunu yazmanın sadece yazmak eyleminden çıkıp artık sahnelenebilir düşüncesine geldiğini göstermektedir.

Bugün bile bizim seyircimizi Batı seyircisinden ayıran en önemli nokta, bizim seyircimizin hâlâ öğrenme aşamasında olmasıdır. Bu nedenle seyirciler tiyatroya üstün bir beceri görmek için değil, kendisini yakından ilgilendiren sorunlarla uğraşmak, onları sahneden görmek için gider. Bunun yanında örneğin, Almanya’da seyircinin oyunun konusundan çok, sahneleniş farklılıkları, anlatım dili ve kurgusuyla ilgilendiğini aynı oyunun değişik şehirlerde farklı biçemlerde sahnelenmesinden anlıyoruz.<sup>435</sup> Bunda da elbette hızlı bir değişim geçiren toplumun

<sup>433</sup> Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, 81 s.

<sup>434</sup> Özdemir Nutku, “Türk Tiyatrosu’nun Kurumsal Gelişimi”, **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, MitosBOYUT Yayınları, İstanbul, 1999, 27 s.

<sup>435</sup> Zehra İpşiroğlu, **Tiyatroda Devrim**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1988, 156-157 s.

yaşadığı bir çok sorun nedeniyle estetik kaygıları daha geri plana atmış olmasının payı büyüktür.

### 3.2.7. Tiyatro Terimlerinin İlk Kez Kullanıldığı Alanlar Olarak Oyun Önsözleri

Tezimizin akışı içinde hemen hemen her bölümde değindiğimiz bir nokta da tiyatro bilgisi çerçevesinde ilk kez kullanılan, kavramları karşılayan terimler ile terim gibi değerlendirilen tamlamalar dikkatleri çekmektedir. Oyunların kapaklarında, “acıklı, komik, fâcia vb.” sözler yer almış, oyunun türü hakkında seyirciye ya da okuyucuya bilgi verirken oyun önsözlerinde de bu tanımlamalar kullanılmış ve bu sözlerle ne demek istedikleri açıklamaya gidilmiştir. Yusuf Neyyir’in, **Tasvir-i Sebât Yâhûd Nesibe**’de kullandığı “ulûm-ı edebiye”, R. M. Ekrem’in “dram” sözcüğünü kullanması, Namık Kemal’in, Mehmed Sadi’nin ve o dönemde bir çok oyun yazarının tiyatro için “mekteb-i edeb” tanımlaması yapması, Âli Bey’in **Letâfet** oyunu için kullandığı, “mudhik opera” betimlemesi, Süleyman Tal’at’ın **Feryâd** adlı oyununun kapağında yazan “acıklı tiyatro” tanımlaması, karşımıza çıkan bir kaç terimsel ifadeden biridir. Hatta Mehmet Hilmi’nin **Gürûh-ı İnsân Nâkısdir Her Ân** oyununun önsözünde bir not olarak “sufle” nin ne olduğunu açıklamaya çalışması; “*Sufle: Dev tiyatrolarda siper ve ta’bir olunan ön perdenin önünde ve orta yerde bulunan değirmi mahallin içinde olan adamın oyun icrâ ediliyor iken oyunculara söyleyecekleri sözü söylemek için tuttuğu defterin ismine Sufle denir.*”<sup>436</sup> tiyatro terimlerini öğretme çabalarına da bir örnektir.

### 3.3. Oyun Yazarlığı Üzerine Görüşler

Türk tiyatrosunun üzerinde en çok konuşulan konularından biri olan oyun yazarlığı, özellikle oyun dili, biçemi başta olmak üzere Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde yazılan oyunların önsözlerinde de karşılaştığımız en büyük özelliklerden biridir.

---

<sup>436</sup> Mehmed Hilmi, **Gürûh-ı İnsân Nâkısdir Her Ân**.

### 3.3.1. Önsözlerde Oyun Dili Üzerine Tartışmalar

Edebiyatın bir parçası olarak görülen tiyatro anlayışı, ister istemez oyun yazma tekniğini de etkilemiştir. Önlerinde bu alanda yapıtlar ve üstâtlar bulunmadığı için Avrupa sanatını örnek alarak yapıtlar oluşturduklarını söyleyen yazarların, bu tekniklerden çok edebiyatın devir içindeki uzun ve ağır dilini, biçimini kullandığını görüyoruz. Diyalog anlayışının çoğu yerde monoloğa yaklaştığı ve sayfalarca sürdüğü bu oyunlarda, halkın konuşulan dili anlaması ise oldukça güç bir hal almıştır. Yıllarca devam eden bu görüş, kendinden sonra gelen her yazara ister istemez etki etmiş, edebiyatla birleşen, daha doğrusu roman tadında kimi oyunlar ortaya çıkmıştır. Burada şu noktayı da belirtmemiz gerekir ki, Servet-i Fünun<sup>437</sup> dönemiyle birlikte dili zenginleştirmek için yapılan çalışmalar sonunda Arapça ve Farsça'dan sözcükler ve tamlamaların alınması, bunların daha çok kullanılmaya başlaması, aydın kesime seslenildiği düşüncesi ile sade ve basit kabul edilen halk dilinin kullanılmayışı<sup>438</sup>, bu döneme ait tiyatro oyunlarına da etki etmiş, Şinasi ile başlayan sade dil kullanımı giderek yerini anlaşılması zor, oldukça ağır, ağdalı bir dil anlayışına bırakmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar, tiyatro ve şiirle ilgili, özellikle dil kullanımı ile ilgili bir karşılaştırma yaparken şu sözleri söylemektedir: *“Tiyatro, söz sanatları arasında şiirin nizamını benimseyenleri en fazla çeken sanattır. (...) Bütün lüzumsuz sandığı libaslarını ata ata acaip raksını yapan şiir, kendini mahrum ettiği şeylerin hemen hepsini, tiyatrodaki, “ide”ye yakın kılıkta bulur. Fikri, muharip ve muzaffer bir bakire gibi, bütün hareket sahasına hakim görmek sevincini yalnız tiyatrodaki tadarız.”*<sup>439</sup>

<sup>437</sup> Bu dönem içinde Osmanlıca'yı oldukça iyi ve gelişmiş bir dil olarak benimseyen bu sanatçılar, sözde dili geliştirmek adına sözcüklerden sözcük çıkartmaya çalışmışlar, yeni sözcükler uydurarak, benzetmeler, tamlamalar yaparak, Türkçe'nin yetersizliğinden bahsedip sadeleşmeyi yadsımışlardır. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Efdal Sevinçli, **Hüseyin Rahmi Gürpınar**, 48-49 s.

<sup>438</sup> Hüseyin Tuncer, **Servet-i Fünun Edebiyatı**, Akademi Kitabevi, İzmir, 1992, 8-9 s.; 19. yüzyılda sadece şiir dili değil düzyazı dilinin de ağır olduğu gerçeği bilinmektedir. Fakat bununla birlikte düzyazı dilinin daha anlaşılır olması yolunda çalışmalar olduğu da göz ardı edilmemelidir. Bir yanda ağır ve süslü olarak tanımlanan bir dille yapıtlar veren yazarlar ile sade bir dil kullanmayı seçen yazarlar iki farklı anlayışla ürünler verilmesine yol açmıştır. Bununla birlikte herkesin anlayacağı bir biçimde yazmanın gittikçe güçlenen bir eğilim olduğu da gözlenmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Mine Mengi, **Eski Türk Edebiyatı Tarihi**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1994, 240-243 s.

<sup>439</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992, 523-524 s.

Roman anlayışındaki uzun betimlemeler, şiirlerde kullanılan süslü tamlamalar<sup>440</sup> önsözlerde de kendini gösterir. Örneğin, Moralızâde Vassâf Kadri'nin **Yıldız Fâciaları** oyununda yazdığı önsözde yaptığı uzun betimlemeler, bir tiyatro metnine girişten çok, bir romanın başlangıcını bizlere göstermektedir. Okuyucusuna hayal kurdurmak isteyen yazar, bu betimlemeleri sahnenin betimlemesinden çok, okuyucuyu bu duyguya sokmak amaçlı yapmaktadır. Çünkü hâlâ akıllarda, edebiyat anlayışının, romanın etkisi vardır. Yine tezimize almadığımız **İzzet Melih**'in Şükrü Ganem'den çevirdiği **Antere** oyununun önsözü bu dil ve biçem özelliklerine örnek olarak verilebilir. Bu konuya eklememiz gereken bir nokta daha var ki o da şiir diliyle oyun yazmaya çalışan yazarlarımızın çektiği sıkıntılardır. Önlerinde duran Batılı kaynakların bu yönde kullandığı şiirsel dilden etkilenecek oyun yazar, hece ya da aruz veznini kullanarak yeni bir oyun dili yaratmaya çalışan yazarlarımız oldukça zorlanmışlardır. Hatta çoğu zaman bu şekilde bizde oyun yazılamayacağı noktasında birleşmişlerdir.

Yine burada da A. H. Tarhan'ı anmadan geçmek istemiyoruz. Özellikle tiyatro dili ilgili bir çok oyununda bu dilin farklı bir biçemi olduğundan bahsetmesi, o dönemler için tiyatronun nasıl algılandığını ve nasıl algılanması gerektiğini anlatan ilk bilgiler olması bakımından önemlidir. Örneğin **Mâcerâ-ı Aşk** oyununun önsözünde A. H. Tarhan diyaloglarının doğal olmamasından bahsetmesi, bunun tiyatronun yapısına uygun olmadığını söylemesi, **Sabr u Sebât** oyununun tiyatro diline daha uygun olduğunu belirtmesi, tiyatronun söz sanatlarından ayrı olması gerektiğini savunması tiyatro türünün süreç içinde daha fazla anlaşılmaya başladığını göstermekte ise de uygulama konusunda yine de çok fazla yol alınmadığını söylemeden geçemeyiz.

Bunlarla birlikte Şinasi'nin **Şair Evlenmesi**'nde kullandığı halk dilinin yalınlığı, ilk örnek oyun olarak ele alınması açısından oldukça önemlidir. İlk oyunda

---

<sup>440</sup> Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde kullanılan şiir dili ve şiirlerin konuları Cumhuriyet'ten sonra yeni bir aşamaya girmiştir. Dönemin tarihi, politik ve sosyal gelişmeler paralel bir yol izleyen sanat anlayışı ile birlikte şiirde de günlük dil kullanımı artmaya başlamıştır. Sade Türkçe ile yazılan en güzel şiirleri yine Cumhuriyet döneminde görmekteyiz. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Mehmet Kaplan, **Şiir Tahlilleri 1 –Tanzimat'tan Cumhuriyet'e-**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1994.; Mehmet Kaplan, **Şiir Tahlilleri 2 –Cumhuriyet Devri Türk Şiiri-**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1994.

yalın bir dil olması daha sonra ise bu dilin özellikle Abdülhak Hâmid'in oyunları gibi birçok oyun yazarınca anlaşılmaz derecede ağırlaştırılarak kullanılması dikkat çekicidir.<sup>441</sup>

Mehmet Rauf'un, **Cidâl** adlı oyununun önsözünde, tiyatro yaşamımızın olmaması sonucunda bir gösteri dilimizin, biçemimizin olmadığını belirten görüşlerinin bu konuya getirilecek en büyük açıklık olduğunu düşünüyoruz. Sonuçta bir dilin doğması, yaşamın akıcılığına bağlıdır. Yaşamın içinde tüm varlığıyla kendini göstermeyen bir türün kendi dilini bulması, anlam kazanması, bir ivmeyle hareket etmesi de o derede zor olacaktır. Henüz sahnelerde bile tam olarak yer alamayan bu yeni tür, kendini ifade ederken de çoğu zaman dönemin edebiyatçılarının anlayışına bırakmıştır kendisini. Böylece ortaya süslü, doğallıktan, özellikle günlük konuşma dilinden uzak, tamlamaların bolca yer aldığı romanla tiyatro arasında gidip gelen bir dil yaratılmıştır. Önsözlerde bu konuya değinilmesini de yazarların dahi bu durumdan ne kadar rahatsız olduğuna bağlıyoruz. Dil ile ilgili arayışlar önsözlerde tartışılmaya başlamış, özellikle adından bugün bile bahsetmeden geçilemeyen yazarların bu konuya değinmeleriyle daha çok boyut kazanmıştır.

Bugün, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi oyunlarının sahnelenmeye uygunsuzluğunda, özellikle dillerinin yetersizliğinin vurgulandığını, hatta çoğu zaman alaysı bir dille önsözlerde sözedildiğini biliyoruz. O dönem yazarlarımızın bilgi olarak oyun dilinin nasıl olması gerektiğini bildiklerini, konuyu tartıştıklarını, kendilerince bu konuyu anlamaya ve anlatmaya çalıştıklarını görmek oyunlara değil belki ama yazarlara ve dönemlere farklı bir bakış açısıyla bakmamıza yardımcı olacaktır.

---

<sup>441</sup> Hayrullah Efendi'nin, **Hikâye-i İbrahim Paşa ve İbrahim-i Gülşenî**, adlı oyununu da burada anmak isteriz. Basılmayan bu oyunun, Türk tiyatrosunda ilk oyun olup olmadığı tartışmaları uzun yıllar almış bu oyunun dilinin ne olayın geçtiği Kanuni devrine ne de oyunun yazıldığı dönem ait olmadığını belirtilmesi, ortaya çıkan bu karmaşık dilin, sahnelenmek bir yana oyunun okunması adına bile zorluklar yaşandığının altının çizilmesi, dil tartışmalarının ilk örneği olduğu gibi, Şinasi'nin sade bir Türkçe ile yazdığı **Şair Evlenmesi** ile nasıl yenilikçi bir yapı başlattığı da görülmektedir. Hayrullah Efendi'nin, **Hikâye-i İbrahim Paşa ve İbrahim-i Gülşenî** adlı oyunu ve dil özellikleri için bkz.: Hayrullah Efendi, **Hikâye-i İbrahim Paşa ve İbrahim-i Gülşenî**, Hzl.: Aytekin Yakar, D.T.C.F. Yayınları, Ankara, 1964, 11-34 s.; Şinasi, **Şair Evlenmesi**, Hzl.: Fevziye Abdullah Tansel, Dün-Bugün Yayınevi, Ankara, 1960, 8 s.

Oyun yazarken yazarların başvurduğu öyküleştirme tekniği ise birçok yazarın değindiği bir noktadır. Yazarların, ders çıkarma, ibret alma, ahlâki bir şeyleri öğrenme ve öğretme konusunda bu tekniğe başvurduğunu önsözler aracılığıyla görüyoruz. Bu noktada hemen şunu söylemeliyiz ki, hikayeleri oyunlaşturma düşüncesi ilk oyunlardan Meşrutiyet'in sonuna kadar devam etmiş bir eğilimdir. XIX. yüzyıl tiyatro yazarlarının birçoğu tiyatro oyununa, milli, ahlâk, namus, aile, eğitim, ve öğrenim, sevgi gibi konular için elverişli bir öykü konusu olarak bakarlar.<sup>442</sup> Yazarlar kimi zaman yayınladıkları romanları, öyküleri genişletip tiyatro oyunu olarak tekrar yazmaktadırlar. Bu noktada ise tiyatronun hayal gücünü daha çok harekete geçiren yönünün olmasını oyun yazmak için neden olarak gösterirler. Roman ya da öyküde anlatılan betimlemelerin tiyatronun teknik yapısı nedeniyle daha çok düşüncelerde canlandırılacağı görüşü yazarları kurguladıkları öyküleri, oyun olarak yazmalarına cesaretlendiriyor.

İzzet Nuri'nin de **Hasret** adlı oyununun önsözünde, yazmak istediği hikayeyi daha etkili olması adına, tiyatro biçiminde yazdığını vurgulaması, yaşadığı dönemde bir tür olarak tiyatronun etkisinin anlaşıldığının açık kanıtı oluyor. Yazarlarımızın diyalog örgüsüyle, olay dizisiyle, yaratılan karşıtlıklarla, tiyatro dilinin temellerinin bu dönemlerde atmaya başladıklarını, diğer yazarlara da bu tekniğu önerdiklerini görüyoruz. Böylece incelediğimiz oyun önsözlerinde dramaturginin ilk izlerine rastladığımızı da söylemeliyiz.

### **3.3.2. Oyun Yazarlarının, Kahraman Yaratma Sürecinde Yaşadıkları Sorunlar**

Tanzimat'tan sonraki Türk edebiyatçıları da Batılı yazarlar gibi gerçek yaşamı anlatan yapıtlar vermeye başlamışlardır. Fakat toplumun beklentisi doğrultusunda daha çok özlenen kişilikleri ortaya koyan, karakterin etrafında dönen olayları anlatan yapıtlar oluşmaya başlamıştır. Bu karakterler de tarihten kişilikler olsalar bile toplumun inançlarını benimseyen, olumlu ve olumsuz özellikleri keskin

---

<sup>442</sup> Niyazi Akı, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I**, 199 s.

çizgilerle ayrılmış karakterler olarak ortaya çıkmışlardır. Özellikle bu dönemde Ahmet Mithat Efendi'nin **Felâton Bey ile Rakım Efendi**'nin romanında zıt karakterleri çok net görebilmekteyiz.<sup>443</sup> Bu dönem romanlarında, kişiler çoğu kez tek boyutludur. İyiler her yönüyle iyi, kötüler her yönüyle kötüdürler. Olayların sonunda da iyiler ödüllendirilir, kötüler cezalandırılır.<sup>444</sup>

Yine daha önce değindiğimiz gibi, tarihi kişilikleri ve olayları konu olarak seçen yazarlarımız kahramanlarını oluştururken inandırıcılık açısından sıkıntılar yaşamışlardır. Bu tarihi kişiliklerin hiç bir olumsuz tarafının gösterilmemesi, her yönüyle mükemmel, iyi bir insan portresinin çizilmesi, karakterleri de tek boyutlu bir yapıya dönüştürmüştür. Kimi zaman yazarlar, oyun benim değil mi, yaratıcılık bana ait değil mi, istediğim gibi yazarım derken, kimi zaman da, yarattıkları kahramana adeta toz kondurmamışlardır. Kahramanı her türlü olumsuzluktan aklamışlar, hatta kahramanlarını önsözlerde savunmuşlardır.

Yazarların yaşadığı bu sorun beraberinde, oyunda geçen sözlerin ya da kahramanın görüşlerinin kendileri ile özdeşleştirilmesi gibi bir başka sorunuda beraberinde getirmiştir. Bu sıkıntıyı, oyunun ve kahramanın kendi görüşlerinden farklı olarak algılanması gerektiğini anlatmaya çalışmalarından görüyoruz. E. Tevfik'in, **Ecel-i Kazâ** önsözünde yazarın yazdığı her sözden, kendi düşüncesi gibi algılanıp değerlendirilmesinden duyduğu rahatsızlığı 1872 yılında, tiyatromuzun emekleme sürecinde vurgulaması, bu sorunun yazarlık anlamında farkına varılması bizim için önemli bir kazançtır; *"Bu mukaddemât anlaşıldıktan sonra lütfen şurası der-hâtır buyurulsun ki hiçbir tiyatro ser-â-pâ müellifinin efkârı olmadığı gibi şu eser-i 'âcizane dahi tasavvurât-ı malhûsanın mi'yârı değildir."*<sup>445</sup> Fakat, bu teknik bilgiye ilerleyen yıllarda da farklı farklı yazarların önsözünde de rastlamamız, yazarların bu anlamda duyarlılıklarına rağmen seyircinin değişmekte zorlandığı

<sup>443</sup> Türk edebiyatında ve romanlarda yaratılan "tip"ler üzerine daha ayrıntılı bilgi için bkz.: Mehmet Kaplan, **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 -Tip Tahlilleri-** Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991.

<sup>444</sup> Hüseyin Tuncer, **Araışlar Devri Türk Edebiyatı 1 – Tanzimat Edebiyatı-**, 26 s.

<sup>445</sup> E. Tevfik'in, **Ecel-i Kazâ**.



gerçeğini de bize göstermektedir. Yine Ömer Lütfi'nin **Şimdiki İzdivaçlar** adlı oyununun önsözünde; “(...)Biri bana "şu cümle pek adi olmuş.Yerine daha bir parlağını koymalıydı” derse bu itiraza pek ehemmiyet vermem. Fakat "tasvir ettiğimiz (Leman) hiç Türk kızına benzemiyor” yolunda bir itiraz serdedecek olursa buna doğrusu çok telaş ederim. Çünkü eşhâsı diri olmayan bir piyes velev dünyanın bütün tezyinât-ı lafziyyesini haiz olsun- yine yaşamaz.”<sup>446</sup> sözleri karakter yaratmanın ne denli önemli olduğunu bir kez daha gösteriyor bizlere.

Yalnız burada değinilmesi gereken bir noktada, okuyucunun, yazılı bir yapıtı okuduğunda, hangi kahramanın yazarı anlattığını arayan bir yanının olduğudur. Oluşturulan kahramanlarda, çoğu zaman bir karakterin değil, hemen hemen hepsinin yazarın psikolojisini, görüş açısını anlattığını düşünmeleri okuyucuyu kahramanla yazarı eşleştirme noktasına götürmektedir. Bu tavır özellikle romanlarımızda daha dikkat çekici bir boyuttadır.<sup>447</sup>

### **3.3.3. Oyun Önsözlerinde Dikkat Çeken Bir Gelenek: Okuyucudan Af Dileme**

İncelediğimiz oyun önsözlerinin çoğunda karşılaştığımız bir tavır vardır ki o da, önsözlerin sonunda okuyucudan sürekli af dilenmesi, onların, yapılan yanlışlar için bağışlayıcı olmalarının, üstâtların da bu konuda anlayışlı davranmalarının istenmesidir.

Bu noktada doğrusu bir şey dikkatimizi çekiyor. Öncelikle birçok oyunda karşımıza çıkan ve Ortaoyunu geleneğinin olumsuz etkilerinden bahseden yazarlarımızın farkında olmadan bu geleneğin en büyük özelliği olan ve oyun sonunda; “sürç-i lisân ettikse affola” diye biten ve seyirciden af dileyen bu anlayışın yazılı metinde de devam ettiği. Bu anlayışın, aynı zamanda yazarların tiyatro

<sup>446</sup> Fikripâşâzâde Ömer Lütfi, **Şimdiki İzdivaçlar**.

<sup>447</sup> Türk romanında karakter-yazar ilişkisi için bkz.: Şerif Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1991, 138-158 s. ; N. Ziya Bakırcıoğlu, **Başlangıçtan Günümüze Türk Romanı**, Ötüken, İstanbul, 1997.

türüne yabancılıklarının yarattığı bir güvensizlikten kaynaklandığını söylemek de yanlış olmaz. Yazdığı oyununa ne kadar da cesaretle başladığını söylese de yazar, kendine güvenmemektedir. Çünkü önünde örnek yoktur ve o kendince bir şeyler yapma çabasıdadır. Bu aynı zamanda bir nezaketin, mütevaziliğin örneği olsa da, çok daha derinlere inildiğinde bir güvensizliğin etkisi olduğu da açıkça görülecektir.

Bu özür dileme başlarda nezaketle karışık güvensizlik olabilir ama ilerleyen yıllarda, otuz yıl, kırk yıl sonra da aynen devam etmesi, farkında olmadan oluşturulan bir geleneği bize göstermektedir. Bunun temelleri de Ortaoyunu ve Karagöz'de karşımıza çıkar. Ayrıca çoğu yazarın oyunlarının önsözünde “cesaret ederek” yazdım tanımlamasını kullanması hem bu alanda yetersiz olduklarını hem de bu türün yeni oluşunun getirdiği acemilikleri de gösteren bir betimlemedir.

Çoğu yazarda bu af dilemeyi, abartılı bir boyuta taşınıp süslü tümcelerle bir etki yaratılmaya çalışılmışsa da, A. H. Tarhan gibi, R. M. Ekrem gibi yazarlarda bu denli yoğun olarak kullanılmamış ya da hiç bir şekilde böyle bir af dilemeye gidilmemiştir. Bu isimlerin kendi dönemleri içinde oldukça büyük bir etkiye sahip oldukları, kendi dönemlerindeki yazarları ve daha sonra gelen yazarları bir çok noktada etkiledikleri düşünülürse, yazarın kendine güveninin, bulunduğu konunun yukarıda değindiğimiz gibi oyunlarının önsözünde bir af dilemeden uzak olduğunu belirlememiz yine bu tavrın kendine güvensizlik duygusuyla çok yakından ilgili olduğunu göstermektedir.

#### **3.3.4. İlk Kez Karşımıza Çıkan Bir Olgü: Kaçak Baskı / Korsan Yayın Sorunu**

Oyun önsözlerimizde sadece birkaç oyunun önsözünde gördüğümüz kaçak baskı sorununu, nicelik-nitelik olarak baktığımızda, günümüzde hemen hemen tüm sanatçı kesimin, özellikle de yazarların en büyük sorunu olması nedeniyle sınıflandırmamızın içine almak istedik. Bugün kimi kanuni yaptırımlarla engellenmeye çalışılan bu yasa dışı olayın, oyun önsözleri içinde karşılaştığımız ve

kaçak baskıların yarattığı sıkıntının, yazarları olumsuz etkileyen bu olgunun, günümüz deyimiyile korsan yayının, yayım yaşamının varoluşundan beri hep bir sorun olarak karşımıza çıktığını gördüğümüzü de ayrıca belirtmek istiyoruz.

Namık Kemal'in **Celâl Mukaddimesi**'nin ve **Celâleddin Harzemşah**'ın kaçak baskılarından yakındığı mektuplarını gözönüne getirdiğimizde, yine A. H. Tarhan'ın **Tarık Bin Ziyad** adlı oyununun kaçak baskılarının yarattığı sıkıntının yazarı olumsuz etkilemesinin sonucu yaşadığı üzüntünün yapıtının önsözünde yer alması bu durumun ciddiyetinin en belirgin göstergeleridir.

## SONUÇ

Önsöz kavramı, dünya edebiyatında Cervantes'in **Don Quijote** (1604) romanıyla ilk kez ortaya çıkmıştır. Yüzyıllardan beri birçok yazarın yapıtlarının tanıtımı için başvurdukları bir anlatım olarak varlığını sürdürmüş ancak gelenek olarak hep gözardı edilmiştir.

Yazarların okuyucuyu hazırlamak için başvurduğu bu yol, günümüzde kitapla ilgili kısa bir tanıtım ve duyguların, düşüncelerin ifadesi şekline dönüşmüştür.

Tiyatro tarihimiz, Batılı anlamda, sahnesi olan, yazılı bir metnin canlandırıldığı tiyatro anlayışına birçok zorlukla geçebilmiştir. Öncelikle Ortaoyunu, Karagöz gibi belli bir metne bağlı olmadan oynanan oyun anlayışından, bir konu etrafında dönen, fayda amacının daha çok güdülmeye başlandığı bir tiyatro anlayışına geçilmesi sancılı kimi süreçlere sahne olmuştur.

Zaman içinde halkı eğitmenin olmazsa olmaz araçlarından biri olarak görülen tiyatro, dönem içindeki yazarların, gerek gazetelerde gerek dergilerde, oyunlarının önsözlerinde bu yeni türü tanıtmaya amaçlayan yazılarının büyük katkılarıyla hak ettiği yere ulaşmıştır.

Türk tiyatrosunun, Cumhuriyetten önceki tarihinin bir özenti, taklit tiyatrosu olduğu gözlenmektedir. Cumhuriyet dönemine kadar, oldukça uzun ve zorlu bir uğraşla bir tiyatro anlayışı oluşturulmaya çalışılmış fakat çok da başarılı olunamamıştır. Fakat bu uğraşlar Cumhuriyet dönemine kadar büyük atılımlar göstermese de Türk toplumunun yapı taşları olması bakımından değeri büyüktür. Özellikle önsözlerde gördüğümüz kimi özellikler düşünüldüğünde ciddi anlamda bir çabanın olduğu ve bu sürecinde daha sonraki süreçleri de etkilediğini görüyoruz.

Keskin bir şekilde birbirinden ayrılamayacak olan bu dönemler düşünüldüğünde, her bir dönemin bir sonraki sürece hazırlık olduğu gerçektir. Kadının toplumsal yaşama katılması, tiyatro sanatıyla bütünleşmesi, tiyatronun bir

sanat olarak devlet tarafından desteklenmesi, Cumhuriyet döneminde gerçek anlamda uygulama alanı bulmuştur. Cumhuriyet döneminden sonra hızla alınan yolun, daha öncesinde Tanzimat ve Meşrutiyet gibi iki önemli kilometre taşında atılan temeller ile olduğu, bu temellerin üzerine yapılan binalarla bu kadar hızlı yol alınabildiği de gözardı edilmemelidir.

İncelediğimiz Türk oyun sözleri ise, bu dönemlerde yaşanan tiyatroya ilişkin her türlü tartışmanın izlerine rastladığımız yazılardır. Çoğu zaman yazarların dönemin gazete ve dergilerinde yayınlanan makalelerinin, kimi yazılarının tiyatro tarihimiz açısından daha önplanda tutularak değerlendirildiğini görmekteyiz. Zaman içinde üzerinde fazla düşünülmeyen ya da incelenmeyen bu önsözlerin; toplumun değişimini, yazarların coşkularını ve eleştirilerini yansıtmaları ile tiyatro bilgimize ve tarihimize büyük yararları olduğu kesindir.

Elbetteki tezimizde incelediğimiz bu uzun süreç içinde birçok oyun kaleme alınmıştır. Bu oyunların çoğunda da önsöz bulunmaktadır. Kimi kaynak sıkıntılı nedeniyle bu oyunların bir kısmına ulaşamamak da ileride araştırmacılar için her bir önsözün, araştırılıp incelendikçe yeni bilgilerle günümüze ışık tutacağına inanıyoruz.

Tezimizde adları geçen yazarlar için önsözler aynı zamanda bu yeni tür için düşüncelerini aktarabilecekleri bir fırsat kaynağıdır. Birçok oyun yazarının herhangi bir yayın organında makale vb. yazılarına rastlamadığımızı düşünürsek, bu önsözlerin onların düşüncelerini aktarmak için etkili bir yazım alanı olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle de bu bilgiler devrin tanınmış ya da tanınmamış isimlerinin tiyatroya ilişkin görüşlerini bizlere aktaran, genel olarak ortamı ve bu alandaki düşünceleri gösteren ilk kaynaklar olmaları bakımında da önem taşımaktadırlar. Böylece, sadece ünlü isimlerin tiyatro görüşlerini değil, bu alanda yaptıkları olan kişilerin de tiyatroyla ilgili düşüncelerini öğrenebiliyoruz. Bu da bize daha geniş bir bakış açısına sahip olmamızı ve tiyatro tarihimizi değerlendirirken daha nesnel ve daha çok bilgiyle hareket etmemizi sağlamaktadır.

Bu önsözler, oyun konusunda yaşanan sıkıntıların, sancuların bugüne ulaşan serüveninde başlangıç noktaları olarak yazarların ilk düşüncelerinin, kaygılarının dile getirildiği yazılardır. Aynı zamanda, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e yaşanan bu sancılı süreçte, oyun yazarlarının, kahraman yaratma, inandırıcı olma, sanatsal yaratıcılık, dil, biçem kaygısı, oyun konusu seçimi vb. bir çok sorunu, bu önsözlerde tartıştıklarını, değerlendirdiklerini görüyoruz. Tüm bu bilgiler ışığında, bugün tiyatro alanında yaşanan ve tartışılan bir çok sorunun ilk dile getirildiği noktalar olarak bu önsözler gelinen yerin, geçen zamanın ne kazandırıp ne kaybettiğini de gösterir niteliktedir. Bugün hâlâ tarihsel oyunlarla, gelenekten yararlanma, bize özgü tiyatroyu yaratmaya ilişkin tartışmalar da karışıklıklar yaşıyorsak, bu konuyu yüzyıl önce oyun önsözlerinde işleyen yazarların sözlerine kulak vermemiz gerektiğini düşünüyoruz.

Özellikle Tanzimat ile başlayan Batılılaşma sürecinin, Türk tiyatrosuna etkisini, bu dönem önsözlerinde yoğun olarak gördüğümüzü söyleyebiliriz.

Edebiyatla içiçe değerlendirilen tiyatronun, oyun yazma biçemlerinden önce oyunların önsözleri bu konuda bizlere çok şey söylemektedir. Öncelikle edebiyat ile tiyatronun ayrışmasının Meşrutiyet döneminin sonuna kadar da yapılmadığını görüyoruz. Hâlâ tiyatronun bir tür olarak edebiyatın içinde bir roman, bir öykü gibi algılanmasına devam edilmesi yüzelli yıllık bir geçmişe sahip olan Türk oyun yazarlığının gelişim sürecini değerlendirmede bizlere önemli bir çıkış noktasıdır. Bununla birlikte bugün oyun yazarlığımıza, sahnelenen oyunlarımıza baktığımızda artık tiyatronun bağımsız bir sanat dalı olduğunu edebiyatın kuramsal bilgilerinin çok dışında kendi kuramını yarattığını görüyoruz.

Tiyatronun edebiyatın bir kolu olarak görülmesi anlayışı hiç şüphesiz oyun dilini de derinden etkilemiştir. Diyalog düzeninden çok roman akışında betimlemelerin yer alması, oyun dilini ağırlaştırmış, okunmasını bile güçleştirmiştir. Oyun önsözlerinde de görülen bu ağır dil, okuma-yazma oranının düşük olduğu göz önüne alındığında, halktan çok aydınlar için yazılmış bir oyun anlayışını yaratıyor. Bu da halkın seviyesine inmek yerine halkı belli bir noktaya çıkarma düşüncesinin

kanıtları olarak görülmektedir. Bunun yanında giderek öğrenilen ve uygulanmaya başlayan tiyatro türü, oyun yazma anlayışı, dönem içinde önemli derecede sorun yaratan noktalama işaretlerinin de edebiyatımıza yavaş yavaş girmeye başlamasına önemli katkılarda bulunmuştur.

Yazarların oyunlarını sahnelerde görmeye başlamalarının, okunmak için oyun yazma anlayışını yavaş yavaş azalttığını, bunun da ilerleyen yıllarda hem oyun yazma tekniğini hem biçemi hem de konuları etkilediğini söyleyebiliriz.

Yine yazarlarımızın bir oyunun nasıl yazılacağı, kahraman yaratmanın aşamalarının neler olacağına ilişkin görüşleri, oyunculuk anlayışının nasıl olması gerektiğine dair ilk bilgileri, bu konularda yaşanan sıkıntıları bu önsözlerde görmekteyiz.

Tüm bu önsözlerde gördüğümüz en belirgin özellik şudur: tiyatro oyunu yazmak oldukça zorlu ve bir o kadar da önemli bir yazın alanıdır. Yazarlarımızın tüm samimiyetleriyle yazdıkları bu önsözler, sancılı bir sürecin yeni bir türe yansımalarının en belirgin örnekleridir.

Bir yanda toplumun siyasal ve sosyal alanda yaşadığı değişiklikler, karışıklıklar, bir yanda Batılı anlayışın toplumun hemen her katmanına giren farklı tarzı, başka bir çelişkinin gel-gitlerini de artırmaktadır. Bu gel-gitler tiyatro alanında yaşanan gel-gitlerdir. Seyirlik oyun anlayışının eğlenceye, güldürüye dönük biçimi ile Batılı anlayışın hem biçimsel farklılığı hem de tiyatro oyunlarının içeriğindeki farklılık oyun yazarlarının da en çok yaşadıkları sıkıntı olmuştur. Fakat şu da bir gerçektir ki, oyun önsözlerinde bu yeni türü okuyup anlamış, bu konudaki örnek oyunları incelemiş bakış açıları da vardır. Halkı bu noktada eğitmeye çalışan yazarlarla, bu yeni türü tanıtmak için oyunun nasıl okunacağından, oyunun kahramanlarına kadar bilgi veren yazarlarla karşılaşırız. Bu alanda yetersizliklerini samimiyetle itiraf eden bu isimler, her şeye rağmen yazmak istemelerini, büyük bir cesaret sayarak ve okuyucunun, çağdaşlarının anlayışına sığınarak dile getirmişlerdir. Ş. Sami'nin bir ayine, bir törene hazırlanır gibi oyun yazmaya hazırlandığı aşamaları tek tek anlattığı **Besâ Yâhûd Ahde Vefa** oyunun önsözünde dile getirdiği bu oyun

yazmayı önemseyen anlayış, hem Tanzimat döneminin hem de Meşrutiyet döneminin oyun yazarlarının bu alana bakış açısını özetler niteliktedir. Karşılaştıkları bu yeni türü algılamaya çalışan yazarlar hem kendileri öğrenmeye hem de halka öğretmeye çalışırken bu alandaki her ayrıntıyı açıklamaktan çekinmemişlerdir.

Önsözlerde dikkat çeken bir başka nokta da Doktor Kâmil'in, **10 Temmuz** adlı oyununun önsözünde belirttiği gibi, yazarlarımızın bir kısmının, daha sonra yayınlacakları yapıtları, oyunları ile ilgili bir ön bilgi vermeleri, hangi yapıtlarının yayınlanmak üzere olduğunu haber vermeleridir. Bu davranış, bir gelenek olarak günümüzde pek devam etmese de uzun yıllar yayınlanan romanların, oyunların arkasında, yazarın yakında yayınlanacak yapıtı olarak bilgi veren yazılara ya da resimlere rastlamaktayız. Bunların ilk örneklerini ise bu önsözlerde görmek bizler için, araştırmamız adına, elde ettiğimiz bulgular adına, küçük örnekler, hatta bilgiler arasından çekip çıkarmaya çalıştığımız örnekler olarak şaşırtıcı ve bir o kadar da değerlidir.

Bu önsözlerdeki bilgilerin yeterli olup olmaması ya da yazarların ne dediğinden çok bu konuların önsözlerde tartışılmış olması önemlidir. Yazarların bilgi bakımından iyi bir noktada olduğunu bizlere gösteren bu önsözler, uygulamada olmasa bile bilgi ve kuramsal düzeyde belirli bir noktadan tiyatroya baktıklarını göstermektedir.

Tiyatro terimlerini bu tanımlamaları kullanan yazarlarımızın önsözlerinde, birikimlerini yansıtan tarih bilgisinin, tiyatro bilgisinin yanın da edebiyat tarihine ilişkin ve Batı tiyatro tarihiyle geleneksel tiyatromuzla ilgili bilgilerin düzeyi de yazarlarımızın kendilerini yetiştirmeleri, eğitmeleri açısından ilginç bir göstergedir.

Yine bu önsözleri incelediğimizde karşılaştığımız korsan yayın sorununun ilk izlerine rastlamamız hem konunun önemi açısından hem de yüzyıllar öncesinden gelen bu seslenişin, ilk izlerine rastlamız açısından bizler adına değerli bir bilgidir.



Bugün okuğumuz birçok kitapta, romanda, şiirde, incelemede karşılaştığımız önsözleri çoğu zaman okumadan geçerken bu anlatımın yüzyıllara dayanan bir gelenek olduğunu görmek çalışmamızın adına varılan en önemli sonuçtur. Bu tez ile uzun yıllar girilmemiş bir alan araştırılmış, oyun önsözleri aracılığı ile ilk tiyatro bilgilerimiz sistematik bir temelde incelenip ortaya konulmuştur.

Önsöz yazmanın bir gelenek olduğu düşüncesine ise, araştırılıp, yeni yazıya aktardığımız tüm önsözler incelenerek varılmıştır. Ortaya sürdüğümüz bu düşüncemiz, her bir önsözdeki tiyatro bilgileri tek tek incelenerek, saptanarak desteklenmiş ve ortaya konmuştur.

İncelediğimiz önsözlerin hemen hepsinde yoğun bir tiyatro bilgisi olmadığını görüyoruz. Bu önsözler, yazarların, görevleri, konuları, kimlikleri, ilgi alanları gereği, tarih, coğrafya, felsefe vb. gibi konularda görüşlerini anlattıkları yazılar olarak da karşımıza çıkmaktadırlar. Fakat biz incelemizde tüm bu bilgilerin içinden tiyatro bilgilerini ayıklayıp seçerek Türk tiyatro tarihine ilişkin ilk kaynak bilgileri bulmaya çalıştık.

Önsözler incelenirken, karşılaştığımız kimi bilgileri, eksik, yanlış gibi sözcüklerle niteleyebiliriz. Fakat yanlışlığın bile bizim için, özellikle oyun yazarlığı serüvenimiz için önemli kilometre taşları olduğunu düşünüyoruz.

Bugün Türk tiyatro tarihine baktığımızda, oyunların yazılış tarihleri gözönüne alındığında oyun önsözlerine bakılmadan yapılacak olan bir araştırmanın, yorumun ya da eleştirinin eksik olacağını söyleyebiliriz. Bu uzun yıllar bu kadar detaylı incelenmemiş önsözlerin, bugün yeni araştırmalarda önemli bir kaynak olacağına inanıyoruz. Kronolojik bir sırayla incelenen bu önsözlere tek tek baktığımızda, değişen tiyatro anlayışını, gelişimi, kimi zaman benzerlikleri ya da hiç değişmeyen noktaları tarihin akışı içinde görüp değerlendirebiliriz. Biz tezimizle, neredeyse unutulmaya yüz tutmuş tarihi bir bilgi birikimini tekrar ortaya çıkararak Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinin tiyatro anlayışını, bilgilerini, yeni yeni tanınmaya başlayan tiyatro türünün tarihsel kaynakları olan olan bu önemli bilgileri tek tek inceleyerek

ortaya koyuyor, bu kaynakların ve bilgilerin diğere araştırmacılar için de yararlı olacağına inanıyoruz.

