

**T.C.  
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ\*SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN KONUSUNU TARİHTEN  
ALAN MANZUM TİYATROLARI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**AYSUN BAKAR**

**ANABİLİM DALI: TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI**

**KOCAELİ-2010**

**T.C.  
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ\*SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN KONUSUNU TARIHTEN  
ALAN MANZUM TİYATROLARI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**AYSUN BAKAR**

**ANABİLİM DALI: TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI**

**DANIŞMAN: Yard. Doç. Dr. Hasan KOLCU**

**KOCAELİ-2010**

T.C.  
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ\*SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN KONUSUNU TARİHTEN ALAN  
MANZUM TİYATROLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Aysun BAKAR

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Kurulu Tarihi ve No: 20.01.2010-2010/03

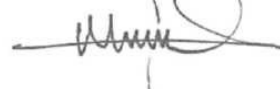
Prof. Dr.  
İ. Güven KAYA



Yard. Doç. Dr.  
Hasan KOLCU



Doç. Dr.  
Münevver TEKCAN



KOCAELİ-2010

## ÖNSÖZ

Tiyatro, Eski Yunan medeniyetinde, şarap ve bereket tanrısı Dionysos şerefine düzenlenen bağ bozumu şenliklerinde dinsel bir ayin olarak doğmuş ve bugüne kadar gelişerek varlığını sürdürmüştür. Tiyatronun ilk olarak bu törenlerde ortaya çıkışı ve bundan sonra da uzun süre varlığını sürdürmesi manzum olarak gerçekleşmiştir. Eski Yunan tiyatrolarının tamamına yakını trajedi türündedir. Sonraları buna tepki gösterilmiş ve yeni bir tür olarak komedi eklenmiştir. 17. yüzyıldan itibaren ise, tiyatro sadece manzum bir edebi tür olmaktan çıkarak mensur bir yapıya doğru gelişme göstermiştir. Bu gelişmede Shakespeare'nin önemli bir rolü ve katkısı vardır.

İnsan hayatının en yakın göstergesi olan tiyatro, insana insanı anlatmanın da en önemli ve etkili aracıdır. Zira tiyatro, pek çok sanatın toplamı gibi de düşünülebilir. Edebiyat, müzik, dans ve mimari sanatlarını içinde barındıran bu görsel sanat dalının bizde gelişmemesinin nedenlerinin biri de, o döneme kadar Osmanlı ve Türk toplumundaki kapalı ve geleneksel yaşam tarzıdır. Türk toplumuna özgü musiki, raks ve edebiyat anlayışı ile Batılı sanat anlayışının ortaya çıkardığı tiyatro birbiriyle bağdaşamamış ve bu tür Tanzimat dönemine kadar gelişmemiştir.

Tiyatronun Türk edebiyatına girmesi ise, gazetecilik gibi Tanzimat'tan sonra olmuştur. Bu döneme kadar Türk toplumunda geleneksel temaşa sanatları (Ortaoyunu, Meddah, Gölge Oyunu ve Köy Seyirlik Oyunları) görülmektedir. 1839 yılında başlayan bu tanışma süreci, daha sonraları bu türde eserler verilmesiyle önemli ölçüde gelişme göstermiştir. Hatta 1860'lı yıllardan itibaren manzum tiyatro alanında da oldukça önemli eserler kaleme alınmıştır. Çalışmamızın asıl konusu olan Abdülhak Hâmid de manzum tiyatro sahasında epeyce eser bırakmış sanatçılarımızdandır. Yayınlanmamış bir eseriyle birlikte toplam yirmi beş oyun yazan Hâmid, bunlardan on beşini tamamen manzum olarak, bir kısmını da mensur-manzum karışık olarak yazmıştır. Görülüyor ki Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı ile birlikte sanatçılarımız manzum tiyatroya fazlaca ilgi göstermişlerdir. Şunu da belirtmek gerekir ki, bizim yazarlarımızın manzum tiyatroya ilgi gösterdikleri dönemde Batıda bu türün etkisi oldukça azalmış, hatta ömrünü tamamlamıştır.

Bizdeki bu gecikmenin nedeni, tiyatronun bizde Batıdan yüzyıllar sonra tanınmış ve uygulanmaya başlanmış olmasıdır.

Türk edebiyatında manzum tiyatronun asıl gelişme dönemi, II. Meşrutiyet'in ilanından sonraya denk gelir. Bu dönemden sonra tiyatro, devlet tarafından da desteklenen bir propaganda aracına dönüşür. Meşrutiyet öncesinde görülen baskının bu dönemde hafiflemesi, sanatçıları basın yayın hayatında daha fazla eser vermeye itmiştir. Abdülhak Hâmid de pek çok tiyatro eserini bu dönemde yazmış veya daha önce yazıp da yayımlama fırsatı bulamadığı eserlerini II. Meşrutiyet döneminde yayımlamıştır. Abdülhak Hâmid, uzun bir hayat yaşamış ve bu uzun ömre pek çok eser sığdırmıştır. Öyle ki eserlerini edebiyatımızın üç devresinde veren ender sanatçılarımız arasında yer alır. Hâmid, tiyatro eserlerinin bir kısmını Tanzimat döneminde, bir kısmını II. Meşrutiyet döneminde, bir kısmını da Cumhuriyet döneminde yazmış ve yayımlamıştır. Eserlerinin bazılarını ise Tanzimat döneminde yazmış olmasına karşın çeşitli baskılar ve sansür nedeniyle bu dönemden sonra yayımlamak zorunda kalmıştır. Mektup ve hatıralarında da bu durumdan sıkça söz ettiği görülmektedir. Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatının ikinci nesil sanatçılarından olan Hâmid, sanat anlayışı bakımından bireysel bir çizgide bulunmakla birlikte, piyeslerinde toplumsal ve sosyal konulardan da uzak durmamıştır. Devrinin yönetim anlayışından eğitime, kadın gelişiminden savaş karşıtlığına pek çok sosyal meseleye değinen sanatçı, eserlerinin önemli bir bölümünün konusunu da tarihten seçmiş, vermek istediği mesajları bu yolla vermiştir. Biz de bu çalışmada onun "*konusunu tarihten seçmiş olduğu manzum piyesleri*"ni incelemeye çalışacağız. Bu çalışmayı elimizden geldiğince bilimsel bir yöntemle sürdüreceğiz.

Çalışmamız üç ana bölümden ve bu bölümlere bağlı alt bölümlerden oluşacaktır. Bu üç bölüm şunlardır: 1. Abdülhak Hâmid'e Kadar Türk Edebiyatında Manzum Tiyatro, 2. Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları ve Manzum Tiyatroları, 3. Abdülhak Hâmid'in Konusunu Tarihten Alan Manzum Tiyatrolarının İncelenmesi. Birinci bölümde Türk edebiyatına Tanzimat'la birlikte giren manzum tiyatronun gelişimi hakkında genel bilgiler verilecektir. Bu alanda verilen eserlerden kısaca bahsedilecektir. Ayrıca bu bölümde tiyatro hakkında görüşlerini açıklamış olan

sanatçılardan da sınırlı olarak söz edilecektir. İkinci bölümde tezimizin konusunu oluşturan Abdülhak Hâmid'in tiyatro anlayışından, bu sahada yapmış olduğu çalışma ve denemelerden, tiyatroya getirdiği yeniliklerden, çalışmamızın sınırları dışında kalan eserlerinden söz edilecektir. Üçüncü ve son bölümde ise tezin asıl konusu olan Hâmid'in konusunu tarihten seçtiği piyesler ayrıntılı olarak incelenecektir. Burada Hâmid'in eserleri yayım sırasına göre değil, konularını aldığı tarihî dönemlerle ilgili sınıflandırmaya göre inceleme yapılmıştır. Her eserle ilgili olarak tanıtıcı bilgiler ve varsa üzerinde bildirilmiş görüşler verildikten sonra, eser ayrıntılı olarak özetlenmiştir. Ardından bu eserlerin şahıs kadrosu, zaman-mekân, dil-üslûp incelemeleri yapılarak en sonunda da her eser detaylı olarak değerlendirilmiş, manzum tiyatrolar içindeki önemine ve yerine değinilmiştir. Sonuç bölümünde ise bütün incelemeler neticesinde elde edilen bilgilerin ve hükümlerin genel bir değerlendirmesi yapılmıştır. Abdülhak Hâmid'in konusunu tarihten alan manzum oyunlarının planı, çatısı, dili ve üslûbu konularındaki nihai hükümlere burada yer verilmiştir. Kaynakça bölümünde, bu çalışmanın tamamlanması aşamasında yararlanılan bütün kaynaklar, kitap, makale ya da ansiklopedi maddesi farkı gözetilmeden genel olarak düzenlenmiştir.

Bu çalışma, oldukça kapsamlı bir araştırma ve okuma faaliyetleri sonucunda tamamlanmıştır. Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinin tamamı Prof. Dr. İnci ENGİNÜN tarafından yeni harflere aktarılmış ve bir külliyat haline getirilmiştir. Aynı zamanda İnci ENGİNÜN, Hâmid'in hatıra ve mektuplarını da derli toplu olarak bir araya getirmiştir. Bu eserler, çalışmamızda zaman kazancı bakımından büyük yarar sağlamıştır. Bu anlamda İnci ENGİNÜN'e bu değerli çalışmaları bizlere kazandırmış olmasından dolayı minnet ve şükran duygularımızı sunuyoruz. Bunlar dışında Hâmid hakkında kendi döneminde ve sonrasında yazılmış yazıları, değerlendirmeleri ve tartışmaları toplamak için pek çok kütüphanede çalışılmıştır. Özellikle İstanbul'da bulunan Beyazıt Devlet Kütüphanesi, İstanbul Üniversitesinin merkez kütüphanesi ile Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi de yararlanılan kurumlar arasındadır. Bunların dışında İslâm Araştırmaları Merkezi'nin oldukça zengin kütüphanesinden de sık sık yararlanılmıştır. Kütüphanelerdeki

çalışmalarımızda bize çeşitli konularda yardımcı olan değerli kütüphane çalışanlarına teşekkür ederiz.

Çalışmayı yürütürken pek çok konuda destek veren, özel kütüphanesini bana açan, kaynaklarından yararlanmamı sağlayan tüm hocalarıma ve arkadaşlarıma, hem tezini, hem de pek çok konuda bilgi ve yardımını benden esirgemeyen değerli arkadaşım Kocaeli Üniversitesi araştırma görevlisi Gürkan YAVAŞ'a, ayrıca işlerimi aksattığım zamanlarda özveri ve anlayış gösteren tüm yönetici ve çalışma arkadaşlarıma, tezimi yazmamda yardımcı olan sevgili eşim Ergül BAKAR'a sonsuz teşekkür ederim.

Çalışmamın konusunu bana öneren ve özel nedenlerimden dolayı bırakmak zorunda kaldığım bu çalışmaya dönmemde teşvikleri bulunan, çalışmanın tamamında büyük bir özen ve özveri gösteren; hem bu çalışmamda, hem de hayatımın diğer sorunlarında desteğini ve güler yüzünü benden hiç esirgemeyen değerli hocam Yard. Doç. Dr. Hasan KOLCU'ya sonsuz teşekkürlerimi ve saygılarımı arz ederim.

İstanbul, Aralık 2009

Aysun BAKAR

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
İÇİNDEKİLER.....	V
ÖZET.....	VIII
ABSTRACT.....	IX
KISALTMALAR.....	X
ARAŞTIRMAYA KONU OLAN MANZUM TİYATRO ESERLERİ.....	XI
<b>1. ABDÜLHAK HÂMİD'E KADAR TÜRK EDEBİYATINDA</b>	
<b>MANZUM TİYATRO.....</b>	<b>1</b>
1.1.Tanzimat ve Tiyatro.....	1
1.2.Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Tiyatro .....	4
1.3.Türk Edebiyatında Manzum Tiyatronun Doğuşu.....	5
1.4.Türk Edebiyatında İlk Manzum Tiyatro Örnekleri.....	7
1.5. Türk Edebiyatında Manzum Tiyatro Alanındaki İlk Telif Eserler.....	10
1.6. Namık Kemal ve Tiyatro.....	12
<b>2. ABDÜLHAK HÂMİD'DE TİYATRO VE</b>	
<b>MANZUM TİYATROLARI.....</b>	<b>17</b>
2.1. Abdülhak Hâmid'in <i>Nesteren</i> Adlı Piyesi ve Yaratmak	
İsteddiği Yeni <i>Janr</i> .....	18
2.2. Abdülhak Hâmid'de Batı Tesiri.....	25
2.3. Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları.....	28
2.4. Abdülhak Hâmid'in Manzum Tiyatroları.....	30
2.5. Abdülhak Hâmid'in Tiyatrolarının Konularına Göre Tasnifi.....	31
2.6. Abdülhak Hâmid'in Konusunu Tarihten Alan Manzum-Mensur	
Karışık Tiyatro Eserleri.....	34
2.6.1. <i>Târik yâhûd Endülüs Fethi</i> .....	34
2.6.2. <i>İbn Musa yahut Zâtü'l-Cemal</i> .....	38
<b>3. ABDÜLHAK HÂMİD'İN KONUSUNU TARİHTEN ALAN</b>	
<b>MANZUM TİYATROLARININ İNCELENMESİ.....</b>	<b>41</b>
3.1. KONUSUNU UZAK (ESKİ) TARİHTEN ALAN TİYATROLAR.....	41
3.1.1. <i>Eşber</i> .....	41
3.1.1.1.Özet .....	48



3.1.1.2. Şahıslar Kadrosu.....	49
3.1.1.3. Zaman ve Mekân.....	50
3.1.1.4. Dil ve Üslûp.....	51
3.1.1.5. Değerlendirme.....	53
3.1.2. <i>Sardanapal</i> .....	59
3.1.2.1. Özet.....	62
3.1.2.2. Şahıslar Kadrosu.....	66
3.1.2.3. Zaman ve Mekân.....	68
3.1.2.4. Dil ve Üslûp.....	69
3.1.2.5. Değerlendirme.....	70
3.2. KONUSUNU İSLAM TARİHİNDEN ALAN TİYATROLAR.....	73
3.2.1. <i>Nazife</i> .....	73
3.2.1.1. Özet.....	76
3.2.1.2. Şahıslar Kadrosu.....	77
3.2.1.3. Zaman ve Mekân.....	79
3.2.1.4. Dil ve Üslûp.....	79
3.2.1.5. Değerlendirme.....	80
3.2.2. <i>Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's-Sâlis</i> .....	81
3.2.2.1. Özet.....	84
3.2.2.2. Şahıslar Kadrosu.....	87
3.2.2.3. Zaman ve Mekân.....	89
3.2.2.4. Dil ve Üslûp.....	90
3.2.2.5. Değerlendirme.....	91
3.2.3. <i>Abdullahü's-Sagîr</i> .....	94
3.2.3.1. Özet.....	96
3.2.3.2. Şahıslar Kadrosu.....	98
3.2.3.3. Zaman ve Mekân.....	99
3.2.3.4. Dil ve Üslûp.....	100
3.2.3.5. Değerlendirme.....	100
3.3. KONUSUNU TÜRK TARİHİNDEN ALAN TİYATROLAR.....	102
3.3.1. <i>İlhan</i> .....	102
3.3.1.1. Özet.....	106

3.3.1.2. Şahıslar Kadrosu.....	110
3.3.1.3. Zaman ve Mekân.....	114
3.3.1.4. Dil ve Üslûp.....	115
3.3.1.5. Değerlendirme.....	116
3.3.2. <i>Turhan</i> .....	118
3.3.2.1. Özet.....	122
3.3.2.2. Şahıslar Kadrosu.....	128
3.3.2.3. Zaman ve Mekân .....	130
3.3.2.4. Dil ve Üslûp.....	132
3.3.2.5. Değerlendirme.....	133
3.3.3. <i>Hakan</i> .....	135
3.3.3.1. Özet.....	139
3.3.3.2. Şahıslar Kadrosu.....	142
3.3.3.3. Zaman ve Mekân .....	145
3.3.3.4. Dil ve Üslûp.....	146
3.3.3.5. Değerlendirme.....	147
3.3.4. <i>Tayflar Geçidi</i> .....	151
3.3.4.1. Özet.....	153
3.3.4.2. Şahıslar Kadrosu.....	158
3.3.4.3. Zaman ve Mekân .....	160
3.3.4.4. Dil ve Üslûp.....	160
3.3.4.5. Değerlendirme.....	161
3.3.5. <i>Ruhlar</i> .....	163
3.3.5.1. Özet.....	166
3.3.5.2. Şahıslar Kadrosu.....	174
3.3.5.3. Zaman ve Mekân .....	176
3.3.5.4. Dil ve Üslûp.....	176
3.3.5.5. Değerlendirme.....	177
3.3.6. <i>Arzîler</i> .....	179
<b>SONUÇ</b> .....	186
<b>KAYNAKÇA</b> .....	193
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	

## ÖZET

Bu çalışmanın konusunu, Abdülhak Hâmid Tarhan'ın konusunu tarihten alan manzum tiyatro eserlerinin bilimsel bir yöntemle tahlil ve değerlendirmeleri oluşturmaktadır. Abdülhak Hâmid, yazmış olduğu biri yayımlanmamış toplam yirmi beş oyununun on beşini tamamen manzum olarak kaleme almıştır; ayrıca diğer piyeslerinin bir kısmını ise manzum-mensur karışık olarak yazmıştır. Hâmid, tiyatro eserlerinin önemli bir kısmının konusunu da tarihten seçmiştir ve bu eserlerin büyük bölümü manzumdur. Fakat Hâmid'den önce Tanzimat Devresinde yazılmış manzum tiyatro eserleri bulunmaktadır. Bu nedenle, öncelikle sınırlı da olsa Hâmid'e gelene kadar Türk tiyatrosundaki gelişmelerden söz etmek gereği duyuldu. Sonrasında Hâmid'in tiyatro anlayışı ve çalışmamızın kapsamı dışında kalan diğer tiyatro eserlerinden, döneminde yapılmış tartışmalardan kısaca söz edildi. Çalışmanın asıl konusunu ise, Hâmid'in konusunu tarihten alan piyesleri oluşturduğu için en geniş inceleme ve değerlendirmeler bu bölümde yapıldı. Yapılan incelemeler neticesinde Hâmid'in tiyatrolarının edebiyatımız ve sanatçının diğer çalışmaları içindeki yeri ve önemi üzerinde duruldu. Bu çalışmada kullanılmış olan kaynaklar ise 'kaynakça' bölümünde detaylı olarak verildi.

**Anahtar Kelimeler:** Tiyatro, Manzum Tiyatro, Abdülhak Hâmid Tarhan, Trajedi, Tarih.

## ***ABSTRACT***

This study is made up of scientific analysis and evaluations of plays written in verse based on history by Abdulkhak Hamid. Tarhan. Abdulkhak Hamid had twenty five plays, one of which was not published, however he wrote fifteen of them in verse and some of his other works were both in verse and prose. A great part of his works is based on history and most of them are in verse. However, there are some plays in verse written during the Period of Administrative Reforms (Tanzimat Dönemi) before Abdulkhak Hamid. Therefore, we have to mention about the improvements in Turkish theatre before Hamid even if they are limited. There is a brief abstract of the discussions of his age and other theatre plays excluding the extent of this study and the theatrical perception of Hamid. As the main idea of the study includes dramas based on history by Hamid, the most detailed analysis and evaluations take place in this part. As a result, the place and the importance of his plays in Turkish Literature and among his other works have been emphasized. The resources used in this study have been stated in bibliography in detail.

***Key Words:*** Theatre, Plays in verse, Dramas, Abdulkhak Hamid Tarhan, Tragedy, History,

## KISALTMALAR

a.g.e.: Adı geen eser

a.g.m.: Adı geen makale

bas.: Baskı

bkz.: Bakınız

C.: Cilt

ev.: eviren

Dan.: Danışman

Haz.: Hazırlayan

İSAR Vakfı: İslâm Tarih, Sanat ve Kùltürünü Araştırma Vakfı

Nu.: Numara

s.: Sayfa

TDV: Tùrkiye Diyanet Vakfı

Top.: Toplayan

vd.: ve diğerleri

Yaz.: Yazan

## ARAŞTIRMAYA KONU OLAN MANZUM TİYATRO ESERLERİ<sup>1</sup>

1. Abdülhak Hâmid [TARHAN], *Nazife*, (1876).
2. \_\_\_\_\_, *Eşber*, (1880).
3. \_\_\_\_\_, *Tezer*, (1881).
4. \_\_\_\_\_, *İlhan*, (1913).
5. \_\_\_\_\_, *Turhan*, (1916).
6. \_\_\_\_\_, *Abdullahü's-Sagîr*, (1919).
7. \_\_\_\_\_, *Tayflar Geçidi*, (1919).
8. \_\_\_\_\_, *Sardanapal*, (1919).
9. \_\_\_\_\_, *Ruhlar*, (1922).
10. \_\_\_\_\_, *Arzîler*, (1925).
11. \_\_\_\_\_, *Hakan*, (1935).

---

<sup>1</sup> Araştırmaya konu olan manzum tiyatro eserleri, kitap olarak yayımlandıkları ilk baskı tarihlerine göre verilmiştir.

# 1. ABDÜLHAK HÂMİD'E KADAR TÜRK EDEBİYATINDA MANZUM TİYATRO

## 1.1. Tanzimat ve Tiyatro

Türk edebiyatında tiyatronun ortaya çıkması ve gelişmesi Batı ile olan siyasi ve ekonomik ilişkilerle yakından bağlantılıdır. 17. yüzyılın sonları ile 18. yüzyılın başlarından itibaren Batı kültür ve medeniyeti ile yakınlık kurulmaya çalışılır. Bu yakınlıkta ticari ilişkiler kadar, ülkedeki yabancı kesimin eğlence ve yaşam tarzları ile Islahat ve Batılılaşma hareketleri de oldukça etkili olmuştur.<sup>2</sup> Bu yüzyıllarda Avrupa'ya gönderilen sefirlerin kaleme almış oldukları sefaretnameler ile Avrupa ve dolayısıyla Batı medeniyeti tanınmaya başlanmıştır. Osmanlı Devleti'nin bu dönemde bilhassa askerlik ve eğitim alanında Avrupa ile ilişkiler içine girmiş olması, Batının sanat etkinlikleriyle de tanışılmasını sağlamıştır.

1839 yılında ilân edilen Tanzimat Fermanı ile birlikte, Osmanlı'nın Batı ile olan ilişkisi resmî ve kurumsal bir nitelik kazanmıştır. Bu döneme kadar Doğu medeniyeti tesirinde varlığını sürdüren Türk kültür ve medeniyet dünyası, Batı dünyası ile ciddi bir ilişki içine girmeye, onun etkisi altında kalmaya başlar. Batılılaşma, daha doğru bir ifade ile modernleşme süreci Türk toplumunda yönetimin isteği ve çalışmalarıyla başlamıştır. Batı'dakinin aksine devlet eliyle Batılılaştırılmaya çalışılan Türk toplumu; hukuk, eğitim, edebiyat gibi birçok alanda Batı dünyasından gelen tür ve örnekleri tanımaya yönelir. Tercüme Odası, Bâb-ı Âlî'de oluşturulan ve daha sonra Türk Edebiyatında da etkisini gösterecek olan çeşitli 'kalem'ler, Encümen-i Dâniş gibi kurumlar Batı kültür ve sanatını tanıtmada önemli bir görevi üstlenmişlerdir. Edebiyatımızda Batı'ya yönelme, Tanzimat Fermanı'ndan sonra, 1860'lı yıllarda kendisini gösterir.<sup>3</sup> Tanzimat Fermanı ile birlikte topluma

---

<sup>2</sup> Asım Bezirci, **Abdülhak Hâmit (Yaşamı, Çağı, Şairliği, Oyun Yazarlığı, Seçmeler)**, Evrensel Basım Yayın, Kasım 2000, s. 68. Tanzimat hakkında daha geniş bilgi için bkz. Enver Ziya KARAL, **Osmanlı Tarihi: Nizam-ı Cedit ve Tanzimat Devirleri (1789-1856)**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1961; Hakkı Dursun YILDIZ, **150. Yılında Tanzimat**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1992; Niyazi BERKES, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Yapı Kredi Yayınları, 9. bas., İstanbul 2006.

<sup>3</sup> Bu konu hakkında ayrıntılı değerlendirmeler için bkz: Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, 8.b.,1997; Kenan AKYÜZ, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İnkılâp Kitabevi, 4. bas., İstanbul 1986; İsmail PARLATIR vd., **Tanzimat Edebiyatı**,

giren Batı kaynaklı yeni fikir ve anlayışlar, sanatçılarımız tarafından halka anlatılmak istenmiş ve dolayısıyla da yeterli olmayan edebî türlerin yerine yeni türler kullanma ihtiyacı doğmuştur. Roman, hikâye, eleştiri gibi yeni türlerden biri de tiyatro olmuştur. Hatta tiyatro, halkı aydınlatma ve bilinçlendirme çabasında en önemli eğitim aracı olarak görülmüştür.

Türk toplumu modern anlamda tiyatro sanatı ile Tanzimat sonrasında tanışmış olmakla birlikte toplumun gösteri sanatlarıyla ilişkisi daha öncesine dayanır. Modern tiyatro içinde ele almak imkânsız olan ve Geleneksel Türk Tiyatrosu diye adlandırılan bir gelenekten de kısaca söz etmek gerekir. Şunu da eklemekte yarar var ki bazı araştırmacılar, geleneksel oyunların Batıdan gelen tiyatro oyunları üzerinde de etkili olduğunu belirtmektedir.<sup>4</sup> İhsan Rahim ve Hayalî Memduh gibi bazı isimler Karagöz oyunlarını yenileştirme çabasına girmişler de bu konuda pek başarılı olamamışlardır.<sup>5</sup> Bunu dışında Meddahlık ve Orta Oyunu geleneğinin Tanzimat'ta sonra da tulûat tiyatrosu şeklinde devam ettiği bilinmektedir. Şinasi de bizdeki ilk modern tiyatro örneği sayılan Şair Evlenmesi adlı eserinde geleneksel tiyatronun bazı unsurlarını kullanmıştır. Bütün bunlara rağmen toplumsal yaşamın içinde eskiden beri var olan geleneksel tiyatro, yazılı bir geleneğe bağlı olmayıp sözlü gelenek biçiminde sürmüştür.

Türk edebiyatında Batı zevkinin ilk uygulayıcısı olarak Sultan III. Ahmet ve onun veziri olan İbrahim Paşa'yı görmekteyiz. III. Ahmet zamanında yabancı ülkelerin elçilikleri aracılığıyla Osmanlı'da çeşitli komediler oynanmıştır. Paris elçisi Yirmisekiz Çelebi Mehmet de Sefaretnâme'sinde operadan bahseder. III. Selim döneminde de Ermeni ve Avrupalı zenginlerin evlerinde çeşitli temsiller verilmiştir.<sup>6</sup>

Osmanlı toplumu, Batılı anlamda tiyatroyu, 19. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı Devleti'ndeki ecnebi topluluklar ve Avrupa ülkelerinin elçilikleri vasıtasıyla

---

Akçağ Yayınları, Ankara 2006; İnci ENGİNÜN, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006.

<sup>4</sup> Ahmet Kabaklı, **Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fak., Tez No. : 292, 1948, s. 2.

<sup>5</sup> Ahmet Kabaklı, **a.g.e.**, s. 2-3.

<sup>6</sup> Asım Bezirci, **a.g.e.**, s. 68-69; Ahmet Kabaklı, **a.g.e.**, s. 4.



tanımaya başlar.<sup>7</sup> Bu tanıma süreci, “Batılı sahne sanatı Beyoğlu tiyatrolarında Tanzimat-ı Hayriyye’nin ilânından hemen bir yıl sonra 1840 ta yabancı sanatkârlar tarafından yabancı dillerde musikili ve musikisiz eserler temsil edilmek suretiyle”<sup>8</sup> gerçekleşmiştir.

Tanzimat’ın ilan edilmesinden sonra tiyatro artık özel bir tür olmaktan çıkarak genelleşmeye başlamıştır. Metin And, Türk toplumunun Batılı anlamdaki tiyatro türü ile ilişkisini ve bu türün edebiyatımızda önemli bir yer edinmesinin nedenlerini beş başlık altında toplar:

1. Saray ve çevresinin öncü tutumu,
2. Yüksek rütbeli bürokratlarla birlikte Avrupa ülkelerinde görev yapmış Türk elçilerinin ve basın tutumu,
3. İstanbul’da bulunan yabancı elçiliklerin rolü,
4. Türkiye’de yaşayan azınlıkların tiyatroya merakı,
5. Avrupa’da yazılmış oyunları Türkiye’de temsil etmek üzere gelen yabancı tiyatro toplulukları.<sup>9</sup>

Tanzimat Döneminde İstanbul’da birkaç tiyatro açılmıştır. Venedikli Jüstinyan tarafından Galatasaray’da açılan Fransız Tiyatrosu, Suriyeli Katolik Mişel’in kurduğu Hoca Naum Tiyatrosu, Abdülmecid tarafından Dolmabahçe’de kurulan Saray Tiyatrosu bunlardan birkaçıdır. Avrupa’dan gelen tiyatro toplulukları buralarda yabancı dilde gösteriler yapar, dil bilmeyenler için de oyun öncesinde gazetelerde Türkçe özeti dağıtırdı. Fakat Türk halkının tiyatrolara asıl ilgisi oyunların Türkçeye çevrilerek temsil edilmesiyle başlar. Tiyatro faaliyetlerinde en çok etkin olanlar Ermeniler olmuştur. Bunlar, Hasköy Tiyatrosu ve Şark Tiyatrosu diye iki topluluk kurmuşlardır. Fakat bu tiyatrolar yabancı dilde temsiller verdikleri için bir süre sonra kapanmak zorunda kalmışlardır. Bunun üzerine, Ermeni oyuncularından Agop Vartoviyen “Sezar Borjiya” isimli oyunu Türkçeye çevirip

<sup>7</sup> İnci ENGİNÜN, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*, s.651.

<sup>8</sup> Refik Ahmet SEVENGİL, *Türk Tiyatrosu Tarihi III, Tanzimat Tiyatrosu*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1971, s.3.

<sup>9</sup> Metin AND, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1972, s.18-70.

oynayınca halktan yoğun ilgi görür ve bazı Türklerin de desteğiyle Gedikpaşa Tiyatrosu kurulur.<sup>10</sup> Bundan sonra da Bursa ve İstanbul'da çeşitli tiyatrolar kurulur.

Yeniliklere destek veren Abdülmecid de (1823-1861) yabancı elçilikler ve ecnebi tiyatro toplulukları tarafından gösterilen oyunları izlemiştir. Lâle Devri'nden itibaren Devlet erkânı, tiyatroya karşı ilgili ve istekli bir tutum içinde olmuştur.<sup>11</sup> “*Abdülmecit Beyoğlu sahnelerinde yabancı sanatkârlar tarafından verilen opera temsillerini takip ediyor, bu sanatkârları zaman zaman sarayına çağırıp dinliyor, seyrediyor ve mükâfatlandırıyor; (...) Abdülmecit, Beyoğlu tiyatrolarında yabancı sanatkârlardan dinlediği ve seyrettiği musikili sahne sanatının Türk gençlerine de öğretilmesini sarayın muzika ustası Donizetti'den istemiş, İtalyalı musikici bunu sağlamak için teşebbüslere geçmiştir.*”<sup>12</sup> Sonraki padişahlardan Sultan Abdülaziz ve Sultan Abdülhamid de tiyatroya ilgi göstermiş ve büyük ölçüde destek vermişlerdir.

## 1.2. Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Tiyatro

Tanzimat'la birlikte Batılı tiyatro ile tanışan Türk sanatçılar, 1860'lı yıllardan sonra tiyatro edebiyatı ürünleri de vermeye başlar. Tanzimat yazarlarından çeviri veya telif yoluyla tiyatro eseri yazmayan yok gibidir. Türk Edebiyatında, modern tiyatronun ilk örneği, Şinâsi'nin (1826-1871) *Şâir Evlenmesi*'dir. Fakat yapılan araştırmalar sonrasında ilk tiyatro eserinin, 1809 tarihinde, kimin tarafından yazıldığı belli olmayan ve Viyana Ulusal Kütüphanesi'nde bulunan *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmet* adlı bir eseri ve bunun ilk tiyatro eseri olasılığını ortaya çıkarmıştır. Yayınlanmamış ve sahnelenmemiş olması onu Türk tiyatro edebiyatının ilk eseri olmaktan uzaklaştırır.<sup>13</sup> Bu eser sayılan bu özelliklerine rağmen, *Şâir Evlenmesi*'nden önce yazılmış oyunlar içinde tiyatroya en yakın eser olarak kabul edilmektedir.<sup>14</sup> Bundan başka ilk tiyatro eserleri içinde Abdülhak Hâmid'in (1852-

<sup>10</sup> Asım Bezirci, **a.g.e.**, s. 70; Ahmet Kabaklı, **a.g.e.**, s. 5.

<sup>11</sup> Refik Ahmet SEVENGİL, **Türk Tiyatrosu Tarihi IV Saray Tiyatrosu**, Millî Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları, İstanbul 1970.

<sup>12</sup> Refik Ahmet SEVENGİL, **Türk Tiyatrosu Tarihi III Tanzimat Tiyatrosu**, s.3.

<sup>13</sup> Refik Ahmet SEVENGİL, **a.g.e.**, s.41.

<sup>14</sup> İnci ENGİNÜN, **a.g.e.**, s.653.

1937) babası Hayrullah Efendi tarafından 1844 yılında yazıldığı anlaşılan bir başka tarihî piyes de *Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşenî*'dir. Bu eser de, diğer eser gibi tefrika edilmemiş ve yayımlanmamış, Türk tiyatrosunda önemli bir etki uyandırmamıştır. Bu nedenle de, Türk Tiyatrosunun ilk telif eseri, Şinasi'nin *Şâir Evlenmesi*'dir. Şinasi, bu komedisiyle görücü usulü ile evlenmenin olumsuzluğunu, imamların rüşvet yiyiciliğini oldukça gerçekçi bir gözlemle anlatmıştır. Bu eser, hem olayların basit örgüsü, hem de konuşmaların temiz ve doğal olması bakımından başarılı sayılabilecek bir piyestir.

19. yüzyılın ilk yarısı, modern Türk tiyatrosunun gelişimi açısından çok hareketli olmayan bir dönemdir. Bu dönemi, bir hazırlık devresi olarak kabul edebiliriz, birkaç opera temsili ve birkaç piyes dışında, Türk tiyatrosu gelişimi açısından önemli bir hareketlilik yaşanmaz.<sup>15</sup>

### **1.3. Türk Edebiyatında Manzum Tiyatronun Doğuşu**

Türk toplumunun modern tiyatroyu 19. yüzyıldan sonra tanımaya ve uygulamaya başladığını yukarıda belirttik. Türk edebiyatında manzum tiyatronun ortaya çıkması da bu tarihten sonraya rastlar. Ancak ne var ki manzum tiyatro, Batı'da etkinliğini kaybetmiştir. 18. yüzyıldan itibaren Avrupalı eleştirmenler trajedilerin süslü, uyaklı ve ölçülü dilini fazlasıyla yapay bulurlar ve bu türe itiraz etmeye başlarlar.<sup>16</sup> Bunun neticesinde de, Türk sanatçıların Batı'daki tiyatro metinlerini örnek almaya başladıkları 19. yüzyılda Avrupa'da trajedi türü ömrünü tamamlamış, tiyatrodaki bütünüyle düz yazıya geçilmiştir.

Türk sanatçıları, Batılı tiyatroyu tanımaya çalışırken trajedilere, dolayısıyla manzum tiyatroya da ilgisiz kalmazlar. Geleneksel tiyatro tarihinde müzikli oyunların eskiden beri var olması, manzum tiyatro için bir hazırlık evresi niteliği de taşımaktadır: *“Müzikli tiyatro formu, bizde romandan daha önce Batı'ya yönelir ve ilişkiler kurar. Bu bağlantılar iki koldan gelişir; yabancıların memleketimizde*

---

<sup>15</sup> Niyazi AKI, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1989, s.41.

<sup>16</sup> Niyazi AKI, **a.g.e.**, s.120.

*oynadıkları yabancı dilden operalarla veya doğrudan doğruya opera hareketlerine katılmak suretiyle.”<sup>17</sup>*

Metin And da, müzikli oyunların manzum tiyatro için bir hazırlık dönemi niteliğinde olduğu üzerinde durmuştur: “*Edebiyatımızda manzum tiyatro eserlerine yapı ve ilham olarak tesir eden, zemin hazırlayan müzikli oyunların bu dönemde gördüğü rağbette, gelenekli tiyatromuzun dans, müzik ve güldürü unsurlarına geniş ölçüde yer vermesi sebebiyle bu eğlence tarzına olan âşinalığımız büyük rol oynar. Bununla birlikte Batı müziğinin XVI. yüzyıldan başlayarak aktif ve doğrudan Sultan saraylarına girişi, yabancı elçiliklerin düzenledikleri gösteriler, gerek yabancı elçilikler kanalıyla gerekse değişik yollardan Türkiye’ye gelmiş olan yabancı tiyatroların içinde opera, operet ve müzikli oyun oynayan toplulukların daha nitelikli olmaları, yabancı tiyatro topluluklarıyla birlikte değerli müzik adamlarının ve Avrupa’nın kalburüstü sanatçılarının ülkemize gelmeleri, bunların sahne düzeni ve oyunculuk sanatı konusunda bilgilendirici faaliyetleri, Serafım Manasse, Dijran Çuhacıyan gibi çok iyi yetişmiş ve öğrenimlerini Avrupa’da yapmış sanatçıların varlığı, yabancı bestecilerin ve yazarların operalar ve müzikli oyunlar kaleme almaları, bu eserleri ilk kez İstanbul’da sahneye koymaları ve tercüme faaliyetleri ile kendini gösteren dış tesirlerin rolü vardır.”<sup>18</sup>*

Manzum tiyatro türü, Batı kaynaklı olarak bizde varlık göstermekle birlikte Türk edebiyatında, özellikle de Klasik Türk edebiyatında bu türü besleyebilecek kaynaklar zaten vardı. Bu kaynaklar, kimi araştırmacılar tarafından Türk kültürünün bilinçaltı olarak nitelenmiş, manzum tiyatronun, özellikle Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde yaygınlık kazanıp gelişmesinde, bilinçaltında bulunan bu unsurlar önemli rol oynadığı vurgulanmıştır.<sup>19</sup> Türklerin destan ve şiir geleneğinde var olan manzum muhavereleler, halk hikâyeleri ve mesnevîlerde bulunan manzum kısımlar ve Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerinden Karagöz, Ortaoyunu, Meddah

<sup>17</sup> Ayşe ULUSOY, **Şiirli ve Manzum Türk Tiyatrosunun Doğuşu (1866-1908)**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), (Dan.: Sadık TURAL), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2003, s.4.

<sup>18</sup> Metin AND, **Osmanlı Tiyatrosu**, Dost Kitabevi, Ankara 1999, s.172.

<sup>19</sup> Ayşe ULUSOY, **a.g.e.**, s.82-225. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: Gürkan YAVAŞ, **Meşrutiyet Devri Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro**, Yüksek lisans Tezi:2008/19, Kocaeli Üniversitesi 2008, s. 26.

hikâyelerinde var olan manzum muhavereler yukarıda belirtilen kaynaklar arasında sıralanabilir.

İlk manzum tiyatro ürünlerinin önemli bir bölümünde, klasik edebiyatımıza ait biçim özelliklerinden beyit, aruz ölçüsü, mesnevi nazım şekli ve kafiye düzeni kullanıldığı görülmektedir. Bununla beraber, Abdülhak Hâmid'in *Nesteren* piyesini yayımlamasından sonra manzum tiyatro oyunlarının ölçütleri önemli bir tartışma konusu olmuşsa da, uzun bir süre aruz ölçüsü ve mesnevi nazım biçimi kullanılmaya devam edilir. Mesnevi nazım biçimi, biçim özellikleri itibariyle manzum tiyatronun uygulanmasına kolaylık sağlamıştır. Ayrıca mesnevilerde aşk hikâyelerinin anlatılması da trajedi için önemli bir uygulama rahatlığı sunmuştur.<sup>20</sup>

Manzum tiyatro türünün kaynağı Eski Yunan trajedilerine dayansa da, bizde ilk trajedi örneklerinin verilmesi 19. yüzyılın ikinci yarısında başlar. Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde yazılan trajedi ya da trajedi denemeleri için adlandırma konusunda bazı tereddütler ortaya çıkar. Bu eserler için, *manzum* ifadesinin yanında *trajedi* kavramının da kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışmamızda genel kanı olan *manzum tiyatro* ifadesine yer verilecektir.

#### 1.4. Türk Edebiyatında İlk Manzum Tiyatro Örnekleri

Trajedi türü, Türk Edebiyatında ilk örneklerinin verildiği 19. yüzyılın ikinci yarısında, Avrupa'daki ömrünü Voltaire'in son denemeleri ile tamamlamak üzeredir: "*Batı klasik trajedisini tanımaya başladığımız XIX. yüzyılın ikinci yarısında, Voltaire'le son başarısız örneklerini getiren trajedi artık yazılmaz olur; sadece Corneille ve Racine gibi büyük trajedi yazarlarının eserlerini temsil etmekle yetinilir. Trajediler, ancak saygı, asalet, unvan, şeref, namus, aşk, vatan sevgisi... gibi değerlerin çok duyarlı terazilerle ölçüldüğü, bir başka deyişle değer yargılarının çok katı olduğu devirlerde yazılabilirdi. Voltaire (trajedi yazdığı 1732-1750 yılları arasında) bile, o çağ az çok kapandığı için yazdığı trajediler başarılı sayılmaz.*"<sup>21</sup> Batı tiyatro sanatıyla çok geç tanışan sanatçılarımız, trajedi türüne de ilgisiz

<sup>20</sup> Gürkan YAVAŞ, a.g.e., s. 26-27.

<sup>21</sup> Niyazi AKI, a.g.e., s.106.

kalmazlar. Ancak Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde, manzum tiyatro eserlerinin ortaya çıkışı da diğer pek çok edebî türde olduğu gibi öncelikle çeviriler yoluyla gerçekleşir. Bu sahadaki ilk manzum tercüme, Ziya Paşa tarafından Molière'den yapılır. Molière'in *Tartüf* isimli komedisini manzum olarak tercüme eden Ziya Paşa, bu eseri *Tartüf-Riânın Encâmı* ismiyle 1881 yılında yayımlar.<sup>22</sup> Bu eserin Ahmet Vefik Paşa tarafından daha önce tercüme edildiği, ancak daha sonra yayımlandığı yönünde bazı görüşler de bulunmakla birlikte ilk tercümenin Ziya Paşa'ya ait olduğu kesindir.<sup>23</sup>

İlk Osmanlı tiyatrosunun Güllü Agop tarafından 1870'te kurulmasıyla birlikte tiyatro eserleri yabancı dillerden çevrilmeye ya da adapte edilmeye başlanmıştır. Bu çalışmaları yapanlardan biri de, Türk tiyatrosunun kurucularından olan Ahmet Vefik Paşa olmuştur.<sup>24</sup> Molière'in on altı tane eserini çevirmek ve adapte etmek suretiyle Türk tiyatrosunun gelişimine önemli katkılarda bulunur. Yaptığı çeviriler ve özellikle adaptasyonlarla tiyatro ile ilgili bakışını da ortaya koyar: "*Ahmet Vefik Paşa, gerçek yaşantıdan uzak, sosyal düşüncelerle yüklü, soyut tiyatro anlayışını beğenmez. Başka bir deyişle Namık Kemal, Abdülhak Hâmit izinde gitmez. O, yerli oyun geleneklerine bağlı gerçek tiyatro yolunu bulan Şinasi'yi izler. Halka inen, halk dilini işleyen, halkın yaşantılarını, gelenek, göreneklerini yansıtan biçimi yeğler.*"<sup>25</sup>

Ahmet Vefik Paşa, Molière'den kimini mensur, kimini de manzum olarak yaptığı çevirilerle edebiyatımıza Molière külliyatını da kazandırmıştır. Ahmet Vefik Paşa, Molière'in eserlerinden dokuzunu çevirmiştir ve bu eserlerin altı tanesi manzumdur. Bu oyunlar sırasıyla; *Savruk*, *Kocalar Mektebi*, *Kadınlar Mektebi*, *Tartüf*, *Okumuş Kadınlar* ve *Adamcıl*.<sup>26</sup> Ahmet Vefik Paşa, bunlardan başka

---

<sup>22</sup> Kenan Akyüz, Ziya Paşa'nın bu çevirisi için iki ayrı tarih vermiştir. İlki 1881, diğeri de 1886 yılıdır. Bkz. Kenan AKYÜZ, **Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi**, İnkılâp Kitabevi, 4. bas., İstanbul 1986, s.32.

<sup>23</sup> Gürkan YAVAŞ, a.g.e., s. 29.

<sup>24</sup> Metin AND, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839- 1908**, s.82-257; Ömer Faruk AKÜN, "Ahmed Vefik Paşa", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.II**, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1989, s.143-157. Murat URAZ, **Ahmet Vefik Paşa: Hayatı, Şahsiyeti ve Eserlerinden Seçme Parçalar**, Tefeyyüz Kitabevi, İstanbul 1944

<sup>25</sup> Sevim GÜRAY, **Ahmet Vefik Paşa**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1960, s.57.

<sup>26</sup> Savruk (L'Étourdi), Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyatı I, (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul ,1933; Kocalar Mektebi (L'École des Maris), Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyatı IV, (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul ,1933; Kadınlar Mektebi

Schiller'in bir piyesini de *Haydutlar* ismiyle ve yine manzum olarak Türkçeye çevirmiştir.<sup>27</sup>

Ahmet Vefik Paşa, çeviri ve adaptasyonlarında çoğunlukla aruz ölçüsü yerine hece ölçüsünü kullanmış, devrine göre oldukça sade bir Türkçeyi tercih etmiştir. Ahmet Vefik Paşa, hem adaptasyonlarında, hem de çevirilerinde millî unsurlara özellikle dikkat etmiştir.

Bir tiyatro türü olarak trajedi, Türk edebiyatında Tanzimat sonrasında görülür. Batı sanatını tanımaya başlayan sanatçılarımız, trajedilere de ilgisiz kalmayarak bu türde eserler vermeye çalışırlar. Klasik Türk Edebiyatındaki bazı imgelerin Türk Edebiyatında trajedi geleneği yaratmaya çalışan sanatçılara kaynak oluşturduğu düşünülse de, bazı araştırmacılar, Türk kültürünün bağlı olduğu Doğu ve İslâm medeniyetlerinde, yapıları gereği, trajedinin var olamayacağı şeklinde görüş bildirmektedir. Özellikle de Doğu insanının en belirgin özelliklerinden olan mütevekkil ruh hâlinin, trajedinin gelişmesinde önemli engellerden biri olarak gösterilir. Oysa trajediler tevekkülün değil, bir isyanın neticesinde ortaya çıkar.<sup>28</sup>

Bizde trajedi olarak yazılmış olan eserler, aynı zamanda manzum tiyatro geleneğimizin de ilk örnekleridir. Daha önce de belirttiğimiz üzere, Türk Edebiyatındaki ilk manzum tiyatro örneklerinde, klasik edebiyatımızdan, manzum hikâye ve mesnevilerden yararlanılmıştır.<sup>29</sup>

---

(L'École des Femmes), Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı V, (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul ,1933; Tartüf (Le Tartuffe), Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı VII, (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1933; Okumuş Kadınlar (Les Femmes Savantes), Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı XV, (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1933; Adamcıl (Le Misanthrope), Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı X, (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul ,1933.

<sup>27</sup> İnci ENGİNÜN, **a.g.e.**, s.658.

<sup>28</sup> Niyazi AKI, **a.g.e.**, s.104-105.

<sup>29</sup> Ayşe ULUSOY, **a.g.e.**, s.25.

### 1.5. Türk Edebiyatında Manzum Tiyatro Alanındaki İlk Telif Eserler

Edebiyatımızın ilk trajedisini, dolayısıyla da ilk telif manzum tiyatro oyununu Ali Haydar Bey (1836-1913) ortaya koymuştur. *Sergüzeşt-i Pervîz*<sup>30</sup> ve *İkinci Ersas* isimli bu manzum piyesler, aynı zamanda Türk Edebiyatının da ilk trajedileridir.<sup>31</sup> Ali Haydar Bey'in manzum olarak yazılmış bir komedisi bulunmaktadır.<sup>32</sup>

Ali Haydar Bey'in *Sergüzeşt-i Pervîz* adlı trajedisi, 1866 yılında yayımlanmıştır. Ali Haydar Bey, eserinin önsözünde ilk trajediyi yazması ile ilgili olarak: "...Şiirimize bir trajedi yolu açtım. İkmâl ve intizâmuna bu yolda beni tâkib edecek zevât-ı kirâmın muvaffak olmalarını temennî eylerim."<sup>33</sup> ifadelerini kullanmıştır. Kendisinin bu yolda ilk adımı attığını belirterek, başkaları tarafından bu türün kullanılıp geliştirilmesini de ister.

*Sergüzeşt-i Pervîz*'de, konusu ve biçim özellikleri itibariyle eski edebiyatımızdan yararlanılmıştır. Eser, aruz vezniyle ve mesnevi nazım şekliyle yazılmıştır.

*Sergüzeşt-i Pervîz*'de, bir kadının kendisine âşık, saf ve heyecanlı bir delikanlıyı sömürmesi konu edilmiştir. Karşılıksız bir aşkın hikâyesidir ki bu konu Tanzimat Dönemi roman ve hikâyelerinde de sıkça ele alınmıştır. Ali Haydar Bey'in bu eseri, edebiyatımızın ilk trajedisi ve ilk manzum tiyatro oyunu olması dışında edebî açıdan herhangi bir değer taşımamaktadır.

Ali Haydar Bey'in *İkinci Ersas* adındaki ikinci trajedisi, 1866 yılında yayımlanmıştır. Ali Haydar Bey'in bu trajedisinde de eski edebiyatın şekil özelliklerinden aruz ölçüsü ve mesnevi nazım şekli kullanılmıştır. Eser, Sasaniyan İmparatorluğu'nun hükümdarlarından Ersas'ın başından geçen olayları konu edinmiştir. İran şahının ülkesini işgal etmesi üzerine Bizans İmparatoru'ndan yardım

<sup>30</sup> Ali Haydar, *Sergüzeşt-i Pervîz*, Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul 1282/1866.

<sup>31</sup> Ali Haydar, *İkinci Ersas*, Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul 1282/1866. Bu konuda bilgi için bkz: Asım Bezirci, *a.g.e.*, s. 71.

<sup>32</sup> Ali Haydar, *Rüyâ Oyunu*, Manzum komedya, La Turquie ve Şark Matbaası, İstanbul 1292.

<sup>33</sup> Ali Haydar, *Sergüzeşt-i Pervîz*, s.1.



isteyen Ersas'ın, Bizans İmparatoru'nun kızı Olimpiyat'a âşık olması ve onunla evlenmesi, bunu kabullenemeyen Ersas'ın karısının da Olimpiyat'ı öldürmesi anlatılmaktadır.