Çalışmamızla ortaya konan tiyatro tarihimize ilişkin bilgilerin bugün ne denli eksik ve yetersiz olduğunu da görüyoruz. Türk tiyatrosu tarihi araştırmalarına önsözlerle küçük bir katkıda bulunsak da asıl bizleri bekleyen görevin 1840'dan, 1928'e kadar Osmanlıca yazılmış olan makaleleri derleyip bibliyografyasını oluşturmak ve hiç olmazsa seçki düzeyinde bir yayını gerçekleştirmek hedefimizdir.

Sonuç olarak, Türk tiyatro tarihimiz araştırılırken, çoğru kez gözardı edilen bu geleneğinin, bu bilgi birikiminin Türk tiyatro tarihimiz için önemli bir kaynak oluşturduğunu, içerik bakımından tiyatroya ilişkin ilk tartışmaların, ilk düşüncelerin bu önsözlerde şekillendiğini görmekteyiz.

Tüm bu önsözlerin ve bu dönemlere ait makale, gazete yazısı gibi tiyatro yazılarının Osmanlıca olduğu düşünöldüğünde karşımıza çıkan zorlukları yenmek için daha çok çaba harcamamız gerektiğini görmekteyiz. Öncelikle Osmanlıca diye nitelendiren bu dili sadece günümüz Türkçe'sine çevirmenin yeterli olmadığını belirtmek isteriz. Herhangi bir yazıyı günümüz Türkçe'sine aktardığımızda karşımıza Farsça ve Arapça sözcükler yığını çıkmaktadır. Bir sözcüğün çoğru zaman birkaç anlam taşıdığı düşünöldüğünde, tamlamalarla dolu olan bu dillerin günümüz Türkçe'sine aktarımında yine zorluklarla karşılaşölmektedir. Noktalama işaretlerinin de pek kullanılmadığı da göz önüne alındığında neredeyse on tümceyle yazılacak olan bir paragrafın çoğru zaman tek tümceyle anlatılmasının anlaşılma açısından da sıkıntılar yarattığı bir gerçektir. Diğere yandan bu çevirileri yapmanın sadece Osmanlıca bilmekle olanaklı olamayacağı, alana hakim, dönemin tiyatro anlayışını daha doğru bir söyleyişle tiyatroyu bilen bir gözün, deneyimli bir bakış açısının doğru bilgilere ulaşmak adına oldukça önemli olduğu bir gerçektir.

Bu noktadan hareketle şunu söyleyebiliriz ki, tiyatro alanında eğitim alan öğrencilerin, özellikle araştırmacıların mutlaka Osmanlıca öğrenmeleri gerektiğine inanıyoruz. Böylece ilk elden kaynaklara ulaşölabilecek, eksiksiz ve yanlışlardan

uzak bilgilerle tiyatro tarihimizi öğrenebileceklerini düşünürüz. Bu nedenle tiyatro eğitimi süresince Osmanlıca'nın lisans, yüksek lisans, doktora eğitimi içinde, özellikle uzmanlık alanları içinde mutlaka öğretilmesi / öğrenilmesi gerektiğini düşünerek, ders olarak okutulmasını öneriyoruz.

## **EKLER**

## EK 1: 1859'dan 1923'e Kadar İncelenen Telif Oyunların Önsözleri

### İBRAHİM ŞİNASI

#### Şair Evlenmesi

1859 / 1960

#### İhtâr

Bu oyun iki fasıl olarak 1275 (1859) tarihinde tiyatro için tertîb olunmuş idi. Sonradan birinci faslının kaldırılması lâzım geldi. Bazı kelimelerin imlâsında mahsûsî olan yanlışlık mütekellimin telaffuzunu taklîd içindir. Mu'terize ( ) içinde bulunan kelâm yalnız hâli ta'rîf içindir. Şöyle bir hatt-ı ufkî (-) söz başına delâlet eder. Nokta (.) sözün bittiğine delâlet eder.

## ALİ HAYDAR BEY

### Sergüzeşt-i Perviz

Üç Fasıldan İbaret Trajedi, 1866

İşbu trajedinin mebni-i aleyhi olan hikaye vaktiyle Pervîz namında bir mirasyedi olub hüsn ü melâhatla Meşhûre ve Hoş-hüma ismiyle müsemma olan bir mekkâre-i hezâr-âşnânın nasıl mübtelâ-yı derd-i aşk ve muhabbeti olduğu ve sonra ne halde bulunduğu beyan olunmuştur.

### Mukaddime

Biliyorum ki bu manzume enzâr-ı umûmiye arz olunmağa lâıyk bir eser değildir. Fakat âlemde fena eser olmadıkça âsâr-ı nefisenin kadri bilinmez misli-i meşhûruyla bazı zevât-ı kirâmın teşvikâtına istinâden tanzîmine cür'et eyledim. Ümididir ki der-kâr olan hataları damen-i afv ü merhamet ile mestûr buyurulur şurasını dahi ifade eylerim ki şiirimize bir trajedi yolu açtım ikmâl ve intizâmına bu yolda beni takib edecek zevât-ı kiramın muvaffak olmalarını temenni eylerim.

## EBÜZZİYA TEVFİK

### Ecel-i Kazâ

Diyojen, 23 kasım 1288, Sayı: 167

### Mukaddime

1. Tiyatro edebiyâtın en belli başlı sınıflarından biri olduğu hâlde her nasılsa memâlik İslâmiyyede mu'teber olamamıştı. Vâkı'a birkaç seneden beridir bir Osmanlı tiyatrosu peydâ oldu. Fakat bunun daha ne derece hâl-i sabâvette bulunduğunu ta'rif iktizâ etmez. Şimdiye kadar bu yolda yapılan âsâr ise cenîn-i sâkıt kabilinden 'add olursa revâdır.

Ben de tecrübe yollu 'umûmun nazar-ı mütâla'asına 'arz ettiğim şu eser-i 'acizâneyi yazmıştım. Sâirlerinden farklı olmadığını bildiğim gibi onların basılmış olmasından cesâret bularak neşrini arzu eyledim; emsâli mevcûd olan zevzeklik memdûh olmasa da mücâz tutulur sanırım.

2. Tiyatro denilen eser ya bir dereceye kadar hakîkî veyâhûd bütün bütün hayâli bir veya birkaç adamın zihince tasavvur olunan ahvâlini hâricde tecessüm ettirmekten 'ibârettir. Bu cihetle tiyatro yazarların birinci vazifesi gerek tasdîkât-ı fikriyye ve gerek infî'âlât-ı kalbiyyece kendini bütün bütün ma'dûm hükmünde tutarak ahlâk u 'âdât ve efkâr u hissiyâtını tasvîr etmek istediği 'asrın veya şahsın serâ'irini keşf ile uğraşmaktır. Bundan dolayıdır ki Avrupa'da tiyatro ile meşgul olan pek büyük şâirlerin bir eserinde fevka'l-'âde zemm ettiği bir hâli diğer eserinde hadden ziyâde vassf ettiği pekçok görülür. Bu da muhavere tarzında yazılan şeylerde tabî'i değil midir? Bir hasîs ile bir sefihi karşı karşıya getirip de aralarında hakîmâne bir mübâhese cereyan ettirilmek istenirse insân gâh tasarrufu gâh keremi tervic etmeğe kendini mecbur görmez mi?

Veyahûd bundan bir ‘asır evvelki vücûhtan ahvâli ta’rîf olunan bir zâtın şimdiki adamlara benzemediğine ve garîb garîb zunûn ve mütâla’âtma ta’rîz etmek (Kuyucu Murad Paşa’nın mezar taşında sarık var. Binâ’en’aleyh sadr-ı a’zâm değil şeyhü’l-İslâm olmalı) demek kabilinden olmaz mı?

Bu mukaddemât anlaşıldıktan sonra lütfen şurası der-hâtır buyurulsun ki hiçbir tiyatro ser-â-pâ müellifinin efkârı olmadığı gibi şu eser-i ‘âcizane dahi tasavvurât-ı malhûsanın mi’yârı değildir. İçinde etvâr ve efkâr vardır ki bi-hakkın bana isnâd olunabilse kıyamete kadar iftihar ederim. Yine etvâr ve efkâr vardır ki şahsıma ‘azv olunmamasını ahvâlîmi bilenlerin hakkaniyetinden, bilmeyenlerin mürüvvetinden beklerim. (înne ba’de’z-zanni ism) \*

3. İmlâdaki olan mugâyeretler hakkında izahat vermeğe hacet yoktur sanırım.

Ne vakt lisânımızda bir lügat peyda olursa biz de herkesin sûret-i telaffuzundan ise kâ’ideyi tercih etmeyi o vakt vazifeden ‘addederiz.

4. Dramın ma’nâ-yı tazammunîsi (fâci’a) ile tercüme olduğundan eser-i ‘âcizânemde dahi o ‘unvanı ihtiyar eyledim.

Tevfik



**NAMIK KEMAL**

**Vatan Yâhûd Silistre**

1873

**İhda**

Ey vatanın hıfz-ı hayatı yolunda vakf-ı can eden mücahitler!

Şu eser-i âcizanemin mevûu –alaylarında silah kullanmak şerefine nail olduğunuz Osmanlı askerinin velvelesi dünyayı tutan mesair-i kahramanîsinden biridir. Sizin şanınızı ilâya çalıştım. Onun için eser-i hakiranemi –değersizliğini itiraf ile beraber- sizin namınıza ihda ederim.

Vatan, ne demek olduğunu bilen ashab-ı kalemin hıfz-ı vatan için yapabileceği şey askerde –Allah göstermesin- felâket görürse beraber ölmek, zafer görürse milletin lisan-ı teşekkürüne tercüman olmaktır.

Yaşasın askerimiz! Yaşasın vatan!

**NAMIK KEMAL**

**Celâleddin Harzemşâh**

Midilli, 1300 (1882-1883)

### **Mukaddîme-i Celâl**

Tiyatroya gelince, bu nev'-i edeb gayet masraflı bir temâşâgâh ile ahlâk-ı milliyemize göre pek güç meydâna gelir. Bu, oyuncu takımına muhtâc olduğu hâlde lisanımızda hikâye kısmından bir kaç kat ziyâde terakki gösterdiği meydândadır. Bu gün neşriyatımız içinde te'lîf olsun, tercüme olsun en güzel hikâyelerimizden güzel 25, 30 oyun bulabiliriz. Zannederim ki tiyatroya müte'allik yazılan âsârda bu terakkîye, tiyatronun hadd-i zâtında romanda rüchâniyle berâber, bir de İstanbul'da iyi kötü bir temâşa-gâhın vücûdu sebep olmuştur.

Filhakîka tiyatromuz öyle münevver ma'razlı, mükemmel perdeli olmadığı gibi, oyuncular evzâ'ı da zararsız, fakat telâffuzda temâşanın yarı zevkini kaybettirecek kadar kusurludur. Maamafih hayatın lezâiz-i hakîkiyesini bilenlere göre bu kadar nekayisiyle berâber yine hayal gibi, ortaoyunu gibi sû-i edeb ta'lîm-hânelerinden bin kat ehven ve geceye tesadüf eden yan devre-i ömr içinde haneyi habishâneye tahvîl etmek veyâhud kahvelerde komşularda laklaka ile izâ'a-i zaman eylemekten ise -ne kadar kusurlu olursa olsun- bir temâşâ ile eğlenmek herhalde hayırlı olduğu için tiyatroya rağbet ziyâde değilse munkatı'da değildir.

Sonraları yani bundan takrîben beş on sene mukaddem Varna mutâsârrıfı esbak saadetlü Ali Beyefendi'nin mübâderetiyle bazı ashâb-ı kalem ve encümen yaparak tiyatromuz için bazı eserler tertîbini deruhde eylediler, ki bendeniz de liyâkatsizliğimle berâber aralarında bulunmuştum. Bu encümenin âsârından en evvel nazar-ı temâşaya Vatan yâhud Silistre arzolundu. Bu oyun tiyatroyu bulunduğu hâlden kırk elli derece ileri götürmüş ve bundan başka Silistre'nin zuhûru lisanımızda o kısm-ı edeb için bir devre-i terakkîye de tarih-i bidâyet olmuştur.

Silistre âsâr-ı kem-terânemden iken yukarıdaki sözleri îrâdına cesâretten hicab ettiğim, mazhar olduğu rağbetin müfâhereti nefsimde te'allük etmediğindendir. Çünkü oyunun hâsıl ettiği neticeye sebep sûret-i tertîbi değil mevzû'udur. Tiyatro ma'razından o zamana kadar görülen şeyler ekseriyet üzere başka milletlerin ahlâk ve âdât ve eşkâl ve tezyînâtiyle setr olunmuş birtakım hissîyât-ı kalbiyye ve muâhezât-ı hikemiyyeden ibâret iken umûmun a'zâm-ı teessürât ve belki maksad-ı hayatı olan vatan muhabbeti silâh-ı Osmanînin en şanlı meâsirinden bir cihâd-ı hamîyyet ta'rîfâtı arasında enzâra arz-ı cemâl edince bittabi tiyatroya sevâbık-ı fâhiremizin âyîne-i in'ikası, fe-zâil-i milliyetimizin bir levha-i temâşası nazariyle bakıldı. O cihetle rağbet, ümidlerin bin kat fevkine çıktı.

Vatan'ın zuhûrunu lisanımızda o kısım-ı edeb için bir devr-i terakkîye tarih-i bidâyet eden hâl ise ondan sonra nev-residegân-ı mârifetin tiyatro yazmağa ve ashâb-ı mütâla'anın o yolda yazılan âsârı okumağa gösterdiği rağbettir ki onun hisse-i mübâhâtı da milletin hüsn-i tabîat ve seciyye-i fetânetine âiddir. Bunda bendenizin hakkım olabilecek bir meziyyet varsa o da evlâd-ı vatanın mefâhir-i kahramânîsine meddah olmak istediğim için birkaç garaz-kârın te'vîlâtıyla 38 ay bir zinda -ı ibtilâda baykuşlara, yılanlara refîk-i iğtirâb ve sıtmalara, hummalara hedef-i tecrübe olmaktan ibâret kalır.

Avrupa'da bir zâta yazdığım mektubda tiyatro mütala'asınca olan fikrimi şu ibâre ile beyân etmişim:

«Bir güzel oyun okumak oynandığım görmek kadar lezzet vermese bile yine roman mütâla'asına müreccahtır. Çünkü oyunda hissîyât daha şiddetli tasvîr olunur. Mevzûa mütemmim suretinde gelen ta'rîfat ve avâriz ise hikâyelerde olduğu kadar mufassal ve müşevveş olmadığından insanın te'sîrâtı birtakım lezzet-şiken fâsılalara uğramıyor.»

İstanbul'da gördüğüm erbâb-ı edebînin pek çoğunu bu mütâla'ada bendenizle müşterek bulmuştum. Hattâ tiyatromuz Avrupa'dakiler gibi mükemmel olmadığı için

te'âti-i efkâr ettiğim zâtlar oyunun temâşasıyla mütâla'asında olan farkı bendenizden bile az buluyorlardı.

Tiyatro mütala'asınca millette hasıl olan rağbetin derecesine daha bedihî, daha umûmî bir başka delil ile de yakın hâsıl eyledim:

Lisanımızda şimdiye kadar neşrolunan hikâyeler içinde en ziyâde revac bulanların birincisi değilse de biri -değersizliğiyle berâber- İntibah idi. Halbuki âsâr-ı âcizânemden neşrolunup da oynanmayan tiyatroların da revacı İntibah'a fâik-i zuhûr eyledi. Galiba böyle bir tecrübe üzerine olmak gerektir ki edebiyat-ı Osmaniyye'de birinci mevki'-i imtiyâzî hâiz olanlardan Hâmid Beyefendi Duhter-i Hindu'yu, tiyatronun muâvenet-i nakîsasından istisnâsını ilân ile berâber sırf okumak için yazılmış bir kitab gibi umûmun nazar-ı takdîrine arz eylemiştir.

Duhter-i Hindu'nun mütâla'asından ise, lezzet-şinâsân-ı edeb seyr edilen oyunların pek çoğundan bin kat ziyâde mahzûz olduklarına eminim.

Âsâr-ı âcizânemden neşr olunduğularım beyân ettiğim tiyatrolar Gülnihâl ve Akif Bey ve Zavallı Çocuk'tur ki Magosa duzah-ı dünyevîsinde bulunduğum -gâliba-namları da kendileri gibi bir kaleden dışarı çıkmamakla mahkûm olduğu için hiç birine imzâ konulmak mümkün olamadı.

“Gülnihâl”i Vatan'ın oynamak üzere ta'lîme verildiği esnada, Zavallı Çocuk'la Âkif'i de menfâda karakol altında yazmıştım. Birincisi her neden ise Son Pişmanlık mazhariyetinde çıkararak nâmı olan Râz-ı Dil; Gülnihâl'e tahvîl olunmadıkça ruhsat-yâb-ı zuhûr olamadı. Hattâ, Son Pişmanhk'tan bile bedbaht imiş ki en mühim parçalan ve en güzel ibâreleri tashîh ve tenkîh edilmek gibi bir mezâyâ-keşlige uğradığımdan beni neşrettiğime ve belki yazdığımı peşîmân eyledi.

Gerek İntibah'da ve gerek Âkif'le Zavallı Çocuk'da da bir takım hatfât ve nevâkıs var ise de Gülnihâl gibi rûh-ı mânâyı imâte edecek derecede değildir.

Yine Magosa'da iken Kara Belâ nâmında da bir oyun yazmışım ki hüsn-i niyyetime mükâfaten umûmun hakk-ı hakîrânemde ibrâz eylediği raġbeti, aczimin nisbet-i mütেকâfiyyesinden bile bâlâ-ter gördüğüm için -zaman müsâid olursa- yukarda ta'dâd olunan eserlerin musahhahlarıyla berâber neşrine cesaret edeceğim. Menfâ âleminde imâte-i zamâne medâr olmak ihtimâli ve heyhat!.... belki beka-yı nâm gibi hayât-ı edebiyeden pek de aşağı kalmıyan bir saâdete bile hizmet eder hayâl-i muhâl ile tertûbine teşebbüs eylediğim bir eser de şu mukaddimenin sâik-i tahrîri olan Celâl'dir.

Bu oyun kendi nev'inden olan şâir âsâr-ı âcizânem gibi bizim şimdiki tiyatroda oynanmak için yazılmadığından, perdelerini lüzûmu kadar ta'dâd ettirmekte, eşhâsını oyuncular takımının müsâid olduğu dereceye kasr etmekten ise mevzûun icâb ettirdiği mikdara iblâġ etmekte; ifâdesinde âdi tarz-ı tekellümden, tasvîr-i hissiyât ve telvîn-i tahayyül ve husûsiyle İnan fikirlerine şimdiki tarz-ı edebî cevâz verebildiği kadar takarrüb için ne kadar ihtiyâç mess ederse o derece tebâ'üd edilebilmekte muhtar idim.

Bu hürriyet-i kaleme ise, bir de mevzûun ulviyyeti inzimâm eylediğinden Celâl, şu tarz-ı te'lîfde istediğim dereceye gidemedimse de yazdığım şâir tiyatrolara tefevvuk edebildim zannedirim.

Fransa'nın en büyük üdebâsından Corneille ekser tiyatrolar için yazdığı muhâkemeler sırasında en aşağı bir eserini oyunlarının cümlesine tercih eylemişti. Bendeniz ise Celâl'i bu yolda olan âsâr-ı hakîrâneme nisbet ehven görmekte yanılmış isem bir küçük hatâda bir büyük şâire müşâbehetle teselli bulurum. Maamafih «kuzguna yavrusu anka görünür» sözü sırf hakîkat olduğundan mıdır, nedir? Şu zâde-i tabîatde göreceğine ümid-vâr olduğum raġbete -velev zerre kadar olsun- bir liyâkat tasavvur etmediğim için ashâb-ı mü-tâla'anm temennâ-yı hüsn-i nazar yolunda birtakım izâhâta girişmekten kendimi menedemedim. Bu izâhât ise evveleminde tiyatroya dâir birtakım mülâhaza îrâdına ihtiyâç gösterdi. Vâkıa gazetelerimiz ona dâir pek çok şeyler, söylemiştir. Fakat güneş her gün doğarken ziyâsı kimseyi uyandırmadığı gibi hârîka-i hakîkat da tekrar tekrar İltimâ' etmekle insana kelâl getirmez itikadındayım.

Bir milletin kuvve-i nâtıkası edebiyat ise, timsâl-i edebî nâtika-i zî-hayatı da tiyatrodur. Tiyatro, fikrin hayâlâtına vicdân, vicdânın ulvîyetine cân, cânın hissiyâtına lisan verir. Hayal, avâlim-i ulviyye içinde araya araya tâb ü tâkattan kesildikten sonra inzivâ-hâne-i fütura çekilip de etrâfına imâle-i nigâh ile mütehassirâne arz-ı iştiyâk ettiği o nâzenin dilrübâ-yı saâdeti tiyatro ma'razlarında, bir şâirin ikbâl-hâne-i tasavvurunda perî-veş bulmuş ha-zineti'l-kalb-i tabîatinin bin cevâhir-i marifetiyle zînet-yâb olmuş da hırâm-ı nazar-firîbiyle perîşân saçlarını mevc-engîz-i letâfet ederek bir bahtiyar ailenin lezâiz-i hayattan istifâdesine hizmet için melek-i müekkel makamına kaim olmuş görür. Gönül, çarpma çarpma vücûdu hâb u ârâmından dûr ettikten sonra, bir sükût-ı ıztrâb-âlûda düşüp de hirmân-ı vusûlünden dolayı müteessirâne dağ-dâr-ı âlâm olduğu o belâyâ-şiken sultan-ı hürriyeti tiyatro ma'razlarında bir edîbin hafâ-hâne-i hissiyâtından kurtulmuş, dâr'ü-l -cihâd-ı hamîyyetinde ne kadar silâh-ı zafer var ise cümlesiyle techîz olunmuş da zîr-i pây-ı ikdâmında erkân-ı âlemi lerze-nâk-ı dehşet ederek bir saâdetli kavmin serhadd-i ikbâl ü istikbâlinde muhafazalığa müdavim olmuş görür.

Ruh, fûshat-âbâd-ı hayât içinde uğraşa uğraşa cismin sükûnuna gıpta-keş-i hasret olacak bir hâle geldikten sonra, alâik-i süfliyyeden bütün bütün nefret getirip de visâline nâil olmak için cilve-gâh-ı kadîmine çekilmek istediği o ismet-âğîn-i ezvâk-ı muhabbeti tiyatro ma'razlarında, bir ehl-i dilin mehd ve vicdânından ayrılmış gülistan hayâlinin ezhâr-ı reng-â-rengine bürünmüş de hafif hafif teneffüsünden etrafa ruhlar dağıtarak bir hacle-gâh-ı visâl içinde iki devlet-mend âşıkın âgûş-ı iştiyâkı arasında nâim olmuş bulur.

Fıtratta bir teessür, nefste bir ma'raz yoktur ki temâşâ-gâhlarda bir misâl-i zî-hayatı bulunmasın!...

Tabîatte bir maskaralık, gönülde bir garaz bulunmaz ki ma'razlarda bir hayâl-i mücessemi görünmesin!...

Tiyatro aşka benzer. İnsanı hazîn hazîn ağlatır. Fakat verdiği şiddetli teessürlerde bir başka lezzet bulunur.

Tiyatro cihanın aynıdır. İnsanı doya doya güldürür. Fakat hâtıra getirdiği tuhaflıklar bil e-tabîatin aczini gösterdiği için- ashâb-ı intibâhda gülerken ağlamak için hâhişler tevlid eder..

Başka bir yerde de demiştim, tiyatro eğlencedir. Fakat eğlencelerin en fâidelisidir. Çünkü tebliğ-i merâmında havass-ı zahirenin şiddet-i infi'âl ve kuwet-i intikalde cümlesine faik olan nazarı sâmi'aya teşrîk ettiği için fikir ve vicdâna iki vâsıta ile te'sîrini icrâ eder.

Bu cihetlerle tiyatrolar eğlencelik mâhiyetinden ayrılmakla berâber, memâlik-i mütemeddinenin inkılâbât ve terakkîyâtına neşriyâtın cümlesinden ziyâde hizmetler eylemiştir.

Böyle ma'sûkasından ders okur gibi, insanın birtakım ezvâk-ı ruhâniyye içinde müstefid-i mârifet olmasına hizmet eden bu vâsıta, muhterî'ât-ı fikriyenin en parlaklarından addolunmağa şâyeste değil midir?

Avrupa'da gelen en büyük nâtıka-perverân-ı siyâset, tiyatroların şakird-i fesâhati; en büyük fedâkârân-ı hamîyyet, tiyatro yazarların perverde-i himmeti olduğu iddiâ ve isbât edilmektedir.

O, ne ulvî eğlencedir ki fikr-i siyâsete fesâhât gibi bir silâh-ı zafer veriyor. Hiss-i hamîyyet için eserine mecbûri incizâb olunacak muktedâlar icâd ediyor.

Tiyatronun ahlâkça o kadar te'sîri tecrübe olunmuştur ki vaktiyle bir şâir Fransa'da échafaud ta'bîr olunan ve hizmeti üzerinde adam idâm olunmaktan ibâret bulunan bir âleti ma'razda göstermek is'teyince muâsırlarından bir hâkim: "Aman o

vâsita-i mel'ûneyi temâşâ-gâha çıkarma! Sonra ahali altına dört tekerlek takar da siyâset meydânlarında dolaştırmağa başlar» demiştir. Teessürce neşriyâtın hiç biri derecesinde kalamadığı içindir ki matbûât hürriyet-i tâmmе derecesine götürölmüş ve belki basılacak şeyler bir nizâm vaz'ı esâs nizâmâtı ihlâl hükmünde addolunmuş olan yerlerde bile tiyatroları sûret-i mahsûsada bir tefîş ve nezâret altında bulundurmak levâzım-ı siyâsetten addolunmuştur.

Hele tiyatroların tehzîb-i lisana olan hizmeti bir mertebedir ki Avrupa talebesi, darülfünûnlarda nâkıs kalan terbiye-i fesâhatlerini temâşâ-gâhlarda ikmâl ederler. İşte bu kadar mütenevvi' havassı câmi olduğundandır ki memalik-i garbiyyede tiyatro, aksâm-ı edebın cümlesine fâik addolunur. Hattâ Avrupa'da en büyük edîblerin en güzel eserleri tiyatrolarıdır.

Meşhur Voltaire her fende ve husûsiyle aksâm-ı hikmet ve edebın ihâtâ-i külliyesi cihetiyle mertebe-i ulyâ-yı marifeti haiz allâme ve fakat tiyatroda ikinci derecede bir şâir sayılırken, külliyyâtın tab'ında oyunları âsârının cümlesine takdîm olunagelmiştir.

Sâir edebiyata nisbet tiyatro, tasvîre nisbet-zî-rûh gibidir. Tarihlerden anlaşıldığına göre neşât ve irfanın cilve-gâh-ı visâli olan bu mesîre-i edeb dahi ekser kemâlât-ı medeniyet gibi şarkda tulû' eden leme'ât-ı hikmet-âsârından olarak en evvel Çin ve Hind taraflarında zuhûr eylemiştir.

Hind'in Sanskri lisanında yazılmış ve Fransızca'ya tercüme olunmuş Sakuntala nâmında bir oyun vardır ki her ne kadar İskender'in Sind kenarına kadar götürdüğü râyet-i gâlibiyyet kıtaât-ı selasenin bir çok cihetlerini Yunan'ın te'sîrât medeniyetine bir dereceye kadar mağlûb ettikten sonra yazılmış ise de nakş-ı tahayyülâtında tavusları, bebgâları andıran parlak parlak renklere, zevk-i hissiyyâtında baharlara, devâlara benzeyen tatlı tatlı merâretlere bakılınca sırf o -toprağı cennet bahçelerinden, havası cehennem derecelerinden müste'âr olan- kıta'-ı bî-misâlin nâmiye-i feyyâza ve harâret-i gariziyesiyle vücûde gelmiş mahsûlatında olduğu bedâheten anlaşılır. Hattâ



nazar-gâh-ı temâşâyâ vâz'ı da ormanlı, bahçeli bir sahrâcığa muhtâc olduğundan sûret-i tertîbi bütün bütün Yunan tiyatrolarına taklid şâibesinden beri olduğunu isbât etmektedir.

Bununla berâber yine Avrupa'da mevcûd olan tiyatroların merkez-i intişârı Yunanistan olduğu ve birtakım erbâb-ı tedkîkin re'yi gibi Yunanlılar bu kısım-ı edebi Hind taraflarından iktibâs etmiş olsalar bile iktibâsların taklîd derecesinde bırakmayarak tiyatroyu kendilerine mahsûs bir şekil ve hâle getirdikleri müsellemmâtandır.

Bir dereceye kadar Yunanlıların şâkird-i ma'ârifî olan Romalılar bu cins-i edebden istifâde etmek istemişlerse de gayretlerini mukallidlik ve belki mütercimliğe hasretmişlerdi.

Zamanlarında sunûf-ı ma'ârifden hiç birinin nisyânda kalmasını şân-ı himmetlerine yakıştırmayan kavm-i şerîf-i Arab, edebiyatın bu kısmını da bütün bütün nazardan ıskat etmemiş olsalar gerektir.

Hattâ Nefhü't -Tabîb, Endülüs'de birtakım eğlence yerleri ta'rîf eder ki tarihin ifâdesindeki ihtisar ile berâber oralarda tiyatronun vücûdunu gösterir. Hayfâ ki Arab'ın o parlak medeniyeti şarkda, zelzeleden müdhiş, tûfân kadar muhrîk olan Tatar beliyyesine, garbda, âteşten merhametsiz, tâûndan muhlik olan ehl-i sâlib âfetine uğradığından birkaç yüz milyonluk İslâm içinde zuhûr eden bunca ashâb-ı irfanın altı asr-ı terakkîde meydâna getirdikleri mahsûlât-ı kemâlden binde biri bile âlem-i insâniyyetin hazâin-i istifâdesine intikâl edemedi ki tiyatroda ne dereceye kadar gittiklerini gösterecek elde bir misâl bulunsun!

Edebiyat-ı İraniyye içinde ise şî'rînin hâline nazaran tabîî tiyatro mevcûd olamaz. Mâhdan mâhîye erişecek kargıları, derûnunda feleği habâb kadar gösterecek

kadehleriyle berâber hayâlât-ı Acemâneyi dünyanın neresine sığdırmak kabil olabilir ki İran'da tiyatro bulunabilmek mümkün olsun!

Avrupa'da ise akvâm-ı vahşiyyenin her cihete istilâsiyle ma'ârifin her nev'i gibi tiyatro da vüs'at-âbâd-ı nisyâna çekilerek bir çok vakitler nazar-ı temâşadan muhtefî kalmışken XI. asr-ı milâdî evâhirinde İtalya'da, bir asır sonra İspanya ve İngiltere'de ve biraz daha sonra Fransa'da ve Fransa'dan sonra Almanya'da yine cilve-sâz-ı zuhûr olmağa başlamıştı.

Bugünkü günde ise Avrupa kıt'asında hiç bir kavim yoktur ki tiyatroya mâlik olmasın.<sup>448</sup> Bir edîb, şi'r ile mûsikîyi iki hemşireye teşbîh eylemiş! Memâlik-i mütemmidenede bulunan tiyatro ma'razları her biri o iki mahbûbe-i vicdândan birinin zîynet-serâ-yı visâlidir. Saded-i bahsin İse mûsikîye ta'alluku olmadığı için şu mukaddimede yalnız şi'r tiyatrolarının tertîbinde câri olan kavâide hasr-ı makal olunmak tabîî görünür.

Oyunlar, umûmiyyet itibâriyle iki mesleğe münkasimdir; Birine klâsik, diğere romantik denilir ki mânâ-yı tazammunları îtibâriyle birinci «fennî» ikincisi «tabîî» kelimeleriyle tercüme olunabilir. Birinci sınıf oyunlar bazı üdebâ beyninde ta'yîn olunan kavâide, ikinci takım ise sırf sevk-i tabiata tâbidir.

---

<sup>448</sup> Eğer şimdi Helleniste'lerin Yunan şu'arâsının metrûkât-ı kalemiyelerine verâsetleri kabul olunursa filhakika Avrupa kıt'asında tiyatrosuz hiç bir kavim yoktur. Halbuki eski Romalıların âsâr-ı edebiyesine şimdiki İtalyanların iddiâ-yı verâseti nasıl bir mudhike suretini alırsa bu maskaralık Hellenistelere ma'a-ziyâdetin şâmil olur. Garîbdir ki kendilerini Sokrates'lerin Eflatun'ların ahfâdı olmak üzere kabul ettirmek isteyen bugünkü Helleniste'ler tiyatrodan o kadar mahrumdurlar ki eğer derme çatma ta'bîr-i âmi-yanesinin misâl-i müşahhası olan Ermeni oyuncularımız tarafından bir iki senede bir kere Yunanistan'a seyahat vuku'a gelme bî-çâreler ecdâd-ı Platon-nihâdlarının âsâr-ı kalemiyelerini mâlfihûlya ma'razlarında temâşâdan başka vâsita-i telezüz bulamayacaklardır.

Birincisine Yunan yolu ikincisine Shakespeare yolu denildiği dahi vardır. Çünkü birinci mesleğin mevcûdu Yunan şâirleri, ikinci tarîkin ise İngiltere'nin ve belki âlem-i insaniyetin en büyük şâiri olan Shakespeare'dir.

Bizde tiyatronun zuhûrundan beri görülen oyunlar, bütün bütün ikinci tarzda yazılmış. Bu meslek ise dünyanın her tarafında olduğu gibi Osmanlılar içinde de lâyük olduğu rağbet ve makbûliyeti kazanmış olmasına nazaran birinci tarza dâir uzun uzadıya bahislere girişmek abes görünürse de bazı zevât her nedense iltizâm olunan tiyatro tarzını tabîatsizlik âsârından addettikleri cihetle üdâbâmızın intihâbında isâbet-i efkârını isbât için iki mesleğin mukayesesi yolunda bazı tafsilât îrâd olundu.

Birinci tarzda müellif için birtakım şerâite esir olmak lâzım gelir. Bu şeraitin biri, vahdet-i mevzû dedikleri kayıddır ki tiyatronun tasvirinde mevzûun cereyanına doğrudan doğruya lüzûmu olmayan her türlü avârizden ve hattâ her türlü kelimâtın bütün bütün tevakkî meşakkatidir.

İkincisi: vahdet-i zaman dedikleri tasavvurdur ki naklolunan hikâyenin cereyanınca 24 saatten ziyâde zamana ihtiyâç olmamak zaruretidir.

Üçüncüsü: vahdet-i mekân dedikleri muzîk-i ıztırâbdır ki vak'ayı mücerred bir odada cereyan ettirmek mecburiyetidir.

Bu kavâid, vaktiyle Fransa'nın en meşhur şâirleri tarafından kabul olunmuş olduğundan ta'lîl-i ba'de'hvukûu muâheze-i ekâbirden hayırlı gören birtakım müellifini edeb "onların fikdânı hâlinde oyun tabîliğinden çıkar. İnsan kendini bir sahîh vak'a temâşasında gibi tahayyül edemez" iddi'âsını meydâna koymuşlardır!

Halbuki bilâkis temâşayı tabîliğinden çıkaracak ve tahayyülü kırarak bir şey var ise, oyunda bu üç şartın vücûdudur.

Dünyada icâb ettirdiği evzâ' ve akvâlin her biri yekdiğerine lâzım-ı melzûm kabilinden olmak ve araya kavî ve fi'lî hiç bir ânza karışmamak şartıyla bir vak'a cereyan etmek ihtimâli var mıdır ki vahdet-i mevzûa riâyet tabîlik levazımından olsun? Bu ihtimâlin fikdânındandır ki bahsettiğimiz şarta riâyetle yazılmış ne kadar eser var ise cümlesi harita kabîlinden oluyor.

Harita bir memleketin mesâha ve ârızalarını göstermekle berâber memlekette hiç benzemediği gibi, o türlü oyunlarda insanın birtakım hissiyât ve harekâtını tasvîr etmekle berâber, gerek mecmûu ve gerek tafsilâtı itibariyle beşerin vekâyi'-i ma'rûfesini andırır şeylerden değildir.

Vahdet-i zaman şartı bir eserin tabîliğine nasıl hizmet edebilir ki neticesi bir ömür ve belki bir âile ve hattâ bazı kere bir koca milletin ya saâdet veya musibetiyle hitâm bulacak bir maddeyi 24 saat içinde hem başlamak, hem etraflanarak, ilerleyerek bir neticeye îsâl etmek bütün bütün tabîatın hâricindedir. Bu cihettedir ki vahdet-i zaman kaydıyla tertîb olunmuş oyunlar bizim hayalde Karagöz'ün birkaç dakikada Samakov'a gidip gelmesi kadar gülünç muhâlât ile mâl-â-mâl görünür. Ve hattâ içlerinde o türlü muhâlâtı şekl-i imkânda göstermek için te'vîlât-ı dûr-â-dûru hâvi bir çok lezzet-şiken sözlere tesâdüf olunur.

Bundan başka vahdet-i zaman kaidesi bi-nefsîhâ butlânına beyyinedir. Tiyatroda nihayet üç saat içinde hitâm bulan bir vak'anın cereyân-ı hakîkisi 24 sâata muhtâc olmakta beis olmayınca 24 yıla muhtâc olmasından ne zarar terettüb eder? Mademki vak'anın zamanı, oynandığı müddetle mukayyed değildir. Vahdet-i zaman tabîatiyle muntefî olmaz mı? O hâlde ise 24 saati kabul edip 24 sâatten ziyâde bir müddeti reddeylemekte tercîh-i bilâ-müreccah lâzım gelmez mi?

Vahdet-i mekâna gelince ekser oyunlarda görüldüğü gibi, bir adam ma'sûkasiyle bir odada görüşmek padişahına yine o odada arz-ı merâm etmek, rakîbiyle yine o odada mübâreze eylemek, hizmetkâr veyâhud nedîmeleriyle yine o

odada esrârından bahislere girişmek cemiyet-i beşerriye içinde görülmüş hâllerden midir?

Böyle hilâf-ı âde bir çok tesâdüfât-ı garîbeyi yek diğerine ta'kîb ettirmek, oyunun tabîlîğini niçin ihlâl etmesin de ma'razdaki tertîbâtın şekli değışmek izâle eylesin?

Bu kavâidî yazarlar gûyâ eski Yunan şâirlerinin âsârına nazaran tedvîn etmek istemişlerse de eski Yunan tiyatrolarında şâirlerin iltizâm ettiği vahdet-i mevzûdur. O da Yunan üdebâsı nezdinde İhtisâr, belâgatın şerâit-i kat'ıyyesinden addolunduğu için tiyatroda hayâl-i beşeri değıl, te'lîfde bir asl-ı edebî kırmamak için ihtiyâr olunmuştur zannolunur. Yoksa Yunan tiyatrolarında hayâl-i beşeri kıracak o kadar hâller vardır ki şimdi o yolda bir tiyatro oynatılacak olsa temâşâsına tahammül edecek bir millet bulunamaz. Meselâ Yunanistan tiyatrolarının mevki'i 15-20 bin kişi isti'âb eder bir binâ-yı azîm<sup>449</sup> olarak oyuncular ortada ve seyirciler bir katı bir katından yüksek sıra sıra sandalyelerle etrafda bulunurdu. Bir oyunun temâşaya vaz'ı ise şimdiki gece eğlencelerinden değıl, millî şehir-âyinlerden olarak tiyatro mevki'leri oyun sırasında memleketin hemen umûm halkıyla dolar ve binâneleyh oyuncular o derece vâsi bir dâirede mevcûd olan o kadar adama ismâ'-ı kelâm için ağızlarında bir âlet bulundururdu.

Bundan başka nisa takımından oyuncu bulunduğu için oyunlarda kadınlara âid olan cihetleri de erkekler icrâ eder ve binâneleyh her oyuncunun çehresine bir de maske geçirilirdi. Bu maskelerin bir yüzü hüztün ve bir yüzü surûr izhâr eder yolda yapılmıştı ki oyuncular tiyatronun ilcâsına göre hüzzâra iki çehreden birini tahvîl ve îbrâz ederlerdi.

---

<sup>449</sup> Yunan ve Roma tiyatroları müstedir bir bina idi iki vâsi bir meydândan ibâret olan ortasının üzeri açık ve etrafının üstü kapalı ve erbâb-ı temâşâ için kademe kademe yekdiğerinden mürte-fi' sıralan ve ekseriya etrâfi üç katı hâvi idi, bu kademelere anfi tiyatro itlak olunur kî lisanımıza mirkât-ı temâşâ ile tercüme olunabilir.

İşte eski Yunan tiyatroları tabiliğe sahîhan mâni' olacak bu kadar nekaisi hâvî iken oyunların mevzûu milletlerine müte'allik birtakım, fazâil -i hamîyyet ve hasâil-i celâdete müte'allik veyâhud zamanın efkâr ve âdâtınca bazı muâhezâtı cami' olmakla berâber sûret-i tahrîrleri tabîat-ı şâirânesinin en parlak ihtira'âtından bulunduğundan ve buna bir de ara sıra musîkî ilâve edildiğinden- Avrupa'ca sanâyi-i bedî'ayı hem icâd ve hem de müstaid olduğu mertebe-i kemale isâl eyledikleri için o fenlere üstâd ve mukallid-i kül addolunan ve Homeros'un destanları ve Phydias'ın tesâvîr-i mahsûsası gibi bir takım âsâr-ı bakiyyelerine bu zamân-ı terakkîde bile tanzîr ve taklîd için imkân görülemeyen -Yunan ashâb-ı tabîatı, mugayeret-i tabiat ve inkisâr-ı hayâl gibi şeylerden şikâyet etmek değil, tiyatrolarını milletlerinin en büyük ashâb-ı mefhare tinden bilirdi.

Yunan tiyatrolarının bu ta'rîfine dikkat olunursa pek kolay anlaşılır ki mevzû zaman ve mekân kaidelerinin menşe-i zuhûru bu tiyatroların vaz'iyetidir. Çünkü ma'razda perde olmadığından oyunun mevki'-i cereyânını değiştirmeye imkân yoktu. Onun için şâirleri çâresiz vahdet-i mekân zaruretine tâbi oldular.

Bir mekânda cereyân eden vak'anın bir günden ziyâde imtidâd edebilmesi âdet ve tabîatın hilâfına olacağından vahdet-i mekân bi'z-zarûre vahdet-ı zamanı da intâc eyledi.

Bu iki kaideye tabi'iyetle naklolunacak bir hikâyenin ise maksada birtakım vesilet-i dûr-â-dûr ile te'alluk eden avâriz ve tafsilât ile terîbine ise zaman ve mekân musâid olmadığından tabîi mevzûda da vahdeti iltizâm ettiler. Yoksa tiyatro yazmakta Avrupa'nın üstâd-ı marifeti olan Sofokles veya hikmette cihân-ı insaniyyetin muallim-i evveli addolunan Aristoteles bu zamanda ve bu tiyatrolarda mevcûd olan esbâb-ı teshîli görmüş olsalardı hiç şübhe yoktur ki envâr-ı hürriyetten mahlûk olan hayâl-i şâirâneyi 24 saatlik bu zaman ile mukayyed 240 arşınlık bir mekâna mahsûr etmek istemezlerdi.

Tiyatrolarda da irâe-i temâşânın küçülmesi ağızlardaki nakl-i sadâ âletini, kadınların takıma dâhil olması çehrelerindeki iki yüzü maskeleri izâle etmiş ma'razların perdelerin şimdiki hâli fâidesizliğiyle berâber kaide nâmına alan o zararlı zaruretlerin indifâına niçin hizmet etmesin?

Tarz-ı Yunan'ı iltizâm edenlerce bu kaidelerden başka tiyatronun bir de taksimi vardır. O ise oyunları trajedi ve komedi ve trajedi-komîk itibâriyle üç nev'e tefrîkenden ibârettir. Mânâ-yı tazammunları itibâriyle "trajedi" faci'a, komedi mudhike demek olarak trajedi-komedi ise bunların mahlûtu olmak lâzım gelirken mevzûu ciddî olan ve fakat neticesinde mevt olmayan oyunlara ıtlak olunur.

Ashâb-ı tedkîk bu taksimi de bir kaide-i tabi'yyeye mutâbık bulamadıkları içîn kabul etmezler.

Hakîkat-i hâlde ise insâniyyetin nâsiye-i hâli Yunan oyuncularının maskeleri gibi hüzn ü sürûrdan mürekkeb yaratılmadığı için dünyada gülünür hiç bir ciheti bulunamayacak kadar fâci' veya teessür olunur hiç bir yeri görünmeyecek derecelerde müferrih bir vak'a cereyan ettiği yoktur.

Yine bu kaide tarafdarının fikrine göre "komedi"ler mensûr da olabilir ve beş fasıldan ziyâde olmamak üzere kaç fasıl istenilirse yapılmak câiz olursa da "trajedi"ler bi-eyyi-hâlin manzum olmak ve beş veyâhud üç fasıla münkasem bulunmak lâzımdır.

Halbuki bir fâcî'a yazılırken yeni görüşen iki adam birbirinin nazım ile hatırını suâl ederse meclisin hâli ne kadar maskara bir şey olacağı ednâ mülâhaza ile anlaşılır. Beş fasıl için eksik, üç fasıl için ziyâde gelen bir mevzûu mücerred o şerîta-ı keyfiyyeye ittibâ için ya tarh ve kasr ile müsta'id olduğu letâfetten ıskat etmek veyâhud beyhude tatvîl ile eğlence yerine ta'cizî mucib olacak bir hâle getirmek ise iltizâm olunacak münâsebetsizliklerden değildir. Yine bu meslek icâbâtındandır ki oyunların mevzûu kurûn-ı kadîme tarihlerinden alınır ve ifâdesinde meselâ; köpek gibi, kundura gibi elfâz-i hasise isti'mâline cevaz verilmez...

Mesleğin en büyük tarafdarı olan Fransa ashâb-ı muâhezesi bile, “kurûn-ı kadîme tarihlerinde oyun yapılacak vak’a kalmadığı ve kurûn-ı ahîre vekâyi’inde ise öyle elfâz-ı hasîse isti’ mâlinden bütün bütün tevakkî ederek bir tiyatro tertibine ma’raza getirecek kavimlerin ahlâkı müsâid olmadığını” beyân ederler. “Bu iki şartın iltizâmında ısrar olunursa fâci’a yazmak kabil olamaz” derler.

## 5

XV. asr-ı milâdî evâhîrinde İspanya’da Lopé de Vega, İngiltere’de Shakespeare nazar-ı temâşâ önünde tasvîr-i hayâle başladılar. Bunların ma’raz-ı edebde zuhûru bir zamanda ve belki bir senede idi. Fakat birbirlerinin ne şahıslarını bilirlerdi, ne eserlerinden haberdar idiler. Hattâ meziyetleri de yek diğerine muhalif idi. Çünkü Lopé, Yunan ve Romalıların âsârınca ihâta tettebbu’ ashâbından olarak tiyatronun kavâid ve şerâitine dâir yazılan şeylerin hepsini görmüş; Shakespeare ise İngilizce’den başka bir lisan bilmediği ve pek fakir bir âileden yetiştiğinden dolayı tahsîli pek nâkıs olduğu cihetle oyun yazmakta fitratın kendine mahsûs bir mevhibe-i ulyâsı olan fikri-ihtirâdan başka bir hocaya hizmet etmemişti.

Bu iki üstâd-ı edeb aralarında olan mûgâyeret-i milliyet ve terbiyetle beraber “akıl için tarîk bir” olmak cihetiyle gûyâ bir yerde büyümüş, bir mektebden yetişmiş gibi tiyatrolarının hâli ve zamanlarının meşrebiyle o kavâid ve şerâit arasında bir münâsebet görmediklerinden hiç sevânih-i fikriyyelerinden başka bir zabıtaya ittibâ etmediler. Yalnız Lopé fâci’al arının kâffesini nazmen tahrîr ederdi.

Lope’nin tabîatında olan füyûzât Shakesperae derecesinde olmaktan başka oyun yazmağı kendi için bir eğlence ittihaz etmişti. Bir derecede ki tiyatro tahrîr etmesine üç, dört sâat kifâyet ederdi. O cihetle iltizâm ettiği tarîkin Yunan mesleğine rüchânını gösterecek kadar parlak eserler meydâna getirememişti.

Shakespeare ise beyninin mâyesi cevher-i hurşidden tahmîr olunmuş



zannolunacak kadar parlak bir hayâle, kalbinin toprağı yanar dağlardan alınmış kıyâs edilecek kadar âteşin bir vicdâna mâlik olarak refâhiyet-i ömr ve beka-yı nâm-ı ümidlerini de meslek-i münferid olarak ihtiyâr ettiği tiyatro müellifliğine hasr eylediğinden hâiz olduğu fikr-i hikmet ve kuvvet-i tabîatın kâffesini temâşâ-gâhlarda tecessüm ettirmekle uğraşa uğraşa misâl-i âlem-i hayâlde hile nazarlara kolaylıkla taalluk edemeyecek bir cihân-ı edeb ihtira' eyledi.

Tasvîr ettiği ahlâk ve hissiyât ve agrâz ve efkâr o derece müteaddid, tebeyyün ettiği hüküm ve hakâyık ve mülâhazât ve kavâid o mertebe mütenevvi', nakş ettiği mehâsin ve ezvâk ve hayâlât ve incizâbât o kadar mütelevvindir ki Avrupa şâirlerinden biri: “kudretin tabîat-ı külliyyeden sonra en ziyâde mahsuldâr olan mahlûku Shakespeare'in tabâatıdır” itrâsıyla o hârîka-i fitratın kemâlât-ı mevhubesinde senâ-hân-ı hayret olmuştur. Shakespeare'in tiyatro yazmakta ihtiyar ettiği kaide ise “beni eğlendir” sözündeki ta'rîf-i mücmelinden ibâret olarak hüzzâmı eğlenmesi neye mevkûf ise o esbâbı istihsal etmekten ibarettir ki bu kaideyi yine bir oyun için münâsebet düşürerek: “beni eğlendir” ta'bîr-i mücmeliyle ifâde etmiştir.

İstitrâd kabilinden olarak şurasının beyânı lâzımdır ki tiyatro eğlence ise aksâm-ı edeb dâhilinde bir eğlence olduğundan tahrîrinde vâcibü'r-riâyaya bir şart var ise o da oyunların iki mânâsiyle edebe mutâbık olmasıydı. İşte bizim ortaoyunları birkaç asırlardan beri mülkümüzde mevcûd iken tiyatroyu muhterî'ât-ı cedîdeden addettiğimiz ortaoyununun bu şarta mugayereti cihetiyle tiyatro nev'ine dâhil olmadığındandır.

Shakespeare vahdet-i mevzûa riâyat etmez. Bazı kere yedi sekiz vak'ayı birbirine karıştırır bir neticeye îsâl eder. Vahdet-i zamanı ise iltizâm etmez. 30-40 senelik bir hikâyeyi ve hattâ, bazı kere bîr zatın sergüzeşt-i ömrünü bir oyuna sıkıştırır. Vahdet-i mekân ile hiç mukayyed olmaz. Bir tiyatrodâ 25, 30 perde değiştirir. Ma'râzı Roma'dan Yunan'a, Fransa'dan İngiltere'ye nakleder. Oyunları üç beş fasla taksim etmez. Hattâ zamanında basılan eserlerinde fasıl itibârı bile yoktur. Fâci'ayı mudhikeden ayırmaz bilâkis bir çok eserlerde en hazin meclisleri, en

müreffih letâifile ta'kîb ettirir. Oyunlarını sırf mevzûn da yazmağı iltizâm etmemiş. En dakîk hikemiyât ile en sevdâvî hissiyatı cami olmak cihetiyle âsârının cümlesinden ciddî, cümlesinden ağır addolunan Hamlef'm bile bazı tarafı mevzûn ise bazı yerleri de mensûrdur. Shakespeare eğlendirmek maksadını hasıl ettiğine emin olunca tabîat ve âdete muhâlif düşmek ve tahayyülü kırmak vâhimelerini o kadar istikrâh ederki perileri, Ölûleri ma'raza getirir; insan ile, ahyâ ile sohbet ettirir.

Bu iki mesleğın zevk-i tabîate hangisi daha mutâbık olduğunu bilmek için tecrübeye mürâcaat olunursa alınacak mal'ûmât şunlardır:

1. Avrupa milletleri içinde şî'rice en ziyâde temâyüz edenlerden İngilizlerin, Almanların, İspanyolların en büyük şâirleri evvelden beri tiyatroya dâir olan eserlerini Shakespeare yolunda yazıyorlar.

2. Yunan mesleğini en evvel iltizâm edenler milâdın XVII. ve XVIII. asırlarında gelen Fransa üdebâsı idi. Bunların içinde dört büyük şâir vardır ki biri Corneille, biri Molière, biri Racine, biri de Voltaire'dir. Corneille bazı oyunlarında vahdet-i mekânı ihlâl etmiş. Voltaire ise kaide-şikenliğı oyunlarının birtakım nesir ile yazmak derecesine kadar götürmüş olduğundan Fransa'da tamâmiyle o mesleğe tâbi Racine'den başka büyük bir şâir görünmüyor.

3. Fransa lisanının Avrupa'ca hâsıl ettiği umûmiyyete ve Fransızların ervâr ve ihtirâ'atında olan zarâfete binâen ekser milletler hemen her hâlde Fransa mukallidi olduklarından tiyatronun kurûn-ı kadîmede matla'-ı zuhûru olan Yunanistan ile kurûn-ı ahîrede merkez-i teceddüdü olan İtalya'da, sonradan İskandinav ve İslav kavimleri arasında evvel-be-evvel Fransız usûlünde tiyatrolar yazılmaya başlamış iken sonraları Fransa'da dahi bir çok üdebânın ve husûsiyle zamanımızda, edebiyatça koca bir cihân halkına tefevvukunu isbât eden Victor Hugo'nun zuhûru üzerine bütün bütün Shakespeare yolunu iltizâm eylediklerinden ve bu temâyül bittabi mukallid olan akvama da sirâyet eylediğinden Paris'te hükümetin bunca îânelerine mazhar olan.Comédie Française ve Odéon (France Odéon) tiyatrolarında lisanın fesâhatine hizmet için ara sıra mevki-i temâşaya

konulan müsteşhedât-ı kadîmeden başka dünyanın bir tarafında meslek-i fennîye tâbî oyun görüldüğü yok gibidir.

4. Şerâit-i mahûdenin butlânı itikâdı ise bir dereceye varmıştır ki âsâr-ı cedîdede manzûm eser pek az görülmekte ve hele oyunların tenevvü'ü tertîb ve taksîmi kabil olmayacak bir dereceye geldiğinden o yolda olan eserlere ekseriyet üzere tiyatro veya oyun nâmı verilmekle iktifâ olunmaktadır.

Bu dört delîl-i tecrübî mevcûd olmasa bile mâdemki dünyada zevke âid olan peyler için bir nişâne-i rüchân varsa kabul-i âmmedir. Shakespeare mesleğinin her tarafta gördüğü rağbet meziyyetini ve hattâ öbür mesleğe âid olan kavâid ve şeraitin bütün bütün münasebetsizliğini tamâmiyle isbâta kifâtet eder.

Bizde tiyatronun zuhûrundan beri görülen oyunlar bütün bütün Shakespeare yolunda yazılmış ve mislin ise dünyanın her tarafında olduğu gibi Osmanlılar içinde lâyük olduğu rağbet ve makbûliyeti kazanmış iken iki yolun mukayesesince uzun uzadı bahislere girişim abes görünüyorsa da maârif-i garbiyye ile ülfet eden bazı zevât galiba Fransa müelliflerinden birtakımının Yunan mesleği hakkında taassub derecesine göturdükleri tarafdarlığa bakarak bizde tiyatro için o tavra ittîbâ edilmesini tabîatsizlik hükmünde addeylediklerinden şu mütâla'aların îrâdı re'y-i âcizâneme vârid olabilecek muâhezâta karşı bir cevâb-i ihtiyâdî hükmünde göründü.

## 6

Celâl'in tasavvur ve tasvîrine gelince: Ale'l-umûm oyunların mevzûu ya sırf hayâlî olur, veyâhud bir vak'a-i tarihiyyeye isnâd olunur ki âsâr-ı âcizânemden Gülnihâl ve Âkif ve Zavallı Çocuk birinci, Silistre ve Celâl de ikinci kısımdandır. Müellif, sırf hayâlî olan oyunların tertîb mezûunda hakikate müşâbehet aramaktan başka hiç bir kayıd ile mukayyed olmadığı, tarihe müstenid olan oyunlarda tarihten tasavvuruna esas olmak veyâhud tasvîrine hizmet etmek için "ne kadar şey lâzım ise onu alarak hikâyenin sâir cihetlerini istediği gibi eşhas ve hâdisât ve hayâlât ve hissiyât

ilâvesiyle tezyîn etmekte ve hattâ lüzûm görürse vak'anın tarihçe ma'rûf olan sûret-i ceryânını bile değiştirmekte bile muhtardır.

Nitekim Almanya'nın en büyük şâirlerinden Schiller vaktiyle Fransa'yı İngiltere'nin istilâsından kurtarmağa sebep olan Jeanne d'Arc vak'asına dâir bir oyun tertib ederek bî-çâre kızı İngilizlerin yaktığı tarihçe müsbet iken Schiller eserini Jeanne d'Arc'ın muhârebe meydânında telef olmasıyla hatmeylemiştir.

Bendeniz, Celâl'de vak'anın ceryân-ı siyâsîsi itibâriyle tarihten hiç ayrılmadım:

Mehmed Harzemşâh'ın Tatar karşısında Abiskun ceziresine firâr ile evlâd ü iyâlinin esîr olduğunu işitince kederinden irtihâli, yine müşarunileyhin birinci fasılda gösterilen sevâbık-ı ahvâli, Terken Hâtun'la Harzemşah ailesine Cengiz esâretinde isâbet eden belâların icmalî Rükneddin'in Firuzkûh'daki hikâyât-ı celâdet ve sûret-i intikâli; Celâleddin, Harzem'den ayrıldıktan sonra Ak ve Arzak Sultanların Tatarlar tarafından istisâli, Celâleddin'in kahramanlığı kuvvetiyle Harzem'den Sind'e varıncaya kadar, Tatar karşı zuhûr eden müte'addid galebelerin sûret-i istihsâli, Seyfeddin'in atına bir kırbaç vurulduğu için İslâm ordusundan ayrılmakta irtikâb ettiği küfrân-ı ni'met ve hıyânet dîn ve millet vebâli, Celâleddin'in Sind nehrini şinâ-verlikle geçerek ve 70 kişi ile Hind'de bir ordu teşkiline muvaffak olarak Irak'a geldikten sonra muzafferiyât-ı müteaddide ile avdet-i şân ü ikbâli, o zamanlar taht-ı Bağdat'ı telvîs eden Nâsır'm Cengiz'i teşvik ve hanedân-ı Harzemî'yi tezlîle müte'allik olan seyyiât-ı âmâli, Gıyaseddin'in bir sipahi münazaasından dolayı Melik Nusret'i idam ile birâderini de düşman karşısında tek ü tenhâ bırakarak Bağdad ve Alamut taraflarını dolaştıktan ve husûl-i emelden me'yûs olduktan sonra Kirman'a îsâli, redd ü kabûl-i nikâh münaza'ası ve tahrîk-i fesâd bahanesiyle gerek Gıyaseddin'in ve gerek vâlidesinin Kara Hâcib yedinde helak ve izmihlali, Celâleddin'in Gürcülere bi'd-defaât zecr ü nikâli, Tebriz'de bulunan ve oyunda Mihr-i Cihan nâmiyle yâd olunan Melike'nin Celâleddin'e muhabbetiyle nikâha meyl ü isti'câli, Ahlat'dan dolayı Konya ve Şam padişahlarının Celâleddin ile kıtâli, bu muhârebede Celâl; keyifsiz, bulunmak cihetiyle istirahat için bir tarafa çekilince askerinin padişah firar etti zannıyla etrafa dağılması ve aradan biraz zaman geçer geçmez Tatarın ale'l-gafle Azerbeycan'ı basması üzerine

Harzemşâh Devleti'nin bütün bütün zevâli tamâmiyle tarihlerden alınmış vekâyî'dendir. Fakat her vak'a tabîi bir çok tahayyülât ilâvesiyle tertîb ve tafsîl olundu.

Celâleddin'in hâtîme-i kârına dâir tarihlerde iki rivâyet görülüyor. Rivâyetlerden biri o kahramanın Tatar ile uğraşp dururken bir de İslâm hükümdarı tarafından aleyhine zuhûr eden ittîfak üzerine maksad-ı hamîyyetini istihsâlden me'yûs olarak umur-i hükümeti terk ile dervîş; kıyafetine girmiş ve o hâlde mahşer-i havadis arasında gâib olup gitmiş olmasıydı.

İkincisi de son bozgunluktan avdet eylediği sırada dağlarda ekrât elinde ihrâz-ı şehâdet eylemesiydi.

Rivâyetin ikisi birden vukû bulmak ihtimâle pek karîb olduğundan ve bu ictimâ tiyatroya netice vermek için pek müsâ'id görüldüğünden hâtîmenin tertîbinde iki vak'anın cem'ini ihtiyâr eyledim. Fakat Celâl'in şehâdetine hiç oyunda görünmeyen birtakım ekrâdı vâsîta etmekten ise o mel'aneti Barak Hacib'in cellâdı olan şahs-ı mefrûza isnâd ettim.

Birtakım ümerâ Ak ve Arzak Sultanların yanında ictimâ ederek Celâleddin'e muhâlefet etmek istediklerine dâir Ravzatü's Sofa'da ufacık bir rivâyet varsa da vak'anının sûret-i tertibi bütün bütün ihtirâ'idir. Muhalefette bulunan ümerânın ise tarihlerde isimleri olmadığından o rezileyi, esnâ-yı teebbû'da hıyânetle muttasîf bulduğum birkaç kişiye isnâd eyledim.

Özbek ile Orhan ve Nureddin Münşî'nin yalnız nâmlarıyla, Melik Nusret'in Gıyasseddin'e birkaç lâkırdı söylediği ve onun tarafından idam Sunduğu ve Mihr-i Cihân'm nikâhından Kıvâmeddin-i Bağdadînin ve İzzeddin-i Kazvînî'nin müverric bulunduğu tarihte var ise de, mevzû'un sûret-i cereyânma olan iştirakleri, sırf mahsûlât-ı fikriyyeden ve Kutbeddin ve Süleyman ve Câbir ve Mübârek de eşhas-ı mefrûzadandır.

Kadınlara gelince:

Neyyire'nin şahsı ve bittabi tamâmiye tercüme-i hâli sırf muhayyel olarak buna dâir bazı Frenk tarihlerinde görülen rivâyet yalnız Celâleddin'in Sind nehrinden geçerken evlâd ü iyâlini eliyle telef eylediğinden ibârettir.

Tarihler Gıyasseddin'in validesi olan ve oyunda Zâhire tesmiye olunan bî-çârenin, Barak Hâcib tarafından nikâh ile istenildiği ve ibtidâ muhalefet, sonra zarurî muvafakat eylediği hâlde akıbet Barak elinde mazlûmen katlolunduğunu ve yine oyunda Mihr-i Cihan denilen melike-i Selçukî'inin Celâleddin'e bir görüşte meftûn olarak zevci Atabek'in kendine bıraktığı ihtiyârî isti'mâl ile fesh-i nikâh ettirdikten sonra Celâleddin'e vardığını beyân eder ki oyunda bu esaslar bazı tegayyürât ile tavsîr olundu.

Zâhire'nin şefkat-i mâderânesine ve Mihr-i Cihân'ın ahvâl-i âşikânesine dâir olan tafsîlat ve hayâlât ile Neyyire ve Mihr-i Cihân arasında gösterilen ve oyunun muhabbete dâir bir türlü hissiyât-ı fâci'asını yekdiğerine rabt ile Celâleddin'in meşakk-ı rûhâniyyesini tahammül olunamayacak bir dereceye îsâl eden müşâbehet bütün bütün mahsûl-i hayâldir.

Tiyatroların tarihe ve hattâ iki meslekten birine derece-i muvafakatinden bir kaç kat mühim bir ciheti vardır ki o da eşhâsın tasvîr-i ahlâkıdır.

Zannıma göre eser-i âcizânemde de herşeyden ziyâde bu mes'ele şâyân-ı nazar görünür. Her ne kadar elde, İran ve Turan'ın o zamanki ahlâk ve âdâtına dâir mükemmelce malûmat alacak kitablara mevcûd değilse de tarihlerden istinbât olunan üm-İ icmâlîye nazaran tiyatronun rûkn-i aslîsi olan Celâl, daha başka yollarda ta'rîf olunmak lâzım gelir gibi zannolunur.

Meselâ:

Ravzatü's-Safa'ya bakılsa o kahramanın fezâili yalnız şecâata münhasır olduğundan Serâb-dâriye'den Vecibeddin veya Kaşgar mülûkundan Mirza Ebubekir gibi bir şey olması hâtıra gelir. Celâleddin'in husemâsından bir hanedâna mensub olan Ebu'l-Fedâ ise, padişahı enva'-ı seyyiât-ı mezâlim ile itham etmiş ve hattâ bir melikeyi yek nazarda muhabbetine mübtelâ eden ve ekser tarihlerde evsâf ve ta'rîfâtı görülen vecâhet ve cemâlini bile akbah-ı mahlûkat suretinde göstermek istemiş olduğundan, ona inanılsa, Celâleddin de Cengiz'in bîr başka türlü olduğu hükümlenir.

Fakat tarihin hâvi olduğu vekâyi' müverrihlerin ilâve ettiği mütâla'alardan bin kat ziyâde nâtik-ı hakikat olduğundan Celâleddin'in ef' âli bu isnâdâtı tamâmiyle tekzibine kâfidir.

Merhumun tercümel-i hâli bir kere pîş-i nazara alınsa; kendisine cihan-gîrlere faik ve fevkalâde yaratılan e'âzım içinde dahi bir mevki'-i imtiyaz ve istisnayı hâiz olduğunu teslim etmemek akıl için mümkün olamaz.

Bir zamanda ki Cengiz'in dağdağa-i kahr u dehşeti İran ve Turan halkını zülli ü cebânetin esfel-i derekâtına düşürmüş ve belki umûm insâniyyet Tatarın zuhûrunu, defî muhâl bir belâ-yı âsmânî kabilinden bilmiş idi.

Celâleddin bütün cihandan büyük bir kalbe mâlik olduğunu isbât ederek, pederinden bir kuru şehzâdelik ünvanından başka hiçbir şey bulamadığı hâlde; Harzem'de, Hind'de, Irak'da, Azerbeycan'da dört devlet teşkiline muvaffak olmak ve tedârik edebildiği cüz'i kuvvetlerle üç milyon askere mâlik olan Tatar devletine yirmiden ziyâde galebe eylemek ve bir kere Seyfeddin'in ve bir kere de biraderinin hiyânetiyle esbâb-ı meknet ve devleti bütün bütün mahvolmuş iken aradan bir sene geçmeksizin -bir kerâmetle ma'dûma vücûd verir gibi-yeniden devlet, yeniden ordular peydâ etmek ve bir taraftan Tatar ve bir taraftan ekser mülûk ve ümerâ-yı İslâm ve bir taraftan Gürcülerle uğraştığı hâlde, bi'd-defa'at böyle yarı cihan halkına karşı büyük büyük zaferler kazanmak ve ekser eyyâmında hayatından ve onun neticesi olan

perişanlıktan kurtulmamış iken yine cihan-gîrlere kadar mülûk teshir eylemek altı bin senelik âlem-i insâniyyet içinde hiç bir misli görülmemiş olan vekâyi'-i fevkalâdedendir.

Celâleddin'de Ravzatü'sSafa'nın gösterdiği şeca'at ne merteb-i âlî olursa olsun gayeti ihrâz ettiği galebelere sebep addolunabilir. Yoksa bir kere uğradığı mahv u inkırâz hâlinden sonra feleğin pençesini bükmeğe uğraşırcasma gösterdiği muhayyirü'l-ukûl ikdâmât ile hâsıl ettiği ümitsiz neticeler insanın şecâ'at-i fitriyye ve mehâret-i askeriyeye ile vücûda getirebileceği hârikalardan değildir.

Hırs-ı câh gibi, kibr-i nefis gibi, dâ'iyeye-i intikam gibi en büyük vekâyi'in en büyük sâiklerinden olan emrâz-ı nefsâniyyenin hiç birinde fütur ve tahavvülden masuniyet hassası mevcûd olmadığı bi't-tecrûbe müsbet bulunduğundan Celâleddin'in meâsirini şecâ'ata değil şecâ'attan biri kat şedîdü't - te'sîr olan esbâb-ı meşrûhaya bile isnâd etmek ma'kûl olamaz. Zîrâ ef'âlinden bi'l-bedâhe sabit olmaktadır ki tâ bir çok avâriz-ı cismâniyyesinin te'sîriyle ruhundaki kuvve-i fevkalâde bütün bütün zevâle düşünceye kadar merhuûmun himmeti ye's ü tagayyürden berî idi.

Hele Ebü'l-Fedâ'nın zulüm ve iftirâsı bâhirül-butlân olan rivâyâtıdır. Çünkü o zamanlarda bir zâlim için o kadar yerlerde infâz-ı hükm edebilmek, Cengiz gibi hakkında ta'abbüd derecesine varmış bir asabbiyyet-i nev-zuhûra temellükle hâsıl olabilirdi.

Celâleddin'in ise, öyle bir asabbiyyeti değil, kendine vefâ edecek hattâ hiyânet etmeyecek bir kimse ile karâbeti bile yoktu. Bundan başka merhuûmun uğradığı yerlerde bin istikrâh ile zâhiri bir itâat gösteren ümerâyaya eşedd-i husemâsı olan Nâsır tarafından üzerine sevk olunup da yed-i galebesine esir olan Muzaffereddin ile tevâbi'ine, o zamanlarca misli görülmemiş bîr muamele-i afv u ihsan ile mukabele eylediği ve bu kadar metâ'ib-i harb ve felâkat arasında devletini te'yîd için İran ve Hind ve Turan'ın her tarafını dolaşmaya mecbûr olmuş iken Ahlat'dan başka bir İslâm şehrinin unveten zabtına rızâ vermediği ve birâderi Gıyasseddin birkaç kere makam



ve belki hayatına kasdetmiş iken kendisi dâima Gıyasseddin'in taltif ve tertib ve ikbâl ve rahatına çalıştığı ve Seyfeddin atının başına bir kamçı vurulduğundan dolayı isyân ve hiyânete hazırlandığını her tavrıyla göstermiş iken şemşîr-i cihâdına onun bile kanını bulaştırmak istemediği tarihçe müsellemler olan hakayıktandır.

Bu meslekte, bu fitratta olan bir kahraman-ı ulvî-nihâdda nasıl zulm tasavvur olunabilir? Merhumun mefâhir-i celîlesini -gönlürne verdiği meftûniyetten dolayı- bir tiyatrodaki tasvîr etmek arzusunda bulunduğum sırada insandaki mevhûbât-ı tabîatin hiç birinde o kadar âsâr-ı fevkalâdeye illet olacak kuvvet görmemiş ve gerek tetebbu ve gerek muhâkeme ile ne kadar it'âb-ı zihni eyledimse fezâil-i müktesebe ve melekât-ı ulviyyenin a'zamı olan vazife-perverlik meftûniyetinden başka o kadar celâil-i efkâra bir muharrik bulamamıştım.

Maârif-i şarkıyye ile uğraşan Avrupa müelliflerinin hulâsa-i tedkikatını bu fikre yakın gördüm. Fakat bizim tarihlerde düşündüğüm hakîkati ta'yîn eder bir sarâhat bulamadığım için istidlâlimi bir hükm-i kat'i suretinde addetmeğe cesâret edemezdim. Akıbet bir mecmûada Kemâleddin-i İsfahanî'nin bazı mektubâtına tesâdüf ettim ki Celâl'in ef'âl ve ahlâkını musavver idi. O edîb-i sâhib-i fezâil, Celâleddin İran'da buldukça meclis ikbâline müdâvim olarak zamanının adatma ittibâen ara sıra bazı kasâid ile padişahın tavsîfinde bulunduğu gibi ahbâbına yazdığı kâğıtlarda dahi padişahın işrete inhimak ve hilm ve afvde ifrâtını beğenmemekle berâber İslâmiyet gayretinde olan ikdâmı ashâb ve tâbi'în edvârım andırarak derecelerde bulunduğunu ve meclisinde milletin necâtına çâre taharrisinden hâlî bir dakika güzerân etmediğini beyân eder.

Kemâleddin'in bazı mahremlerine yazdığı ve hasenâtından bahsettiği sırada fenâ gördüğü şeylerin dahi ta'dâdından çekinmediği mektublarını mübalâğa veya müdâheneye hami için bir sebep-i akl mevcûd olmadığından, padişahın hâlini re'yu'l-ayn görmüş olan bir fâzıl-ı hakikat-şinâsın şehâdeti, Celâleddin'in hâline olan tahminimi hüküm derecesine îsâl eyledi. Binâenaleyh o kahramanı, maksadı ı'zâz-ı dîne ve ittibâi vazife-perverliğe münhasır bir vücûd olmak üzere tasvîr

eyledim. Zannederim ki bu suret merhumun şemâil-i maneviyâtına aynı aynına tevâfuk eder.

Dîn-i ilâhînin şerefine bir karn ahâlisinden ziyâde hizmet etmiş, ve bin türlü rnesâib-i takat-güzar içinde -o dinin mucîze-i zi-hayatı addolunacak kadar-hârikalara mazhar olmuş bir zât-ı azîmü'l- iktidârın ruhundaki kudret ve meziyyeti tasvîr etmek arzusunu pîş-i nazara aldıkça fikrin büyüklüğü gönlümü bir acz ü dehşet içinde bırakırdı. Hattâ tiyatro nev'inden olan şâir âsâr-ı âcizânemin en büyüğünü yazmak için bir haftadan ziyâde uğraşmadığım hâlde bu te'lif elimde yıllarda süründü. Maamafih vicdâna, o büyüklüğün hâsıl ettiği şiddet-i şevk ve arzuya galebe edemiyerek eserimin ikmâlîne cesâret eyledim.

Celâleddin, sûretâ şark padişahlarından ise hakîkatte İslâm kahramanlarından olarak onun ahlâkını tasvîr, ahlâk-ı İslâmîyeyi tahrîr demek olduğundan, merhûmdan bahseden bu eserde İran ve Turan'm efkâr ve âdâtına hasr-ı nazar etmek itikad-ı âcizânemde abes göründü. Ve binâenaleyh Celâleddin'in timsâl-i mâhiyeti-ekser ahvâlî yalnız zamaniyle kaim- bir asrın sahibi gibi değil kendi ibtidâsından cihanın intihasına kadar dâim bir terbiyenin hamîyyet-i diniyye ve mesâlih-i dünyeviyyede misâl-i mücessem olmak üzere tasvîr edildi.

Oyunun nihayetlerine doğru Celâleddin'in metânet-i âhen-dilânesinde bir dereceye kadar tenâkuz izleri görünmeğe başlarsa da, bu tagayyürün, neticeye vüsûl için ne kadar lâzım, ne kadar tabiî olduğu da ednâ mülâhaza ile anlaşılır.

Celâleddin ahlâk-ı âliyye ve etvâr-ı merdâne ile mütehalli bir hanedân-ı izz ü şân-perverdelerinden olduğuna ve ailesinin ekser a'zâsı gibi kemâlât-ı ilmiyye ve tabîat-ı şairane ile ittisafî tarihçe müsbet bulunduğuna binaen merhumun tasvîr-i mânevisinde tabîat-i vekâyi' müsâid oldukça o meziyyâtın dahi ibrâzına çalışıldı.

Memdûhun şâkirdân-ı kemâlîne nümûne olmak ve vak'anın avârizini birbirine rabt ederek cereyânını teshîle hizmet için nakşettiğim dört timsâl-i lamiyyetten Özbek'i, muktedâ-yı mübareklerinin fedâkârlığından, kahramanlığından; Orhan'ı

tedâbir-i askeriyye mahâretiyle deniyyât-ı zamaneye karşı şiddet-i nefretinden; Melik Nusret'i, deryâ-dilliğinden, mürüvvetinden; Nureddin'i, idrak-ı hakikat ve fikr-i hikmetinden müstefid göstermek istedim. Ve Harzemşâh devletinin padişahları, şehzâdeleri gibi ümerâsı da hemân âle'l-umûm ashâb-ı marifetten oldukları için sözlerini de tarihçe müsbet olan meksûbât-ı ilmiyelerine tevfik eyledim.

Bu dört zâtın her birine bir ayrı meziyet vermekle berâber, tefeyyüzeleri şeref-i İslâmiyetten ve terbiyeleri bir meslek-i hamiiyetten olmak cihetiyle, birinde mevcûd olan fezâili kâffesine şâmil ve fakat her birinin mahsûsâtından olan büyüklükleri meziyyât-ı sâiresine gâlib gösterdim.

Bir de, tâbiler metbûa bütün bütün müdânî olmamak için, Özbek'in fedâkârlığını, kahramanlığım telâş ve infi'âl ile; Orhan'ın mahâret-i askeriyye ve nefret-i deniyyâtını, tertîbât-ı harbiyye ve cezâ-yı mücrimin emrinde ziyâdece şiddetle; Melik Nusret'in mürüvvetini, deryâ-dilliğini; seriü'z-evâl bir tehevvrle; Nureddin'in hakikat-bînliğini, fikr-i hikmetini, kaideye karşı fâide taharrisinde cüz'i za'afı ta'dil eyledim.

Özbek ve Orhan ve Nusret ve Nureddin'in temâsil-i mâhiyeti, bâdi-i nazarda birbirine pek mutâbık gibi görünürse de, bâlâda arzettiğim dakikalar düşünülürse birbirini andırır ve fakat hiç biri diğerine benzemez dört birader gibi, birkaç alâim-i hâsse ile yek diğerinden tamâmen temayüz eylediği pek kolay anlaşılır.

Ravzatü's-Safâ'da Melik Nusret'le Gıyaseddin'in sipâhi macerası şu suretle tahrîr olunmuştur:

Tarihin bu ifâdesine bakılırsa Melik Nusret'i deryâdillikle değil; zarâfet ve meyl-i letâifle tasvîr etmek iktizâ eder. Ve bu suret ise bir çehre-i tebessüm-rîz ile bir eğlence parçası vücûda getireceğinden o cihet iltizâm olursa eser-i âcizânem zahirde daha parlatılabilirdi.

Fakat Celâleddin gibi fezâil-i İslâmiyye ile muttasıf bir kahramanın mecâlis-i azm-i hamiyetine mizâhı yakıştırmadığımdan ve bu türlü âsâr-ı tahayyülde ise hakîkatten ziyâde müşâbehet-i hakîkat mültezim olduğundan Nusret'in bezlegûluğunu o fitratın mütekariblerinden olan etvâr-ı deryâ-dilâneye tahvîl eyledim.

Tabîaten her vak'anın bir de ferahlı ciheti olmak lâzım gelirse de Celâl, mevzûunda olan ulvîyet ve ciddiyete nazaran eğlencesini Mihr-i Cihan'ın ifâdât-ı âşikanesinden alan küşâyışle, Barak Hacib'in muhâverât-ı hıyânetinde fezâil-i insâniyyet ile istihzâ eder yollu gösterdiği zehr-handelere hasretmek mecburiyetinde bulundum. Mevzûun şevkine ittibâen mübâhisle sahîfeler doldurmağa mecbur olduğum Nâsır, Abbas, Melik, Eşref-i Eyyubî ve Sultan Keykubâd-ı Selçûkî'nin mâhiyetlerini ta'yîn için yazılan sözlerin esâsları bütün bütün tarihlerden alınmış ve tafsilâtı o esâslardan inbi'as ettirilmiştir.

Gıyaseddin'in ahlâkını, bir hizmetkâr münâza'ası için katilliği, bir zarar vâhimesiyle biraderine karşı müşterek-perverliği irtikâb etmesinden istihrâc etmiştim. Barak Hacib'in elinde nasıl telef olduğuna dâir tarihlerde tafsilât göremedim. Hakkında tasavvur ettiğim eziyetler ise seyyiât-ı efâline nisbetle pek büyük eser-i şefkat addolunabilir. Fakat o denâette bulunan bir insana göre dünyada her ne yapılsa ölüm kadar müdhiş olmayacağından canı için daha ziyâde te'sîri olmayacak ve binâenaleyh ashâb-ı fikrin teşeffisine hizmet edemeyecek birtakım vahşiyâne işkenceler tasvîr edip de bihakkın cezâ gören adamı merhamete şâyân bir hâlde göstermek istedim.

Dünyaya Celâleddin ile Rükneddin gibi iki -mu'cize-i fitrat yetiştiren bir aileden bir de Gıyâseddin zuhûr ettiğim düşündükçe insanın zihnine veleh gelir. Ne çâreki Gıyâs'ın hakkında olan rivâyetler tarihlerce mütevâtîrâtından ve böyle akla sığmaz garibeler dâima gördüğümüz hâlâtıdır. İnsan ile akrebi bir hasse-i tevlîd vücûda getiriyor. (!)

Barak Hacib'in alçaklığına; padişahın haremine göz dikmek, velini'met-zâdesinin cânına kıymak, milletinin nısfından ziyâdesi Tatarın seyf-i ta'addi ve âteş-i kahrı ile mahvolup dururken rehîn-i indirâs olan hükümet-i İslâmiyye erkânının enkâzından kendine bir sarâ-yı saltanat te'sîsiyle uğraşmak ve nihayet iddâ-yı İslâmiyetten hâli olmadığı hâlde gasb ettiği yerlerle berâber Tatara bir kerecik olsun kılıç çekmeksizin Ögetay'a arz-ı tâbi'iyet etmek husûslarındaki mel'ânetinden istidlâl eyledim. Maamafih sîmâ-yı mahiyetinde görülen tavr-ı mahsûs tarih ma'lumâtından değil âlem-i hayal sâni-hâtındandır.

Seyfeddin'in ef'âli ile Bedreddin-i Amid'In, Emir Nuştekin'in, İmâdü'l-mülkün, Hadim Hân'ın evsâfi bütün bütün tarihlerden istinbât olundu.

İzzeddin-i Kazvîni ile Kıvâmeddîn-i Bağdadî'ye dâir tarihin verdiği malûmat, bâlâda beyân olunan ef'âl ile İzzeddin-i Kazvîni'ye şerî'at nâmına hilekârlık, Kıvâmeddin-i Bağdadî'ye ise bilâkis salâbet isnâdından ibârettir. Bendeniz ise vak'anın sûret-i ceryânına nazaran İzzeddin'in hareketi İslâm ordusundan def-i şikâka hizmet ve Kıvâmiddin-i Bağdadî'nin muhalefeti Nasır ve Atabek tarafdarlığı ile cüst-cüy-ı menfaat fikrinden ileri gelmiş olmasını hem ihtimâle daha karîb hem eserin fikrine daha mutâbık bulduğum için vak'ayı o surette tasvîr ettim. Maamafih İzzeddin'in iltizâm ettiği meslekteki nekayıs ile Kıvâmeddin'in tavrındaki ağırlığı da nazardan iskat etmemeğe sa'y eyledim.