Ali Haydar Bey'in, Hâmid ve Fikret'ten önce, manzum piyeslerinde mısraları ikiye bölmesi şiir sahasında yapılmış önemli bir yenilik olarak karşımıza çıkmaktadır.<sup>34</sup>

Ali Haydar Bey'in bu iki manzum piyesinin dışında *Rüya Oyunu* ismini taşıyan komedi türünde yazılmış manzum bir eseri daha bulunmaktadır.<sup>35</sup> Bu eserde, bir aşk hikâyesi konu edinilmiştir. Yunan mitolojisinden ilhamla yazılmış bir komedidir.<sup>36</sup> Ali Haydar Bey, bu oyunu da aruz ölçüsü ve mesnevi nazım biçimini kullanarak kaleme almıştır. Ali Haydar Bey, manzum oyunları ile Abdülhak Hâmid'i de etkileyerek onu manzum tiyatro yazmaya yöneltmiştir.

Ali Haydar Bey'den sonra trajedi yazmaya gösterilen ilgi devam eder. Yeğenzâde Hüseyin Fâzıl, *Âhenk* isimli bir manzum oyun kaleme alır.<sup>37</sup> Bu alanda yazılmış olan bir başka eser de Mustafa Hilmi'nin *Bahtiyar yâhûd Son Gürlüğü* isimli piyesidir.<sup>38</sup> Bu eserde, sınıf farklılığından ötürü kavuşamayan iki sevgilinin hikâyesi anlatılmıştır. Yine bu dönemde Abdülhalim Memduh, 1886 yılında *Nokta* dergisinde *Nâlân* ismini taşıyan bir manzum piyesini yayımlamaya başlamış, fakat bu piyesi yarıda kalmıştır.<sup>39</sup>

Abdülhalim Memduh'un *Bedriye* adlı bir trajedi denemesi daha vardır.<sup>40</sup> Bu eserde de diğer piyeste olduğu gibi sınıf farkından dolayı kavuşamayan ve trajik bir

---

<sup>34</sup> Gürkan YAVAŞ, **a.g.e.**, s.43.

<sup>35</sup> İnci ENGİNÜN, **a.g.e.**, s.666.

<sup>36</sup> Metin AND, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, s.236.

<sup>37</sup> Yeğenzâde Hüseyin Fâzıl'ın eserinin basımı hakkında Niyazi Akı, bu eserin ikinci perdesinin eksik olduğunu ve Diyojen gazetesinde 14 Ekim 1872 tarihinde satış ilânının verildiğini belirtir. Bkz. Niyazi AKI, **a.g.e.**, s.124.

<sup>38</sup> Mustafa Hilmi, **Bahtiyar yâhûd Son Gürlüğü**, Zartaryan Matbaası, İstanbul 1291/1875.

<sup>39</sup> Abdülhalim Memduh'un piyesi *Nokta Dergisi*'nin 1302/1886 yıllarındaki 1. ve 2. sayılarında tefrika hâlinde yayımlanmaya başlanır, ancak yarım kalır. Bu konuda bkz. İnci ENGİNÜN, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, s.701.

<sup>40</sup> Abdülhalim Memduh, **Bedriye**, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul 1304/1888.

şekilde ölen iki gencin aşkı anlatılmaktadır. Abdülhalim Memduh, bu eserini Abdülhak Hâmid'in Nesteren adlı piyesinden etkilenerek yazmıştır.<sup>41</sup>

Yukarıda sayılan oyunlardan başka bir de Tepedelenli H. Kâmil, *Maşuka yahut Muhafaza-i Aşk* isimli manzum bir piyes yazmıştır.<sup>42</sup> Bu eser de o dönemde yazılmış pek çok eser gibi aruz ölçüsü ve mesnevi nazım şekliyle kaleme alınmıştır. Eserde bir Arap kıızıyla Ahmet adında bir gencin aşk hikâyesi anlatılır.

*Hûşenk* ismini taşıyan ve beş perdeden oluşan bir başka manzum piyesi ise, İbnürreşad Ali Ferruh yazmıştır.<sup>43</sup> Eserde, babası ve nişanlısı sefere giden Münire, Neriman adlı bir kadın tarafından rahatsız edilmeye çalışılır; fakat o aşkıdan vazgeçmez. Seferden dönen nişanlısı öldürülünce Münire de intihar eder. Hûşenk, kızının ve damadının ölümünden haksız yere sorumlu tutulur ve Neriman tarafından idam ettirilir. Eserin sonunda yaptıklarından suçluluk duyan Neriman da gizli bir el tarafından hançerlenerek öldürülür.<sup>44</sup>

## 1.6. Namık Kemal ve Tiyatro

Gedikpaşa Tiyatrosu önemli bir kurum olarak varlık göstermeye başlayınca Namık Kemal de (1840-1888), tiyatroya önem vermeye başlar ve bu sahada tiyatro oyunları kaleme alır. Bunun yanında bu tür hakkında çeşitli bilgiler de vermeye başlar. Namık Kemal, tiyatro ile ilgili değerlendirmeler yapan ve bilgiler veren ilk nazariyatçı olarak da kabul edilir.<sup>45</sup> Namık Kemal, manzum tiyatro eseri yazmamış olmakla beraber manzum tiyatro hakkında çeşitli düşüncelerini açıklamıştır. Tiyatro türü ile ilgili düşüncelerini *Celâleddin Harzemşah* piyesinin önsözünde,<sup>46</sup> “Tiyatro”,<sup>47</sup>

<sup>41</sup> Niyazi AKI, **a.g.e.**, s.121; İnci ENGİNÜN, **a.g.e.**, s.703.

<sup>42</sup> Tepedelenli H. Kâmil, **Mâşuka yahut Muhafaza-i Aşk**, Matbaa-i Ebüzziya, İstanbul 1303/1887.

<sup>43</sup> İbnürreşid Ali Ferruh, **Hûşenk**, Vatan Kütüphanesi, İstanbul 1303/1887.

<sup>44</sup> İnci Enginün, bu eserin *Şehnâme*'den etkilenilerek yazılmış başarısız bir eser olduğunu belirtir. Bkz. İnci ENGİNÜN, **a.g.e.**, s.670.

<sup>45</sup> İsmail PARLATIR ve diğerleri, **Tanzimat Edebiyatı**, Akçağ Yayınları, Ankara 2006, s.239; Ahmet Kabaklı, **a.g.e.**, s.6.

<sup>46</sup> Namık Kemal, **Celâleddin Harzemşah** (Haz.: Hüseyin AYAN), Hareket Yayınları, İstanbul 1969, s.7-37.

<sup>47</sup> Kâzım YETİŞ, **Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1989, s.42-47.

ve “Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara”<sup>48</sup> isimli makalelerinde ve mektuplarının bazılarında ortaya koyar. Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah* piyesinin önsözünde, konuyla ilgili olarak şunları söyler: “*Yunan mesleğine göre umûm fâcialar ve Shakespeare yoluna göre böyle ciddî ve mühim oyunlar, daima şiir ile yazılmaktadır. Shakespeare yolunda bile oyunu, nazım ve nesir ile mahlût yazmak yalnız Shaekespeare’e mahsûs olan hallerdendir. Bu itibare ise letâfet ve tesirde de şiirin müsellemler olan rüchânı sebep addolunur. Hal böyle iken, bizim şiirimizde olan müsâadesizlik cihetiyle tiyatroya müte’allik olan âsâr-ı âcizânemin ve hususiyle Celâl’in manzûm olarak tertîbine muvaffak olamadım.*”<sup>49</sup>

Namık Kemal, ilk başlarda tiyatro türleri içinde trajediden yana bir tavır içinde görünür. *Mukkaddime-i Celâl*’de tiyatro ile ilgili düşüncelerini açıklarken, İngiliz ve Fransız tiyatrolarında manzum piyeslerin gelişimi hakkında bilgiler verip bu hususta Shakespeare ve Victor Hugo’nun isimlerini anar. Nâmık Kemal, tiyatrodan öncelikli olarak gerekli olanın şiir ya da vezin olmadığını, önemli olanın şâirâne düşünce olduğunu beyan eder: “*Zamanımızın fikrî tetkiklerince tiyatroların yazılışında lâzım gelen şiir veya daha sahih tabiriyle vezin değil, şairane fikirlerdir.*”<sup>50</sup>

“*Türk tiyatrosuna zenginlik katacağı düşüncesiyle manzum tiyatro yolunu açmada epeyce istekli görünen Namık Kemal, Magosa’da bulunduğu sırada aruz ölçüsüyle kafiyesiz manzum tiyatro kaleme almayı denediğini; ama bunları beğenmediğini*”<sup>51</sup> belirten Namık Kemal, manzum tiyatro konusunda Abdülhak Hâmid’i teşvik etmeye çalışır.

Namık Kemal, Tanzimat Dönemi sanatçılarının çoğu gibi tiyatroyu sosyal ve toplumsal yaşamda fayda sağlayacak bir eğlence türü olarak görmüş ve bundan ötürü de tiyatro dilinin önem taşıdığını belirtmiştir. Namık Kemal, Türk dilinin ve Türk şiirinin mevcut durumu ile fayda sağlamanın imkânsızlığını vurgular ve Divan

<sup>48</sup> Kâzım YETİŞ, **a.g.e.**, s.50-53.

<sup>49</sup> Namık Kemal, **a.g.e.**, s.34.

<sup>50</sup> Namık Kemal, **a.g.e.**, s.36.

<sup>51</sup> Mustafa ÜSTÜNOVA, **Namık Kemal’in Özel Mektuplarında Edebî Konular**, Gaye Kitabevi, Bursa 2005, s.123.

şiiirinde kullanılan dille tiyatro yazılamayacağını söyler. Ayrıca, aruz ölçüsünün de tiyatronun yapısına uygun olmadığını ifade eder. Namık Kemal, hece ölçüsüyle ilgili olarak şunları söylemiştir: “*Türkçemizde bir de efâ’il ve tefâ’il kaydından berî, parmak hesâbı dediğimiz vezin mevcut olarak millî eş’ârımız o kaideye tevfiik olunmak lâzım geleceğinde şüphe yoksa da, parmak hesabiyle söylenen şeylerde Acem taklîdi olan âsâra nisbetle âheng-i letâfet gayet az olduktan başka, o yol âmiyâne mâlâyanîlere mahsus ve binâenaleyh esasen zevzeklik addolunduğundan, edebiyatımızın bulunduğu dereceye nisbetle ciddî bir eser tahrîrine hizmet edebilmek selâhiyetinden berîdir. Hattâ, bu yolda ne kadar güzel bir şey yazılsa sâmi’anın itilâfsızlığı cihetiyle yine âmiyâne görünüyor... Bu mukaddemâttan anlaşıldı ki, lisânın şimdiki haliyle beraber mevzûn bir tiyatro tahrîrine imkân müsâid olmuyor. Acaba imkânsızlık, edebiyatımızca nakîse midir? Bana kalırsa değil.*”<sup>52</sup> Hatta Magosa’dan yazdığı 15 Muharrem 1293 (21.11.1876) tarihli mektubunda Abdülhak Hâmid’i heceyle oyun yazmaya teşvik eder: “*Mevzûn söze o kadar hevesin var, bir kere de tabiâtini bizim parmak hesâbıyla bir şey yazmağa sevk et. Bak ne güzel, ne parlak oluyor. Ben tecrübe ettim; niyetim bu yolda bir eser de meydana koymaktır.*”<sup>53</sup>

Namık Kemal, Hâmid’in *Nesteren* isimli piyesini okuduktan sonra heceyle ilgili düşüncesinden vazgeçer. Hâmid’in *Nesteren* adlı eserini, ona heceyi öneren Namık Kemal beğenmez. Namık Kemal, bu konudaki düşüncelerini Hâmid’e yazdığı 24 Safer 1296 (17.11.1879) tarihli mektubunda şöyle belirtir: “*Nesteren’i gördüm; fakat ne yalan söyleyeyim beğenmedim; beğenmedikten başka me’yûs bile oldum. Beğenmediğim, ihtiyâr ettiğin mevzûdur. Corneille’in Cid’i, Avrupa ahlâkına mahsûstur; çünkü Afgan’da ve hattâ memâlik-i İslâmiyye’nin bir yerinde, bir padişah, bir şehzâdeye tokat vurmaz, vursa da, bir tokattan bir fâci’a teşkîl edecek bir mevzû hâsıl olamaz. Bir kız, kocasını şehzâde de olsa, beriki sultân da bulunsa öyle zıfaf gecesi öldürmez. Nesteren’in her nev’ entriki Avrupa’ya mahsûs tahayyülâtandır. Bu mevzûun eşhâsı, velev adaptation tarzında yazılsın, yine Firenk olmalı idi! Me’yûs olduğum yer de, şîve-i ifâdedir. Sen de, mektubunda söylüyorsun ya, parmak hesâbıyla bir eser yazılmasını Magosa’dan ben tavsiye etmiştim.*

<sup>52</sup> Hasan KOLCU, **Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları**, Akçağ Yayınları, Ankara 2007, s.49-50.

<sup>53</sup> Hasan KOLCU, **a.g.e.**, s.46.

*Uğraştım, yapamadım; ihtimâl ki bir başkası yapar; ben de ona taklîd ederim dedim. (...) Sen çalıştıktan sonra anladım ki olmayacak. Tecrüben, aynıyle benim tecrübem gibi zuhûr etti. Narration yeri geldiği gibi insan yine Acemâne ve tetâbu’-ı izâfâta ve hattâ ef’âl ve edevâtın hazfına mecbûr oluyor. Yalnız bu yolda yazılan şi’rin,şi’r olduğu, hissiyâtın galeyân ettiği zamanlarda görünüyor. Nesteren’in birçok yerinde o kadar güzel parçalar var ki insan okurken mest oluyor. (...) Bugünkü fikrime göre, bizi, Türkçe’de istediğimiz gibi şi’r söylemekten men’ eden vezin değil, kafiyedir.”<sup>54</sup>*

Nâmık Kemal, bu konuyla ilgili görüşlerini Recâizâde Mahmud Ekrem’e de 18 Şevval 1295 (12.11.1878) tarihli mektubuyla bildirir: “*Parmak hesâbı şarkı gibi, destan gibi lirik yolda ne kadar latîf oluyorsa, mesnevîye girdiği gibi hiçbir şeye benzemiyor. Ben başka vazin ihtirâ’ı değil, fakat kabûlü ile uğraştım; o da bahr-ı tavîldir, bahr-ı tavîl husûsiyle mefâ’ilin fe’ilâtün, mefâ’lün fe’ilâtün vezninde olursa, şîve-i lisâna mutâbî âhenkli bir söz hâsıl oluyor, fakat o da nesir gibi güzel olmuyor*”<sup>55</sup>

Nâmık Kemal, Abdülhak Hâmid’e 17 Şubat 1879 tarihinde Midilli’den yazdığı bir mektubunda bu konuya yeniden döner: “*Türkçe’nin tiyatroya müsâid olacak şi’ri, kafiyesiz bir Arab vezni ihtiyâr etmekte midir, veyâhud bizim parmak hesâbının kafiyesini de kaldırılmakta midir, zihnimde bir karar veremedim. Ekrem ile, buna, Nesteren’e falana dâir bir uzun bahsimiz var. Bittiği zaman, sana da gelir; fakat o bitinceye kadar sen de bir kere vezinleri, kafiyeleri karıştır... Kafiyesiz yolları daha ziyâde dikkatle karıştır. Hangi yolu, Türkçe’de dramatik şi’r tertîbine daha müsâid görürsen bir narration yap gönder. İnşâallah muvaffak olursun.*”<sup>56</sup>

Nâmık Kemal, yukarıda da belirttiğimiz üzere manzum tiyatroya ilgi göstermiş, fakat bu türde eserler vermemiştir. Mensur olarak yazdığı tiyatro oyunlarının bazılarında manzum bölümler vardır. Eserlerindeki bu bölümlerin

<sup>54</sup> Kâzım YETİŞ, **a.g.e.**, s.409-410.

<sup>55</sup> Hasan KOLCU, **a.g.e.**, s.47.

<sup>56</sup> Fevziye Abdullah TANSEL, **Husûsî Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid**, Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s.52.

kimisinde aruz ölçüsünü, kimisinde ise hece ölçüsünü kullanmıştır. *Akif Bey* isimli eserinin bazı manzum parçalarında aruz ölçüsü kullanılmıştır.

Namık Kemal, bu piyesinde aruzun yanında hece ölçüsüyle yazılmış şiirlere de yer vermiştir. Hatta heceyle yazılan bu bölümler, seyredenleri de etkilemiştir. Manastırlı Rıfat Bey de bir makalesinde bu durumdan bahsetmiştir. Manastırlı Rıfat Bey oyunu izlediğini söylemiş; oyundaki aruz ölçüsünün kullanıldığı manzumelerin seyirciler üzerinde etkili olmadığını, ama hece ölçüsüyle yazılmış olan türkülerin seyircide coşkuya neden olduğunu belirtmiştir.<sup>57</sup>

Namık Kemal'in içinde manzum parçaların yer aldığı bir diğer tiyatro eseri de *Gülnihal*'dir. Namık Kemal, bu piyesindeki şiirlerde hece ölçüsünü kullanmıştır. Nâmık Kemal'in, *Celâleddin Harzemşah* adlı piyesinde de hece ölçüsüyle yazılmış şiirler bulunmaktadır.

Bütün bu bilgilerden yola çıkarak Namık Kemal'in manzum tiyatro eseri yazmadığını, mensur olarak yazdığı piyeslerinde manzum parçalara yer verdiğini ve bu manzum bölümlerde de aruzdan ziyade hece ölçüsünü kullandığını söyleyebiliriz. Manzum tiyatro eseri yazmayan Namık Kemal, bu türle ilgili görüşlerini çeşitli makale ve mektuplarında bildirmiş, türle ilgili araştırma ve incelemeler yapmış, başarısız bularak vazgeçtiği manzum piyes denemeleri yapmıştır. Namık Kemal, Tanzimat Dönemi tiyatro geleneğinin oluşması ve gelişmesinde önemli katkıları olan bir sanatçımızdır.

Çalışmamızın bu kısmında Abdülhak Hâmid'in manzum tiyatrolarını incelemeye geçmeden evvel kendisinden önceki süreçte Türk tiyatrosunun geçirmiş olduğu aşamaları ve bu sahada verilmiş eserleri kısaca incelemeyi hedefledik. Çalışmanın bundan sonrasında ise Abdülhak Hâmid'in genel olarak manzum tiyatro türündeki eserlerini ve özelden de konusunu tarihten alan manzum tiyatrolarını ayrıntılı olarak inceleyeceğiz.

---

<sup>57</sup> Hasan KOLCU, **a.g.e.**, s.51.

## 2. ABDÜLHAK HÂMİD'DE TİYATRO VE MANZUM TİYATROLARI

Abdülhak Hâmid, asıl ününü ve başarısını şiir sahasında ortaya koymuş bir edebî şahsiyet olmakla birlikte, Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatındaki önemli tiyatro yazarlarından. Çocuk yaşlarında iken Avrupa'ya yaptığı gezilerde tiyatro ve bale gibi sahne sanatları ile tanışmıştır.<sup>58</sup> Napoli'ye yaptığı gezilerde izlediği oyunlardan sonra Türk Edebiyatında kaleme alınmış olan tiyatro oyunlarına yönelir. Türk Edebiyatının ilk manzum tiyatro oyununu kaleme alan Ali Haydar Bey ve onun piyesleri Hâmid'i etkilemiştir.<sup>59</sup> Önceleri hocası diyebileceğimiz Namık Kemal gibi Hâmid de romantizme yönelmiş, fakat Fransız klâsiklerini tanıdıktan sonra bu anlayışını değiştirmiştir: *“Hâmit'te ilk yön değiştirme hem şekil, hem de içerik bakımından olur. Düzyazı ile eser vermeye başladığı, kendi toplum yaşamımızı, ya da doğu yaşantısını ve dram biçimini seçtiği halde Fransız klasiklerini tanıyınca manzum trajedi yazmaya başlar, aynı zamanda içerik bakımından da etkilenir. Bu doğrultuda Hâmit'in çok şey borçlu olduğu iki yazardan biri Racine, öteki Corneille'dir.”*<sup>60</sup> Özellikle Fransız klâsiklerini tanıdıktan sonra trajedi yazmaya yönelir. Çünkü trajedi türü Hâmid'in yapısına daha uygundur.<sup>61</sup> Trajedi türüyle birlikte o, kendi dünyasının insanı ve yaşantısından ayrılarak tarihe ve tarihî şahsiyetlere yönelir.<sup>62</sup>

Abdülhak Hâmid'in Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında tiyatro sahasında yapmaya çalıştığı yenilikler ve bu yönde verdiği eserler, devrinde de bazı tartışmalara yol açar. Bu tartışmalar bilhassa manzum tiyatro tekniği ve Hâmid'in getirmeye çalıştığı yeni “janr” üzerinedir. Hâmid, tiyatro eserlerinin bazısını manzum, bazısını

---

<sup>58</sup> İnci ENGİNÜN, **Abdülhak Hâmid Tahran**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986, s.59.

<sup>59</sup> Gündüz Akıncı, Ali Haydar Bey'i üstâdi olarak kabul ettiğini ifade eder ve Hâmid'in etkilendiğini düşündüğü piyeslerin bir listesini verir. Bkz. Gündüz AKINCI, **Abdülhak Hâmid Tarhan, Hayatı, Eserleri ve Sanatı**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1954, s.27.

<sup>60</sup> Niyazi AKI, **a.g.e.**, s.107.

<sup>61</sup> Niyazi AKI, **a.g.e.**, s.106.

<sup>62</sup> Gürkan YAVAŞ, **a.g.e.**, s. 60-61.

mensur, bazılarını da manzum-mensur karışık olarak yazar. Öte yandan tiyatronun teorik yönüyle de ilgilenir, dikkat çekici fikirler ileri sürer, tiyatrodaki yeni bir “janr” oluşturma çabası içine girer.

## 2.1. Abdülhak Hâmid’in *Nesteren* Adlı Piyesi ve Yaratmak İstedığı Yeni Janr

Hâmid, nazım ve nesirle yazmaktan sıkılmış ve bunu: “*bunun ikisinin miyanında bir tarik-i beyan olsa derhal ona sülûk ederim: Çünkü bendenize her iki yoldan da usanç geldi*”<sup>63</sup> ifadesiyle ortaya koymuştur. O, yeni bir anlatım tarzının, nazım ve nesir dışında yeni bir janrın peşindedir. Hâmid’in yapmaya çalıştığı bu yeni janr, Nâmık Kemal’in tavsiyesiyle yazdığı *Nesteren*’de somutlaşır ve edebiyatımızda önemli tartışmalara da neden olur.<sup>64</sup>

Abdülhak Hâmid’in oluşturmak istediği janr, anlatıma yönelik bir deneme olması nedeniyle öncelikle bir şekil meselesidir: “*Şekil konusu Hâmit’i başlangıçtan itibaren çok ilgilendirmiş ve bütün ömrü boyunca, sahnede fazla kendisini hissettirmeyen tabî bir şiir şekli aramış*”<sup>65</sup>tır. Hatta Hâmid, bir şekli seçip onda derinleşmek yerine hepsini denemeye çalışmıştır.<sup>66</sup> O, yeni janr arayışlarını bazı manzum tiyatro denemeleriyle ortaya koyar.<sup>67</sup> Manzum piyeslerinde kullandığı vezin ve kafiye, bu janrın da önemli şekil unsurları olarak karşımıza çıkar. Abdülhak Hâmid’de vezin konusu önemli bir şekil sorunudur ve bu konudaki fikirlerini *Nesteren* aracılığıyla ortaya koyar.<sup>68</sup> Hâmid, nazım ve nesir dışında “mukaffâ” veya “müheccâ” diye adlandırdığı farklı bir yol denemek istediğini belirtmiş, vezin kullanmadan kafiyeli bir nazım biçiminin peşinde olduğunu açıklayarak buna *Nesteren*’i örnek gösterir.

<sup>63</sup> Hasan KOLCU, *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*, s.57.

<sup>64</sup> Gürkan YAVAŞ, *a.g.e.*, s. 61.

<sup>65</sup> İsmail PARLATIR ve diğerleri, *Tanzimat Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2006, s.479-480.

<sup>66</sup> İnci ENGİNÜN, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006, s.691.

<sup>67</sup> Gürkan YAVAŞ, *a.g.e.*, s. 61.

<sup>68</sup> Bu oyun, 1878 yılında yayımlanmıştır.



*Nesteren*, Hâmid'in "mukaffâ" veya "müheccâ" dediği, kafiyeli ve duraksız bir hece ölçüsü ile kaleme alınmıştır.<sup>69</sup> Hâmid, Nâmık Kemal'in "*Manzûm söze o kadar hevesin var, bir kere tabiâtını bizim parmak hesâbıyla bir şey yazmaya sevk et*" tavsiyesine uyarak bu manzum oyununu yazar.<sup>70</sup> Hâmid'in bu eseri, edebiyatımızda yeni bir tür olarak karşılanır ve nazımla nesir dışında üçüncü bir yol olarak değerlendirilir: "*Yalnız Türk Edebiyatı'nda değil, bütün dünya edebiyatında ilk defa olarak şiirle nesir hâricinde üçüncü bir ifade şekli buldu ve bu görülmemiş janra (Nesr-i Mukaffâ) ismini verdi.*"<sup>71</sup> Hâmid de piyesin önsözünde, bu konuda bazı açıklamalarda bulunur: "*Nesteren'in sûret-i tahrîriyesi nazm-ı Arabî yolunda ise de hadd-ı aslında bizim on bir hisâbına tevfi kan yapılan evzân-ı Garb ve Arab'a asla tevâfuk ve tealluku olmayan sırf Türkçe şiiridir.*"<sup>72</sup>

Abdülhak Hâmid, *Nesteren* isimli piyesini Nâmık Kemal'e ve Recâizâde Mahmud Ekrem'e gönderir ve onların görüşlerini almak ister. Nâmık Kemal ve Ekrem mektuplar yoluyla eser hakkındaki görüşlerini Hâmid'e bildirirler. Fakat ne yazık ki Recâizâde Mahmud Ekrem'in bu mektubu bulunamamıştır. Hâmid'in yazdığı mektuplarla eserini savunmak için Ekrem'e cevap vermesi, Ekrem'in neleri eleştirdiği konusunda fikir vermektedir. *Nesteren*'in tartışmaya neden olmasının kaynakları, eserde kullanılan vezin ve kafiyedir. Yani, Hâmid'in oluşturmaya çalıştığı yeni janrın ana unsurlarıdır. *Nesteren* üzerinde yapılan tartışmalar, bir yandan Hâmid'in oluşturmaya çalıştığı yeni janr tartışmasına, bir yandan da manzum tiyatro tartışmasına dönüşür.<sup>73</sup>

Recâizâde Mahmud Ekrem, hem *Nesteren*'i, hem de Hâmid'in yaratmak istediği yeni janrı beğenmeyerek Hâmid'e "*lisânumuzun nesirde bile bin türlü müşkilâtına tesâdüf olunurken anda hem mevzun ve mukaffâ hem de kusûrdan müberrâ olmak şartıyla bir vak'a ta'rîfi nasıl kâbil olabilir.*" eleştirisini yapar. Hâmid

<sup>69</sup> İnci ENGİNÜN, "Abdülhak Hâmid Tarhan", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.I**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1988, s.208. Ayrıca bu eserin incelemesi için bkz. Gürkan YAVAŞ, **a.g.e.**, s. 78-81.

<sup>70</sup> Hasan KOLCU, **Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları**, s.54.

<sup>71</sup> Hasan KOLCU, **a.g.e.**, s. 54-55.

<sup>72</sup> Hasan KOLCU, **a.g.e.**, s. 55.

<sup>73</sup> Gürkan YAVAŞ, **a.g.e.**, s. 62.

ise, eserinin mevzun olduğu fikrine katılmaz; *Nesteren*, mevzun değil, yalnızca mukaffâdır: “Çünkü benim ihtiyâr ettiğim zemînde vezin yok hesap vardır. Bunun ismine hisâbü’l benân diyorlar. Biz mevzûn bir sözü arûzun gösterdiği evzâna tatbîkan söylüyoruz ve bir sözün mevzûniyyetini o evzândan birisine mutâbık olursa kabûl ediyoruz. Hisâbü’l-benân arûzda yoktur. Bunun için ona vezin diyemeyiz.”<sup>74</sup>

Yukarıdaki sözlerinden de görüldüğü üzere Hâmid, vezin olarak sadece aruz veznini kabul etmektedir. Parmak hesabı da denilen hece veznini, vezinden saymadığı için *Nesteren*’de vezin kullanmadığını belirtir: “*Aruz vezninde olmayan Nesteren, usulünden olan taktî’âttan âri olduğundan hece vezninde addolunamaz. Ben öyle addetmişsem hata etmiş olduğumu itiraf ederim. Nesteren, hesapsız, vezinsiz, yalnız ‘mukaffâ’ bir eserdir. Ve öyle telakki buyurulmasını dilerim.*”<sup>75</sup> Hâmid, tiyatrodaki hece ölçüsünü uygun bulsa da, onun nesir gibi yazılmak ve okunmak şartıyla tiyatroya uygun olabileceğini ayrıca belirtir: “*Arûzdaki evzânımızdan külliyen ferâgat tarafdârı değilim. Parmak hesabı Nesteren’de olduğu veçhile nesir yolunda yazılmak ve nesir gibi okunabilmek şartıyla, tiyatro için en güzel bir yoldur. Fakat sâ’ir âsâr-ı manzûmeye arûzdaki evzân da yakışıyor.*”<sup>76</sup> Hâmid’in bu sözlerinden yaratmaya çalıştığı yeni janrın, hece ölçüsüyle yazılmış, ama nesir gibi okunan; hece ölçüsü içindeki durakların dikkate alınmadığı, sadece mısralardaki hece sayılarının eşit olmasına dikkat edildiği bir ifade tarzı olduğunu söyleyebiliriz.<sup>77</sup>

Abdülhak Hâmid, hece ölçüsü kullanılmayan manzum tiyatro oyunlarında ise aruz vezninin kullanılması gerektiğini ifade eder: “*Parmak hesabı Nesteren’de olduğu veçhile nesir yolunda yazılmak ve nesir gibi okunabilmek şartıyla tiyatro için en güzel bir yoldur. Bu hâlde Nesteren’de olduğu gibi tarz-ı nesrîde olmak şartıyla, tiyatro için parmak hesabını ihtiyâr etmeli ve tarz-ı nesrî iltizâm olunmadığı sûretde parmak hesabını terk ile arûz vezinlerine avdet eylemeli.*”<sup>78</sup> Bu düşüncesini

<sup>74</sup> Hasan KOLCU, **a.g.e.**, s. 56.

<sup>75</sup> **Abdülhak Hâmid’in Hatıraları**, (Haz. İnci ENGİNÜN), s.406.

<sup>76</sup> Hasan KOLCU, **a.g.e.**, s.56-57.

<sup>77</sup> Gürkan YAVAŞ, **a.g.e.**, s. 63.

<sup>78</sup> İsmail PARLATIR, “Nesteren Üzerine Hâmit-Ekrem Yazışması ve Hâmit’in Bir Mektubu”, **DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Enstitüsü Türkoloji Dergisi**, C.VIII, 1979, s.134.

eserlerinden örnekler vererek daha ayrıntılı bir şekilde anlatmaya çalışan Hâmid, şunları söyler:

*“Mesela şiir Sardanapal’da yazdığım gibi:*

Mezar öyle yerdir ki hükm-i kader  
Esîr-i gamı anda âzâd eder  
Müsavâta mazhar mülûk u hadem  
O âlemde hem-pâye vü hem-kadem  
Bu âleme karşı benim hâilim  
Türâb-ı siyah olsa da kailim.

*tarzında veya,*

-Şu gaddâra ben şöyle dersem değer:  
Ne şeytan pesendâne ahlâkı var  
Başı nahvetinden semâya değer  
Düşünmez ki fevkinde Hallâk’ı var  
Bütün pasişâhân ana baş eğer  
Yed-i iğtisabında devler rehin  
Vatan düşmeni padişâh-ı mehîn!  
Bugün bir nigâh-ı muhabbet eder,  
Yarın ettiği lutfâ nâdim olur,  
Seni hissedâr-ı musibet eder  
Buna kim sadakatle hâdim olur  
Hıyânet edenler isâbet eder  
Ne mülke meded-res ne halka muîn  
Laîn bir adûdur adû bir laîn

*yolunda tarzen şive-i nesre yakın olduğu halde benim tab’ımca parmak hesabına müreccah, ondan musanna ve münakkah ve fakat tiyatrodan ondan daha az tabî olur.*

*Ancak kafiye-i mukayyede kaydında düşmeyerek (fakat yine nesir yolunda) Sahra’da*

*yazdığım vechile,*

Her tecellisi nâgehânîdir  
Yatıyorken bana mukabil olur  
Gülerek hâbgâha dâhil olur  
Sanki bir nûr-ı âsmânîdir

Bir mücerred mezâra nâzil olur

*tarzında yazılmak kabil olursa hesabü'l-benâna rüchaniyla beraber, onun kadar da tabîi olabilir sanırım. Mamafih yine tiyatrodâ değil –çünkü o zaman- bendenizce bir 'scène' yazmak için bir sene işgal-i zihn etmek lâzım gelir. Bu halde, Nesteren'de olduğu gibi tarz-i nesrîde olmak şartıyla, tiyatro için parmak hesabını ihtiyar etmeli ve tarz-i nesrî iltizam olunmadığı surette parmak hesabını terk ile aruz vezinlerine avdet eylemeli.”<sup>79</sup>*

Nesteren, Namık Kemal'in ilgisini çekerek eleştirilerine hedef olur. Yukarıda da belirttiğimiz üzere bu manzum oyun, Namık Kemal'in Hâmid'e tavsiyesi ile yazılmıştır. Bu konuda Hâmid'i teşvik eden Namık Kemal, Nesteren'i okuduktan sonra bu düşüncelerini değiştirir. Nesteren'in başarısız bir eser olduğunu düşünerek bu tarzda eser yazılamayacağını belirtir: “Ben karârımı verdim. Tiyatro bizde hiçbir nev'î vezin ile yazılamayacak, zaten mevzûn yazılmağa lüzûm da yok. Şimdiki zannıma göre, bu Parmak Hesâbı'yla de, Türkçe'de istediğim gibi bir tiyatro vücut bulabileceğine itikâdım –hem nefsimde, hem senin ikdâmında hâsıl ettiğim tecrübe ile- bütüin bütüin münselip oldu.”<sup>80</sup>

Abdülhak Hâmid, hâtıralarında Nesteren hakkında şunları ifade eder: “Paris'ten Namık Kemal ile Recaiade Ekrem'e birer nüshasını ihdâ ettiğim bu mukaffâ eseri Kemal biraz lirik bulmuş, bir iki yerine itiraz etmiş ve bu cümleden olarak Le Cid'de olduğu gibi bir tokattan bir düello çıkarmak âdetinin Asya'dan câri gösterilmesinde garabet görmüş. Mamafih Nesteren'de ittihaz ettiğim tarz ve üslup ile bir eser yazmakta kimsenin muvaffak olamayacağına benim adem-i muvaffakiyetimi kâfi ve kat'i bir delil addetmek taltifinde bulunmuş idi. Recaiade'ye gelince; Nesteren'i beğenmekle beraber ona dair meşruh ve mufassal bir tenkidnâme yazmış ise de hep elfaza ait şeyler olduğundan şimdiki gibi bu intikadâtı o zaman da hoş görmeliydim. Halbuki lüzumundan ziyade müteessir olmuş, hatta nâ-lâyık bir mukabelede bulunarak daha nâ-lâyık cevaplar almıştım.”<sup>81</sup>

<sup>79</sup> Abdülhak Hâmid'in Mektupları 1, (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1995, s.123-125.

<sup>80</sup> Hasan KOLCU, a.g.e, s.47.

<sup>81</sup> Abdülhak Hâmid'in Hatıraları, s.406.

Hâmid, Nâmık Kemal'e yazdığı bir mektubunda, "mukaffâ" diye isimlendirilecek yeni bir janr yaratmak fikrini tekrar belirtir: "*Ben, mukaffâ nâmıyla bir janr daha ihdâs etmek arzusundayım. (...) (Nesteren)de hece on birden on üçe kadar idi. Dediğimde ondan on beşe ve belki yirmiye kadar olacak, mensur olmadığını mukaffâ olmasıyla beraber ifadedeki takdîm ve tehirler anlatacak ve mevzûn olmadığı dahi meselâ bir satırın on, diğerinin on beş, on altı, yani gelişigüzel heceli olmasıyla bilinecek.*"<sup>82</sup>

Abdülhak Hâmid, Recâzâde Mahmud Ekrem'e yazdığı bir mektubunda, yine *Nesteren*'den yola çıkarak manzum tiyatrodaki kafiye ve vezin meselesine ilişkin düşüncelerini açıklar: "*Mukaffâ şiiri daha parlak ihâm etmiştim. Evet, daha parlak oluyor. Fakat kafiyesizi bana daha tabî geliyor. Bununla beraber kafiyesiz hiçbir şiir söylediğim yoktur. Yalnız kafiyesiz bir sözün mevzun olduğu için şiir olduğuna kail oluyorum. Kail olmak da değil, inkâr etmiyorum. Manzum dediğin *Nesteren*'in mevzun olmadığını sen de muâhezende meydana koymuştun. 'Kâffe-i elsinede âsâr-ı kalemiyenin inkısam ettiği nevilere nesir ile nazımdan ibaret iken' pekâlâ lâkin Fransızcada 'en prose', 'en vers' yollarından başka bir de 'en rime' yolu var. Bunun 'en vers' ile bir manada olup olmadığını Paris'te iken iyi tahkik edemediğimden şüpheden kurtulamamıştım. Her ne ise, ne olursa olsun 'Türkçe'de bunlardan başka mukaffâ namıyla bir genre' daha ihdasa da çalışıyorsun' diyorsun. İhdas benim işim değil ama, ihdas olursa fena mı olur? İhdas olursa da –manzum ve mensurdan fazla olarak- ismine mukaffâ, yahut müheccâ denilse olmaz mı? Bana kalırsa heceyi de on, beşin haricine çıkmamak üzere tahdid etsek, yani ta'dâd-ı hecâ külfetini tahfîf ile o yolda yazılan bir şeye yalnız mukaffâ desek hoş olur.*"<sup>83</sup>

*Nesteren* yukarıda da açıklamaya çalıştığımız üzere zamanında ciddi tartışmalara neden olmuştur. Bu tartışmalar sadece Abdülhak Hâmid-Recâzâde Mahmud Ekrem ve Nâmık Kemal arasında geçmez, tartışmalara dönemin diğer önemli isimleri de katılır. Bunlardan biri, Kemal Paşazâde Sait Bey'dir. O, Hâmid'in

<sup>82</sup> Hasan KOLCU, a.g.e., s.57-58.

<sup>83</sup> İsmail PARLATIR, a.g.m., s.126.

manzum tiyatro denemelerini alaya alır ve hatta hakaret eder: “Tezer’ler, Nesteren’ler gibi rezaletnamelerle meydana çıkan bu şairin, memleketimizde değil, ancak Frengistan’da şairlik iddiasında bulunabileceği”<sup>84</sup> ifadesini kullanır.

Abdülhak Hâmid, *Nesteren*’le ilgili kendisine yapılan eleştirileri ve hece ölçüsü hakkındaki düşüncelerini sonraki dönemlerde de açıklama ihtiyacı içine girmiş ve bu konuda şunları söylemiştir: “Ancak benim muvaffak olamayışım o veznin kusuru addolunamaz. Bence, nazımdan ziyâde nesre benzediğüçün, vezn-i hecâ sahnede daha becâ görünür. Vezn-i hecâ ötmez, aruz ise nağme-serhadır.”<sup>85</sup>

Hâmid, yukarıdaki açıklama ile yetinmeyip bu eleştirilere şu cevabı da vermiştir: “Gelelim eserin mukaffâ olması bahsine. Yukarıdaki sözümünden anlaşılan Nesteren’in nekayısını biraz benim de mukaffâ bulunmasında gördüğümdür. Bu sözümü geri almam bilâkis te’yid ederim ihtimâl ki Nesteren’in mu’ayibi mukaffâ olduğu içindir. Fakat her bir eser mukaffâ olduğu için kusurlu olmak lâzım gelmez. Bu halde Nesteren kusurlu olmuş çünkü şiidir –hükümüne kail olmadığımı istidlâl buyurmalısınız. Bendeniz derim ki Nesteren kusurlu oldu çünkü Nesteren’dir. Muakffâ olmasa da öyle olurdu. Yukarıdaki sözümü teyid etmek istediğimi şu yolda yazayım. Nesteren mukaffâ olduğu için kusurlu değil kafiyesi mukayyed olduğu için kusurludur. Bu kusur biraz mazur görülmeli. Çünkü bir güzel sebebi var. Evet (rimes riches) güzeldir. Fakat zînet güzelidir. İsterseniz (rimes riches)i altundan bir zencire benzetelim. Altun fakat zencir, zencir fakat altun. İşte ben Nesteren’i o zencir ile bağlamak istedim. Bu arzu ile mukayyed olmasaydım Nesteren daha tabî olurdu. Altun zincirle bağlanmış olan kız saçlarıyla telebbüs ederdi. Bu halde kızı böyle bir zencirde bulunduğu için kusurlu addetmeli fakat zencirin de kıymetini takdir eylemeli. Siz takdir buyurmuşsunuz çünkü –lisanımızın nesirde bile bin türlü müşkülâtına tesadüf olunurken anda hem mevzûn hem mukaffâ hem de kusurdan müberrâ olmak şartıyla bir vak’a tarifî nasıl kabil olabilir- diyorsunuz. Pek âlâ fakat bu sözünüzde bir câ-yı suâl bırakmışsınız. Mademki Nesteren’in kusuru kafiyesinden imiş mahza kafiye sevkiyle ihtiyâr olunan ve zaruret-i şî’riyye asarından bulunan nekayısı için

<sup>84</sup> İsmail PARLATIR ve diğerleri, *Tanzimat Edebiyatı*, s.484-490.

<sup>85</sup> Hasan KOLCU, *a.g.e.*, s. 59.

*mazur görülmemiş. Bari gösterilen nakisalar eserin münhasıran mevzuuna veyahut tasavvurâtına âid olsaydı veyahud madem ki bilkülliyeye sevk-i kavâfi ile ihtiyâr olunmuş nekâyıs-ı lafziyye gösterilecek bâri bendenizce meçhul olan veya makbul olacak yerleri intihâb olunaydı. Halbuki zat-ı edibâneniz hem zarûret-i şî'iriyeyi itirâf buyuruyorsunuz hem mukaffâ bir eserin kusursuz olmasını müte'assir görüyorsunuz hem de Nesteren'de zaruret-i şî'iriyeye ve kafîye-i mukayyede muktezeyâtından olan ihtiyâratımı nekâyıs-ı asliyye tarzında gösteriyorsunuz.”<sup>86</sup>*

Hâmid, Recâizâde Ekrem Bey'e yazdığı 18 Ocak 1886 tarihli mektubunda manzum tiyatro ile ilgili görüşlerini şu sözlerle ifade eder: “Zeyneb'in mensur kısmını manzûmuna tercih ediyorsun. Bence de öyledir. Dikkat ettim ki bâzı şeyler de manzûm ile ifâde olunmak daha iyi oluyor. Şimdiki eserim (Finten) nasıl rast gelirse öyle gidiyor. Nesir veya nazım karışık, vezinler de muhtelif. Meselâ eşhâstan biri mensûren ifâde-i merâm edip dururken manzûm söylemeğe başlıyor. Ve yine uzun vezinden bir ifâde ve (evzânın bahirlerinin isimlerini bilmem ki) kısa vezinden bir cevâb veriliyor. Tercih ettiğim vezinde şudur ki bilmem adına bahr-ı tavîl mi derler.”<sup>87</sup>

Abdülhak Hâmid'in manzum tiyatro türü ile ilgili yenilik arayışları Nesteren dışında da devam eder. O, hemen bütün eserlerinde farklı şekilleri denemeyi sürdürür. Hâmid'in yenilik arayışları ve yaptığı uygulamalar devrinde pek beğeni toplamamış olsa da bu çabalarından vazgeçmemiştir. “Bu yüzdendir ki I. Dünya Savaşı yıllarında yazılan İlhan ve Turhan'da aruzu kullanırken, Cünun-ı Aşk'ta yine duraksız heceye dönmüştür. Bu deneme hayli başarılı olsa da çok geç basıldığı için ilgi uyandırmaz. Mütareke dönemi yazarları hece veya aruzu kullanarak manzum oyun yazmaya çalışırken, kendilerinden önce bu çabada bulunmuş olan Hâmit'i hatırlamamışlardır.”<sup>88</sup>

<sup>86</sup> İsmail PARLATIR, a.g.m., s.130.

<sup>87</sup> Hasan KOLCU, a.g.e., s.59.

<sup>88</sup> İnci ENGİNÜN, Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923), s.691.

## 2.2. Abdülhak Hâmid’de Batı Tesiri

Abdülhak Hâmid, eserlerinin kaynaklarını açıklamak konusunda genel olarak ketum davranmıştır. Fakat eserleri üzerine yapılmış olan araştırma ve incelemeler, ayrıca hatıra ve mektupları onun hangi kaynaklardan beslendiğini ortaya koymaktadır. Bu bölümün başında da belirttiğimiz üzere, Hâmid küçük yaşta Avrupa’yı ve Avrupa sanatını, özellikle de sahne sanatlarını görmüş ve bunların etkisinde kalmıştır. Hâmid bilhassa romantik edebiyattan etkilenmiştir. Shakespeare, Victor Hugo gibi sanatkârlar onun manzum oyunlarında etkilendiği Batılı kaynaklar arasında karşımıza çıkmaktadır.

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Hâmid üzerindeki Shakespeare etkisini şu şekilde değerlendirmiştir: “*Hâmit’te Shakespeare tiyatrosunun yahut ondan romantiklere geçen tiyatronun birçok unsur ve hususiyetlerini bulmak mümkündür. Hançer, zehir şişesi, mezarlık sahneleri, ölüm, ölmeden gömülme, muzlim ve meş’um psikolojiler, zincirden boşanmış ihtiraslar, kinler, mücrim ve bedbaht aşklar...*”<sup>89</sup> Tanpınar’ın sıralamış olduğu bu motiflerin daha çok Hâmid’in trajedilerinde işlendiği görülür. Hâmid’in bu motifleri yoğun olarak kullanmasının en önemli nedeni, trajedilerin okuyucu ve seyirci üzerinde acıma ve merhamet duygusu uyandırmayı amaçlamasıdır.<sup>90</sup> Tanpınar, Hâmid’in ilk dönemlerinde klâsik tiyatro anlayışının etkisi altında olduğunu ve bu dönemde yazdığı oyunların konularını klâsik tiyatrodan aldığını belirtir. Tanpınar, eserinde Hâmid üzerindeki Fransız etkisini de ayrıntılı olarak incelemiştir.<sup>91</sup> Başlangıçta dram denemeleri yapan Hâmid’in Fransız klâsik trajedi yazarlarını okuduktan sonra trajediye yöneldiğini de vurgulamıştır. *Eşber* piyesindeki *Eşber*’in kız kardeşini öldürme sahnesinin Racine’in *Bérénice*’inden, bu

<sup>89</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, 8. Basım, 1997, s. 571. Ayrıca bu konuya Emel Kefeli de değinir. Bkz. Emel KEFELİ, **Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri**, Kitabevi Yayınları, Kasım 2000, İstanbul, s. 107-116.

<sup>90</sup> Gürkan YAVAŞ, **a.g.e.**, s. 70.

<sup>91</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 571-583.



piyesin genel konusunun ise *Alexandre Le Grand*'dan alınmış olduğunu söyleyen Tanpınar, *Tezer*'in konusunu da Racine'in *Bérénice*'ine benzetir.<sup>92</sup>

Türk tiyatrosunun gelişme gösterdiği devirde Türk Edebiyatını etkileyen Molière ile birlikte önde gelen isimler arasında Shakespeare'i sayan Tanpınar, Hâmid'in de bu sanatçıdan yoğun biçimde etkilenmiş olduğunu belirtir: "*Hâmit, İngiliz şairinden evvelâ sahne şeklini alır. Filhakika fasıl, manzar, ilâve-i fasıl ve ilâve-i manzar dediği şeyler hakikatte Shakespeare'in mekânı daima değişen sahnesidir. (...) İfade hürriyeti çok geniş olmasını istediği şiir tarafı yine bu şairden alınmış dersler olabilir. (...) Bunlarda başka Hâmit, Zeynep ile Finten'de Fırtına ve Macbeth şairini daha yakından takip eder.*"<sup>93</sup> Tanpınar, Shakespeare tiyatrosunun yalnızca konuları yönünden değil, bazı biçimsel özellikleri yönünden de Hâmid'i etkilediğini ifade eder. Hâmid'in tiyatrolarında görülen "ilâve-i manzar" ve "ilâve-i fasıl" gibi ifadeler, romantik tiyatronun ve Shakespeare'in etkisiyledir. Öyle ki tiyatro oyunlarına yapılan bu eklemeler oyunları oynanır olmaktan tamamen uzaklaştırır. Abdülhak Hâmid'in, sanatı üzerinde birçok Batılı yazar ve şâirin etkili olduğu kabul edilir. Hâmid üzerindeki bu Batı etkisi hem içerikte, hem de biçimde kendisini gösterir. "*Hâmid'e tesir eden yabancı yazarlar ve kitaplar hakkında muhtelif iddialar ileri sürülmüştür. Bunların başında Corneille'in Horace ve Le Cid adlı piyeslerinin Eşber ve Nesteren'e tesiri gelir.*"<sup>94</sup>

Hâmid, klâsiklerden etkilenmiş olmakla beraber, klâsik edebiyatın değişmez kurallarına çoğunlukla uymaz ve bu kuralları kendi anlayışına göre esnetir. Bunun temel nedeni onun romantik tiyatroya daha yakın bir anlayışa sahip olmasıdır. Klâsik trajedilerdeki perde sayısı, olay, zaman ve mekân birliği Hâmid'de karşımıza çıkmaz. Perde ve fasıllara yaptığı ilâveler de klasik tiyatro anlayışına aykırıdır. Fransız klâsiklerini tanıdıktan sonra onların etkisi altında kalan Hâmid, yine de romantik edebiyattan kopamaz ve klasiklerden daha serbest bir yaklaşım içine girer: "*Hâmit, tanıdığı romantik dram sanatının etkisinde olduğu için klasik kurallara fazla bağlı*

---

<sup>92</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 571. Gündüz Akıncı, **Abdülhak Hâmid'in Hayatı, Eserleri, Sanatı**, Ankara: DTCF Yayınları, 1954, s. 126-131.

<sup>93</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 578.

<sup>94</sup> İnci ENGİNÜN, **Tanzimat Devrinde Shakespeare Tercümelere ve Tesiri**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No:2577, İstanbul 1979, s.156.