Bunlardan sefâret muhâvereleriyle, ef'âl ve efkârına müte'allik olan tafsiller bütün bütün tahayyül eseridir.

Ehemmiyetleri ikinci derecede olan Kutbeddin ve Mübârek ve Süleyman ve Câbir'in eşhâs-ı mefrûzadan olması ve gerek oyunun erkânından ma'dûd olan Neyyire'nin ahlâkı bütün bütün hayalî bulunması cihetiyle bunlarda tarihin hiç dahi ve hizmeti olmadığını ta'rîf iktizâ etmez.

Mihr-i Cihân'ın ise tarihçe bildiğimiz hâli bâlâda beyân olunan muhabbet, fenn-i nikâh ve izdivaç ve teslîm-i kafa maddelerinden ibâret olarak sîmâ-yı ahlâkî âlem-i tasavvurda temessül etmiş bir dil-dâde-i ma'âlînin tasviridir.

Neyyire'de aşkın en rakîk hissiyatını, Mihr-i Cihân'da sevdanın en şiddetli infi'âlâtını göstermek arzusunda bulundum. Sîmâca birbirine tamâmiyle müşabih farz olunan bu iki hâyâl-i mücessemden birinin meyli, ezvâk ve letâife; diğerrinin ibtilâsı, mefâhir ve ma'âliye münhasır olduğu için sîretçe bütün bütün birbirine muhâlifdir. Maamafih Celâl nazarında aralarında bir fark görünmemek oyunu terkîb eden esbâb-ı asliyyeden olduğundan böyle iki ayrı menşe'den zuhûr eden hissiyatın Celâl'e karşı gösterdiği âsârı mümkün olduğu kadar birbirine takrîb eyledim.

Zâhire için de tarihin verdiği sermâye, Barak Hâcib vak'asına münhasır olarak hissiyât ve ahlâka müte'allik oyunda ne kadar tafsilât görülürse cümlesi mahsûl-i tasavvurdur.

Bunda iltizâm ettiğim madde ise şefkât-i mâderânın nefret ve sebât ile keşâkeşinden husûlu tabîi olan birtakım teessürât-ı mütezâdeyi göstermektir. Maksûda vâsıl olmadıysa kusur, niyette değil iktidârsızlıktadır.

Şurasının dahi sûret-i mahsûsada beyânına lüzûm görüyorum ki her biri bir başka hanedân-ı meâlî içinde yetişmiş bu üç perverde-i ismete isnâd etteğim şîve-i irfan ve tabîat-ı şairane, eğer dünyanın her tarafında bulunan kadınlar, bizim kadınlara kıyâs olunursa sırf mugayir-i hakikat görünür. Fakat dikkat buyurulmak lâzımdır ki o zamanlar İran ve Turan'da ve belki memâlik-i İslâmiyyenin her cihetinde terbiye ve mârifetçe kadınların erkeklerden hiç farkı yoktu. Hattâ yakın vakitlere kadar İran'da ne kadar şâir görülürse hemân o kadar da şâire mevcûddu.

Binâenaleyh mevsûfelerimde o derece meziyyet göstermesem yalnız oyunun zevkine değil, tarihin şevkine hâlel vermiş olurum.

Celâl'in suret-i tahrîri de bazı izâhâta ihtiyâc gösterir:

Yunan mesleğine göre umûm fâci'alar, Shakespeare yoluna göre böyle ciddî ve mühim oyunlar dâima şi'r ile yazılmaktadır. Shakespeare yolunda bile oyunu, nazım ve nesir ile mahlût yazmak yalnız Shakespeare'e mahsus olan hâllerdendir. Bu itibâra ise letâfet ve te'sîrde şi'r'in müsellemler olan rüc-hâmı sebep addolunur. Hâl böyle iken bizim şi'rimizde olan müsaadesizlik cihetiyle tiyatroya müte'allik olan âsâr-ı âcizânemin ve husûsiyle Celâl'in manzum olarak tertîbine muvaffak olamadım.

Mâ'lûm olduğu üzere bizde usûl-i nazm, Usanın tabîatına tamâmiyle mugayir olarak letâfet-i ifâdeyi bütün bütün ihlâl etmedikçe zebân-zed olan ta'birlerimizin yüzde birini şi'rde kullanamayız! Kullandığımız ta'bîrleri de ya vezne veya telâffuz-ı aslîye tatbîk için hurûf ve harekâtında ihtiyar ettiğimiz imâlât ile bütün bütün şîve-i lisandan çıkarmağa muhtâc oluruz. Vâsîf gibi şi'ri İstanbul şîvesine tatbîk etmek isteyenler:

Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol  
yolundaki eserlerinde, sırf Türkçe olan kelimeleri bile bir çok imalât ve tağyîrât ile Türkçelikten çıkarmağa mecbûr olmuşlardır.

O cihetle bizde âdî lâkırdıyı andıracak bir muhâvere nazm olunabilmek âdetâ muhâl görünür. Nef'î şîvesinde yazılacak bir tiyatronun ise eğlenceliği maskaralığa münhasır kalacağı mâ'lûmdur.

Bahr-i tavîl denilen ve sâir eş'ârdan temyizi; 25,30 ve belki 40, 50 mısırâda bir kafiye getirmek veya ta'bîr-i âherle sözü mümkün mertebe kafiyesiz eylemek hususundan ibâret tarzı tiyatrodaki kullanmak kabilsen de bunda da zaten şîve-i lisana mugayir harekât ve sekenât-ı arûziyyeye ittibâ mecburiyeti, yinesözü bütün bütün Osmanlı edâsından çıkarır.

Türkçemizde bir de efâ'îl ve tefâ'îl kaydından berî, parmak hesabı dediğimiz vezin mevcûd olarak millî eş'ârımız o kaideye tevfiik olunmak lâzım geleceğinden şübhe yoksa da, parmak hesâbiyle söylenen şeyler de Acem taklîdi olan âsâra

nisbetle âheng-i letâfet gâyet az olduktan başka o yol âmiyâne mâ-lâ-ya'nilere mahsûs ve binâenaleyh esâsen zevzeklik addolunduğundan edebiyatımız bulunduğu dereceye nisbetle ciddî bir eser tahrîrine hizmet edebilmek salahiyetinden berîdir. Hattâ bu yolda ne kadar güzel bir şey yazılsa sâmi'anın itilâfsızlığı cihetiyle yine âmiyâne görünür.

Bu mukaddimâttan anlaşıldı ki lisanın şimdiki hâliyle berâber mevzûn bir tiyatro tahrîrine imkân müsâid olmuyor. Acaba bu imkânsızlık edebiyatımızca bir büyük nâkısa mıdır? Bana kalırsa değil.

Şi'r nedir?

Kitaplarda “mevzûn ve mukaffa kelâmdır” cümlesiyle ta'rîf olunur. Mevzûndan murad, bir kelâmın arûz-ı Arab'a ve hiç olmazsa onun aslı olan sakin ve müteharrik tertîbine tevâfuku ise, bu kasr ve itâle-i harekâtda tevâzüne riâyet, bir çok lisanların ve ezcümle Fransızca'nın eş'ârında ve hattâ bizim parmak hesabı denilen dâstânlarda mevcûd değildir. Kafiye ise, elsine-i kâdîmenin alelumûm şimdi söylenen lisanların ekser âsâr-ı manzumesinde yoktur. Bundan anlaşılır ki şi'r için mevzûn ve mukaffa ta'bîri, efrâdını cami, ağyarını mâni' bir ta'rîf olamaz.

Hakikat! O Homeros'un dâstânları senelerce hâfıza-i enâmdan başka yazılacak bir levha bulamamış iken el'an aynıyle bâkidir. Muallim-i evvel Aristoteles'in âsâr-ı hikemiyyesi milyonlarca şâkirdler, şârihler elinde dolaşmakta iken yine birtakım eczâsı zâyi'den kurtulamamış, a'zam-ı mu'cizât-ı ilâhiyye olan Kur'ân-ı Kerim'i erbâb-ı inkâr şi'rden başka vasfedecek bir şey bulmadığı da ma'lûmdur. Bu hâlde şi're âsâr-ı hükemâdan pâ-y-dâr olacak hattâ hidâyet-yâb-ı hakikat olmayanlar nazarında kelâm-ı ilahîye hâşâ müşâbih addolunacak kadar meziyyet veren madde, tertîb-i hecâda bir intizâm ile birkaç kelimedede bir veya iki harfin tekerrüründen ibâret addolunmak, âlem-i insaniyyetin zevk ve bedâyi'ine büyük bir nâkısa isnâd etmektedir...

Bu türlü ta'rîflerin kabulünü -bir kelâmın aruza mutâbık olup olmadığını anlamak için takti'e mecbur olan -zâhir beyinlere bırakalım da vicdân-ı hakikat ve fikr-i hikmetle me'lûf olanların bu bâbda îrâd ettikleri ta'rîflara bakalım:



E'âzım-ı İslâm'dan Hazret-i Mevlânâ şî'ri

Evliyanın yüce kerameti önce şiir, sonra kimyadır.

kelâmiyle-ve Cenâb-ı Nizamî de şâiri

Kibriya, önünde, arkasında saf bağladı. Önce evliya geldi, sonra şâir.

edâsıyla vafederler. Fakat o evsâfın cümlesi de şî'r ve şâiriyyet için pek mukaddes makamlardan, pek mübârek lisanlardan işitilmiş birer sitâyîş-i mefharettir.

Erbâb-s hikmet dahi tabiatın natıkaya verdiği bir kısım ifâdenin mâhiyetince ne kadar tafiarriyât ve tedkîkâta girişmiş ise de külliyyâtın ta'rîfnde der-kâr olan istihâle cihetiyle sârih ve vâzih bir hat ta'yîninde isbât-ı acz ederek şî'r, "nâtika-i vicdân veya lisân-ı hayâldir" gibi teşbîhât-ı şâirâne ile iktifâ eylemiştir. Bazı ashâb-ı mütâla'a, bir söz - hüsn-i meâl ve makalli câmi olmak şartıyla- esasen hakîkate mutâbık ise edîbâne, hakîkate müşâbih ise şâirânedir derler ki bu da şî're bir hadd beyân etmemekle berâber yalnız şî'r denildiği zaman bir şâirin vicdânında hâsıl olan mânâyı bir dereceye kadar gösterebilir. Makalât-ı şâirâne için hakîkate muvâfakat yerine müşâbehet şart olduğu pîş-i nazara alınınca ayn-ı hakikat olan âyât-ı kerîme ve âhâdîs-i nebeviyyenin şî'r nev'inden olmadığı da bi'l-bedâhe tahakkuk eder.

Zamanımızın tedkîkat-ı fikriyyesince tiyatroların yazılışında mültezim olan şî'r veya daha sahîh ta'bîrle vezin değil, fikr-i şâirânedir.

Yukarıda bi'l-münâsebe söylemiştik ki Shakespeare, oyunlarının en muhümlerinde bile nazım arasına nesir karıştırır. Halbuki tiyatroda onun isti'mâl ettiği şî'r; kafiyesiz olduğundan bittabi tanziminde nesre yakın sühûlet olduğu gibi muhâvere tarzına da âdî söz kadar müsâiddir.

Fransızlar, Yunan tarzının cümleden ziyâde tarafdarı iken şî'rleri efâ'il ve tefâ'ilden berî olmakla berâber yalnız kafiyeli olduğundan dolayı muhâvereye ilka

ettiği su'ûbet, Fransa üdebâsı beyinde manzum tiyatro, yazmak âdetini ref' eylemiş gibidir. Hattâ üstâd-ı edeb Victor Hugo'nun tiyatrolarında kaç tane manzum varsa onun nısfı kadar da mensûr bulunur. Mensûrlarının maddece ehemmiyet ve ciddiyeti de manzûmlarından aşağı değildir.

Gerek Victor Hugo ve gerek zamanın sâir üdebâsı mevzûn tiyatrolarında tarz-ı şi'ri o kadar tebdîl eylemişlerdir ki ibârelerin ekseriyet üzere mısra' arasında kesile geldiğine ve onda ve belki yirmide bir kere kafiyeye hâtime-i kelâma tesadüf ettirilmediğine nazaran dinlendiği vakit manzum olduğuna ihtimâl verilmez.

Böyle vezin ve kafiyeye bize nisbet kabul etmeyecek birkaç türlü sühûletlere mâlik olan kavimler, tiyatronun şâirâneliğini mânâ ve hayâlâtında arayarak nazım yolunda mümkün oldukça tebâ'üde çalışırlarken bizde hâlâ selîs bir hikâye tanzimine müsâid olmayan şi'rimizle manzûm tiyatro yazmağı iltizâm etmek, lisanımızda tiyatro yapılmasını demek olur.

Tiyatroların mevzûn olmasından gelecek muhassenâta ise lisanın şîvesindeki letafet ve hayâlât-ı şarkıyyede olan kuvvet ma'a-ziyâdetin tekabül eder zannedirim.

## 8

Oyunun sûret-i tahrîrinde meselâ :

“Tatarlar, ellerindeki kırbaçları atsalar karalarımızın hendeklerini doldurur. Veya “bir Tatar karısı, altmış erkeğimize mukabele ediyor” gibi sırf mübalâğa için yazılmış addolunacak şeyler görünür. Halbuki bunların birincisi, Mehmed Harzemşâh'ın lisanından çıkmış sözlerden; ikincisi, tarihlerin ittifak eylediği rivâyetlerdendir.

Seyfeddin'in, düşman karşısında padişah ordusundan ayrılmak gibi bir hıyâneti yalnız atma kırbaç vurulduğu için irtikâb etmesi de akla baîd görünür. İhtimâl ki hâinin hareketine başka sebepler vardır. Fakat -tarihlerin ifâdesine göre- Seyfeddin'in ihtilâfa gösterdiği bahane at mes'elesi olduğudur. O kadar vâhî bir maddeyi, hareketinin sebeb-i

aslîsini setr için meydâna koymaktan hayâ etmeyen bir adam, öyle münâsebetsiz bir sebep için irtikâb-ı hıyânetten de çekinmeyeceğine nazaran bu husûsta rivâyet-i tarihiyye yerine hayâlî bir vak'a tertîbine lüzûm görmedim.

Bu kadar ifâdâtı ihtiyârım, -bazı nev-zuhûr fikirlere ittibâen-eser-i âcizânemi ister istemez halka beğendirmek için değildir. Yalnız Celâl'in dûçâr olabileceği muâhezeler hakkında hâtırına gelen birkaç muâhezeyi beyân etmek istedim.

Göremediğim veya anlayamadığım kusurları için yine ashâb-ı mütala'anın mürüvvet-i hatâ-pûşânelerini istid'âyâ mecbûrum.

## ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN

### Mâcerâ-yı Aşk

İstanbul'da Asmaaltı'nda Camlı Han'da Fehmi Efendi matbaasında tab' olunmuştur.  
(1873)

Herkesin zâde-i tab'ı ki vâsta-ı kalemlerle fikrinden sünûh eder âlem-i matbuata gelmesi namzed-i iltifat olmak içindir.

Hiçbir ehl-i kalem görülemez ki eserinin mu'terif olduğu nakayısıyla beraber, mazhar-ı tahsin u rağbet olmasını ümid etmesin.

Bir peder semere-i vücudunun âlemde memduh olmasını ne kadar arzu ederse bir müellif de zâde-i tab'ı hakkında umumdan o kadar ümidvar-ı teveccüh olmak tabiidir.

Edib eserinin kemâlini kesb-i yedi, mahsul-i fikri olduğun; peder çocuğunun ikbalini yâdigâr-ı hayatı, semere-i ömrü bulunduğün temenni eder.

Bu mukaddemât-ı zâideyi eser-i âcizâneme fatiha-ı ibtidâ suretinde yazmaktan meram şu telif-i nâçizin mealen muterif olduğu faidesizliğini daima itirafa müheyyâ bulunduğumla beraber emr-i tab'ında yine o hâhiş-i tabiîden vâreste olamadığımı arzetmektir ki bazı müellefât-ı edebiyede her nasılsa ihtiyarı tercih olunan muvâzaa-ı mahviyetkârâneneden âri olduğu cihetle ondan evlâ gördüm.

Bir de bu eserin sûret-i müfidede bulunmaması evvel emirde mukaddime-i âsârım olmasından başka fıkdan-ı kudret, za'f-ı bızâa, killet-i tecrübe, icab-ı sin, adem-i istihdâm, ibtidâ-yı tahsil gibi vücudu her fikra ve belki her kelimesinde birkaç defa edille-nümâ-yı sübût olacak mevânie müstenid olduğun hadd-i aslında pek de şâyân-ı istihfaf olmaz iükadındayım. Âlem-i edebiyatta bundan bir müddet sonra

vücûd-yâb olmuş bir semere-i tabiat olsa ihtimal ki bu kadar bî-beh-re-i edeb ü marifet olmazdı.

Mamafih mahzâ istifâ-yı kusur ile istidâ-yı ma'zeret için şurasını da arzetmekten geri duramam ki bugün peyderpey neşrolunagelen tiyatrolar bir kerre nazar-ı mütalâadan geçirildiği halde içlerinden bazısının buna ceht-i ayb u noksan veyahut -tabîr-i âharla- bunun bazısına delîl-i kıymet ü rüçhan olduğu görüleceği gibi bir kısmının da boyle bir tiyatroya bastırmakta fakire cesaret verecek surette bulunduğu tebeyyün eder.

Bu tiyatronun mündericâtı âtiü'l-ism birkaç Asyalının terâcim-i aşk u muhabbetlerinden ibaret olup vukuatın mevkiî ise Keşmir civarında bir aşirettir ki hod-be-hod Timur'a vâris geçinmekle maruf Âdil Behram kabilesi nâmına Maverahünnehir'den hicretle o nevâhide hoşnişîn olmuş bir aile-i saltanata meskûndur...

## ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN

### Sabr u Sebât

Maarif Nezaret-i Celilesinin ruhsatıyla Mekteb-i Sanayi Matbaasında tab' olunmuştur.1874

### Mukaddime

Sabr u Sebât unvanıyla yazmış olduğum bu oyun Mâcerâ-yı Aşk oyunu zemininde dikkatle kaleme alınmış olmamakla beraber onun gibi tiyatrodaki oynayamayacak surette de tasvir edilmemiştir.

Macera-yı Aşk'ın tiyatro nâmıyla hikâye tarzında tahrîr olunmasına ve kendim de muterif olduğum üzere mükâmelâtının mugayir-i tabiat bulunmasına birkaç taraftan vukua gelen itirazâta zamîme olarak ahibbâdan bazı zevatın vâki olan ihtarı bunun tiyatro oyunlarına tamamiyle nazîre değilse de bir raddeye kadar mutabık ve âdet ve tabiata muvafık olmasına beni teşvik etmiştir.

Sabr u Sebât'ın tiyatro ne demek olduğunu bilenlerce rû-nümûn olacak nekayısı killet-i iktidarının henüz ne derecede bulunmak lâzım geldiğini beyana ihtiyaç olmayan sahibine nisbeten ma'fûv tutulur ümidinde bulunacağım müsellemler olup fakat fikr-i mahsusam hilâfında hâvi olduğu mükâlemât-ı aslını mecmûua-ı efkârım addetmekle derecât-ı münderecâtımın mertebe-i iktidarımınla mukayese buyurulacağını der-hâtır eyleyemem. Madem ki bu nevi âsâr müellifin -miyâr-ı efkâr-ı olamamak kaziyyesi tiyatronun en çok yazıldığı yerlerde kabul ve teslim olunmuştur ve madem ki bu kaziyye -bilenler müstesna olmak üzere- bizim halkımıza da bir dereceye kadar ismâ', ve tefhîm olunmuştur.

## ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN

### İçli Kız

Tiyatro oyunu tarzında yazılmış bir hikayedir.Beş fasıl dokuz perdeyi hâvidir.  
Dersaadet'te Basiret Matbaasında tab' ve neşrolunmuştur.1291

### İhtar-ı Hâmidü'l-Hak

İçli Kız, meydan-ı intışarda peyrev-i âheste-reftarı olduğu Macerâ-yı Aşk ile Sabr-ı Sebât'ın umumdan gördüğü iltifata teşekkürün ibâz-ı vücud etmiştir.

Perişanlığı nisbetinde uzun görünen gîsû-yı güftârı bâlâ-yı mahiyetinin nekayısını setre müsteid bir pûside-i tabîi yerine geçmese bie haddizâtında cemal-i sanat, cazibe-i kemal, sabahat-ı irfan, ân-ı hüner, şân-ı belâgat, lutf-ı beyan, bedayi-i fesahat, kuvvet-i mânâ, kamet-i tenasüb, letafet-i ittırad, kıyafet-i marifet, ziynet-i inşa gibi esvab-ı hayaliyat-ı edebiyeden berî ve uryan olduğu için tiyatro ma'razlarında arz-ı didar ve tecrübe-i reftara cesaret gösteremez. Meğer ki endam-şikeste miyan-ı hakikati hil'at-i rengîn-i afv u mürürvvetle arâyış-pezîr ve çehre-i melâl-agîn ibârâtı ziynet-yâb-ı gaze-i gülgûn-ı maâzîr ola. İçli Kız muktezâ-yı ünvanı üzre ne terane-âmiz-i şevk u sürûr ne hande-bahşâdır. Enîn-âmûz-ı hüzn ü mâtemdir. Girye-engiz ü rikkat- efzâdır.

Bir gâribe-i sade-revdir ki, meşmûl-i nazar kabul edenlere âgûş-ı perverişinde büyüdüğü dâye-i tab'ın acemiliğini şikayet eder.

Ümidvârım ki hatâyasını setrettirmek için zeyl-i kerîmâne-i âtîfetlerine sarıldığı üdebâ-yı kirâmımız indinde sezâ-vâr-ı terahum görülür.

## ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN

### Duhter-i Hindû

Tasvir-i Efkâr Matbaası, Bâb-ı Âli Caddesinde numro 2, İstanbul, 1292 (1876)

#### Hatime

Şimdi halkımızın rağbeti milli tiyatlara münhasır gibidir. Tercüme olunan ve mündericâtı ahlâk-ı milliyemize tevâfuk etmeyen oyunlara nazar-ı iltifat ile bakılmıyor. Hele mütercem olmayıp da ecânibden, meselâ İran veyahut Çin kavimlerinin âdât ve ahlâkına dair bir oyun hatırlara bile lâyah olmuyor. Ya millî nâmıyla çıkan eserlerimiz hadd-i aslında ötekilere fâik midir? Benim itikadımca değildir, çünkü bir milletin tarihince fahrolunacak bir azametini veya uzemâsından bir müştehirin sergüzeşt-i fâhirânesini ihtâr etmediği halde, efrâdının bugünkü sûret-i imtizac ve âdetini bildirecek yolda bir tiyatro yazmak bîr şahsın yüzüne karşı ayna tutmak gibidir ki, şeklinin müşahedesinde bildiği şeyi bîr daha öğrenmiş olmaktan başka fazilet yoktur. O yolda bir eser-i millîye tiyatro değil, ahlâk risalesi denebilir. O yolda bir eser, nâmına millî denildiği için değil, hâdim-i ahlâk olduğu için mütalaa olunmalıdır. Meselâ benim İçli Kız tiyatrosunun mevzuu bugün vukuu muhtemel bir vak'adan başka bir şey değildir. Sevâbıkımızca hiç bir malumat arzetmez, tarihimizden me'hûz hiç bir fıkrası yoktur. Halbuki İçli Kız da millî nâmıyla çıkan tiyatrolar idâdındandır, halbuki lâzım olduğu gibi millî değil o da yalnız ahlâk risalesi addolunabilir.

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



Yahut tarih-i İslâmca bazı havârik-ı vukuat yine İslâmdan vücudu fahra sebep bir şöhret-i azîme sahibinin tercüme-i kemâlini müş'ir olmalıdır. Üdebâ-yı garbın tarihlerden istihrâç ile âlem-i ma'rifete pek çok misâlini yadigâr ettikleri halde bizde henüz bir eseri görülemediği gibi.

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

Nazîrini görmemekle müleessif olduğumuz Âkif Bey ve Silistre nâm eserler gibi...

Sırf bugünkü ahvâlimizden meselâ bir ailenin mâcerâ-yı ülfeti hakkında bir tiyatro insana arz-ı mir'at kabilinden olanca tarihîsini yazmak da sinn-i kemâle ermiş bir adama gençliğindeki resmini göstermek gibidir ki, her nazarda hâtıra-ı şebâbetinin letâfet-engîz-i tekerrür olmasından müstefîd; hele kabâil-i tâbi'a ahvâlini tasvir edenler ise, bir insana vücudundan ma'dûd olup da nazar-ı tabîîsinin isabet edemeyeceği azâsını irâe derecesinde müfid olur. Hattâ bugünkü âdet ve ülfetimizi tasvir eden bir oyunun temâşâ veya mütâlâası, vasıta-nümâ-yı istifade olmakta, belki diğer milletlerin suver-i tebâyi' ve muâşerâtını gösteren âsâr-ı müterceme derecesinde bile itibâr olunamaz, çünkü tercüme olunmuşunu görmekte âdât-ı ecnebiyeden hiç olmazsa azdan az malûmat alınmak vardır. Hele bu vâsıta ile edebiyat-ı garbiyye meşâhîrinin akıllara hayret veren bedâyi-i edebiyesi meydanda iken, elsine-i avâmda ve ahlâk-ı millîyemize dair olduğu için efsane tarzında yazılan tiyatrolarımızın madununda tutulması hiç de muktezâ-yı gayret değildir.

Türkçe ahvâli meçhulümüz olan akvam hakkında yazılanlara gelelim: İtikadımca bunlar dahi istisnâ ettiklerimden sonraya kalan ve millî nâmıyla çıkıp hakikatte ahlâk risalesinden başka nâmı olmayan tiyatrolarımıza tercîh olunur. Çünkü ahlâka hizmet etmek, halka ibret vermekle beraber, mevki ve tebâyiine vâkîf olmadığımız bir millet ahvâlinden bahseder. Mâcerâ-yı Aşk bir dereceye kadar bu nev'iden ma'dûd olduğu gibi. Atala nâm telif-i latîf ile bu Duhter-i Hindu dahi akvâm-ı mezkûre âdetlerinden haber verdiği için o idâdâ dâhildir. Atala benim

indimde Vuslat'tan, ona mûmâsil ahlâk tiyatrolarından hem daha müfîd, hem daha mükemmeldir. Çünkü Vuslat ne tarihîdir, ne de Urban ile Ekrâddan söyler. Fakat Atala hâl u hareketleri bizce bilinememiş bir tâifenin ta'rîf-i icmâlisini müş'irdir. Nitekim Zavallı Çocuk eser-i edîbânesiyle İçli Kız dahi Vuslat gibi İstanbul'da cereyanına imkân tasavvur olunan bir vak'ayı musavvirdir ki, fâideleri mücerred ahlâka hizmet cihetine münhasırdır.

Demek istiyorum: Mademki millî tiyatrolar telif ve mütâlâaca, Antoni gibi tercüme veya Atala ile Duhter-i Hindu gibi ecnebi addolunan tiyatrolara tercih olunuyor, millî diye neşrolunan bir oyun ya Osmanlıların şânını ilâ edecek surette olup da tarihçe muhtasar geçilen bir vak'anın tarife-i kemâlini veyahut evsâf-ı celîlesi sahâyif-i tevârihe vüs'at-bahş olup dururken her nasılsa lisanlara zînet-res-i intikal olmayan küberâ-yı İslâmdan bir nihrîrin tercüme-i hâlini muhtevi olmalıdır.

Bu mütâlâaların zihnime tebâdür-i mütevâlîsinden millî olmamak üzere yazdığım şu Duhter-i Hindu fâciasının tab' ve neşrine cesaret-yâb oldum. Yine bu mütâlâaların sevk-i tabîs'ıyla rağbet-i umumiyye ahlâkına şöyle bir tiyatro yazdığımdan dolayı kendimi mesul tutmuyorum. Şâir nekaisinin afv ve merhamet nazarıyla görüleceğine de, bundan evvelki eserlerimin mazhar-ı iltifat olmasına istinâd ile itimadım vardır.

Her kusur ile beraber şunu da itiraf edeyim: Duhter-i Hindû yazılışında tiyatro kaidesiyle tatbîk kabul etmez, huzzardan bazısının tafsilli tafsilli muhâtabâtı hele ma'raz-ı temâşâda büsbütün garabet-engîz olur. Bunun sebebi, emelim tasvîr-i hayal olduğundan esna-yı tahrîrinde ma'raz-ı temâşâyâ vaz'olunup olunamayacağını düşünmediğimle beraber mertebe-i efkârımı tiyatro aktörlerinin kasvet-i takrîri deecesine tenezzül etmediğimdir.

Bir de bilmem itiraz olunacak mı? İkinci fasıldaki manzume edebiyat-ı Osmaniyede emsâli mevcut olmayan tarz-ı garbî üzeredir, maksadım o vâdide nazmın Türkçede ne şive kesbedeceğini tecrübe idi. Binaenaleyh anladım: Lisanımız

ki her yolda İfade-i Merâm için müsaidir, bu zemin üzere de letâfetini kaybetmeyecek.

## ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN

### Tarık Yâhûd Endülüs'ün Fethi

Bir heyet-i mahsusa taraffından tab' ettirilmiştir. İstanbul, Matbaa-ı Âmire,1335 (1879).

### Son Tabı Mukaddıme

Tarık b. Ziyad nâm şehir-i tarihîsiyle münteşir olan bu kitap ki musavvir-i ahlâk u-âsârı İslâmiyyedir, meşher-i Müslime olan bir şehirde iktitâb edilmiş idi; intişarı ise sefaret kitabetiyle bulunduğum Paris'ten Dârü'l-hilâfe'ye avdetimden birkaç sene sonra müyesser oldu, Paris'te ben Tarık'ı yazarken Gazi Osman Paşa Plevne'de, Gazi Ahmed Muhtar Paşa Gedikler'de bulunuyor ve mühim ve muazzam gazavât ve galebât ile tarih-i Osmanî'ye şan ve şeref sahifeleri ilâve olunuyordu.

O zamanlarda hususî ve umumî birçok takdirata mazhariyet iktisâb eden bu kitap, üstâd-ı lâyemut Kemal'in şevk-ı tilmîz-perverini tezyîd ile beraber müfid ve muhtasar birkaç tenkîd-i teveccühkârını isticlâb etmiş ve ustâd-ı sâni Ekrem in de Ta'lim-i Edebiyat'ında bence müstelzim-i iftihar olacak bir surette tahattur kılınmış idi. Hattâ, sâika-ı aşk-ı hakikatle midir bilmem, kendimde bu eserde gördüğüm nakîseleri göstermek istediğimden Tarık hakkında imzasız bir makale-i tenkidiyeye inşa ederek Ahmet Midhat merhumun Tercüman-ı Hakikat'ıyla neşrettirmiş idim.

Tarık b. Ziyad o zamanlarda hükümrân bulunan evhâma bâdi-i izdiyâd olmasıyla nüseh-i mevcudesi kitapçılardan toplattırılarak imha edildiğinden, birtakım acemi tâbiler tarafından ihyâsına kıyam olunarak suver-i hafîyyede ve serâpâ sehv ve hatâlı nüshaları biddefeat tab' u temsîl kılınmış ve yakın zamanlara gelinceye kadar bu nüshalarda, galiba mâl-i mesrûk olduğundan, pek ucuz fiyat ile satılmakta bulunmuş idi

Sanki benim yazdığım Tank bî-günah olarak zindan-i nisyâna ve bu sahte ve hatâ-âlûde Tarık'lar ise bir cüret-i cahilâne ile meydan-ı isyana alınmış idi.

Bu defa maarifperver bir nâzırımızın himayesinde birheyet-i muhteremenin himmetiyle benim bildiğim Tank b. Ziyad işte îade-i hayat ediyor. Ve onun daha vefat etmeden evvel çıkan hortlakları sâha-ı matbuâtta tard ve teb'id olunuyor.

Tank b. Ziyad Mısır'da münekkîh ve mütegayyir bir tarzda Arabîye ve Bosna ve Hersek'te Sırp lisanına tercüme edilmiş ise de mütercimlerin sahîh veya gayr-i sahîh bu iki nüshadan hangisini me'haz ettikleri malûmum degildir.

İbn Musa nâmıyla Tank'a zeyl olarak yazdığım bir diğér eser de karîben neşrolunarak Tarık'ı takip edecektir. Takip edecek ise de beraber gidebilecek midir? Bunu hâvi oldugu vukuatın derece-i ehemmiyet ü mâhiyeti tayin eder.

Tarık-pesend olan bazı zevâtın benim bir daha Tank fevkinde bir eser yazamayacağıma zâhib olduklarını kendilerinden işitmiş idim. Bu zehâb ne dereceye kadar musîbdir, bilemem. Dedikleri kuvvet Tank nâmındaki eserde değil Tarık nâmındaki serdarda olsa gerektir. Asıl câlib-i istihsan olan meziyet, bu müellif-i âcizin sünûhâtından ziyade, Endülüs'ü fetheden Musa b. Nusayr ile Tarık b. Ziyadın fütûhâtındadır.

Binaenaleyh "Hâmid bir daba bir Tank yazamaz", demekten ise "Tank b. Ziyad ile Musa b. Nusayr İspanya'yı bir kerre daha feth ve teshîr edemezler" demek daha doğru olur.

Beyoğlu 12 Eylül 1332/25 Eylül 1916

## Hatime

Bu Tarık Araplar hakkında olduğuçün millî, Endülüs'te bir vak'ayı tasvir ettiğičün tarihî bir eserdir. Millî serlevhalı tiyatroların Duhter-i Hindû hatimesinde arzettiğim gibi bu yolda bulunmasına taraftarım. Tarık'ın mehazı Endülüs tarihidir. Hâvi olduğu fikarâtın birkaçı nakl-i meâl tarzında yine Endülüs tarihinden me'hûz ise de mükâlemât-ı umumiyesi tasavvurdur. Belki de tasvirdir. Muvazene-i efkâr, mütâlâatında birinci asr-ı İslâmiyeti der-hatır etmeli. Küll-i asr-ı kavm, küll-i kavm-i yevm. Tarık b. Ziyad ekâbir-i İslâmın muhakeme-i ef'âlinde nakîse-cûy olan Avrupa müverrihleri nezdinde bile şahsı ehemmiyet ve itina ile yâd olunmuş ve sebât-ı müdafaa ve fart-ı celâdette şiddet-i tahammülü ve tahammül-i şiddette mazhariyyet-i, hususiyyesi müsbet bulunmuş bir nâm-ı celîl olarak devrindeki meşâhîr-i Arab'ın medâyih-nâme-i fütuhâtına bir fatiha-ı memdûha itibar olursa sezâdır.

Tarih-i tesvîd: Mart sene 91

## ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN

### Nesteren

Mukaffâ bir fâcia, 1878

### Bir İhtar

Nesteren'in sûret-i tahririyesi nazm-ı garbî yolunda îse de hadd-i aslında bizim on bir hesabına tevfikân yapılan ve evzan-ı garb ve Araba asla tevâfuk ve taalluku olmayan sırf Türkçe şiirdir. Ancak muhtelif kafiyelerde olan beyitten beyite nakl-i murad beyitin birinci mısrasındaki sözün mâba'dini bazı kere alt tarafında olan ve diğer kafiyede bulunan beyitin mısra-ı evvelinde irad etmek ve zevâid yazmaktan ise lüzumu takdirinde mısraı taksim eylemek yani bir mısraı veyahut bir beyti eşhas-ı müteaddidiye söyletmek cihetlerince Avrupa eş'ârını taklid eylemiş oluyor.

Nesteren Paris'te yazıldı. Mevzuu tecâhüd-i nefis ü vicdanı tasvirdir, ikinci derecede Corneille nâm Fransız şair-i ma'rûfunun Le Cid unvanıyla Avrupa'da iştihar eden manzumesini tanzirdir. Tabir-i diğerle Nesteren, Le Cid'e nazîre olabilir, fakat Le Cid, Nesteren'in aynı değildir. Beyinlerinde olan fark-ı küllî ikisini de mütalâa edenlere ma'lûm olur.

Fi 20 Zilkade sene 1293

### Nesteren

Nesteren nâm kerime-i hükümdarînin şehzade zade Hüsrev'le tezevvüci hakkında gâh meyûsiyet gösterip gâh muvaffakiyet me'mûl etmesi ve ye's ü emelde müşavirlerinden aldığı temenniyâtı gâh red ve gâh kabul eylemesi mahsusât-ı mahsusâtından olarak dikkat buyurulur ise her bir hâlinde o tabiatın muktezâsına ta'biyet ettiği görülür.

## ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN

### Eşber

1880

#### Temsil-i Kat'îye Mukaddime

Eşber'de,

Yıldızları eyledim temâşâ

Eş'âr ki Hâlık etmiş inşa

diyen İskender, Aristo'dan tarih-i ulûhiyyeti okumamıştı. Onun nezdinde cennet ve cehennem hayalleri dünyaya gelmemiş; şeytanlar, melekler doğmamış idiler.

Bunlar, meşkûk ve muzlim, Tevrat ile Zeburda yaşıyorlardı. Sema-yı Mısır ile arz-ı Filistin miyânında dûçâr-ı mukaseve vü muhaseme olan kuvâ-yı ilâhiyye bu cihangirin mıntika-ı idrakine istilâ edememiş ve ordularına galip gelememişti.

Hıttâ-ı Mısıryye'nin bir kenarında -bilmem ibka-yı nâm eden mi demeli.- on yedi günde bir şehir bina ederek, ona kendi namını veren bu dâhiyenin mabudu da kendisiydi denilebilir. Ve onun cenneti beka, cehennemi fena ve zebanilerle melekleri zihnindeki düşmanlarla kalbindeki tarife-i hansâ olmak lâzım gelir. Dârâ ile Eşber de Rukzan ile Sumru'da vâki olduğu gibi.

Her halde rub'-ı meskûnun mesken-i asnâm u evsân olduğu ve insanların tamamıyla insan olmadığı zamanlarda Eşber'deki İskender'in dediğim nâzilât-ı semaviyyeden bahsetmesi nâ-be-mahal veyahut nâ-be-tarihtir. İskender bunları ihtimal ki müâafat ü mücâzât ve kabahat u sabahat mefhumlarını murad ederek yad etmiş oluyor. Zaten bu işaret-i mânevîyenin medlûl-i ma'kulü de odur; âhiretin ki istikbâl demek olduğu gibi.



Eşber İbtidâ-yı emrde Nazif e gibi bir perdelik bir facia idi. Merhum Namık Kemal evvela onu görmüş, pek beğenmiş, Horace'dan muktebes demiş; fakat galiba biraz muhtasar bulmuştu.

Keşmir hükümdarı ile refika-ı hükûmeti olan hemşiresinin taht-ı inhisara aldıkları bu perde-i hamasete sonradan ilâve-i muzahrafat edilmesi buna mübtenidir.

Eşber'in en ruhlu yeri ve en canlı parçası bu perdedir; o da Horace'dan mün'akistir; Nesteren, Le cid'den muktebes olduğu gibi.

Bu in'ikas ile iktibasın menbalarına meâlen ne kadar yakın veya uzakta bulunduğunu, yahut bu iki gölgenin sahiplerine mevzu itibariyle ne dereceye kadar mümasil olduğunu kariîn-i kirâm tayin buyursun. Ben o büyük Fransız şairine benzemek iddiasında değilim.

Horace ve Le Cid denilen bu Corneille hâilelerini sahnede görmedim. Onları Paris'te iken okumuş. Nesreteren'i orada yazmış, tab'ettirmiş, Eşber'i ise Paris'ten avdette, ma'zul iken, İstanbul'da yazmıştım.

Nesteren Paris'teki memuriyetimin ilgasına âlet olmuştu. Londra'daki mevkiimden infisâle Zeynep illet olduğu gibi. Bu iki,eserin mâcerâyı garîbi müessirin tercüme-i hâline girebilir; hissedar-ı sernüviştidirler. Şerîk-i sergüzeştidirler.

Merhum Kemal Nesteren'den pek o kadar hazzetmemişti. Hece vezniyle tiyatrodaki muvaffak olunamayacağına onu delil göstermişti. Ancak benim muvaffak olmayışım o veznin kusuru addolunamaz. Bence, nazımdan ziyade nesre benzediği için, vezni-hecâ sahnede daha becâ görünür. Vezni-hecâ ötmez; aruz ise nağme-serâdır. Operanın hakkı olan teganni bir mü'kâleme-i manzume demek olan gayr-ı mensur fâcialar lisanına yakışmaz. Aruz veznini tercih edenler tiyatro şiirinde o veznin tannanietini hissettirmemeli, Faik Âli gibi yazabilmelidirler. Biraz daha

tenkîh ile diyeceğim ki, aruz vezninde olsa da, manzum bir tiyatro mensur okunabilmelidir; o büyük sanatkârın Nedim tiyatrosunda olduğu gibi.

Bundan birkaç numune Yadigâr-ı Harb oyununda vardır. Liberte ve Nesteren fâcialarında da, fakat hece vezninde olarak, nesre mukareneti gözetmişim. Bâlâdan Bir Ses neşidesine gelince, ona ne manzum denilebilir, ne mensur; hem mukaffâdır, hem kafiyesiz. Gayr-ı matbu olan Cünûn-ı Aşk tiyatrosunda bunun bir nazîri görülecek olduğu gibi.