*kalmaz. Dekor, perde sayısı, perde ekleri ve bitişler ile klasik trajediye aykırı düşen değişiklikler yapar. Hâmit'in yazdığı ilk eserlerinde romantiklerin, trajedilerinde ise klasiklerin etkisi tartışma götürmeyecek kadar açıktır. Ama Hâmit, bu esin kaynaklarını bir zaman gelir yeterli bulmaz; nitekim Eşber'den sonra yeni bir esin alanı arar. Bu değişik alan, Batı'nın diyalektiğinden, kuru mantık ve akılcı görüşünden uzaklaştıran bir başka yerdir. Hâmit artık, insanın ve yaşamın mistik aşamalarına uzanan, doğüstü kudretlerin peşinde koşan spiritualiste bir şairdir.”<sup>95</sup>*

Abdülhak Hâmid'in eserlerinde karşımıza çıkan insanların hayat maceralarına, duygu ve düşüncelerine tabiat ile tabiatüstünün sık sık karışması ile Shakespeare'in eserleri arasında bir benzerlik bulunmaktadır. Hâmid, piyeslerinin hem içeriğinde, hem de biçimlerinde bir düzensizlik içindedir. Oyunlara yaptığı ilaveler, bir yandan oyunu gereğinden fazla uzatırken, bir yandan da tali olayların ortaya çıkmasına ve asıl vakanın akışının kesilmesine neden olmuştur. Hâmid'in oyunlarını Shakespeare ile mukayese eden İnci Enginün de bu durum üzerinde durmaktadır: “*Shakespeare gibi o da hadiseleri karmaşık bir şekilde geliştirmeğe çalışır. Aslî vakanın yanı sıra birçok tali vak'alar yaratır. Yalnız Hâmid'in eserlerinde, Shakespeare'in eserlerinde görülen teferruatla ana fikir ve esas vak'a arasındaki sıkı münasebet yoktur. Eserleri iyi tanzim edilmiş bir terkipten ziyade bir karışıklık ve yığın manzarası gösterir.*”<sup>96</sup>

### 2.3. Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları

Çalışmanın başında da söylemiş olduğumuz üzere Abdülhak Hâmid, tiyatro eserlerinin büyük bir kısmını manzum, bir kısmını mensur ve bazılarını da manzum-mensur karışık olarak kaleme alır.<sup>97</sup> Hâmid'in bu tavrının nedeni, romantik tiyatro

<sup>95</sup> İnci ENGİNÜN, a.g.e., s.116.

<sup>96</sup> İnci ENGİNÜN, a.g.e., s.200.

<sup>97</sup> Abdülhak Hâmid'in bütün piyesleri bir külliyat halinde yayınlanmıştır. Bkz. Abdülhak Hâmid TARHAN, **Tiyatroları I Sabr ü Sebat/İçli Kız/Liberte/Yâdigâr-ı Harb** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.; Abdülhak Hâmid TARHAN, **Tiyatroları II Cünûn-ı Aşk/Yabancı Dostlar** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.; Abdülhak Hâmid TARHAN, **Tiyatroları III Duhter-i Hindû/Finten** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.; Abdülhak Hâmid TARHAN, **Tiyatroları IV Eşber/Sardanapal** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 2000.; Abdülhak Hâmid TARHAN, **Tiyatroları V Tarık/İbn Musa/Tezer/Nazife/Abdullahü's-Sagîr** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.; Abdülhak Hâmid TARHAN, **Tiyatroları VI Kanbur** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları,

anlayışına bağlı olmasıdır.<sup>98</sup> Bu anlayışın gereği olarak da Hâmid, içerik ve biçimde oldukça kurlsız ve dağınık bir üslûbu benimsemiş ve uygulamıştır.

Abdülhak Hâmid'in manzum tiyatro oyunları şunlardır: *Nazife* (1876), *Nesteren* (1878), *Tezer* (1880), *Eşber* (1880), *Liberte* (1913), *İlhan* (1913), *Turhan* (1916), *Abdullahü's-Sagîr* (1917), *Sardanapal* (1917), *Tayflar Geçidi* (1917), *Ruhlar* (1922), *Yabancı Dostlar* (1924), *Arzîler* (1925), *Cünûn-ı Aşk* (1925), *Hakan* (1935). Bu oyunların on bir tanesi aruz ölçüsü ile yazılmıştır: *Nazife*, *Tezer*, *Eşber*, *Sardanapal*, *İlhan*, *Turhan*, *Tayflar Geçidi*, *Abdullahü's-Sagîr*, *Ruhlar*, *Yabancı Dostlar*, *Arzîler*. Dört tanesi ise, Hâmid'in "mukaffâ veya müheccâ" diye adlandırdığı, duraksız hece ile yazılmıştır: *Nesteren*, *Liberte*, *Cünûn-ı Aşk* ve *Hakan*.<sup>99</sup>

Hâmid'in manzûm-mensûr karışık olarak yazdığı tiyatro eserleri ise şunlardır: *Duhter-i Hindû*, *Târik*, *İbn Mûsa*, *Zeynep*, *Finten* ve *Yadigâr-ı Harb*. Ayrıca Hâmid'in tiyatroları arasında *Kahbe yahut Bir Sefilenin Hasbihali* adlı manzum bir eserden daha bahsedilmektedir.<sup>100</sup> 1887 tarihinde yayımlanan bu eserin beşte biri mensur, geri kalanı da manzumdur. Eser, dönemin sansür heyeti tarafından sansürlenerek *Bir Sefilenin Hasbihali*'ne çevrilmiştir.<sup>101</sup> İnci Enginün'ün tasnifinde, bu esere yer verilmemiş ve Hâmid'in şiirleri arasında anılmıştır.<sup>102</sup> Hâmid, hâtıralarında eseriyle ilgili şunları söyler: "*Victor Hugo'dan mütercem Sefiller'ini gördükten sonra yazdığımı söylersem onun hangi tesir altında kalemimden sâdır olduğu anlaşılır, zaten dîbacesinde buna işaret de vardır. Nazife gibi Bir Sefilenin Hasbihali de kavâfisinde bir yeniliği hâvi olmayıp nazmı mesnevî tarzındadır ve nesri Makber mukaddimesini andırır. Bazıları manzum, bazıları mensur taraflarını tercih*

---

İstanbul 2002.; Abdülhak Hâmid TARHAN, **Tiyatroları VII Mâcerâ-yı Aşk/Nesteren/Zeynep/Hakan** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.

<sup>98</sup> İnci ENGİNÜN, **Abdülhak Hâmid Tarhan**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:687, Kasım 1986, Ankara, s.60.

<sup>99</sup> Gürkan YAVAŞ, a.g.e., s. 73.

<sup>100</sup> Ali İhsan KOLCU, **Tanzimat Edebiyatı 1 Şiir**, Salkımsöğüt Yayınları, 3. Basım, Konya 2007, s.265. "Abdülhak Hâmid, **Tarik yahut Endülüs Fethi**, Tab'-ı Evvel, Ma'ârif Nezâret-i Celîlesinin Ruhsatıyla (Tarihsiz)" künyeli eserle birlikte ciltlemiş ayrı bir eserdir: Abdülhak Hâmid, **Bir Sefilenin Hasbihâli**, Manzûm ve Mensûrdur, (Karabet Matbaası), Bâb-ı Âlî Caddesi'nde numara 15, 1327.

<sup>101</sup> Gündüz AKINCI, a.g.e., s.171.

<sup>102</sup> İnci ENGİNÜN, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, s.503 ve İnci ENGİNÜN, "Abdülhak Hâmid Tarhan", s.209.

ederler. Bense ahîren birçok yerlerini değiştirdikten sonra bile onu kusurlu buluyorum.”<sup>103</sup>

Yukarıdaki eserlerin dışında Abdülhak Hâmid'in *Kanunî'nin Vicdan Azabı* adında hiç yayımlanmamış bir manzum oyunu daha vardır.<sup>104</sup> Gündüz Akıncı, bu eserle ilgili olarak şunları söylemiştir: “Şairin son piyesidir; ölümünden on gün önce bitirmiş; o söylüyor, İsmail Hâmi Danişment yazıyormuş. Karalaması, Âşiyân'da Hâmit sergenindedir. İki perde imiş; her perdesinde dört tablo varmış, eserin kimi yeri hece, kimi yeri aruzmuş. Konusu Şehzâde Mustafa'nın ölümü üzerine; Hâmit burada, Kanûni'nin, oğlunu boğdurduktan sonra düştüğü vicdan azâbını tasvir ediyormuş.”<sup>105</sup>

#### 2.4. Abdülhak Hâmid'in Manzum Tiyatroları

Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında şiir sahasının en önemli isimlerinden Abdülhak Hâmid, tiyatro eserleriyle de edebiyatımızda yer edinmiş bir sanatçıdır. Oldukça uzun bir ömür süren sanatçı, aynı zamanda Meşrûtiyet yıllarında ve Cumhuriyet döneminde de eserler vermiştir. Abdülhak Hâmid, manzum oyun yazma geleneğinin de önde gelen isimlerinden biri olarak kabul edilir. Hâmid'in, biri yayımlanmamış toplam yirmi beş tiyatro oyunu vardır. Daha evvel de belirttiğimiz üzere yazarın, *Kanunî'nin Vicdan Azabı* adlı manzum oyunu yayımlanmamıştır. Hâmid'in oyunlarından dokuz tanesi Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı (1860-1896) döneminde yayımlanır. Bunların manzum olanları; *Nazife* (1876), *Nesteren* (1878), *Tezer* (1880) ve *Eşber* (1880)'dir. Hâmid, bu dönemde manzum-mensur karışık olarak da iki tiyatro eseri yayımlar: *Duhter-i Hindû* (1860) ve *Târık* (1880).

Hâmid'in piyeslerinin büyük bir bölümü Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında, yani 1908 ile Cumhuriyet'in ilân edildiği yıl olan 1923 tarihleri arasında

<sup>103</sup> Abdülhak Hâmid'in Hatıraları, s.412.

<sup>104</sup> Ali İhsan KOLCU, a.g.e., s.266.

<sup>105</sup> Gündüz AKINCI, a.g.e., s.242.

yayımlanır.<sup>106</sup> Toplam on bir tane olan bu eserler; *Zeynep* (1908), *Sardanapal* (1908), *Liberte* (1913), *İlhan* (1913), *Turhan* (1916), *Finten* (1916), *İbn Musa* (1916), *Tayflar Geçidi* (1917), *Abdullahü's Sagîr* (1917), *Yadigâr-ı Harb* (1919) ve *Ruhlar* (1922) isimli oyunlarıdır. Bunlardan *Sardanapal*, *Liberte*, *İlhan*, *Turhan*, *Tayflar Geçidi*, *Abdullahü's Sagîr* ve *Ruhlar* tamamen manzum olarak yayımlanan tiyatro oyunlarıdır. Bu dönemde yayımlanan ve manzum-mensur karışık olarak yazılan oyunları ise *Zeynep*, *Finten*, *İbn-i Musa* ve *Yadigâr-ı Harb*'dir. *Zeynep* isimli piyes, manzum ağırlıklı, diğer üçü mensur ağırlıklı eserlerdir.

Abdülhak Hâmid'in Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı devresinde yayımladığı dört oyunu vardır. Bu oyunlar; *Yabancı Dostlar* (1924), *Arzîler* (1925), *Cünûn-ı Aşk* (1925) ve *Hakan* (1935) isimli piyesleridir. Bunların tamamı manzum olarak yazılmıştır. Hâmid, tiyatro eserlerini ağırlıklı olarak Meşrûtiyet yıllarında yayımlamıştır; ancak *Sardanapal* gibi Meşrûtiyet yıllarında yayımlanmış olmasına karşın, daha önce yazdığı eserleri de vardır.

Yukarıdaki tasniften de rahatlıkla anlaşılacağı üzere Abdülhak Hâmid, oyunlarını ağırlıklı olarak manzum şeklinde yazar ve yayımlar. Tiyatro oyunlarının on beş tanesi manzum olarak kaleme alınmıştır. Hâmid, piyeslerinde daha çok aruzdan yana olmuş, bunlardan on bir tanesini aruz vezniyle yazmıştır. Eserlerinin dört tanesi ise Hâmid'in "mukaffâ veya müheccâ" diye adlandırdığı duraksız hece ölçüsüyle yazılmıştır. Hâmid, üç piyesini ise mensur olarak yayımlar. Manzum-mensur karışık olarak yayımladığı piyesleri altı tanedir. Bu eserlerin bazılarında manzum parçalar, bazılarında ise mensur kısımlar daha fazla yer tutar.

## 2.5. Abdülhak Hâmid'in Tiyatrolarının Konularına Göre Tasnifi

Abdülhak Hâmid, çeşitli konulara yönelmiş ve tiyatro oyunu yazmış olmakla beraber asıl kaynağını tarihten almıştır.<sup>107</sup> Çalışmanın başında da sıkça üzerinde durmuş olduğumuz üzere trajedi türünün kaynağı da tarih ve mitolojidir. Dolayısıyla

<sup>106</sup> Bu konuda yapılmış ayrıntılı bir inceleme için bkz. Gürkan YAVAŞ, *Meşrutiyet Devri Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro*, Yüksek lisans Tezi:2008/19, Kocaeli Üniversitesi 2008.

<sup>107</sup> İnci ENGINÜN, *Abdülhak Hâmid Tarhan*, s. 61.

tarih Hâmid için vazgeçilmez bir kaynak olacaktır. Diyalog tarzındaki eserlerini de sayarsak toplam on bir eserinin konusu tarihtir. Tanpınar'ın da vurgulamış olduğu gibi Hâmid, yaşadığı zamandan pek hoşlanmamaktadır. Düşüncelerini uzak devirlere aktarınca daha rahat konuşabilmiş olduğu için de tarihe yönelmiştir.<sup>108</sup> Hâmid'in babasının tarihçi olması da onu tarihe yönelten etmenler arasında sayılabilir.

Hâmid, ilk dönem tiyatrolarında gündelik hayatı eserine konu olarak seçmiş, hatta Sabr u Sebat adlı eserinde halk diline özgü söyleyişe yaklaşmış olmakla beraber bu tavrından kısa zamanda vazgeçmiştir.<sup>109</sup> Bu konuların dışında konusu uzak coğrafyalarda ve egzotik ortamlarda geçen eserleri de bulunmaktadır. Hâmid'in kendi zamanını siyasî bir şekilde ele aldığı tek bir oyunu vardır. Bu eserinde de alegorik bir anlatımla Mithat Paşa'nın sadarettten azledilişini eleştirmiştir.<sup>110</sup>

Abdülhak Hâmid'in oyunları konuları bakımından birkaç şekilde tasnif edilmiştir. Bunlardan birkaçını burada belirterek bizim de çalışmamızda dikkate alacağımız İnci Enginün'e ait tasnifi en sonda belirteceğiz.

Hâmid'in eserleriyle ilgili tasniflerden biri şu şekildedir:

A- Koşuklu (manzum) piyesler:

a. Aruzla yazılmış olanlar: *Tezer, Eşber, Nazife, İlhan, Turhan, Sardanapal, Abdüllahü's-Sagir, Hakan.*

b. Heceyle yazılmış olanlar: *Nesteren, Liberte*

B- Düzyazı piyesler:

*Macerâ-yı Aşk, İçli Kız, Sabr ü Sebat, Duhter-i Hindû, Târik, İbn Musa, Fitnen, Zeynep.*

C- Diyaloglar:

*Ruhlar, Arzîler, Tayflar Geçidi, Yedigâr-ı Harb, Yabancı Dostlar.*<sup>111</sup>

<sup>108</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 565.

<sup>109</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 562.

<sup>110</sup> İnci ENGINÜN, **Abdülhak Hâmid Tarhan**, s. 63-64.

<sup>111</sup> İbrahim Necmi, **Abdülhak Hâmit, Hayatı ve Eserleri**, 1932, s. 49-50.

Yukarıdaki sınıflandırmayı yeterli ve doğru bulmayan Ahmet Kabaklı ise, bu tasnifin zamanına göre yapılmasını belirterek, eserlerin tasnifini şöyle yapar:<sup>112</sup>

1. Kendi zamanıyla ilgili piyesler: *Sabr ü Sebat, İçli Kız, Fitnen.*
2. Tezli Piyeler: *Duhter-i Hindû, Liberte.*
3. Arap-Endülüs Tarihiyle ilgili piyesler: *Târk, İbn Musa, Abdüllahü's-Sagir, Nazife, Tezer.*
4. Çeşitli tarihsel piyesler: *Macerâ-yı Aşk, Sardanapal, Nesteren, Eşber, Zeynep.*
5. Türk-Turan tarihinden alınma piyesler: *İlhan, Turhan, Hakan.*
6. Diyaloglar yahut fantezi piyesler: *Ruhlar, Arzîler, Tayflar Geçidi, Yedigâr-ı Harb, Yabancı Dostlar.*
7. Neşredilmemiş piyesler: *Cünûn-ı Aşk, Vicdan Azabı.*

Asım Bezirci, bu sınıflandırmanın en akla yakın olanı olduğunu belirtmekle birlikte bunun da kusurları olduğunu, hatta Hâmid'in sanatının ve kişiliğinin sürekli bir değişim içinde olmasından dolayı tam ve doyurucu bir tasnif yapılamayacağını söyler ve inceleme kolaylığı sağlaması için şu tasnifi yapar:<sup>113</sup>

A-Konusunu yerli hayatımızdan alan ve Hâmit'in yaşadığı çağla ilgili olan eserler: *Sabr ü Sebat, İçli Kız, Liberte.*

B- Konusunu yabancı ülkelerden alan eserler: *Duhter-i Hindû, Fitnen, Cünûn-ı Aşk.*

C- Konusunu geçmiş çağlardan alan eserler:

a. Endülüs-Arap tarihiyle ilgili olanlar: *Târk, İbn Musa, Abdüllahü's-Sagir, Nazife, Tezer.*

b. Çeşitli çağ ve ulusların tarihiyle ilgili olanlar: *Macerâ-yı Aşk, Sardanapal, Nesteren, Eşber, Zeynep.*

c. Türk-Turan tarihiyle ilgili olanlar: *İlhan, Turhan, Hakan, Vicdan Azabı (Yayınlanmamış).*

D- Diyalog biçimindeki eserler:

a. İlhan, Turhan'ın devamı olanlar: *Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler.*

b. Öbür diyaloglar: *Yedigâr-ı Harb, Yabancı Dostlar.*

<sup>112</sup> Ahmet KABAKLI, a.g.e., s. 10-11.

<sup>113</sup> Asım BEZİRCİ, a.g.e., 79-80.

İnci Enginün ise bundan biraz farklı olarak aşağıdaki tasnifi yapmıştır.<sup>114</sup> Ayrıca Tanpınar da *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde açık bir tasnif yapmamakla birlikte, buna yakın bir yöntemi kullanmıştır. Bu çalışmada da Enginün'e ait tasnif dikkate alınacak ve incelemeler buna göre yapılacaktır.

1. Konusunu günlük hayattan alan eserleri: *İçli Kız, Sabr u Sebat*.
2. Alegorik eseri: *Liberte*.
3. Yabancı ülkeleri konu alan eserleri (Masalımsı oyunlar da bu grupta yer alır.): *Macerâ-yı Aşk, Nesteren, Zeynep, Duhter-i Hindû, Fitnen, Cünûn-ı Aşk, Yedigâr-ı Harb, Yabancı Dostlar*.
4. Konusunu tarihten alan eserleri:
  - a. Uzak (Eski) tarih: *Eşber, Sardanapal*.
  - b. İslam tarihi: *Nazife, Tezer, İbni Musa, Tarık, Abdullahü's-sagîr*.
  - c. Türk tarihi: *İlhan, Turhan, Hakan*. Ayrıca Enginün, İlhan ve Turhan'ın devamı niteliğinde olduğu için diyaloglar olarak saydığı *Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler* adlı eserleri de burada sayar.

## **2.6. Abdülhak Hâmid'in Konusunu Tarihten Alan Manzum-Mensur Karışık Tiyatro Eserleri**

Abdülhak Hâmid, konusunu tarihten alan tiyatro eserlerinin büyük bir bölümünü manzum olarak kaleme almış olmakla birlikte, bunlardan ikisini manzum-mensur karışık olarak yazmıştır. Bu eserler, *Târık ve İbn Musa* adlı piyeslerdir. Bu iki eser mensur ağırlıklı olmakla beraber içinde yer yer manzum şiir parçalarına da yer verilmiştir.<sup>115</sup> *Târık ve İbn Musa* adlı piyesler, mensur ağırlıklı metinler oldukları için çalışmamızın kapsamı dışında kalmaktadır.

### **2.6.1. Târık yâhûd Endülüis Fethi**

Hâmid'in Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde yayımlanan ve konusunu İslam tarihinden alan beş piyesinden biri, manzum-mensur karışık olarak

<sup>114</sup> İnci ENGİNÜN, *Abdülhak Hâmid Tarhan*, s. 61.

<sup>115</sup> İnci ENGİNÜN, *Abdülhak Hâmid Tarhan*, s. 79-83.



kaleme alınmış olan *Târık yâhut Endülüş Fethi* isimli oyundur.<sup>116</sup> Bu eserde mensur kısımlar manzum kısımlardan fazladır. Oyunun içerisindeki bazı manzum parçalar eserden bağımsız olarak meşhur olmuş, *Târık*'ın içinde oldukça başarılı dramatik şiir örnekleri verilmiştir. Hâmid, oyunun manzum kısımlarında aruz ölçüsünü kullanır.

“*Hâkin dışından böyle olunca,*

---./-.../---

*Elbet derûnu bundan da hoştur*”<sup>117</sup>

-(-)/-...(-)/---

(Mef’ûlü/Fâ’ilâtün/Fe’ülün)

Hâmid’in bu oyununda, diğer manzum olarak yazılmış ve aruz ölçüsü kullanılmış oyunlarındaki gibi, tamamen mesnevî nazım biçimi kullanılmaz. Eserde zaman zaman mesnevi nazım biçiminin bir özelliği olarak beyitlerin kendi aralarında kafiyelendirildiği görülse de bazı mısralarda da çapraz kafiye kullanılmıştır.

“*Yârim mi medfûn, ay mı tutulmuş? a*

*Dikkat, şu sönmüş nur-ı nigâha! b*

*Kabri çiçekden bir türbe olmuş, a*

*Dönmüş o türbe bir haclegâha! b*

*Bir haclegâha döndüyse türben, c*

*Aç koynunu aç, ma’sûkanım ben! c*

*Tûba yer etmiş bir şurezârı, d*

*Yok, açılmış bir hûri kucağı! e*

*İsmet yatağı, Allah ocağı d*

*Cennet sediri, canan mezarı! e*

*Ya bir velîdir, gelmiş de vecde, f*

*Etmış müebbed surette secde!”*<sup>118</sup> f

<sup>116</sup> Abdülhak Hâmid, **Târık yâhûd Endülüş Fethi**, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1330. Eserin yeni yazıya aktarılmış bir başka baskısı için bkz. Abdülhak Hâmid TARHAN, **Târık**, (Haz.:İnci ENGİNÜN), Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1975.

<sup>117</sup> Abdülhak Hâmid, **Târık yâhûd Endülüş Fethi**, s. 73.

<sup>118</sup> Abdülhak Hâmid, **Târık yâhûd Endülüş Fethi**, s. 72.

Hâmid *Târik*'da diğer manzum oyunlarındaki kafiye düzeninden daha farklı bir yapı ortaya koyar. Yukarıdaki iki parçanın sonundaki iki beyit kendi arasında kafiyeli olduğu hâlde, aynı parçalardaki ilk dörder mısra çapraz kafiyelidir. Abdülhak Hâmid, bu eserde yeni bir şekil denemesi yapmıştır.

Abdülhak Hâmid'in *Târik yâhût Endülüs Fethi* isimli bu oyunundaki manzum parçaların başarısı dikkat çekicidir. Bu manzum parçalar, eserden bağımsız olarak da dramatik şiirin başarılı örneklerinden sayılır. Oyunda, "Mâtem-zede kız" olarak anılan İspanyol kızın oyunun ikinci faslının ikinci meclisinde bir Arap mezarlığını ziyaret ederken okuduğu manzum kısım, sonraki yıllarda bestelenmiş ve bir Türk Müziği eseri olarak repertuara girmiştir.<sup>119</sup>

*"Her yer karanlık, pür nûr o mevki!  
Magrib mi yoksa Makber mi Yârab?  
Ya hâb-gâh-ı dilber mi Yârab?  
Rüya değil bu, aynıyla vâkî!  
Bir gülşen olmuş bak şu harabe,  
Ebr-i seher mi düşmüş türâbe?  
Yârim medfûn? Ay mı tutulmuş?  
Dikkat, şu sönmüş nûr-ı nigâha!..  
Kabri çiçekten bir türbe olmuş,  
Dönmüş o türbe bir haclegâha!..  
Bir haclegâha döndüyse türben,  
Aç koynunu aç, ma'sûkanım ben!..  
Tûba yer etmiş bir şûre-zârı,  
Yok, bir açılmış hûri kucağı!  
İsmet yatağı, Allah ocağı  
Cennet sedîri, cânân mezârı!..  
Ya bir velîdir, gelmiş de vecde,  
Etmiş müebbed sûrette secde!  
Mutlak bu yerde olsun zevâlim,*

<sup>119</sup> Gürkan YAVAŞ, a.g.e., s.91.

*Hurşîdim işte karşımda garîb!..*  
*Hurşîd o, lâkin hurşîd-i muzlim;*  
*Maşrık kararmış, yanmakta magrib!*  
*Mâtem libâsım aksiyle gülşen.*  
*Bir leyl isem de bir leyl-i rûşen!”<sup>120</sup>*

Târik’in konusu Endülüs tarihinden (İslam Tarihi) alınmıştır.<sup>121</sup> Hâmid’in bu eserin konusunu Ziya Paşa’nın Victor Hugo’dan çevirdiği *Endülüs Tarihi*’nden aldığı söyleyen araştırmacılar da vardır.<sup>122</sup> Yazarın kendisi ise eserle ilgili olarak şunları söyler: “*Fransızca ve Türkçe İspanya ve Endülüs tarihlerini muhayyileme naklettikten sonra yazdığım bu kitap da mukaddimesinde beyan ettiğim vechile Paris’teki memuriyetim mahsulâtındandır.*”<sup>123</sup>

Târik, İslâm Halifesi’nin emirlerine uyarak İspanya’ya gelen ve buranın fethinde büyük başarılar gösteren bir kahramandır. Bu arada İspanya’da bulunan bazı siyasi aktörlerle temasta olan halifelik, buranın fethedilmesinde onların da yardımlarının olacağı taahhüdünü alır. Târik, İspanya’nın fethedilmesinde büyük başarılar gösterir. İspanyol orduları dağılmış ve İspanya toprakları tamamen Müslümanların eline geçmiştir. Ancak Târik’in bu başarıları, aynı zamanda Târik’in sevdiği kız olan Zehra’nın babası Musa’yı kıskandırır. Musa bu başarıları hazmedemeyerek Târik’i hapsedirir. Târik, Musa’nın eski bir kölesidir. Kendine âit olan bir kölenin bu kadar büyük bir başarı kazanmasını hazmedemeyen Musa, gururunu onu hapsederek tatmin etmeye çalışır. Bu arada, Târik’i seven Zehra da ümitsizlikten ölmüştür.

*Târik*’da karışık bir entrik yapıyla birlikte oldukça kuvvetli diyaloglar yer alır. *Târik* piyesinde, başkahraman Târik üzerinden Arap kahramanlığının ve Müslümanlığın faziletleri sergilenirken trajedi türünün genel özelliğine sadık

<sup>120</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan, *Târik yâhûd Endülüs Fethi*, s.85-86.

<sup>121</sup> İnci Enginün, Hâmid’in manzûm piyeslerinde Endülüs tarihini incelemiştir. Bkz. İnci ENGİNÜN, “*Edebiyatımızda Endülüs*”, *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, s.34-38.

<sup>122</sup> Gündüz AKINCI, *a.g.e.*, s.100. Ziya Paşa’nın söz konusu eserinin yeni harflerle yayımlanmış hali için bkz. Ziya Paşa, *Endülüs Tarihi*, (Çev.: Yasemin ÖDÜK-Kazım MASUMİ-Fatma ŞAHİN), Selis Kitaplar, İstanbul 2004.

<sup>123</sup> *Abdülhak Hâmid’in Hatıraları*, s.407.

kalınarak insanlar üzerinde hayranlık bırakacak bir karakter oluşturulur.<sup>124</sup> “*Hâmid, Târık’ta devrinin siyasî ve içtimaî bütün meselelerine temas eder. Kahramanlarının ağzından muâsırlarına, cemiyet hayatından fikir ve işbirliği, fedakârlık hissi, vatan sevgisi, kadın ve erkek arasında anlaşma ve arkadaşlık gibi cemiyetimiz için çok lüzumlu nasihatler verir.*”<sup>125</sup>

Târık, hem büyük ve başarılı Arap kahramanı, hem de ahlâkî açıdan örnek gösterilebilecek karakteriyle insanlar üzerinde hayranlık uyandıracak bir şahsiyettir. Bu oyunda, savaş meydanlarında nasıl davranılması gerektiğinden bir vatanın nasıl savunulması gerektiğine kadar değişik değerler hakkında ilgi çekici konuşmalar ve nutuklar yer alır. Eserin dağınık bir yapısının olması ve aynı anda birçok şeyin ifade edilmeye çalışılması, onu oynanmaktan çok okunmaya müsait bir eser haline getirmiştir. Eserin tarihî nitelikli kahramanlık konusunu içermesi ve başarılı manzum parçalara sahip olması Hâmid’in bu oyununu trajediye yaklaştırmakla beraber, biçimsel unsurların trajedi kurallarına uygun olmaması ve konunun karmaşık bir yapıya sahip olması onu trajedi olmasını engellemiştir.<sup>126</sup>

### 2.6.2. *İbn Musa yahut Zâtü’l-Cemal*

Abdülhak Hâmid’in *Târık* adlı piyesinin devamı niteliğinde yazdığı *İbn Musa*, önce *Vakit* gazetesinde tefrika edilmeye başlanmış<sup>127</sup>, fakat bu tefrika yarım kalmıştır. Hâmid, bu eserinin müsveddesini Paris’te yazmış, temize çekme işini ise Rize’de tamamlamıştır.<sup>128</sup> Şair, bu eserini ancak Meşrutiyetten sonra yayımlatma fırsatı bulabilir.<sup>129</sup> Hâmid’in bu eseri de *Târık* gibi mensur ağırlıklı olmakla beraber içinde oldukça güzel şiir parçalarını da taşımaktadır. Öyle ki bu şiir parçaları, eserden bağımsız olarak da ün kazanmayı başarır. Piyeste esir düşen vatanını kurtarmak

<sup>124</sup> Gürkan YAVAŞ, **a.g.e.**, s.93.

<sup>125</sup> Ahmet Hamdi TANPINAR, **a.g.e.**, s.575.

<sup>126</sup> Gürkan YAVAŞ, **a.g.e.**, s.93.

<sup>127</sup> Abdülhak Hâmid, **İbni Musa**, *Vakit*, nu. 1580-1590, 1 Mart 1296/13 Mart 1880-11 Mart 1296/23 Mart 1880.

<sup>128</sup> **Abdülhak Hâmid’in Hatıraları**, s.129.

<sup>129</sup> Abdülhak Hâmid, **İbn Musa yahut Zâtü’l-Cemal**, *Âsâr-ı Müfide* Kitabhanesi, 1916. Bu eser ikinci defa 1928’de İstanbul Halk Kitabhanesi tarafından yayımlanır.

isteyen Adelina Merkado'nun söylediği bir şiir, daha sonra bir vatan neşidesi olarak İlham-ı Vatan'a girer.<sup>130</sup>

Hâmid, bu şiir parçalarında da aruz ölçüsünü kullanmaktadır. Ayrıca *Târik* adlı piyeste olduğu gibi bu eserde de farklı bir kafiyeleşimi tercih etmiş, diğer piyeslerindeki gibi mesnevi tarzı kafiye kullanmamıştır:

*“Yine karşımda vech-i müncesifi; a*  
*Göge urmuş tenindeki humret! b*  
*Rû-yı arza nigâh-ı mün'atıfi a*  
*İki berk-i belâ gelir elbet! b*  
*Sanki nefretle âlem-i beşere c*  
*Felek-ârâ-yı irtihal olmuş! d*  
*Gökte de mazhar-ı celâl olmuş: d*  
*Bak huzurundaki feriştelere! c*  
*Ne de nazil mizâc-ı münharifi; a*  
*Dûş-ı nâzında la'l-gûn-ı hilkat; b*  
*O kıyafetle âzîm-i cennet! b*  
*Ey vatan! Ey ilâhe-i millet! b*  
*Sana bak al kefen de bir ziyet!”<sup>131</sup> b*

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere Hâmid, düz bir kafiye düzeni yerine daha farklı bir kafiyeleşimi tercih etmiştir. Bu kafiye düzeninde bazı mısralar çapraz kafiye ile bazı mısralar ise düz kafiye ile kafiyeleştirilmiştir.

İbn Musa adlı piyesin konusu kısaca şöyledir: Dul İspanya kraliçesi İla, Musa bin Nasır'ın oğlu Aziz'i sevdiği için Arapların tarafını tutar. İspanya'nın ileri gelenlerinden Merkado'nun kızı Adelina ise, Aziz'i beğenmesine karşın, milliyetçi olduğu için kraliçeyi düşmanını sevmekle suçlar. Araplar ülkesini ellerinden aldığı ve babasını öldürdüğü için onlara karşı içi nefretle doludur. Aziz, Endülüs valisi olunca kraliçe İla ile evlenir; ama kardeşi Mervan da kraliçeyi sevmektedir. Dolazitana adlı

<sup>130</sup> İnci ENGİNÜN, *Abdülhak Hâmid Tarhan*, s. 83.

<sup>131</sup> Abdülhak Hâmid, *İbn Musa yahut Zâtü'l-Cemal*, s. 266.

bir İspanyol dilberi de Mervan'a âşıktır. Bu esnada veliaht Süleyman adil bir halife olan Velit'i zehirler ve tahta geçer. Musa ile Târik'ı Hicaz'a sürerken, Mervan ile Aziz'i de öldürmek üzere İspanya'ya iki kişi gönderir. Bunlardan Ukbe cinayeti işlemek istemez ve Velit onu denize atar. Fakat Ukbe ölmez. İspanya'ya giden Velit, önce Mervan'ı öldürür, sonra da Tuleytule'ye giderek kendini Ukbe olarak tanıtır, fakat yalanı ortaya çıkınca hapsedilir. Arkadaşları onu hapisten kurtarır. Velit, Aziz'i namaz esnasında arkadan vurur ve ona saldıran Adelina da hançerlenerek ölür. Çocuklarının ölümünü duyan Musa, üzüntüsünden dünyadan göçer. Halife Süleyman ise halkı kandırmak için katilleri asmak ister. Velit, sevgilisi Zatülcemal'den kendisini kurtarmasını isteyince Zatülcemal de halifenin yanına giderek yaptığı haksızlıkları söyler. Bunları duyan ve gururu kırılan Süleyman, kendisinin de sevdiği Zatülcemal'i öldürdükten sonra kendisini de öldürür.

Yukarıda vermiş olduğumuz kısa özetten de anlaşılacağı üzere eserin tarih bağlantısı oldukça zayıftır. Daha çok entrikaların yer aldığı bir eserdir. Eserin konusunun düzeni oldukça karışık ve dağınıktır. İkincil olayların çokluğu asıl olaydan kopmamıza yol açmaktadır. Eserin toplam kırk sekiz manzardan oluşması, bir roman sayılabilecek kadar uzun olması, şahıs kadrosunun çok kalabalık olması, oldukça geniş bir coğrafyada olayların yaşanıyor olması, uzun diyalog ve monologların varlığı piyesin sahnelenmesini imkânsız hale getirmektedir. Hatta bu eser Burhanettin Bey tarafından sahneye konmuş ve başta Hâmid olmak üzere kimse tarafından beğenilmemiştir.<sup>132</sup>

Abdülhak Hâmid, ibn Musa adlı eserinde de bazı fikirlerini dile getirmeye çalışmıştır. İdeal devlet adamı, komutan ve hükümdar hakkındaki görüşlerini bu eserinde de vermektedir. Hâmid bu eserde adalet, eşitlik, zulüm, halk, vatan sevgisi, savaş ve hükümdarlık konularındaki fikirlerini ortaya koyar.

Çalışmamızın asıl çatısını oluşturan tarih konulu manzum piyesler “Abdülhak Hâmid'in Konusunu Tarihten Alan Manzum Tiyatrolarının İncelenmesi” başlığı altında ayrıntılı olarak değerlendirilecektir. Abdülhak Hâmid'in yazmış olduğu ve

---

<sup>132</sup> İnci ENGİNÜN, **Abdülhak Hâmid Tarhan**, s. 82.

konusunu tarih dışındaki çeşitli konulardan alan manzum ve manzum-mensur karışık tiyatro oyunları, bu çalışmanın kapsamı dışında kaldığı için değerlendirilmeyecektir.

### 3. ABDÜLHAK HÂMİD'İN KONUSUNU TARİHTEN ALAN MANZUM TİYATROLARININ İNCELENMESİ

#### 3.1. KONUSUNU UZAK (ESKİ) TARİHTEN ALAN TİYATROLAR

##### 3.1.1.Eşber

Abdülhak Hâmid'in Paris sefareteninden azlinden sonra, İstanbul'da yazdığı ve 1880 yılında basılan, edebiyat çevrelerince en çok beğenilen ve ilgi gösterilen eseri Eşber'dir.<sup>133</sup> Eser, 1880'de, 1922'de ve şairin ölümünden sonra yeni harflerle basılmıştır. Esere duyulan ilgi, Hamid'in hatıra ve mektuplarında da görülmektedir. Hatta eserin sahte baskıları bile yapılmıştır.<sup>134</sup>

Namık Kemal'in de bu eserle ilgili övgüleri olmuştur. Bir mektubunda, “...Hamid sen tarih dediğimiz umman-ı zulmet'in a'mâk- ı hafâsına gir, bize Eşber gibi kitaplar yaz. İskender'in ahlâkından büyük ahlâk tasavvur ve tasvîr et. Selim-i Evvel'in türbesini ziyaret eyle Selim-i Evvel'in mezîyet-i siyâsiyyesini Osmanlı ashâb- ı kemâli arasında en evvel tarife nesren muvaffak olan Kemal, nazmına nazire söylemeğe çalışsın. Sana kudretin mevhibe-i mahsusası anı iktizâ eder.” sözleriyle karşımıza çıkar.

---

<sup>133</sup> Ömer Faruk Akün, *Eşber* için üç ayrı yayım tarihi ileri sürüldüğünü, ancak bu eserin gerçek yayım tarihinin 1880 yılı olduğunu ifade eder. Ömer Faruk AKÜN, “*Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler*”, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C.XV, İstanbul 1967, s.146-147. Eserin baskılarından biri için bkz. Abdülhak Hâmid, *Eşber*, Mîhran Matbaası, İstanbul 1879. İnci Enginün de kitabı hazırlarken tüm baskıları incelediğini ve Âsâr-ı Müfide Kütüphanesinin ikinci basımını dikkate aldığını belirtir. Bu konuda bilgi için bkz.: Abdülhak Hâmid Tarhan, *Tiyatroları 4 Eşber/Sardanapal* (Haz.: İnci ENGİNÜN), s. 28-125.

(Çalışmamızdaki alıntılar bu eserden yapılacak ve “Abdülhak Hâmid, *Eşber*” şeklinde gösterilecektir.)  
<sup>134</sup> İnci Enginün, “Eşber ve Sardanapal Hakkında”, Abdülhak Hâmid Tahran, *Tiyatroları 4 Eşber/Sardanapal*, Dergah Yayınları, s.7.

Hâmid, Eşber'in başına koyduğu önsözde eserin kusurlarında söz eder. Eşber'deki hataların hep kelimelere ait olduğu, vezin yanlışlarının da mürettepten kaynaklandığını, buna benzer hataların Tezer'de de olduğunu belirtir.

Eşber'in önsözünde Hâmid, Eşber'in ilk başta Nazife gibi bir perdelik bir facia olduğunu; fakat Namık Kemal'in onu okuyup beğenmesi, Horace'dan (Corneille) muktebes ve de biraz kısa bulması üzerine oyuna ilave bir perde yazdığını söyler. Eserin en ruhlu ve canlı parçası olarak da bu perdeyi görür. Ki bu bölüm de Horace'dan mün'âkistir; Nesteren'in Le Cid'den muktebes olduğu gibi.

Bu eserin önsözünde ayrıca, Namık Kemal'in Nesteren'i özellikle vezninden ötürü beğenmemiş olduğunu ve heceyle tiyatrodaki başarılı olunamayacağına bu eseri delil gösterdiğini belirtip, başarılı olamayışında vezni kusurlu bulmadığını söyler. *“Bence nazımdan ziyâde nesre benzediği için vezn-i hecâ sahnede daha becâ görünür. Vezn-i hecâ ötmez, aruz ise nağme-serâdır. Operanın hakkı olan teganni bir mükâleme-i manzume demek olan gayr-ı mensur facialar lisanına yakışmaz. Aruz veznini tercih edenler tiyatro şiiirinde o veznin tannanietini hissettirmelidir. Biraz daha tenkih ile diyeceğim ki, aruz vezninde olsa da, manzum bir tiyatro mensur okunabilmelidir. Eşber bunlara benzemiyor, benzemiş olsa sahnede bu kadar haykırmazdı. Büyük bir simâ-yı tarihî olan İskender'in karşısındaki şahs-ı Eşber ise bir mahlûk-ı hayalîdir. Son perdede oynayan bu hayal benden ziyâde Corneille'indir.”*<sup>135</sup>

Recâzade Mahmut Ekrem ise bu oyunu muakkad bulmuştur. Bu konudaki fikirlerini de mektuplarla Kemal'e ve Hâmid'e iletmiştir.

Hâmid, bu eserin Corneille'den muktebes olduğunu söylese de, Horace ve Eşber adlı oyunlar karşılaştırıldığında Eşber'in pek çok yerde Horace'dan ayrıldığı görülmektedir. Aralarındaki en büyük benzerlik, Horace'ın Curiace'i seven kardeşi Camille'i öldürmesi gibi, Eşber'in de İskender'i seven kız kardeşi Sumru'yu vatan sevgisi uğruna öldürmesidir. Her iki piyeste de vatan sevgisi ve kahramanlık ağır

<sup>135</sup> Abdülhak Hamid Tahran, *“Temsil-i Kat'ıye Mukaddime”*, Eşber, s.25-27.



basar.<sup>136</sup> Dikkatle incelendiğinde “Eşber Horace’a, Nesteren’in Le Cid’e benzediğinden daha az benzer.”<sup>137</sup>

Hâmid’in tiyatrolarını inceleyen ve görüşlerini dile getiren Örik, yazısında Eşber’in Hâmid’in piyesleri içinde bir şaheser olduğunu belirtir. Corneille ile ilgisini değerlendirirken Hâmid’i daha kudretli ve yüksek bulur. “Vatan müdafaasının ulviyyet ve azameti ile beraber ceng ve cidalin ve istilânın hakikatte ne zavallı ve ne meşum şan ve şerefler olduğunu, bu piyes kudret ve azametle anlatır. Eşber insan hafızasını tezyin eden hayalî mahlûklar arasında en muazzamlarından biridir, Bütün piyeste en yüksek ve muazzam dağlarda esen kudretli ve haşmetli rüzgârların havası esmektedir.”<sup>138</sup>

Tanpınar ise, Eşber adlı piyeste Namık Kemal tesirinden söz etmektedir. O da, taklit fikriyle başlayan Eşber’i Hâmid’in piyesleri içinde en orijinal ve muvaffak olanları arasında görür. Tanpınar ayrıca, eserin kaynakları arasında dururken Corneille’in Horace’ından ziyade Racine’in Alexandre Le Grand’ından alındığını belirtmiştir. Tanpınar, bu eserin temasının her zaman tekrarlanacak türden olduğunu, Eşber’in vatan müdafaasının haklı davasını temsil ettiğini, bu nedenle de çok az hükümdar, daha çok bir davanın kahramanı olduğunu belirtmektedir.<sup>139</sup>

Gündüz Akıncı ise, eserdeki uzun tiratların okunurken bile sıkıcı olduğunu söyler ve bu durumun sahnede daha berbat olacağını belirtir. Akıncı, kahramanların can çekişirken bile nutuk söylediğini ve bunun sahne tekniğine hiç uygun olmadığını aktarmıştır.<sup>140</sup> Hâmid’in neredeyse bütün oyunlarında bu durum görülmektedir. İnci Enginün, bunun sebebini operanın etkisine bağlamaktadır. Hâmid’de dramın hemen hiçbir kuralının uygulanmamasının operalarla açıklanabileceğini belirtir.<sup>141</sup> Tezer ve Turhan adlı oyunlarda bu durum daha açıktır.

<sup>136</sup> Asım Bezirci, **a.g.e.**, s. 107-108.

<sup>137</sup> Cevdet Perin, **Tanzimat Edebiyatı’nda Fransız Tesiri**, 1946, s. 179.

<sup>138</sup> Nahit Sırrı Örik, “**Abdülhak Hâmid’in Tiyatro Eserleri**”, **Ülkü**, Eylül 1937, s. 12.

<sup>139</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 571.

<sup>140</sup> Gündüz Akıncı, **a.g.e.**, s. 117.

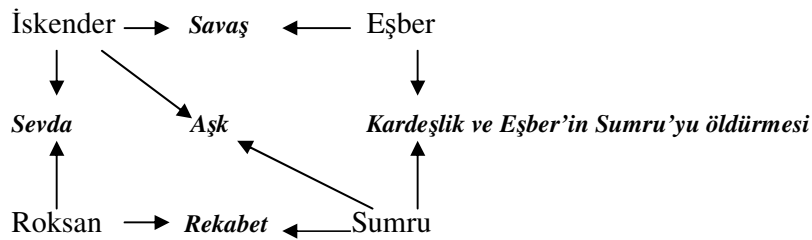
<sup>141</sup> İnci Enginün, **Abdülhak Hâmid Tarhan**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 687, 1. b., Kasım 1986, Ankara, s. 59-60.

Gündüz Akıncı da, Hâmid'in "*Eşber'i yazarken yalnız Horace'dan değil, daha başka eserlerden ve en çok Tarih-i İskender bin Filipos'tan faydalandığını*" öne sürer. O da Tanpınar gibi Hâmid'in Racine'in Alexandre Le Grand ve Konstantinidi Efendi'nin Tarih-i Yunanistan-ı Kadîme adlı eserlerini okuduğunu belirtip, bu eserleri de Eşber'in kaynakları arasında göstermektedir.<sup>142</sup>

İnsanın karmaşıklığı, Hâmid'in bu eserinden başlayarak kendini gösterir. Vatanperver Eşber, cihangir İskender tipleri o devrin aradığı tiplerdir, der İnci Enginün "*Eşber ve Sardanapal Hakkında*" yazdığı önsözde. Enginün'e göre aslında bu iki tip de aynıdır. Onları farklı gösteren içinde buldukları şartlardır. Hâmid, bu iki insanı karşı karşıya getirirken onlara benzer davranışlar da vermiştir. Hâmid'in ilk oyunlarında güçlü yöneticiler, sevdiklerine karşı gereksiz ve anlamsız bir vahşetle davranırken, sonraki oyunlarında bu durum değişir. Hâmid bu tavrından vazgeçer.<sup>143</sup>

Eşber hakkında bir de Petra de Bruijn'in hazırladığı ve "*Eşber'in İki Dünyası*" adıyla yayımlanan doktora tezi vardır. Hâmid'in gerçek bir sanatçı olarak malzemesini tıpkı Batıdaki retorik ve şairâne üslûpta yazmış olduğunu örnekleriyle göstermiş ve ciddi inceleme yapmadan Hâmid'i suçlayanları haksız bulduğunu belirtmiştir.<sup>144</sup>

Ahmet Kabaklı eserin planını şu şekilde vermiştir:<sup>145</sup>



<sup>142</sup> Gündüz Akıncı, a. g. e. , s. 126-131.

<sup>143</sup> İnci Enginün, "*Eşber ve Sardanapal Hakkında*", Abdülhak Hâmid Tarhan, **Tiyatroları 4 Eşber/Sardanapal**, Dergah Yayınları, s.12-13.

<sup>144</sup> Petra de Bruijn, **The Two Worlds of Eşber, Western Oriented Verse Drama and Otoman Turkish Poetry by Abdülhak Hâmit Tarhan**, Research School CNWS, Leiden, The Netherlands, 1997.

<sup>145</sup> Ahmet Kabaklı, **Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fak., Tez No. : 292, 1948, VI+162 s.

Eşber, tamamı manzum olup, aruz vezniyle kaleme alınmış bir eserdir. Aruzun “Mef’ û lü, Me fâ i lün, Fa û lün” kalıbı kullanılmıştır. Aynı kalıp Makber adlı şiirinin de veznidir. Eserinin mukaddimesinde de belirttiği üzere “*bu vezin sahnede çok haykırmaktadır. Teganni facialar lisanına yakışmaz. Aruzu tercih edenler, sahnede o veznin tannanietini hissettirmelidir.*”<sup>146</sup>

“*Hem var idi, hem de yoktu mühlet,*  
( - - . / . - . - / . - - )  
*Cânân idi serbeser o hâlet*”<sup>147</sup>  
( - - . / . - . - / . - - )  
*Mef’ û lü / Me fâ i lün / Fa û lün*

Eserde konuşma dili ve söyleyişine uygun Türkçe mısralar önemli bir yer tutar. “*İskender’i şimdi gördüm işte.*”, “*Gel kardaşımı bana bağışla.*”, “*Olsan ne var, Eşber’e enişte?*”, “*Sumru sizin oldu muydu gerçek?*”, “*Vallah keserim seni dişimle.*”, “*Var gez, kayalıkta dağda kırdı / Düş bir çukura, geber, kakırda.*”, “*Vay gayreti kalmamış hayasız.*”<sup>148</sup>

Yukarıdaki oldukça sade Türkçe söyleyişlere rağmen, Hâmid eski Divan Şiiri geleneğinden tamamıyla kopamamıştır. Eserlerin hemen hepsinde oldukça ağır, lûgatli ve belâgatli üslûba rastlanmaktadır. Bazı sayfalarda Türkçe sözcükler yok denecek kadar azdır. Yabancı tamlamaları, Arapça ve Farsça sözcükleri çok kullandığı için, metin anlaşılması güç parçalara dönüşür. Kullanılan dil, aydın ve seçkin bir kesimin anlayabileceği, tiyatro tekniğine uymayan, belâgatle yüklü bir dildir. Zorlama kafiye ve ölçü uğruna doldurma sözcükler göze batmaktadır.

Eşber’de müstakil şiir değeri taşıyan pek çok tiratlar da karşımıza çıkar. Aşağıdaki parçalar bu durumu örneklendirmektedir:

<sup>146</sup> Abdülhak Hamid Tarhan, “*Temsil-i Kat’iye Mukaddime*”, *Eşber*, s.25-27.

<sup>147</sup> Abdülhak Hâmid, *a.g.e.*, s. 37.

<sup>148</sup> Abdülhak Hâmid, *a.g.e.*, (muhtelif sayfalardan alınmıştır.)

*İskender: "Bilmem bana ân mı, şan mı lazım? – a*

*Gülbün mü, ya Kehkeşân mı lazım? - a*

*Âgûş-ı vefâ-nışân mı lâzım? - a*

*Bir pençe-i hûn-feşân mı lâzım? - a*

*Cânân mı güzel, cihân mı hoş-ter? - b*

*Ya ferş-i çemende zülf-i zerrîn, - c*

*Ya taht-ı cihânda bû-yı nefrîn, - c*

*İşte melek, işte huld-i berîn! - c*

*Cennet mi güzel, melek mi şîrîn? - c*

*Elbette biri feragat ister. - b*

*Gülşen gibidir cihan, süreksiz: - d*

*Bir gül koparılmıyor emeksiz. - d*

*Cennetse de neyleyim meleksiz! - d*

*Bir fasl-ı bahar olur çiçeksiz, - d*

*Gülmezse bana o gonca-ı ter. – b<sup>149</sup>*

Yukarıdaki metinde eserin kafiye düzenine örnek de görülmektedir. Fakat eserin büyük bölümünde mesnevi tipi kafiye kullanılmıştır.

*"Sevdası beni, olunca kısmet, a*

*İshak gibi etti vakf-ı zulmet. a*

*İshak gibi derdimi edip yâd, b*

*Kılmak için inzivâda feryâd, b*

*Her şeyde sükûta mâil oldum; c*

*Âhımla zevâle kail oldum, c*

*Ârâmgehim Nihâl-i zeytun, d*

*Didâr-ı latîf sulha meftûn." d<sup>150</sup>*

<sup>149</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 29-30.

<sup>150</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 43.

Eserin önemli özelliklerinden biri de bazı bölümlerde diyalogların farklı karakterler tarafından tamamlanmış olmasıdır. Hâmid, bunu bir yenilik olarak kullanmıştır, böylece esere de hareketlilik getirilmiştir.

*SUMRU- Sen mi?*

*RUKZAN- Kulunuz!*

*SUMRU- Benim nedimem?*

*RUKZAN- “Sultan” idi künye-i kadîmem,  
Sultan olacak yine karîben!<sup>151</sup>*

Eşber, önceleri tek perde olarak düşünülmüş, fakat Namık Kemal’in isteği üzerine dört perdeye çıkarılmıştır. Sonradan da bu perdelere ilaveler yapılarak hacmi genişletilmiştir.

Eserdeki bazı bölümlerin asıl olgu ile çok az ilgili olduğu ve bunların oyundan çıkarılmasıyla eserin düzeninden bir şey eksilmeyeceği de bazı araştırmacılar tarafından belirtilmiştir. Birinci Perdeye İlâve-i Ulâ ve İlâve-i Sâniye’deki Sumru’ya ait tirat buna örnek oluşturacak özelliktedir. Yine bazı sahneler de gereğinden fazla uzatılmıştır. Fasl-ı Sâniye İlâve’de Roksan’ın monoloğu, Roksan’ın ricalarını dinlemeyerek Eşber’in atıyla onu geçtiği sahne gibi. Aristo’nun bilgece ve uzun monoloğunun oluşturduğu koca fasıl ise tamamen gereksiz bir perde olarak değerlendirilebilir.<sup>152</sup>

Abdülhak Hâmid, Eşber’i neden yazdığını şöyle açıklar: “*Bunu ancak kendim bilirim. Çünkü şimdiye kadar kimseye söylemedim. Şimdi itiraf etmek istiyorum ki bu bir fıtrat meselesidir ve benim fıtratımda müstebit ve mütegalibelere karşı daimî bir kindarlık vardır. Bütün cihangirleri zalimler ve zorbalardan addettiğim için İskender’e de o nazarla bakmış ve onun cihangir azametiyle eğlenmek istemiştim. Bu benim hayat felsefemdir. Binaenaleyh, Hindistan’ın uzak bir köşesinde hilkatem*

<sup>151</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 46.

<sup>152</sup> Asım Bezirci, **a.g.e.**, s. 108-109.

ondan büyük bir insan halkettim ve ona Eşber adını verdim. O Eşber'i İskender'in karşısına koydum ve 'Galip sayılır bu yolda mağlup' dedim."<sup>153</sup>

### 3.1.1.1. Özet

**Birinci fasıl;** Büyük İskender birçok ülkeyi fethedip, Pers Kralı Dârâ'yı da mağlup ettikten sonra, Hindistan'ın önemli bir merkezi olan Pencap şehrine göz koyar. İran Şahı Dârâ'nın kızı Rukzan ile nişanlıdır, ama Keşmir hükümdarının kız kardeşi olan Sumru'ya âşıktır. Bu nedenle de sevdiği kadını yaşadığı toprağa saldırmak konusunda duraksar. Aristo, ona, aşkını yenerek şehre saldırmasını salık verir.

**İkinci fasıl;** İskender'le nişanlı olan ve onu çılgınca seven Rukzan, onun Sumru ile seviştiğini öğrenir. Sumru, kardeşi Eşber'in yaman bir adam olduğunu, Pencap'ı kan dökmeden vermeyeceğini bildiği için İskender'i bu amacından vazgeçirmeye çalışır. Fakat İskender'in kararlılığı ve kendisi için Rukzan'ı feda etmesi üzerine kardeşi Eşber'i şehri teslim etmesi yolunda ikna için Pencap'a döner. Hatta kardeşine bu teklifin yanında İskender'i sevdiğini de açıklar.

**Üçüncü fasıl;** Eşber, müdafaa hazırlığındadır. Sumru, Eşber'i bu çabasından vazgeçirmek kaygısıyla millet ve vatanını tezyif eder şekilde konuşur. Eşber'e hakaret eder, İskender'i sevdiğini söyler. Bu duruma kızan Eşber, Sumru'yu hançerleyerek kalenin kapısına asar. Sumru'yu merak eden İskender, kaleye hücum emri verir. Gitmesine engel olmaya çalışan Rukzan'ı atıyla çiğneyerek geçer. Bu arada Pencap zaptedilir.

**Dördüncü fasıl;** Eşber, yiğitçe direnmesine rağmen esir düşer. İskender, Sumru'yu öldürdüğü için onu cezalandırmak ister. Fakat Eşber'in kahramanlığına hayran olup zincirlerini çözdürür ve kılıcını geri verir. Eşber, kılıcını alır almaz

---

<sup>153</sup> Abdülhak Hâmid, "Eserlerimi Nasıl Yazdım?", Resimli Ay, nr. 53-56, Temmuz 1928.

kendini öldürür. Rukzan, Sumru ve Eşber'in ölüleri karşısında şaşkına dönen İskender, üzüntüyle Aristo'ya sorar: "Bu nedir?" , Aristo'nun "Zafer veya hiç!" cevabıyla oyun biter.

### 3.1.1.2. Şahıs Kadrosu

Abdülhak Hâmid'in Eşber adlı piyesinde de, pek çok piyesinde olduğu gibi oldukça kalabalık bir kadro karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu kalabalık kadronun büyük bir kısmı oyunda çok kısa olarak görünüp kaybolurlar. Hâmid'in çizdiği sınırlar içinde sahneye çıkar ve işleri bitince de sahneden çekilirler. Bu nedenle de pek çok edebiyat araştırmacısı ve eleştirmen tarafından Hâmid'in kahramanları, yazarlarının düşünce ve duygularını canlandırmak üzere yapılmış kuklalara benzetilmiştir. Hâmid'in oyunlarının genelinde, karakter ve psikolojisi kesin çizgilerle, tam ve net olarak çizilmiş canlı tipler yaratamadığı görülmektedir. Çoğunlukla iyi ve kötü olmak üzere tek yanlı kişiler yaratır. Kişileri genellikle yazarlarına benzer; onun gibi düşünür, konuşur ve davranırlar.

İnci Enginün, Hâmid üzerine yapmış olduğu bir çalışmasında Eşber ile İskender üzerine şu tespitte bulunmuştur: " *Aslında Eşber ile İskender yiğitlikleri itibariyle birbirlerine benzerler, kader onları karşı karşıya getirmiştir. Savaş oyunlarından çok hoşlanan Hâmid, savaşı ancak vatan savunmasında tabii görebilir. Hâmid'in İskender'in karşısına çıkardığı hayalî Eşber, giriştiği savunmanın yenilgiyle sonuçlanacağını bildiği halde:*

*Mevc urmada râyetim cebelde,*

*Urdukça benim demek bu belde!..*

*der. Hâmid'in savaş karşıtlığı bu eserde görülür. Bir aksiyon adamı olan İskender tereddütlü anlar yaşar. Hâmid, onu yer yer bir şair olarak da gösterir."*<sup>154</sup>

---

<sup>154</sup> İnci Enginün, **a.g.e.**, s. 75-76.

Önceden de belirttiğimiz üzere oyun kişileri kalabalık olsa da çoğunun kişiliği oturmadığından, biz temel karakterler üzerinde duracağız. Oyunun birinci derecedeki şahısları İskender, Sumru, Eşber, Rukzan ve Aristo'dur. Yardımcı kişiler ise Batlamyus, Melyagros, Parmenyon, Kinos, Peridas, Perdikas, Amentas, Stalkis, Kratros, Etalos, Armistos, Ekaryos, Protomahos, İskender ve Eşber'in zabıtalrı ve askerleridir.

**Eşber:** Abdülhak Hâmid'in bütün piyeslerinde seveni ve sevgilisi olmayan yegâne kahramandır. Onun tek ve biricik sevgilisi, vatandır. Vatana ihaneti aklından geçirdiği için kız kardeşini öldürmekten çekinmez ve hatta ibret olsun diye kafasını kale burcuna astırır. Eşber, oldukça idealist bir kahramandır. Eşber, o "yegâne-i zaman" olan bir yiğittir. Böylesi bir kişiye uygun düşecek büyük sözlerle konuşur. Eşber, tarihî bir gerçekliği olmayan, tamamen Hâmid tarafından yaratılmış hayalî bir kişidir. O bir yiğittir; ama imkânları da sınırlıdır. Eşber, yazarı ve yaratıcısı tarafından yüceltilmiş bit karakterdir.

**Sumru:** Aşk karşısında vatanını bile unutacak kadar zayıf bir karakter olarak karşımıza çıkar. Arzularını tatmin yolunda her şeyi yapabilir. İhtirasın kurbanı olan kadın karakterlerdendir. Sumru, Eşber gibi bir kahramana tezat olarak seçilmiş ve oyuna koyulmuştur. Eşber kadar kuvvetli ve kudretli değildir. Vatana ihanetinin bedelini hayatıyla öder.

**Rukzan:** İran Şahı Dârâ'nın kızı ve İskender'in nişanlısıdır. O da sevdiği adama tutkuyla bağlıdır; ama bu tutku onu Sumru gibi davranmaya sürüklememiştir. Hâmid'in oyunlarında kadınlar genellikle ihtiras ve intikam tutkunlarıdır. İnsandan çok hayalet benzerler. Bu kadınların birkaçı, bu özelliklerin dışında kalmıştır. Rukzan da bu kadınlardan biridir. Rukzan, "ölümün bahçesinde açmış çiçeklere benzer."<sup>155</sup> Zaten kendisi de İskender'i savaşa gitmesini engellemek isterken atının ayakları altında ezilir ve ölür. Sırf şiddetli bir ihtiras tasviri için piyese konulmuş bir karakterdir, ama yine de o, diğer kadınlara nazaran daha masum kalmıştır.

---

<sup>155</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 566.



**İskender:** Oyundaki tarihî karakterlerden en önemlisidir. Yunan hükümdarıdır ve ünü tüm dünyayı sarmıştır. Hırslı ve akıllı bir savaşıdır. Ordusuyla Hindistan'a kadar ulaşmış ve pek çok zafer kazanarak Büyük İskender ünvanını kazanmıştır. Bu oyunda da her şeyden önce cihangirdir ve bütün cihangirler gibi ihtiraslıdır. Öyle ki dünyayı bile yetersiz bulur:

*“Olsaydı tabiatımda kudret,  
Verseydi o iktidarı fitrat,  
Ben âlemi hep alıp giderdim,  
Hurşidi de feth ü zaptederdim!  
Taşlık, kayalık, defîne, maden,  
Toprak veremem memâlikimden.”<sup>156</sup>*

Zafer kazanmak hırsıyla doğmuştur. Kendi iradesini insanlığın üzerinde görmektedir. Şan ve şöhret ihtirasında ve idealindedir. O da, ihtiras peşinde koşan cihangirler gibi ocaklar yıkıp canlar yakmıştır. Onun asıl psikolojisini talihi ve dehasına sahip olduğu hareket idare etmektedir. İdealleri ile aşkı arasında tereddütler yaşar; fakat gururu onu ideallerinin peşinden götürür. Pencap'ı kuşatarak Eşber'i esir alır. Ama o hem sevgilisini kaybetmiş, hem de nişanlısını çiğneyerek ölümüne sebep olmuştur. Zaferi kanlı ve ıstırap vericidir.

**Aristo:** Eserin tarihî kişilerinden biridir. Kendisi büyük ve meşhur bir düşünürdür. Oyunda da bu yönüyle görülür. Eserin en garip yüzlerindedir. İskender'in hem akıl hocası, hem de teşvikçisidir. Kişisel mutluluklar uğruna büyük işlerin yarım kalmasına razı olmaz. Aristo, bir nevi düşüncelerin hayat üzerinde tecrübesini yapan adamdır. Bu yönüyle de bir bakıma Hâmid'in kendisidir.

### 3.1.1.3. Dil ve Üslûp

---

<sup>156</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 62.

Abdülhak Hâmid, pek çok eserinde olduğu gibi bu eserde de dili oldukça ağır ve belâgatli kullanmıştır. Yabancı tamlamaları, Arapça ve Farsça kelimeleri çok fazla kullandığı için, metin çoğunlukla anlaşılması güç parçalara dönüşür. Kullanılan dil, aydın ve seçkin bir çevrenin anlayabileceği, tiyatro tekniğine uymayan, belâgatle yüklü bir dildir. Aşağıda bu özellikleri ve Divan Şiiri geleneğini yansıtan bir at tasviri görülmektedir:

*“meşhur olacak yakın zamanda!  
Bir at ki ne semte kılsa seyrân,  
Halk etmede bir azîm devrân!  
Her hatvesi muret-i tahayyür,  
Vech-i kadere verir begayir!  
Cem'iyet-i âlemin gözünde,  
Her esri eser demek semâvî,  
İkli'l- âle nâ'ildir müsâvi,  
Olmaz mı ya bence mucib-i şân  
Darbıyla olur isem perişan?”<sup>157</sup>*

Hâmid, eski Divan Şiiri geleneğinden tamamıyla kopamamıştır. Eserin hemen hepsinde ağır ve lügatli bir üslûba rastlanmaktadır. Hatta bazı sayfalarda Türkçe sözcükler yok denecek kadar azdır.

*Rukzan: Vatkâ ki Ayas'ta çeng-ber-çeng,  
Kisrâ ile kayser ettiler çeng,  
İfrit-i şafak-lika-yı heycâ  
İskender'i etti pâ-y-ber-câ,  
Hicrân ile ayrılıp pederden,  
Reh-yâb-ı firâr idim kederden.  
Bilmem ki neye müşâbehette,  
Gavga oluyordu her cihette..*

<sup>157</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 97-98.

*Sahrâ sahrâ tebâüd ettim,  
Âhu gibi hep Hatâ'ya gittim.  
Almıştı reh-i firâri sayyâd,  
Dağdan, dereden gelirdi feryâd!...<sup>158</sup>*

Eserin bütününe hâkim olan dil yukarıda örnekleriyle açıkladığımız üzere ağır bir dil olsa da zaman zaman metinde konuşma diline uygun oldukça sade Türkçe mısralara da yer verilmiştir:

*“İskender’i şimdi gördüm işte.” , “Gel kardaşımı bana bağışla.”, “Olsan ne var, Eşber’e enişte?”, “Sumru sizin oldu muydu gerçek?”, “Vallah keserim seni dişimle.”, “Var gez, kayalıkta dağda kırd / Düş bir çukura, geber, kakırda.”, “Vay gayreti kalmamış hayasız.”*

Daha önce de örnekle açıkladığımız üzere eserin bazı bölümlerinde şiir değeri taşıyan pek çok tirat ve monolog yer almaktadır. Bu da Hâmid’in bu eseri, oynamak üzere değil de, okunmak ve vermek istediği birtakım mesajlarına aracı olması amacıyla yazdığını örneklemektedir. Metinde yer alan ve çoğunlukla nutuk değeri taşıyan bu uzun ve anlaşılması zor tiratlar, monologlar eserin sahnelenmesini imkânsızlaştırmaktadır. Bu durum sahne tekniğine uygun bir tavır değildir. Eserde sağlam bir dil yoktur, keyfiliğe dayalı bir dil kullanılmıştır. Tiyatro dil üzerine kurulu bir sanattır; fakat Hâmid’de dil zevki ve anlayışı yoktur. Dil ve teknikteki bu keyfî tavrın temelinde romantizmin etkisi düşünülebilir.

#### **3.1.1.4. Değerlendirme**

Dört perdeden oluşan ve manzum bir dram olan Eşber, Hâmid’in en önemli eserlerinden biridir. Dil ve teknik bakımından zayıf ve kusurlu bir eser olsa da pek çok araştırmacının da kabul ettiği gibi yazarın başarılı sayılabilecek tiyatroları arasında yer alır. Eşber, Corneille’in Horace adlı eserinden iktibasla yazılmış bir oyundur. Fakat pek çok yönden aralarında farklılıklar bulunmaktadır. Hatta Eşber,

---

<sup>158</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 47.

Horace'dan daha sade ve akla yakın kabul edilebilir. Şahıs kadrosu da Horace'a göre daha azdır. Vatanını savunmak zorundayken, kız kardeşi Sumru'nun ihaneti üzerine onu hançerleyen Eşber, seyirci gözünde Camille'i öldüren Horace'dan daha haklı bir kahramandır.

Abdülhak Hâmid, bütün eserlerinde olduğu gibi Eşber'de de kahramanlarını yüceltme ve asilleştirme çabasını göstermiştir. Biri cihangir, diğeri *yegâne-i zaman* olan iki karakteri karşımıza çıkarır. Kahramanlarını soylu kılma çabasının altında da klasik tiyatronun yattığını söylemek mümkündür. Corneille'in tarihten hikâye kahramanlarını alıp bir efsane aşkı içerisinde yaşatmasına karşılık, Abdülhak Hâmid tarihten hakiki şahsiyetleri alıp onları efsanevî aşklarla ve hayalî şahsiyetlerle kuşatmıştır.<sup>159</sup>

Eserin içinde pek çok fikir ve monoloğun aksiyonun akışı içinde eritilmediği de görülmektedir. Örneğin, Aristo Yunanistan'dan hiç çıkmadığı halde, sırf Hâmid'in düşüncelerine tercüman olmak için İskender'in peşi sıra, Pencap'a kadar gelmiştir. Aristo bir bakıma yazarın fikirlerinin hayat üzerinde tecrübesini yapan kişi rolünü üstlenmiştir.

Oyunun sonu Corneille'e nazaran Hâmid'de daha trajik ve etkilidir. Şeref ve vazife duygusu, Eşber'de daha baskındır. Kardeşini öldürdüğü kılıcı İskender kendisine iade edince intihar etmiştir. Burada Shakespeare etkisi dikkati çekmektedir. Hâmid'in oyunlarında Shakespeare ve diğer bütün romantiklerin etkisiyle hançer, zehir içme, mezarlık sahneleri, ölüm, ihtiras sahneleri sıkça görülmektedir. Bu eserde de hançerleme, ölüm ve ihtiras sahneleri yoğun olarak işlenmiştir. Ayrıca eserin kişilerinin tek yönlü olmaları da ( ya iyi, ya kötü) romantik edebiyatın etkisini belirginleştirir.

*Eşber* piyesinde, vatan müdafaası, vatan sevgisi, kahramanlık, aşk acısı, sevgilinin uğruna ölme ve intihar, ihtiras, savaş ve savaş karşıtlığı, savaşın sebep

---

<sup>159</sup> Ahmet Kabaklı, *Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fak., Tez No. : 292, 1948, VI+162 s.

olduğu sıkıntı ve facialar, küçük menfaatlerin ideallere vereceği zarar gibi motiflerin işlendiği, bunların aynı zamanda klasik trajediler için de geçerli motifler olduğu görülür. Savaşta yenilen; ülkesini, tâcını ve tahtını kaybeden bir hükümdarın, düşmanını sevdiği için kız kardeşini öldürmesi, savaş sonunda esir düşmesi, bu esârete dayanamayarak kendisini öldürmesi trajik havayı güçlendiren unsurlar olarak sıralanabilir.

Hâmid'in bu eserde savaş üzerinde bu kadar yoğun olarak durmasının ve savaşın insanlığı facialara sürükleyeceğini vurgulamasının nedenlerinden biri de yaşadığı devrin etkisidir. Eşber, konusunu uzak tarihten almış olan bir eser olsa da, Hâmid onu 93 Harbi diye de anılan 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı sonrasında yazmıştır. Bu savaşın Osmanlı üzerinde oldukça fazla olumsuz etkisi olmuştur. Hâmid de, yaşadığı çağın gerçeklerine kayıtsız kalamamıştır. Bu konuya Tanpınar da değinmektedir: *“Az çok taklit fikriyle başlayan ‘Eşber’, Hâmid’in şüphesiz en orijinal ve muvaffak eseridir. Fakat bu piyes iki kahramanı ve iki ayrı tezi düşünülerek okunmalıdır. ‘Eşber’ 1878 Rus harbinin felâketlerinin tesiri altında yazılmıştır. Hâmid burada müdafaa harbinin büyük içtimaî vazife hissi ile harp aleyhtarlığını birleştirir.”*<sup>160</sup>

Hâmid, Eşber’de büyük, derin ve etkili fikirleri Corneille’de olduğu gibi vecizeler şeklinde sunmuştur. Eser bu yönüyle başarılı sayılabilir. Pek çok araştırmacı tarafından şaheser olarak görülmesi bu özelliğindedir. İskender’in bütün dünyayı hükmüne geçirip tahrip kudretini göstermesi, eserde *“Zafer veya hiç!”* ifadesiyle, Batlamyus’un İskender’e tarihçi ile cihangirin tarih karşısındaki rolünü anlattığı kısa ama etkili mesajı *“Tarihi yazan benim, yapan siz.”* sözleriyle verilmiştir. İskender, perişan ettiği Pencap şehri ve insanlar karşısında pişmanlıkla, *“Ey nefsi-hâris, acep ne buldun?”* deyince, Aristo şu cevabı verir: *“Ey şâh-ı cihân, muzaffer oldun.”*

Eşber, savaşla ilgili düşüncelerini şöyle ifade eder: *“Galip sayılır bu yolda mağlup!”* Teslim olmayı büyük bir alçaklık olarak görür ve istiklâl ister:

---

<sup>160</sup> Ahmet Hamdi TANPINAR, a.g.e., s.571-573.

“Mevc urmada râyetim cebelde,  
Urduka benim demek bu belde.”<sup>161</sup>

Eserde İskender’in rivayet olunan gayesi de açıklanmıştır. Bu fikirleri, Hitler’in fikirlerine benzeten araştırmacılar da vardır.<sup>162</sup>

*İskender: Sence emelim değil yap inhan,  
Pek çok geliyor cihâna şâhân.  
Nefsimce benim değil bu davam;  
Maksûd hep ittihâd-ı akvâm;  
Emlâkime olsa mülkü merbût  
Elbette olur idare mazbût.*

*Rabteylemem mi Rum’u Hind’e?  
Deryaları etmedim mi tezvîc,  
Oldu, taşınıp ulûm-ı Yunan,  
Nev-reste-i Hind’e aynı cânân;  
Etti, dökülüp letâif-i Sind,  
Allâme-i Rum’u âşık-ı rind.  
Az çok nefes aldı ehl-i irfân;  
Meyl-i heves etti feylesufân.  
Düştü, işi hatmedince ordu  
Her bir ere bir nigâr-ı Hindû.<sup>163</sup>*

Vatan müdafaası ve vatan sevgisinin eserin temel fikirleri olduğunu daha önce de belirtmiştik. Bu fikir, Hâmid’in pek çok piyesinde karşımıza çıkar. Vatanın kutsiyeti, bütün kişisel hırs ve arzuların üzerinde oluşu ele alınmıştır. Vatan savunmasının lüzumlu mu, lüzumsuz mu olduğunu, Eşber ile Sumru’yu tartışarak ifade eder:

<sup>161</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 78.

<sup>162</sup> Ahmet Kabaklı, **Abdülhak Hâmid’in Tiyatroları**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fak., Tez No. : 292, 1948, VI+162 s.

<sup>163</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 54-55.

Eşber: “Her hangi gün etsem isti!âne,  
Millet bana eyliyor îâne.  
Şimdi o talep ederse bir dâd,  
Lâyık mı ki etmeyeyim ben imdâd?”

Sumru: “Olsan da vatan için fedakâr,  
Evlâdı o nâmı eder inkâr.  
Pek boştur o halka yaver olmak;  
Zirâ biliriz ki hepsi ahmak.  
Almuş ne olur bu mülkü düşmen?  
Bir başka taraf olurdu me'men.  
Millet nola düşse ıstrâba,  
Olmuş ne çıkar vatan harabe?  
Lâzım mı bize vatanla millet?  
Biz var olalım, yeter bu devlet!”

Eşber: “Sensin görünen bize mübâyin!  
Hiç çıkmadı âlimizden hâyin.  
Ya hasm ile çiğnenirken etraf,  
Bir can yoluna edip de israf,  
Namusumuzu ederse itlâf,  
Şâyân-ı senâ görür mü ahlâf?  
Hazır duruyor hücumu merdan,  
Gelsün gelecekse işte meydan,  
Harbetmeden ilticayı lâkin,  
Merdan göremez, mecaz u mümkün.  
Yol vermese de zaman halâsa,  
Etmem taleb-i aman hulâsa!”<sup>164</sup>

Yukarıda da çeşitli örneklerle detaylı olarak değerlendirmeye çalıştığımız Eşber piyesinde Hâmid, şayet içeriğindeki aksiyonu iyi kullanmış olsaydı, fikirler olayın içinde başarıyla eritilseydi, asıl olaydan kopuk olan uzun tiratlara ve gereksiz

<sup>164</sup> Abdülhak Hâmid, a.g.e., s. 80-81.

monologlara daha az yer verilseydi; özetle söyleyecek olursak Hâmid, dil ve teknik kusurları ortadan kaldırarak bu eseri kaleme almış olsa idi Eşber sahnelenmeye müsait bir dram olabilirdi. Bütün bunlara rağmen, Batılı anlayışa uygun ve trajediye yaklaşmış bir eser olması bakımından ve de yeniliklere açık olması yönüyle edebiyatımızda önemli bir yere sahiptir.



### 3.1.2. Sardanapal

Sardanapal, Abdülhak Hâmid'in yazımını 1876 yılında tamamladığı, ancak yayımlanması kırk sene sonrasını bulan bir manzum piyesidir. Eserin başında bulunan küçük bir notta da bu durum belirtilmiştir. Hâmid, eserini Edirne'de yirmi beş günde kaleme aldığını söyler. Fakat diğer eserlerinde olduğu gibi bu eserine de yayım izni alamaz. Mektuplarında sürekli olarak bu durumdan şikayetçi olduğu ve yayım izni alınıp alınmadığını takip ettiği görülmektedir. Şair, eserini başına şu ifadeyi koyarak yayımlatır: “*İttihât ve Terakki Cemiyet-i Muhteremesine takdim-i ihtirâm / Bundan kırk sene evvel yazılmış ve 1915 senesinde ta'dil ve tecdîd olunmuştur.*”<sup>165</sup>

Eserin başında oyunu tanıtmak ve bilgi vermek amacıyla Hâmid tarafından kaleme alınan bir de mukaddime bulunmaktadır. Bu mukaddimesinde Sardanapal'in kim olduğunu belirterek konusunu da uzak(eski) tarihten aldığını açıklar. Fakat Hâmid, oyunlarının büyük bir bölümünü tarihî konulardan seçmiş olsa da aslında tarihî gerçekliğe çok da uymaz. Bu konu ile ilgili görüşlerini de yine eserin mukaddimesinde şu sözlerle belirtir: “*Bu eser bir tarih olayının aşk ateşi ile aydınlatılarak gösterilmesidir. Dikkat edenler bunda tarihe uygunluktan çok, bir şiir ve güzel düz yazı hevesinin zorlamalarına uyma bulurlar.*”<sup>166</sup>

Abdülhak Hâmid, oyunlarının konu, zaman ve mekân seçimini yaparken tarihe ve tarihî kaynaklara sıkça başvurmakla beraber, onları kendi hayal ve kurgu dünyası ile bütünleştirerek okuyucuya sunar. Rıza Tevfik'e yazdığı bir mektubunda

---

<sup>165</sup> Abdülhak Hâmid, **Sardanapal**, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1335/1919. Ancak eserin bu yayımından evvel, Selânik'te bulunan *İttihat ve Terakki* gazetesinde tefrika edildiği bilgisi vardır. İki metin arasında da ciddi farklılıklar olduğu bilinir. Ömer Faruk Akün, bu farklılıklardan kısaca bahsettikten sonra ilk neşrin 1908 Kasım ayı ile Aralık ayı arasında 29 tefrika hâlinde yapıldığını belirtir. Bkz. Ömer Faruk AKÜN, **a.g.m.**, s.152. Hâmid'in bu oyunu da diğerleri gibi İnci Enginün tarafından yeni harflere aktarılıp yayımlanmıştır. Ayrıca bu yayımda, eserin farklı zamanlarda yapılmış neşirleri arasındaki farklar da dipnot şeklinde gösterilmiştir. Bu baskı için bkz. **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları IV Eşber/Sardanapal**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.127-268. Çalışmamızdaki alıntılar bu baskıdan yapılacak ve “Abdülhak Hâmid, **Sardanapal**” şeklinde gösterilecektir.

<sup>166</sup> Abdülhak Hâmid, “**Mukaddime**”, **Sardanapal**, s. 129.

(1 Ağustos 1334/1918) konu bulmakta zorlandığı için konularını tarihten veya ‘şundan bundan’ almak zorunda kaldığını söyler.

Eserin mukaddimesinde, Namık Kemal’in bu oyunu okuduktan sonra Lord Byron’un Sardanapalus isimli bir oyunundan kendisini haberdar ettiğini, o oyunu da okuduğunu, iki oyunun birbirinden farklı olduğunu, kendi eserini eksik bulduğunu da vurgulamıştır. Bu konu da İnci Enginün, Hâmid’in Lord Byron’a ait oyundan habersiz oluşunu gerçekçi ve inandırıcı bulmadığını, Hâmid’in kaynaklarını açıklama konusunda kapalı olduğunu belirtmektedir.<sup>167</sup>

Hâmid, eserindeki eksikliklerin sebebi olarak Eşber ve Tezer’de olduğu gibi zengin uyakta (kavâfi-i mukayyede) yazılmış olmasından kaynaklandığını gösterir. Bu durum da eserini doğallıktan uzaklaştırmaktadır. Ona göre bir eseri güzel ve başarılı yapan tabî olana yakın olmasıdır. “*Bir heykel ne kadar güzel olursa olsun, ruhsuzdur. Hâlbuki bir heykelin de güzelliği tabiiyete olan mukareneti nisbetindedir.*”<sup>168</sup>

Abdülhak Hâmid, Namık Kemal’e yazdığı bir mektubunda eserini önce mensûr olarak yazmaya başladığını, sonradan manzûm olarak düzenlediğini belirtir.<sup>169</sup> Zaten onun asıl tavrı çoğunlukla manzûm tiyatrodan yana olmuştur.

“*Eserlerimi Nasıl Yazdım?*” isimli makalesinde eseri hakkında şu bilgiyi vermektedir: “*Tarih-i umumideki tettebbuatın neticesi olarak tanzim ettiğim bu Sardanapal ilk manzûm eserimdir. O da istibdata karşı yazılmış bir ihtilâl eseridir. Edebiyat aşkı bediiyat aşkı demektir. Bediiyat aşkında ise, aşk-ı vazife, aşk-ı vatan,*

---

<sup>167</sup> Hâmid’in *Sardanapal*’i, Byron’un bu eserini gördükten sonra mı yazdığı konusunda bir belirsizlik olmakla birlikte, İnci Enginün, Hâmid’in kendi kaynaklarını açıklamak konusunda ketum davrandığını, dolayısıyla pekâlâ bu eserden etkilenmiş olabileceğini belirtir. Bu konuda bkz. İsmail PARLATIR ve diğerleri, **Tanzimat Edebiyatı**, s.527. İnci Enginün bir başka çalışmasında iki eser arasında çok ayrıntılı bir mukayese yapmıştır. Bunun için bkz. İnci ENGİNÜN, “Byron ve Hâmid’in *Sardanapal* Piyeleri Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma”, **Mukayeseli Edebiyat**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1999, s.78-100. Bu konuda yapılmış bir başka çalışma için de bkz. Nur Gürani-ARSLAN, “Abdülhak Hâmid’in İki Eserinin Boron’ın Sardanapalus Adlı Oyunu İle Karşılaştırılması”, **Vefatının 60.Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri**, ISAR Vakfı Yayınları, İstanbul 1998, s.41-51.

<sup>168</sup> Abdülhak Hâmid, “Mukaddime”, *Sardanapal*, s. 130.

<sup>169</sup> Abdülhak Hâmid’in Mektupları, (haz. : İnci ENGİNÜN), s. 35.

*aşk-ı millet, aşk-ı insaniyet gibi hasenat-ı maneviye de mündemiçtir. İhtilâl eseri olduğu için Şehnâme veznini ihtiyâr etmiştim. Bundan dolayı biraz Acemâne bulmuşlardır. Meşrutiyetten sonra Maarif Nezareti marifetiyle neşredilen Sardanapal'in müsvedde nüshası uzun zaman nezdimde kalmış, tab'ını deruhte eden kitapçının dükkânında müsadere edilmiş olduğundan bana kitapçının istinsah ettiği sureti verilmiş idi.”<sup>170</sup>*

Yukarıda verilmiş olan bilgiye rağmen, bu eser onun ilk manzûm piyesi değildir. Bu eserini baskıya, zorbalığa karşı bir ayaklanmış ve başkaldırı amacıyla kaleme almıştır.

Hatıralarında bu eserin yazma ve yayımlama sürecini, “*Sultan Aziz çağında yazılmış, Sultan Murad döneminde hazırlanmış, Sultan Hâmid yüzyılında saldırıya uğramış, Sultan Reşâd zamanında tutsaklık bağından kurtulmuştur.*” sözleri ile ifade etmiştir.<sup>171</sup>

Sardanapal, bir ihtilâl ve başkaldırı eseri olması nedeni ile Şehnâme'nin ‘cengâverâne’ aruz ölçüsü ile yazılmıştır: Fe’ û lün, Fe’ û lün, Fe’ û lün, Fe’ ûl. Kafiyeleşmesi ise mesnevi nazım şekline uygundur.

*“Olur her büyük iş asîrü’l-husûl,*

*. - - / . - - / . - - / . -*

*O işte sebât eylemektir usûl.”<sup>172</sup>*

*. - - / . - - / . - - / . -*

*(Fe’ û lün, Fe’ û lün, Fe’ û lün, Fe’ ûl)*

*“Şu sahrâ-yı garbâ, şu sahn-ı türâb, a*

*Verir hisseden kalbe bir ıstırâb! a*

*Bu virâneye sen de hayretle bak! b*

*Ne ma’ mûredir? Çeşm-i ibretle bak! b*

<sup>170</sup> Abdülhak Hâmid’in *Hâtıraları*, (haz. : İnci ENGİNÜN), s. 404.

<sup>171</sup> Abdülhak Hâmid’in *Hâtıraları*, (haz. : İnci ENGİNÜN), s. 406.

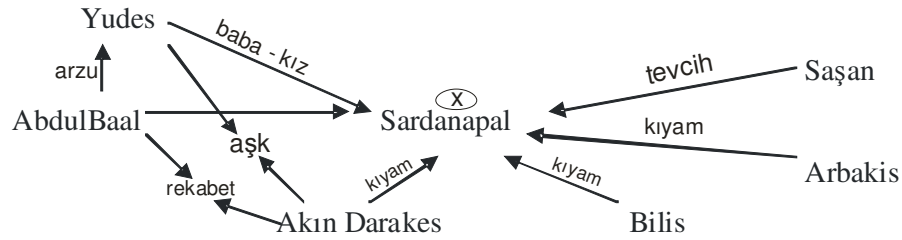
<sup>172</sup> Abdülhak Hâmid, *Sardanapal*, s. 135.

Şu tenhâ makabirle şehri harâb, c  
Gülstan-ı bûm, aşiyân-ı gurâb.”<sup>173</sup> c

Hâmid, vezni eserinin konusuna uygun olduğu için seçmişse de fikirlerini bu vezinle pek iyi ifade edememiştir. Kendisinin de bir eksik olarak gördüğü mukayyet kafiyenin eserine zarar verdiği de söylenebilir. Ahmet Hamdi Tanpınar bu durumu “*muvaaffakiyetsiz mısralarla*” yapılan bir tecrübe ve “*herhangi tarihi bir isme mâl edilmiş, hayalî bir mevzuu işleyen*” oyunlarından sayar.<sup>174</sup>

Ahmet Kabaklı, eserin esas vezninden farklı vezinlerle yazılmış nağmelerin hayli yer tuttuğunu, Hâmid’in diğer eserlerinde de yaptığı mısraları tashih etme huyunun burada son haddine vardığını belirtir ve bu duruma şu örneği gösterir: “*‘Eder Hâlik elbette ol halkı râm’ mısraını, sayfanın altında ‘O halkı eder Hâlik elbette râm’ (şeklinde de olabilir) diye düzeltmiştir. Mısraın düzeltilmiş şekli diğerinden daha iyi olmadığına göre, Hâmid aynı fikri aynı kelimelerle ve aynı vezinle iki kere yazabileceğini göstermek istemiştir.*”<sup>175</sup>

Ahmet Kabaklı, çalışmasında bu eserin planını aşağıdaki şekilde göstermiştir:<sup>176</sup>



### 3.1.2.1. Özet

**Birinci manzar;** Babil’de Bilis, Arbakes ve Akın Darakes’in bulunduğu bir odada başlar. Bu kişiler, yıllardır süren bir zulümden ve zalimden bahsetmektedirler.

<sup>173</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 150.

<sup>174</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, 8.b., s. 561-592.

<sup>175</sup> Ahmet Kabaklı, **a.g.e.**, s.119.

<sup>176</sup> Ahmet Kabaklı, **a.g.e.**, s. 119.

Başlarında bulunan ve halka zulmeden kral Sardanapal'den kurtulmak için bir ihtilâl plânı yapmaktadırlar. Bu arada Bilis ve Arbakes, ihtilâlden sonra kimin nerede hüküm süreceğini de belirlemek isterler. Akın Darakes bu konuşmalardan rahatsızlık duyar ve tedirgin olur. Bu konuda diğerlerinden pasif bir tutum takınır. Rahatsız olmasının bir nedeni de, zulüm ve baskıdan kurtulmak isteyenlerin bu kez de kendi aralarında yağma ve güç kazanma mücadelesine girmiş olmalarıdır.

*İkinci manzarda*, Akın Darakes'i sevdiği kızıdan söz ederken görürüz. Sevdiği kız, Sardanapal'in kızı Yudes'tir. İhtilâl nedeniyle Yudes'in başına kötü bir şey gelmesinden korkar. Akın Darakes'in kararsızlık içinde olduğu görülür. Oyunun çatışma unsurlarından birisi Akın Darakes'in Yudes ile ihtilâl ve dolayısıyla vatan arasında kalmışlığıdır. Bu çatışma unsuru ilerleyen bölümlerde Yudes'te de görülecektir. Bu arada sahneye Abdulbaal girer ve Akın Darakes'le ihtilâl hakkında konuşurlar. Baal de Yudes'in en büyük hediye olacağını söyleyince Akın Darakes onun da Yudes'i sevdiğini anlar.

*Üçüncü ve dördüncü manzaralarda*; Yudes'i Ninova civarında bir ağaçlıkta yardımcılarıyla birlikte görürüz. Yudes, kederli bir haldedir. Saray kadınları onun bu kederini anlayamazlar ve üzülürler. Kral kızı olmasının onun için bir anlamı yoktur, hatta yoksul bir aileden gelse daha mutlu olacağını düşünmektedir. Hânende ve sâzendeler gelir ve bir meclis kurulur. Bu esnada Akın Darakes Yudes'le görüşmeye gelir. Baş başa kalınca birbirlerine olan sevgilerini dile getirirler. Yudes sevdiği adamla kaçmak ister, ama Akın Darakes bu teklifi reddeder. Vatanın her türlü aşktan daha önemli olduğuna dair uzunca sözler söyler ve Yudes'i hayal kırıklığına uğratar. Yudes'i de yapılacak olan ihtilâl ile ilgili haberdar eder. Yudes, şaşkınlık ve hiddet içinde kalır. İki sevgili, bir anda karşı karşıya gelmiştir. Akın'ın oradan ayrılmasının ardından Baal Yudes'in yanına gelir ve bu durumu kendi lehine çevirmeye çalışır. Hatta Akın'ı ortadan kaldırabileceğini de söyler. Abdulbaal'in de işin içinde olduğunu bilen Yudes, ona da tepkisini gösterir, Baal'in masum görünme çabasına inanmaz.

Öte yandan Ninova'da Saşan'ın dairesinde Sardanapal ve adamlarını görürüz. Saşan, kralın kâhinidir. Sardanapal, kendisine karşı kurulan düzeni öğrenmiş ve uyarılmadığı için de kâhinlerine öfkelenmiştir. Saşan, bunun önemsiz bir hareket olduğunu, başarısız olacaklarını söylese de Sardanapal'in tedirginliği geçmez, Saşan'a lanetler yağdırır. Burada Saşan olağanüstü güçlerini kullanarak Sardanapal'in üzerine yürür. Heykeller hareketlenince, Sardanapal bu halden ürperip Saşan karşısında diz çöker ve pişmanlığını dile getirir. Manzarın sonunda peri kızları içeri girerek şarkı söyleyip dans ederler.

**Beşinci ve altıncı manzarlar;** Ninova'da Sardanapal'in sarayında Sardanapal ve çevresindekiler konuşmaktadırlar. Sardanapal, olan bitenden adamlarını sorumlu tutmakta, isyan hazırlığını kendisine haber vermemelerine öfkelenmektedir. Sebad adlı sadık bir adamı kendisini uyardığını söylese de Sardanapal daha çok hiddetlenir. Sebad'ı zindana attırır. Çevresindeki dalkavuklar bu davranışı doğru bulurlar. Sardanapal bu kez de Astaras'ı öldürme talimatı verir. Sardanapal, adamlarının isyancılardan da zararlı olduklarını, herkesin işin içinde olduğunu söyler. Ordusunun durumunu Siruz'a sorar; fakat Siruz konuşmadan dalkavukları her şeyin yolunda olduğu yalanını söyleyerek gerçeği açıklayacak olan Siruz'u engellerler. Siruz, yine de tüm gerçekleri olduğu gibi hükümdarın yüzüne söyler ve öfkelenen hükümdar tarafından hançerlenerek öldürülür. Aslında Sardanapal de etrafındakilerin dalkavukluğunu anlamıştır. Bu sırada içeriye Yudes girer. Sardanapal ona da hakaretler yağdırır ve Baal'le evlenmemesine kızar. Yudes artık babasının anlayışsızlığı ve zalimliğini eleştirmeye başlar. Yudes'in içinde bulunduğu açmaz giderek sıkıntı vermeye başlar. Nedimelerinden Semiramis, Yudes'e vatanseverlik konusunda öğütler verir. Halkının ve vatanının yanında olması gerektiği gerçeğini anlayan Yudes, iyiden iyiye kararsızlığa batmıştır.

Bu esnada Sardanapal Yudes'in yanına gelir. Kızının düşüncelerini öğrenmek ister. Yudes, bu adamların kendisi tarafından zamanında ödüllendirildiklerini söyleyerek babasını hatalı bulur. Babası bu kez de kızının sözlerine öfkelenir. Bu sırada halkın saraya doğru yürüyüşe geçtiği öğrenilir. Sardanapal'in şaşkınlığı

karşısında Yudes yaptığı zalimliklerin sonucu olduğunu belirtir. Sardanapal, kızına hançer sokarak onu yaralar.

*Yedi, sekiz ve dokuzuncu manzarlar;* Sardanapal yatak odasında iken karşısına daha önce öldürttüğü veliaht Senbüt'ün hayaleti çıkar ve ona ülkeyi yönetemediğini, parçaladığını söyler. Ülke yönetiminde hükümdarın rolünü vurgular. Sardanapal, bu durum karşısında bir hayli ürkümüştür.

Öte yandan kadınlar bölümünde kadınların kendi aralarında konuştukları görülür. Onlar da durumdan memnun değildir. Söylenen şarkılarda bile eleştirilen yönetimdir. Herkes, ölümü bir kurtuluş olarak görmektedir.

Yudes, dokuzuncu manzarda odasında yalnızdır. İçindeki çatışma ile meşguldür. Sevdiği adam ve babası arasında bir seçim yapmak onu zorlamış ve üzümüştür.

*Onuncu manzarda,* ihtilâlcilerin çadırlarını Ninova şehrinin dışındaki surların önüne kurduklarını görürüz. Sardanapal'i şehrin içine hapsedmişlerdir, fakat o teslim olmaya niyetli değildir ve direnir. Bu arada şiddetli bir yağmur başlar ve herkesi zor duruma sokar. Yağmur giderek tufana dönüşür, çadırları dağıtıp hücumu zorlaştırır.

*On birinci manzarda;* saray halkının bir araya toplandığı görülür. Sardanapal, saray halkına düzenin neden bozulduğunu anlatır. Kızı ve halkı da ihtilâlcilerin yanındadır. Yine de teslim olmayı düşünmez. Sardanapal, Yudes'i sürükleyip saraydan atmak üzereyken bir güç Yudes'i kurtarır.

*On ikinci manzar;* yani piyesin son bölümünde yıkılan saray görülmektedir. Akın Darakes ve Yudes bir mağaranın girişindedirler. Yudes ailesinin sarayda yok olmasını kabullenemez ve Akın Darakes'ten uzaklaşıp Baal'e yönelir. Fakat Baal de artık Yudes'i kabul etmez. Kahrolan Yudes, kendisini bir uçurumdan aşağı atar ve ölür. Akın Darakes de bu duruma dayanamayarak ortadan kaybolur. Tüm bu olanlar

karşısında Baal de orada bulunmasının mânâsız olduğunu düşünerek hançerini göğsüne dayar ve bu halde iken oyun sona erer.

### 3.1.2.2. Şahıs Kadrosu

Abdülhak Hâmid'in diğer oyunlarında olduğu gibi Sardanapal adlı oyununda da şahıs kadrosu oldukça kalabalıktır. Fakat kadronun bu kadar kalabalık olmasına rağmen, oyunun etrafında döndüğü kahramanlar birkaç kişiyi geçmez. Ana kahramanlar; Sardanapal, Yudes ve Akın Darakes'tir. Diğer kahramanlar, oyunun ve kurgunun gelişmesini sağlayan yardımcı kahramanlardır. Abdulbaal, Bilis, Arbakes, Saşan, Ninas, Siruz, Sebat, devlet erkânı, nedimeler, askerler vs.

**SARDANAPAL:** Oyunun merkezinde yer alan Asur hükümdarıdır. Sardanapal, piyesin menfi karakteri olarak gösterilmektedir. Müstebit ve zalimdir. Zevk ve sefa içinde yaşayarak milletine sırtını çevirmiştir. İçki ve kadın düşkünlüğü yüzünden korkak ve hilekâr bir hükümdar olmuştur. Halkı tarafından da sevilmemekte ve kendisine karşı yoğun bir tepki, hatta nefret vardır. Eleştiriye karşı en ufak bir tahammülü dahi yoktur. Kendi öz kızını bile bu nedenle hançerleyecek kadar tahammülsüzdür. Etrafını dalkavuklar sarmıştır, bu nedenle de gerçekleri göremez; gördüğünde ise iş işten çoktan geçmiştir. Onu uyarmaya çalışan dürüst ve sadık kişileri cezalandırma yoluna gider. Dalkavukları, ona her şeyi iyi göstererek sorumluluktan uzak tutmuşlar, vatani harap, milleti de isyankâr duruma getirmişlerdir. Sardanapal, yalana o kadar alışmıştır ki, kendisine doğruları söyleyen Siruz'u kendi elleriyle öldürür. Kendi kızı Yudes'in de âsilerle işbirliği içinde olduğunu düşünerek kızıyla da ilişkisini keser.

Hâmid'in pek çok piyesinde Sardanapal tipini görmek mümkündür. Zalim ve müstebitler onun eserlerinde sıkça kullandığı tiplerdir. Bunda döneminin etkisini de dikkate almak gerekir. Sardanapal karakterinin kişiliğinde aslında II. Abdülhâmid



kıyasıya eleştirilmiş, zalimlerin başına gelecek acı son ortaya konulmuştur. Sardanapal, eserde otuz bir yıl hüküm süren bir hükümdardır. Bu nedenle de bazı yanlarıyla Abdülaziz'e, çoğu özelliğiyle de Abdülhâmid'e benzer.

YUDES: Sardanapal'in kızıdır. Güzel ve akıllıdır. Babasına karşı ihtilâl hazırlığı içinde bulunanlardan Akın Darakes'e âşık ve onun sevgilisidir. Babası ve sevgilisi arasında bir kararsızlık halindedir, bu nedenle de sürekli kederlidir. Sevgilisini, babasına karşı hazırlanan ihtilâlin içinde olduğu için oyunun sonuna kadar affetmez, ama babasının hatalarını yüzüne vurmaktan da asla geri durmaz. Küçük yaşta annesiz kalmış, saray kadınları ve nedimeler tarafından büyütülmüştür. Sürekli bir yalnızlık ve melankoli içindedir. Oyunun başından sonuna kadar, iç çatışmalarıyla mücadele etmek zorunda kalır, sonunda da intihar eder. Trajik bir yaşamı olmuştur. Yudes, küçük yaşta annesini kaybetmiş olması, nedimelerce büyütülmesi, babası ve aşkı arasında kalması ve sonunda intihar etmek suretiyle bu sıkıntılarında kurtulmaya çalışması ile klasik trajedi karakterlerinin özelliklerine yakın bir noktada durmaktadır.

AKIN DARAKES: Saradanapal'e karşı yürütülen ihtilâlin önderlerinden Bâbil valisi Bilis'in oğlu ve Sardanapal'in kızı Yudes'in âşığı ve sevgilisidir. İhtilâlcı ve vatansever bir gençtir. Haklı gördüğü bir dava ( vatan aşkı ) uğruna sevgilisini ve mutluluğunu tehlikeye atacak kadar gözüpektir. Vatanperverdir ve vatan aşkı onun için her türlü sevginin üstündedir. Öte yandan, babası da dahil, ihtilâlcilerin çıkarıcı tavırlarından ötürü rahatsızlık içindedir ve bu da onu, Yudes gibi zaman zaman kararsızlığa ve açmaza götürür. Oyunun sonunda kurtardığı Yudes'in kendisine dönmemesi üzerine çıldırır ve ortadan kaybolur.

Oyunun diğer kahramanlarını Sardanapal'in adamları ve dalkavukları, ihtilâlciler, halk ve saray kadınları olarak toplamak mümkündür. İhtilâlcilerden Bilis ve Arbakes, üst düzey yönetici görevindedirler. Sardanapal'den memnuniyetsiz oldukları için onu ortadan kaldırma çabası içindedirler. Ama onlar da ihtilâl sonrası kendi pozisyonlarını düşünecek kadar küçük ve ahmakça çıkarlar peşindedirler. Bir bakıma onlar da güç peşinde koşan müstebit ve zalim adaylarıdır.

Bu bölümde Abdülbaal'den söz etmek gerekir. Çünkü Abdülbaal, hem Akın Darakes'in sevgilisine âşıktır (Yudes'e onu ortadan kaldırmayı bile önerir.), hem de Akın Darakes'le aynı dava içinde yer almaktadır. Yani, Akın Darakes'le aralarında hem rekabet, hem de dava ortaklığı vardır. Bu da oyunun önemli çatışma unsurlarından biri olarak karşımıza çıkar. Oyunda yer alan diğer kahramanların oyunun gidişatına herhangi bir katkılarının olduğu söylenemez. Bunlardan Siruz ve Semiramis önemli sayılabilir. Siruz, Sardanapal'e hatalarını doğrudan söylemesi bakımından; Semiramis ise Yudes'e vatanseverlik konusunda yardımcı olması bakımından diğer tiplerden ayrılmaktadır.