Eşber mukaddimesinde bunları yâd edişim şunun içindir ki Eşber bunlara benzemiyor. Ve eğer benzemiş olsa sahnede o kadar haykırmazdı.

Recaizâde merhum, merhum Kemal'in beğendiği Eşber'i muakkad bulmuş ve cidden müteessif olmuştu. Nesteren i pek haklı olarak tenkit etmiş; Tezer, çok sevmiş ve bugün nâm ü nişanı kalmayan Zeynep'i ondan evvelki âsârımın fevkinde görmüştü. Vâlidem eserini bizzat müellifin sair âsârına tercih etmekte olduğu gibi.

Büyük birr simâ-yı tarihî olan İskender'in karşısındaki şahs-ı Eşber ise bir mahlûk-ı hayalîdir. Son perdede oynayan bu hayal Eşber'den ziyade Horace'ın ve benden ziyade Corneille'indir. Makher'le Ölü'ye ve benim bu kadîd eserlerimle rahmetli matemime hayat-ı taze veren Süleyman Nazif ve Cenab Şahabeddin Beyefendilerin İhyâkâr kalemleri olduğu gibi.

Viyana, 16 Ağustos 1922

## ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN

### Sardanapal

Bundan kırk sene evvel yazılmış ve 1915 senesinde ta'dil ve tecdîd olunmuştur.

#### Mukaddime

Sardartapal tarih-i Mesihî'den sekiz asır evvel dünyaya gelmiş bir Asurya hükümdarıdır. Sademât-ı ezmine ile şahs-ı manevîsi bugün mertebe-i hayaliyyeti bularak, tarihi de efsanelerden misal olmuştur.

Sardanapal nâmına bundan on bir sene mukaddem yazdığım bu eser, eb'âd-ı mazleme-i sükûk içinde kalan bir vak'a-ı tarihiyyenin, nâire-i aşk ile tenvîr olunarak gosterilmesidir ki meşmûl-i nazarları olacak erbâb-ı dikkat bunda tarihe mutabakattan ziyade bir şîr ü inşâ hevesinin ilcââtına muvafakat bulurlar.

Eserin tarihçe olan nakais ve zevadini bu söz ile itiraf etmiş olduktan sonra, “bir vak'a-ı tarihiyyeyi hissiyat-ı şâirâneye tevfiik için tağyîr etmekten ise, o hissiyata göre bir facia-ı hayaliyye tasvir etmek evla değildir?” yolunda suale cevap olarak derim ki: Vukuât-ı âlemi daima kalblerinde hissedercesine şair yaratılmış olan erbâb-ı kudret için, bir şey yazmak istedikleri zaman, tevârih-i kadîmeden istimdâda ihtiyaç yoğise, ben yazdığım şeyin mevzuunu tarihten almak zaruretinde bulunan acezedenim.

Esası bu vechile tedârik edip, sonra onu kendi efkârıma göre vaz'etmek âdetimdir ki Tezer, Eşber, Tarık, hep bu yolda yazılmış şeyler olduğu gibi, Sardanapal da öyledir.

Sardanaparlı'ı yazdığım zaman üstad-ı muhterememiz atufetlu Kemal Beyefendi Hazretlerine haber vermiş olduğumdan, kendileri cevaben Lord Byron'un

Fransızcaya mütercem, bu nâmda bir eseri bulunduğunu ihtar ile mütalâasını tavsiye buyurmuşlardı. Okudum, tatbik ettim. Byron'un yazdığını bittabi güzel, benim yazdığımı fena, fakat büsbütün başka buldum. Erbâb-ı mütalâadan bu iki eseri tatbik buyurmak isteyenler dahi, zannederim ki, dediğim adem-i mutabakatı tasdik ederler. Sardanapal'ın edebiyatça olan nakîselerine gelince: Başlıcası Eşber ile Tezer gibi bunun da kavâfi-i mukayyede ile yazılmış olmasıdır ki eseri şart-ı evvel-i âsâr olan tabîlikten çıkarıyor. İcbar-ı tabiatla ihtiyar olunmuş bir tarz-ı ifadeye müstenid olursa en tabîî hissiyatın bile tabiiyeti mahv olur.

Bir heykel ne kadar güzel olursa olsun, ruhsuzdur. Halbuki bir heykelin de güzelliği tabiiyete olan mukareneti nisbetindedir.

Edirne'nin bir köşesinde yirmi beş gün înziva edip de yazdığımı düşünerek neşrine mecbur olduğum bu eserden hiç bir mütâliin zevkyâb olamayacağını bilirim. Yalnız gönül ister ki bu kafiye-i mukayyede kusuru, kitabın sair hatalarını hem isbat, hem de mahveder bir kusur addoluna!..

Bu tazarrudan erbâb-ı mütalâa içinde, içindeki fenâ-yı müdhiş-i azîmi düşünmeyip de bir kabrin taşındaki sözlerde nakîse-cûy olanlar Sardanapal bu yolda mukaffâ olmasa hatadan münezzeh bulunurdu mânâsını istihraçta muhtardırlar.

Ben ihvânıma söylerim ki, insan muhtî olduğundan eseri hatasız olmak mümkün değildir. Fakat bir müellif hata etmemiş olmağı temenni etmekle, yahut ettiği hataya bir sebep göstermekle muâheze davet etmiş olmaz. Şurası da ilâve olunacak şeylerdendir ki zamanımızda ve tahsisen sâye-i maarif-vâye-i hazret-i padişahîde aksam-ı marifetin cümlesi mazharı-terakkiyat olarak, bundan edebiyatımız kemaliyle hissedar bulunmuş ve o-terakki-i edebîden müellif-i hakîre de bir hisse düştüğü, teveccühleriyle müftehir bulunduğum üdebâ-yı Osmaniye nezdinde kabul buyurulmuş ise de Saraanapal bu devr-i terakkiden evvel yazılmış bir eser olduğu için muhtevi bulunduğu eş'âr ve efkârın terakkiyat-ı asriye ile bir münasebeti olamayacağı tabîîdir.

Elhasıl Sardanapal kavâfi-i mukayyede ile yazılmamış olsa hataları şimdikine nisbetle kalîl ve hususuyla evvelce yazılmış olmayıp da, asr-ı meâlî-hasr-ı cenab-ı şehriyarîde kaleme alınmış bulunsa terakkiyat-ı hâzıra-ı edebîyeden başka müşebbibi olmayacak bir derece-i terakki ibrâzıyla terakkiyat-ı hâzıra-ı edebiyemize eser-i âcizânem de bir delîl olabilirdi demek isterim. Buralarım yazışım ne itizar, ne muvazaa, ne de âtide olacak muâhezelere mudafaa için olmayıp maksat, yalnız erbâb-ı mütâliaya beyan-ı mütlaadır.

Londra, 20 Haziran 1303/12 Temmuz 1887-5

## ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN

### Finten

Bir heyet-i mahsusa tarafından tab' edilmiştir. Matbaa-ı Âmire, İstanbul, 1334, (1918)

### Mukaddime

Finten'de kısmen gösterildiği üzere İngiliz kavmi kibar-ı akvâmdandır. Her ferdinde garabetle karışık bir mümtaziyet görünür. Tarz ve tavırlarında kibir ve azamete benzer bir hâl vardır ki edeb ve hicabdan başka bir şey değildir. Ahlâk ve ülfet nokta-i nazarından bakılınca İngilizler böyledir. Ahâd-ı nâsında bile adilik görünmez. Fakat akvâm-ı sâireyi hakîr görmek gibi bir nâkîseleri vardır. Mesela “Bu zât pek mükemmeldir, ne faide ki İngiliz değil! derler Şu adam gayet zengin imiş, teessüf olunur ki İngiliz doğmamış. Bu kadın fevkalâde güzel, lâkin İngiliz değil!” derler.

Siyasiyâta gelince, bu centilmenlerin siyaseti adeta can-âverânedir. British Lion denilen İngiliz arslanı da meydan-ı siyasette büyükleşmiş bir kedidir. O hem başkalarının nimetiyle büyümüş, hem de nankördür. Nankörlükle ülfet ve hodbinlikle kesb-i kuvvet etmiştir.

Bir arslan yavrusu büyük bir kediden daha mutaazzım değil, daha muazzamdır.

İngiliz siyaseti hiç bir milletin kalbini teshîr etmemiş, birçok milletlerin ciğerlerine taarruz etmiştir. Bazan bir milleti ısıdırmağa çalışması, onun bilâhire memleketini yakarak ziyasıyla İngiltere adalarını tenvir etmek içindir. O siyaset toklukla kanaat etmez. Tokken de yemek ister.

Aç gözleri kapandıktan sonra bile görür.  
İngiltere tarih-i siyaseti taşmış, kabarmış.. fakat yükselmemiştir.  
O siyasette kahramanlıktan ziyade kahbelik görünür.  
Bu mikyasa göre ingiltere büyük değil, iridir.

Milletlerde nice nice büyüklükler vardır; bazıları medhûl ve muhakkar, bazıları makbul ve muvakkar.

Şişmek, kabarmak, kabına sığmamak yanındakini sıkmak, irileşmek, genişlemek, boy çekmek, yükselmek. Bunlar ayrı ayrı birer büyüklüktür.

İngiltere'nin -eğer azametse- azamet-i siyasiyyesi şâyân-ı hayret midir? Belki. Şâyân-ı hürmet midir? Asla. Eğer memâlikindeki ecnebileri hakîr görmek bir fâikiyyet ise İngiltere her memleketin fevkindedir. Eğer zayıf milletleri ezmek veya teb'â-ı rengârengini hûnrizâne idare etmek bir kuvvet ise İngiltere kavîdir.

Eğer ingiliz donanmasının tahrib ettiği yerleri marnûre bilmek mazhariyet-i imâriyye ise İngiltere bir mimar-ı devrandır Eğer ingiliz pasaportunu harita-ı âlem gibi taşımak bir büyüklük ise İngiltere büyüktür.

İngilizlerin muhassenât ve menâfi kendilerine mahsus olan ve başkalarına faidesi olmayan faziletleri inkâr olunamaz. Fakat medenî büyüklük, hulkî ve hakiki büyüklük bunlar değilse, beşeriyetten ta'zîm ve hürmet beklemeğe Büyük Britanya'nın ne selâhiyeti olabilir?

İngiltere'nin azameti hakkındaki fikir ve nazarım bu merkezde olduğunu söyledikten sonra Finten'i yazmak için istimal ettiğim hokka bir Bahr-i Muhît idi diyebilirim. Çünkü ben onu Londra şehri-i cesîm ü muhteşeminde yazmıştım. Hâkim bulunduğu memâlikte güneş gurûb etmeyen fakat esvak ve âfâkında zulmânî bir güzellikle buhar-âlûde bir rüzgâr hubûb eden o payitaht-ı bî-pâyânın havza-ı hayret-engizinde gördüğüm nevi nevi azametler sahâif-i eb'ad-ı semaya bile yazılsa hakkıyla vasf ve tarif edilmiş olmaz.

Bu müellif-i hakîre bu telifi ilham etmiş almasından ve nefis-i eserin müellafât-ı âcizânemin cümlesine tefavvuk etmekte bulunmasından da anlaşılır ki İngiltere tahtgâhı mümtaz ve müessir bir muhit-i kibarâne, bi muhit-i kemal ü cemaldir. Ben onun zevâhir ve serâirine takarrüb, sekene-i her-dem-faaline, menâzail-i süfliyyesiyle tabakat-ı âlülâlîne takdir ve taaccüb etmekle beraber insaniyeti İngiltere'nin haricinde göremeyenlerin içinde ve bir muhâsım memleketinde bulunduğumu hissetmez değildim

Finten'i Londra'ya muvasalatımın ikinci senesinde, bin sekiz yüz seksen altı ve seksen yedi tarihlerinde yazmış, Maarif Nezaretine yollamış, ruhsatını alamamıştım.

O tarihte Londra bugünkü kadar bir terakki-i sûrîye mazhar değilse bugünkü tedenni-i manevîye de mahkûm görünmüyordu: Sokaklarda bisikletler, otomobiller, tübler, evlerde elektrik ziyaları, telefonlar, meydanlarında muazzam ve muallâ oteller, sinemalar, bulutlarında tayyareler olmadığı gibi riyaset ve siyaset makamlarında da Curzon'lar, Asquith'ler, Grey'ler tahakküm etmiyordu.

Gerçi o tarihte birçok verese-i efkâr-ı nâ-be-kârînin hâlâ bile sahibi Gladstone nâmında büyük bir İngiliz rahibi âlem-i İslâma muttasıl ilân-ı husûmet ediyordu. Fakat yine o tarihte hayr-hâh sulhperver bir kadın, Almanya kayserinin büyük vâlidesi İngiltere'de icrâ-yı hükümet ediyordu. Alman husumeti nâ-mevcut değilse de nâ-meşhûd Rusya politikas menfur ve merdûd İngiltere-Fransa itilâfı yerinde ise Mısır ve Faşoda ihtilâfları mevcuttu. Rusya'ya karşı Hindistan endişelerinin hüküm-ferma olduğu o tarihte bir Türkiye-İngiltere muharebesi ihtimali hatır ve hayallere gelmiyordu. Ancak ben siyasiyâtin da hissiyât ile idare oluna geldiği itikadında bulunduğum için zamanını tayin edememekle beraber Mısır meselesinden dolayı İngiltere ile aramızda hâsıl olan mübâyenetin muharebeyi intâc etmesi lâzım geleceğini ve bu muharebenin de bîr harb-i umumî ile muâsir olabileceğinin bir hiss-i kablelvuku ile tahmin ediyordum. Bu hissin mevcudiyeti Finten'de mahsûs değilse de mahfûzdur. Eğer menvî-i mektûbumu izhâr etmiş olsaydım, bu küçük kitap belki bir büyük itâb olurdu. Nitekim Hind'i de, İngiltere'yi



de görmeden evvel yazdığım Duhter-i Hindû Hindistan'daki İngiliz idare-i müstebidesinden feryâd ve figan edici bir kitap olmuştu.

Duhter-i Hindu'da tasvir ettiğim ahvâl ve ehvâle Hindistan tarihi şehadet eder.

Finten'in muhteviyatına gelince, me'hazım Londra'da geçen hayatım, şühudumsa kendi müşâhedâtımdır.

Bazı müverrihlerin gazakâr oldukları malûm bulunduğundan bir Fransız tarihini işhâd ederek yazdığım Duhter-i Hindu tiyatrosunda hakikate benzer hayalât ile tarihe benzemez hikâyât olabilir. Ancak bu Finten'de, merhum Fikret'in takdir ettiği gibi, zannederim ki az çok seyyâr ve sabit, "bâl-i hayâl açmış hakikatler" vardır.

## ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN

### Nazife

Bir heyet-i mahsusa tarafından tab' edilmiştir. Matbaa-ı Âmire, İstanbul, 1335, (1919).

### Son Tab'a Mukaddime

Nazife, Abdüllahü's-Sagîr, bu iki telifin birisi müellif genç iken tahrîr edilmiş, eskidir; birisi müellif ihtiyar iken yazılmış, binaenaleyh yenidir.

Nazife bir nevbahar-ı kadîm, bir tulû'-ı mâzi; Abdüllahü's-Sagîr ise bir harabezâr-ı taze vü ter, bir gurûb-ı hâl.

Sâbite-i tabiatla onun râdifesi olan sanat her ikisinde de hem tecelli, hem ufûl ediyor. Her ikisinde de aynı hazar u bahar, aynı leyl ü nehâr, aynı şahâri vü nehâr, aynı halce ve mezar aynı rüzgâr, aynı âhu zârî, aynı efkâr u eş âr.

O yâdigar-ı sebâb ile bu hâtıra-ı şeyhûhet arasında hemen de kırk senelik bir fasıla ile beraber hissî ve hayatî pek kuvvetli bir rabita vardır; tarihe isnad olunmuş birer hâdise ve birer hâciseden bahistirler ki bu da teşhîs ettikleri eşhasın, o ricali tarihen mevcut ve sâbit ise nisvanı zâde-i tabiat veya hudayînabit olan eşhâs-ı muhtelif -ihtisas ve ihtisas- gösterdiğim seviyye-i ahlâkıyyede yaratılmış olmaları cihetini iltizam ettiğimdendir.

Bir de, nasıl diyeyim?... 'Görüyorum ki bundan kırk sene evvel ben neler düşünüyorsam hâlâ o düşünceler içindeymişim: Eski hava ve heves bâkî, eski hamiyet ve hamaset bâkî, eski istidad ile bugünkü inhitât, tev'emâne bir mahremiyetle bir noktada mülâki ve bakî.

Kusur çok, sukut yok.

Mağlûb-ı heva ,mağlub-ı a'dâ olan şehriyar Sagîr ile nefsine galip, hasmına galip olan hükümdar-ı kebîr, iffetle hiffet sevdâ-yı hüsn ile ibtilâ-yı milliyet, gurbetle vatan, aşk ile,vazife,yahut Karolina ile Nazife, uzaktan uzağa müşafehe, musafaha, musalâha ediyorlar.

Âsimle masum: lâzımla melzûm birleşiyor. Zât-ı müellifin başka bu şahsiyetlerin hiçbirisinde noksan veya kemal, fazl veya fazîha ilim veya cehalet, sevap veya ma'siyet yok.

Her iki eserin hatası da, savabı da yalnız sahib-i sanata, onunkilerse Hâlık-ı tabia râcidîr. Endülüs meliki dâ-i sevdâ ile bî-karar ise malûl olan o; İspanya kralı âdil veya kahhar ise memduh veya medhûl olan o; Nazife cansipar veya fedakâr ise muvaffak ve makbul olan o; ve alüfte-i tevbekâr Karolina bedbaht veya bahtiyar ise onun için de ma' zur ve ma' fuv veya muâteb ve mesul olan o: Yani müeilif-i hakîr!...

Şu beyanın, eşhasın ahlâkiyatı cihetine ait olup, eserlerin mahiyet-i ,şi'riyesine gelince, müellif onların kusurunu bilmekle beraber igmaz-ı ayn etmiştir; kariler de müellifi afv ile telif-i beyn etmelidirler.

Zarurî addettiğim bazı tadilât-ı cüziyyeden başka Nazife' yi hiçbir harfine dokunmayarak hâliyle bıraktım. Tashîhini Abdüllahü's-sagîr'e bıraktım desem de olur. Eser-i lâhık eskisine fâik ise o bir tashîh demektir.

Bu iki tecrübe-i kalemiyyenin arasına bu kadar fasıladan, iftiraktan sonra, şimdi de bu mukaddime-i âcizâne giriyor. Aralarını bulmak için midir, acaba?... Öyle zannederim.

Beyoğlu, 5 Ramazan 1335 ve 25 Haziran 1917

## MANASTIRLI MEHMET RIFAT

### Görenek

Acıklı Tiyatro,Üç Fasil Üç Perde, 1873.

### İftitah

Şu bir iki senenin içinde "Tiyatro" edebiyatın en büyük kısmı. Eğlencelerin en edib-ânesi. Hikâyâtın en faidelisi olduğunu-büyüklerden işiterek risâlelerini okuyarak ma'razlarında seyrederek- gereği gibi anladım. Derken bir tiyatro yazmak hevesine düşdüm.

Filvaki sahaf dükkanlarında galebelik edecek kadar bir iki eser neşrine cesaretim mesbûk ise de tiyatro yazacak kadar kendimde iktidar göremiyordum. Fakat hevese galebe edemedim.

Akıbet heves iktidardan ileri giderek beni şu tiyatroyu yazmağa mecbur etti.

İşin tuhafı neresinde? Bu babda olan hevesim daha az bir şey iken işi tercüme ile geçiştirmek istedim. Ve epeyce bir oyun tercümesine başladım. Bir sahirelik şey yazmadan ahlâk-ı milliyemize muhalif bin şeye tesâdüf ettim. Kaldırdım attım. Ne çare ki hevesin elinden kurtulamadım. Nihayet ahlâkımız dahilinde bir şeyi yazmak için halimizi düşündüm "Görenek"den münasibini bulamadım.

Ne faydası var ki Görenek'in tasallutu yalnız bir şeye olmadığından o babda tiyatroya yazarak Görenek'in kaffe-yi ef 'alini cem' ile meydana koyacak kadar iktidarım yok diye bir aralık me'yûs oldum.

Heves yine galebe etti. Zar zor bu vak'ayı yazdırdı.

Mütâlaası "Hamza-nâme" gibi "Battal Gazi" gibi şeyleri okumadan ehven tiyatroya ma'razında seyri ise "Ortaoyun"undaki bî-edeb-âne sözleri, çetrefilli galîz galîz lafızları iştmeden âlâ olduğundan neşrine cesaret eyledim.

Nekaisinin -zaten der-kâr olan acz-ı kabiliyete inzimâm eden- mübtediliğe bağışlanmasını umumun enzâr-ı hatâpûş-ânesinden niyaz ederim.

### İhtâr

Tiyatro risalelerinin mütâlaalarında suhûlet ve hem de vak'aya bir mukaddime-i ma'lûmat olmak için kitabın baş tarafında vak'ada geçen zevâtın isimleri sarâhaten yazılmak kaidededir. Ve bizde de oluyor.

Herkes değilse de bazıları buraya dikkat etmeyerek doğrudan doğruya birinci perde diye aşağı kadar okumağa başlayıp mütâlaadan hâsıl olacak lezzeti alamıyorlar.

Bu fenalığı gördüğümüzden ma-teessüf ihtar ederiz ki evvelce baş tarafında yazılı olan eşhas bellensin de ba'dehu mütâlaaya mübâşeret olunsun ta ki matlûb olan lezzet ve istifâde hasıl olabilsin.

"Görenek" bidâyeti "mudhike" akıbeti "facia" ibret-âmiz bir vak'adır ki "Görenek" belasından düğünlerin kesb etmiş olduğu hâlât ile bazı âdât-ı bâtılayı gösterir.

## MANASTIRLI MEHMET RIFAT

### Pâk-Dâmen

Altı fasıl altı perde üzerine müretteb fâcia yani dramdır. İstanbul, 1291 (1876).

### Mukaddime

Şu asr-ı Abdülaziz-i hânide nice üdebâ ve erbâb-ı maârif vatandaşlarının hisse-mend olmaları uğrunda her birinin elinden geldiği ve kaleminin kudreti yettiği vechle pek çok âsâr meydana getirmiş ve getirmekte oldukları ve hele tiyatro ve hikayeler hakkında olan ikdâmât pek büyük himmet olduğu cümle indinde vâzıh olmağın çâkerleri dahi husûs-ı mezkûrdan hisse-mend olmak emeliyle hevese gelerek çoban armağanı çam sakızı mislince vatandaşlarımın nazarlarına işbu eser-i âciz-ânemi altı fasıl altı perde ve bir mukaddime üzerine müretteb (Pâk-dâmen) ismiyle işbu fâciayı vaz'a mütecâsir bulundum. Umarım ki eserimin henüz birinci defası olduğu ecelden her tarafı sehv ü hata ile mâl-â-mâl ve nazar-ı âmmeye vaz' olunmağa sezâ (...?) değil ise de vukûa gelen kusur ve nekâyısım her halde erbâb-ı maârif ve karieyn-i kirâm tarafından dâmen-i afv ile mestûr tutulur ümidinde bulunarak bu bende-yi nâ-çizlerini elbette (...?) ta'n etmeyecekleri zann-ı kavîsinde bulunmakdayım!...

## YUSUF NEYYİR

### Tasvir-i Sebât Yâhûd Nesibe

Dört fasıldan mürekkebe tiyatro, İstanbul, 1875.

#### Mukaddime

Ulûm-ı edebiyenin aksâm-ı asliyye ve esâsiyyesinden biri de kasâs ve hikâyâttır. Bu! elbise ve kıyafeti mâil hava ve heves olduğuna veya bir fark ü meskenet içinde bulunduğuna delâlet edib de fazl u kemâli ta'mîk ve tedkîk nisbetiyle zâhir olan fetânet fevkâlâde ashâbına benzer ki sûret-i hâli bir âşık cefâsından veya bir sahib-i musîbet macerasından ibâret görünür ise de hakikat de büyük büyük ibretleri ve medâr-ı tehzîb-i ahlâk ve teşyîd-i revâbıt-ı hüsn-i ittihâd ve ittifâk olur dakâyık ve hakâyıkı hâvîdir. Eslâfın edebiyât nâmına bir hizmet-i fevkalâdeleri sebkât etmiş ise o da maksâd ve müddeâlarını bir âşık lisânından takrîr veya meslek ve meşrebçe beyenlerinde tezâd olan iki kişi ahvâli üzerine tasvîr eylemeleridir ki: elhâk bir fikri tefhîm edebilmek veya bir vak'anın mutazammın ibret ve intibâhı bir suret-i müessire ve sarîhada göstermek için bundan ziyâde muvâfık akl ü hikmet-i tarîk olamaz.

Çünkü yalnız tabâyi-i beşeriyyeye vukûf-ı hâsıl edenler indinde değil herkesce müsellemler olması lâzım gelir ki meyl-i tabii-yi beşer bu cehtlere münhemik olmakla beraberdir. Bunun bir de tiyatro usûlü vardır ki bu usûl Osmanlı Tiyatrosu'nun zaman-ı teşekkülüne kadar yalnız Fransızlar'da ve emsâl-i ecânibde görülmüşdü vaktaki bu tiyatro teşekkül ve bu usûlün mehsenâtı tebeyyün etti.

İsti'dâd-ı fitrîleri ilm ve ma'rifetin her bir cihetince i'mâl-i fikr edebilmek iktidarını hâiz olan erbâbı kalemimiz bu yolda dahi tercüme ve te'lif namıyla epeyce eserler bıraktılar ve bu suretle ulûm-i edebiyeye bir zamîme-yi ciddiyede buldular.

Ukalâ ve hikmete merdûd mecrûh olan usûl ve kavâidden ihtirâz ve ictinâb-ı takdîr lâzım ise vaz'en ve esâsen ma'kûl ve makbûl olan usûl ve kavâidi kabul dahi o kadar lâzımdır!!

Ben bu tarîk-i nokta-yı mühimme-yi maksad ve müddeâyâ vusûl için en açık ve en kestirme buldum. Ve bu sebebe mebnîdir ki: mukaddemâ işitmiş olduğum vak'a-yı âtiye-yi sâhihenin nakl ü hikâyesinde bu usûlü iltizâm mecbûriyetinde bulundum.

Nâmı (Tasvîr-i sebât)dir. Çünkü (Nesibe) nin vefâdaki sebâtını musavverdir .

Nekâyıs ve hatiâtına nazâr-ı af ile bakılması temenni edilir. Çünkü bu usûlün bizce olan yeniliğiyle aczimdeki kemâl birleştirilir ise benim için erbâb-ı insâf nazârında elbette bir mâzeret-i sahihe zâhir olur.



## RECAİZEDE MAHMUD EKREM

### Atala Yâhûd Amerika Vahşileri

Beş fasıldan ibâret tiyatro. İlk basılış, İstanbul, 1290 (1873).

#### Mukaddime

Bugün (Dram) yani fâcia olarak mevcut olan eserler dört sene evvel bil-külliyeye mefkûd idi. Ben (Afife Anjelik) namıyla tertîb eylediğim dramı neşretmiştim.

İşte dört sene evvel bil-külliyeye mefkûd olan o nev'i eserler bugün kitapçı dükkânlarında kesretle mevcûddur. Ben de (Atala Yâhûd Amerika Vahşileri) ünvanıyla tanzîm ettiğim tiyatroyu neşreyliyorum.

Vaktiyle edebiyât-ı cedide-yi Osmaniyye'in o kısımdaki yokluk (Afife Anjelik'in – o perişanlığıyla beraber- neşrinde ne kadar mûris-i cesâret olduysa bugün o makûle âsâra mahsûs olan çokluk (Atala... ) nın da -bir çok kusur ve nekâyısıyla beraber - neşrinde yine o kadar bâis-i cür'et oluyor!...

Demek isterim ki: (Afife Anjelik) zaman-ı zuhûrunda erbâb-ı kalemin bütün tasavvûrâtından henüz kadem-nihâde-yi sahâif-i vücûd olmayan emsâline takdimen umûmun nazar-ı itibarına mazhar olmuş idi. Bugün (Atala...) da kendinden evvel şîrâze-i bend-i şühûd olan nazîrlерinin pek çokları derecesinde lâyık-ı in'itâf-ı nazar olur ümidindeyim.

Vakia (Atala...) da tertîb ü intizâma aid bir takım usuller vardır ki bu nev' âsârın bugünkü günde en güzidelerinden ahz ü iktibâs olunmuştur. Fakat bu şey (Atala..) yı hiç bir vakitte ma'yûb edemez.

Çünkü bir insan bir şeyde mücez veya ümem-i sâireye nisbetle mukallid olabilir. Fakat hiç bir vakitte eser icâd ve taklidinde hod-be-hod mükemmel olamaz. Onu derece derece ıslâh ve ikmâl edecek başkalarıdır binâenaleyh bir mucid veya mukallid meydana getirdiği şeyde sâirlerin telâhuk-ı efkâr ve inzimâm-ı iktidarıyla - zamana nisbetle- hasıl olan terakkiyât ve kemâli taklîd ve kabulden dolayı medhûl olmam -ve eğer bi-hakkın taklid edebiliyor ise- fiili memdûh olmak lâzım gelir. Zannederim ki fikr-i terakki perver-âne de bunu iktizâ eder.

İşte (Afife Anjelik) ile (Atala..) ve bununla emsâlinin muvazenesinde görülecek fark ve nisbet bu dakikaya riâyete aiddir.

Nefs-ül-emrde makdûh olmayan bir şeyi suret-i umûmiyyetde câri bulunmadığı çirkin görecektedir kadar âdet-perest olanlar yanında şu mukaddimenin makbul olmayacağına iştibâh etmediğim gibi kendi ef'âl ve âsârının mâhiyyetine aid mesâilde ekseri muvâzaadan ârî bulunmayan mahviyyet-i riyâkârâne kisvesinde görünmekden ise itikâd ve hükm-i vicdanisini serbestçe meydana koymak daha ehven ve belki ahsen olacağını meftûn-ı hakikât elan erbâb-ı dikkâtin teslîm ve i'tirâf buyuracaklarına emniyet ve i'timâdım vardır.

Şayed bu kazıyye mutlaka teslim buyurulmazsa ben de "emsâli mevcûd olan zevzeklik memdûh olmasa da mecâz tutulur" kelâm-ı ma'lûmunu kendime bu meselede siper-i i'tirâz edebilirim!...

Bu tiyatronun mevzuuna gelince (Atala) ve (Şaktas) namlarında bir vahşıyye ile bir vahşinin mâcerâ-yı aşk ve muhabbetlerini tasvirten ibârettir ki Fransa müelliflerinden Şato Briyan'ın eser-i kalemi olup geçen sene lisân-ı Osmanıyye tercüme ile tab' ettirdiğim (Atala) hikâyesinin mevzuundan başka bir şey değildir.

Mâ-mâfih hey'et-i umûmiyesi bütün bütün başkadır. Zira bir hikâye tiyatro usûlüne tahvîl olunca ondan mutazammın olduğu vak'anın cereyân-ı umûmiyyesinden başka bir şey kalmayacağını ve husûsiyle tiyatro mahsûsâtından

olan Őve-i ifâde evvelkine asla tatbîk kabul etmeyeceğini, elhâsıl tiyatro usûlüyle hikâyât beynindeki mübâenet-i külliyeyi ta'rif iktizâ etmez!...

## RECAİZEDE MAHMUD EKREM

### Vuslat Yâhûd Süreksiz Sevinç

Üç fasıl üç perde tiyatro oyunu, İstanbul, 1291 (1875).

**Dış kapak:** Kitap tab'ı hakkındaki nizamnâme hükmünce her hakkı müellifin olduğu gibi tiyatrodan oynatılması dahi müellifin muvafakatına menûtdur. Maarif nezaret-i celilesinin ruhsat-ı aliyesiyle Beyoğlu'nda Haçopolu çarşısında 13 numaralı Şark Matbaası'nda ilk defa olarak tab' olunmuştur.

### Mukaddime

(Atala Yâhûd Amerika Vahşileri) ünvanıyla geçen sene enzâr-ı umumeye arzına cesaret eylediğim ve kusur ve noksanını benim de mu'terif olduğum tiyatro dramını mütâlaa edenlerden bizi bilen ve Yâhûd bilmeyenlerin bazısı bunun gerek mevzuunca gerek şive-i ifâde ve ta'birâtınca haklı haksız pek çok ta'rîzâtda buldukları gibi bu yolda ta'rîz ve mu'ahezeden afv eden bir takımı dahi bunun esası Fransızca'dan alınmış olmakla beraber mevzuuda ahlâk ve âdât-ı milliyemize tevfiik kabul etmediğinden bu yolda isbât-ı mahiyet için milli bir tiyatro tahrîr etmemiz iktiza edeceğini zahirde hâlisâne ve nefis-ül-emrde birer manâyı diğerle esmâ' ve ifade ederlerdi. Ben ise bu ta'rîzât ve ihtârâtı isga etmiş olmak için değil mücerred kendi telezzüzât ü vicdâniyem için (Atala)nın bi-t-tabi' mütehammil olamadığı elfâz ü ta'birât ve efkâr ü hissiyâtın dercine müsâid surette millî bir tiyatro tasvir ve tahrîrini arzu eder idiysem de hayf ki buna şimdiye kadar ne vaktim ne de gaile-yi fikriyyem müsâid olurdu!

Bu doksanbir sene-yi hicriyyesi şabanını yirminci perşembe akşamı evimde kendi kendime otururken canım sıkıldı. Kitap okumak istedim. Elime geçen bir tiyatronun ötesini berisini karıştırırken bir yeri pek hoşuma gitti. O anda gönlümün

arzusu teceddüd etti. Zaten zihnim oldukça gavâilden masûn ve gönlümde de böyle bir şeyi yazmağa elverecek kadar şevk ve inbisât rû-nümûn idi. Bu fırsattan iğtinâm edencesine kalemi kağıdı elime aldım. Mevzunu evvelce bir dereceye kadar tasarladığım şu fâciayı yazmağa başlayıp dört günde beşer altışar saat uğraşarak - cenâb-ı feyyâz-ı hakikiye bin kere şükürler olsun- kemal-i suhûletle ikmaline muvaffak oldum.

Bir vakitten beri hemen her gün yeni yeni çıkmakta olan ve suret-i zâhirede başka ise de hakikatte biri diğlerinden tirâşide denecek ve eğer nesirde imkân vukûu teslim olursa müelliflerince tevarüd ma'zeretiyle te'vîl olunması istenilecek suretde teşâbih ve belki tetâbukâtı görülen tiyatrolardan halka hakikaten usanç ve ta'bîr-i sahîh ile âdetâ ikrâh gelmiş olduğunu biliyorken şu "VUSLAT....."ı, neşre cesaretim gerek mevzuunca gerek ibârât ü efkâr ve teşbihâtınca başka tiyatrolara nisbet olunacak biri bulunmadığına ve nezd-i erbâb-ı kemâlde sâir türlü binlerce kusuru zâhir olacağına şüphe olmamakla beraber mütâlaası insanı sıkacak kadar soğuk olmadığına emniyetim bulunduğu içindir. Kendimce hakikat bildiğim şu ifâdâtımı bu yolda bî-muhâbâ meydana koymağa tecâsürüm ise -kendimi- temyiz-i ârifâne ve hükm-i âdilânesi müsellemler ve mücerreb ve bundan evvelki neşriyât-ı nâçiz-ânem hakkında hüsn-i telakkiyâtı muâhezâtına nisbetle ağlep olan efkâr-ı umumiye mahkemesi huzurunda farz ettiğim içindir!! Yoksa bu makûle âsâra kusûr bulmakta meslûb-ül- ihtiyâr olan nekayis cûyân-ı zamâna göre söyleyecek bir sözüm yoktur. Ve-billah-ül-tevfik.

## RECAİZEDE MAHMUD EKREM

### Çok Bilen Çok Yanılır

1916

#### Mukaddeme Demek Câ'izse

Canım ne kadar da çok!.. Ne kadar da çok!.. Köprü başı barakasına “tiyatroya dâ'ir neler var” diye sordun mu?, herif saya saya bitiremiyor ki.. Artık neler yok. Görenek mi istersin Hürriyet mi Felâket-i Aşk mı Amerika Vahşîleri mî Ecel-i Kazâ mı Zavallı Çocuk mu Tuna yahut Zafer mi Tasvîr-i Sebât mı Tedbirde Kusur mu Mâcerâ-yı Aşk mı Iraklı Garib Çoban mı yahut bilmem ne mi İhtiyar Onbaşı mı Besâ yahut Ahde Vefa mı Eyvah mı Iskat-ı Cenîn mi komedyalardan Pinti Hamîd mi Ayyar Hamza mı Misafir-i İstiskal mi Kokona Uykuda (Yatıyor) mı ha gerçek unutmayalım Baba Himmet mi canım her ne istersen var.

Evvel hiç böyle şeyleri merak etmezdim. Bu meslekte Sebât edemedim, göreneğe uydum, tedbirde kusur ettim, zavallı çocuklar gibi aldandım tiyatro okumamak için ettiğim ahde vefa edemedim, tuttum bu mübareklerden birkaç tanesini aldım. Sonra eyvah dedim ammâ iş işten geçti. Herif kitapları geri almadı, ben de hepsini okudum. Zahirde birkaç nev' tiyatro okudum amma hakikatte bir yahut iki nev' neşir okudum. Çünkü bunların da zâhirde hepsi başka amma hakikatte hepsi bir ya iki nev'e çıkıyor. İşte öyle olacak, hepsi de tiyatro değil mi ya.

İşte bunları mütâla'a ettikçe benim de bir tiyatro yazmağa şevkim geldi. Bunların hepsinden birer parça alarak kendimce bir şey te'lif ettim. Lâkin sonra okudum ben de beğenmedim. Olmadı diye onu bıraktım. Halbuki ben bütün bütün başka bütün bütün yeni bir şey yapamayacağım. Zorla mı bende o kudret yok işte.

Kırık dökük bellemiş olduğum birkaç kelimeden ibaret Fransızca ile o lisandaki tiyatrolardan birinin tercümesine kalkıştım. Tercüme değil hattâ bir sahif esini bile okuyup arılamayınca”. Adam sen de Fransızca yazılmış bir tiyatroyu tercümede ma’na niye? Münderecâtı ahlâk-ı milliyyemize elbette mugâyirdir. Onun iyisi yeniden bir şey te’lif etmektir” diyerek tiyatroyu kaldırdım attım, insan bazı vakit kendi kendisini de aldatabiliyor, müteselli oluyor.

Onun üzerine ne yapayım ne yazayım diye düşündüm. Sonra şu komedyanın müttezammın olduğu vak'a hatırıma geldi. Aceb bunu bir komedyaya suretine koysam olur mu? dedim, hay hay olur ya diyerek yazdım. Bunda pekçok kusurlarım, hatâlarım olduğunu bildiğim halde umûmun “enzâr-ı hatâ-pûşânesine” arz ettim.

Gel geldim buna ne isim takayım? Kafiye bolluğunda şâirin hiç şaşırıp kaldığı gibi ben de buna muvâfık bulduğum birçok isimden hiçbirini diğerine tercih edemedim. Çünkü bunlardan hangisini tercih etmek istedimse diğerlerinde daha ziyade kuvvet mevzû'a daha ziyade mutâbakat gördüm. Tenezzül buyurur da okursanız siz de anlar bana hak verirsiniz.

İsimler de şunlardır!

Kişi ektiğini biçer, Eden bulur, Çok bilen çok yanılır, Hayır düşün konmuşna hayır gelsin başına, Kaz kuyuyu boyunca. Bunlardan başka mustalahâne birtakım isimler de hâtırıma geldi ki onları da fedâ etmek istemedim: İntikam-ı hüsn-i mükâfat yahut Mücâzât-ı amel veyahut Cezâ cins-i ameldendir veyahut daha mustalahı “El-cezâ min cinsi'l-amel”. Bir aralık düşündüm ki haydi benim komedyam da bir değil beş on isimli olsun. Şu adların hepsini beraber koyayım. Sonra yine dedim ki peki ammâ bu kadar ismi kitabın kabına sığdırmak mümkün olamayacak. Onun iyisi hiç birini ihtiyar etmemektir. Yani tiyatroyu adsız bulundurmadır. Sonra bunda da bir mahzûr hatırıma geldi: Peki bunu biri kitapçı dükkânından soracak olursa ne diye arasın? Bu mahzûru def için isim bulamadığımı kitabın isim yerine yazmayı kararlaştırdım. Vâkı'a bu isimsizlik bu komedyaya isim olabilir. işte bu kararında Sebât ettim vesselam.

## RECAİZEDE MAHMUD EKREM

### Çok Bilen Çok Yanılır

1916

Dört fasıl Tiyatro

#### Mukaddeme

Tiyatronun meziyeti sade eğlence derecesinde kalmayıp tehzib-i ahlâk-i umumiyyeye medâr olduğu tecrübeten dahi sabit olduktan sonra semend-i hamelerine edep ve hikmet ve ahlâk meydanlarını cevalângâh etmekle mütemeyyiz olan Avrupa eazım-i üdebası mel'abetnülvisligi bir emr-i mutena addederek bu yolda manzum veya mensur, mudhik veya müessir pek çok âsar-ı mutebere vücade getirmişlerdir.