### **3.1.2.3. Zaman ve Mekân**

Konusunu uzak tarihten seçtiği bu oyununda Hâmid, piyesin oturduğu zaman kavramını da geniş ve belirsiz tutmuştur. Hâmid'in oyuna yazdığı önsözde, Sardanapal'in İsa'dan sekiz asır evvel dünyaya gelmiş bir Asurya hükümdarı olduğunu belirtmektedir. Fakat oyun boyunca bu zamana ilişkin pek bir ifade görülmez. Kurgunun geçtiği zaman dilimleri ise sınırlı bir şekilde karşımıza çıkar. Akın Darakes, mehtaplı bir gecede kendi kendine konuşur. Sardanapal, odasında iken karanlıklar içinde anlatılır, ihtilâlciler Ninova önündeysen yağmur ve fırtına gece başlar vs. piyesin daha çok trajedi türüne yakın olduğu düşünülürse karanlıklar, fırtına ve gece buna uygun ve son derece elverişli zamanlar olacaktır. İhtilâlcilerin üç yıl sonra şehri kuşatabilmelerinden yola çıkarak olayların üç yıllık bir süreyi kapsadığı anlaşılmaktadır.

Oyunda kullanılan mekânlara gelince, dekor seçiminde çeşitlilik olduğu göze çarpmaktadır. Olayların büyük bölümü Sardanapal'in sarayında ve Asurya'nın başkenti olan Ninova şehrinde geçmektedir. Bâbil de oyunda kullanılan mekânlar arasında yer alır. İhtilâlle ilgili tüm hazırlıklar burada yapılmıştır. Oyun Bâbil'de bir devlet dairesinde başlamaktadır. Bu mekânların dışında Yudes'in gezintiye çıktığı ağaçlık, Saşan'ın tapınağı, Sardanapal ve Yudes'in yatak odaları, Ninova şehrinin

surları ve ihtilâlcilerin çadırları, oyunun sonunda Yudes ve Akın Darakes'in görüldüğü mağara oyunda kullanılan mekânlar arasındadır.

Oyun mekânları arasında ayrıntılı olarak tasviri yapılan yerler Saşan'ın tapınağı ile Sardanapal'in sarayıdır: “Yaldızlı duvarda hükümdar resimleri ve şikâr ve alay ve geçit resmi tasvirleri, sakf-ı müzehheb. Sinn-i fil ve yine kıymettar bir ağaç ile satrançlanmış kapılar, sedirler, kürsüler, bir de avize büyüklüğünde şamdanlar.”<sup>177</sup>, “Tûlânî bir oda. Sakfındaki pencerelerden şimşekler akseder.”<sup>178</sup>

Akın Darakes ve Yudes'in oyunun sonunda buldukları mağara ise; “Bir tarafta dağlardan seller akıp taşlar, ağaçlar yuvarlanır; surlar yıkılır. Şehre muttasıl asker girer; şimşek, yıldırım; uzakta Sardanapal'in sarayı yanar, diğer tarafta bir cesîm mağara; medhalinde Akın Darakes ile Yudes, telâş ve ıstırap içinde”<sup>179</sup> ifadeleriyle tanıtılmıştır.

Oyunun büyük bölümü kapalı mekânlarda, az bir kısmı da açık alanda geçmektedir. Eserde kullanılan mekânların fazlalığı ve aşırı yağmur ve fırtınanın olması oyunun sahnelenmesi önünde önemli engellerdendir.

### 3.1.2.4. Dil ve Üslûp

Abdülhak Hâmid'in hem kendi devrinde, hem de sonrasında en çok tartışılan ve üzerine yazılar yazılan özelliklerinden biri dil ve üslûp problemidir. Şairin kendisi de çoğu zaman bu tartışmaların ortasındadır. Bu mesele mektuplarında ve hatıralarında da karşımıza çıkmaktadır. Hâmid gerek şiirlerinde, gerekse tiyatrolarında oldukça ağır ve anlaşılması zor bir dil kullanmayı tercih etmiştir. Sardanapal adlı eserde de bu özellik bariz bir şekilde karşımıza çıkar. Oyunda ağır, ağırdalı ve anlaşılması devrinde bile mümkün olmayan bir dil kullanılmıştır. Hâmid'in bu eseriyle ilgili olarak “yer yer ihtiva ettiği güzel ve yüksek sözlere rağmen” şaheserlerinden olmadığını ve “kırk yıla karîb bir müddet bir çekmeceye mahbus

<sup>177</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 185.

<sup>178</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 248.

<sup>179</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 258.

*bulunmasının müellifinin şan ve şöhreti için bir zarar” meydana getirmediğini ifade eden araştırmacılar da bulunmaktadır.*<sup>180</sup>

Yine bu eser hakkında “*Şairimiz Sardanapal’le bize yeni bir şey getirmiş olmuyor, onu yazmasaydı da olurdu; konusu, dili, anlatışı, hepsi yavan; üstelik aksettirmek istediği Asur tarihinin, Asur inanışının birçok yerleri yanlışlarla dolu.*”<sup>181</sup> yorumları yapılmıştır.

Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılacağı üzere Hâmid, dil konusunda başarılı sayılamaz. Arapça, Farsça kelime ve terkipleri bolca kullanması yanında yabancı dilbilgisi kurallarıyla oluşturulmuş cümlelere de sık sık yer verir. Dilinin bu kadar ağır olması eserlerin hem sahnelenmesini, hem de okunup anlaşılmasını güçleştirir. Zaman zaman Türkçe kelimelerin neredeyse hiç kullanılmadığı bölümlerle karşılaşılır. Aşağıda Yudes’in bir konuşmasından yapılan alıntı bu durumu örneklendirmektedir:

*“Benim zîr-i pâyumda efser-be-ser,  
Nice pâdşehler, defîn ser-be-ser!..  
Zamanında hep mâlik-i bahr ü ber,  
Bugün taht ü tâcıyla zîr ü zeber!..  
Şu sahrâ-yı gabrâ, şu sahn-ı türâb,  
Verir hissededen kalbe bir ıztrâb!..”*<sup>182</sup>

Şairin bu ağır ve anlaşılmaz dili, onun üslûbunu da etkiler. Olaylar karışık ve düzensizdir. Eser çoğunlukla ahenksizdir. Akılda kalması zor sözler ve isimler tercih etmesi, oyunun gereğinden fazla uzun olması, uzun ve şiirâne monologlara yer verilmesi eserin anlaşılmasını, yorumlanmasını ve sahneye uyarlanmasını güçleştirmektedir.

### 3.1.2.5. Değerlendirme

<sup>180</sup> Nahit sırrı Örik, “*Abdülhak Hâmid’in Tiyatro Eserleri*”, Ülkü, Eylül 1937, s. 9.

<sup>181</sup> Gündüz Akıncı, *a.g.e.*, s. 231-235.

<sup>182</sup> Abdülhak Hâmid, *a.g.e.*, s. 150.

Abdülhak Hâmid'in Sardanapal adlı oyunu, çatısı ve konusu bakımından diğer oyunlarından farklılık göstermez. Bütün tarihî oyunlarındaki gibi burada da iyi ile kötünün, zalim ile mazlumun hikâyesi verilmiştir. Dilinin ağırlığına, üslûbunun düzensiz ve karmaşıklığına, oyunun uzun olmasına karşın devrinin yönetim sorunlarına yaklaşması ve kendi görüşlerini ifade etmesi bakımından önemli bir eserdir. Sardanapal, bir dava piyesi gibi değerlendirilebilir. Buradaki Sardanapal tipi, Sultan Aziz veya Abdülhâmid olarak düşünülebilir. Hâmid, bu tipte devrinin siyaset ve saltanat anlayışını, yöneticisini eleştirmiş, birtakım dersler vermiş ve gelecekte başlarına neler geleceğine işaret etmiştir. Hâmid, gücün tek bir kişide toplanmasının o kişiyi keyfiliğe ve zorbalığa götüreceğini; bu durumun da bir ülke için büyük kötülük olacağını belirtir. Sardanapal bir zorbadır ve herkes ondan korkmaktadır. Fakat Siruz, onun yüzüne karşı şöyle haykırmaktadır:

*“Onlar sûrete meymenetli görünürler, yüzüne karşı medh, fakat gıyabında tezyif ederler. Lütuflarını senâ, fakat telefine dua ederler. Umumu sana eyleyenler feda, fedaya seni ettiler ibtidâ. Memlekette zahire kalmadı. Tahtın mezada çıkarıldı, seni hasma sattular. Ne mülkünde kaldı ehemmiyetin, ne ecnebilerce haysiyetin. Bilinmez sürü, yoksa ümmet mi bu? Çobanlık mı, yoksa hükümet mi bu?”<sup>183</sup>*

Hâmid, burada diktatörlüğün yarattığı enteresan bir duruma da işaret eder. Despot bir kral, toplumun çiftlik beyidir. Kendi eliyle her şey zevâl bulacaktır. Memlekette krallık olduğuna göre, sultan ve şehzadeler de kendilerine düşen sorumlulukları yerine getirmelidir. Eserde zaman zaman vatanî düşüncelere de yer verilir.

*Semiramis: “Vatanperver ol, bir de sev millti;*

*Bilirsin hayatın nedir illeti.*

*Vatanla şu cemiyet-i derbeder*

*Sana ber-hayat olmayı emreder,*

*O cemiyet akdem gerek yârdan,*

---

<sup>183</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.192. ( Bu bölümden özetlenerek alınmıştır.)

*Çıkar yârlar çüinkü agyârdan.  
O işlerde kadir gerek tâcdâr  
Ki herkes ola onda bî-iktidâr.  
Olunca bu unvana mahzar kişi,  
Havâriktan olmak düşer her işi.  
Güzel yüzlülük olsa da mültefet,  
Güzel bir misâl olmadır mârifet.  
İçin merd ola halk ile müşterek;  
Kadınlarda yok sanmasınlar yürek.  
Bülend olsun ikılden nâsiyen!..”<sup>184</sup>*

Hatta iradeli ve faziletli olmak için vatana bağlılık şart olarak görülür. Eserde yöneticilere dalkavukluk yapmak da eleştirilmiştir. Hükümdarların etrafında bulunan ve onları övüp her şeyin yolunda görünmesini sağlayanlar da acımasızca eleştirilir. Padişahın bu durumu fark etmeyişi de hatalı bulunmaktadır.

Sardanapal, klasik tiyatro türleri içinde trajediye daha yakındır. Konusu, seçilen tipleri ve oyunun örgüsü itibariyle trajedi özelliği ağır basmaktadır. Kahramanların kararsızlıkları (Akın Darakes ve Yudes), kararların vatandan yana verilip asil bir davranış sergilemeleri, zalim hükümdar tiplmesi, konu ve kişilerini tarihten seçmesi, oyunun finalinde herkesin trajik sonlara sürüklenmesi eseri trajediye yaklaştırır.

Sardanapal, sahne tekniği yönünden oldukça zayıftır. Kalabalık şahıs kadrosu ve bölüm sayısının çok fazla olması, mekân seçimleri, konuşmaların ağır ve çok uzun olması oyunun sahneye uyarlanmasını imkânsız hale getirir.

Eserdeki önemli tarihî yanlışlardan biri de, Asurluların inanışlarına yönelik yapılan hatadır. Sardanapal’de tasavvufî ve şer’î akideleri yansıtan ifadeler, yazarın tarihsel gerçekliğe bağlı kalmadığını, bu konuda bile keyfî davrandığını

---

<sup>184</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 200-201.

göstermektedir. Ayrıca Hâmid, kahramanlarını sınıflarına ve yaşadıkları döneme göre konuşurmaz. Her sınıftan her kişi yüksek bir dil bilinci ile konuşmaktadır. Oysaki Fransız klasikleri konularını aldıkları ülkenin âdet ve düşüncelerini kahramanlarına uygularlar. Bu temel hatanın altında, Hâmid'in romantik edebiyata olan yakınlığı yatmaktadır.

### 3.2. KONUSUNU İSLAM TARİHİNDEN ALAN TİYATROLAR

#### 3.2.1. Nazife

Abdülhak Hâmid'in Tanzimat edebiyatı döneminde yazdığı ve oldukça kısa olan manzûm bir piyesidir. Bu metin, bir piyesten çok bir diyalog, yazarının da kullandığı ifadeyle bir “mükâleme”den ibarettir.<sup>185</sup> Önce tek başına yayımlanan eser, daha sonra Abdullah's-sagîr'e ilave olarak yayımlanır. Hâmid, “*Son Tab'a Mukaddime*”sinde eserle ilgili olarak; “*Nazife müellifin gençliğinde yazılmıştır. Nazife, ondan kırk sene sonra yazılan Abdullah's-sagîr ile aynı düşünceleri ihtiva etmektedir. Nazife'yi yeniden neşrettirirken zorunlu bazı düzenlemelerin dışında tek bir harfine bile dokunmadım.*” ifadesini kullanmıştır.<sup>186</sup>

Hâmid, bu eseri Paris'teki görevinden azledildikten sonra iki günde yazmıştır. Mektup ve hatıralarında da bundan söz etmektedir.<sup>187</sup> Hâmid, eserinin beğenilmesindeki en önemli etkenin “*âsâr-ı hamasiyeden*” olmasına bağlamaktadır.<sup>188</sup> İnci Enginün, Nazife adlı kısa piyesin Hâmid'e hem Endülüs'e gelen Müslüman kardeşlerini düşündürdüğünü, hem de eğer güçlü hükümdarı Müslüman, genç kızın da Hristiyan olması durumunda sonucun ne olacağı sorularını

---

<sup>185</sup> Abdülhak Hâmid, **Nazife yâhûd Fedâ-yı Hamiyet**, Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul 1291/1876. Ömer Faruk Akün, Hâmid'in basılı eserleri içinde hakkında en fazla yanlışa düşülen eser olarak *Nazife*'yi gösterir. Akün, bu eserin *Duhter-i Hindû*'dan sonra ve 1876 yılında yayımlandığını ifade eder. Bkz. Ömer Faruk Akün, “**Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler**”, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, c. 15, İstanbul 1967, s.127-129. İnci Enginün, *Nazife*'yi yeni harflere aktarmıştır. Bkz. **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları 5 (Tarık, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdullahü's-sagîr)**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.509-526. Bu çalışmadaki alıntılar buradan yapılacak ve “**Abdülhak Hâmid, Nazife**” olarak gösterilecektir.

<sup>186</sup> Abdülhak Hâmid, “**Son Tab'a Mukaddime**”, **Nazife**, s. 507-508.

<sup>187</sup> **Abdülhak Hâmid'in Mektupları**, (haz. : İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınevi, 1995, s. 55. Ayrıca eser hakkında daha fazla bilgi için bkz. : **Abdülhak Hâmid'in Hatıraları**, s. 416.

<sup>188</sup> **Abdülhak Hâmid'in Hatıraları**, s. 412.

sordurduğunu; bunun neticesinde de Endülüs tarihiyle ilgili olan diğer dört oyunu (Tarık, İbn-i Musa, Tezer, Abdullah's-sagîr) kaleme aldığını belirtir.<sup>189</sup>

Abdülhak Hâmid, konusunu Endülüs tarihinden alan beş piyes kaleme almıştır. Bu eserlerde yazarın yazma tekniği hakkında da fikir sahibi olunabilir. Eserlerinin hiçbirisi müellifin kafasında tam olarak nihayete ermez ve bazı meseleleri bir sonraki eserinde de gündeme getirerek tamamlama yoluna gider. Bu durumu Kanbur dairesi diye adlandırılan eser topluluğunda da görmek mümkündür. İlhan'da intikamını tamamlayamayan Dilşad Hatun, Turhan adlı eserde Gıyaseddin'i öldürerek amacına ulaşır. Yine aynı eserler topluluğunda Hâmid, kahramanlarını ölümden sonra da bir araya getirerek kafasında bitmeyen bazı sorunları halletme yoluna gider.

Hâmid, Nazife de dâhil bu beş eserini İslâmcılık düşüncesine bağlı olarak meydana getirmiştir. II. Abdülhâmid'in İngilizlere karşı kullandığı İslamcılık düşüncesi, Hâmid tarafından da benimsenmiş ve rağbet görmüştür.<sup>190</sup>

Daha önce de belirtildiği üzere eserin Abdullah's-sagîr ile çok yakından alâkası bulunmaktadır. Her iki eserde de Endülüs'ün Müslüman Arapların elinden çıkıp İspanyolların hâkimiyetine geçişi, iki ayrı din ve milletten iki kişinin aşk ilişkisi anlatılmış ve olayların geçtiği zaman ve mekân aynı olarak seçilmiştir. Bu iki eserdeki en önemli farklılık, aşk ilişkisinin ele alınış biçimidir. Nazife bir namus timsalidir, İspanya kralı Ferdinando'nun aşkına karşılık vermez, hatta fırsatını bulunca intihar eder. Karolina ise, mağlup Arap hükümdarı Abdullah's-sagîr'e âşık olur ve ilk başta yüz vermese de sonrasında bu aşka karşılık verir. Hâmid, burada aslında İspanyol (Hristiyan) ile Arap (Müslüman) ahlâkı arasındaki tezatı gösterme

---

<sup>189</sup> İnci Enginün, "Tarık, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdullahü's-sagîr Hakkında", **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları 5 (Tarık, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdullahü's-sagîr)**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), s. 11.

<sup>190</sup> İnci Enginün, "Tarık, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdullahü's-sagîr Hakkında", **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları 5 (Tarık, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdullahü's-sagîr)**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), s. 9.



çabasıdadır. Hâmid'in bu eseri yazmasındaki (diğer dört eserle birlikte) ilham kaynaklarının başında Ziya Paşa'nın çevirmiş olduğu Endülüs Tarihi gelmektedir.<sup>191</sup>

Hâmid, bu kısa manzum piyesinde de aruz ölçüsünü kullanmayı seçmiştir. Aruzun Mef' û lü / Me fâ' i lün / Fe' û lün kalıbı kullanılmıştır:

*Fırsat vererek yine o tâli,*  
---/.---/.---  
*Kılmış bana hep mülûkü tâbi.*<sup>192</sup>  
---/.---/.---  
(Mef' û lü / Me fâ' i lün / Fe' û lün)

Hâmid'in piyeslerinin çoğunda görüldüğü gibi bu eserde de mesnevi nazım şeklinin kayıye düzenine uyulmuştur. Bu kafiyeleniş hem diyalogların akışı, hem de yazarına yazma kolaylığı sağlaması bakımından metin açısından oldukça yerinde bir tercihtir.

*“Hükmüm bu cihanda hep revândır, a*  
*Âlem beden, emrim anda candır. a*  
*Bilmem neden iktizâ eder bu? b*  
*Ancak sana eylemez eser o! b*  
*İndinde niçin değersiz olmuş? c*  
*Kalbinde neden esersiz olmuş?”*<sup>193</sup> c

Nazife, Hâmid'in en kısa oyunudur. Tek perdeden ve üç küçük meclisten oluşan bu piyes, trajedi türüne yakın durmaktadır. Eserde trajik yapıyı güçlendiren en önemli özellik güçlü bir hükümdar karşısındaki yetim ve yoksul bir köylü kızının mağrur duruşudur. Nazife'nin ölümü intihar yoluyla gerçekleşir, Ferdinando'nun

<sup>191</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, 8.b., s. 565. / İnci Enginün, “*Tarık, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdullahü's-sagîr Hakkında*”, **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları 5 (Tarık, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdullahü's-sagîr)**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), s. 9.

<sup>192</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 511.

<sup>193</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 511.

teklifine hayır diyerek asaletini korur ve bu uğurda canını feda etmekten sakınmaz. Bu da trajedi için önemli faktörlerdendir.

Tanzimat'la birlikte Türk edebiyatında Batı kültürü yayılmaya başlamış ve yoğun bir hayranlığa dönüşmüştür. Fakat bu aydın ve sanatçılar kendi medeniyetlerinin Batı tarafından reddedilmesini ve küçümsenmesini büyük bir rahatsızlıkla izlemişlerdir. Bu rahatsızlık onları, kendi kültür ve medeniyetlerini, özellikle de İslamiyet'i savunmaya götürmüştür. Hâmid de bu etkiyle İslam tarihini eserlerinde işlemeye başlamıştır, bu konuyla ilgili olarak ikisi çok kısa olan beş eser ortaya koymuştur.

### 3.2.1.1. Özet

Oyun Gırnata'da bulunan Elhamra sarayının bir odasında başlar ve yine orada son bulur. Piyes, iki kahramanın '*mükâleme*'lerinden meydana gelmektedir. İspanya kralı Ferdinando ile Müslüman ve kimsesiz Arap kızı Nazife arasındaki konuşmalar eserin çatısını oluşturur. Ferdinando, Nazife'ye gücünden ve Gırnata'yı alarak tüm İspanya'ya hâkim oluşunu anlatır, ardından da Nazife'ye birlikte olmalarını teklif eder. Nazife ise, Ferdinando'nun kudretini kabullenmekle beraber, onunla birlikte olamayacağını söyleyip teklifi reddeder:

*“Etseydi Nazife hırs-ı devlet,  
hizmetle sana çekerdi minnet,  
olsaydı eğer mehîn-i millet,  
minnetle sana ederdi hizmet.  
Hep adl ile sen, evet, hükümrân,  
Verdin diyelim bu milke umrân,  
Yok rahm u inâyetinde gayet,  
Buldu kademinle gam nihayet,  
Gelmen ile gitti hep mezâlim,  
İnsaf olamaz denirse: Zâlim.  
Yok millete verdiği küdûret,*

*Nef'in görülür, değil mazarrat.  
Zâlim değil, amma ecnebîsin,  
Nezdimde yine âdû gibisin.*"<sup>194</sup>

Nazife, kendisinin Abdullahü's-sagîr'i tahtından edip şehirden kovduğunu, canlar yakarak şehri aldığını, kendi milleti ve dininden insanların acılar çektiğini ve öldüğünü, kendisinin de bu yüzden kimsesiz kaldığını, sığınacak tek kapısının dini olduğunu, ancak ülkede Müslümanlar gülerse mutlu olacağını dile getirir. Nazife onurlu ve kahraman bir kadındır. Ferdinando ise bu sözler üzerine, Abdullah'ın sorumsuzca davranması yüzünden ülkeyi perişan ettiğini, kendisinin âdil olacağını, farklı din ve milletten olmasının birlikte olmaları için engel olmadığını söyleyerek aşkını dile getirir. Nazife, Abdullahü's-sagîr'in hatalarına rağmen milletine itibar gösterdiğini ve namuslarını koruduğunu söyler. Ferdinando'nun tüm ısrarına rağmen onu reddeder ve birinci meclis biter.

Oyunun ikinci meclisinde Ferdinando yalnız başına yaşadığı aşkın ıstırabıyla kendi kendine konuşmaktadır. Güçlü bir hükümdar olmasına rağmen, bir köy kızına bağlandığını ve gönlüne söz geçiremediğini düşünür. Nazife'nin halkına karşı fedakâr, kendisine karşı zalim olduğunu söyler. Bu kızı yanında alıkoymakla serbest bırakmak arasında kararsızlık yaşamaktadır. Onu anlamaya çalışsa da yaşadığı ıstırap yüzünden kararsızlık içindedir.

Oyunun son meclisinde elinde gizlediği bir hançerle Nazife yeniden görünür. Ferdinando, kendisini anladığını ve onu serbest bıraktığını, halkına dönebileceğini söyleyince şaşkına döner. Kendisini bırakmadığı takdirde hançerleyeceğini, bir İslam kızının yolundan sapmayacağını ve kendisiyle asla birlikte olamayacağını, kavmini mutsuz ve perişan eden bir hükümdar olduğunu tekrarlayınca Ferdinando Nazife'yi bırakmaktan vazgeçer. Kendisini ve İspanyolları hâkir gördüğü için öfkelenir. Bunun üzerine Nazife, gizlediği hançerle kendisini vurur ve ölüm pahasına da olsa Ferdinando ile birlikte olmayacağını göstermiş olur. Oyun bu şekilde sona erer.

---

<sup>194</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 512.

### 3.2.1.2. Şahıs Kadrosu

Nazife, Abdülhak Hâmid'in hem hacmi yönünden en kısa, hem de kişi sayısı bakımından en sınırlı oyunudur. Eserde kişi olarak yalnızca Nazife ve Ferdinando yer almıştır. Zaten bütün piyes, bu iki kişinin diyaloglarından ibarettir. Hristiyan Ferdinando ile Müslüman Nazife arasındaki karşılıksız aşk anlatılmaktadır.

NAZİFE: Dinine ve milliyetine candan bağlı, tarihine sahip çıkan, onurlu ve kahraman bir Arap kızıdır. İspanya'nın Müslümanların elinden çıkmasıyla kimsesiz ve ülkesinin düştüğü durumdan ötürü derin kederler içinde kalmıştır. Eserde namus ve fazilet timsali olarak gösterilir. Bu davranışı, bundan sonra yazılmış olan Abdullahü's-sagîr piyesinde de hayranlıkla vurgulanmaktadır. Karolina, Nazife'nin meziyetlerine sahip olamadığını belirtir. Ayrıca yine bu eserde Karolina'dan red cevabı alan Ferdinando onu Nazife'ye benzetir. Nazife, kimsesiz ve zavallı bir köylü kızı iken güçlü bir hükümdara karşı gelme cesaretini gösterebilmiş, hatta bu uğurda canını bile feda etmiştir. Bu yönüyle asaletin de ete kemiğe bürünmüş şeklidir. Nazife'nin soylu tavırları ve eserin sonunda namusu için canına kıyması, onu trajedi kahramanlarından biri yapmıştır. Hâmid'in konusunu Endülüs tarihinden alan beş piyesi içindeki şahıslardan en önemlisi olarak Nazife gösterilmiştir. Çünkü Nazife, diğer piyeslerin şahıslarına vücut vermektedir.<sup>195</sup>

FERDİNANDO: Gururlu, kudretli, fakat âdil bir hükümdardır. Gırnata'yı alarak Abdullahü's-sagîr'i ülkeden kovmuştur. İspanya kralı Ferdinando, kötü hükümdarlar ve yönetimler yüzünden zayıflayan ülkesini Arap saltanatından kurtarmış bir kral olarak tasvir edilir. Gücüne güvenerek Müslüman olan Nazife'yi önce odalık yapmak ister; fakat Nazife'nin onurlu duruşu karşısında ona âşık olur ve gönlünü fethetmeye çalışır. Nazife'den yüz bulamaz ve intihar etmesiyle yalnız kalır. Ferdinando'nun bu durumunu Abdullahü's-sagîr piyesinde de görürüz. O eserde de

<sup>195</sup> İnci Enginün, "Tarık, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdullahü's-sagîr Hakkında", **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları 5 (Tarık, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdullahü's-sagîr)**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), s. 11.

Karolina'ya sahip olmak ister ve yine reddedilerek utanç içinde geri dönmek zorunda kalır. Ferdinando, Hâmid'in diğer piyeslerinde görülen hükümdarlardan farklıdır. Zalim değil, âdil bir yöneticidir. Her ne kadar İspanya'yı Müslümanların elinden almış olsa da kötü bir komutan olarak gösterilmez. Nazife de eserde onun bu özelliğini kabul eder; sadece dini ve milleti farklı olduğu için aşkına karşılık vermez.

### 3.2.1.3. Zaman ve Mekân

Abdülhak Hâmid'in konusunu Endülüs tarihinden alan beş piyesinden Nazife ve Abdullahü's-Sagîr, İspanya'daki Arap hükümrancılığının bozguna uğradığı dönemi anlatmaktadır. Eserde Ferdinando'nun İspanya ve Gırnata'yı geri aldığı ve Abdullahü's-Sagîr'i ülkeden kovduğu ifade edilmektedir. Bu ifadelerden yola çıkarak piyesin tarihî zamanının 15. yüzyıl veya 16. yüzyıl olduğunu söyleyebiliriz. Arapların İspanya'daki varlıklarının son dönemleri ele alınmıştır. Oyunun bütününde olayların geçtiği zamana yönelik herhangi bir ifadeye yer verilmemiştir. Son derece belirsiz bir zaman söz konusudur. Olayların gidişatından yola çıkarak en fazla bir günlük bir zamanı kapsadığını söylemek mümkündür.

Nazife'de olayların geçtiği mekân olarak da faslın başında yer alan “*Vak'a Gırnata'da Elhamra nâmıyla kalmış olan sarayın bir odasında cereyan eder.*” ifadesinden başka herhangi bir mekân tasviri bulunmamaktadır. Olayların akışında sadece iç mekân kullanılmış, dış mekâna yer verilmemiştir. Ayrıca piyesin ikinci meclisinde Ferdinando'nun kendi kendine konuşmaları sırasında üzüntüyle bir kanepeye düşmesi dışında mekân ifadesi yoktur.

### 3.2.1.4. Dil ve Üslûp

Hâmid'in piyeslerindeki en önemli sorunlardan olan dil problemi bu eserde de görülür. Hâmid, dili kullanma konusundaki keyfiliğini bırakmamış, yabancı kelime ve tamlamalarla yüklü bir dil ortaya koymuştur. Bir köylü kızı olan Nazife'nin

konuşmalarındaki dil seçimi eserin gerçekliği ve tutarlılığını zedeler niteliktedir. Yine de Hâmid'in diğer oyunlarına nazaran daha sade, ama yapma bir dil kullanılmıştır.

Dildeki problem, üslûba da yansır. Diğer piyeslere göre daha az olmakla birlikte, uzun tirat ve monologlar sahne tekniği açısından eserin başarılı olmasını engellemiştir. Bununla beraber, zaman ve mekân seçimi, oyunun kısa oluşu, diyalogun ön planda tutulması yönünden sahnelenmesi uygun olabilecek bir eserdir. Fakat bunu da aksiyonun yetersizliği engellemiştir.

### **3.2.1.5. Değerlendirme**

Abdülhak Hâmid'in konusunu Endülüs (İslam) tarihinden alan küçük piyesi Nazife'de İslamcılık fikrinin öne çıkarıldığı ve savunulduğu görülmektedir. Hristiyan bir hükümdar olan İspanya kralı Ferdinando'nun sarayında bulunan Müslüman ve fakir köylü kızı Nazife'nin güçlü ve onurlu duruşuyla İslam kültürünün değerlerine vurgu yapılmak istenmiştir. Kendisine âşık bir hükümdarın ona sunacağı her türlü imkânı canını feda etmek pahasına reddedecek kadar yüksek faziletli bir kızın şahsında, İslam kültürünün ve Müslüman insanların ahlâkî değerleri övülmekte ve yüceltilmektedir. Hâmid, düşüncelerini yine bir kişinin üzerine giydirmiş ve sahneye çıkarmıştır. Nazife, yazarının fikirlerinin sahnede somutlaşmış hâlidir.

Nazife, kısa bir oyundur ve bir tiyatro eserinden çok bir sohbet, hatta tartışmanın özelliklerini gösterir. Eylem (aksiyon) ve gerilimden uzak olması onu zayıf bir eser yapmaktadır. Hâmid'in bu eserde dil, üslûp, çatı ve uyak düzeni açısından herhangi bir değişiklik yapmadığı görülür. Kısa olması, daha rahat okunması ve yorumlanmasını sağladığından olumlu bir özelliktir.

Hâmid'in bu eseri, trajedi türünün örneği kabul edilir. Güçlü bir hükümdar ile zayıf bir köylü kızının karşı karşıya getirilmesi, bu yolla bir tezat oluşturulması, genç kızın kendisine yapılan aşk teklifini ırkı ve dini uğruna reddetmesi, bu amaçla intihar etmesi, Hristiyanlık ve Müslümanlığın karşılaştırılması gibi epizotlar eserin trajik unsurlarıdır. Aynı zamanda bu eserde romantik unsurlar da karşımıza çıkmaktadır. Hançerleme, uzak memleketlere, tarihe ve egzotik olana ilgi, dinî olgulara yönelme

romantik edebiyatın etkisini göstermektedir. Hâmid'in Shakespeare ve Hugo gibi romantiklerden etkilenmesi eserlerinde de yansımaları bulmuştur.<sup>196</sup>

Hâmid'in Nazife'sini kısaca özetleyecek olursak; hareket ve entrika unsurları yönünden zayıf, dili ve üslûbu ile ağır ve süslü, şahıs kadrosu oldukça sınırlı ve sahne tekniği açısından kusurları olan kısa bir trajedi örneğidir diyebiliriz.

### 3.2.2. Tezer *yahut* Melik Abdurrahmanü's-Sâlis

Abdülhak Hâmid'in Paris Sefaretinden azledildikten sonra kaleme aldığı oyunlarından biri de Tezer'dir.<sup>197</sup> Hâmid Tezer'in kaynağını da Endülüs Tarihinden almıştır. Eserde, Müslüman bir hükümdar olan Melik Abdurrahman ile İspanyol bir Hıristiyan kızı olan Tezer arasındaki aşk ilişkisi anlatılmıştır. Bu eser, Hâmid'in ilk manzum piyesi olan Nazife ile benzerlik taşımaktadır, hatta Nazife'nin devamı niteliğindedir. İki eser arasındaki fark ise bu eserde güçlü bir Müslüman hükümdar ile fakir ve güzel İspanyol kızın maceralarının anlatılmış olmasıdır.

Hâmid, konusunu İslam tarihinden aldığı diğer dört eserinde olduğu gibi Tezer'de de İslamcılık düşüncesinin etkisini ortaya koymaktadır. Müslüman ve Hıristiyan toplulukların barış ve huzur içinde bir arada yaşamaları, hatta bu yolda Tezer'in hükümdar eliyle öldürülmesi, İslamcılık düşüncesini yansıtır. Eserde İslamiyet'in yüce ahlaki değerleri dile getirilmiştir.

Hâmid'in Tezer adlı piyesi de devrinde çok sevilmiş ve hatta kaçak baskıları yapılmıştır.<sup>198</sup> Bu piyes, hem Burhaneddin Bey kumpanyası tarafından, hem de daha sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu (Darülbedayi) tarafından oynanmış, Hâmid de buna

<sup>196</sup> Emel Kefeli, **Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri**, Kitabevi Yayınları, Kasım 2000, İstanbul, s. 107-116.

<sup>197</sup> Abdülhak Hâmid'in Haturaları (Haz. İnci ENGİNÜN), s.128-129. Ömer Faruk Akün, bu eserle ilgili çeşitli tarihler verildiğini belirterek eserin yayım tarihini 1881 olarak vermiştir. Bkz. Ömer Faruk Akün, **“Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler”**, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, c. 15, İstanbul 1967, s.142. Bu eser 1945 yılında İsmail Hami Danişmend tarafından yeni harflerle basılmıştır. İnci Enginün de bu eseri, Abdülhak Hâmid Külliyyatı içinde yayımlamıştır. Bkz. **Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları 5**, (Haz. İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, Temmuz 2002, s. 376-449. Çalışmamızdaki alıntılar buradan yapılacak ve **“Abdülhak Hâmid, Tezer”** olarak gösterilecektir.

<sup>198</sup> Ömer Faruk Akün, **a.g.m.**, s. 143-144.

şahit olmuştur.<sup>199</sup> Hatıralarında bu eserleri için “*Paris’ten İstanbul’a avdetimde iki sene kadar memuriyetsiz kalmış isem de meşguliyetsiz kalmamış idim. Nazife, Tezer, Eşber bu ma’suliyetin semerâtıdır.*”<sup>200</sup> ifadelerini kullanmıştır.

Tezer hakkında devrinde pek çok değerlendirme yazılmış ve Hâmid’in piyesleri içinde en çok beğenilenler arasında yer almıştır.<sup>201</sup> Tezer’le ilgili önemli değerlendirmelerden biri de Halid Ziya Uşaklıgil’in *Mâi ve Siyah* adlı romanında yapılmıştır. Romanda bir edebiyat öğretmenin Tezer’den bir parça okuduğu ve Ahmet Cemil’in bundan çok etkilendiği tasvir edilir.<sup>202</sup>

Abdülhâk Hâmid, bu eserinde çevredeki insanları vermek için farklı etnik toplulukların oluşturduğu koroları kullanmıştır. Bu yöntem Hâmid’in müzikli oyunlar ve operalardan etkilenmesini gösterir.<sup>203</sup>

Hem Hâmid’in hatıralarında, hem de eserin başında bu eserin manzum bir facia olduğu belirtilmiştir: “*Manzum ve kavafi-i mukayyede yi hâvi bir facia-ı tarihiyedir.*”<sup>204</sup> Tezer’de bir yandan romantik edebiyatın etkileri görülürken bir yandan da trajedi türüne yaklaşma çabası dikkat çeker. Din olgusu, tarihe yönelme, uzak ve egzotik memleketlere ilgi, koroya yer verme romantik edebiyatın etkisiyledir. Çok belirgin ve güçlü olmamakla beraber, sonu acı ve hüsrarla biten bir aşkın anlatılması ve halkın gücü ve istekleri karşısında kendi arzularından vazgeçmek zorunda kalan bir hükümdarın durumu eserin trajik unsurlarıdır.

<sup>199</sup> İnci Enginün, **Abdülhak Hâmid Tarhan**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:687, s.79. ayrıca Hâmid, bu eseri sahnede oynanmadan önce çok değiştirdiğini hatıralarında söyler. Bkz. **Abdülhak Hâmid’in Hatıraları**, s. 412-413.

<sup>200</sup> **Abdülhak Hâmid’in Hatıraları**, s. 128-129.

<sup>201</sup> Be eser için döneminde yazılmış yazılar için bkz. Safvet Nezihi, “*Tezer*”, Musavver Muhit, nu. 18-19, 26 Şubat 1324. / Halide Salih(Halide Edip), “*Tezer yahut Melik Abdurrahman*”, Tanîn, nu. 216, 23 Şubat 1324(8 Mart 1909). / Mehmed Rauf, “*Tezer Münasebetiyle M. Suzan’a*”, Musavver Muhit, nu. 19, 5 Mart 1909. / İbrahim Nemci, “*Darülbedayide Tezer*”, Milliyet, 9 Mart 1928.

<sup>202</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, **Mâi ve Siyah**

<sup>203</sup> İnci Enginün, “*Tarık, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdullahü’s-Sagîr Hakkında*”, **Abdülhak Hâmid’in Tiyatroları 5**, s. 28. / İnci Enginün, **Abdülhak Hâmid Tarhan**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:687, s. 59-60.

<sup>204</sup> **Abdülhak Hâmid, Tezer**, s. 375. / **Abdülhak Hâmid’in Hatıraları**, s. 412.



Hâmid'in bu eseri ile Racine'in Bérénice adlı trajedisi arasında da benzerlik bulunmaktadır. Tanpınar da bu durum üzerinde durmuştur.<sup>205</sup> Bu benzerliğe dikkat çeken başka araştırmacılar da görülür.<sup>206</sup>

Tezer, iki defa sahnelenmiş olmasından da anlaşılacağı üzere olgusu oldukça yalın ve açık bir eserdir. Denilebilir ki; Hâmid'in sahne tekniğine en uygun ve en doğal eserlerindedir. Gereksiz olaylara çokça yer verilmemiştir. Tezer'in neredeyse yok yere öldürülmesi gibi bazı mantıksızlıklar dışında başarılı bir eser sayılabilir.

Tezer Hâmid'in tamamen manzum olarak kaleme aldığı bir eseridir. Bu eserinde de diğer eserlerinde olduğu gibi aruz ölçüsünü kullanmıştır. Aruzun Fâ' i lâ tün, Me fâ' i lün, Fe' i lün kalıbı kullanılmıştır:

*“ Rağbet ü hürmet ettiğim insan*

*- . - - / . - - - / . . -*

*Şükriüne âciz olduğum ihsan!*<sup>207</sup>

*- . - - / . - - - / . . -*

Hâmid, piyeslerin çoğunda olduğu gibi Tezer'de de genellikle mesnevi nazım şekline ve kafiye düzenine, yer yer de çapraz kafiye kullanımına yer vermiştir:

*“Ettiğin hile sanki hizmet mi? a*

*Halk için mûcib-i selamet mi? a*

*Sana ait olunca menfaati, b*

*Kim alır ettiğin müracaatı? b*

*Hilemiz halk içinse pek âlâ, c*

*Bize elbette afveder Mevlâ..” c<sup>208</sup>*

*“İntikâm, âh o bir kudurmuş kelb! a*

<sup>205</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 573-574.

<sup>206</sup> Asım Bezirci, **a.g.e.**, s. 98.

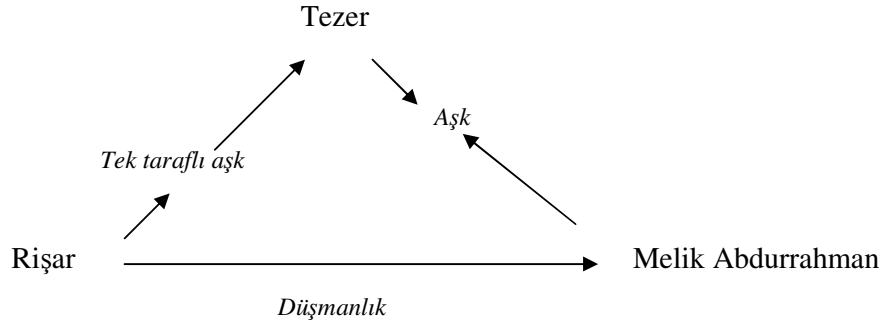
<sup>207</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 390.

<sup>208</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 397.

*Dişleri gönlüme değip gûyâ*            *b*  
*Etti her zerremi şerareye kalb!*        *a*  
*Benden her hisse şimdi galiptir!*        *c*  
*Neye mâliksem etti gasp ile selb;*      *a*  
*Hiç gözüimde değil bugün dünya!”*    *b*<sup>209</sup>

Tezer, Nazife ve Abdullahü’s-Sâgir gibi hacim bakımından kısa oyunlar içinde yer alır. Üç fasıldan oluşan oyunda Hâmid, fasıllara yaptığı ilavelerle oyunu genişletmiştir. Bu ilaveler bile, romantik edebiyatın, özellikle de Shakespeare’in Hâmid üzerindeki etkisini göstermektedir.

Ahmet Kabaklı, eserin planını aşağıdaki gibi vermiştir:<sup>210</sup>



### 3.2.2.1. Özet

*Eserin birinci faslı*, Rişar ve Tezer’in Kurtuba şehrindeki ağaçlık bir yerde bulunan kulübelerinde başlar. İspanyol ve Hıristiyan olan bu iki genç nişanlıdır ve yoksul bir hayat sürdürmektedirler. Tezer, sefaletten kurtulmak ve evlenebilmek için âdil bir Arap hükümdarı olan Melik Abdurrahman’dan para yardımı almayı önerir. Fakat Rişar bu öneriye pek sıcak bakmaz. Hükümdarın öfkeleneyeceğini ve zarar göreceğini düşünür. Tezer, Melik’in müşfik ve adil olduğunu söyleyerek ve parasızlıktan öleceklerini belirterek, Rişar’ı da ikna eder. Bu fasla yapılan birinci ilavede, Tezer ile Melik’i hükümdar sarayında konuşurlarken görürüz. Tezer’in amacı

<sup>209</sup> Abdülhak Hâmid, *a.g.e.*, s. 403.

<sup>210</sup> Ahmet Kabaklı, *a.g.e.*, 1948, s. 99.

çeşitli işve ve cilveler yoluyla Melik'ten para sızdırmaktır. Bu konuşmada Melik Tezer'e vatanperverlikle ilgili öğütlerde bulunur:

*“Kalbine girmemişse hiss-i vatan,  
Onu sen kale alma bari utan!  
Kız köpekler bile vatanperver!  
Vatanı sevmeyen acep ne sever?”<sup>211</sup>*

Tezer ise, İspanyol hükümdarların İspanya'yı batırarak kendilerini perişan ettiğini beyan eder ve Melik'in yetişerek onları tekrar düzene kavuşturduğunu dile getirir. Türü iltifat ve cilvelerle hükümdarı ikna eder ve bir torba altını alarak Rişar'ın yanına gider. Bu arada hükümdarın da gönlünü Tezer'e kaptırdığını görürüz. Tezer elindeki para torbasıyla Rişar'ın yanına gider ve iki genç sohbe başlarlar. Tezer, Melik Abdurrahman'ın merhameti ve yardımseverliğinden övgüyle bahsederken Rişar onunla farklı mezheplerden olduklarını, aralarında nefretten başka bir şey olamayacağını söyler. Rişar, Tezer'in duygularındaki değişimi görünce onun Melik'e gitmesine izin verdiği için pişman olur. Çünkü Tezer, riya ile girdiği saraydan hayranlıkla çıkmıştır. İki sevgili bunları konuşup dururken altın torbası da elden ele geçmektedir. En sonunda Tezer bir süre daha Melik'in yanında kalması gerektiğini, sonra fırsatını bulunca firar edeceğini, aksi halde Melik'i kızdıracaklarını söyleyerek ve altın torbasını Rişar'a bırakıp koşarak saraya döner.

*İkinci fasılda*, Rişar, bir ağaçlık altında tek başına söylenirken görünür. Tezer'in kendisini terk edip Melik'e koşmuş olması nedeniyle kederli ve öfkelidir. Bu öfke onu intikam alma duygusuna götürür. Elinde tuttuğu altın torbasını yere atıp çiğneyerek sefalet içinde sürünse de intikam alacağını söyler. Bir yandan da Tezer'e duyduğu aşkın ıstırabı içinde feryat etmektedir. Tezer'in kusursuz güzelliğinden bahseder; fakat bu duyguları çabuk geçer ve onu şeytanlıkla suçlar. İntikam almak için Müslüman ve Hıristiyan tebayı birbirine düşürmeye karar verir:

*“Toplayım cümle râhibânı hele;  
Bana hem-râh olur bütün cehele!*

---

<sup>211</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 382.

*Katarım, dek edip ekâbirine,  
Müslim ü İsevîyi birbirine!*<sup>212</sup>

İkinci fasla yapılan ilavelerin ilkinde Tezer'i yalnızken ve muhasebe yaparken görmekteyiz. Tezer, Melik'e olan ilgi ve sevgisini dile getirmektedir. Melik'in mert, ahlâklı ve kerametli duruşunu tasvir eder. Öyle ki kendi dinini bile onun yolunda feda etmiştir. Bir yandan da Rışar'ı ve onu Melik'e feda edişini düşünür. Hem Rışar'ın içinde bulunduğu duruma üzülmede, hem de Melik'ten ayrılmak istememektedir. İki erkek ve iki aşk arasında kalmıştır, kendisini âcizlikle suçlar ve bu durumdan kurtulmanın ölümle mümkün olacağını düşünür. Böylece bu ikiyüzlülükten kurtulacaktır. Durumunu Allah'a havale eder ve bu meclis böylece biter. Bu faslın ikinci ilavesinde sarayın bir odasında cariyelerin temizlik yaptıkları ve halkın içinde bulunduğu memnuniyetsizliği konuştukları görülür. Cariyeler, sokaklarda herkesin durgunluğundan, sanki dargın ve küskün olduklarından söz ederler. Bu sırada dışarıdan gelen bir hizmetçi, dışarıda düğün hazırlıkları olduğunu, herkesin oraya gittiğini, Tezer'in hükümdara varacağını haber verir ve hepsi birden dışarı çıkarlar. Bu fasla yapılan üçüncü ilavede Melik ve bir heyeti konuşurken görürüz. Vekillerden biri halkın isyan içinde olduğunu, Tezer'in sarayda padişahla birlikte olmasının halk tarafından kabul görmediğini, bir Hıristiyan'la bir Müslüman'ın birlikteliğinin geleneklere aykırı bulunduğunu, bu fitnenin ancak Tezer'in kanı döküldüğünde söneceğini dile getirir. Halk, Melik'in Tezer'e tutulduğu için yönetimi boşladığını, bu nedenle de Tezer'in ölmesinin doğru olacağını düşünmektedir. Melik, Tezer'in mazlum ve masum olduğunu; ancak halkın isteklerine de boyun eğmek gerektiğini düşünür. Vekiller Melik'in bu düşüncede olmasına sevinerek oradan ayrılırlar. Yalnız kalan Melik kederli bir halde kendi kendine konuşmaya başlar. Hükümdar olduğu halde Tezer'in idamını engelleyememesine içlenmektedir. Acı bir durum olsa da halkın kararlarına katlanmak zorunda olmasının çaresizliği içindedir. Bu sırada telaş içinde Tezer yanına gelir. Yolda vekillerle karşılaştığını, kendisine idam haber verdiklerini, hükümdarın kendisi yüzünden israf edip halkı zora soktuğunu söylediklerini haber verir. Arap Müslümanlar dışında ruhban sınıfı da Tezer'e hücum etmektedir. Tezer, Melik'in de bunları bildiğini ve çaresizliğini anlayınca Melik'in

---

<sup>212</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 405.

hançerini çıkarır ve onun yolunda seve seve öleceğini söyler. Her ikisi de keder içinde birbirine bakarken ikinci fasıl sona erer.

*Üçüncü fasılda*, sarayın bahçesinde Arap ve Hıristiyan ahali, hademeler ve devlet erkânı toplanmıştır. Melik de tahtında oturmaktadır. Rişar ise, hem Müslüman hem de Hıristiyan kılığına girerek gruplar arasında dolaşmakta ve halkı isyana teşvik etmektedir. Her iki topluluk da Tezer'in öldürülmesini, Melik yapmazsa kendilerinin yapacağını söylerler. O gün aynı zamanda Melik ve Tezer'in de düğün günüdür. Melik halkı sakinleştirmeye, Tezer'in masum olduğunu anlatmaya çalışsa da Rişar'ın propagandasını kıramaz. Bu sırada, Tezer de gelinlik elbiseleri içinde sahnede görünür. Melik Abdurrahman'ın Tezer'in bu görüntüsü karşısında kederi ve çaresizliği iyice artar; fakat halka tâbi olduğunun da bilincindedir. Halk bu ölümü istemekte ve Melik'in de halkın isteklerini engellemeye gücü yetmemektedir. Rişar'ın da etkisiyle halkın isyanı giderek artmıştır. Durumun farkına varan Tezer de Melik uğruna ölmeyi kabullenir ve biat ederek dizlerine kapanır. Melik, artık ağlamaktan kendini alamaz. Halkına sitem eder, elli beş yıl boyunca halka hizmetten kaçınmadığını, on beş günü kendisine ayırmasının çok olmadığını söyler. Bu sözlerin sonunda da Tezer'i hançeriyle vurur, Tezer yere yığılır. Halk sevinç içinde 'yaşasın padişahımız' çılgınlıkları atarken, Melik şaşkınlığından kahkahalar atmaya ve talihsiz düğün gününden söz etmeye başlar. Halkına görevini yerine getirdiğini, yerine başka bir halife bulmalarını söyler. Tezer de Melik'e yönelerek acı içinde mesut geçen on beş günü anar. Bu sırada öfkelenen Rişar hamle yaparak Tezer'i vurmaya isterse de halk tarafından durdurulur. Halkın elinden kurtulan Rişar kıskançlık ve öfke ile Tezer'i bir kez daha hançerler. Tezer'in Melik'i sevdiğini söylemesi üzerine tekrar hançerler ve herkese oynadığı oyunu itiraf edip intihar eder. Tezer'in masumiyeti ve Melik'in haksızlığa uğradığı herkesçe anlaşılmıştır. Bu esnada Tezer ölür ve Melik perişan olur. Hançeri alıp kendini vurmaya istese de halk tarafından engellenir. Bunun üzerine hademelerden atının hazırlanmasını ister, nereye gideceğini soran halka, "ademe" cevabını vererek ahalinin arasından hızla ve şiddetle geçip gider. Oyun bu şekilde sona erer.