Asr-ı mesud-ı cenab-i padişahinin matla-i zuhur ve şuhût olduğu measir-i terakkiyat-ı medeniye cümlesinden olarak burada dahi bir Osmanlı tiyatrosunun hudusundan beri erbab-i kalemin himmetleriyle gerek Türkçe telif ve gerek tercüme olarak yazılan tiyatrolar ekseriyet ve nefaset itibariyle hemen dram yani facia nev'indedir. Bunun sebebi ise -zann-i âcizaneme göre- erbab-i kalemin mudhiketperdazlığa ehemmiyet vermemeleri veya, bunu mugayir-i mekânet bir küçüklük addiyle şanlarına yakıştıramamalarıdır. Hattâ matbu komedyalar içinde en güzeli olan ve sahibinin kuvve-i kalemiyesine delâlet eden birkaçının isimsiz olarak neşrolunmuş olması dahi bu zannı teyit eder.

Halbuki bu fikir noksan-i tetkik veya galebe-i vehmden hâsıl ve avukatlık hakkındaki nazara mümasil bir itikad-i bâtıldır diyebiliriz. Çünkü mudhiketperdazlığın mel'abetnüvislik sanatince daha ziyade maharete mütevakkıf olduğunu tiyatronun mucidi olan Avrupalılar tetkikat-i amîka-ı ciddiye ile ispat etmişlerdir. Bundan kat-i nazar mademki tiyatronun gayesi tehzib-i ahlâktır ve mademki esasen mudhikât ahlâk ve ef'al ve âdatta kesret üzere mevcut olan ve



garabet ve hücneti her nasılsa nazar-i dikkat ve ibretin sadme-i tesadüfünden masum bulunan hande-engiz birçok ucubeler ve ibretimiz birtakım münasebetsizlikleri müzeyyifane mevzu-i mevki-i itibar etmekten ibarettir, binaenaleyh ahlâk nokta-i nazarınca ehemmiyeti berikilerden ednâ değil belki daha ziyade olmak lâzım gelir.

Bunun muhill-i mekânet olmadığına ise tevehhümden âzâde bir nazar kâfidir: Çünkü hayalî veya hakikî, mudhik veya müessir bir vakanın musavvir ve muharriri eserine dercettiği hüsn ü kubh ve etvar ü ef'alden dolayı hiçbir vakitte, hiçbir suretle mesul ve muatep ve mayup olamaz. Olmak lâzım gelse dünyada hiçbir muharrir bulunamaz ki tân ve melâmet-i halktan vâreste olabilsin..

İşte hakikat ve isabeti nezd-i erbab-ı ukulde karîin-i tasdik ve kabul olacağını ümit eylediğim şu mütalâata istinaden eski bir fıkrayı tevsi yolunda tertip ve tasvir eylediğim şu tiyatro mudhikesini umumun ma'raz-ı enzarına vaz'etmeye cesaret ettim. Oyunun cihet-i terkibiyle elfaz ve ibaratında görülecek kusurlar, ki sırf müellifine râci'dir, kendisi dahi muterif olduğuiçin nazar-ı af ile menzur buyurulmasını kariîn-i kiram hazeratından mütevakkidir.

## **MİDHAT EFENDİ**

### **Ahz-ı Sâr Yâhûd Avrupa'nın Eski Medeniyeti**

İstanbul,1291 (1875-1876).

#### **Mukaddime**

Ahz-ı Sâr nâmıyla yazmış olduğumuz işbu tiyatro risalesi Fransa ahvalini tasvir eylediği için bazı fikirler bunun tercüme veya taklit olduğunu hükmederler ise aldanırlar. Risalemiz tercüme olmadığı gibi taklit de değildir. Hele vakayi-i tarihiyye hiç değildir. Henüz vatanından çıkmamış bir Osmanlının Fransa hakkındaki tasavvurâtından ibarettir. Hem bu tasavvur Fransa'nın hâl-i hâzırını tasvir etmeyip, Fransa Büyük ihtilâlinden evvelki yani derebeylerinin icrâ-yı hükm eyledikleri zamanı tasvir eder.

Vak'anın sûret-i cereyanında görülecek ahvâl mübalagaya haml olunmamalıdır. Zira Fransa tarihinde her biri için daha garip pek çok misaller bulunabilir.

## ŞEMSETTİN SAMİ

### Besâ Yâhûd Ahde Vefâ

Altı fasıldan ibâret fâcia. Matbûât-ı Ceyyide, Aded: 1, İstanbul,1292 (1876-1877).

Birinci def'a olarak 1291 senesi şehr-i sâferinin onsekizinci akşamı İstanbul'da Osmanlı Tiyatrosunda icrâ olunmuştur.

### İfâde-i Merâm

Efrâdından olduğu için (...?) belki hub u vatan, fedakârlık, vefâ-yı ahd, istihfâf-ı hayât gibi sahneye lâyık evsâf-ı hamîyyet-mend-âneleri meşhûdum olduğün, Arnavud kavminin ba'zı ahlâk ve âdâtını musavver olmak üzere, bir risâle-i edebîyyenin tahrîri hayli vakitten beri kuvve-i hayâliyyemi işgâl edip dururdu.

Tiyatro risâlelerinin ehemmiyetiyle benim aczim beyninde pek çok fark bulduğumdan, bir vakit şu maksadımı hikâye tarîkiyle beyân etmeğe karâr vermiştim. Lakin hikâye yalnız kar'ilerinin hayâl-hânesinde mevhûm bir vücûd bulduğu hâlde, tiyatro risâlesi mebnî-i aleyhini mücessem sûrette enzâr-ı âmmeye vaz' eylediği cihetle– bir türlü âsâr-ı edebîyyenin illet-i gâibesi olan – ibret husûsunda berikinin ötekinden ziyâde te'sîri olacağını düşünerek, ve aczime mukâbil tiyatromuzun mübtedîliğini cesâretime karşı – ahlâk-ı milliyemiz üzerine yazılmış – âsârın killetiyle tiyatromuzun sermâyesinin – ahlâk-ı ecnebiyye üzerine yazılmış, ve bir dereceye kadar ahlâk-ı milliyemize mübâyin, ve ba'zı def'a muzırr olan- ba'zı tercümelere münhasır olmasını tutarak millet-i muazzama-i İslâmiyye eczâsından ve hey'et-i Osmâniyye a'zâsından olan Arnavud kavminin ahlâk ve âdâtı üzerine bir tiyatro risâlesi yazmağa karâr verdim.

Karâr verdim, ammâ ne risâlenin mebnî-i aleyhi olacak maddeyi ihtirâ', ve ne de risâlemin kahramanları olacak eşhâsı ta'yîn edebilirdim. Çok def'a beyhûde it'âb-ı zihn etmeden usanıp bu hevesden vaz geçmiş, ve çok zamân geçmeden bu arzûya rücû' etmiştim.

Edîbin biri demiş ki, "vâlidemizin rahmine düştüğümüz, dünyâya geldiğimiz ve nihâyet rûhumuzu teslim eylediğimiz mahall yatakdir.!"

Evet, güyâ ki yatak rûhumuzun bir eski vefâdâr dostu imiş de, mihmân-serây âlemde ikâmetini fırsat ittihâz ederek yâr-ı vefâdârına -elinden geldiği kadar - riâyet etmek, ve en şedîd zarûretinde imdâdına yetişmeği kendine dîn-i farz etmiş gibi, bizi istikbâl eder, dünyâda durdukça derdlerimize hall-dâş olur, ve nihâyet bizi tahta-i tabûta kadar teşyî' eder !

Bundan başka yatak bize vazîfesinin hâricinde dahi bir çok hizmetler eder. Ne kadar ihtirâât, ne kadar keşfiyât, ne kadar te'lîfât var ise, çoğu yatağın semeresidir. Gündüzleri kütüb-hânenin yanında yazı-hânenin başında, kalem elde düşüne düşüne tasavvûr olunamayan bir madde gece yatakda, karanlıkda, gözler kapalı olduğu hâlde pek kolay tasavvûr olunabilir. Bilirim ki kar'ilerin çoğu bu mütâlaama gülecekler, bu iddiâma inanmayacaklardır. Lakin kuvve-i hayâliyyeleri gâlib olanlar, kış geceleri yatakda geçirdikleri sâatleri düşünürler ise, hak verirler, zannederim.

İşte bir şubat gecesi idi ki, lambayı döndürüb yatağa girdiğim gibi, şu kadar vakitden beri hayâl-hânemde muallak durmakda olan madde-i mebhûs-i anhânın hali hâtırına gelir gelmez, bu bâbda yazılmağa şâyân Arnavudların – besâ ta'bir ettikleri – âdet-i mahsûsaları olduğu zihnimde tulû' eyledi. Yarım saat kadar sûret-i tertîb ve tanzîmiyle uğraştıktan sonra, Besâ oyunu hayâl-hânemin sahnesinde icrâ olunmağa, ve vicdânım hücre-i kalbimden alkışlamağa başladı.

Bir şubat gecesi idi, dedim. Evet, hem şubatın son gecelerinden idi, demek olur ki tiyatro mevsiminin hitâmına az bir şey kalmıştı. "Bu risâleyi yazarsam, bu

sene icrâ ettirmeliyim, dedim, çünkü gelecek seneye kadar belki yaşayamam.” Herkes öleceğine pek kolay inanamaz , ben ise ne öleceğime, ve ne de daha çok yaşayacağıma inanabilirim. Bunun için hayâl-hânemin içinde ta’lîm ve tecrübelerle meşgûl olan- kahramanlık-ların sahihen tecessüm edip de umûmun intizârı önüne çıktıklarını re’y-el-ayn görmek için mutlak bu sene icrâsına karâr verdim.

Ertesi gün sabahleyin kalkdım, bir vakitten beri kurumuş, küflenmiş hokkama su kodum. Çatlamış olan bir tanecik kalemimi iplikle bağladım, yazmağa başladım. Tesvîd değil tebyîz yahûd istinsâhdır. Çünkü gündüz yazacağımı gece – yatakda iken- hayâl-hânemin defterime tesvîd ve tashîh etmek âdetim olduğundan, gündüz yazdığım yalnız hayâl-hânemin defterinde karma karışık yazılmış olan ibâreleri kağıd üzerine kaldırıp tebyîz etmekden ibâret idi. Bunun için gündüzün yazdığım defter müsvedde hâlinde değildi, âdetâ- kurumuş bir hokka ve çatlak bir kalem ile olabileceği kadar – temize çekilmiş bir defter idi.

Martın onuncu günü tekâmül olunan defteri tiyatroya teslîm eyledim. Yirmidördüncü pazar akşamı mevki’-i icrâyâ konulacaktır.

“Mücerred hayâlimin mahsûlü olan bu eser-i enzâr âmmeye arz-ı endâm etmeğe şâyân mıdır? Hayâl-hânemin içinde yalnız vicdânımın huzû-runda vazîfelerini o kadar güzel edâ eden kahramanlarım tiyatro sahnesinde umûmun huzûrunda dahi o kadar mahâret gösterebilecekler mi? Her biri kendisinin bir emri ma’nevînin tasvîri makâmında aldığı anılabilecek mi? Kahramanlarımı – vicdânım alkışladığı kadar- umûm dahi alkışlayacak mı? Ya alkışlamaz ise...Ya kahramanlarımın mahâreti yalnız hayâl-hânemin içine mahsûs olup dışarıda ibrâz edemezler ise...Ya kahramanlarımın harekâtı yalnız vicdânımın nazârında müstahsen olup umûm beğenmez ise...Ya ıslık çalarlar ise....A!...orası bir şey, değil bizim tiyatrodaki ba’zı def’a – kâide-i umûmiyyeden şâd olarak – el çırpmağın takbîh ve ıslık çalmağın tahsîn makâmında kullanılır. Ondan bir şey anlayamaz fakat asıl korkulacak şey şurası ki böyle hayâl-hânelerde ve tiyatro sahnelerinde cereyân eden harekâtın muhakemesi vicdândır. Ve vicdânın ise hiçbir kanûn ve nizâmı yoktur. Keyfe mâ-yeşâ hükm eder. Benim kahramanlarım benim muhakeme-i

vicdânımda muhakeme olundu, kimi haklı kimi haksız çıktı. Ellerine i'lâmlar verildi. Haksız çıkanlar –umûmun nazârında mahcûb ve menfûr olmak gibi cezâlarla mücâzât oldu, haklı çıkanlar- akıbet selâmete çıkmak veyâhûd umûmun reyine mazhar olmak gibi – mükâfâta nâil oldu.

Heyhât! Bu geceden i'tibâren hiçbir vakit muhakemeden kurtulamaya-caklar! Zavallılar!Mahkemededen mahkemeye sürüne sürüne hâlleri ne olacak? Benim haklı çıkardıklarımı haksız ve haksız çıkardıklarımı haklı çıkara-bilirler. Meselâ...benim mahkeme-i vicdânımda o kadar haklı çıkan, o kadar rikkatle mükâfât olunan Fettâh Ağa başka bir mahkeme-i vicdânda haksız çıkarsa, kendisine rikkat mükâfatı yerine nefret mücâzâtı verilirse... A....!..Yok, yok! Korkma, Fettâhım, korkma...Ben seni bırakmam, vicdân mahkemelerinin kanûn ve nizâmı yoksa, onların üstünde hakikat, insâf gibi mahkemeler vardır, ki kanûnları idi tahavvül etmez, benim mahkeme-i vicdânımda sana verilen i'lâm ile sâir vicdân mahkemelerinden alacağın i'lâmları hakikat ve insâf mahkemesine takdîm edersem, umarım, ki benim i'lâmım haklı çıksın...Sen haklı çıkarsın...korkma, düşünme, haydi göreyim seni!...Böyle diyerek – gözümün önünde âdetâ mücessem etmiş olan – Fettâh Ağanın arkasına vurarak cesâret veriyordum.Kahramanlarımın içinde mahkeme-i vicdânımda en ziyâde haklı çıkan Fettâh Ağa iken, diğer vicdân mahkemelerinde mahkûm çıkmasından en ziyâde korktuğumda Fettâh Ağa idi.

Hâsılı, oyun bittiği gibi, kahramanlarımın – şu kadar mahkemelerden aldıkları - i'lâmlarına, bakmağa koştum, fakat zannetmeyin ki, tiyatrodâ ne kadar seyirci var ise kahramanlarıma o kadar i'lâmlar verilmiş,hayır, evvelâ seyircilerden, vicdân mahkemelerini içmeyerek, ve kahramanlarıma– mahkemelerini dinleyecek kadar-ehemmiyet vermeyerek, ağlayacak yerde gülmek, ve dinleyecek yerde öksürmek ile vakit geçirenleri istisnâ edelim.

Sâniyen, içinde “pek güzel ! Pek a'lâ !v'Allahi Tahsîn olunacak şey! Ve zahrında, adem...saçma...”diye yazılmış olan i'lâmları yırtalım.

Şimdi kahramanlarımız - vicdân mahkemelerinde rüyet ve fasl olunan – muhâkemeleri üzerine verilen verilen i'lâmât-ı sahîhaya gelelim. Bunları pek az buldum, bunların da ba'zısı benim mahkeme-i vicdânımdan verilen i'lâmları tasdîk eylediğinden, kalanları pek az kaldı. Hepsini gözden geçirdim, gördüm ki hepsi de kahramanlarımın yalnız birini haksız çıkarmışlar.

- Amân kimi?

- Fettâh Ağayı.

- Sebeb ?

- Oğlunu telef etmesi, bunun da ahlaka muzır olması.

- Ey! Haklı, hiç insan kendi oğlunu öldürür mü ; bu şefkat-i ebeviyye gibi mukaddes bir şeyin aleyhinde değil midir?

-Hayır, benim Fettâh Ağa şefkat-i ebeviyyeden bî-haber değildir. Oğlunu öldürmesiyle berâber şefkat-i ebeviyyeyi dahi meydâna koyuyor. Oğlunu adem-i şefkatinden öldürmüyor. Belki şefkatiyle berâber öldürmeğe mecbûr oluyor.

- Mecbûr eden nedir ?

- Besâ.

- Demek olur ki besâ şefkatle taban tabana zıdd imiş.

- Hayır, besâ her vakit şefkatle zıdd değildir, fakat bu husûsda Selfo'nun pederi eliyle ölmesi vâcib, şefkat ise buna mâni' olduğundan, besâ böyle -derece-i vücûbda olan- bir emri icrâ ettirmek için şefkate galebe eyler.

- Demek olur ki Fettâh Ağa'nın şefkati zayıf imiş.

- Hayır, şefkati o kadar kavîdir, ki besâ ile hayli vakit pençeleşip pek çok def'a gâlib gelmeğe de yaklaştığı nâzırlar tarafından müşâhede olundu fakat besâ haklı olduğundan âkıbet gâlib geldi.

- Ne diyorsun? Besâ dediğin nedir, ki şefkat gibi bir mukaddes şeyden ziyâde haklı olacak?

- Evet besâ haklıdır, şefkat haksızdır, çünkü şefkat Selfo'yu yaşatmak ve Fettâh Ağayı-hayatını kurtarmış olan- bir hamiyetli hatunun karşısında mahcûb etmek istiyordu.

- Sanki Selfo yaşasa ne olur?

- Ne mi olur? Çok fena şeyler olur ki, tafsîli bu kitabın mukaddimesine sığmaz. Ayrıca bundan büyük bir kitap olur. Fakat ne hacet ? Selfo'nun ölmemesini isteyenler

Fransa'nın meşhûr edîblerinden (Alexandre- Dumas Fils-)'in Lorejenet Mostel(?)[] kitabını okusunlar da sonra bize hak verirler, zannederim.

Bu sözümlü işitir işitmez, hayâl-hânemde vücûd bulmuş olan muârız – güyâ (Alexandre- Dumas Fils-)'in mezkûr kitabını okumuş gibi – verecek cevâb bulmayarak kayboldu.O vakit bana da Fettâh Ağa'nın hareketinde haklı olduğuna dâir itmi'nân geldi.



## ŞEMSETTİN SAMİ

Seydi Yahya

İstanbul, 11 Şevval 1292, (10 Kasım 1875).

### İfâde-i Merâm

Tiyatronun lüzum ve fâidesinden ve millî tiyatro oyunlarının rüchânından bahisle sözü uzatmağa hâcet göremem.

Tarih-i eslâf -millî fâcialara mebhûs-ün-anh olacak- vekâyî ile dolu olduğu halde, millî fâcialarımızı alâka ve izdivâc-ı cebrîye hasretmeğe mecbur oluyoruz?

Vâkıâ, alâkasız fâcia olamaz; lâkin sırf alâkadan ibaret fâcia da nasıl olur?

Alâkanın fâcialarda mübalagası beni bu eserimde alâkaya dair çok söz söylememeğe, ve alâkayı yalnız bir iki perdede göstermeğe mecbur eyledi. Zaten alâka kalbi bir şeydir, söz ile ifade olunamaz. Alâka -ve belki her his- sözden ziyade fiil ve hareketle ifade olunur. Yusuf ve Hilmiye'nin mesâib ve mevâni' ile karışık olan muhabbetleri, sonra meyûsiyetleri, ve nihâyet murada ermeleri fâciama alâkaca bir kusur bırakmıyor, zannedirim.

Şeydi Yahya'nın avâkıb-ı hali tarihe tevâfuk etmez diye, itiraz olunmamalıdır; çünkü zaten başlıca maksadım -evvel ü âhiri beyninde münasebet aldırmadığım -öyle bir recülü- kendisine hiç yakıştıramadığım- öyle bir lekeden kurtarmaktır.

Besa'mın rağbet-i umumîyeye mazhar olması bu fâcianın neşrine cesaret, ve bunun dahi hüsn-i kabulü ümit veriyor.

## ŞEMSETTİN SAMİ

### Gâve

İstanbul, 17 Zilhicce 1292 (13 Aralık – 1875).

### İfâde-i Merâm

Bundan evvel neşrolunan bir eserimin mukaddimesinde tarih-i eelâfın millî fâcialara mebhüs-ün-anh olacak vekâyi ile dolu olduğundan bahs eylemiştim. Bu facia pek de millî denilemezse de, madem ki mebhüs-ün- anı tevârih-i eslâf ve edebiyat-ı islâmiyede meşhur ve mütevâtürdür, yine -bir dereceye kadar- millî sayılsa gerektir.

Bu fâcia bir fâcia-i tarihîyedir. Edebiyatın tiyatro kısmınca üstadlarımız olan garp üdebâsı ve hususıyla Shakespeare ve Victor Hugo gibi söz erleri tarihe müstenit olan fâcialarda vekâyi-i tarihîyeye sadık olmak lüzumunu bir kâide hükmüne koymuşlardır. Böyle olduğu halde, bu fâciamın *Şâh-nâme* ve sâir kütüb-i edebîyede mestûr ve meşhûr olan vâkıya tamamı tamamına muvâfık olmadığına itiraz olunursa ne diyebilirim?

Ha! Şu cevabı verirdim:

Malûmdur ki: Üstad-i üdebâ denmeğe elyak olan Firdevsi'nin *Şahname'si* fesâhat ve letâfetçe edebiyat-ı şarkîyenin bâlâsına konmağa şayan ise de, sıhhat-ı vekâyice mevsûk değildir. Zaten *Şâh-nâme'deki* vekâ-yi'in çoğu esâtir kabilinden olmakla, onlarda sıhhat aramak lâzım gelmez. Bu fâcianın mebhûs-ün-anı olan Dahhâk, Gâve ve Feridun'un hikayesi sahîh nazarıyla bakılamaz; çünkü bir adamın omuzlarında bir lahm-ı zâid bulunmak âdet-i tabiata muhalif olmakla beraber mümkün ise de, insanın vücûduna mülâsık yılanlar bulunması ve bu yılanların yemeğe de muhtaç olması, hiç bir vakit inanılmaz. Dahhâk'ın “Mârî” tesmiye

olunması, kendisinin yılanlarla bir münasebeti olduğunu gösterir; Gâve'nin çocuklarını yılanlara yem etmek üzere aldığı dahi yalan olamaz; ancak Dahhâk'ın yılanlarla olan münasebeti neden ibaret idi? Bunu anlamak için yalnız -ekseriya esâtir ve türrehât ile karışık olan, ve hele böyle vekâyi-i kadîmede hiç itimâda şayeste olmayan- tarihe değil, belki en ziyade delâil-i aklîyye ve âsâr-ı mütebakiyeye itibâr etmek lâzım gelir.

Dahhâk'ın asıl vatanı Arabistan -ve belki de Afrika- çölleri olduğu nakl ile dahi müsbettir. Afrika'da bugünkü günde de yılanlara tapınır kavimler vardır; Arabistan'da dahi vakt-i cehalette bu itikadda kavimler bulunmuş olması muhtemeldir. Dahhâk'ın Arabistanlı olsun, Afrika çöllерinin mahsûlü olsun, mârperest bulunmuş olacağında, ve Mârî tesmiye olunmasının bu sebebe mebnî olduğunda ve Gâve'nin oğullarıyla sâir gençleri -omuzlarındaki değil, belki- ma'bûdları olan yılanlara zebhetmek üzere topladığında şüphe olunmamalıdır.

Böyle olduğu halde, bu fâcia tarihe mübâyindir, denilemez. Tarihlerde isimleri mezkûr olmayan eşhâsa gelince; böyle esâtir kabilinden olarak, tarihlerde bile sıhhatine inanılmayacak surette yazılan bir vak'ayı teşrih için tarihte bulunamayan bir takım eşhas ilâve etmekliğim dahi üdebâ-yı garbîyenin yukarıda beyan olunan kaidesine münâfî sayılamaz; çünkü tarih fâciamı tekzip edemez; bilakis fâciam - hayalî ve tasavvurî bir eser olduğu halde, bu bâbda pek zayıf olan - tarihi tekzip ediyor; nasıl ki, yukarıda beyân eyledim.

İşte, bu bir kaç satırı yazmaktan muradım bu hakikati beyan etmektir; yoksa her bir eserin bir ifâde-i meram yahut mukaddimeye muhtaç olması fikrinde değilim.

## ARİF

### Kazâ ve Kader

İstanbul, 1290 (1875).

#### Mukaddime

Mütâlaa-güzârım olmuş olan bazı mukaddimelerin yalnız elfâz-ı münderecelerinden anlaşılabilen ma'nâlara bakılınca "tiyatro" edebiyatın en başlı sınıflarından biri fakat memâlik-i İslamiyyede itibardan berî imiş.

Bu hüküm o yolda mukaddimeler yazarların hilkaten sınıf sınıf edebî hâiz oldukları halde bi-l-fi'il âsârını göstermeğe dahi muktedir olmalarından ileri gelmek ihtimali olabilir. Ancak bize kalırsa şu bir kaç sene içinde vücuda getirilen bir Osmanlı Tiyatrosu'nun dahi "velev derecesiz hal-i sabâvetde gibi bulunsun" mutlak ashâb-ı temâşâyâ ayine-i ibret olması lazım gelir çünkü ibretin kârger eser olması yine üdebânın hükm-i vicdan ile edecekleri mukayeseye menûtdur.

Husûsen misal olarak "edeb" bin iyi hasleti câmi bir meşrebdir denirse o anda ibretin ma'nâ-yı hakikati dahi tastik olunmuş olur. Bir de tiyatro mir'at-ı ibretdir denmeyip de "mirkat-ı edeb" dense bile bu suret dahi memâlik-i İslâmiyye'de (edebe) (ibrete) ne derecelerde i'tibâr olunduğunu teslime kifâyet eder zannındayız.

Bir kere hakkıyla ve etrafiyla düşünülün o renk-i edeb ve ibrete bir sahib-i âdil aranmak lâzım gelse Osmanlıların sîret-i safiyyesinden başka ne gelir hatırlara.

Ma'mâfih merâm-ı tatvîl-i kelâm olmayıp mahzâ lutf-ı hak olan bir şarkı-yı alî hadd-ı muhafazaya ikdâm ve vazifesini yine kendime ifhâmdır. İbrete itibar, insanı o kadar minnetdâr ediyor ki bu eser-i nâcîzâneyi mütâlaaya tenezzül edecek erbâb-ı kalemin bi-hakkın âsâr-ı müfide neşriyle ehl-i kemâli dahi kendilerinden müteşekkik eyleyeceklerine dair efkârda cây-ı şekk bırakmıyor.

## İZZET NURİ

### Hasret

Acıklı, Altı fasıl- Altı Perde, İstanbul, 1290 (1875).

### Mukaddime

Kelâm-ı hikmet-âmizinden istifâde olunmak üzere hânesine müdâvemet olunan asrın üdebâ-yı meşhûresinden bir zât -itâsını itiyâd edindiği nesâyic-i âlem irşâdı cümlesinden olmak üzere bir gece mükâlemenin hissiyât-ı batınıyeye ettiği sırada “hâl-i aşka giriftâr olanlar- hüsn-i isti'mâl olunursa- kâffe-yi mevcûdâtın nîk ü bedini tefrike kudret-tâb olacakları bedidâr. Ve aksi halinde ya'ni su'i istîmâl olunub idaresine kudret tealluk etmediği halde. Tevellüd edecek muzırât-ı şedîde tahammül-güzâr bulunacağına binâen.. Mübtelâsının vadi-i helâke düşeceği aşikâr” bulunduğunu bundan yirmi beş sene mukaddem meşhûdi olub işbu kitabın şâmil olduğu vak'a-yı müteallimeyi hikâye ederek isbât eyledikde hasıl olan te'sirât-ı derûn ilcâsıyla ve biçâre mütehasırların ahvâl-i esef istimâlinden muttali' etmek ve edib-i müşâr-ün-ileyhin nasihât-ı müşfik-ânesinden herkesi müstefid kılınmak emineleryle mezkûr hikâye-i dil-sûzı tiyatro usulüne çevirerek bu suretle cümlenin enzâr-ı hayretlerine vaz'olunub (Hasret) ismiyle tesmiye kılınmıştır.

Tesâdüf olunacak hata ve noksan büyüklerin dâmen-ı afv u tashihler altında mestur kalacağından her halde müsterih ve-min-Allah-ül-tevfik.

**MEHMED SADİ**

**Afet-i Cehl Yâhûd İnhimâk-ı Sefâhat**

Üç fasıl dört perde tiyatro oyunu. Hayal Matbaası, İstanbul,1291 (1875-1876).

Her hakı nizâme'î mü'ellife âid olduğu gibi tiyatrodaki oynatılması dahi yine mü'ellifin husûl-u muvaffakatına mütevâkıfdir.

İlk defa olarak mâ'rif nezâret-i celilesinin ruhsat-ı resmiyesiyle hayal matba'sında tab' olunmuştur.

**Mukaddime**

Müstağni-i beyân olduğu üzere mülkümüzde en ziyâde acınılacak ve en evvel çare-i ıslâhı aranılacak bir şey var ise: o da sefâhatle izâe-i servet mâddesidir ki nedâmet ve felâketden başka bir neticesi görülmeyen şu hâl... Ekseriyet üzere çocukların tahsil-i maârif ve edebiyât ile ıslâh-ı nefis ve ahlâk eylemlerine vaktiyle ehemmiyet verilmesinden ileri gelmekte idüğü bu erşibândır. Binâ'-en 'âleyh tahsil-i maârif kadar ve ehemmiyetini henüz hiss ve idrâk etmemiş olanlarca husûl-i intibâh için 'ibret-güne bir misâl ira'esi oldukça fâide ve tesîrden hâli millî bir tiyatro şekline konularak bir vakitten beri mazhâr-ı rağbet-i umûmiye olan ve "Mekteb-i Edeb" nâmını alan "tiyatrodaki" mevzû mevkî icrâ ve temâşa olacak olur ise, te'sirindeki kuvvet daha ziyâde olacağı münkir olmamasıyla böyle bir şey yazmayı çokdan berü ârzû ider idiysem de çare ki: bütün bütün karîhaya mürâcaâtla o yolda bir eser yazmak bizâ'î ve iktidâra mevkûf ve bunda ise o bizâ'î o iktidâr mefkûd olduğundan. Şimdiye kadar zamirde müstetir kalmışdı.

Bunlar bâ'zı muhibbâmız taraflarından esnâ-yı müsâhebetde vuku'â gelen teşvikât ve teşcîât câyiğir-i zamîr olan ârzûnun cilvegir-î meydân husûl olması emrinde bana iktidârsızlığımı unutturacak kadar bir cesâret vermiş olduğundan şu

eser-i pür-kusûru karalamaya başlayub bî-tevfika te'âli kemâl suhûletle ikmâline muâffak oldum.

Mutlaka garazdan ya hasedden tevellüd eden hatacılık ayb-bînlik şemâil-i cühelâyâ mahsûs evsâfdan olub yohsa ilim ve irfan ile tehzîb-i ahlâk eden ve bu cihetle herbir hatâyı, kusûru nazar-ı afv ve ağmâz ile gören erbâb-ı fâzî ü kemâlin hiç bir vakitte bu dereceye tenezzül etmeyeceklerine emniyet ve î'timâdım pek kavî ve zâten esâs maksad-ı menâfii vatana âid bir hizmet olmasıyla bu maksadın büyüklüğünü bilenler tarafından kusûr ve hatâsıyla da ma-al-ihtirâm kabuûl buyrulacağı şübheden berî olduğu için. Bî-mühayyâ neşrine cür'et etdim. Ve billâh-i Tefvik.

## SÜLEYMAN TAL'AT

### Feryâd

Dört Fasil-Dört Manzara, Acıklı Tiyatro Oyunu, İstanbul, 1292 (1877).

### İftitah-ı Kalam

Her bir muharririn mahsûl-i efkârı ki yâdigâr-ı hayatıdır. Yâd-zed nâm nâmı olmak için âlem-i matbûâta ber-güzâr bırakmağı gönül ister. Ya âsâr-ı edebiyye ki ma'raz-ı efkârdan sunûh eden zâde-yi tabiâttır. Tiyatro ma'razlarında tenvîr-i efkâr eder -tathîr-i vicdân eder- tehzîb-i ahlâk ederse hiç nasıl olurki âlem-i edebiyâta arz olunmak şerefinden mahrûm olsun? İnsan ki fânîdir akibet bu dünyadan gider eser ki bâkîdir âlemde bekâ-yı nâm eder velev ki zerre değer bir eser olsun. Zamana bir takdîme-yi nâçîz-âne yâdigârını gönül arzu çeker.

Madem ki insanın ömürler sarf ederek meydana getirdiği semere-yi fuâdî ki nazarlarda hayr-ül halef olmak için yaratılmış sevgili evladı mesâbesindedir. Layık mıdır ki mahv-ı âbâd nisyân edilsin? Madem ki tiyatro halkın tehzîb-i ahlâkına hizmet eder edebiyâtın en birinci kısımlarındandır. Revâ mıdır ki matbûât-ı cedîde-yi Osmâniyye içimde tekessür idâdî-yi terâkki nâmına arzu olunmasın?

Aleyh-liyakatsızlığınla beraber bundan birkaç sene evveleri acizâne tasavvur eylediğim şu acıklı tiyatro oyunu ki mevzûu olan felâket-i aşkın bir misâl-i müşahhasıdır. Çünkü Aliyye gibi bir ma'sûka veya âşika-yı edibenin aşkı yüzünden çektiği felâketi musavverdir. Her zamanda aczini itiraf eden bir nev-heves-i ma'rifet için umûmun nazar-gâh-ı hatapûş-ânesine arz etmemek mümkün müdür? Nasıl olsun ki bugün, âlem-i medeniyetin her bir cihetinde lisân-ı edeb tiyatroya ukala ve hükümâta mekteb-i edeb ünvanını veriyor. Tiyatro ibretin âyîne-yi endâmı sayılıyor? Hakikatde de öyledir. Vicdân-ı beşerin nedîm-i neşâtı -tarihin sûret-i mücessemi tiyatro değil midir?



Cihânın en meşhûr edibi sayılan Avrupa şuarâsından kalan eslâfin bu kadar bin âsâr-ı edibesî içinde ahlâka yâdigâr nâmına en müessir - en âşık-âne yazılmış bir eserleri var ise en güzelleri tiyatrolarıdır?

Memleketimizde bu şevkle açılan Osmanlı Tiyatrosu'nun terâkkiyâtına kalemiyle bi-hakkın hizmet eden üdebâ-yı asrın hayret-res-i efkâr olan bedâyi-i edebiyâtı içinde tiyatronun gönüllere tabî bir hiss-i ulvi veren en edîb-âne meziyyetlerini isbât eder bir hayli güzel eserlerin zuhûr-ı intişârını maa-l iftihâr gördüğümüz ve bu bâbda bizde âciz-âne evvelce bir kaç söz söylediğimiz için burada yine bu mebhâsı açmağa hacet göremem.

Şu kadarki eser-i naçiz-ânem hakkında erbâb-ı mütalaaya bazı ma'zeret beyân etmek isterim. Birincisi şu ki maksadım öndört yaşında bela-yı aşk uğruna fedâ-yı cân eden bir kızın felâket-i hâlini tasvirinden ibâret oldu için oyunun esasen hikayesi pek o kadar rikkat-âmîz -o kadar âşık-âne tasvir olunmak iltizâm olunmadı. Lâkin zannedersen pek o kadar da sade değildir. İkincisinde âşık-ma'şûk lisânından tasvîr-i mükâleme olunduğu için tertîp ve terkîbinde intizâm ve irtibâta dikkat edilmediğinden- söylenen sözler pek perişândır. Bu da sevda-yı aşk âsârından değil midir ki bir âşıkın hale hale kalden kale intikal etmesi tabiidir?

Maa-haza ise tiyatro usûlünde vaz'en ve esâsen irtibât-ı kelâm pek de o kadar ma'kûl ve makbûl değildir. Ancak söylenen sözler o kadar açık o kadar rengîn olmalıdır ki -ta'binde nata olmaz ise- taştan yapılmış yüreklere bir te'sîr-i rûhânî veya bir safâ-yı câvidanî versin. Lakin ne çare! Hengâm-ı cevânî ki insanın ezvâk-ı edebiyatdan henüz lezzet alacak bir zamanıdır öyle bedâyi-i edeb ile tenvîr-i efkâr etmeğe başlamış bir fikr-i nev-zâde-yi tab'ın cihânda hissiyatca zuhûr eden bu kadar ulviyyât içinde gönüllere taze hayat veren bedâyi-i fikriyenin icâdına kudret-yâb olamayacağı için içinde vicdânı açar rengîn sözler parlak fikirler pek az vardır, belki hiç yoktur.

(.....?) ta ki bahar-ı saâdetde yetişmiş sabâ-yı seheriyyeden açılan bir gül gibi seri-ül zeval olan –lezâiz-i hayatdan ibâret âlem-i şebâbın yetiştirdiği bir bergüzâr-ı nâçiz olmasaydı ihtimalki bu kadar bi-behre-yi edeb olmaz idi .

Üçüncüsüde tiyatro zemininde ve hikaye tarzında yazılan hiç bir müellifin âsârı serâpâ mi'yâr-ı efkârı sayılamayacağı gibi bu eser-i âcizâne de sarf-ı tahayyülât-ı mahsûsamın tasvîrinden ibâret bir şey zan olunmasın değil ki bir muharrir kılınmadan âlemde hangi gönül hasret-keşi dünyada birleştiremeyecek kadar feci-âne bir fikri vicdânında tasvîr etsin?

Dördüncüsüne gelince oyunun mevzûunda sekiz yaşındaki bir çocuk lisânından tasvîr edilen efkâr-ü hissiyât mahall-i ta'rîz add olunmasın.

Ah! O çocuk! İnsan değil bir melek idi. Bîçâre Ziyâ! Akıbet sevgili hemşireciğinin vefâtı haberini duyunca neneciğinin kucağına sarılıp da “Anneciğim! ben hemşireme gideceğim!” diye nasıl sûzişli bir feryâd etdi? Neneği de yavrucuğunu bağına basıp da “Ben seni hiç yalnız gönderir miyim? İşte ben senden evvel gidiyorum!” diyerek melek-ül mevte nasıl teslîm-i rûh etti? Zavallı öksüz! Neneğine pek mahzûn-âne bir nazâr- ı tahassürden sonra “Neneğim beni yalnız mı bırakıyorsun? Kimlere bırakıyorsun?” diye yüreğinden acı acı bir feryâd daha koparıp da nasıl meleklerin içine karıştı zannedersiniz?

İşte bu oyunun diğer bir parçası demek olan yürekler acısı şu felâket-i ahvâlin neden ibâret olduğunu burada bir ma'razda tasvîr etmemek câ-yı ta'rîz bir nokta-yı nazar sayılabiliyor. Lâkin insaf ki dört felâketin birden bir kanlı manzarasını vicdânında tasvîr değil seyr ü temâşâ tesîrâtına dayanabilecek kadar insanın gönlünde yürek parçalayıcı bir kuvvet var mıdır? Bâhusûs ki biz yine esasen hikayenin asıl can alınacak böyle bir cihet-i nazârından erbâb-ı mütalaaya -velev bir nebzecek olsun ma'lûmât verdik. Eğer şu eser-i naçiz-âne diğerinden kat kat ziyâde umduğumuz nazâr-ı rağbete mazhar buyurulur ise inşaallah.

Bir de oyunun bir iki parçası âsâr-ı âciz-ânemden (Kasa) namı ile dört beş cüzü kadar çıkarılan bazı evrak-ı perişan arasında -tefrika suretinde- zaten derc ü tab' edilmiş iken yine buraya alışım sonradan mahv u isbât olduğu içindir (...?)

Söylemek istemeğe şu eser-i nâçizin takdir-i umûmiye arz olunmağa bir değeri yok ise de fikret-i şebâbetten en evvel vücûd-yâb olmuş bii semere-yi tabiât olduğu için ne kadar ma'dun-ı hazf olsa da yine makrun-ı telef olmasını bir dürlü gönlüm istemediğindendir ki enzâr-ı umûmiyeye vaz'ını arzu eyledim. Civânlık âleminin nakş-ı hayali olan bir yadigâr-şebâbın zuhûr eden nekâyısının ise edebiyat-ı Osmâniye içinde intişârına en ziyade cesaret veren müptediliğin temâyil-i âsârından olan nev-hevesliğe bağışlanmasını umûmun mürüvvet-i hata-pûş-âne ve semâhât-ı nev-heves-perver-ânesinden ümid ederim.

Kitabın ismi Feryâd'dır. Feryâd! Feryâd ki hayatından kıymetli bildiği o mukaddes namusu uğruna dünyasına doymayan yârine hasret giden ondört yaşında bir kız ile onaltı yaşındaki iki nâ-murâdın nazlı vücudlarını kara toprakların sinesi içinde saklı görüb de feryâd etmemek mümkün müdür? Feryâd!!

Yine umarım ki Feryâd'ın sözlerinde perişâniyet-efkârında tahavvül-etvârında levend-ânelik- tasvirinde garâbet. Tahrîrinde aşk-bâzlık- ta'birinde sade-edalık gibi nekâyısı müellifinin (...?). Acz-ı kabiliyyet. Meşgale-yi me'mûriyyet. Killet-i bezâ gibi her noktada medâr-ı i'tizâr olacak ma'rizi muazzire karşı meşmûl-ı nazar-ı afv ve âtifet buyurulur?

İşte sözüm burada bitti.

## MEHMED HİLMİ

### Gürûh-ı İnsân Nâkıstır Her Ân

Der-saâdet, Fiyat-ı maktu- Bir çeyrek Kâimedir. 12 Cemâziyel âhir 1295  
1 Haziran 1294 (13 Haziran 1878 Perşembe).