### **3.2.2.2. Şahıs Kadrosu**

*Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's-Sâlis* adlı oyun, Hâmid'in oyunlarının geneline nazaran daha az bir kişi kadrosuna sahiptir. Klasik trajedilerdeki koronun yerini tutan Arap ve İspanyol halk topluluklarının oyunun son faslındaki konuşmalarını ve ikinci fasla yapılan ilavelerin birinde hükümdara halkın görüş ve isteklerini bildiren heyetin diyaloglarını saymazsak oyunun bütünü üç kişi üzerine kurgulanmıştır. Bu kişiler; Melik Abdurrahman, Tezer ve Rişar'dır. Hâmid, Nazife adlı oyundaki kurgunun tersini burada karşımıza çıkarır. Nazife adlı piyeste Müslüman ve yoksul Arap kızı ile Hıristiyan ve güçlü İspanyol hükümdarı Ferdinando'yu bir araya getiren yazar, bunun tersi olduğunda ne olacağının cevabını Tezer oyunuyla vermek istemiştir. İki eser, bu yönleriyle de birbirine benzemektedir.

MELİK ABDURRAHMANÜ'Ü-S-SÂLİS: Endülüs'teki İslam hükümdarlığının başındaki kişidir. Eserde gerçek kimliğiyle yer almıştır. Son derece âdil, merhametli ve demokrat bir hükümdardır. Arapların Endülüs'teki en parlak dönemlerinin padişahıdır. O kadar demokrat bir yöneticidir ki halkı uğruna bir masum kızın ölümüne bile istemeyerek de olsa sebep olur.

Tarihte de onun son derece iyi ve başarılı bir hükümdar olduğu anlatılmaktadır. Sadece on üç günlük bir sürenin belirsiz olduğu belirtilmiştir. Melik Abdurrahman III. ( 912-961) için Ziya Paşa'nın 'Endülüs Tarihi' adlı eserinde, "*Devlet umûruna ancak on üç gün lâkayt kalmıştır.*" ibaresi yer almaktadır.<sup>213</sup> Hâmid, bu süreyi kendi kurgu dünyasına göre bir aşk hikâyesi ile tamamlama yolunu seçmiştir. Melik Abdurrahman, eserde halkı ve devleti uğruna kendi saadetini bile feda edecek bir kahraman olarak gösterilmiştir. Halkın yanlış bir düşüncede olması bile onu halka tâbi olmaktan uzaklaştırmaz ve sevdiği kadını ölümüne kendi eliyle gönderir. Bu yönüyle demokrat bir lider, ideal bir hükümdardır. Hâmid, bu eserde bir hükümdarın nasıl olması gerektiğine dair kendi fikirlerini de yansıtmaya çalışmaktadır. Bunun temel sebebi, devrinin yönetim biçimi ve yöneticileridir.

---

<sup>213</sup> Ziya Paşa, **Endülüs Tarihi**. . . Bu konuda detaylı bilgi için bkz. İnci Enginün, "Tarık, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdullahü's-Sağır Hakkında", **a.g.e.**, s.15. / Ahmet Kabaklı, **a.g.e.**, s. 100.

TEZER: Hıristiyan bir İspanyol kızıdır. Rışar'ın nişanlısıdır ve yoksul bir hayat sürdürmektedirler. Eserin başında fattan ve hafif bir kadın olarak gösterilse de oyunun sonunda Melik Abdurrahman'a duyduğu aşkla kişiliği değişir ve masum bir kıza dönüşür. Oyunun başında yoksulluktan kurtulup Rışar'la rahat bir hayat sürdürmek için Melik'ten para sızdırmaya çalışan bir kadın tipi sergiler. Fakat Melik'in âdil, merhametli ve insancıl yönünü tanıdıkça ona âşık olur ve bu aşk uğruna ölmeyi seve seve göze alır. Hâmid, bu hafif kadını aşk yoluyla yüceltir. Hafifliği bakımından Abdüllahü's-sağır adlı oyundaki Karolina'ya benzer. Fakat her ikisi de aşkları ile yücelmişlerdir. Aynı zamanda *Nazife* adlı oyundaki Müslüman ve onurlu Arap kıızı Nazife'nin karşısına konmuş bir kadın karakterdir. Tanpınar'a göre Tezer de tıpkı Rukzan gibi “ölümün bahçesinde açmış mazlum çiçeklere”<sup>214</sup> benzemektedir. Tezer sevdiği uğrunda ölüme razı olmuştur; fakat aynı zamanda ölüm onu ruhundaki tezattan kurtaran önemli bir unsurdur. Hem Melik'i, hem de Rışar'ı sevmesi, onu tezatın içine sürüklemiştir ve bundan ancak ölüm yolu ile kurtulabilecektir.

RİşAR: Tezer'in nişanlısı olan İspanyol gencidir. Sevgilisini hükümdardan para almaya göndermiş, fakat bundan pişmanlık duymuştur. Çünkü Tezer'i elinden kaçırmıştır. Hıristiyan olduğu için Müslüman bir hükümdara nefret duymaktadır. Çünkü Müslüman Araplar ülkelerini ellerinden almıştır. Hem sevgilisinin kendisini terk etmesi, hem de Müslüman bir hükümdarla birlikte olması, onu intikam hırısıyla doldurur. Böylece Müslüman ve Hıristiyanları birbirine düşürmek yoluna gider. Her iki tebaayı da propaganda yaparak Tezer'e ve Melik'e karşı kışkırtır. Rışar bencil, hilekâr bir tiptir. Adeta insan kılığına girmiş bir şeytandır. Halkı galeyana getirerek, Melik eliyle Tezer'i öldürtür; fakat bu ıştraba dayanamayarak kendisi de intihar eder.

### 3.2.2.3. Zaman ve Mekân

Hâmid'in diğer oyunlarında olduğu gibi Tezer'de de zaman ve mekânı belirten ifadelere pek yer verilmemiştir. Bu eseri Endülüs Tarihinden ilhamla yazmış olması ve III. Abdurrahman dönemini anlatması bakımından Arapların Endülüs'teki

<sup>214</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 565-566.

parlak dönemleri olduğunu belirleyebiliriz. Eserin tarihi zamanı olarak 11.yüzyıl söylenebilir. Olayların geçtiği zaman birimine dair herhangi bir ifadeye yer verilmemiştir. Oyunun ikinci faslında Rişar'ın tek başına bulunduğu sahnenin başında “*ay batıp çıkar*” ifadesi yer almaktadır. Buradan gece olduğu anlaşılmaktadır. Bu ifade dışında zamana dair bir bilgi bulunmaz. Olayların gidişatından ve Melik'le ilgili olarak tarihte verilen on üç günlük boşluktan anlaşılan çok uzun bir süre olmadığıdır. Eserde Melik ve Tezer birlikte geçirdikleri mutlu on beş günü anarlar. Bu bilgilerden yola çıkarak olayların en fazla on beş yirmi günlük bir sürede yaşandığını saptamak mümkündür.

Eserde olayların geçtiği mekânlar hükümdar sarayı, hükümdar sarayındaki odalar, sarayın önünde kurulan divan ve Kurtuba'da Rişar ve Tezer'in yaşadığı ağaçlık içindeki kulübedir. Yazar, mekânlarla ilgili detaylı bir tasvire girmez. Olayların dış mekânı olarak Kurtuba şehri karşımıza çıkar. Rişar'ın ikinci faslında bir ağaçlık altında olduğu görülür. Ayrıca Tezer'in öldürüldüğü ve halkın toplandığı yer, hükümdar sarayında etrafı açık bir divandır. Eserdeki iç mekânlar ise, Kurtuba'daki harap kulübe, hükümdar sarayı ve hükümdar sarayındaki oldukça süslü olduğu belirtilen odalardır.

#### **3.2.2.4. Dil ve Üslûp**

Abdülhâk Hâmid, Tezer adlı piyesinde diğer manzum piyeslerine ve dönemine göre daha sade ve açık bir dil kullanmıştır. Bu durum da eserin okunması ve anlaşılmasını kolaylaştıran önemli bir özelliktir. Dildeki bu sadelik sayesinde eser yazar hayatta iken iki defa sahnelenme imkânı bulmuştur. Tabi bu sadelik, günlük konuşma diline özgü bir sadelik değildir. Bu kıyaslama, yazarın diğer eserlerine göre yapılmış bir kıyaslamadır. Hâmid, burada da Arapça ve Farsça kelimelere, tamlamalara yer verme alışkanlığını devam ettirmiştir. Eserin birkaç yeri dışında uzun tirat ve monologların azlığı da dikkat çekmektedir. İkinci faslında Rişar'ın ve İkinci Fasla İlave'de Tezer'in monologları dışında eserin dinamiğini bozacak uzun konuşmalara yer verilmemiştir. Zaman zaman konuşma diline uygun Türkçe mısralar da esere önemli bir katkıda bulunmaktadır: “*suçlu olmaz severe bir kimse*”, “*saray*



*terk eder isem kulunuz”, “beni bir kere okşasan ne çıkar”, “seni herkes benimle bir görerek, / cebren almış diyip darılsa gerek.”, “ortalık pek fena bugünlerde.” vs.*<sup>215</sup>

Hâmid, bu eserinde aruz ölçüsünü de konuşma diline oldukça başarılı ve güzel uygulamıştır. İkinci Fasla İlave bölümündeki hizmetçilerin Tezer’in dedikodusunu yaptıkları diyaloglar, buna güzel bir örnektir.<sup>216</sup>

Tezer piyesindeki sadelik ve doğallık, eserin üslûbunu da olumlu yönde etkilemiştir. Okunması, anlaşılması ve dolayısıyla sahnelenmesi mümkün bir eser olmasını sağlamıştır. Üslûp, dilinden ötürü akıcı ve sürükleyicidir.

### 3.2.2.5. Değerlendirme

Abdülhâk Hâmid’in üç fasıldan oluşan ve Abdüllahü’s-sagîr ile Nazife eserleri gibi hacimca kısa olan eserinde konuyu Endülüs Tarihinden seçtiği görülmektedir. Müslüman Arapların İspanya’daki güçlü ve parlak olan III. Abdurrahman dönemi anlatılmıştır. III. Abdurrahman tarihte de eserde olduğu gibi başarılı ve âdil bir hükümdar olmuştur. Yalnızca on üç günlük bir boşluktan söz edilmektedir ki Hâmid de bu boşluğu kendince “*en makul ve makbul meşgale ile*”<sup>217</sup>, yani aşkla doldurmuştur. III. Abdurrahman, kişisel mutluluğunu vatani ve halkı için feda etmekten çekinmeyen bir liderdir.

Hâmid bu eserinde kişi kadrosunu sınırlamayı başarmıştır. Olay, üç kişi etrafında yaşanır ve biter. Halkın oluşturduğu koro manzaraları dışında kadro kalabalıklaşmaz. Bu koro da klasik trajedilerde bulunan bir özelliktir. Kişi sayısının azlığı, ikincil olayların ve aşkların ortaya çıkarak dikkatimizi dağıtmasını engellemesi bakımından önemlidir.

Eser konusu ve işlenişi bakımından trajedi türüyle benzerlik taşımaktadır. En önemli trajik unsur, hükümdarın halkına söz geçiremeyişi ve sevdiği kadına

<sup>215</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, Eserin çeşitli sayfalarından alınmıştır.

<sup>216</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 410-413.

<sup>217</sup> İnci Enginün, “*Tarik, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdüllahü’s-Sagîr Hakkında*”, **a.g.e.**, s.15.

kavuşamayışıdır. Fakat burada da eserin kurgusunu zayıflatan bir durumla karşılaşırız. Tezer'in sebepsiz yere ve hiç asilce olmayan bir şekilde öldürülmesi, trajedi türünde olmaması gereken önemli bir kusurdur. Hâmid'in eserini Racine'in Bérénice'ne benzeten Tanpınar'da bu durum üzerinde durmaktadır.<sup>218</sup> Tezer'in ölümü klasik trajedilerde görülen ölüm sahnelerine benzemez.

Hâmid diğer eserlerinde olduğu gibi, az da olsa bu piyesinde de olayların içinde bazı fikirlere yer vermiştir. Bunların en önemlileri hükümdar ile halk arasındaki ilişki, adalet ve demokrasi üzerine olan fikirleridir. Yazar hükümdarların halka muhtaç olduklarını, bu nedenle de onları tatmin etmeye mecburiyetlerini dile getirir:

*“Bu müsellemse de küçüklerden  
Bazı işlerde istiâne eden;  
Halka hâmi olan ekâbirdir.  
Ki teavünde halk ile birdir.  
Pek gurur etmesin o sâhip-tâc,  
Hem muîndir bu halka hem muhtac!”<sup>219</sup>*

Rişar yaptığı hilelerin halk için, halkın iyiliği için olduğunu, bunun halka hizmet olduğunu söyler:

*“Ettiğin hile sanki hizmet mi?  
Halk için mûcib-i selamet mi?  
Sana ait olunca menfaati,  
Kim alır ettiğin müracaatı?  
Hilemiz halk içinse pek âlâ,  
Bize elbette afveder Mevlâ..”<sup>220</sup>*

---

<sup>218</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 573-574.

<sup>219</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 378.

<sup>220</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 397.

Millet haksız veya aldatılmış bile olsa, yöneticilerin onu dinleme mecburiyetleri vardır. Hükümdarlar önce millet ve vatan için var olmalıdır. Dalkavukluklara yüz vermemelidir, halkını ön plana çıkarmalıdır:

*“Neme lâzım deyince millet için,  
Bana ‘var ol’ demek ne lâzımdır.  
Ki Melik millete mülazımdır.  
Devlet ü milleti bilen anlar.  
Ki melâzımla merci’im anlar!  
Bu sözü kale alsa bir diğeri,  
Tardolurdu anın bugün değeri!  
Bu nuhusetli fikri et ifnâ!  
Bil ki halkı edip de istisna,  
Bana ‘var ol’ demek nuhusettir!”<sup>221</sup>*

Eserde ayrıca vatanseverlik üzerinde de durulmaktadır. Vatanını sevmeyen kişi, hayvandan da aşağılık olarak gösterilmiştir:

*“Kalbine girmemişse hiss-i vatan,  
Onu sen kale alma bari utan!  
Kız köpekler bile vatanperver!  
Vatanı sevmeyen acep ne sever?”<sup>222</sup>*

Yukarıdaki örneklerde ve açıklamalarda da görüldüğü üzere Hâmid, yine fikirlerini kişiler üzerinden sahneye çıkarmıştır. Fakat bu eserde fikirler diğer eserlerinden daha az yer tutmaktadır.

Daha önce de belirttiğimiz üzere Hâmid’in Tezer adlı eseri dil ve üslûbu bakımından sahneye oldukça uygundur. Konuşma diline yakın diyaloglar eserin sahneye konmasını kolaylaştırır. Bu yönü ile Tezer, Hâmid’in en sade, sahne

---

<sup>221</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 384-385.

<sup>222</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.382.

teknîğine en uygun ve oynanması en mümkün eserdir. Üç fasıldan oluşması, zaman ve mekânda karışıklığın olmaması, kişi ve olay örgüsünün karmaşık ve düzensiz olmaması itibariyle yazarın başarılı sayılabilecek piyesleri arasında yer alır.

### 3.2.3. Abdullahü's-Sagîr

Abdülhak Hâmid'in 1919 yılında yayımladığı, Nazife adlı piyesinden kırk sene sonra ona ilişik olarak yazdığı ve diğer eserlerine göre daha küçük bir manzum oyunudur.<sup>223</sup> Konusu itibariyle Nazife ve Tezer'e benzemektedir. Endülüs Tarihinden ilham alınarak kaleme alınmıştır. Nazife'deki olayların hemen hemen aynısı olmakla beraber, Abdullah ve Karolina'nın maceraları sürerken Nazife'nin olayları yaşanmış ve bitmiştir. Abdülhak Hâmid, bu konu ile ilgili olarak şu açıklamayı yapmaktadır: *“Nazife-Abdullahü's-Sagîr; bu iki ta'lifin birisi müellif genç iken tahrir edilmiş, eskidir; birisi müellif ihtiyar iken yazılmış, binaenaleyh yenidir.*

*Nazife bir nevbahar-ı kadîm, bir tulû-ı mâzi; Abdullahü's-Sagîr ise bir harabezâr-ı taze vü ter, bir gurûb-ı hâl.*

*... Her ikisinde de aynı hazar u bahar, aynı leyl ü nehar, aynı sahâri vü enhâr, aynı halce ve mezar, aynı rüzgar, aynı âh u zârî, aynı efkâr u eş'âr.*

*... Mağlûb-ı heva, mağlûb-ı a'dâ olan şehriyar sagir ile nefsine galip, hasmına galip olan hükümdar-ı kebîr, iffetle huffet, sevdâ-yı hüsn ile ibtilâ-yı milliyet, gurbetle vatan, aşk ile vazife, yahut Karolina ile Nazife, uzaktan uzağa müşafefe, müsafaha, musalaha ediyorlar.*

*... Zât-ı müelliften başka bu şahsiyetlerin hiçbirisinde noksan veya kemâl, fazl veya fazîha, ilim veya cehalet, sevap veya ma'siyet yok.”<sup>224</sup>*

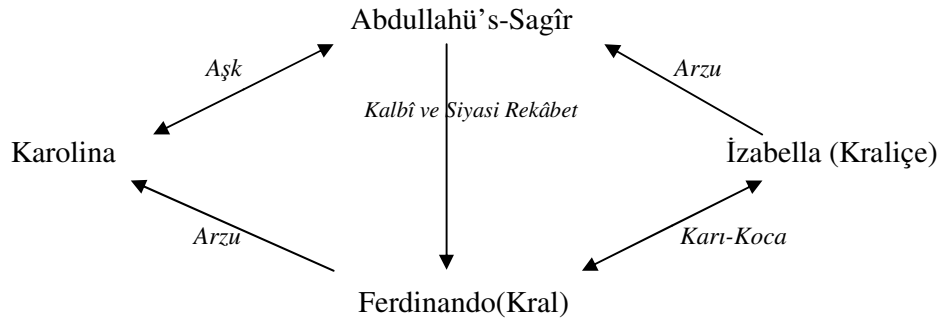
Bu kısa piyesin konusu yukarıda da belirttiğimiz gibi Endülüs Tarihinden alınmıştır. Farklı din ve milliyete mensup iki kişinin aşkı anlatılmaktadır. Hatıralarında bu konuya; *“Nazife namındaki eserimde Nazife namında bir Arap kıızı*

<sup>223</sup> Abdülhak Hâmid, **Abdullahü's-Sagîr**, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1335. Eser, İnci Enginün tarafından yeni harflere aktarılıp yayımlanmıştır. Bkz. **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 5 Tark, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdullahü's-Sagîr**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.451- 504. Alıntılar bu baskıdan yapılacak ve “Abdülhak Hâmid, **Abdullahü's-Sagîr**” şeklinde gösterilecektir.

<sup>224</sup> Abdülhak Hâmid, “Son Tab'a Mukaddime”, **Abdullahü's-Sagîr**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), s. 507-508.

ile, İspanya kralı galip Ferdinando'nun hasmâne mülakat ve mükâlemeleri vardır. Abdullahü's-Sagîr onun başka türlüdür. Bunda mağlup Endülüs hükümdarı ile, Karolina isiminde bir İspanyol kızının dostâne tesadüfleri ile muhatabelerinden bahsolunuyor. Ferdinando cengâver, Abdullahü's-Sagîr sulhperverdir.”<sup>225</sup> Abdullahü's-Sagîr, toplam dört manzardan oluşan ve Hâmid'in pek çok piyesine göre daha kısa olan bir eserdir.

Ahmet Kabaklı eserin planını aşağıdaki gibi göstermiştir:<sup>226</sup>



Yukarıda verilmiş plandan da anlaşılacağı üzere, eserin vakası oldukça basittir. Hâmid'in diğer piyeslerine kıyasla Abdullahü's-Sagîr daha az karmaşıktır. Diğer piyeslerinde olduğu gibi çok uzun tiratlar ve asıl olayı gölgeleyen yan olaylar olmadığı için okunması ve anlaşılması daha kolaydır.

Abdullahü's-Sagîr, Hâmid'in tamamı manzum olan eserlerindedir. Bu oyunda da aruz ölçüsü kullanılmıştır. Aruzun Mef' û lü, Me fâ' i lün, Fe' û lün kalıbı kullanılmıştır.

“Oldumsa eğer bu yolda meclûb,

-. - / . - - - / . - -

Zannetme ki aklım oldu meslûb.”<sup>227</sup>

-. - / . - - - / . - -

<sup>225</sup> **Abdülhak Hâmid'in Hatıraları**, s. 420. Bu konuya hem Ahmet Kabaklı, hem de Sema Uğurcan değinmektedir. Bkz. Ahmet Kabaklı, **Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fak., Tez No. : 292, 1948, s. 107. / Sema UĞURCAN, **a.g.e.**, s.125.

<sup>226</sup> Ahmet Kabaklı, **a.g.e.**, s.108.

<sup>227</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 470.

Eserin genelinde çapraz kafiye uygulanmış, bazı bölümlerinde ise mesnevi tipi kafiye ve serbest kafiye uygulamasına gidilmiştir.

*“Halim ne kadar olursa berbad, a*  
*Bedter olamaz ki sâbıkından b*  
*Bedter mi değil o nekbet-âbâd, a*  
*Her bir kadının sevâbıkından b*  
*Mahsûr-ı şenâat u şetîme, c*  
*Kızlar sayılırsa şey-i merkûb d*  
*Benzerse kerîmeler yetime, c*  
*Bir mâder olursa böyle menkûb, d*  
*Hürriyete mâlik olmak üzre, e*  
*Olmaz mı sokakta gezmek evlâ!”<sup>228</sup> f*

*“Oldumsa eğer bu yolda meclûb, a*  
*Zannetme ki aklım oldu meslûb. a*  
*Meydanda iken gınâ-yı hüsnüm b*  
*Celbetti demem senâ-yı hüsnüm. b*  
*Servet de değil bu işte âmil c*  
*Şahsınsa senin ne hoş, ne kâmil,”<sup>229</sup> c*

### 3.2.3.1. Özet

**Birinci manzar;** Cebel-i Târik'ta denizi ve ovayı gören bir tepede Abdullahü's-Sagîr bir yandan etrafı seyredip bir yandan da içki içmektedir. Yanına Karolina adında bir İspanyol kızı gelir ve ikisi arasında bir konuşma başlar. Abdullahü's-Sagîr, son Endülüs hükümdarındır ve ülkesini sefalet ve adaletsizlik yüzünden Ferdinando'ya kaptırmıştır. Bu nedenle de düşüncelidir. Kendisini içkiye vermiş ve ilk kez gördüğü bir İspanyol kızına ilgi göstermektedir. Karolina, içine düştükleri bu durumdan ötürü Abdullahü's-Sagîr'i sorumlu tutar ve onun

<sup>228</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 473-474.

<sup>229</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 470.

memleketine (Berberistan) dönmesini önerir. Abdullahü's-Sagîr genç kızı (Karolina, tövbekâr bir fahişedir.) öpmek isterse de sert bir tepki ile karşılaşır. Halkı perişan eden bir hükümdarın içki içip keyif çatması eleştirilir. Abdullahü's-Sagîr ise bu eleştirilere kulak asmayarak Karolina'yı elde etmenin yolunu düşünür. Hükümdarlığını İspanyol Ferdinando'ya kaptırması, halkının sefalete sürüklenmesi sorumsuzca davranması umrunda değildir. Hatta Karolina kendi namusunun bile Ferdinando'ya ait olduğunu söyler. Bu sözlere üzülen Abdullahü's-Sagîr, Ağlayarak Karolina'ya aşkını anlatır. Karolina, onu ayıplasa da kendisine verilen altın kesesinin şaşkınlığı içinde ne diyeceğini bilemez. Sonrasında altını geri verip, gönül hazinesini önemseydiğini söyler. Abdullahü's-Sagîr, kendisi ile kaçmasını teklif edince kararsız kalarak Nazife'yi düşünür. Çünkü Nazife Ferdinando'nun teklifini reddetmiş ve bu yolda hayatını feda etmeyi göze almıştır. Karolina kendisinde Nazife'nin bu erdemini bulunmadığını itiraf eder.

**İkinci manzar;** Abdullahü's-Sagîr, annesi Sıdika Hatun ve Karolina ile birlikte bir gemiyle Fas'a kaçmaktadır. İki kadın arasındaki sohbette Sıdika Hatun, vatanını terk ettiği için Karolina'yı suçlar. Bunun üzerine gemiden atlamak isteyen Karolina'yı da gene kendisi durdurur. Sıdika Hatun, devletlerinin ellerinden alındığını söyleyince Karolina da Abdullahü's-Sagîr'i suçlamaya yönelik konuşmalarını sürdürür. Devlet yöneticileri vatani düşünmeyip yağma etmişlerdir ve İspanyollardan önce devlet başıboş bırakılmıştır.

**Üçüncü manzar;** Abdullahü's-Sagîr ve kadınlar geride bıraktıkları ülkeleri için üzüntülüdür. Fakat içlerinde en az üzülen Abdullahü's-Sagîr'dir, çünkü sevdiği kadınla her yerde mutlu olacağını düşünmektedir. Annesi atalarının fethettiği toprakları terk etmeyi bir hükümdara yakıştıramaz. Bu sırada karşı sahile yaklaşan gemi, karada toplanan kalabalık tarafından lânetlenir ve ülkesini İspanyollara terk eden bir hükümdar kabul edilmez. Bunun üzerine Sıdika Hatun'u Fas'ta bırakarak Karolina'nın Gırnata'nın bir köyündeki evine gitmeye karar verirler.

**Dördüncü manzar;** Abdullahü's-Sagîr'i, Gırnata'da küçük bir kulübede sevdiği kadınla birlikte olmanın mutluluğu içinde görürüz. Bu sırada bir süvari gelerek

Abdullahü's-Sagîr'i sorar. Burada tuhaf bir olay yaşanır, süvarinin bindiği at konuşmaktadır. Aslında konuşan at değildir, süvari karnından konuşmaktadır. Yazar oyuna doğaüstü bir durum katmaya çalışmıştır. Süvari kendisini gösterir ve onun Ferdinando olduğu anlaşılır. Kulübeden çıkan Abdullahü's-Sagîr'e önce nezaketle davranan Ferdinando, Karolina'yı istediğini belirtir. Fakat Karolina bu teklifi reddeder. Ferdinando bu davranışından dolayı onu Nazife'ye benzetir. Bu esnada yanlarına Kraliçe İzabel de gelir ve Abdullahü's-Sagîr'e birlikte olmayı teklif eder. Onun teklifi de reddedilir. Bunun üzerine Ferdinando, farklı milletlerden iki insanın birbirini sevmesinin barışı sağlayacağını ve örnek olacağını söyler. Diğerleri oradan ayrılırken Abdullahü's-Sagîr ile Karolina da kulübelerine dönerler ve oyun sona erer.

### 3.2.3.2. Şahıs Kadrosu

Abdullahü's-Sagîr adlı eserde, Hâmid'in diğer oyunlarına nazaran şahıs kadrosu vaka düzeninde de görüldüğü gibi daha sınırlıdır. Eserin temel karakterleri Abdullahü's-Sagîr ve Karolina'dır. Oyuna yardımcı karakterler ise Ferdinando, İzabel ve Sıdıka Hatun'dur.

**ABDULLAHÜ'S-SAGÎR:** Piyetin başkahramanı ve eski Endülüs hükümdarıdır. İspanyadaki Arap bozgununun son müsebbibidir. Tacını ve tahtını kaybetmiş, iradesiz ve sorumsuz bir devrik hükümdardır. Ne var ki o, durumundan ötürü herhangi bir yeis ve sorumluluk duygusu içinde değildir. Çevresindeki herkes, sevdikleri, ailesi, halkı sorumsuzluğundan ötürü onu suçlu bulsa da o son derece sakin ve rahat davranmaktadır. Abdullah her şeyin kader olduğuna inanır. Sevdiği kadında mutluluğu arar ve bulur. Hâmid'in diğer oyunlarındaki hükümdarların hiçbirine benzemez. Bu nedenle de bu eser trajedi türüne hiçbir şekilde yaklaşmamıştır.

**KAROLİNA:** Hâmid'in diğer eserlerindeki kadın kahramanlara benzeyen Karolina, tövbe-kâr bir fahişe olan İspanyol kızıdır. Farklı bir dine ve millete mensup olan Karolina, Hâmid'in Nazife adlı oyunundaki Nazife'ye hayranlığı ile dikkat çeker. Abdullahü's-Sagîr'i eleştirmekten çekinmez, fakat ondan da ayrılmaz.



Hâmid'in bir başka piyes kahramanı olan Tezer'e de benzer. Abdullahü's-Sagîr'in karısı ve dert ortağı olur. Farklı bir dine ve millete mensup olmasına rağmen Araplar ve İslam hakkında olumsuz herhangi bir tavır sergilemez. Eski bir fahişedir, ancak Ferdinando'yu reddederek Nazife'ye yaklaşır.

SIDIKA HATUN: Abdullahü's-Sagîr'in vatansever ve dinine bağlı annesidir. Endülüs'teki İslam hükümdarlığın yıkılmasına en çok o üzülmemektedir. Faziletli bir kadındır, oğlunun hatasını kabullenemez. Vatanını ve dinini oğluna tercih ederek ondan ayrılır ve Müslüman bir ülke olan Fas'ta kalır.

FERDİNANDO: İspanya kralıdır ve Abdullahü's-Sagîr'in devletine son vermiştir. Hâmid'in Nazife adlı piyesinin de kahramanlarından. Karolina'yı almak ister, fakat reddedilmesi üzerine sorunsuzca aradan çekilir. Zorba bir hükümdar tipi olarak gösterilmemiştir.

Oyunda çok az rolü bulunan kraliçe İzabel'in de Sıdika Hatun ve Ferdinando gibi olayların gelişimi üzerinde önemli bir etkisi yoktur. Eserin son perdesinde görülür, Abdullahü's-Sagîr ile birlikte olmak ister, fakat reddedilince bundan vazgeçer.

Eserde kahramanların soylu bir sınıftan gelmeleri dışında Hâmid'in diğer oyunlarındaki kahramanları ile önemli bir benzerlik görülmez. Bu kahramanların trajedi karakterleri ile de uyumsuz olduklarını söyleyebiliriz.<sup>230</sup>

### 3.2.3.3. Zaman ve Mekân

Eserde zamana yönelik belirgin bir ifade olmasa da Endülüs'teki İslam hükümdarlığının İspanyollara geçtiği dönemler olarak düşünülebilir. Arapların İspanya topraklarından çekildikleri on beşinci yüzyıl eserin tarihî zamanıdır. Bunun

---

<sup>230</sup> Gürkan YAVAŞ, *Meşrutiyet Devri Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro*, Yüksek lisans Tezi:2008/19, Kocaeli Üniversitesi 2008, s. 361-362.

dışında eserin içerisinde zamanla ilgili olarak birinci ve dördüncü manzârın başında belirtilen sabah saatleri zamana yönelik tek ifadedir.

Olayların geçtiği mekânlar ise Endülüs, Cebelitarık Boğazı, İspanya'dan ayrılmak için kullanılan gemi, Fas, Gırnata'da bir köyde bulunan küçük kulübedir. Manzarların başında kısa kısa da olsa mekân tasvirleri yer almaktadır.

*“Cebel-i Tarık. Denize ve karşı yakaya ve bir ovaya nazır bir tepe. Sahilde bir sefîne. Ovada iki hükümdar çadırı ve ordugâh. Tepede bir seccade, bir yatık, bir rahle, birkaç kadehle bir sürahi...”<sup>231</sup>*

*“Deniz. Kadırğa tarzında bir yelken gemisin güvertesi... Gemi harekette...”<sup>232</sup>*

#### **3.2.3.4. Dil ve Üslûp**

Hâmid'in diğer eserlerinde görülen ağır dil seçimi bu eserde de karşımıza çıkar. Yabancı sözcükler ve Arapça-Farsça dil kurallarına uygun tamlamalar kullanıldığı için eserin anlaşılabilirliği azalmıştır. Fakat bu eserde Hâmid'in diğer manzum piyeslerinden farklı olarak, uzun tiratlara ve sıkıcı monologlara yer verilmeyişi eserin daha rahat okunmasını sağlamıştır.

Abdullahü's-Sagîr hacimce daha kısa bir oyundur, dört manzardan oluşan eser, olay sıralaması ve aksiyon yönünden de oldukça düzenlidir. Yazarın diğer piyeslerine kıyasla bu eserin sahneye uyarlanması biraz daha kuvvetlidir. Şunu da belirtmek gerekir ki dilinin ağır olması eserin üslûbunu da olumsuz yönde etkilemektedir.

#### **3.2.3.5. Değerlendirme**

Abdullahü's-Sagîr, Hâmid'in konusunu Endülüs (İslam) tarihinden alan beş eseri içinde yer almaktadır. Daha evvel yazılmış olan Nazife ile benzerlikler gösteren

---

<sup>231</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 455.

<sup>232</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 473.

bu oyunda, Nazife'ye de sıkça göndermeler yapılmaktadır. Eserde iki ayrı din ve milletten iki kişinin aşk hikâyesi anlatılır. Bu eserin Nazife'den farkı, buradaki aşk ilişkisinin karşılıklı olmasıdır. Abdullahü's-Sagîr ile benzerlik gösteren Tezer'de ise aşk karşılıklı olsa da sonu ölümlle bitmektedir. Hâmid, bu oyununda kahramanlarını "*olumlu ve mütevekkil özellikleriyle*"<sup>233</sup> sunma çabası içerisindedir. Farklı din ve millete mensup kişilerin sevgisine karşı bir anlayış ve hoşgörü hâkimdir.

Hâmid, Arapların İspanya'daki hezimet devrini Abdullahü's-Sagîr'in şahsında anlatmaya çalışmıştır. Târık'ın kahramanlıklarına karşın Abdullahü's-Sagîr zayıf, çaresiz, bir kulübede sevdiği kadınla ömrünü tamamlayacak kadar da kanaatkâr bir devrik kraldır. Bu eserde, farklı din ve milletlerden insanların birbirlerini sevmesinin, bu uğurda saltanattan vazgeçilmesinin önemi üzerinde de durulmuştur.

Abdullahü's-Sagîr, dilinin ağırlığı ve bazı mekânları sahnede gösterilmesinin imkânsızlığı nedeniyle teknik açıdan zayıftır. Yine de yazarın diğer piyeslerine göre sahneye daha yakın bir özellik de taşımaktadır.

---

<sup>233</sup> Gürkan YAVAŞ, a.g.e., s. 364-365.

### 3.3. KONUSUNU TÜRK TARİHİNDEN ALAN TİYATROLAR

#### 3.3.1. İlhan

1913 yılında Tanîn gazetesinde tefrika edilmiş<sup>234</sup>, aynı yıl içinde de kitap olarak yayımlanmış olan İlhan, on fasıldan oluşan bir faciadır.<sup>235</sup> Bu oyun Kanbur adı da verilen manzûm oyunlar kümesinin ilkidir. Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar ve Arzîler isimli eserler İlhan'ın devamı niteliğindedir.

İlhan, İlhanlılar tarihinden ilhamla yazılmış bir eser olsa da tarihî gerçekliğe çok fazla bağlı kalındığı söylenemez. Bu durum, Hâmid'in diğer tarihî oyunlarında da karşımıza çıkan genel bir tutumdur. Türkçülük hareketinin etkili olduğu bir dönemin etkisiyle yazılmış olmasına rağmen, Türkçü edebiyat anlayışının özelliklerinden hayli uzak bir oyundur. Hâmid, bu oyununda yaşadığı döneme damgasını vuran Türk Birliği düşüncesiyle birlikte İslam Birliği düşüncesini de yansıtmaktadır. Tarihî gerçeklerden, kazanılmış veya kazanılacak zaferlerden çok iki aile arasındaki taht kavgalarından ve yine bu ailelerin gençleri arasındaki aşk ilişkilerinden bahsedilmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar, piyesin tarihî bir niteliği olduğunu, ancak olayların birebir tarihî gerçeklik taşımadığını söyler: “Söylemeye hâcet yok ki İlhan ile Turhan'ın tarihî çerçeve ile alâkası pek azdır. Ne Ebulgazi Bahadır Han bu cinsten zalim ve kan içici bir adamdır; ne de Bağdad ve Dilşad Hatun vardır. Bu, Hâmid'in İbni Musa'dan daha fazla tarihî hakikate tasarruf eden, doğrusu istenirse kendisine has hayalî ve korkunç bir rüyadır.” Tanpınar da bu konuya; “Tahihî vak'ayı kendi fantezisine göre yazmıştır.” şeklinde dikkat çekmektedir.<sup>236</sup> Oyundaki

<sup>234</sup> Tanîn gazetesinin 1603-1646. sayıları ve 4 Mayıs 1329/17 Mayıs 1913-16 Haziran 1329/29 Haziran 1913 tarihleri arasında 39 tefrika hâlinde yayımlanır.

<sup>235</sup> Abdülhak Hâmid, **İlhan**, Tanîn Matbaası, İstanbul 1913. İnci Enginün, *İlhan*'ı da yeni harflere aktarmıştır. Bkz. **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları VI Kanbur (İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler)**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.9-107. Çalışmamızdaki alıntılar buradan yapılacak ve “Abdülhak Hâmid, **İlhan**” şeklinde gösterilecektir.

<sup>236</sup> Ahmet Hamdi TANPINAR, **a.g.e.**, s.570-571. Gündüz Akıncı ise, *İlhan* piyesinin tarihten alınan gerçek bir olaya dayandığını belirtmiştir. (Gündüz AKINCI, **a.g.e.**, s.187), Eserin tarihsel çerçevesi

kişilerin neredeyse her biri farklı bir aruz kalıbıyla ve oldukça ağır bir dille konuşurularak da Türkçülük hareketinden uzaklaşmıştır.

Hâmid'in hemen hemen bütün eserlerine konu olan savaş karşıtlığı, çatışan aşk ve görev ilişkileri, halk, psikolojik tahliller bu eserinde de karşımıza çıkmaktadır. Hâmid, iktidar sahiplerinin insanlara zulmetmesine daima karşı olmuştur. Yazarın kendisi de İstibdat döneminin baskılarına çokça maruz kalmış, eserlerini yayınlamakta oldukça zorlanmıştır. Bu nedenle de konularını tarihten seçerek zalim komutan ve yöneticiler nezdinde kendi dönemini eleştirebilmiş, söylemek istediklerini bu yolla dile getirebilmiştir.

Hâmid, İlhan adlı eserinde farklı kişileri farklı aruz kalıplarıyla konuşur. Bu durum, sanatçının sanat anlayışına oldukça uygun bir tavidir. Ağdalı ve ağır bir dili bu kadar çok vezne boğması, Hâmid'in karışık ve düzensiz üslûbunu yansıtan en belirgin ve önemli özelliklerindedir. Hemen bütün eserlerinde yeni bir tarz denemesi ve arayışı içinde görülür. Eserin hem dilinin ağırlığı, hem de vezin çokluğu sahnelenmesi önünde önemli bir engel teşkil etmektedir.

Oyunun birinci faslında, Ebu Said Bahadır Han'la Emir Çoban'ın konuştukları bölümdeki Bahadır Han'a ait diyalogda kullanılan vezin,

*“İlhân-ı â'zamum ki bu âlem memâlikim*

*-- ./-.-./.-.-./-.-*

*Ben belki hem de âlem-i ervâha mâlikim”<sup>237</sup>*

*---./-.-.-./.-.-./-.-*

(Mef'ûlü/Fâ'ilâtün/Mefâ'ilü/Fâ'ilün)'dür.

---

yönünden değerlendirmesi için bkz. Sema UĞURCAN, **Abdülhak Hâmid Tarhan'm Eserlerinde Tarih**, Akademi Kitabevi, İzmir 2002, s.142-156.

<sup>237</sup> Abdülhak Hâmid, **İlhan**, s.25. (Vezinlerin metne uygulamaları için bkz.: Gürkan YAVAŞ, **Meşrutiyet Devri Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro**, Yüksek lisans Tezi:2008/19, Kocaeli Üniversitesi 2008, s. 178-180.)

Oyunun aynı faslının içinde ve yine Bahadır Han'a ait olan bir diyalog, Bahadır Han'ın aynı fasıldaki diğer diyaloglarından farklı bir aruz kalıbıyla yazılır:

*“Gülgûn biliriz biz ol harâmı,  
- - ./ - - (. ) - -  
-hûnîn- demeden nedir merâmı?”<sup>238</sup>  
- - ./ - - (-)(.) / - -  
(Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün)*

*İlhan*'ın ikinci faslının birinci meclisindeki Emir Çoban'a ait diyalog, aruzun (Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün) kalıbıdır:

*“Varken o kadar çok odalıklar kucağında,  
- - ./ - - ./ - - ./ - -  
isterdi benim ırzımı yakmak ocağında.”<sup>239</sup>  
- - ./ - - ./ - - ./ - -  
(Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün)*

Oyunun ikinci faslının beşinci meclisinde yer alan Emir-i Dımaşk'ın diyalogunda ise vezin, (Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün)'dür:

*“İşitmişken pederden bunca tevbîhât u tenbîhât,  
. - - (-) / . - - - / . - - - / ( . ) - - -  
tenebbüh kılmamışsın, şimdi nâdimesin fakat.. heyhat!”<sup>240</sup>  
. - - - / . - - - / (-) / ( . ) - - - / . - - -  
(Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün)*

Oyunun dördüncü faslının birinci meclisinde yine Bahadır Han'a ait olan bir diyalog, Bahadır Han'ın önceki diyaloglarından farklı bir kalıpta, aruzun (Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'ilü/Fâ'ilün) kalıbındadır:

<sup>238</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.28.

<sup>239</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.35.

<sup>240</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.42.

“Mîâd, emir, erişmede mîâd-ı iltifat.

-- ./ - . - . / . - - ./ - . -

Tâat veliyü'n-nimetedir ahsen-i sıfat”<sup>241</sup>

-- ./ - (.) (-) ./ . - - ./ (-) . -

(Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'ilü/Fâ'ilün)

Yedinci faslın birinci meclisindeki Gıyaseddin'e ait diyalogda vezin, (Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün)'dür:

“Bu demek söndü anaların ocağı

. . - - / . (-) (-) / . . -

Melce-i vâpesin yerin kucağı”<sup>242</sup>

(.) . (-) - / . - - - / . . -

(Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün)

Eserin bütünü dikkate alındığında az da olsa bir bölümünde hece ölçüsü kullanılmıştır. Kanbur, saray hademeleri ve sâzendeler heceyle konuşurulmuştur:

“Ben sözler söylerim meclise muvâfık,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Gıyaseddin şâhın pâyının türâbı!”<sup>243</sup>

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Hâmid, konuşmalara göre vezin seçiminde kahramanların sosyal tabakalarına da bakmıştır. Trajedi türüne göre değerlendirecek olursak soylu kişiler, aruzun kalıplarıyla konuşurken alt sınıftan kişiler hece ölçüsünü kullanır. Fakat bu durum, oyunun tamamında böyle değildir. Hece ölçüsünü kullandığı bölümlerde yaratmak

<sup>241</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.66.

<sup>242</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.87.

<sup>243</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.91.

istediği yeni janrın da etkisi vardır. Duraksız bir vezin kullanılmıştır. Hece sayısının birbirini tutması, yazar için yeterlidir.<sup>244</sup>

### 3.3.1.1. Özet

*Birinci fasıl;* Sultaniye şehrindeki İlhanlılar sarayında Bahadır Han (İlhan), kendi büyüklüğünü Cengiz Han ve Hülagü Han gibi büyük hükümdarlarla kıyaslayarak ve onların soyundan olduğunu belirterek çevresindekilere anlatmaktadır. Tüm dünyaya hükmedeceğini söyleyerek en büyük düşmanı Emir Çoban'dan kızı Bağdat Hatun'u ister. Emir Çoban ise tüm hükümdarların ölümlü olduğunu belirterek kızının Emir Hasan'ın karısı olduğunu söyler ve bu isteği reddeder. Öfkelenen Bahadır Han (İlhan-ı Âzam), Emir Hasan'ı çağırıp, onu Tebriz valiliğine görevlendirir ve böylece onu saraydan uzaklaştırır. Emir Hasan görevi sevinçle karşılar. Bir meclis kurularak hânendeler şarkılar söyleyip meşk ederler.

*İkinci fasıl;* bir gece yarısı Bahadır Han'ın yatak odasında başlar. Oturduğu tahtın babasından kaldığını, bunun kendi kaderi olduğunu düşünür. Öte taraftan Emir Çoban da düşünceler içinde görülür. Bahadır Han'ın kendi namusuna göz dikmiş olmasına iyice öfkelenmiş, onu zalim bir hükümdar olarak görmektedir. Bir diğer tarafta ise Emir Hasan, aldığı yeni görevi düşünürken görülür. Bu fasılda Bağdat Hatun da bir muhasebe halinde karşımıza çıkar:

*“Peder hulâsa bu yolda helâk olup gidiyor,  
biraderânım anın mesleğinde meşkediyor;  
kocam harîs-i terakki fakat denâetkâr;  
Bahadır'ınsa değil zulmü kabil-i inkâr.”*<sup>245</sup>

<sup>244</sup> Abdülhak Hâmid, hâtıralarında hece ölçüsü kullandığından bahsetmezken aruzun farklı kalıplarını kullandığını söyler. (Bkz. **Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları**, s.419.) Buna karşılık Gündüz Akıncı, eserin içinde dört sayfalık hece ölçüsüyle yazılmış bir bölüm olduğunu söyler. (Bkz. Gündüz AKINCI, **a.g.e.**, s.187.)

Ayrıca, Hâmid'in kendisi de vezin çokluğu ve ağır dili nedeniyle eserin sahnelenmesinin zor olduğunu belirtir: “Eşhas-ı vak'ası mükâlemelerinde hallerine göre yahut münasip gördüğüm muhtelif vezinleri ihtiyar ettikleri için sair müellifatımdan farklı görünürler. Ve temsilleri çok güç olsa gerektir.” Bkz.: **Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları**, s.419.

<sup>245</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.38.



Emir Hasan, kızı ve karısıyla üzülmeleri üzerine bir konuşma yapar. Bağdat Hatun, Bahadır'ın sözüyle gittiği için kocasına öfkelenir ve onu alçaklıkla suçlar:

*“ O şâh ise olacak sonra bunda katil-i âm,  
Hasan dedikleri alçak da nâil-i in'âm!  
Hevâ-yı câh ile terketti gitti aileyi”<sup>246</sup>*

Aslında Bağdat Hatun bu duruma pek de üzülmemektedir. Bu halin kocası da farkındadır ve şu sözlerle imâ eder:

*“Siz de fâide var bunda, ne lâzım izmâr?  
Halce-i aşkınıza zevciniz olsun mimar:  
Nâil olduk demedir şâh-ı cihânın, bu sene  
Bendeniz nimet ü ihsanına, siz kendisine.”<sup>247</sup>*

Nitekim Bağdat Hatun, sohbet ettiği Dilşad Hatun'a (Emir Çoban'ın torunu) Bahadır Han'la olan gizli gönül ilişkisini itiraf eder. Bahadır Han'ın Dilşad'ı görürse ona âşık olabileceğini de söyler. Bahadır Han, düşünüldüğü gibi Dilşad'ı görür ve çok beğenir. Bağdat Hatun'u odasına çağırarak ona iltifatta bulunur. Bağdat ise kocasının hükümdara sadakatinden söz ederek kendisine neden böyle davrandığını sorar. Bahadır bu soruya;

*“sadık fakat sadakati meşrûat-ı menfaat,  
hain olurdu azmine kılsam mümânaat.  
Sevdâ-yı câh idi ona her yolda pîşvâ;  
Etti o belki kible-i nâmusu berhava.  
Bir bendenin ki, olmaya asla hamiyeti,  
Nezdimde sadık olsa da yoktur meziyeti.”<sup>248</sup>* sözleriyle cevap verir.

<sup>246</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.45.

<sup>247</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.42.

<sup>248</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.52.

Bu perdenin sonunda Emir Çoban'ı Horasan'da yaşayan Hâfız-ı Şîrâzî'nin yanında görürüz. Hâfız, Emir Çoban'a sabırlı olması ve olacakları beklemesi yolunda tavsiyeler verir. Bahadır'la Emir Çoban'ın birbirlerini yenemeyeceklerini, birbirlerine denk güçler olduklarını söyler. Hâfız, bu iki kişiyi “*timsah ile ejder*” benzetmesiyle anlatır.<sup>249</sup>

**Üçüncü fasıl;** Emir Çoban'ın ordu karargâhında başlayan üçüncü fasılda Çoban'ın askerleri Emir Hasan'ın bulunduğu kaleye gitmektedirler; fakat başlayan fırtına askerlerin ilerlemesini güçleştirmektedir.

**Dördüncü fasılda,** yeniden İlhan'ın sarayına dönülür. Sadrazam olan Emir-i Dımaşk kendi kendine konuşmaktadır. Babası Emir Çoban ve kardeşleri ile savaşmak üzere görevlendirilmiştir. Kötü bir durumun içine sürüklenmiştir. Bahadır Han daha sonra onu bu görevden azleder ve kızı Dilşad Hatun'u ondan ister. Bu isteği de olumlu bir karşılık bulmayınca tüm Çoban ailesini lânetler. Çoban ailesi yüzünden rahat edemediğini, saltanatı korumanın ve elde tutmanın zor olduğunu söyler:

*“Sağlık hoş olmuyor hele dünyada uykusuz;  
bir anı yok bu saltanatın bence korkusuz!  
Âlemde kahirâne yok ettim neler neler;  
Bir anda sâhirâne uyuttum ne fitneler!  
Her şeb o nimeti ediyor herkes igtinâm;  
Bir kendi şahsım olmuyor nâil-i menâm!  
Bilmem nasıl muhafaza ettim bu sıhhati;  
Rüyâda gördüğüm bir yok hâb-ı rahatı.  
Şiddetle –ibtilâ-yı harem – bir o pâydâr;  
İbka-yı zindegîye o olmakta hep medâr.”<sup>250</sup>*

Öte yandan Bağdat Hatun ile Dilşad Hatun, Bahadır'ın tüm aileyi yok edeceği üzerine konuşmaktadırlar. Bu sırada yanlarına gelen Bahadır Han, Dilşad'ın öfkesiyle

<sup>249</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.59.

<sup>250</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.68.

karşılaşır. Dilşad, ailesine sadık olduğundan gururunu çiğnetmeyerek hükümdara yüz vermez.

**Beşinci ve altıncı fasıllarda,** Emir Çoban ve Emir Hasan'ın orduları savaş halindedir. Emir Hasan, Emir Çoban'ın askerlerini saf değiştirmeleri için ikne etmeye çalışır. Bazı askerler, bu çağrıya uyup saf değiştirirler. Fakat Emir Hasan'ın ordusunda da veba salgını başlamıştır, önemli kayıplar verilir. Emir Hasan, Bahadır Han'ın oyununa geldiklerini, aynı ailenin fertlerinin birbirine karşı savaşmaması gerektiğini anlar. Soğuk ve hastalık iki orduya da ciddi zararlar vermiş, bu durumdan Bahadır kârlı çıkmıştır.