#### Mukaddime

Tarâf-ı âciziyyeden tertîb ile çend sene mukaddem Gedikpaşa'da vâki' Osmanlı Tiyatrosu oyuncularından meşhûr Riştuni Efendi'ye verilmiş ve efendi-i mümâileyh vasıtasıyla ol zamandan berü Osmanlı Tiyatrosu'nda oynamakta bulunmuş olan "Gürûh-ı İnsân- Nâkıstır Her Ân" nâm komedyâ her kaç kere mevki-i icrâyâ vaz olunduysa bir ol kadar daha rağbet-i umûmiyyeye mazhar olmakda olduğu görülmüş ve eser-i âciziyyeden olub bu kere neşr olunan "Bahariyye-yi Edebiyyât" nâm risâlenin dahi aynı bu derecede olarak mütâlası kezâlik rağbet-ı umûmiyyeye mazhar olduğu cihetle tiyatrodâ temâşâsına olunan rağbet şüphe yok ki mütâlasına bir kat daha mütezâyid olur me'mûliyle iş bu komedyanın dahi neşrine ibtidâr olunmuştur kârieyn-i kirâm tarafından me'mûl etdiğim rağbet-i umûmiyyeye mütâlasında da muvaffakiyyet kazanır isem yine bizzt âsâr-ı çâkirânemden komik ve mudhik komedyalar feci dramlar ve müdhîş traçedyalar olarak bazı tiyatro oyunları kaleme almış bulunduğumdan onlar da sırasıyla neşredilecektir ma-a-hazâ işbu (Gürûh-ı İnsân- Nâkıstır Her Ân) nâm komedyanın hin-i tab'ında eski yazılışında olan bazı ibarelerini değıştirmek istedim ise de Osmanlı Tiyatrosunda bulunan (Sufle x)sine hâlel gelmemek için değıştirilmemiş olduğundan kârieyn-i kirâmın şu hususda affını rica ederim.

**(X) Sufle:** Dev tiyatrolarda siper ve ta'bir olunan ön perdenin önünde ve orta yerde bulunan değıirmi mahallin içinde olan adamın oyun icrâ ediliyor iken oyunculara söyleyecekleri sözü söylemek için tuttuğu defterin ismine Sufle denir.

## KANUN-I AŞK

(Yazarı Bilinmiyor)

Taraf-ı eşref-i hazret-i Padişâhîden Vaşinton şehrinde Meclis-i Meb'usan a'zasından  
Mösyö Hubes ma'rifetiyle Ber-vechi işbu kitab kütüphane-i Âlisine buyurulmuştur.

Matbaa-i Ebuziyya'da basılmış / Der Galata'da, 1883

Muharrir- Aşk nedir?

Şa'ir- Aşk ve muhabbet geda-yi ruhtur

İhtiyar- Kurumuş bir ağaç

Delikanlı- Ümit

Genç Bir Hanım Kız- Bir demek menekşe

Zevc- Başı ayağı iki çatal şeytan

Kocalı Kadın- iki ekeli gerçekten memnu bir meyva

Bir Dul- Fiilen bir roman

Geçkin Bir Kız- Bir sağır

Çirkin Bir Kadın- Bir KÖr

Güzel Bir Kadın- Bir dilenci

Zahide- Bir sırr bir acebe

Doktor- Göğüs illeti bir darbe-yi seyf

Sarrafi- Külliyyetli bir cihaz

Faytoncu- Perdeleri inik araba ile geziş

Aktris- Gayet ser-peyu bir rol

Esvapçı- Bir komedyacının elbise odası.

Kumarbaz- Talih bir oyun

Dansöz (1)- Yanlış bir ayak atma

(1) Bir horacı kız dahi diyebilirdik. Lakin bu nev kızlar buracada meçhul olduğundan  
Türkçeleştirmeye lüzum görmedik.

Tulumbacı- Bir yangıncı

Ebe- Benim en a'lâ sanatım

Atılmış çocuk (2)- Sebeb-i velâdetim  
(Buna piç demiş olsak daha hoş olur)  
Ehl-i kemal- Korkulu bir çocuk  
Diplomat- Üstadım  
Bir Dram Müellifi- Asılmakta müstemal bir ip  
Davulcu- Kafe konserde çalgıcı kız  
Bir Hekim- Erkele kadını birbirine takrib eden bir his  
Diğeri- Meyl ve irtibat fikri  
Diğeri- Bir perverde-yi şöhret olan kuruntu  
Muharrir- Kanun-ı Aşk tertip etmek isteyen bana kalır ise aşk ve muhabbet hal ve keşfi müşkil bir muamadır çünkü herkes onu işine yarar surette tanıyor. O halde ne yapalım? Bir kitap yazılacağı vakit ne düşünülür? Ya kariye bilmeidğini öğretmek ya kari eğlendirmek değil mi? Bence talim pek güç, büyük iş; ama eğlendirmek kolay. Öyle ise haydi bakalım (Kanun-ı Aşk) yazalım. Kitabım iki güzel dudağı olsun, güldürür ise gayretimin faidesi hasıl olmuş olmaz mı?

**MUSTAFA NURİ**

**Büyücü Karı Yâhûd Te'ehhül-i Cebrî**

Bir Fasil, İki Tablo, İstanbul, 1301 (1885).

### **Mukaddime**

Ol Hâlik-i dü-cihân vâhib-ülü Mennân Hazretlerinin ezelliyyet-i edebiyet-i ehâdiyyetlerinin lûtf-ı inâyet-i ihsâneleriyle ve resûl-i kibriyâ şefî-i rûz-ı cezâ Efendimiz Hazretlerinin rûhâniyyet-i peygamberleriyle ve es-Sultân el-Gâzî Abdülhamîd Han ibn es-Sultân el-gâzî Abdülmecîd Han Efendimiz Hazretlerinin sâye-i şevket-vâye-i cenâb-ı şâhânelerinde min gayr-i liyâkât iş bu bir kıt'a Büyücü Karı veyâhûd Te'eehhül-i Cebrî opera-komik nâm risalenin te'lif ve tanzîmine bed' ve mubâşeret kılınub iş bu 1300 senesi mâh-ı zil-hiccesinin gurreti tarihiyle hitâm-şezîr olarak vukû bulan kusûr-ı kemterânemin afv buyrulmasıyla beraber ism-i çâkerânemin hayr duâ ile yâd ve tezekkâr kılınması fi'l-cümle, müslim ve gayr-ı müslim vatandaşlarım taraflarından ricâ ve niyâzım olduğunu beyânında iş bu mahalle şerh veriliüb ifâde kılındı.

## FERÂİZCİZÂDE MEHMET ŞAKİR

### İnatçı Yâhûd Çöpçatan

Ferâizcizâde Matbaası, Bursa, 1301 (1885).

#### Mukaddime

Asr-ı güzîn-i muadelet-karîn hazret-i hilâfet-penâhî nîr-i a'zam ilm ü irfâna berc-i sümbüle-nümâ ve nokta-i şeref intimâ olmasıyla hadâik-i maârif-i osmâniyyede nice nev-reste nihâl meyvehâ-yı girân-bahâ-yı zümridîn ve al ile bast-ı şehâl ediyor ravza-i karîhasından arz-ı esmâr eyleyenleri bâzâr-ı maârifin germî-i dad ü sitedi mazhar-ı âmâl ediyor. Bu germâkerem ve revâcî görenler artık durur mu? Elbette durmaz, bâzâr-ı umumîye varır; makbul ve meşhûr olan âsâra göz gezdirir; avdetle kendi bostanındaki eşcârın meyvesiz dallarını tenkîh ve ona yeniden meyveler telkîh ederek şirin ve hoş-guvâr semereler ibrâz ile istifâdeye çabalar. Her biri bir türlü eser yetiştirir.

Bunlar ise mücerred-i veli-y-ül-ni'met-i fârûkî câh-ı şehriyâr-ı maârif-penâh efendimiz hazretlerinin inâyât-ı seniye-yi memâlik-perverleriyle Maârif Nezâret-i celîlesinin ikdâmât-ı mahsûsası âsâr ve esmâdır. Âcizleri sekiz sene mukaddem bu neş'e ile bazı hikâyât karalamışdım; çünkü muazelât ve mûşkilât ile yorulan zihinlere tarâvet ve ceyâdet vermek ve bi-l-vesile bazı adâbîde irâe eylemek üzere aralık aralık riyâ-hîn-i hikâyât ve rivâyât-ı latîfe neşrile erbâb-ı mütâlaanın tevsî' ve tenşît-i kulübîde iktizâ eyler. Hatta bu mütlaaya mebnî muhavere tarzında yazılmıştı. Bazı yârânın iltimâsına mebnî matbaa işsiz kaldıkça birer manzarası nefâset-i tab' tecrübeleri sırasında temsîl ve neşr olunacaktır. Münderecâtı ehemmiyeti haiz değil ki ondan bahs edilsin. Şu kadar ki tercüme ve şundân bundan elime almayıp kendi bostan-ı karîha-i nâçizânemin iyi fenâ mahsûlleridir.



## ÂLİ BEY

### Letâfet

Üç Fasl, Mudhik Opera, İstanbul, 1315 (1897).

### İhtâr

Bu operanın birinci ve ikinci fasılları bin iki yüz doksan bir tarihinde (1874-Ç.K.) yazılmıştır. O zaman bazı ashâb-ı kalem beyninde bu misillû tiyatro oyunlarının manzûm parçaları hece hesabıyla yazılmak fikri var idi. Binaenaleyh bu iki faslın eş'ârının kısm-i küllisi o yoldadır. Tarih-i mezkûrdan beri kûşe-i nisyâna atılmış olan şu nâ-tamâm eser bu kerre üçüncü faslın ilâvesiyle ikmâl edildi.

Fasl-ı ahîrin eş'ârı tarz-ı mâruf üzere tahrîr olunmuştur.

Fi ibtidâ-i Muharrem sene 1315 (1897) Haziran

**AHMED MUHTAR**

**Teşvîk-i Vicdân Yâhûd Eytâma Zulmeden İflâh Olur mu**

Millî dram / 5 fasıl 5 Perde / I Tablo, Tiyatro oyunu, İstanbul, 1305 (1889).

**Mukaddime**

Şu asr-ı meymenet-encâm sâyesinde her fennin terakki bulmakda olduğu müşâhedeyle beraber Tiyatro-yı Osmânî Kumpanyası dahi sene-be-sene ilerlemekte olup vatandaşlarımızın efkârlarını celb edecek derecede yeni yeni piyesler tab' ve neşr olunmakta ve mezkûr tiyatrodâ mevki-i temâşâyâ vaz'olunduğu ve her bir illerinden insan başka başka istifâde etmekte idüğü ve tiyatroperver kardeşlerin şu zamana kadar tercüme ve te'lif etmiş ve etmekte oldukları risâlelerin emsâli değilse de âcizleri dahi min gayri haddin şu cihâna bir yadigâr bırakmak emeliyle iş bu risâlenin cem' ve tertîbine muvaffak olub "Teşvik-i Vicdân yahut Eytâma Zulmeden İflâh Olur mu" ismini tesmiye ederek tab' ve neşrine muvaffak olduğumdan derûnunda vuku' bulan sehv ü hatâyı erbâb-ı iktidârın çeşm ü afv ile nazar etmelerini istîrham eylerim.

## MEHMET ŞEVKET BİN BEKİR NACİ

### İddiânın Sonu Cinâyet

4 Fası1: 3 Perde: Bir Tablo: Bir Esas, Musahhihi: Mehmet Vehbi Bin Ali Rıza, (İbret-âmiz Oyun), 1311 (1895).

#### Mukaddime

Cenâb-ı hak Şevketlü, kudretlü mehâbetlü pâdiŐâhımız efendimiz hazretlerini erine pirâ-yı Şevket ve saltanat buyursun âmin.

Şu asr-ı terakkide (ilerleme) herkes iktidârına göre cihâna kendi semere-i fuâdını yadigâr etmek ârzû eder. İnsan fânî olup bir gün olur ki nâm ü niŐâmı kalmaz. Amma eser bâkîdir.

İsterse zerre kadar itibârı olmasın. Yine âlemde ibkâ-yı nâm eder. İşte ben de Şu âlem-i fânîde bir bergüzâr bırakmak ârzûsuyla “İddânın Sonu Cinâyet” nâmıyla, dört fasıl: dört perdeden ibâret bir eser-i nâçizâne te’lifine sâye-i (bilgi ihssan eden) maârif-vâye-i cenâb-ı pâdişâhide muvaffak oldum.

Hâlbuki bu eserim ilk defa olduğundan kusurumun dâmen-i afv ile mestûr tutulması mercûdur.

## FİKRİ PÂŞÂZÂDE ÖMER LÜTFİ

### Şimdiki İzdivâçlar

Tiyatro- 3 Perde I Tablo, Kahire'de Türk Matbaasında tab' olunmuştur. 1905

Azizim S... Beğ,

Bu eserimin tab'ı zamanında size alenen ifâ-yı teşekkür etmeği düşünmeyecek olursam, büyük bir haksızlık göstermiş olurum. Çünkü Mısır'da size rastgelmemiş vecettiğimiz bir çok mübahese ve mükâleme arasında İstanbul'un şimdiki izdivaçlarına dair teati-yi efkâr etmemiş olsaydım, bu eseri böyle yazıp meydana getirmek şöyle dursun belki yazmak fikri bile bana hiç gelmeyecekti.

Vakia İstanbul'da şimdi okumuş genç beylerle genç hanımlar arasında husule gelen izdivaçlardan çoğunun hazin bir suretle hitam bulmakda olduğu benim de nazar-ı dikkatime çarpıyordu. Fakat mes'eleye suret-i mahsusada hasr-ı dikkatle bunun niçin böyle olduğunu aramak ve hele bunu bir tiyatro halinde yazıp göstermek-tekerrar itiraf ederim- siz bana söylemeseydiniz, katiyyen benim hatırıma gelmeyecekti. Binaenaleyh üzerimdeki mürşidlik hakkımızı (!) teslim eder ve size alenen arz-ı teşekküre kendimi mecbur görürüm.

Deruhde ettiğim şu müşkil işi hüsn-i muvaffakiyetle ifa edebilmemi; bunu, siz ve kariyyn söyleyeceksiniz. Yalnız bu tarzda eser yazmanın bizde ne kadar yeni olduğunu ve hele böyle mühim bir mes'ele-yi ictimaiyemizi tiyatro halinde tafsie ve tefsir etmek, sebepleri aramak, hasılı içtimaî bir (tez)î câmi' tiyatro kaleme almak bizdemma-teessüf henüz çok yapılmamış bir şey olmadığı elbette nazar-ı insafdan uzak tutmazsınız!

Böyle kendim ve memleketim için yeni bir teşebbüse def'i imkânsız bir çok (nev-aksa?) düşmüş olmam muhtemel bulunduğu gibi korkarım ki pek kusurlu olmayan bazı mecâlislerim bile mücerred-i halikin me'luf olduğu tarz-ı tahrire muvafık düşmeyeceği için pek o kadar hoşâ gitmesin! Ma'-mafih tiyatromu yazarken bu düşünce bana hiç tereddüd vemedi. Kendi kendime "bugün hoşâ gitmeyen yarın takdir olunabilir." dedim. Bütün dikkatim, Avrupa'da bugün bu tarzda tiyatrolar nasıl yazılıyorsa ona muvafık kalmak, tiyatrokavaninine muhalif bir şeyi yapmak cihetine masrûf oldu. Ama bu, daha bizde o kadar anlaşılmaz takdir olunmaz imiş! Zararı yok. Bugün büyük muvaffakiyet yapıp da yarın hiç olmaktansa sonra bugün hiç görünüp de tedricen takdir olumak elbette daha iyidir!

Bir tiyatroyu temeyyüz ettirecek şey, muhtevi olduğu eşhâsın gayet diri olması, sonra da vak'anın hiç bir yerde gevşemeyip sam'inin nazar ü fikrini baştan aşağı aynı kuvvetle teshir edebilmesidir. Bu iki noktada muvaffak olabilmek için bittabi' elimden geleni yaptım! Az çok maksada erebildiysem bahtiyarım. Kusur-şeylerin o kadar ehemmiyeti olamaz. Onlar hep teferruatdır. Biri bana "şu cümle pek adi olmuş.Yerine daha bir parlağını koymalıydı" derse bu itiraza pek ehemmiyet vermem. Fakat "tasvir ettiğimiz (Leman) hiç Türk kızına benzemiyor" yolunda bir itiraz serdedecek olursa buna doğrusu çok telaş ederim. Çünkü eşharı diri olmayan bir piyes velev dünyanın bütün tezyinât-ı lafziyyesini haiz olsun- yine yaşamaz.

## SİLİSTRELİ MUSTAFA HAMDİ

### Afv İle Mahkûm Yâhûd Şeref Kurbanları

“Hürriyet uğrunda menfâlarda ve hâric-i vatanda terk-i hayat eden arkadaşlarıma”

1323 Mısır'da Osmanlı Matbaasında tab' olunmuştur.(15 Teşrîn-i sâni 1907 Mısır-ül-Kâhire)

#### Mukaddime

Mevki-i intişâra vaz' edilen bu tiyatronun birinci perdesini Trablusgarb zindanında, ikinci ve üçüncü perdelerini 1900 sene-i milâdiyesinde Paris'de, dördüncü ve beşinci perdelerini ise yine aynı senede maskat-ı re'sim olan Silistre'de yazmışım.

Oynanmaktan ziyade okunmak fikriyle kaleme alınan böyle bir eseri tab' etmek için çok düşündüm. Vaktiyle, 1900 senesinde, Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti'ne hediye olarak takdim edilmiş iken sermayesizlik tab'ına mâni' oldu. Zamanın mürûruyla tiyatronun yazılışında ta' kib edilen tarzı edebiyât-ı hâzırımıza gayr-ı muvâfık görmeğe başladım. İşte şu son düşünüş şimdiye kadar bu nâciz eseri bastırtmadı.

Basmadım, basamadım; fakat hiç bir zaman gönlüm mahbes ve menfâ hâtirâtını saklayan zulm ve istibdâdı, velev ki, âcizâne olsun, tasvir eyleyen bu eseri daha ziyade te'hirden memnun kalmıyordu. İsterse bütün kâinât tenkîd etsin, dedim, cür'etlendim, artık “Afv ile Mahkum” benim istibdâdımdan çıkdı, ortanın malıdır. Ümid ederim ki karieyn bu cür'etimi afv ederler.

## RUHSÂN NEVVÂRE VE TAHSİN NAHİD

### Jön Türk

Üç Perdelik milli temaşa

Birinci defa olarak 6 Ramazan 1326 tarihinde Osmanlı Tiyatrosu tarafından mevki-i temaşaya vaz'ı olunmuştur. (Asadoryan Matbaası), İstanbul, Eylül-1324 (1908-1909).

### Tiyatro Hakkında Bir Mütalaa

İnsanları gaye-i hayali-i tekamüle doğru sevk eden şüphesiz hissiyat, efkâr ve ma'lumatdır. Bir kavmin cemiyât-ı beşerriye içinde mûcib-i şeref bir mevki \* ihraz etmesi -yine hiç şüphe yoktur ki-hissiyatının teâlisi, efkârının münevveriyeti, malûmâtının tezayidiyle vâkidir.

Vatanımızı o gaye-i emele sevk etmek için vatandaşlarımızı bu üç noktadan ikâza yani hislerinin teâlisine, fikirlerinin tenvirine, malumatlarının tezâyüdüne çalışmalıyız.

Bu hususda sa'yimizi ta'mim için elimizde üç vasıta buluyoruz. Birincisi mektebler -yani tahsil-, ikincisi gazeteler, kitablar -yani matbuat-, üçüncüsü tasvir ve irâe -yani tiyatro- Şu izahatla tiyatronun hayat-ı içtimaiye arasındaki mevki-i mühimi tezahür edeceğinden artık tiyatro hakkındaki mütala'at-ı acizanemize geçelim.

Tiyatro iki nokta-i nazardan beşeriyetin tekamülüne hizmet etmiştir. Evvela tiyatro tiyatro olmak itibarıyla yani sanat itibarıyla güzel olduğundan ve her insanda güzelliğe karşı bir meyi ve incizâb bulunduğundan tiyatro insanların en büyük ihtiyacı meyanına dahil olmuştur. Halbuki tiyatro bugün yalnız güzel bir şey değildir, aynı zamanda faydalıdır da, şimdi müsaadenizle müfid ve güzelden

mücmelen bahsedelim; hükema-i-kavaid mevzua-yı sanatı iki nokta-yı nazardan tedkik ve tetebbu ' ederler. Bir kısmı sanat sanat içindir, diğer kısım ise sanat müfid olmalıdır diyorlar. Doğru... Bir sanatkar gibi düşünmek lazım gelirse biz de birinci kaideyi, yani sanat sanat içindir nazariyesini kabul edelim fakat bunu böyle kabul edecek zaman henüz bizim için gelmemiştir; bugün biz her şeyden, her fırsattan hissimizin tealisine, fikrimizin tenvirine yarayacak bir istifademiz olmalı ki komşularımız olan Avrupalılar arasına girebilecek bir seviye-i ilmiyeyi mümkün olduğu kadar süratle iktisab edelim.

Güzellik ve faide; biz bu iki nazariyeyi yekdiğerine mezc ederek hasıl olan enmûzeci almalıyız... Yani tiyatro sanattan güzelliği alacak ve müfid olmakla kesbi meziyyet edecektir. Gerçi her güzel şeye karşı kalbde bir incizab hasıl olursa da bu bâkî ve müselsel olamaz. Çünkü çiçek koklamaktan mütelezziz olan bir insan aynı zamanda ekmek yemek de ister... güzel bir keleşi uçarken görmek bir zevkdir fakat itiraf edilmelidir ki (miyob) bir adama gözlük keleşleri görmek için değil kafasını bir ağaca çarpmamak, kendisini bir çok arızalardan vikâye etmek için lazımdır.

İşte tiyatro hakkında hükemanm bu iki birbirine muhalif mûlahazat ve münakaşatı pek çok zaman mevzu- ı bahs olmuş ve hemen her asırda fikirler tehalûf etmiştir.

Bazıları tiyatroya itiraz ile diyorlar ki: "Memleketimiz ziraat ve ticaret memleketidir; bunlardan hiç istifade edilmiyor. Sınâât hakkında hiç bir teşebbüs görmüyoruz; böyle faidesi derece-i evvelinde olan hususat dururken tiyatronun tekamülüne çalışmak hem faidesizdir, hem de muzırdır; gerçi Avrupa'da tiyatrolar ihtiyacât-ı beşeriye sırasına dahil olmuşdur; fakat orada ahali teali etmiş, servet sahibi olmuş, tiyatro temaşa edecek hale gelmiştir. Sabahtan akşama kadar ziraata, ticarete çalışan ahali eğlenmeğe layıkdır... Halbuki bizim gülecek, eğlenecek vaktimiz yok...

İlk nazarda pek ma'kul gibi görünen şu mütalaat biraz ta'mik edilirse ne kadar tehî, ne kadar gayr-ı vakıfâne irad edildiği tezahür eder. Fransa'yı ele alalım



tarihe müracaat edersek görürüz ki XVI. asırda henüz sînâât ve ticaret pek iptidai bir halde iken tiyatroya yavaş yavaş tekâmül etmeğe başlıyor ve XIV. Louis zamanında Corneille, Moliere gibi âzam-ı temâşâ-nüvisân efkar-ı umumiyyeyi tenvire başlıyorlar. Yine XVII. Ve XVIII. asırda sanayi ve ticaretin pek hafif olduğu bir zamanda edebiyat ve temaşa sayesinde efkâr-ı umumiye terakki ve tekâmüle hazırlanıyor. Nihayet Voltaire, Jean Jacques Rousseau gibi dühâtın irşâdât-ı edibâneleri sayesinde hükümet-i müstebide külliyyen kahr ediliyor. İşte bundan sonra, asıl bundan sonra ticarete, ziraate, sanâyi'e büyük ve serbest bir saha-yı cevelan açılıyor. İşte bütün itirazatı redd için şu misal kifayet eder. Fakat biz bununla da iktifâ etmeyeceğiz mu'terizlerimize daha mukni' cevablar vermeğe çalışacağız.

Herkes taht-ı tasdikinde der ki bir memleketin terakkisi servet-i umumiyyesinin tezayüdü sayesinde, ve buna en ziyâde hâdim olan herkesin ihtiyacatına maaziyade kifayet edecek kadar kazanmasına, kazanmak yollarını bilmesine vâbestedir. İşte bu bilgi, ilim, yani ma'lumatdır. Ma'lûmatın bir beyinde temerküzü için efkârının münevver olması icâb eder. Halbuki her fikir insana ibtida hissiyat şeklinde girer. İnsanlar, hele mal'ûmatı, terbiye-yi fikriyyesi tamamen takarrür etmemiş olanlar daima hislerinin zebunudur. İnsanın maneviyattı demek olan hissini en evvel nazar-ı itibara almalı, en evvel hislerini terbiye etmelidir, bunun için de birinci sahifede arz ettiğimiz tahsil, matbuat, ve tiyatrodan başka çare yoktur. Şimdi bizim ahaliye gelelim havasdan bahs etmiyoruz. Avam arasında ciddiyattan ziyade hevâiyata meyl ziyade olduğu cümlelerin taht-ı tasdikinde olduğundan onları derse - hususiyile yaşlandıktan sonra- mekteblere sevk etmek hayli müşkildir. Dersdeki mahzur kıraatda da tamamen mevcuddur. Halbuki tiyatro öyle değildir. Kendini güldürecek, eğlendirecek şeyi arayan avam, bunların hepsinden daha suhuletle tiyatroya şitâb eder ve orada ders olduğunun farkına varmayarak alacağı en hafif bir hisse-i irşâd istikbal için kazanılmış büyük bir ümididir. İşte bunun için tiyatrolarımızın tekâmülüne çalışmak, onu avama sevdirmek istikbal-i vatani mukaddes bilen her sahib-i hamiyet için vazifedir itikadındayız.

Şimdi müsaadenizle yine bahsimizi tiyatroya geçirelim. Tiyatro hangi memlekette yazılmışsa o memleket dahilinde oynanmalıdır. Çünkü hissiyat efkâr ve

malûmâtın tezahür ve tealisine muavin olmak itibarıyla luzûmu tahkik eden temâşâ istifadeli olmak için o memleket ahalisinin ihtiyacat ve ihtisaratına tevafûk etmelidir. Tiyatrolar da tıbkı kanunlar gibidir. Cümlelerin ma'lumudur ki bir kanun hangi memleket ahalisinin ihtiyacat ve ihtisaratına göre yapılmışsa o memleketde tatbik edilebilir, ve böyle olduğu halde istifade bahşdır.

Yukarıdan beri arz ettiğimiz mütalaat-ı acizane ile tahakkuk ediyor ki tiyatro bir mektebdir, daha doğrusu bizde mekteb olmalıdır. Hem öyle bir mekteb olmalıdır ki orada mesâil-i ictimaiyenin en büyükleri mevzu bahs omalı, işte orada insanın umk-ı kalbinde meknûz olan hakikatler tiyatro vasıtasıyla uyandırılmalıdır.

Efkâr-ı umumiyeyi ikâz hususunda tiyatro gibi azîm bir vasıta-yı neşriyattan istifade etmemek tair-i hürriyetin bir kanadını bağlamakla müsavidir.

Tiyatrolar yazıldığı memlekette oynanmalı demiştik ve buna sebep olarak ihtisâsât ve ihtiyacatımıza mutabakatı lüzumunu der-meyân etmişdik.

Şu söylediğimiz sözlerle ecnebi asar-ı meşhûresinin lisanımıza tercüme olunmaması fikrinde olduğumuz anlaşılmasın. Âsâr-ı ecnebiyye, sanat sanat için olması veya sanat müfid olması nokta-yı nazarlarından tedkik edilecek olursa görülür ki faidesinden ziyade güzelliği vardır... Çünkü milli bir piyes kadar hissiyatımıza tevâvuk etmez. Eğer hissiyatımıza tevâfuk ediyor bu bizim için mucib-i ibret bir hadiseye dair bulunuyorsa şübhesiz faide-bahşdır ve tercüme edilmelidir. Fakat tekrar ederiz ki bu hususda efkâr-ı hissiyat-ı milliye daima nazar-ı itibare alınmalıdır; şimdi muhterem karîât ve kariyemiz için gerek Jön Türk'ü ve gerek şu aciz-i mütalaatı okudukları zaman tesadüf buyurdıkları kusurları afvettirmek için kendilerine arz ederiz ki tiyatro hakkında iktisab-ı ma'lumata vasıta olacak ne elimizde bir eser, ne de önümüzde bir üstad mevcut olmadığından şübhesiz gerek eser ve gerek mütalaâtımız hatadan sâlim olamaz. Hâsılı lisanımızda tiyatro yazmak öyle bir meslektir ki- Avrupa âsârından istifâde etmek şartıyla- müellif kavaid-i sanatı eserleriyle beraber vaz' etmeye mecbur oluyor.

## DOKTOR KÂMİL

### 10 Temmuz

Muhterem meb'uslarımıza ithaf

Numara I, Tiyatro – 6 Perde

Muharriri: Manastır Mekteb-i Harbiyesi Hıfzısıhha-yı Askeri Muallimi Doktor Kâmil

Aerşak Garuyan Matbaası, İstanbul (Dersaadet), 1326 (1908).

### Mukaddime

Hakimiyyet-i milliyemizin istirdâd-ı mes'ûdına müteallik safahât-ı hakîkayı kısmen ihtiva eden “10 Temmuz” nam tiyatrodaki vekâyi; muttali'-i hürriyet olan Rumeli'nin Manastır şehrinde cereyan etmiştir.

Muharriri bir doktor nâşiri bir eczacı olan “10 Temmuz”u tıbbi bir eser zannedenler zehâblarında aldanmasalar gerek! Zira: “10 Temmuz” millet-i Osmaniyye'nin beka-yı hayatına tealluk eden bir inkılâb-ı mes'uddur.

Gerçek! “10 Temmuz” Osmanlı milletini maraz-ı mühlik esaretten; Osmanlı vatanını mevt-ı muhakkak-ı izmihlâlden kurtaran bu deva-yı mutlak-ı ilâhi değil midir? “10 Temmuz”u muhterem meb'uslarımıza ithafa cüreyyâb oluşum, şu nâçiz esere fazla bir kıymet vermediğimden değil; mukaddes vatanın tarih-i ikbâline hurûf-ı zerrîn ile hak edilmeğe bi-hakkın sezâ-vâr olan o büyük ve yüksek tarih-i mübecceli kendilerine layık gördüğündendir.

“6” perdelik bir temaşayı teşkil eden “10 Temmuz” piyesine “Yıldız'da Meşrutiyet Telaşları” nam 4 perdelik tiyatro da zeyl edilerek karîben mevki'-i intişâra vaz' edilecektir. Ve-billâh-ül-tevfi

## MEHMED BURHANEDDİN

### Fehim Paşa

5 Perde 2 Tablo, 1328 (1910)

### Bir İki Söz

Medeniyâtın terakki ettiği memleketlerde az çok isrâf ve sefâhâtın da ileriye götürüldüğü tarih ile müsbettir. İsrâf ve sefâhâtın ise; doğrudan doğruya ahlâk üzerine su-i tesîr icrâ ederek hayât-ı umûmiyeyi dûçâr-ı tezelzül ettiğini de kimse inkâr edemez. Bu memleketlerde, bu noktayı en ziyâde düşünenler, hükümetlerdir. Zirâ ahlâkın dûçâr-ı tebdîl olması, esâs-ı milliyete, sonra da kıvâm-ı hükümete te'sîr eder mevcûdiyet-i milliyeyi rahne-dâr eder.

İsrâf ü sefâhâtın en büyük rûknü tertîb ve kabul edilen eğlenceler üzerindedir. Fakat her eğlence isrâf ve sefâhâti müeddi olamaz. Bunun içindir ki, bir eğlencenin tertîb ve kabulünde en ziyâde ahlâk-ı umûmiyeyi nazâr-ı dikkate almak lazımdır. Vâki' olacak te'sîr fenâ mıdır. İyi midir? Bu nokta tedkîk edilmelidir.

İşte tiyatrolar da -ne derecede ibret-âmiz olsa- yine eğlencelikten çıkamaz, fakat âlem-i medeniyetde bahş ettiği istifâdeye nazaran isrâf ve sefâhâti reddeden bir eğlencedir her ilm ü fende olduğu gibi, tiyatronun da, bir mevzûu bir de gâyesi vardır.

Fakat bu sanatta mevzu' ne ise, gâye de hemen ondan ibârettir. Yani bir vak'anın tasvîri; ne maksâda ibtinâ ederse, onun icrâ edeceği te'sîr de o maksâd dairesinde olur. Meselâ meydân-ı harbde bir askerın şecaâtini kitabında tasvîr eden bir muharrir, veyahut sahnede mevki'-i temâşâyâ koyan bir aktör; kariyeyinde veya

temâşâ-girânda şübhesiz bir hiss-i şecâat ve vatan-perverî uyandırır. Sefâhât alemlerinde firengiye dûçâr olan bir hastanın akıbet-i sefâlet hâlini irâel eden bir oyun, şübhesiz herkesde o hastalığa karşı bir hiss-i nefret husûle getirir. O halde; tiyatro, hakikî veyahûd musavver bir tarihtir.

İşte tahrîr ve tab'ına muvaffak olduğum bu tiyatronun mevzûu kendisi, İstanbul ve Bursa âleminde hemen herkes tarafından tanılan ve nâmı bütün dünyanın her tarafında kemâl-i la'net ve vahşiyetle yâd edilen Fehim Paşa'dır.

Fehim Pâşâ; senelerce İstanbul'da icrâ ettiği bin türlü mel'enâtla erbâbı namûs ve ashâb-ı hamiyeti lerze-dâr eylemiş, ihtiyâr eylediği bin türlü zulm ve ihtikâr ile pek çok sermâye-dârânı dûçâr-ı iflâs etmiştir.

Abdülhâmid!.. Eliyle yetiştirdiği bu hâini bizzat himâye etmekte, zulümde, hıyânetde, istibdâdda hemen kendine şerîk-i ittihâz eylemekte idi... Abdülhâmid'in nasılsa; mukâvemet edemeyeceği, bir kuvvet, bir müdded için olsun Fehim Pâşâ'nın; bir kenarda mazhar-ı sükût ve istirahat ölmesini iltizâm etmiş, ve fakat bu hususda ta'yin edilecek mahall yine kendisinin arzusuna terk edilmiştir.

Kendisi Bursa'yı intihâb ettiği gibi, adamlarından her birini Abdülhâmid'in - bu gibiler hakkında olan- lutûf ve ihsânına mazhâr edildikten sonra İstanbul'dan öyle çıkıp gitmişlerdir.

Bu hâinin, bu Abdülhâmid hediyesinin Bursa'da saçtığı mezâlim-i istibdâd-kârâne, hiç değil ise de, İstanbul'dakinden pek büyük farkı olduğu söylenemez.

İşte kitab, bu yadigâr-ı -istibdâdın son bir zulm ü hıyânetiyle, akıbetde uğradığı hâli musavverdir. Ahlâk-ı umûmiyede bir hiss-i müessir husûle getireceği için nümûne-i ibret, binâen-aleyh şâyân-ı tavsiyettir.

## MEHMET RAUF

### Cidâl

Oyun / Beş Fasıllık, Büyükada, 1327 (1911).

### Mukaddime

Edebiyatımızın elîm noksanlarından biri ve en mühimi olmak üzere, memleketimizde nasılsa, bir tiyatro hayatı tesis etmemiş olup esâtize-i üdebâmızın dahi bize numûne olacak bir eser-i edebî bırakmamış olmalarından dolayı bir temâşâ lisânı, bir temâşâ usulümüz olmadığından bugün bu müşkül ve dakîk meseleleri lâyıkı vechle halletmek bir çok tecrübeye vâbestedir itikadındayım.

Bugün henüz temâşâ hususunda bir zevk-i muayyeni olmayan halkımızla müellifler arasındaki fark-ı azîm sebebiyle ne yolda eserlerin makbûl-ı âmme olacağını ta'yin etmek pek düşvâr olduğundan, bu tecrübelerin tevâlî etmesi de melhûzdur. Meselâ, Avrupa'da son senelerde o kadar büyük bir takdire mahzar olan felsefî bir eser burada da makbul olabilir mi? Böyle ciddi bir mesele-i ictimâiyeyi vaz' ve halle çalışan bir esere burada bizim sahnelerimizde alâkadâr olabilecek temâşâ-girân var mıdır? Yoksa, yalnız hissî, âşikâne, yahud, daha ziyâde, fecî' ve cinâî eserler mi daha ziyade temin-i muvaffakiyet eder?

Halkımız için daha yeni başlamakta olan tiyatro hayatına alışıp isabet-i rey sahibi olmak epeyce bir zamana mutevakkıf olmakla beraber, temâşâda muvaffakiyet halkın zevkine mutabakatından ibâret olduğundan, temin-i muvaffakiyet için, bu zevkin hâl-i hâzırını evvela tayin etmek lazım mıdır; Hüseyin Suat'ın "**Kirli Çamaşırlar**" oyununa gösterilen rağbet, bu eserin hâvî olduğu rikkat ve nezâketten ziyâde, tertibinin tuhaflığından münbais olduğuna şüphe edilmemelidir; ve bir oyunun yalnız tertibinin tuhaflığından dolayı taktir olunması, bu halkın pek ibtidâî bir zevk-i temâşâyâ malik olduğuna ispat eder.

İşte “**Cidâl**” bu zevk-i ibtidâî erbâbı için yazılmış bir oyundur; bence, temâşâda, muvaffak olmak için, bir takım böyle tecrübeler geçirmek mecburidir. “**Pençe**” bu tecrübelerin birincisi idi. O, sahneye göre, Avrupa’da bile, ağırca, lisan yüklü esas çok ciddi, çok tehlikelidir. Kitab şeklinde mütâlaası bile o kadar güft ü gûyu mucib olan bir eserin burada oynanması, fikrimce yirmi otuz sene daha kâbil değildir. Bundan başka olarak **Pençe**’de, tiyatroculuk esas fedâ edilmemiştir.

Fakat “**Cidâl**”ki ikinci bir tecrübe olmak üzere tahrîr ve tertîb edildi, o kadar sade tiyatrodur ki, bunda da esas hemen hemen tiyatroculuğa feda edilmiş diyebilirim. Ve bu iki tarz ki, temâşânın iki kutbu demektir, bunların mahzâ bir tecrübe-i kalemiye olduğu izhâr edebilir; bunların hangisinde daha muvaffak olduğumu vaz’-ı sahne-i temâşâ edildiği zaman kazanacağı rağbet gösterecektir; yalnız burada, şu kadar söylemek isterim ki, birincisinde zeminin müsadesi nisbetinde ne kadar tiyatro adamı olmak mümkün ise, o kadar olmağa çalıştığım gibi ikincisinde de böyle tertibde bir esere ne kadar edebiyat mümkünse o kadarını koymağa çalıştım. Halbuki, zannederim, **Pençe** ne kadar az tiyatro ise **Cidâl** de o kadar az bir eser-i edebî oldu; üçüncü tecrübem ise, edebiyat ve temâşânın mütesâviyen hissedâr edeceği bir yolda olacağımı zannederim.

Büyükada, 23 Kanun-ı evvel / 1325 [1909]

## MORALİZÂDE VASSÂF KADRİ

### Yıldız Fâciaları

Abdülhamit sarayının zulümlü geceleri

Serâir-i müdhişe-yi maziyi musavver millî ve siyasî bir piyesdir.

4 Perde 2 Tablo, İstanbul, 1327 (1911).

Kânûn-ı sâînînin kar fırtınalarıyla icra-yı hükmetdiği en soğuk bir gecesini tasavvur ediniz... Bütün İstanbul zulm-engîz, dehşet-âver bir kitle-yi sefid-fâmın öldürücü ızdırabları altında eziliyor, bitiyordu... Beyaz kefenleriyle âgûş-ı mezara tevdi'edilen bir veremlinin levha-yı hüzn-i engîzini andıran İstanbul mıntıkasında gece saat ikiden sonra hiç kimse görünmez olmuş... Bütün belde-yi muzlim, mahûf , bir sükût-ı ser-mediye dalmışdı...

Uyuşturulmuş kanlarıyla bir meskenet-i dâimenin kâbûs-ı elîmi altında zucret ve sefâlete mahkûm bulunan sekene-yi belde hânelerinin kışlık odalarına kapanmışlar...

Sefâlet... Mezellet olanca nuhûsetiyle muncemid sakfların altına çökmüş, gizlenmiş...

İstibdâdın hedef-i musîbeti olmuş binlerce ailenin aç ve bî-ilâç olarak için, için akıttıkları gözyaşları... Mangalsız odalarında boyunları bükük; nereye götürüldükleri bilinemeyen babalarının ân-ı vürûduna muntazır bir teselli-yi ma'sumâne ile titreşen çocukların enîn-i hazîn-âneleri... Leyâl-i mahûfenin karanlıkları, boşlukları içinde daimi bir samt-ı ma'neviye karışarak eriyor.. sönüyor..

Sokaklardaki havagazları bile kar fırtınasının şiddet-i kesâfetinden fark olunamaz bir hale gelmişlerdi.



Heykel-i zulm ve istibdâdın en zararsız ve en kanaatkâr avenesinden, en munis bende-gânından olan sokak köpekleri bile dükkân kepenkleri arasına, hane duvarlarının köşelerine büzülmüşler... O sükun-ı vâ-pesîni, o nesîs-i mütehezziziyeyi ihlâlden ihtirâz eder bir vaziyette kalmışlardı. Yüzlerce sene mütemadiyen devirden devire belâ-yı musibetini infâz eyleyen heyûlâyı istibdâdın mezbaha-i i'tisâfi, maktel-i ma'sûmiyyeti ve yine aynı zamanlarda yüzlerce, binlerce ahrar-ı ümmetin harîm-i şefkat-penâhı olan İstanbul'un, bu zavallı öksüz beldenin daima yeknesak bir surette manzur olan levha-yı hüzn-perverîni daha yakından ve bir kuş bakışıyla tecessüs ve temaşa eyler iseniz serâir-î mahûfe-yi maziye aid dilsiz, dikkat-âver manzaraların pîş-i çeşm-i ibretinizde tecessüm eylediğini görürsünüz.