**Yedinci fasıl;** Kâbil'deki Emir Gıyaseddin sarayında başlayan bölümde, Gıyaseddin'in Bahadır Han'ı sevmediği ve zalim bulduğu halde ona tabî olduğu, Bahadır'a boyun eğdiği gösterilmektedir.

**Sekizinci fasıl;** Emir Hasan Rey'deki yerleşiminde, Bahadır ise sarayında görülür. Her ikisi de iç muhasebe yapmaktadır. Emir Hasan karısını ona bırakmış, yine de kaybeden kişi olmuştur. Bahadır Han ise Hasan'ın Emir Çoban'ı öldürmeyişine öfkeli. Emir Hasan, içinde bulunduğu durumu hazmedemeyerek intihar eder. Bu esnada Emir Çoban, Gıyaseddin ve Kanbur Bahadır'ın zalimlikleri üzerine konuşmaktadırlar.

**Dokuz ve onuncu fasıllar;** Gıyaseddin, Bahadır Han'a bağlı olduğu için Emir Çoban'a öleceğini bildirir. Önceden planlanmış bir oyundur bu. Emir Çoban'ı cellatlara teslim eder. Sonrasında İlhanlılar sarayının dışında Çoban ailesinin erkeklerinin cenazeleri görülür. İlhan bundan duyduğu memnuniyeti Bağdat Hatun'a da gösterir. Dilşad ise ortalıkta görünmez, onu daha sonra tabutların başında görürüz. Dilşad, ailesine yapılan bu vahşetten duyduğu acıyı uzun bir tiratla aktarır ve intikam yemini eder:<sup>251</sup>

---

<sup>251</sup> Dilşad Hatun, cenazelerin başında, Abdülhak Hâmid'in *Târık yâhût Endülü's Fethi* isimli manzûmensûr piyesindeki İspanyol kızın sevgilisinin mezarı başında okuduğu şiire benzeyen bir tirat söyler. *Târık* piyesindeki bu manzûme için bkz. **bu eser**, s.90-91.

*“Bu yerde sönmeğe inmiş nücûm-ı istikbal;  
bu yerde münkalib olmuş avâlim-i ikbal!  
Bu yerde yatmada erkân-ı dûde-i Çuban,  
Kulûb-ı âlemi teshîr eden o mahbûbân!  
Evet, vatan, size meftûn o nâzenîn mâder,  
Bugün yarın olacak öyle bir yaman ejder  
Ki bel’ü mahv edecek âsitân-ı bîdâdı!*

(Biraz sonra)

*Olur, o yolda benim azmimim de imdadı.  
O gün ki ettirilir zâlimîne terk-i silâh,  
O gün bu şehre girer leşker-i salâh u felâh.*

(Yine bir hareketten sonra)

*Bu ihtilâl ile olduysanız da işz mağlub;  
Fedâ-yı can kılarak halkı ettiniz meclûb.  
Bunun neticesi diğerk bir ihtilâl olacak  
Ki pîşvâ-yı esasîsi sizsiniz ancak!*

(Daha şiddetle)

*Evet ziyarete geldim sizin makamınızı.  
Emin olun, alırım bir gün intikamınızı,  
Gerek dişimle o hûn-rîzi hurdahâş, gerek  
Ciğerk kanımda veya gözyaşımda garkederek.”<sup>252</sup>*

Oyunun son bölümünde Bahadır Han, yatak odasında sarhoş bir vaziyette Dilşad’ı beklemektedir. Sarhoşluktan yatağında sızarak, bu esnada odaya giren Dilşad onu boğarak öldürür. Böylece ailesinin intikamını almıştır. Bu sahneyle beraber oyun biter.

### 3.3.1.2. Şahıs Kadrosu

<sup>252</sup> Abdülhak Hâmid, a.g.e., s.103.

Abdülhak Hâmid'in Kanbur dairesinin ilk oyunu olan İlhan'ın belli başlı kişiler şunlardır: İlhanlı hükümdarı Bahadır Han ve rakibi Emir Çoban, Emir Hasan ve karısı Bağdat Hatun, Emir-i Dımaşk ve kızı Dilşad Hatun. Bunlar eserin birinci dereceden kahramanlarıdır. Oyunda ayrıca Emir Çoban'ın diğer oğulları Mahmud ve Ziver Han, Emir Gıyaseddin, Hâfız-ı Şirâzî, Kanbur da ikinci dereceden yardımcı kahramanlardır. Hâmid, hatıralarında bu oyunda yer alan kahramanları hakkında şunları söylemektedir: “*Kimi müntehir, âşık-ı memat, âşık-ı adem, kimi katil, katil-i zî-ruh ve bî-ruh, katil-i kâinât, bedhah-ı in ü ân, münkir-i edebiyet, hasm-ı uluhiyet, kiminin iç yüzü çirkin, dış yüzü güzel, kiminin iki yüzü da ya çirkin, yahut güzel. Münafık, müfteri, müstehzi, namuslu, namussuz, hakîm, filozof, şair, kimi serapa şefkat ve merhamet, kimi serapa şöhret ve ihtiras, elhasıl muhtelif mizac ve meşreplerde bir sürü efrad ve eşhas!*”<sup>253</sup>

Hâmid'in bu oyunu, konusunu Türk tarihinden alan oyunlarının ilkidir. Kimi araştırmacılar doğrudan ve birebir tarihten alınmış olduğunu, kimileri ise tarihin dışına çıkılarak kurgulanmış bir metin olduğunu belirtmektedir.<sup>254</sup>

BAHADIR HAN: Oyunun başkahramanı Bahadır Han, eserin başındaki ‘*esâmî-i eşhâs*’ bölümünde, “İlhan-ı Â’zam: Ebu Said Bahadır Han”<sup>255</sup> olarak tanıtılmıştır. Bahadır Han, Cengiz Han'ın torunu Hülagü tarafından kurulan Moğol devletinin son hükümdarıdır.<sup>256</sup> Kendisinin de bu soydan geliyor olmakla övündüğü oyunun en başında görülür.<sup>257</sup> Bu böbürlenmelere karşılık Emir Çoban da Sultan Orhan'ın gücünden bahseder ki bu da Osmanoğulları'nın Anadolu'daki gücünü ve varlığını göstermektedir.

<sup>253</sup> Abdülhak Hâmid'in Hatıraları, s. 420.

<sup>254</sup> Gündüz Akıncı, a.g.e., s. 187. Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s. 570.

<sup>255</sup> Abdülhak Hâmid, a.g.e., s.24.

<sup>256</sup> Ebu Said Bahadır Han, 1305 tarihinde doğmuş ve 1317 ile 1335 yılları arasında İlhanlı Devleti'ne hükmetmiş bir hükümdardır. Çocuk denecek yaşta tahta geçmekle birlikte, ülkeyi bir süre, desteğini gördüğü ve etkisinde kaldığı Emir Çoban'la birlikte idare etmiş ve onu ortadan kaldırdıktan sonra bağımsız ve güçlü bir şekilde İlhanlı Devleti'ni ölümüne kadar yönetmiştir. Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Abdülkadir YUVALI, “Ebû Said Bahadır Han”, TDV İslâm Ansiklopedisi, C.10, TDV Yayınları, İstanbul 1994, s.218-219.

<sup>257</sup> Abdülhak Hâmid, a.g.e., s.25. “Cengiz böyle derdi: Hülagü da öyle ya./ Ben de derim ki şimdi benimdir bu Asya.”

Eserin tamamında İlhan (Bahadır Han), zalim ve '*kan içici*'<sup>258</sup> bir hükümdar olarak gösterilmiştir. Emir Çoban ve ailesini ortadan kaldırmak ve bu ailenin kadınlarına sahip olmak adına her türlü yola başvuracak denli zalim biridir. Emir Çoban'ın aile fertlerini kullanarak ailenin yok olmasını sağlar. Düzenbaz biridir. Bir diğer yandan da ailenin kadınlarını kullanmak suretiyle (Bağdat Hatun) aileyi yıkmak çabasıdadır. Kendisine atalarından kalan hükümdarlığı ve gücü kimseye bırakmak istemez. Bu uğurda her türlü hile ve belaya başvuran İlhan'ın sürekli bir korku ve tedirginlik içinde olduğu da görülür. İktidarını elinde tutmak için ülkeye pek çok faydası dokunan Emir Çoban'ı çeşitli oyunlarla öldürür. Ailenin tüm erkeklerini ortadan kaldırdıktan sonra mutlu olmayı başarır. Fakat bu durum aslında onun sonunu da hazırlamıştır. Aileden geriye sadece kadınlar kalmıştır ve bu kadınlardan Emir Çoban'ın torunu Dilşad, oyunun sonunda onu öldürerek ailesinin intikamını alır, ülkeyi bu zalimin elinden kurtarır.

EMİR ÇOBAN: Oyunun ikinci önemli karakteridir. Emir Çoban, İlhanlı Devleti'nin eski bir sadrazamıdır ve zamanında devlet için çok yararlı işler yapmıştır. Bu eserde Bahadır Han'la taht kavgası içinde karşımıza çıkar. Emir Çoban, genel özellikleri bakımından iyi bir karakter olarak gösterilmektedir, kimseye pek zararı dokunmaz. İlhan yüzünden ailesini bırakmak, kendi aile bireyleriyle (Emir Hasan) mücadele etmek zorunda kalır. Askerleri tarafından da ihanete uğrayan Çoban, Gıyasettin'in sarayına sığınır. Bahadır Han'la işbirliği içinde olan Gıyasettin Emir Çoban'a tuzak kurar ve öldürülmesini sağlar.

BAĞDAT HATUN: Oyunun önemli karakterlerinden biridir. Entrika unsuru Bağdat Hatun üzerinden verilir. Aslında Emir Çoban'ın damadı Emir Hasan'ın karısı olan Bağdat Hatun'un İlhan'la gizli bir aşk ilişkisi vardır. Bu nedenle de kocasının saraydan uzaklaştırılmasına pek ses çıkarmaz. Bağdat Hatun, aile fertlerinin çeşitli görevler bahanesiyle saraydan uzaklaştırılıp öldürüleceklerini hissetse de gözü İlhan'da olduğu için durumdan kimseyi haberdar etmez. Bencil ve ihtiras düşkünü bir kadındır. Oyunun diğer önemli kadını olan Dilşad Hatun'la kişilikleri hiç benzemez.

---

<sup>258</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 585.

Hatta Dilşad'ın İlhan'ı öldürmesine de öfkelenir ve ona saldırır. Bağdat Hatun, eserde ihtirasların, entrikaların ve benciliğin timsâlidir.<sup>259</sup>

EMİR HASAN: Emir Çoban'ın damadı ve Bağdat Hatun'un kocasıdır. İlhan'ın ortadan kaldırmak istediği kişilerden biridir. Bu sebeple saraydan uzaklaştırılır. Karısıyla Bahadır Han arasındaki ilişkiyi bildiği hâlde kendisine verilen valilik görevini kabul eder ve Emir Çoban'la mücadeleye girer. Emir Çoban'ın ordusunu yenilgiye uğratır; fakat kendi ordusunu da veba yüzünden kaybeder. Bu esnada hatasını anlar. Karısını bir başkasına bırakmıştır, üstelik kendi ailesinden birine karşı savaşarak ordusunu kaybetmiştir. İlhan, Çoban ailesini tuzağa düşürmüştür. Bu durum ağırına gider ve intihar eder. Emir Hasan da ihtiraslı bir kişidir. Çıkarları için ailesini ve karısını kaybetmeyi göze almıştır. Hatasını bile her şeyini tükettikten sonra fark edip intihar etmiştir.

DİLŞAD HATUN: Emir-i Dımaşk'ın kızı ve Emir Çoban'ın torunu olan Dilşad Hatun, eserdeki en soylu kahramandır. Bahadır Han'ın sahip olmak istediği kadınlardandır. Fakat o Bahadır Han'a yüz vermeyerek asaletini korumuştur. Ayrıca Bağdat Hatun'un İlhan'la olan ilişkisine de öfke ve esefle bakmaktadır. Bahadır Han'ın Çoban ailesinin erkeklerini yok etmesi üzerine cenazelerin başında intikam yemini eder ve İlhan'ı yatağında boğarak öldürür. Bu davranışı, onu klasik trajedilerdeki asil kahramanlara yaklaştırmaktadır. Oyun boyunca onur, gurur ve asaletin sembolü olur.

Oyundaki diğer kahramanlardan Emir Gıyasettin, Hâfız-ı Şirâzî ve Kanbur tipleri oyunun yardımcı (ikinci derece) karakterleridir. Gıyasettin Kâbil'de bulunan ve Bahadır Han'ın gücünü kabul etmiş bir sultandır. Bahadır Han'la işbirliği yaparak Emir Çoban'ın öldürülmesine yardım eder.

---

<sup>259</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, Bağdat Hatun adlı bir karakterin tarihte hiç olmadığından söz eder. Bkz.: Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 585. Fakat kaynaklardaki bilgiler bu yönde değildir. Bahadır Han'ın eşlerinden biri olarak görülür. Kocasının Dilşad Hatun'la evlenmesine dayanamayıp kocasını zehirlediğine dair bir inanış da vardır. Bu konu hakkında bkz. Enver KONUKÇU, "Bağdat Hatun", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.4.**, TDV Yayınları, İstanbul 1991, s.444. Ayrıca Bağdat Hatun'u konu alan bir de tiyatro eseri bulunmaktadır. Güngör DİLMEN, **Toplu Oyunları 2/Kadın Oyunları/Kurban/Bağdat Hatun/AşkımızAksaray'ın En Büyük Yangını**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1996.

Hâfız-ı Şirâzî, oyunda maneviyâtın ve aklın temsilcisidir. Bu özelliğini Emir Çoban'la sohbet ederlerken görürüz. Eserde sadece Hâfız'ın gördüğü bazı ruhlardan söz edilir. Bunlar onun mânevi yönünü göstermek amacıyla esere dâhil edilmiş olabilir.

Kanbur ise, Gıyasettin sarayında bir saray soytarısı olarak karşımıza çıkar. Bu eserde önemli bir rolü bulanmamaktadır. Onun asıl rolünü bu oyunun devamı olan Turhan piyesinde göreceğiz. Turhan'da soylu bir kişi olduğunu açıklayacak ve Dilşad Hatun'la evlenecektir.<sup>260</sup>

Oyunun kahramanları için son bir açıklama yapmak gerekirse; Hâmid bu piyesinde de oldukça kalabalık bir kadro kurmuştur. Hem kalabalık ve hem de ilişkilerin girift olduğu bir şahıs kadrosu oyunun geneline hâkimdir.

### 3.3.1.3. Zaman ve Mekân

İlhan adlı bu oyun konusunu Türk Tarihinden almış ve İlhanlılar dönemini anlatmıştır. Bu zaman, 13.yüzyıl sonları ile 14. yüzyıl başlarıdır.<sup>261</sup> Oyunun genelinde zamana dair herhangi bir ifadeye rastlamamaktadır. Oyun kahramanlarının gerçek kişiler olmasından yola çıkarak zamanla ilgili bu yargıya ulaşabilmekteyiz. Eserin başında Emir Çoban'ın Bahadır Han'a Sultan Orhan'ı örneklemesi de bu tarihin belirlenmesinde yardımcı olmaktadır. Oyunun yayım tarihi, daha önce de belirtildiği üzere 1913 yılıdır. Meşrutiyet'ten sonra yayımlanmıştır. Dolayısıyla o döneme damgasını vuran Türkçülük düşüncesinin etkileri görülmektedir. Fakat Hâmid bu eserde yalnızca Türkçülük düşüncesini ön plana çıkarmaz. Sultan Orhan'ın Bahadır

---

<sup>260</sup> **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları VI Kanbur (İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arziler)**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.12.

<sup>261</sup> Necdet Sakaoğlu, Sultan Orhan'ın doğum tarihini, farklı tarihlerin varlığına işaret etmekle birlikte, 13. yüzyıl sonları olarak zikreder. Emir Çoban'ın hayranlıkla yâd ettiği bu padişah, 1281 ile 1362 yılları arasında yaşamıştır. Bkz. Necdet SAKAOĞLU, **Bu Mülkün Sultanları**, Oğlak Bilimsel Kitaplar, İstanbul 2000, s.33.



Han'a karşı bir güç olarak gösterilmesinde Osmanlılık fikrinin de etkin olduğu söylenebilir.<sup>262</sup>

Yukarıda da belirtmiş olduğumuz üzere oyunun olay örgüsünün ne kadarlık bir zaman diliminde gerçekleştiği belirsizdir. Olayların gelişimine ve gerçekleştiği mekânlara, ayrıca o dönemin koşullarına bakarak bu olayların en azından birkaç ay içinde yaşanabileceğini söylemek mümkündür. Orduların savaşmak üzere karşı karşıya gelmesi, savaş, şehirlerarası yolculuklar vesaire...

Olayların büyük bir bölümü İlhanlıların başkenti Sultaniye'deki İlhanlı sarayında yaşanmaktadır. Eserdeki en önemli kapalı mekân burasıdır. Kararlar burada alınır, entrikalar burada döner, İlhan'ın sahip olmak istediği kadınlar buradadır. Emir Çoban ve Emir Hasan'ın karargâhları, Gıyasettin'in Kâbil'deki sarayı, Hafız-ı Şirâzî'nin Horasan'daki evi diğer kapalı mekânlardır.

Oyunun dış mekânları ise, Sultaniye şehrindeki karargâhlar, orduların savaştığı Rey şehri, Kâbil ve Horasan şehirleridir. Bunların dışında sarayın içinde bulunan yatak odalarından da söz edilir. Kahramanlar kendi kendilerine yaptıkları bütün konuşmaları ve iç hesaplaşmalarını yatak odalarında gerçekleştirirler. Bahadır Han da yatak odasında öldürülür. Sarayın salonlarında toplantılar yapılır, kararlar alınır, saz ve söz meclisleri kurulur.

### 3.3.1.4. Dil ve Üslûp

Abdülhak Hâmid'in hatıralarında İlhan'la ilgili olarak belirttiği "*İlhan ile Turhan'da ihtimâl ki birçok garip lugatlere tesadüf olunur. Ve garip lügatler hiçbir zaman da çekilmez. Fakat yine İlhan ve Turhan'da birtakım cümleler, tabirler mevcuttur ki, Şinasi mekteb-i edebî mensuplarınca levazım-ı belâgatten ma'dud ise de bugünkü edebiyatçılarımız nazarında müstaskâl-i metruk addolunuyor.*"<sup>263</sup> sözlerden de anlaşılacağı üzere İlhan'ın dili oldukça ağır ve anlaşılmazdır. Hatta diğer oyunların

<sup>262</sup> Gürkan YAVAŞ, *Meşrutiyet Devri Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro*, Yüksek lisans Tezi:2008/19, Kocaeli Üniversitesi 2008, s. 195-196.

<sup>263</sup> *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 420.

pek çoğuna nazaran bu eser daha da zor ve karmaşık bir dile sahiptir. Bu dil sorunu Hâmid'in oyunlarının sahnelenmesini imkânsız kılmaktadır. Buna rağmen Hâmid, dil üzerinde bu kadar oynamaktan, onu anlaşılmaz hale getirmekten vazgeçmez. Bu tavır eserin Türkçülük düşüncesiyle yazıldığı yönündeki fikrini de çürütmektedir. Dilde sadeleşme çabası onun eserlerinde hemen hemen hiç görülmez. Konuyla ilgili görüşlerini de zaman zaman hatıra ve mektuplarında belirtmiştir. Güzel şeyleri beğendiğini, bunun dışındaki tartışmalara girmek istemediğini söyler.

Hâmid, oyunlarının türü bakımından klasik trajediye yakın bir çizgidedir. Fakat romantik bir sanatçı olması onu bu çizgiden çoğunlukla uzaklaştırır. Oyun kahramanları tarihi kişilerdir, buna bağlı olarak da ağır ve ağıdalı bir dil kullanmıştır diye düşünülebilir. Böylesi ağır dil, karmaşık ifade ve cümleler, sanatçıya özgü kelime kullanımları eserdeki tarihî zamanda (13-14.yüzyıllar) kullanılan Eski Anadolu Türkçesini de yansıtmamaktadır. Bu nedenle de eserin gerçeklik ilkesi bozulmuş ve bu üslûp sahneye uygun düşmemiştir. Konu üzerine araştırma yapanlar, oyunu kurgusal açıdan beğenmiş olsalar da anlam ve dil yönünden başarısız olduğu yönünde görüş bildirmişlerdir.<sup>264</sup>

Konuyu kısaca açıklayacak olursak, eser hem dilinin ağır ve süslü olması, hem üslûbunun karmaşık ve düzensizliği, hem de karakterlerin farklı vezinlerle konuşturulmuş olması bakımından ve ayrıca oyunun uzunluğu nedeniyle okunup anlaşılmaya ve doğal olarak da sahnelenmeye uygun değildir.

### 3.3.1.5. Değerlendirme

İlhan, konusunu tarihten almış olması ve işlenişi bakımından trajedi türüne yakın bir eserdir. Bahadır Han, Emir Çoban, Bağdat Hatun gibi tarihî kişilerin yer alması da trajedi türüne ait bir özelliktir. Fakat Hâmid, tarihî gerçekliğe sıkı sıkıya bağlı kalmaz ve kendi hayal gücüyle konuyu yeniden kurgular. Emir Çoban ile Bahadır Han arasındaki mücadeleyi anlatırken okurda acıma duygusu uyandırılmaya

---

<sup>264</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 585-586. **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları VI Kanbur (İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arziler)**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.21.

çalışılarak da klasik trajedi türüne yaklaşılmıştır.<sup>265</sup> Oyunun temel çatışma unsuru zalim ve mazlumun mücadelesidir.

Oyun karakterlerinin büyük bir bölümünün ölmesi ve intihar etmesi de trajediye özgü bir durumdur. Emir Hasan, Emir Çoban'ın ordusunu mağlup eder; ama Bahadır Han'ın tuzağına düştüğünü, ailesini öldürüp karısını da Bahadır Han'a bıraktığını fark ederek çaresizlik içinde intihar eder. İhtiraslarının kurbanı olmuştur, soylu bir kişilik gösterememiştir. Bu nedenle bu intihar trajediye uygun değildir. Daha çok romantizmin etkisi hâkimdir.

Emir Çoban'ın öldürülmesi oyunun trajik unsurlarındandır. Bahadır Han, önünde engel teşkil eden tüm fertleri ortadan kaldırırsa da kendi ölümünü de hazırlamış olur. Dilşad Hatun, oyunun sonunda kötüyü cezalandırır. Bu cezalandırma, romantizmin etkisiyledir.

Eserde, klasik trajedi karakterlerinin soyluluğunu gösteren tek kişi Dilşad Hatun'dur. Zira o, kirli oyunlara alet olmaz, onuruyla oynatmaz. Ailesinin intikamını almaya yemin eder ve nihayetinde bunu başarır.

Eserin anlatımı ağır, dili ve üslûbu karmaşık, konusu tarihî gerçeklikten çoğunlukla kopuk olmasına karşın Türk Edebiyatında yazılmış trajedilere örnek teşkil eden önemli bir eserdir. İktidar tutkusunun yol açtığı zulüm üzerinden ihtirasların ölüm sonrasında hiçbir anlamının olmayışı anafikri eser boyunca yansıtılmıştır. Bu mesaj, Hâmid'in bütün eserlerinde karşımıza çıkan önemli bir tavidir.

---

<sup>265</sup> Gürkan YAVAŞ, a.g.e., s. 198-200.

### 3.3.2. Turhan

Abdülhak Hâmid'in İlhan adlı eseri gibi Brüksel'de tamamladığı ve 1916 yılında yayımladığı Turhan Piyesi, İlhan'ın devamı ve sonrasında yazacağı Tayflar Geçidi, Ruhlar ve Arziler'in oluşturduğu 'Kanbur' dairesinin ikinci oyunudur.<sup>266</sup> Oyunun başında, "*Lüsiyen Hanım'ın kalbine ve irfanına*" ithafı bulunmaktadır.<sup>267</sup> Turhan, Kanbur dairesi içinde yer alan oyunların hepsinden daha uzun ve hacimli bir oyundur. Bu serinin birinci oyunu olan İlhan'daki kişiler, bu oyunda da karşımıza çıkar ve İlhan'da tamamlanmayan olaylar, burada geliştirilerek devam ettirilir.

Bu eser de konusunu İlhanlılar tarihinden almaktadır. Ancak bu oyunda İlhanlılar tarihi ile birlikte Orta Asya ve Anadolu Türk Tarihi ile ilgili bölümler de bulunmaktadır. Eserin toplamı 15 manzardan oluşmaktadır. Hâmid İlhan'da olduğu gibi Turhan'da da farklı vezinleri ve oldukça ağır bir dili kullanmıştır. Bu özellikler ile Turhan da Hâmid'in pek çok oyunu gibi sahne tekniği açısından oldukça kusurludur. Yazar hatıralarında bu konuyla ilgili olarak; "*Kimi müntehir, âşık-ı memet, âşık-ı adem, Kimi katil, katil-i zî-ruh ve bî-ruh, katil-i kâinat, bedhah-ı in ü an, münkir-i edebiyet, hasm-ı uluhiyet, kiminin iç yüzü çirkin, dış yüzü güzel, kiminin iki yüzü de ya çirkin, yahut güzel. Münafık, müfteri, müstehzi, namuslu, namussuz, hakîm, filozof, şair, kimi serâpâ şefket ve merhamet, kimi serâpâ şöret ve ihtiras, elhasıl muhtelif mizaç ve meşreplerde bir sürü efrad ve eşhas!*"<sup>268</sup>

<sup>266</sup> Abdülhak Hâmid, **Turhan**, Yeni Osmanlı Matbaa ve Kütübhânesi, İstanbul 1332 (1916). Eserin yeni harflere aktarılmış baskısı için bkz. **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları VI Kanbur** (Haz.: İnci ENGINÜN), s.109-193. *Turhan*'la ilgili alıntılar bu baskıdan yapılacak ve "Abdülhak Hâmid, **Turhan**" şeklinde gösterilecektir.

<sup>267</sup> Abdülhak Hâmid, *Turhan*, s. 109. Oyunda çok çirkin olan Kanbur'la güzel olan Dilşâd'ın evliliği ile Lüsiyen Hanım ile A. Hâmid'in evliliği arasında benzerlik olması nedeniyle böyle bir ithafta bulunmuş olduğu düşünülmüştür. Bkz. **Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları 6 Kanbur**, "İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arziler Hakkında", s. 12-13.

<sup>268</sup> **Abdülhak Hâmid'in Hatıraları** (Haz. İnci ENGINÜN), s. 420.

İlhan adlı eserde iktidar ve aşk mücadelesi içinde olan Dilşad, bu eserde vicdan azabı içinde, Kanbur ise çirkinliği nedeniyle sevilmemenin acısı içinde karşımıza çıkarlar. Konusunu Türk tarihinden aldığını belirttiğimiz Turhan'da tarihî gerçeklikten ziyade, şairin hayal dünyasının hâkimiyet kurduğu kurgusal gerçeklik ön plandadır. Hâmid, bu eserde tarihsel belgelerden çok hayal gücünü kullanmıştır.<sup>269</sup> Tanpınar da Hâmid'in bu oyunlarında tarihi '*kendi fantezisine*' göre uyarlayarak yazdığını vurgulamaktadır.<sup>270</sup>

Oyunda Kanbur karakterinin İlhanlı soyundan gelen Turhan olduğu gerçeği ve Timur'un da babası olması şairin sözünü ettiğimiz hayal gücünün önemli göstergelerindedir. Bütün bu söylediklerimizin yanında, eser içinde yer alan II. Murad'ın Kosova Savaşı ve şehzade Yakup'un öldürülmesi, şehzade Bayezid'in bu şekilde tahta geçmesi gibi bazı olaylar tarihî gerçeklere uygun olarak kurgulanmıştır.

Hâmid, İlhan'da kullandığı tekniğin aynısını bu eserde de kullanır. Bu eserde de aruz ölçüsünün farklı kalıplarının kullanıldığını görürüz.

Oyunun birinci manzarında, Gıyaseddin'e âit olan bir diyalogda, aruzun (Fe'ilâtün[Fâ'ilâtün]/Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fa'lün) kalıbı kullanılır:

*“Şehre girsem meselâ böyle hayâlen makhûr;*

*- - - / . . . - / . . . - / - -*

*bana göstermede bir kûh-ı muazzam cumhur:”<sup>271</sup>*

*. . . - / . . . - / . . . - / - -*

(Fe'ilâtün[Fâ'ilâtün]/Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fa'lün)

<sup>269</sup> Asım Bezirci, **a.g.e.**, s. 111.

<sup>270</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 586. Ayrıca bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. İsmail Parlatır ve Diğerleri, **Tanzimat Edebiyatı**, s. 570. Ayrıca bu eserlerdeki tarihî altyapıyı incelemek için bkz. Sema Uğurcan, **a.g.e.**, s. 157-174.

<sup>271</sup> Abdülhak Hâmid, **Turhan**, s.112. (Vezinlerin metne uygulamaları için bkz.: Gürkan YAVAŞ, **a.g.e.**, s. 220-222.)

Oyunun üçüncü manzarında, Kanbur'a âit olan bir diyalogda ise aruzun (Mefâ'îlün/Mefâ'îlün/Mefâ'îlün/Mefâ'îlün) kalıbı kullanılır:

*“Nesin sen söyle ey Kanbur, sen ey Turhân-ı bî-irfan?*

. - - - / . - - - / . - - - / . - - -

*Sen ey Turhân-ı bin Gazan? Sen ey İlhân-ı bin Timur?”<sup>272</sup>*

. - - - / . - (-) - / . - - - / . - (-) -

(Mefâ'îlün/Mefâ'îlün/Mefâ'îlün/Mefâ'îlün)

Beşinci manzarda, “kızlar ve zencilerden bazıları”nın söyledikleri bir şarkının vezni ise (Fâ'ilâtün/Mefâ'îlün/Fa'lün)'dür:

*“Pâdişeh hiç olur mu bir kanbur?*

- . - - - / . - . - / - -

*Hem acı hem de tatlıdır zenbur.”<sup>273</sup>*

- . (-) - / . - . - / - -

(Fâ'ilâtün/Mefâ'îlün/Fa'lün)

Altıncı manzarda, Kanbur'a ait bir diyalogun vezni ise (Mefâ'îlün/Fe'ilâtün/Mefâ'îlün/Fa'lün)'dür:

*“emînim, olmaz idim böyle vakf-ı istib'âd!*

. . . - / . . . - - / . . . - / - -

*olur mu hiç mutasavver tezevvüc-i eb'âd?”<sup>274</sup>*

. . . - / . . . - - / . . . (-) / - -

(Mefâ'îlün/Fe'ilâtün/Mefâ'îlün/Fa'lün)

Yedinci manzarda, Kanbur'a ait bir diyalogda ise (Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün) kalıbı kullanılır:

<sup>272</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.118.

<sup>273</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.123.

<sup>274</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.125.

“Nerden geliyorsa sana inkâr-ı hakîkat,

-- ./ . - (-) ./ . -- ./ . --

zâir seni, envâr-ı bekâ çehrelerinde,”<sup>275</sup>

-- ./ . -- ./ . -- ./ . --

(Mef’ûlü/Mefâ’îlü/Mefâ’îlü/Fe’ûlün)

Dokuzuncu manzarda yer alan Dilşâd Hatun’a âit diyalogda, vezin,  
(Mef’ûlü/Fâ’ilâtü/Mefâ’îlü/Fâ’ilün)’dür:

“Dünyâ yüzünde var demek İlhân’a benzeyen.

-- ./ . -- ./ . -- ./ . --

Kalb-âşinâ bakışları, savt-ı müessiri”<sup>276</sup>

-- ./ . -- ./ . -- (-) ./ . --

(Mef’ûlü/Fâ’ilâtü/Mefâ’îlü/Fâ’ilün)

Dokuzuncu manzarda, Dilşâd Hatun’a âit olan diyalogda ise veznin kalıbı  
(Fe’ûlün/Fe’ûlün/Fe’ûlün/Fe’ûl)’dür:

“Bu Müslim fütûhâtının kâmını,

. - ./ . - ./ . - ./ . -

bugün Müslim olmakla bulmuş benâm”<sup>277</sup>

. - ./ . - ./ . - ./ . -

(Fe’ûlün/Fe’ûlün/Fe’ûlün/Fe’ûl)

Oyunun geneli mesnevi nazım şeklinde ve mesnevi tipi kafiyelidir. Zaman  
zaman çapraz uyak denemeleri görülse de oyunun bütününde mesnevi türü hâkimdir.

“Bana, ey bilmeyerek bî’at eden mahşer-i nâs! a

Size insanlığı tasvir edecek bir nesnâs. a

Bunda ben bir kadının âcize vü mahcûbe. b

Size takdim edecek şimdi o bir ucûbe: b

<sup>275</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.135.

<sup>276</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.152.

<sup>277</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.156.

*Ki gören maskara der; bîçâre o bir mucizedir; c*  
*Kuvve-i kahiredir. Kahire-i âcizedir.”<sup>278</sup> c*

*“Şebîh-i azgâs u ahlâma bu hep dîhîm ile dârât. a*  
*Bu efserle buser, fevkimde istihzâ-yı seyyârât! a*  
*Ne şüphe en büyük ziynet, peri-i dâr olan dilber; b*  
*O ziynet bence lâkin anlaşılmaz sırr u hikmettir. c*  
*Nedir Yârab! Bu nâil olduğum nimet ki kısmettir? c*  
*Nedir Dilşâd? O hem der-hâb hem bîdâr olan dilber?”<sup>279</sup> b*

Hâmid’in daha önce İlhan’da da uygulamış olduğu bir mısraın farklı kişilerin diyalogları ile tamamlanması, bu eserde de görülmektedir:

*“GIYASEDDİN:*  
*Saltanat daveti değildiye de, birçok evhâm*  
*Ona etmekte refakat...*  
*KANBUR:*  
*Ona derler ilham!”<sup>280</sup>*

### 3.3.2.1. Özet

**Birinci manzar;** Gıyaseddin’in sarayında başlar. Gıyaseddin, bahçede sohbet ettiği Kanbur’a Emir Çoban’a tuzak kurarak öldürülmesine yardım etmesinin kendi canını kurtarmak için yapıldığını anlatmakta, böylece kendini haklı göstermeye çalışmaktadır. Bu duruma bir tür günah çıkarma da diyebiliriz. Kanbur bu durumu anlayışla karşılamaz ve Gıyaseddin’i suçlar. Öte yandan, Dilşâd Hatun bir mektup yazarak Gıyaseddin’den himaye beklediğini söyler. Gıyaseddin ise bu çağrıya şüpheli yaklaşır; fakat Kanbur şüphelerinin yersiz olduğunu söyleyip onu ikna eder. Bu manzarın sonunda Kanbur, yakında gerçek kimliğini açıklayacağına dair kendi

<sup>278</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.115.

<sup>279</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.118.

<sup>280</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.112.



kendine konuşurken görülmektedir. Oyunun *ikinci manzarı* Sultaniye (Süleymaniye) şehrindeki İlhanlı Sarayında geçer. Dilşâd Hatun, saray önünde toplanan halka boş kalan İlhanlı tahtının vârisi olarak yanındaki Kanbur'u gösterir.

*“Bana, ey bilmeyerek bî’at eden mahşer-i nâs!  
Size insanlığı tasvir edecek bir nesnâs.  
(Gâh gezinerek gâh durarak)  
Bunda ben bir kadının âcize vü mahcûbe.  
Size takdim edecek şimdi o bir ucûbe:  
Ki gören maskara der; bîçâre o bir mucizedir;  
Kuvve-i kahiredir. Kahire-i âcizedir.  
Dışı nesnâs, içi insan-ı hakiki vü halûk  
Zâhiren nâkıs ve manen, bu mükemmel mahlûk;  
Cüce bir kûh-ı metânet, yüce bir ruh-ı garîb  
Ki yed-i kahr-ı kazâ cismine etmiş tahrîb,  
Ki fakat cilve-i Hak kalbine olmuş mimar;  
Olacak, etmek için mülk-i harabı i’ mâr,  
Olacak, görmek için devre-i mâziyi harab,  
Olacak, dökmek için minhel-i isyana türab,  
-taht-ı şâhîye bugün vâris-i yektâ olarak olacak,  
kılmak için maktel-i zulmü ihrak,  
size bir hâkim-i hâdim, bana bir zevc-i şefik;  
size bir hâdim-i hâkim, bana bir şâh-ı refik!”<sup>281</sup>*

Dilşâd Hatun bu konuşmasında Bahadır Han ve Gıyaseddin'i öldürmesini ve bu konudaki haklılığını açıklar. Çünkü bu kişiler kendi ailesini tuzağa düşürüp öldürmüşlerdir. Gıyaseddin'in kesik başını da halkın önüne atar. Tahta geçen Kanbur'a hem Dilşâd Hatun hem de halk biat ederek hükümdarlığını kabul ederler.

*Üç, dört ve beşinci manzarlar;* Sultaniye Sarayındaki yatak odasında Kanbur'un yalnız olarak Dilşâd Hatun'u beğendiğine ve fakat onun tuhaf bir kadın

<sup>281</sup> Abdülhak Hâmid, *a.g.e.*, s.115-116.

olduğuna dair düşüncelerini görürüz. Bu sırada Dilşâd Hatun da kendi odasında öldürdüğü insanları düşünmektedir. Bir anlık buhranın ardından ailesini düşünür ve intikam aldığı için kendisini rahatlatır. Oyunun beşinci manzarında, haremde bir meclis kurulur, cariye ve hanendeler raks halindedir. Kanbur da meclise katılır ve insanın her şeyi unutabileceğini düşünerek eğlenceye dalar. Hâmid'in pek çok oyununda bu türden eğlenceler karşımıza çıkar. İnci Enginün, bu meclislerin opera ve bale sahnelerini andırđığını belirtir.<sup>282</sup>

*Altıncı ve yedinci manzarlar;* Dilşâd ile Kanbur, bir arada sohbet halindedir. Kanbur çirkinliğinden utanarak, bu halde hükümdar olamayacağını söyler. Dilşâd Hatun ise ona iltifat ederek, onun ruhunu sevdiğini belirtir. Kanbur, hem Gıyaseddin'in ölümüne sebep olmaktan, hem de Dilşâd'ın hâlâ Bahadır Han'ı sevdiğinden şüpheli olarak rahatsızlık içindedir. Bahadır Han yakışıklı bir adamdır. Bu nedenle Kanbur, Dilşâd'ın kendisini tercih ederek içindeki vicdan azabından kurtulma çabasında olduğunu düşünür. Dilşâd, Orhan Gazi'nin birlik çağrısını haber verir ve Kanbur'un fikrini almak ister. Bu arada da Kanbur'un soyunu sormuş, aldığı İlhan cevabıyla şaşkınlık içinde kalmıştır. Kanbur çirkin olduğu için çocukken saraydan uzaklaştırılmış, Gıyaseddin sarayında soytarılık yapmıştır. Oysa o, Bahadır Han'ın kardeşi Turhan'dır. Sarayın bir başka odasında uşakları temizlik yaparken görürüz. Oda Hâfız-ı Şirâzî için hazırlanmaktadır. Uşaklar, kendi aralarında Kanbur'un hükümdarlığı ve Hâfız-ı Şirâzî hakkında dedikodu yapmaktadırlar. Bu dedikodular ileri gidince, uşaklardan biri Türk olduğunu ve yanındakilerin kardeş olması gerektiğini söyler. Burada, Hâmid'in Osmanlılık düşüncesine gönderme yaptığı dikkat çeker.<sup>283</sup>

Sarayın bahçesinde Kanbur ile Hâfız-ı Şirâzî konuşmaktadırlar. Kanbur kolundaki bir işareti göstererek saray soyundan olduğunu ispatlamak ister. Zamanı gelince asıl kimliğini açıklayacağını, Dilşâd Hatun'a güvenmediğini, Bahadır Han'ı

---

<sup>282</sup> İnci Enginün, **Abdülhak Hâmid Tarhan**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 687, Ankara 1986, s. 59-60.

<sup>283</sup> Hâmid, oyunun bu bölümünde açık bir şekilde Osmanlılık düşüncesini ön plâna çıkarmaktadır. Sarayda bulunan bir grup uşak arasındaki kişisel ve basit tartışmalardan bir yere varmak istediği anlaşılın Hâmid, uşaklar arasındaki bir Türkü ön plâna çıkarmak sûretiyle, Türk idaresi altındaki herkesin kardeşçe yaşadığı mesajını verir. Bkz. Gürkan YAVAŞ, **a.g.e.**, s.227.

öldürse bile hâlâ onu sevdiğine inandığını, bir karısı ve Timur adında bir oğlu olduğunu belirtir. Hâfız-ı Şirâzî, Sultan Orhan ve yerine geçen oğlu Sultan Murad ile planlanan ittifakı sorar. Konuşmalar sürerken yanlarına Dilşâd gelir ve Hâfız-ı Şirâzî'yi sadrazamlıkla görevlendirdiğini söyler. Hâfız-ı Şirâzî ise şair olduğunu, yöneticilik yeteneği bulunmadığını açıklar. Kanbur, bu fikre itiraz ederek şairlerin de kendi ülkelerinin padişahı olduğunu ve bu görevi yapabileceğini söyler.

*Sekiz ve dokuzuncu manzarlar;* Kosova'da başlar. Sultan Murad'ın oğlu Yakup Çelebi ile Sırp prensesi Lized hem savaş, hem de aralarındaki aşk üzerine sohbet etmektedirler. Lized, ölmek üzere olan bir hasta olduğunu, kendisi ölünce Dilşâd Hatun'un Yakup'u seveceğini söyler, fakat Yakup Çelebi Lized'i sevmektedir. Ancak öncelikli görevi savaşa katılmak zorunda olmasıdır. Diğer taraftan Dilşâd Hatun'un çadırında Dilşâd ile Kanbur'u konuşurken görürüz. Dilşâd Yakup Çelebi'nin Bahadır Han'a benzediğini içinden geçirir. Yakup Çelebi'yi beğendiğini düşünürken Kanbur gelir ve dışarıda kıyamet koptuğunu, Dilşâd'ın sessizce oturmasına şaşırıldığını söyler.

*Onuncu manzarda;* Kosova Meydan Savaşı tüm şiddeti ile sürer. Sultan Murad, oğulları Yakup ve Bayezid'le savaşırken kadınlar Kanbur ve Dilşâd'la savaşı seyretmektedirler. Yanlarına gelen bir mihmandar savaşı aşağıdaki gibi anlatır:

*“Evet, Kosva sahrâsı meydan-ı harb,  
hücum eyleyenler de merdân-ı harb:  
Bu Sultan Murad-ı Hüdavendigâr,  
Şeh-i şehsuvaran-ı a'dâ-şikâr!  
Bütün hâksâranı çarpıp ezen,  
At üstünde bir yıldırım, sayha-zen!  
Şecaatiyle envâr-ı nusret-mezîd,  
Yine atta bir Yıldırım, Bayezid!  
Elinde kılıç reh-nümâ-yı zafer,  
Gazanfer kesilmekte her bir nefer!  
Öbür yanda düşman bitik, târumâr,*

*Kesilmekte bir leşker-i bî-şümâr!  
Edirne alınmıştı çoktan beri,  
Bu yerler de kalmaz şereften berî!  
Bütün ordu olmakta tekbîr-hân!  
Bakın! İşte Şehzâde Yakup Han;  
Ölümlle bütün hanedân cenkte!  
Felekle denir hâkdan cenkte!  
Bu cânibde gülbang-ı feth ü zafer;  
O cânibde feryad-ı eynelmefer!  
Krallar da etmişti zaten firar;  
Ölenlerle mecruhlar ber-karar!”<sup>284</sup>*

Savaşı anlatan mihmandar, Osmanlı kadınlarını tasvir ederken Osmanlı’yı da yüceltir.

*On birinci manzarda*, savaşın ardından harem kadınları toplanmış olarak Sultan Murad’ın dönmesini beklemektedirler. Bu esnada da Dilşâd ve Kanbur’la ilgili dedikodu yapmaktadırlar. Dilşâd Hatun’un Yakup Çelebi’ye olan ilgisinden söz edilir. Bu sırada Sultan Murad döner, annesi Nilüfer Hatun’un elini öper. Prenses Lazar’a babasının yenildiğini ve esir düştüğünü bildirir. Sonra da şehzadeleriyle birlikte savaş meydanındaki yaralıları görmeye gider.

*On iki ve on üçüncü manzarlarda*; Sultan Murad savaş meydanında düşünceli bir halde karşımıza çıkar. Yaralı ve ölümler arasında dolaşırken, savaşın olumsuzluğu, insanları nasıl perişan ettiği üzerine düşünmektedir. Bu sırada yaralılar arasından Miloş adındaki bir Sırp çıkararak Sultan Murad’ı arkasından bıçaklayıp şehit eder. Öte yandan, hasta olan prenses Lized ile Dilşâd Hatun bir arada görülür. Dilşâd Hatun, Yakup Çelebi’ye olan ilgisini itiraf eder. Kanbur da Dilşâd Hatun’a Bahadır Han’ın kardeşi olduğunu ve Timur adlı bir oğlu olduğunu açıklar. Bu konuşmalar sürerken dışarıdan gürültüler gelir ve herkes çadırlardan dışarı fırlar.

---

<sup>284</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 154-155.

*On dördüncü manzarda* olaylar yine Kosova'da geçmektedir. Sultan Murad'ın içinde olduğu bir sanduka herkesi şaşkınlık içinde bırakır. Mihmandar, bir başka sanduka daha göstererek onun da Yakup Çelebi olduğunu söyler. Bunu gören Prenses Lized bayılır. Sandukalar arasında yeni padişah Yıldırım Bayezid görünür, buna dayanamayan Lized kederinden ölür. Oyunun son manzarı başladığı yer olan Sultaniye şehrinde geçer. Turhan, saray kızları ile sohbet halindedir. Bir iç muhasebeye giren Turhan;

*“Neye ben kalb-i pür-kemalimle:  
halka mestûr olan cemalimle,  
nezd-i Hâlık'ta olmuşum menfûr?  
Sıklet-i ömrüm artıyor giderek.  
Büyüyor kanburum benim güyâ!  
Üstüme bari çökmeden dünya,  
Olayım, şunda intihar ederek  
Nezd-i cânânda mukbil ü mağfûr!  
Âh! O hilkat ne türlü hilkattir,  
Hayır 'ölmek' değil, o rûh u beden  
İki âlemde istiyor –olmak!  
Ayrılınca kalır mı can tenden?  
Nasıl insanlar olmasın ahmak  
Ki hayat en büyük hamakattır.  
Can ile ten vücud-ı tev'emdir;  
Yekdiğerden cüdâ vücud olmaz;  
Bu benşm şekte-bahş-ı neşemdir,  
Ediyorken bile edâ-yı namaz.  
Böyle bir fikri etmeli idam!  
Bu akîdeyle mevt olur bu hayat!”<sup>285</sup>*

Turhan, hem dünyanın hem de yaşadıklarının boş ve anlamsız olduğunu düşünmektedir. Hançeri ile intihar etmek istese de saray kızları onu engeller. Turhan kızlarla sohbet edip dans ederken yanlarına kefenlere sarılmış olan Dilşâd Hatun

---

<sup>285</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 180-181.

gelir. Bahadır Han'ı ve sevdiğini düşündüğü Bağdat Hatun'u sayıklar. Oyunun bu bölümünde Bahadır Han, Bağdat Hatun ve bir çocuğun ruhu görünür. Yanlarında Yakup Çelebi ve prenses Lized'in ruhları da vardır. Bu sırada raks ve musiki devam etmektedir.<sup>286</sup> Dilşâd Hatun bu manzara karşısında fenalaşır ve ölür. Turhan da buna dayanamayacağını anlayarak kendini hançerler. Ölmeden önce Timur'un padişah olmasını vasiyet eder ve oyun biter.

Oyunun sonunda yer alan 'Mülâhaza' başlıklı açıklamada, Turhan'ın ölürken Timur'u işaret etmesinin duygusal bir tepki olduğunu Abdülhâk Hâmid de kabul eder. Turhan gibi bir sakattan Timur gibi bir mahlûkun dünyaya gelmesini yazarın hoş bir hayali olarak gösterir.<sup>287</sup>

### 3.3.2.2. Şahıs Kadrosu

Turhan adlı oyunun temel kahramanları; Turhan/Kanbur ve Dilşâd Hatun'dur. Eser ikinci derecede kişileri yönünden oldukça kalabalık bir kadroyla karşımıza çıkar. Emir Gıyaseddin, Hafız-ı Şirâzî, Sultan Murad, Yakup Çelebi, Yıldırım Bayezid, Nilüfer Sultan, Prenses Lized, Miloş, Mihmandar, sarayda bulunan uşaklar ve kızlar bu kahramanlar arasındadır.

KANBUR: Kanbur veya sonradan ortaya çıkan bilgiye göre Turhan, oyunun başkahramanıdır. Kanbur dairesi diye nitelenen oyunların hepsinde karşımıza çıkar. Bu dairenin birinci oyunu olan İlhan'da gerçek kimliği bilinmediği için önemli bir rolü yoktur, saray soytarısı olarak görülür. Onun asıl rolü ve kimliği Turhan adlı eserde belirir. Dilşâd Hatun'la işbirliği yaparak Gıyaseddin'in öldürülmesine ve böylece intikamının alınmasına yardımcı olur. Sonra da Dilşâd Hatun ile evlenerek İlhanlı Devletinin başına geçer. Bu taht, aslında Turhan'ın hakkıdır. Çünkü o, Bahadır

---

<sup>286</sup> Hâmid, eserinde bir dipnotla küçük çocuğun Bağdat Hatun ile Bahadır Han'a ait olduğunu söyler. Bkz. a.g.e., s. 191. Ayrıca İnci Enginün, son manzaranın baleyı andırdığını belirtir. Bkz. İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, s. 700.

<sup>287</sup> Abdülhak Hâmid, a.g.e., s. 193. Daha önce de belirtildiği üzere Hâmid, tarihî vakaya ve gerçekliğe sıkıca bağlı bir duruş sergilemez. Kurgu, ön plana geçer. Timur'un Turhan'ın(Kanbur) oğlu olarak gösterilmesi de Hâmid'in hayal gücünün eseridir. Bu konuda bilgi için bkz. Mustafa Kafalı, "**Timur**", İslam Ansiklopedisi, C.12/1, MEB yayınları, Eskişehir 2001, s. 336.

Han'ın kardeşidir; fakat çok çirkin olduğu için saraydan kovulmuş ve soytarınlık yapmak zorunda kalmıştır. Kanbur Osmanlı Sultan Murad'la işbirliği yapar ve Kosova Savaşına katılır. Turhan, Dilşâd Hatun'u sevmekle beraber sürekli olarak da ona karşı şüphe ve kıskançlık içindedir. Dilşâd Hatun'un hâlâ Bahadır Han'ı sevdiğine inanmaktadır. Kendisini zavallı ve çirkin bulan Kanbur, Bahadır Han'ın güçlü ve yakışıklı olması nedeniyle bu duyguyu taşır. Oyun boyunca Turhan'da bu duyguları sık sık görürüz. Çirkin adam-güzel kadın evliliği oyunun romantik unsurlarındandır. Daha önce de belirtildiği üzere Hâmid, burada kendisi ile Lüsüen Hanım arasındaki ilişkiye bir gönderme yapmış olabilir. Oyundaki bir diğer romantik unsur da Turhan'ın Timur adlı bir oğlu olduğunu açıklamasıdır. Kanbur gibi bir adamın aksak bir oğlunun olması, yazarın da oyunun sonunda belirttiği üzere tuhaf bir durumdur.