-II-

Aynı gece İstanbul'u şark-ı şimâliye doğru bir kuş tayrânıyla seyr ediniz...

Haliç'den geçerken orasını bütün bütün bir ihtinâk-ı mahufe-yi hayat içinde bulursunuz.

Bir atâlet-i menfesemeye mahkûm bulunan donanma kar tabakaları altında Korendor (?) sularının tabaka-yı münce mididi arasına gömülmüş... Hey'et-i umûmiyyesiyle bir eserdir veya bir ifrît-i i'tisâb tarafından başları koparılmış kaplan yavruları halini andırır...

Dere kenarında sıra-vârî bir surette neşv ü nemâ bulmuş birer mantar şeklinde bulunan karakol dubalarından arada sırada çalınan düdük sesleri fırtına arasına hazîn aksler hâsıl ediyor... Ve yine ortalığı mahûf bir sükûn istilâ eyliyordu...

Biraz sonra Haliç medhalini boydan boya kat'eden müdhiş bir timsâh iskeletine tesâdüf olunur ki... Bu korkunç hayâlât üzerindeki kırmızı yeşil renkli donuk ziyalar neşr eden gözleriyle o asmiyyet-i amîke içinde etrafi dâimi bir tecessüsde bulunur..

Sarayburnu havzası daha derin bir ye's-i hicrânî içinde... Yine şark-ı şimâlîyi ta'kib ediniz.. Semaya doğru üstüvânî bir kitle-yi ziyânın yükseldiği bu mevki-i refî' nazar-ı dikkati celb eyler... Oraya takarrüb edilsin.. Gecenin sükûn-ı garib-ânesi arada daha müessir akisler hasıl eder... Daha esrâr-engîz levhalar resm eyler...

Fırtınanın şiddet-i vezânî arasında dakikada bir iki def'a orada korkunç, ani sadalar müheyyic tanînler peyda eder.

- Kimdir oo?!..

Bir boşluk, bir mübhemiyet-i mahsusa içinde sami'a-yı ibretî tedhîş eden bu dil-hırâş sadalar sabaha kadar aynı surette ve her gece devam eyler...

-III-

Yıldız sarayının, binlerce insanları zıll-ı tahakkümünde gerden-dâde-yi inkiyada mecbur eden bâb-ı müteazzımı karşısındaki saat kulesi gecenin beşini ilân ediyordu.

Gittikçe şiddet kesbeden kar fırtınasının oradaki ağaçlara temasından hasıl olan hışlıtlılar insanın tüylerini ürpertiyor, Ân-ı hürriyette kat' ve idam edilen o zavallı ağaçlar kesilmeğe mahkûm olan kurbanların, çıkardıkları hazîn feryadlar gibi için, için inliyorlar... Güya saat-ı in'idâmlarının neşîde-yi hüzn-perverini teganni ediyorlardı. 0 sırada saray kapısının önünden hareket eden bir kupa arabası Şişli'ye muntahi olan caddeye doğru ilerliyordu. İki atlı tarafından ta'kib edilen bu araba biraz sonra gözden nihân oldu.

Saray kapısının sağındaki barakanın önünde durmakta olan iki kapıcı son vazifelerinin ikmalini müteakib barakanın içine girdiler.

Kapının önünde kürklü kaputlarına sarılmış, başlarını kukulatalarının içine gizlemiş olan nöbetçilerden başka kimse kalmamışdı.

Peyke taşlarından ma'mul bulunan dar bir patikadan yürüyünüz.. Otuzüç seneden beri efkâr u ecsâd-ı müstebidenin melce-yi mukaddesi, hâmî-yi yeganesi olan bu kâşâne-yi sâhirenin dahildi daire-yi serair olursunuz...

Patikanın iki tarafında büyüklü küçüklü birbirine benzemeyen bir takım binaların dumanlanmış camlarından akseden donuk ziyâlara karşı havagazı fanuslarının etrafa neşr ettikleri seyyâlât-ı es'riyye kar fırtınalarıyla mestûr olan zemîni iltimâ'ât-ı garibe ile müte-mevvic bir deryâ-yı esâtîr halinde gösteriyordu.

Bahçe ve koridorlar... Avlular.. Derin bir samt-ı sükuna müstagrak....

Acı bir vehm... Nefret-amîz bir haşyet insanın tüylerini ürpertir.. Kalb-i beşer o muhit-i havf-engîz içinde boğucu ihtilâcâtla ezilir.. parçalanır...

Ruh; o dakikada hayat ile ebediyet arasında bir tezâd-ı elîme bir tereddüd-i ma'neviye ma'rûz kalarak titrer...

Sarayın mabeyn dairelerindeki halkı odalarına çekilmişler... Ba'zıları Türkçe pek çoğu da yabancı lisanlarla görüşüyorlardı.. Kısm-ı diğeri de bir bî-tâbî-yi asabiyyetle karyolalarına uzanmışlar kendilerinden evvel..., müdhiş bir azâb ve ıztırâbın pençe-yi kalır ü intikamında inlemekde olan vicdanlarının uyumasını, uyuşmasını bekliyorlar... Bütün nöbetçilerde oldukları yerde bir türlü akıl erdiremedikleri bir teyakkuz-ı mütevehhim-ânenin kalblerinde hasıl eylediği cebr ü inkıyâd ile etrafı daimi bir tecessüsde bulunduruyor.. Dışlerinin zangırtısından bile bir ma'nâ çıkarılır havfiyle... Porsuklar gibi muttasıl burunlarından soluyorlardı..

İşte o muhitin havza-yı sâhirânesine temas eden nazarlar orasını... insanlığı köpek dereke-i fitrat ve terbiyyetine alışdırıcı garîb bir müessese... Yahûd en son usûl ve nazariyeye tevfikeyn vücûda getirilmiş muhteşem bir İpokondru hastahanesinden başka hiç bir şeye benzetemezdi.

-IV-

O menba-yı muhteşemin siyah kefenlere sarılmış olan levâyîh-i hazinini..,  
Nikâb-ı serâire bürünmüş olan münâzır-ı dil-sûzunu görmek için o hâileleri yırtınız,  
parçalayınız...

Kendinizi o karlı gecenin beşinci saatinde orada bulundurunuz.

İşte o vakit dört perde iki tabloda ibaret olan bu facia-yı müdhişe-yi  
siyâset-pîş çeşm-i ibretinizde rikkat-âver haileler., kanlar girdablar resm eyler..  
Bütün acılıkları, olanca zillet ve fecayi'i ile tecessüm eder.

## MİDHAT CEMAL KUNTAY

### Kemâl

Meziyet Kütüphanesi aded: 40. Hukuku masûundur, Dâr-ül-hülâfa, Sırât-ı Müstakîm Matbaası, 1327 (1911).

### İfâde

Eserimde tarihin envâr-ı hakayıkını hayalin emvâc-ı şiiirine atdım. Bununla beraber eşhâs-ı vak'anın şahsiyyet-i tarihiyyelerine -ki dest-i zaman bile dokunamamıştır- asla dokunmadım. Mesela Mahmud Nedim Paşa gibi bir ifrit-i cehennem-mekânı bittabi' devletin hayır-hah-ı âtisi şeklinde milletin efrâdına takdim etmedim. Ancak vezir-i mezbûrun tasvir-i rezâilinde icâd-ı vekâyî etmek lüzumunu hissettim. Çünkü bu lüzûm bana bir tesir-i mahsus va'd etti.

Kemal'in tarih-i hayatını da hakikatin hutût-ı bimuzlimesiyle yazmaktansa hayalin hayât-ı zerrini ile tasvir etmeği müreccah buldum. Bununla beraber eserimde Kemal'in "Entim" hayatına aid bir takım hakikat-pâreler de var. Mesela, merhuma vefatından bir kaç saat evvel Victor Hugo'nun "Les Miserables"sini okutmak tarihin o hakikat-ı gayr-ı malûmudur ki bana mahdûm-ı âlîsi Ali Ekrem Beğden menkûldur.

Karilerimden eserim için ne tahkîr, ne takdîr beklemem. Takdir beklemem. Çünkü -lisân-ı vicdanımla söylüyorum- bu eser çoktan beri irtihâl-i dâr-i naîm eden romantizm meslek-i edebinin son bir nazarpâre-i ihtizâridir. Tahkîr de beklemem. Çünkü -yine lisân-ı vicdanımla söylüyorum memleketin o erkân-ı ma'rufe-i edebinden değilim ki beni tahkîr edenler şâhika-i şöhretimi ayak altına almakla kendileri yükselmeğe muvaffak olsunlar.Yalnız isterim ki te'lîfimi -tenezzülen-tenkîd eden bulunsun. Hatiâtımın dâmân-ı afv ile setr olunmasını değil

olunmamasını rica ederim. Bir adamın sânihâtı seyyiât değildir ki dâmân-ı mağfiretle örtülmesinde bir manâ tasavvur edilebilsin.

Midhat Cemal- 27 Teşrinievvel 1326

## **AKA GÜNDÜZ**

### **Muhterem Katil**

Milli ve İltilali Eser, 3 Perde, 1330 (1914).

### **Muhterem Karilerime**

Size bu sefer taktim ettiğim eser, bütün tiyatro sanatını cami, eksiksiz bir piyes olmaktan ziyade, milli his ve heyecanı tahrik edici bir süstür. Ben bunu Moskoflarla harb ilan olunmazdan evvel yazdım. Bu bir kehânet değil vicdanımın en yakıcı sedalarından bir ferman idi.

Bunda en göze çarpan noksan, Moskofları istediğim kadar hırpalayamadığımdır ki o kabahatte bezağasızlığımdadır. Maahaza o günleri tamamen kahr ve izmihlâlini yiğit ordumun ateşten eline terk ediyorum.

## HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR

### Hazan Bülbülü

1916

#### Mukaddime

Memleketimizde henüz «tiyatro» san'atı nâmına nisbet-i istihkâk gösterecek bir kumpanya teşekkül etmedi. Çünkü bu büyük san'atın da dâr-üt-ta'lîmi vardır. Hüdâyı nâbit mantar gibi mümessil yetişemez. Bizim sefil sahnelerimizin üzerinde, en basit cümlelerde bile acz-i ifâde ile sıçrayan, haykıran, didinen mahâretsiz, liyâkatsiz hattâ ekserisi terbiye-yi evveliyeye bîgâne bir takım zavallılara (bir kaç istisnâ edilmek üzere) san'atkâr denemez. Kabahatları yoktur, bunları ta'yîb etmiyorum. Muhit (Tiyatro) nedir anlayamamış. Bunun terbiye-i fikriyye ve medeniyyeye olan derece-i te'sirâtını takdîrden dâimâ uzak kalmış. San'at rağbetle mütevâzendir. Her şeyde terakki ahâlinin aşkı, şevki, ciddiyet-i hâhişiyle, iyiyi kötüden fark etmek kudret-i mümeyyizesiyle husûl bulur. Bir semâhât-ı câhilâne ile (Tiyatro) nâmını verdiğimiz o yığıntı mahallelerimizde ne zaman bulunsam halkın, ıslık çalınacak yerde alkış şakırtısıyla ortalığı sarstığını görerek ağlamalı olurum. Evet i'tirâf etmeli ki bu halk işte ancak o derecede «artist»ler yetiştirebilir. İsimleri, eserleri bütün cihân-ı medeniyette dâir (Hervieux)ler, (Brieux)lar, (Capus)ler, (Donais)ler, «Henri Batailler»ler henüz bizim için mechûlât-ı mahzâdandır.

Gazetelerimizin her gün neşrettikleri temâşâ ilânlarına bakınız, (Çifte Gelinler), (Budala Âşık), (Kurnaz Yazıcı) gibi isimler görürsünüz. Bunların müellifleri kimlerdir? Lâzım-üt-teşrîh hangi yaralarımız intikâd-ı san'atın ince, müessir, ibret-bahş temsilâtıyla enzâr-ı intibâha konuyor? Ne oynayanlar, ne seyredenler asla bu kayguda değildirler. Oyunculardan bağırarak, tepinmek, ba'zen maa-l-esef arsızlanmak, ahâleden el çırpamak...Bizde fazl-i temsil ve zevk-i temâşâ işte bundan ibaret...Tiyatro denince ale-l-ekser gözler önünde bir takım âdiyâttan, daha doğrusu zevzekliklerden, maskaralıklardan başka bir şey tecessüm edemediği için bu san'atı



hakîr ve zelif görmek maraz-ı ictimâiye-siyle böyle ma'lûl kalmışız... Biz onu yükseltmiyoruz ki onun füsûn-kâr lem'ân-ı ikâzı bizi diriltebilsin...

Piyese tahvil edilen bedbaht (Mürebbiye)min sahneler üzerinde defaâtle uğradığı acz-i temsilât ve içine karıştırılan türrehât-ı tulûât beni pek me'yûs etti. Bu (Hazan Bülbülü)nü o yolda bir zillet-i lûb-ı felâketten kurtarmak için bunu, sahnece olacak tertibât-ı san'atı, pek nazar-ı itibâra almayarak ancak bir roman gibi okunmak endişe-i tahririyle yazdım. Binaenaleyh uzun muhâverelerden terakki etmedim. Çok defa sahnenin iki kişiyle boş gibi kalmasına, ehemmiyet vermedim. Bu hakikati kendim söyledikten sonra bunu tekrâr için, artık kimsenin yorulmasına hâcet kalmaz zannederim. Beyhûde-gûluğu vesile-i tâfzîl bilen münekkidin ma'nendeyi iskâta uğraşmasının nafîle bir sa'y olduğunu son tecrübelerimle öğrendim. Dilin kemiği olmadığı gibi selîm bir vicdânın tâb'-ı istikâmeti olamayan ırz-kâr kalemler de sevâb, nâ-sevâb her vâdide söz karalayabilirler. Dünyada kusursuz iş olmaz. O iddiâda değilim. Hüsn-i niyete, san'at-ı tenkîde müstenid olmayan yâvelerin zilleti dâimâ mahall-i sadûrlarına avdet eder.

Heybeliada, 1 Kânûn-i sâni 329 [14 Ocak 1914, Çarşamba-Ç.K.]

## KAYNAKÇA

### I. GENEL BİLGİ KİTAPLARI

**A. Turkish And English Lexicon**, By Sir James Redhouse, American Board Mission, Constantinople, 1921, 2224 S.

**Abdülhak Hâmid'in Hatıraları**, Hzl.: İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1994, 464 S.

AKINCI, Gündüz; **Batıya Yönelirken Şinasi**, Ankara, A.Ü.D.T.C.F. Yayınları, 1966, 47 S.

AKTAŞ, Şerif, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1991, 160 S.

ATAY, Oğuz; **Tutunamayanlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996, 736 S.

BAĞCI, Rıza; **Bizim Edebiyatımız –Nesiller, Şahsiyetler, Eserler-**, Kaynak Yayınları, İzmir, 1997, 247 S.

BAKIRCIOĞLU, N. Ziya; **Başlangıçtan Günümüze Türk Romanı**, Ötüken, İstanbul, 1997, 264 S.

BEZİRCİ, Asım; **Abdülhak Hâmit**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1991, 253 S.

CERVANTES; **Örnek Alınacak Hikayeler**, Çev: Fehmi Nuza, M.E.B., İstanbul, 1951, 395 S.

CERVANTES; **Don Quijöte**, Çev: Roza Hakmen, YKB Yayınları, İstanbul, 2007, 906 S.

DEMİREL, Fatmagül; **II. Abdülhamid Döneminde Sansür**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2007, 238 S.

Ebüzziya Tevfik, **Yeni Osmanlılar Tarihi**, Hzl.: Ş. Kutlu, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1973.

FEHİM, Ahmet; **A. Fehim Bey'in Hatıraları**, Hzl. F.Alpman, İstanbul, Tercüman Yayınları; 1977, 223 S.

FEUİLLET, Octave; **Bir Fakir Delikanlının Hikâyesi**, Mütercimi: Ahmed Midhat, İstanbul, 1292 (1875).

FİNN, Robert. P.; **Türk Romanı (İlk Dönem/1872-1900)**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1984, 241 S.

GAUTİER, T.; **Romantizm'in Tarihi**, çev.: N. Bingöl, M.E.B., Öğretmen Kitapları, İstanbul, 1975, 232 S.

Mehmet Kaplan, **Edebiyat Üzerine Araştırmalar II**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987, 429 S.

KAPLAN, Mehmet; **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 -Tip Tahlilleri-** Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, 184 S.

KAPLAN, Mehmet; **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1995, 499 S.

KAPLAN, Mehmet; **Şiir Tahlilleri 1 –Tanzimat'tan Cumhuriyet'e-**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1994, 235 S.

KAPLAN, Mehmet; **Şiir Tahlilleri 2 –Cumhuriyet Devri Türk Şiiri-**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1994, 402 S.

KERMAN, Zeynep; **1862 – 1910 yılları arasında Victor Hugo’dan Türkçe’ye Yapılan Tercüme Üzerinde Bir Araştırma**, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1978, 424 S.

KUDRET, Cevdet; **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman-1-**, İnkılâp Yayınları; İstanbul, 1998, 414 S.

KUNT, Metin, Sina Akşin, Suraiya Farooqhi, Zafer Toprak, Hüseyin G. Yurdaydın, Ayla Ödekan, **Türkiye Tarihi -3 / Osmanlı Devleti 1600-1908**, C. 3, Cem Yayınevi, İstanbul, 2002.

KUNTAY, Mithat Cemal; **Namık Kemal Devrinin İnsanları ve Olayları Arasında**, C. 1, Maarif Vekâleti, İstanbul, 1944, 607 S.

KUNTAY, Mithat Cemal; **Namık Kemal Devrinin İnsanları ve Olayları Arasında**, C. 2, Maarif Vekâleti, İstanbul, 1944, 828 S.

MENGİ, Mine; **Eski Türk Edebiyatı Tarihi**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1994, 402 S.

MERMUTLU, Bedri; **Sosyal Düşünce Tarihimize Şinasi**, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2003.

Murad Efendi, **Türkiye Manzaraları**, Çev.: Alev Sunata Kırım, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, 374 S.

MORAN, Berna; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983, 286 S.

**Namık Kemal'in Hususi Mektupları 1 İstanbul, Avrupa ve Magosa Mektupları,** Hzl.: Fevziye Abdullah Tansel, TTK Yayınları, Ankara, 1967, 518 S.

**Namık Kemal'in Hususi Mektupları 2 İstanbul ve Midilli Mektupları,** Hzl.: Fevziye Abdullah Tansel, TTK Yayınları, Ankara, 1969, 544 S.

OKAY, Orhan; **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Mithat Efendi,** A.D.T.C.F. Yayınları, Ankara 1975, 345 S.

**Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat,** Ferit Devellioğlu, Aydın Kitabevi, Ankara, 1999, 1950 S.

**Osmanlıca - Türkçe Sözlük,** Bilgi Yayınevi, Ankara, 1990, 530 S.

ÖNERTOY, Olcay, **Edebiyatımızda Eleştiri,** D.T.C.F. Yayınları, Ankara, 1980, 196 S.

ÖNERTOY, Olcay; **Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı,** Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No: 2, Konya, 1981, 101 S.

ÖZÖN, M. Nihat; **Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi,** İstanbul, Devlet Matbaası, 1934, 554 S.

ÖZÖN, M. Nihat ve Baha Dünder; **Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi,** Remzi Kitabevi, İstanbul, 1967.

PARLATIR, İsmail; **Recaizade Mahmut Ekrem, Hayatı-Eserleri-Sanatı,** A.D.T.C.F. Yayınları, Ankara, 1983, 310.

RASİM, Ahmet; **Matbûât Tarihine Medhâl: İlk Büyük Muharrirlerden Şinâsi,** İstanbul, Yeni Matbaa, 1927.

SEVİNÇLİ, Efdal; **Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinemadan Tiyatroya Muhsin Ertuğrul**, Broy Yayınları, İstanbul, 1987, 380 S.

SEVİNÇLİ, Efdal; **Hüseyin Rahmi Gürpınar**, Arba Yayınları, İstanbul, 1990, 277 S.

SHAW, Stanford J. ve Ezel Kural Shaw; **Osmanlı İmparatorluğu Ve Modern Türkiye**, E. Yayınları, İstanbul, 1983, 580 S.

Şemsettin Sami; **Usul-i Tenkid ve Tertibi**, Mihran Matbaası, İstanbul, 1886, 128 S.

TANİLLİ, Server; **Çağdaşımız Victor Hugo / Bir Dâhinin Portresi**, Adam Yayınları, İstanbul, 2002.

TANPINAR, Ahmet Hamdi; **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Hzl.: Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992, 545 S.

**Tanzimat Sonrası Osmanlıca Metinler**, Hzl.: Olcay ÖnerToy, İsmail Parlatır, A.Ü.D.T.C.F. Yayınları, Ankara, 1977, 624 S.

**Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, C. 2, YKY, İstanbul, 2001, 944 S.

**Tiyatro Bibliyografyası (1859 – 1928)**, Hzl.: Türkân Poyraz, Nurnisa Tuğrul, MBE, Ankara, 1967, 304 S.

TUNCER, Hüseyin; **Servet-i Fünun Edebiyatı**, Akademi Kitabevi, İzmir, 1992, 324 S.

**Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, Hzl.: Ö. F. Şerifoğlu C. 2, İstanbul, 1977, 504 S.

URGAN, Mina; **İngiliz Edebiyatı Tarihi-II-**, Altın Kitaplar Yayınları, İstanbul, 1986, 379 S.

WELLEK, Rene; **Edebiyat Teorisi**, Çev.: Ömer Faruk Huyugüzel, Akademi Kitabevi, İzmir, 1993, 355 S.

**Vefatının 60. Yılında Abdükhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri**, İslam Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı, İstanbul, 1998, 164 S.

**Victor Hugo**, Hzl.: Tuğrul İnal, Türk – Fransız Kültür Derneği Yayınları, Ankara, 1985, 357 S.

**Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, C. 1, YKB Yayınları, 592 S.

**Yazım Kılavuzu**, Dil Derneği Yayınları, 2005, 424 S.

**Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III**, Hzl: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1979.

YETİŞ, Kâzım; **Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1996, 512 S.

## **II. TİYATRO KİTAPLARI**

AKI, Niyazi; **XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 1963, 172 S.

AKI, Niyazi; **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış 1923-1967**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1968, 135 S.

AKI, Niyazi; **XIX. Yüzyıl Tiyayrosunda Devrin Hayat Ve İnsanı**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 1974, 172 S.

AKI, Niyazi; **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I**, Dergah Yayınları, İstanbul, 1989, 256 S.

AKINCI, Gündüz; **Abdülhak Hâmid Tarhan**, Hayatı Eserleri ve Sanatı, D.T.C.F. Yayınları, Ankara, 1954, 299 S.

AKYÜZ, Nilgün; **Tanzimat Döneminde Yayınlanan Hayal ve Diyojen Dergilerindeki Tiyatro Bilgileri Üzerine Bir İnceleme**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1999, 83 S.

AND, Metin; **Osmanlı Tiyatrosu**, Dost Kitabevi, Ankara, 1999, 341 S.

AND, Metin; **Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1985, 575 S.

AND, Metin; **Türk Tiyatrosunun Evreleri, Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu (1839-1908)**, Turhan Kitabevi, Ankara, 1983, 464 S.

AND, Metin; **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908-1923)**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1971, 319 S.

AND, Metin; **Şair Evlenmesi'nden Önceki İlk Türkçe Oyunlar**, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1883, 180 S.

AND, Metin; **Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, 208 S.

FUAT, Mehmet; **Tiyatro Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1984, 285 S.



- İPŞİROĞLU, Zehra; **Tiyatroda Devrim**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1988, 136 S.
- NUTKU, Özdemir Nutku, **Dârübedâyi'nin Elli Yılı**, A.Ü.D.T.C.F Yayınları, Ankara, 1969, 309 S.
- NUTKU, Özdemir Nutku; **Dram Sanatı**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1983, 230 S.
- NUTKU, Özdemir; **Dünya Tiyatro Tarihi 2**, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1985, 447 S.
- NUTKU, Özdemir; **Oyunculuk Tarihi Başlangıcından XIX. Yüzyıla**, YKY, İstanbul, 1995, 303 S.
- SEVENGİL, Refik, Ahmet; **Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu**, C.1, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1934,133 S.
- SEVENGİL, Refik, Ahmet; **Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu**, C.2, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1934, 134 S.
- SEVENGİL, Refik Ahmet; **Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız**, Devlet Kon.Yayınları İstanbul, 1959.
- SEVENGİL, Refik Ahmet; **Türk Tiyatrosu Tarihi III, Tanzimat Tiyatrosu**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1968, 323 S.
- SEVENGİL, Refik Ahmet; **Türk Tiyatrosu Tarihi V, Tanzimat Tiyatrosu**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1968, 445 S.
- SEVİNÇLİ, Efdal; **Namık Kemal ve Tiyatro**, D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1991,120 S.

SEVİNÇLİ, Efdal; **İzmir’de Tiyatro**, Ege Yayınları, İzmir, 1994, 109 S.

SOKULLU, Sevinç; **Türk Tiyatrosu’nda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979, 291 S.

ŞENER, Sevda; **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, T.C Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1991, 325 S.

ŞENER, Sevda; **Cumhuriyet’in 75 Yılında Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, 331 S.

TANPINAR, Ahmet Hamdi; **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1988. 639 S.

ÜNLÜ, Aslıhan; **Türk Tiyatrosunun Antropolijisi**, Aşina Kitaplar, Ankara, 2006, 277 S.

YALÇIN, Alemdar; **II. Meşrutiyet’te Tiyatro Edebiyatı Tarihi**, Gazi Üniversitesi, Ankara, 1985, 336 S.

### **III. MAKALELER**

AND, Metin; “Moralızâde Vassâf Kadri ve Tiyatro”, **Türk Dili**, Sayı:193, Ankara,1967.

AND, Metin; “Yıldız Sarayı Tiyatrosu”, **Art+Decor**, Sayı :10, İstanbul,1994.

AKYÜZ, Kenan; “Fitnen”, **Türkoloji Dergisi**, DTCF Yayını, Sayı:1, Ankara, 1969.

**Cerîde-i Havâdis**, “Rûz-nâme” numero : 102, fi 10 Ramazân 1277 [22 Mart 1861].

FADIKOĞLU, Ziyaettin Fahri; “Tanzimatın Psikolojisi”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 3 Teşrinsani 1939.

KEFELİ, Emel; “Hâmid’in Batılı Kaynakları: Victor Hugo”, **Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyum Bildirileri**, İstanbul, 1998.

KILIÇ, Çiğdem; Yazı Sözü’nün Tasviridir “Şemseddin Sami’nin Usul-i Tenkid ve Tertibi (1886)”, **Müteferrika: Kitabiyat Dergisi**, Sayı: 30, İstanbul, 2006.

KILIÇ, Çiğdem; Abdülhak Hamit Tarhan’ın Oyun Önsözleri ve Tiyatro Anlayışı, **I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu (Ist International Symposium of Turkish Language and Literature)**, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta, 2008.

Mukaddeme-i Tercümân-ı Ahvâl, **Tercümân-ı Ahvâl**, No. 1, (22 Ekim 1860)

Mukaddeme, **Tasvîr-i Efkâr**, No. 1, (27 Haziran 1862)

Münif Paşa; **Rûz-nâme-i Cerîde-i Havâdis**, Çev: Efdal Sevinçli, numero: 102, fi 10 Ramazân 1277 [22 Mart 1861].

NUTKU, Özdemir; “Türk Tiyatrosu’nun Kurumsal Gelişimi”, **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, MitosBOYUT Yayınları, İstanbul, 1999, 254 S.

ÖZER, Elif Emine; Abdülhak Hâmit Tarhan’ın Poetikası Ve Makber’deki Yenilikler, **Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı:10, Denizli, 2001.

SAKAOĞLU, Saim; “Abdülhak Hâmid’in Sabr u Sebât Adlı Eserinde Atasözleri ve Deyimler”, **Mehmet Kaplan’a Armağan**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1934.

SEVİNÇLİ, Efdal; “Türk Tiyatrosu’nda Oyun Eleştirisinin Tarihi Üstüne Notlar, Eleştirmen Gözüyle”, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi 1923-1960**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1994, 254 S.

SEVİNÇLİ, Efdal; “Halide Salih Tiyatromuzu Anlatıyor: Besâ Oyununda”, İzmir, **Gölge Tiyatro**, Sayı 5, 1997.

SEVİNÇLİ, Efdal; “II. Meşrutiyet Döneminde Siyasal / Belgesel Tiyatro Ve İlginç Bir Yazar Örneği: Doktor Kamil Bey Ve Oyunları”, **2008’den 1908’e Bakışlar**, İzmir Ekonomi Üniversitesi, İzmir, 2008. (Yayınlanmamış Bildiri)

SEVİNÇLİ, Efdal; “Tiyatro Tarihimizde Tiyatro Sözcüğünden Oyun Eleştirisine Dramaturgik Bilgiler”, Kocaeli Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü / **Ulusal Oyun Yazarlığı Sempozyumu**, 27-28 Şubat 2009. (Yayınlanmamış Bildiri)

SOLMAZ, Solmaz; “Bir Eksikliği Gidermek Ya Da Bir Yanlış Düzeltmek”, **Kitap-lık Dergisi**, Sayı: 80, YKY, İstanbul, 2005.

ŞENER, Sevda; Cromwell Önsözünden Mukaddime-i Celâl’e, 185-189 s., **Victor Hugo**, Hzl.: Tuğrul İnal, Türk – Fransız Kültür Derneği Yayınları, Ankara, 1985, 357 S.

YÜKSEL, Ayşegül; “Cumhuriyet Dönemi Türk Oyun Yazarlığı, Türk Tiyatrosu’nun Kurumsal Gelişimi”, **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, MitosBOYUT Yayınları, İstanbul, 1999, 254 S.

#### **IV. OYUNLAR**

**Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları -1**, Hzl: İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, 333 S.

**Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları - 2**, Hzl.: İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, 392 S.

**Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları - 3**, Hzl.: İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, 381 S.

**Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları - 4**, Hzl.: İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, 271 S.

**Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları- 5**, Hzl.: İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002, 526 S.

**Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları - 7**, Hzl.: İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002, 440 S.

Abdülhak Hâmid Tarhan; **Mâcerâ-yı Aşk**, Fehmi Efendi Matbaası, İstanbul, 1873.

Abdülhak Hâmid Tarhan; **Sabr u Sebât**, Mekteb-i Sanayi Matbaası, 1874.

Abdülhak Hâmid Tarhan; **İçli Kız**, Basiret Matbaası, Dersaadet, 1875.

Abdülhak Hâmid Tarhan; **Duhter-i Hindû**, Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul, 1292 (1876).

Abdülhak Hâmid Tarhan; **Tarık Yâhûd Endülüs'ün Fethi**, Matbaa-ı Âmire, İstanbul, 1335 (1879).

Abdülhak Hâmid Tarhan; **Nesteren**, 1878.

Abdülhak Hâmid Tarhan; **Eşber**, 1880.

Abdülhak Hâmid Tarhan; **Sardanapal**, 1915.

Abdülhak Hâmid Tarhan; **Finten**, Matbaa-ı Âmire, İstanbul, 1334 (1918).

Abdülhak Hâmid Tarhan; **Nazife**, Matbaa-ı Âmire, İstanbul, 1335 (1919).

Ahmet Mithat Efendi; **Bütün Oyunları**, Hzl.: İnci Enginün, Dergâh Yayınları  
İstanbul, 1998, 359 S.

Ahmet Midhat Efendi; **Ahz-ı Sâr Yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti**, İstanbul,  
1291 (1875-76)

Ahmed Muhtar; **Teşvîk-i Vicdan Yâhûd Eytama Zulmeden İflah Olur Mu**, İstanbul,  
1305 (1889).

Aka Gündüz; **Muhterem Katil**, 1330 (1914).

Âli Bey; **Letafet**, İstanbul, 1315.

Ali Haydar Bey; **Sergüzeşet-i Perviz**, 1866.

Arif; **Kazâ ve Kader**, İstanbul, 1290.

Avukat Hasan Fasih; **Beşeri Bir Muhakeme ve İlahi Bir Hüküm**, İstanbul, 1928.

Doktor Kâmil; **10 Temmuz**, Arşak Garuyan Matbaası, İstanbul (Dersaadet), 1326  
(1908).

Ebüzziya Tevfik; **Ecel-i Kazâ**, (1288 / 1872).

Ebüzziya Tevfik; **Ecel-i Kazâ**, Hzl.: Âlim Gür, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara,  
2000, 144 S.

Feraizcizade Mehmet Şakir, **Evhâmî**, Hzl.: Cevdet Kudret, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1974, 103 S.

Feraizcizade Mehmet Şakir; **İnatçı Yâhûd Çöpçatan**, Feraizcizade Matbaası, Bursa, 1301 (1885).

Mehmet Şakir, **Kırk Yalan Köse, Yalan Tükendi**, Hzl.: Dr. Nevin Önberk, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979, 141 S.

Fikripâşâzâde Ömer Lütfî; **Şimdiki İzdivaçlar**, Türk Matbaası, Kahire, 1905.

Hayrullah Efendi, **Hikâye-i İbrahim Paşa ve İbrahim-i Gülşenî**, Hzl.: Aytekin Yakar, D.T.C.F. Yayınları, Ankara, 1964, 44 S.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, **Hazan Bülbülü**, 1916.

İzzet Nuri; **Hasret**, İstanbul, 1290 .

**Kanun-ı Aşk**, (Yazarı Bilinmiyor), Matbaa-i Ebuziyya, İstanbul, 1883.

Mehmed Hilmi; **Gürûh-I İnsân- Nâkısır Her Ân**, Dersaadet, 1294.

Mehmed Burhaneddin; **Fehîm Paşa**, 1328 (1910).

Mehmed Rifat; **Görenek**, 1873.

Mehmet Rifat; **Pâk-Dâmen**, İstanbul, 1291 (1876)

Mehmet Rauf; **Cidal**, İstanbul, 1327.

Mehmed Sadi; **Afet-i Cehl Yâhûd İnhimâk-ı Sefâhat**, Hayal Matbası, İstanbul, 1291.

Mehmet Şevket Bin Bekir Naci; **İddianın Sonu Cinayet**, 1311 (1895).

Midhat Cemal Kuntay, **Kemal**; Sırât-ı Müstakîm Matbaası, 1327 (1911).

Midhat Efendi; **Ahz-ı Sâr Yâhûd Avrupa'nın Eski Medeniyeti**, İstanbul, 1291.

Moralizâde Vassâf Kadri; **Yıldız Faciaları**, İstanbul, 1327.

Mustafa Nuri; **Büyücü Karı Yâhûd Teehhül-i Cebrî**, İstanbul, 1301 (1885-86).

Namık Kemal; **Vatan Yahut Silistre**, 1873.

Namık Kemal; **Celâleddin Harzemşah**, Midilli, 1300 (1882-1883).

Namık Kemal; **Vatan Yahut Silistre**, Hzl.: Şemsettin Kutlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994, 88 S.

Namık Kemal; **Celâleddin Harzemşah**, Hzl.: Hüseyin Ayan, Degâh Yayınları, İstanbul, 1975, 225 S.

Recaizde Mahmud Ekrem; **Atala Yâhûd Amerika Vahşileri**, İstanbul, 1290(1873).

Recaizde Mahmud Ekrem; **Çok Bilen Çok Yanılır**, 1916.

Recaizde Mahmud Ekrem; **Vuslat Yâhûd Süreksiz Sevinç**, İstanbul, 1291 (1875).

Recaizade Mahmut Ekrem, **Çok Bilen Çok Yanılır**, Hzl.. M. Nihat Özön, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1941.



Recaizade Mahmut Ekrem, **Çok Bilen Çok Yanılır**, Hzl.: İsmail Parlatır, A.D.T.C.F. Yayınları, Ankara, 1983.

Ruhsân Nevvâre- Tahsin Nahid; **Jön Türkler**, Asadoryan Matbaası, İstanbul, 1324 (1908-10).

Süleyman Tal'at; **Feryâd**, İstanbul, 1292 (1877).

Silistrelî Mustafa Hamdi; **Afv İle Mahkûm Yâhûd Şeref Kurbanları**, Osmanlı Matbaası, 1323 (1907).

Şemsettin Sami; **Seydi Yahyâ**, İstanbul, 10 Kasım 1875.

Şemsettin Sami; **Gâve**, İstanbul, 1876.

Şemsettin Sami; **Gâve**, Hzl. İrfan Morina, Bordo-Siyah, İstanbul, 2006, 143 S.

Şemsettin Sami; **Besâ Yahûd Ahde Vefâ**, Matbûât-ı Ceyyide, İstanbul, 1874.

Şemsettin Sami, **Seydî Yahyâ**, Hzl: Ayşenur Külahlıoğlu İslam, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, 131 S.

Şinasi; **Şair Evlenmesi**, 1859.

Şinasi; **Şair Evlenmesi**, Hzl.: Cevdet Kudret, İstanbul, Yeditepe Yay; 1959.

Şinasi, **Şair Evlenmesi**, Hzl.: Fevziye Abdullah Tansel, Dün-Bugün Yayınevi, Ankara, 1960.

Yusuf Neyir; **Tasvir-i Sebât Yâhûd Nesibe**, İstanbul, 1290 (1873).

## ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Çiğdem KILIÇ

Doğum yeri ve yılı: 02.10.1977 / Sivas-Zara

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2004, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anabilim Dalı

Lisans: 1998, Celal Bayar Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Lise: 1994, Vali Nevzat Ayaz Lisesi

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri: Çağdaş Drama Derneği

İş tecrübesi:

2006-2009 Yaşar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Öğretim Görevlisi.

2008-2009 Journal of Yaşar University (Uluslararası Hakemli E-Dergi) Dil Editörlüğü.

2001-2004 Konak Belediyesi Kültür Sanat Müdürlüğü'nde ve Narlıdere Belediyesi Kültür Sanat Müdürlüğü'nde Tiyatro Genç ve Çocuk Eğitimliği.

Yayımlar / Konferanslar / Bildiriler

### Bildiriler

2006 Boğaziçi Üniversitesi /Temâşâ Kolokyumu: Zenne Phenomenon In Traditional Turkish Theatre (Uluslararası Sempozyum), Bildiri başlığı: Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda Zenne Olgusu, 22 Eylül 2006.

- 2007 Marmara Üniversitesi/ Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi: Türk Kültüründe Beden, (Uluslararası Sempozyum), Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda Kadına Özgü Nesnelere Erkek Bedeninde Gösteri Amaçlı Kullanımı, 04-05 Nisan 2007.
- 2007 Süleyman Demirel Üniversitesi/ Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/ I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu (1st International Symposium of Turkish Language and Literature), Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Oyun Önsözleri ve Tiyatro Anlayışı, 22-26 Ekim 2007.
- 2008 Ankara Üniversitesi / Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü / Tiyatro Bölümünün 50. Yılında Bölümün İlk Asistanı Prof. Dr. Sevda Şener'e 80. Yaş Günü / Meslekte 50. Yıl Armağanı, Piyeslerinin Önsözlerine Göre Şemsettin Sami'nin Tiyatro Görüşleri, 6 - 8 Kasım 2008.
- 2009 Kocaeli Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü / Ulusal Oyun Yazarlığı Sempozyumu, Türk Oyun Yazarlığının İlk Oyun Önsözlerine Yansıyan Sıkıntıları, 27-28 Şubat 2009.

Yayımlanan Yazılar, Makaleler, Bildiriler

“Zamanın Ötesinde Buluşma”, Ünlem Sanat Dergisi, Sayı: 18, Temmuz-Ağustos 2006.

“İki Büyülü Anlatı Masal ve Tiyatro”, Ali Baba ve Kırk Haramiler, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Opera ve Balesi, Kurum İçi Eğitim Yayınları, No: 8, Mart 2006.

"İki Büyülü Anlatı: Masal ve Tiyatro... İkinin Hiç Olmadığı Bir Ülkede Buluşurlar", Ali Baba ve Kırk Haramiler, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları, 2006.

Yazı Sözü'nün Tasviridir “Şemseddin Sami'nin Usul-i Tenkid ve Tertibi (1886)”,  
Müteferrika: Kitabiyat Dergisi, Sayı: 30, Kış 2006-2, İstanbul.

Aşkın Yasak Hali, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Opera ve Balesi  
Müdürlüğü Yayınları, Sayı: 9, Ankara, 2007.

“Bağlayalım mı Bağlamayalım mı?” Çağdaş Türk Dili, Sayı: 239, 2008.

Antonin Artaud ve Şiddet, Journal of Yaşar University, Nisan- 2008.

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Oyun Önsözleri Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Oyun  
Önsözler ve Tiyatro Anlayışı, I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu  
(Ist International Symposium of Turkish Language and Literature), 22-26 Ekim  
2007. Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta, 2008.

#### Yayımlanan Kitaplar

Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2008.

#### Konferanslar

2006 “Yayımlanışının 120. Yılında İlk Yazım Kılavuzumuz : Ş. Sami'nin Usûl-i  
Tenkît ve Tertîb'inin Önemi”/ 5. Türkçe Günleri-26 Eylül 2006”, Konak Belediyesi  
Kültür Merkezi, İzmir.

2008 Nevruz'un Türk Tarihindeki Yeri ve Önemi, 21 Mart 2008, Yaşar  
Üniversitesi, İzmir.

2009 Türk Tarihinde Nevruz, 20 Mart 2009, Yaşar Üniversitesi, İzmir.