DİLŞÂD HATUN: İlhan adlı piyeste de karşımıza çıkan ve kişiliği üzerinde değerlendirme yapılan Dilşâd Hatun, eserin ikinci önemli karakteridir. Daha önce İlhan adlı eserin incelemesinde de belirtildiği üzere, Hâmid'in yazmak istediği trajediye en uygun karakter Dilşâd Hatun'dur. Ailesinin intikamını alabilmek için kararlı ve onurlu bir duruş sergileyen bu kadın, tavrını Turhan'da da sürdürür. Birinci eserden eksik kalan intikamını burada tamamlar. (Emir Gıyaseddin'i öldürmesi.) Turhan her ne kadar içten içe onun Bahadır Han'ı sevdiğini düşünse de, o bu oyunda gönlünü Yakup Çelebi'ye kaptırır. Fakat bu sevgi hem Yakup Çelebi'nin Prenses Lized'i sevmesi, hem de Bayezid tarafından öldürülmesi nedeniyle karşılıksız kalır. Zaten Dilşâd Hatun da oyunun sonunda bütün bu yaşadıklarına dayanamayacak ve fenalaşarak ölecektir.

Oyunun yardımcı kahramanlarından Emir Gıyaseddin, İlhan'da Bahadır Han'a yardım edip, Emir Çoban'ın ölümüne sebep olduğu için eserin başında bu hatasının bedelini canı ile ödeyerek oyundan çıkar. Turhan adlı eserde tarihî kimlikleri ile karşımıza çıkan kişiler, Sultan Murad, Yakup Çelebi ve Yıldırım Bayezid'dir. Hâmid hem bu kişileri, hem de bu kişilere bağlı olan bölümleri gerçeklere bağlı kalarak anlatmıştır. Kosova Meydan Muharebesi, Sultan Murad'ın savaş meydanında bir Sırp tarafından öldürülmesi, Yıldırım Bayezid'in başa geçmek için kardeşi Yakup

Çelebi'yi öldürmesi (kardeş katli) gibi olaylar büyük ölçüde tarihe bağlı kalınarak verilmiştir.<sup>288</sup>

Eserde karşımıza çıkan diğer bir tarihî şahıs da Hafız-ı Şîrâzî'dir. Hafız-ı Şîrâzî, İlhan adlı oyunda olduğu gibi Turhan'da da gerçek kimliği olan şairliği ile yer almıştır. O Turhan'ın asıl kimliğini başından beri bilen ve Kanbur'un güvenini kazanmış bir kişidir. Kendisine yöneticilik teklif edilmiş, reddetmesi üzerine de Kanbur, şairlerin kendi ülkelerinin hükümdarı olduğunu söyleyerek bu itiraza karşı çıkmıştır. Burada Kanbur'un ağzından Hâmid'in şairlerle ilgili görüşlerini de görebiliriz. Zaten Kanbur, aslında bütün oyunlarda Hâmid'i temsil etmektedir.

Sultan Murad'ın annesi ve valide sultan olan, Nilüfer Sultan ve gerçekte de Sultan Murad'ı öldüren Sırp Miloş, oyunun diğer tarihi kişileridir.<sup>289</sup> Hâmid bu oyunda kullandığı tarihî kişilere bundan sonra yazacağı oyun olan Tayflar Geçidi adlı eserde de yer verecektir. Çünkü Hâmid, oyunlarında ele aldığı meseleleri hiçbir zaman tam olarak bitirmez, daha sonraki oyunlarında tekrar işler. Bu onun yazma tekniğinin en önemli özelliğidir.

### 3.3.2.3. Zaman ve Mekân

Hâmid, bu eserinde Türk tarihinden konusunu seçmiştir. Eserde yer alan olaylara bakıldığında zamanın 14. yüzyıl olduğu belirlenebilir. Kosova Savaşı, 1389 yılında yapılmıştır, biz de bu önemli ve belirgin tarihî vakaya bakarak eserin zamanını tespit edebilmekteyiz.<sup>290</sup> fakat oyunun herhangi bir yerinde zamana dair net bir ibareye rastlanmaz. Eserde anlatılan olaylara (Gıyaseddin'in Sultaniye şehrine

---

<sup>288</sup> Bu konularla ilgili ayrıntılı bilgi edinmek için bkz. Necdet SAKAOĞLU, **a.g.e.**, s. 52-53. / Halil İNALCIK, "**Murad I**", İslam Ansiklopedisi, C. 31, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006, s.162. / İsmail Hakkı UZUNÇARŞILI, "**Murad I**", İslam Ansiklopedisi, C.8, MEB Yayınları, Eskişehir 2001, s. 594-595. / Halil İNALCIK, **Doğu Batı Makaleler I**, Doğu Batı Yayınları, 3. baskı, Ankara 2006, s.198.

<sup>289</sup> Nilüfer Sultan, Yarhisar tekfurunun kızı ve Sultan Orhan'ın karısıdır. Oyunda geçen Sultan Murad'ın da annesidir. Bkz. Necdet SAKAOĞLU, **a.g.e.**, s. 42. / Ayrıca bu konuyla ilgili olarak bkz. C. B., "**Nilüfer Hatun**", İslam Ansiklopedisi, C.9, MEB Yayınları, Eskişehir 2001, s. 284.

<sup>290</sup> Necdet SAKAOĞLU, **a.g.e.**, s. 52. / M. Münir AKTEPE, "**Kosova**", İslam Ansiklopedisi, C.6, MEB Yayınları, Eskişehir 2001, s. 871.



gitmesi, Sultaniye'den Kosova'ya gidilmesi ve savaşa katılmaları, tekrar Sultaniye'ye dönülmesi) bakıldığında bu olayların uzun bir süreyi kapsadığı anlaşılmaktadır.

Eserde adı geçen zamanların çoğu gecedir. Kanbur'un odasında düşünceye dalması, Dilşâd'ın odasında düşünceye dalması, Yakup Çelebi ile prenses Lized'in sohbetleri hep gece veya şafağa yakın zamanlarda gerçekleşmektedir. Sultan Murad da akşam vakti öldürülmüştür. Yukarıdaki saptamaların dışında zamanı yansıtan başka bir ifade yoktur.

Hâmid, bu piyesinde de diğer piyeslerinde olduğu gibi çok fazla ve çeşitli mekân kullanma yoluna gitmiştir. Bu durum, tiyatro eserinin sahneye konması bakımından önemli bir teknik kusurdur. Oyundaki bölümlerin başında mekânlar kısa da olsa tasvir edilmiştir. Kâbil, Sultaniye, Kosova, İlhanlı sarayı, sarayın oda ve salonları, savaş meydanında kurulan çadırlar, savaş meydanı, sarayın bahçesi oyunda geçen belli başlı mekânlardır. Oyun, Kâbil'de başlar, Sultaniye ve Kosova şehirlerinde devam eder, Sultaniye'de biter. Görüldüğü üzere oldukça geniş bir coğrafya kullanılmıştır ki bu da sahne tekniği yönünden bir kusur oluşturur. Bu kadar çok mekânı sahnede göstermek pek mümkün değildir.

Sultaniye (Süleymaniye) şehrindeki İlhanlı sarayı şöyle tasvir edilir: *“Süleymaniye şehrinde serâ-yı İlhanî. Cesîm bir tâlâr. Cesim pencereler meydana nâzır. (...) Bir kenarda bir masa üstünde bir murassa taç. Yine bir kenarda bir masa üstünde siyah bir torba.”*<sup>291</sup>

Sarayın bir bölümü için; *“Yine sarayda zîr-i zeminde mermerden büyük bir divanhane. Mermer sütunlar, yine mermerden birçok asnâm heykelleri, başları örtülü birçok cariye...”*<sup>292</sup> ifadeleri kullanılmıştır.

---

<sup>291</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 115.

<sup>292</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 122.

Hâfız-1 Şirâzî için hazırlanan oda, “*Yine Sultaniye şehrinde yirmi kadar pencere ile dört tarafa nezaretli gayet sade mefrûş bir oda...*”<sup>293</sup> şeklinde tarif edilmektedir.

Savaş meydanı ise aşağıdaki gibi tasvir edilmiştir:

*“Muharebe hemen de bitmek üzere olup bir tarafta esb-süvâr ve yalın kılıç elinde düşman ordusunu takip ederek gelip geçtiği ve diğer iki tarafta şehzâdelerden Bayezîd Bey ile Yakup Çelebi'nin kılıçlı süvarileri önünde ayrı ayrı fırkalarla düşmana hücum ettikleri ve Dilşâd ile Turhan'ın bulunduğu tarafta ise Tatar süvarilerinin âmâde-i savlet bir vaziyet almış oldukları ve cihât-ı sâirede sanâî şâhikalar üzerinde piyade ve topçu taburlarının ateş etmekte buldukları müşâhede olunur.”*<sup>294</sup>

Oyunda dış mekânlar; Kâbil, Sultaniye, Kosova, savaş meydanı ve saray bahçeleridir. İç mekânlar ise sarayın oda ve salonları ile savaş alanına kurulan çadırlardır.

### 3.3.2.4. Dil ve Üslûp

Turhan adlı piyeste de Hâmid'in diğer oyunlarında karşımıza çıkan ağır ve süslü dil anlayışı hâkimdir. Arapça ve Farsça dil kuralları bu eserin dilinde de görülmektedir. Her ne kadar döneminin hâkim düşüncesi olan Türkçülük etkisiyle yazılmış olsa da, Hâmid bu düşüncenin dil anlayışına yaklaşmamıştır. Açıkçası böyle bir kaygısının olduğu da pek hissedilmez. Bu yönüyle de Türkçülük akımına yakın bir duruştan ziyade, yazarın söylemek istediklerine bir tarihî çerçeve seçmiş olduğu izlenimi doğmaktadır. Aruz ölçüsünün birden fazla kalıbının kullanılması bile eserin anlaşılmasında başlı başına bir sorun yaratmaktadır.

Oyun, hareketten çok diyaloglar üzerine kuruludur. Ayrıca karakterlerin uzun tirat ve monologları metnin üslûbunu olumsuz yönde etkilemiştir. Oyun oldukça

---

<sup>293</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 132.

<sup>294</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 154.

uzundur (15 manzar), herkesin farklı vezinle konuşması, hareketten çok diyalog, monolog ve tiratlara dayanması, dil hususunda Hâmid'in bu kadar keyfî davranması eserin okunması ve sahnelenmesini zorlaştırmıştır.

### 3.3.2.5. Değerlendirme

Abdülhak Hâmid, Turhan adlı piyesini 'önemli bir Türk trajedisi'<sup>295</sup> olarak yazmış olduğu İlhan'ın devamı şeklinde kaleme almıştır. Eserin tamamı manzumdur ve on beş bölümden oluşmaktadır. Hâmid bu eserinde de önemli ölçüde trajedi türünden yararlanmışır. Fakat oyundaki pek çok romantik unsur, piyesin trajedi olmasını önemli ölçüde engellemektedir. Konusunu tarihten alması, manzum bir eser olması, olayların ve kişilerin işleniş biçimlerinden yola çıkarak, eserin trajedi olduğunu söylemek mümkündür. Bu eserde de İlhan'da olduğu gibi önemli çatışma unsurları görülmektedir. Oyunun başında Dilşâd Hatun'un İlhan'dan beri devam eden intikamını tamamlama çabası vardır. Bu durum Dilşâd Hatun'u klasik trajedi kahramanlarına iyice yaklaştırır. Kendi ailesini çeşitli entrikalarla ortadan kaldıranları o da farklı oyunlar kurarak yok eder ve yeminini yerine getirmiş olur.

Oyundaki en önemli çatışma unsuru, savaş ve savaşın yarattığı yıkımdır. Eserde üzerinde durulan en önemli olay, hatta neredeyse olayın en hareketli olduğu bölüm Kosova Savaşı'dır. Eserde savaş sahnelerini anlatan mihmandar, okuyucu üzerinde de önemli bir etki bırakır. Savaş kazanılmıştır. Fakat Osmanlı Halkı buna yeterince sevinemez, çünkü padişahları öldürülmüştür. Ayrıca tahta geçmek isteyen Yıldırım Beyazıd, hem kardeşinin, hem de kardeşinin ölümü üzerine üzüntüden Prenses Lized'in ölmesine sebep olmuştur. Bu saydığımız unsurlar, eserin trajik unsurlarıdır. Klasik trajedilerin en belirgin özelliklerinden olan ölüm Turhan adlı piyeste de karşımıza çıkar. Oyunun başkişileri olan Dilşâd ve Turhan eserin sonunda ölürlür. Yalnız bu ölümlerde romantik unsurlar da vardır. Örneğin, Dilşâd Yakup Çelebi'yi beğenir; ama o hem prenses Lized'i sevmektedir, hem de oyunun sonunda kardeşi tarafından öldürülür. Öte yandan Bahadır Han'ı da zaman zaman düşünür ve bütün bunlara dayanamayarak nihayet ölür. Bunları gören Turhan da onsuz

---

<sup>295</sup> Gürkan Yavaş, a.g.e., s.242.

yaşayamayacağını anlayarak ölür. Bu ölümler klasik trajediden çok, romantik tiyatroya özgüdür.

Daha önce de belirtildiği üzere, Dilşâd Hatun gibi güzel bir kadınla, Kanbur gibi çirkin bir adamın evliliği de eserin romantik unsurları arsındadır. Bu durum gerçekçi bir tavır değildir. Turhan'ın soylu bir aileden olması, çirkin olduğu için saraydan uzaklaştırıldığı gerçeği, oyunun sonunda Timur adında bir oğlu olduğu ve tahta geçmesi gerektiğini açıklaması da romantik unsurlar arsındadır. Bu saptamalardan da yola çıkarak Hâmid'in romantik tiyatrodan ve romantik sanatkârlardan etkilendiğini söyleyebiliriz.

Hâmid'in oyunlarında en çok dikkat çeken düşüncelerden biri savaş karşıtlığıdır. Eşber ve Sardanapal gibi oyunlarda da bu tema üzerinde durulmuştur. Hâmid Turhan adlı piyesinde bu düşüncesini Sultan Murad üzerinden verir. Savaş meydanında yaralılar arasında dolaşan Sultan Murad, savaşın büyük bir yıkım olduğunu düşünür.

Hâmid'in eserlerinde en çok kullanılan çatışma unsurlarından biri olan aşk, bu eserde de kendisini gösterir. Turhan'ın Dilşâd Hatun'a duyduğu aşk, Yakup Çelebi ile Prenses Lized arasındaki ilişki, Dilşâd Hatun'un Yakup Çelebi'den hoşlanması aşkı öne çıkarmaktadır. Aşk her ne kadar bu yoğunlukta işlenmiş olsa da kimse aşkıdan yana mutluluğu yakalayamaz. Ölüm aşka karşı zafer kazanır.

Hâmid bu oyunu Türkçülük düşüncesi etkisiyle yazmış görünse de, aslında Osmanlılık, İslamcılık düşünceleri daha baskındır. Hizmetçiler arasındaki kavgayı ayıran bir Türk'tür, kimliğini belirtir ve kendisinin olduğu yerde kardeşliğin olacağını söyler. Burada Osmanlı toplumunun çok uluslu yapısına rağmen yüzyıllarca barış ve hoşgörü içinde yaşadığı gerçeği vurgulanmaktadır.

Turhan adlı piyes, içinde trajik ve romantik unsurların harmanlandığı on beş manzardan oluşan oldukça kapsamlı bir manzum piyestir. Ağır bir dili, karmaşık bir

üslubu, kusurlu tekniği ile dikkat çeken bu oyun, Hâmid'in konusunu tarihten alan piyesleri içinde önemli bir yere sahiptir.

### 3.3.3. Hakan

Abdülhak Hâmid'in 1935 yılında basılmış olan son oyunu Hakan'dır.<sup>296</sup> Bu eser, her ne kadar konusunu Türk tarihinden almış bir oyun gibi görünse de aslında Hâmid'in masalımsı oyunları arasında kabul etmek daha doğru bir tasnif olacaktır. Nitekim İnci Enginün de bu eseri Hâmid külliyyatı içinde Mâcerâ-yı Aşk, Nesteren ve Zeynep isimli oyunlarla birlikte vermiş ve "*Hâmid'in son defa çocukluğun masal ülkesine dönüşüdür.*"<sup>297</sup> cümlesiyle açıklamıştır. Eserde Orta Asya Türklüğü bir aşk hikâyesi etrafında anlatılmıştır. Hakan, yazarın konusunu Türk tarihinden alan eserler arasında sayılmakla beraber, aslında masal adında bir aşk hikâyesinden ibarettir. Eser, Türkçülük düşüncesi bakımından da önemli bir yere sahip değildir. Bu açıklamalara rağmen Hâmid yine de Türklükle ilgili bazı görüşlerini eserin içine yedirmiştir.

Hâmid, Hakan piyesinin sonunda eseri ile ilgili olarak şu açıklamayı yapmıştır: "*Hakan nâmındaki bu tiyatro parçasını ömrünün seksen üçüncü senesinde yazmağa muvaffak oluşum şüphe yok ki ilahi bir mazhariyettir. Eserin tahrîr ve tab'ıyla sahneye vaz'edilmesinin Cumhuriyet devrine yani Atatürk'ün devr-i kemâline aidiyeti cihetiyle kendimi bir kat daha bahtiyar addetmekteyim. Yalnız bu eseri en eski ecdadımızın lisanı olan öz Türkçe ile yazmağa muvaffak olabilseydim, benim için daha ziyade mucib-i mesudiyet olurdu. Bununla beraber mevzuunu öz Türk'ün kaynağından çıkardığım Hakan'ı eserlerimin en genci, en canlısı saymağa salâhiyetim vardır.*"<sup>298</sup> Hâmid, eserin konusunu 'öz Türk'ün kaynağından' çıkardığı için ona özel bir önem ve anlam yüklemiştir. Fakat kendisinin de belirttiği gibi dil konusunda arınmış bir Türkçeye yaklaşamamıştır. Özellikle de bu eserin dil devrimi ile aynı döneme denk gelmesi bakımından başarısız olduğunu söyleyebiliriz.

<sup>296</sup> Abdülhak Hâmid, **Hakan**, Akşam Matbaası, İstanbul 1935. İnci Enginün, Hâmid külliyyatı içinde Hakan adlı eseri de almıştır. Bkz. **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 7 (Mâcerâ-yı Aşk, Nesteren, Zeynep, Hakan)**, (Haz. İnci ENGİNÜN), Dergah Yayınları, Temmuz 2002, s. 373-440. Çalışmamızda bu kaynak kullanılacak ve "Abdülhak Hâmid, **Hakan**" şeklinde gösterilecektir.

<sup>297</sup> İnci Enginün, "*Mâcerâ-yı Aşk, Nesteren, Zeynep, Hakan Hakkında*", **a.g.e.**, s. 25.

<sup>298</sup> Abdülhak Hâmid, **Hakan**, s. 440.

Hakan adlı piyesin bir müsvettesi de Âşiyân Müzesi'nde bulunmaktadır. Burada, eserle ilgili olarak Vâ-Nû'ya ait kısa bir açıklaması da yer almaktadır. Bu kısa yazıda eser için; *“Hakan isimli eserinin mevzuunu benliğindeki ikilik ayrı ayrı şahsiyetler tecessüm eden eski bir Türk hükümdarıyla tıynetinde fevkatabiîlikler hâsül olan ve binlerce sene doğacak bir insanken mukadderden evvel yaşayan peri huylu bir çoban kızının aşk macerasıdır. Diğer eczası itibariyle de tarihî hakikatlere değil, büyük şairin meşhur hayaline istinat etmiştir.”*<sup>299</sup>

Bu eser, kimse tarafından tahlil edilmemiştir. Bu durumu dikkate alarak en kapsamlı değerlendirmeyi Nahit Sırrı Örik yapmıştır. Fakat o da eserin çok kıymetli bir piyes olmasından dolayı değil, hiç incelenmemiş olmasından dolayı bu çalışmayı hazırlamıştır.<sup>300</sup> Bu çalışmada da Hâmid'in İlhan'dan başlayarak Türk tarihine gidişinin, olay ve kişileri o tarihten alışının Hakan'da tam bir mahiyet bulduğu belirtilmektedir. Örik, açıklamasını, *“Lâkin eserde tasavvur ve tahayyül olunan vak'alar ve bu vak'alara vücud veren eşhastaki düşüniş şekilleri, eski Alman Devletini teşrifat ve unvan ihtirasları içinde delirmiş asilzadelerini hatırlatmakta, hele Hakan'ın zevcesi ve binaenaleyh hatun-ı memleket iken bu makamını kaybeden kadının hiddet ve ihtirasları, hiddet ve ihtiraslı siması, meşhur Paris Esrarı romanındaki Prens Rodolf'un karısı olmağı sırf mini mini devletinin tahtına geçmek için isteyerek bu uğurda cinayetler işleyen ve şimdi adı hatırıma gelmeyen kadını adeta hatırlatmaktadır.”*<sup>301</sup> sözleriyle sürdürür.

Eserde, Hakan eski karısından ayrılır, genç ve güzel bir kızın kendisini sevmesini sağlar. Ayrıca eski karısını da eski aşığı olan Gök Alp'e bırakır. Gök Alp'in yıllarca Hakan'ın karısı olan kadını sorgusuz kabullenmesinde bir mantıksızlık vardır. Örik, Bu durumu Hakan'ın başında taç taşımaya bağlarken İnci Enginün, bu durumla Hâmid'in yaşantısı arasında bir bağ olduğunu belirtir. Lüsüyen Hanım'la Hâmid'in evliliğinde benzer bir durum vardır. Lüsüyen Hanım, Kont Soronzo ile

<sup>299</sup> Vâ-Nû, *“Hâmit Yeni Bir Manzum Piyes Yazdı”*, Haber, nu. 713, 25 Nisan 1935.

<sup>300</sup> Nahit Sırrı Örik, *“Abdülhak Hâmid'in Tiyatro Eserleri”*, Ülkü, C. X, nu. 57, Ekim 1937.

<sup>301</sup> a.g.m., s. 127-128.

evlendikten sonra tekrar Hâmid'e dönmüştür. Eserlerindeki pek çok gerçek dışılığın Hâmid'in hayatında yaşanmış veya görünmüş olduğunun altı çizilmiştir.<sup>302</sup>

Abdülhak Hâmid, ilerleyen yıllarında yeni konular bulmakta sıkıntı yaşamış ve eski eserlerinin konularına tekrar dönme ihtiyacı duymuştur. Ne var ki, bu çabasında çok önemli başarı gösterememiştir. Konusunu İslam Tarihinden alan eserlerinde de bunun örneklerini görmemiz mümkündür. Nazife, Tezer, Abdullahü's-Sagir adlı piyesleri konuları ve işlenişleri bakımından birbirlerini tekrar eder niteliktedir. Hâmid aslında Hakan adlı eserin konusunu da Tezer'de ele almıştır.<sup>303</sup>

Hâmid'in konu itibariyle burada da vazgeçemediği aşk teması, bu kez biraz farklı işlenmiştir. Hâmid genellikle aşkla ölümü birlikte ele alır ve âşıkla çoğunlukla ölümle buluşturur. Tanpınar da bundan yola çıkarak ölümün '*muzaffer*' olan yegâne olgu olduğu vurgusunu yapmıştır.<sup>304</sup> Hakan adlı eserde ise âşıkların hepsi birbirine kavuşmuştur, yalnızca Hakan'ın eski karısı makamını kaybetmenin hırsı içinde görülmektedir. Yine de o da gençlikteki sevgilisine yıllar sonra kavuşmuştur. Bu eserde ölüm yoktur. Hakan hiçbir özelliği ile trajediye yaklaşmamıştır. Konusunu tarihten almış olması ve kişilerin soylular arasından seçilmesi, onun trajedi olmasına yeterli değildir. Hakan manzum bir dramdır ve dört fasıldan oluşmaktadır. Hâmid, bu piyesinde de fasıllara ilaveler yazarak eserini genişletmiştir.

Araştırmacıların pek çoğu tarihi alt yapısı bakımından Hakan'ın yazarın piyesleri arasında önemli bir eser olmadığı fikrinde buluşmaktadır. Çünkü eserin ne mesajında, ne de tarzında herhangi bir yenilik bulunmamaktadır. Bu yönüyle yazıldığı Cumhuriyet Devri Edebiyat anlayışından da oldukça uzak kalmıştır.<sup>305</sup>

Sanatçı, bu eserinde de bazı görüşlerini kişiler üzerinden vermeye devam eder. Barış, adalet, savaş karşıtlığı, birlik konularındaki düşüncelerini kahramanlarına

---

<sup>302</sup> a.g.m., s. 127-128. / İnci Enginün, "Mâcerâ-yı Aşk, Nesteren, Zeynep, Hakan Hakkında", a.g.e., s. 26.

<sup>303</sup> İnci Enginün, "Mâcerâ-yı Aşk, Nesteren, Zeynep, Hakan Hakkında", a.g.e., s. 27.

<sup>304</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, 8. Basım, 1997, s. 586.

<sup>305</sup> Nahit Sırrı Örik, a.g.m., s. 127-128. Ayrıca bu konuda Yunus Kâzım Köni de aynı fikirdedir. Bkz. Yunus Kâzım Köni, "Hâkan", Yeni Adam, nu. 381, 16 Nisan 1942, s.3.

söyleten Hâmid, Türk'e ve Türklüğe de övgüler yapmıştır. Yazarın bu tavrında devrinin etkisini göz ardı etmemek gerekir. Zira eserin yazıldığı devir, Cumhuriyet devridir ve bu dönemde millileşme, öze dönme gayretleri hâkimdir.

Hâmid'in Hakan adlı piyesini yukarıda belirttiğimiz üzere tarihsel açıdan değersiz bulanların yanında, çok ağır bir dille eleştirenler de olmuştur. Bunlar içinde Yunus Kâzım Köni'nin yazısı dikkat çekmektedir. Köni, Hâmid'in edebiyatta da politika yaptığını, eserin dilini öz Türkçe yapamayışını konusunu Türklükten almakla avunduğunu, fakat bunun da lafta kaldığını söyler. Yazara göre konunun Türk tarihiyle uzaktan yakından ilgisi yoktur. Türkten bahsetmekle bir eserin milli olamayacağını ekler ve buna ispat olarak da Hakan'ı gösterir. Eserin okunmaktan ziyade ciltlenip kütüphanelere kaldırılmasını da öğütler. Bu eserin tahammül gösterilip okunmasının güçlüğü üzerinde duran Köni, işi daha da ileri götürüp, Hâmid'i yalancı pehlivanlıkla itham eder ve eseri dalkavukların şişirdiği bir heyula olarak gösterir.<sup>306</sup>

Hâmid, Hakan adlı eserinde *Nesteren, Liberte ve Cünûn-ı Aşk* isimli oyunlarında kullandığı hece ölçüsünü kullanmayı tercih etmiştir. Piyeste, Hâmid'in "mukaffâ veya müheccâ" ismini verdiği, duraksız hece ölçüsü kullanılmıştır:

*"Çesbân iken ilâheye bir hüsn-i lâyemût;*

*1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14*

*Baktım ki serviliklere inmekte bir sükût."*<sup>307</sup>

*1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14*

Hâmid, pek çok piyesinde olduğu gibi Hakan adlı eserini de mesnevi yazım şeklinde kaleme almıştır. Mesnevi nazım şeklini tercih etmesinde en önemli etken, bu şeklin diyaloga ve vakanın akışına daha uygun olmasıdır.

<sup>306</sup> Yunus Kâzım Köni, **a.g.m.**, s.3.

<sup>307</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 386.



“Olmaz, Günay, bu kız olamaz öyle yave-gû a  
Müstakbel âdemiyyetedir bir nümune bu a  
İnsanların kemali değil hale münhasır; b  
Binlerce yıl geçer ve geçer belki bin asır, b  
İnsan o gün tekâmül eder yani büsbütün, c  
Bir böyle kızcağız da tabii olur o gün.”<sup>308</sup> c

Bu eserde de konuşmaların farklı kişiler tarafından tamamlandığı görülmektedir.

“KONCUY: Lutfen bakın!  
GÖK ALP: Aman bu ne hal?  
KONCUY: İşte validem!  
GÖK ALP: Sen söyledin de gördüm.  
KONCUY: Evet; yok demek adem!”<sup>309</sup>

### 3.3.3.1. Özet

**Birinci fasıl;** Hakaniye Sarayının bahçesindeki bir çimenlikte bulunan Günay Hatun’un karşısına nereden ve nasıl geldiği belli olmayan güzel ve genç bir çoban kızı çıkar. İki kadın arasında bir sohbet başlar. Çoban kızı Hakan’ı görmek istediğini, ondan bir dileği olduğunu söyleyince Hatun sarayı gösterir ve görüşebileceğini söyler. Günay Hatun, Hakan’ın kızı beğeneceğini ve kendisinden vazgeçeceğini düşünüp endişelenir. Kızdan soyunu ve yaşadığı yeri öğrenmek istediğinde Kıptî ve mekânsız olduğunu öğrenir. Bu arada iki kadın arasında Türkler hakkında da bazı konuşmalar geçer, Günay Hatun, genç kızın kendisiyle alaycı bir şekilde konuşmasından rahatsız olarak Hakan’la görüşmesini engeller. Bunun üzerine genç kız ortadan kaybolur. Hatun şaşkınlık içindedir, çünkü kızın in mi cin mi olduğunu anlayamamıştır. Burada bir tabiatüstü durum söz konusudur. Günay Hatun Hakan’la olan ilişkisini de sorgulamaya başlar. Çünkü aslında Gök Alp ile birlikteyken Hakan

<sup>308</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 384.

<sup>309</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 420.

için onu terk etmiştir, şimdi de bu genç kız yüzünden Hakan tarafından terk edilmek korkusu yaşamaktadır. Günay Hatun sarayın büyük bir odasında Hakan'la bir araya gelir. Hakan rüyasında bir çoban kızı gördüğünü söyleyince Günay hem şaşırır, hem de öfkelenir. Kızı görürse yok edeceğini söyler. Hakan Günay'ın tepkisi ve kıskançlığı karşısında kızı görme isteğinden vazgeçer; ama bir yandan da karısının gönlünü alıp kızın günahsız olduğuna ikna ederek bağışlamasını ister. Günay Hatun durumdan memnun olmayarak hiddetle odadan ayrılınca yalnız kalan Hakan, bu kızın sıradan biri olmadığını, nurdan bir yaratılışa olduğunu, Tanrı'nın bir kerametini taşıdığını düşünerek bu kızla tanışmak ister. Öte yandan da karısıyla sorun çıkmasından tedirgindir. Hakan'ın bu düşünceleriyle birinci fasıl biter.

**İkinci fasıl;** Çoban kızı, yaylada oturmuş başından geçenleri düşünmektedir. Genç kız bir gün bir hayal gördüğünü ve ondan görünmezlik isteyip aldığını, bu sayede de halk içinde görünmeden dolaştığını anlatır. Aynı zamanda Günay Hatun'la yaşadıklarını da üzülen düşünür. Soyunun sorgulanması onu rahatsız etmiştir. Kendisine ata olarak toprağı görmektedir, çünkü herkes ona bağlıdır. Bunları düşündüğü sırada yanına çoban kıyafeti içinde Hakan gelir ve sohbet başlarlar. Hakan kendisini buraların yabancı olarak tanıtarak kızla konuşmaya başlar. Hakan, genç kızın güzelliğine iltifatlarda bulduktan sonra rüyasında bir çoban kızı gördüğünü ve onu aradığını söyler. Burada çoban kızı tabiatüstü özelliğini Hakan'a da açıklar. Bu özelliğini öğrenen Hakan kıza Türk ilinin geleceğini sorar ve sonsuza dek var olacağını öğrenir. Çoban kılığındaki Hakan, bu bilgileri Hakan'a da iletmesini önerince genç kız Hakan'ın karısından ve onun kıskançlığından söz edip hem bu bilgiyi, hem de otlak talebini kendisinin iletmesini söyler. Bu konuşmalar sürerken Hakan gerçek kimliğini açıklar ve kıza talip olduğunu belirtir. Üstelik bu kızın dağ başında kalmasını istemeyen Hakan kendisiyle gelmesini önerir. Çoban kızı Hatun'dan çekindiği için bu teklifi reddeder. Bunun üzerine Hakan, Kıpti'lere savaş açarak kıza esir almayı önerse de genç kız bu katliama göz yummaz. Kıptilerin (Çingene) sadık bir topluluk olduğunu ve böyle bir zulmün onlara haksızlık olacağını açıklar. Hakan çoban kızının gerçek milliyetini öğrenmek isteyince kız ortadan kaybolur. Hakan, karısı gibi şaşkındır. Kıza kabilesiyle beraber elçi gelmesi davetinde

bulununca gaipten gelen bir ses ona olumlu cevap verir. Hakan bu kıza âşık olmuştur ve işin aslını öğrenebilmek için kurultaya başvurması gerektiğini düşünür.

*Üçüncü fasıl;* Kurultay kurulur ve arkasında ihtiyar çobanlarla birlikte elçi olarak çoban kızı gelir. Elçi kız, Hakan'a tâbi ve sadık olduklarını, kabilesinin dileklerini iletme için geldiklerini söyler. Elçi kız kurultaydan otlak istediğini, hayvanlarının aç olduğunu, aç kalmayanların bunu anlayamayacağını açıklar. Bu arada Tarhanlardan Gök Alp elçi kızı daha evvel kaybettiği kızına benzetir. Burada Kıptilerin hepsinin Çingene olmadığı üzerinde durulur. Gök Alp kıza ve çobanlara aç bırakılmayacaklarını söyler. Aynı zamanda tabiatüstü güçleri olan bu kızdan kayıp kızından haber vermesini de ister. Genç kız, Gök Alp'in kayıp kızının hikâyesini anlatırken anlaşılır ki, çoban kızı Gök Alp'in on altı yıl önce kaybolan ve çobanlar tarafından büyütülen kızıdır. Baba kız birbirine kavuşur ve çoban kızı koncuyluk makamına çıkar. İhtiyar çobanlara da istedikleri topraklar bahşedilerek korunup kollanacakları taahhüt edilir. Gök Alp, Günay Hatun'a olan aşkını gönlünden geçirirken Hakan kızına kavuştuğu için şölen tertip etmesini ister. Bu arada Günay Hatun kocasının sevincini anlayamaz durumdadır. Daha sonra bir araya gelmek üzere kurultay dağılır. Günay Hatun'u yalnız başına yaşadıklarını gözden geçirirken görürüz. Bir yandan Gök Alp'i ve ona olan sevdasını düşünürken, öte yandan da Can Hatun'un (Koncu) Hakan'la birlikte olacağını düşünerek hiddetlenmektedir. Günay Hatun'un yanına Gök Alp ve Koncu da gelir. Günay ile Gök Alp aralarındaki ilişkiye dair konuşmaya daldıklarında Koncu da çocukluğunun geçtiği yerlerle ilgili hatıralarını düşünür. Günay ile babası arasındaki ilişkinin de farkındadır. Bunları düşünürken Hakan da yanlarına gelir. Günay, genç kızın tabiatüstü güçleriyle alay eder ve kendi gönlündeki kişiyi sorar ve Koncu, Gök Alp'i gösterir. Genç kızın gönlündeki kişi sorulduğunda ise başını önüne eğer. Hakan da bu kıızı istemektedir fakat önlerinde kanunlar engeldir. O da kanunları değiştirmek için kurultayı toplamaya karar verir. Kurultay kurulur, Hakan'ın karısından ayrılmasına ve Koncuyla evlenmesine onay verilir. Günay ve Gök Alp'in tekrar birlikte olmasına da onay verilir. Ne var ki Günay bir anda Hakan'dan ayrılmayı içine sindirememiştir. Koncu'un yeni Hatun olmasına ve kendisinin de amiri olmasına içerlemektedir. Bu faslın ilavelerinden birinde Koncu ile babasını bir çadırda ölen annesi üzerine

konuşurlarken görürüz. Koncuy babasına, tabiatüstü güçlerini kullanarak annesinin gökteki suretini gösterir. Gök Alp bir yandan da Günay ile olan ilişkisine onay almak ister ve olumlu cevap alır. Kızıyla evlilik üzerine konuşurlar. Koncuy daha çok maneviyat üzerine söz söyleyince Gök Alp evliliğin sadece ruhla olmayacağını, bedensel bir şey olduğunu kızına hatırlatır. Bu konuşmalar sürerken bir başka çadırda da Hakan ile Günay'ı konuşurken görürüz. Günay'ın öfkesi dinmemiştir. Sitemlerine devam etmektedir. Hakan da Gök Alp'e kavuşacağını ve kinden vazgeçmesini söyler. Günay Gök Alp'e hanlık verilmesini ister, bir yandan da Hakan'ın bir gün kendisine kıyacağından korkmaktadır. Hakan bu düşüncelerinin yersizliğini söyleyince bu sefer de Gök Alp'in isyan edebileceği yalanını uydurarak Hakan'ın tepkisini ölçmek ister. Hakan ise Gök Alp'in devlete değil kendisine rakip olduğunu, bir kahraman kişi olduğunu belirterek, ona zarar vermeyeceğini söyler. Günay bu haberden rahatlamıştır ve Hakan'ı bilerek Gök Alp'e karşı yanlış yönlendirdiğini itiraf eder. Bu faslın sonunda Hakan ve Koncuy salonun bir odasında sohbet etmektedirler. Hakan genç kızın memnuniyetini öğrenmek ister. Bir yandan da bir kişinin devlet ve milletten daha yüce olamayacağını anlatır. Devlete ikisinin birlikte hizmet edeceklerini söyleyince Koncuy da her şeyiyle Hakan'a hizmet edeceğini beyan eder.

***Dördüncü fasıl;*** Düğün denek kurulmuş ve çalgılar başlamıştır. Fakat Günay hırsından fenalaşarak bayılır. Hakan onun gururundan böyle yaptığını, düğünün bozulmamasını söyler. Musiki ve raks zaman zaman durup yeniden başlar. Düğüne Çin, Hint, Acem, Moğalistan, Finike elçileri de katılmıştır. Elçiler düğünün ihtişamını överek getirdikleri hediyeleri takdim ederler. Elçiler arasındaki hediye rekabetinden yola çıkarak ayağa kalkan Hakan, barışın öneminden ve en büyük zaferin dostluk içinde yaşamak olacağından bahseder. Türklerin sulhperver olduklarını, komşularının da bu yolda olmaları gerektiğini belirtir. Elçiler de bu düşünceleri övgü ile karşılar. Böylece herkes sahneye gelerek eğlenmeye ve dans etmeye başlar. Düğün sonrasında Hakan, yeni Hatun, Günay ve Gök Alp sarayın bahçesinde görünürler. Günay her iki erkeği de sevmesinin yaratılışındaki bir kusur olduğundan söz eder. Bir yandan da yeni Hatun'a olan hırsı geçmemiştir ve bir hayalet olduğunu söyleyerek onu küçümsemeyi sürdürmektedir. Hakan ise bunun Tanrı'ya hoş gitmeyeceğini,

kötülükleri insanların çıkardığını, bu durumun da bundan sonraki bütün din ve toplumlarda böyle sürüp gideceğini söyler ve oyun sona erer.

### 3.3.3.2. Şahıs Kadrosu

Hakan adlı piyesin başında yer alan 'Eşhâs' bölümünde kalabalık bir kişi kadrosu görülse de bu kişilerin çoğunun eserin olay örgüsünde önemli bir etkisi yoktur. Hatta bu kişilerin bir kısmının eserde sadece isimleri geçmekte, fakat herhangi bir rolleri bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu kişilerin önemli bir bölümü figüran durumundadır. Eserdeki olaylar dört kişi etrafında şekillenmiştir. Bu kişiler Hakan, Günay Hatun, Gök Alp ve önce çoban kızı olarak tanıtılan Koncu'y'dur. Eserin ikinci derecede kahramanları hanlar, tarhanlar, elçiler, ihtiyar çobanlar, sâkiler, sâkiyeler, uşaklar, han ve Tarhanların zevceleri, rakkaseler ve cariyelerdir. İkinci dereceden kahramanların olaylar üzerinde ciddi bir etkileri olmadığı için detaylı olarak incelenmeyecektir. Hanlar, Tarhanlar ve onların eşlerini kurultaylarda devlet meselelerini ve kanunları görüşürken görmekteyiz. Elçiler, evlenen Hakan ile Koncu'y'a devletlerinden hediyeler sunmak ve Türk devletini ihtişamını övmek amacıyla eserde yer almışlardır. Diğer kişiler ise çeşitli hizmetleri yapmakla görevlendirilmiştir.

HAKAN: Oyunun başkahramanlarından biri ve Türk Devletinin hükümdarıdır. Günay Hatun'la evlidir, ama daha sonra rüyasında görüp âşık olduğu Koncu'y (çoban kızı ve daha sonra Can Hatun) ile evlenecektir. Burada ilginç olan Hakan'ın Hatun-ı Memleket olan Günay Hatun'dan ayrılma şeklidir. Günay hatun aslında Tarhanlardan biri olan Gök Alp'in eski sevgilisidir. Hakan için onu terk ettiğinden Hakan ile Gök Alp arasında bireysel bir rekabet vardır. Hakan Koncu'y'a âşık olunca kurultaya başvurur ve kurultayın onayıyla karısından ayrılır. Hükümdarın tek başına karar alamadığı görülmektedir. Har türlü kanun ve karar kurultaydan çıkar. Bu bilgi Orta Asya Türk Tarihi ile örtüşür. Hakan âşık mizaçlı bir kişidir. Rüyasında gördüğü bir çoban kızına âşık olması, tebdil-i kıyafetle yaylalarda onu araması, bu uğurda karısını terk etmesi pek de mantıklı bir davranış değildir. Bir hükümdardan böyle bir şey yapması beklenmez. Örnek, yaptığı çalışmada eserin en silik karakteri

olarak Hakan'ı göstermektedir. Kendisi genç olmadığı halde, genç ve güzel bir kıza kendisini sevdirebilmesini, başındaki taca bağlamıştır.<sup>310</sup>

Hakan bir konuşmasında âşık bile olsa vatani ve milleti Koncuy'a feda etmeyeceğini açıklar.

*“Elbet senin yolunda bugün taht u tacımı,  
Ben hazırım fedaya keder ya sürûr ile.  
İlân da eylerim ki sürûr u gurur ile,  
Hiçbir vakitte milleti etmem feda sana!”<sup>311</sup>*

KONCUY: Piyenin önemli kahramanlarından biri olan Koncuy, eserin başında bir çoban kızı olarak tanıtılır. Tabiatüstü güçlere sahip olan bu kız, insanlar arasında görünmeden dolaşmakta, insanların zihinlerini okuyabilmekte, hatta öbür dünyaya göçmüş kişilerle bile görüşebilmektedir. Esere masalımsı havayı veren en önemli unsur, bu tabiatüstülüktür. Piyenin ilerleyen bölümlerinde anlaşılır ki bu çoban kızı Tarhanlardan Gök Alp'in küçük bir çocukken kaybolan kızı Can Hatun'dur. Kıptiler tarafından büyütülmüştür. Eserde maneviyatın temsilcisi durumundadır. Hatta Hakan'la evliliği de maneviyatı kaybetmekten korktuğu için istemez görünür, fakat sonunda onu sevdiği için evlenir. Günay Hatun'u makamından ederek yeni Hatun-ı Memleket olur, bu nedenle de Günay'ın düşmanlığını kazanır. Peri huylu bir kızdır. Öyle ki, *“binlerce sene sonra doğacak bir insanken mukadderden evvel yaşayan”<sup>312</sup>* bir durumdadır. Hâmid, Koncuy karakterini oluştururken romantik edebiyattan etkilendiğini bir kez daha ortaya koymuştur. Aslında soylu olan bu kızın gerçek kimliği sonradan ortaya çıkar, bu durumu Turhan adlı piyesinde Kanbur adlı karakterde de görürüz. Hâmid'in bu eseri Cumhuriyet devrinde yazdığını düşünürsek ve o dönemin anlayışında Anadolu'ya ve Anadolu insanına yönelmenin bir neticesi olarak çoban kızı (Koncuy) kişiliğinde Anadolu gizlenmiştir. Hakan'ın Çingeneler elinde büyümüş bu kıza âşık olması ve onu tercih etmesi, harap ve bitap düşmüş güzel Anadolu'nun sonradan kazandığı itibarı sembolize eder görünmektedir.

<sup>310</sup> Nahit Sırrı Örik, **a.g.m.**, s. 127-128.

<sup>311</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 430.

<sup>312</sup> Vâ-Nû, *“Hâmit Yeni Bir Manzum Piyes Yazdı”*, Haber, nu. 713, 25 Nisan 1935.

GÜNAY: Hakan'ın ilk eşidir. İlk Hatun-u Memleket olarak tanıtılır. Ama gönlünde Gök Alp vardır ve gençlik sevgilisini Hakan için terk etmiştir. Hakan'la ilişkisi sadece mevki isteğidir. Aslında Hakan'a hiçbir zaman bağlı olmamış, gönlünde daima Gök Alp'i taşımıştır. Hiddetli, hırslı, ihtiraslı ve kıskanç bir kadın olarak görünür. Çoban kızın yerine geçmesi onu ürküttüğü için onu yok etmeyi bile düşünecek kadar hırslı bir kadındır. Hatta oyunun bir bölümünde eski âşığı Gök Alp'in isyan çıkarabileceğini, müstakil bir hanlık istediği yalanına bile başvurursa da Hakan bu hileye kanmaz. Fakat olayların gidişatına engel olamaz, Hakan'ı Koncu'y'a kaptırır. Genç kızın yeni hatun-ı memleket olmasına dayanamasa da eski sevdiğine kavuşmaktan yana da memnundur. Eserin sonunda kişiliğindeki ikiliğin yaratılışa ait bir kusur olduğunu kabul eder. Yine de bu itiraf onu iyiler arasına sokamaz, çünkü ihtiras ve hırslarından vazgeçmemiştir.

GÖK ALP: Tarhanlardandır ve önce çoban kızı olarak tanıtılan Can Hatun'un babasıdır. Eserde olayların gidişatı üzerinde önemli bir etkiye sahip değildir, bu yönüyle pasif bir özellik taşır. Faziletli bir insan ve müşfik bir baba olarak tanıtılmıştır. Kıptî çobanların otlak isteklerini ilk olarak o kabul etmiş ve kimsenin aç bırakılmayacağını söylemiştir. Hakan ile gençlikten kalma bir rekabet içindedir. Rekabetin sebebi, sevdiği kadını (Günay) Hakan'ın almış olmasıdır. Günay'a duyduğu sevgi hiç bitmemiş ve oyunun sonunda da ona kavuşmuştur. Örik, incelemesinde yıllarca Hakan tarafından tasarruf edildikten sonra bıkılıp kendisine verilen bir kadını minnetle kabul edip kızını da bu adama eş olarak vermesini Hakan'ın bulunduğu makamın etkisi olarak gösterir ve eserin önemli bir kusuru olarak görür.<sup>313</sup> İnci Enginün ise, bu durumu Hâmid ile Lüsiyen Hanım arasındaki ilişki ile ilişkilendirmiştir. Daha önce de belirttiğimiz üzere Lüsiyen Hanım, Kont Soronzo ile evlendikten sonra tekrar Hâmid'e dönmüştür. Yazar, kendi hayatına ait bazı olay ve durumları zaman zaman eserlerinde anlatmıştır.<sup>314</sup>

<sup>313</sup> Nahit Sırrı Örik, **a.g.m.**, s. 127-128.

<sup>314</sup> İnci Enginün, "Mâcerâ-yı Aşk, Nesteren, Zeynep, Hakan Hakkında", **a.g.e.**, s. 26.

### 3.3.3.3. Zaman ve Mekân

Hâmid'in Hakan adlı piyesinde zamana dair hiçbir ifadeye yer verilmemiştir. Eserin Orta Asya Türk tarihinden konusunu seçtiği yazar tarafından belirtilmiştir. Hâmid bu eserinde öz Türk'ün kaynağına yöneldiğini özellikle vurgulamıştır, çünkü eseri kaleme aldığı dönem Cumhuriyet dönemidir. Bu dönemde tüm sanatçılar yönünü öz benliğe ve millileşmeye çevirmiştir ve Hâmid de bu hareketten etkilenmiştir. Dolayısıyla eserin tarihî zamanı olarak Orta Asya'da Türklerin hüküm sürdükleri dönemler olarak gösterebiliriz. Fakat olayların yaşandığı zaman dilimini belirleme şansımız ne yazık ki yoktur. Hakan bir gece rüyasında bir çoban kızı görür, onu arayıp bulur ve sonunda onunla evlenir. Olaylar hızla gelişir, dolayısıyla çok uzun bir zamanı kapsamaz.

Olayların geçtiği mekânlar ayrıntılı olarak belirtilmemekle birlikte fasıl ve meclislerin başında kısa kısa söylenmiştir. Olaylar Orta Asya Türk coğrafyasında yaşanmıştır. Çadırlar, yaylalar, ırmaklar eserde zikredilen mekânlardır. Kır havasını yansıtan bir eserdir. Eserin başında ve bazı bölümlerinde hükümdar sarayından ve sarayın bahçesinden söz edilir. Ayrıca bazı meclislerde kişilerin çadırlarda sohbet ettiği görülmektedir. Orta Asya'da Türklerin çadırlarda yaşadığı, göçebe bir yaşam sürdürüldüğü gerçeği eserde kısmen de olsa yansıtılmıştır. Eserde yer alan mekân tasvirlerine birkaç örnek verecek olursak eserin birinci faslında Günay Hatun ile çoban kızı “*Saray-ı hakanînin bahçesinde bir çemenzar*”da sohbet etmektedirler. Hakan ile Hatun ise “*sarayda büyük bir oda*”da görülür. Hakan, rüyasında gördüğü çoban kızını “*yayla*”da arar. Günay, Gök Alp ve Koncuysu ise “*kırda bir ırmak*” kenarında bir araya gelirler. Gök Alp yıllar sonra kavuştuğu kızıyla “*büyük bir çadırın dâhilî*”nde hasret giderir.<sup>315</sup>

Olayların yaşandığı dış mekânlar sarayın bahçesi, yayla ve kırdaki ırmak kenarıdır. İç mekânlar ise, sarayın odaları ve çadırların içidir.

---

<sup>315</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s.375/ 381/ 387/ 404/ 419.



#### 3.3.3.4. Dil ve Üslûp

Hakan adlı eserin 1935 yılında yayımlandığını bu değerlendirmenin başında belirtmiştik. Bu yıllar genç Türkiye Cumhuriyeti'nin pek çok alanda olduğu gibi dil sahasında da önemli devrimlere imza attığı bir dönemdir. Eserin yazıldığı dönem dil devrimiyle aynı zamana rastlar. Fakat eserin dilinden anlaşılıyor ki Hâmid, burada da dilde sadeleşmeyi başaramamıştır. Eserde Arapça ve Farsça kelimelere, bu dillere özgü dil kurallarına sıkça rastlanmaktadır. Eser, devrinin sanat ve dil anlayışını tam olarak yakalayamamıştır. Yazar da bu durumun farkında olarak açıklamasında bunu belirtme ihtiyacı duymuştur: *“Yalnız bu eseri en eski ecdadımızın lisanı olan öz Türkçe ile yazmağa muvaffak olabilseydim benim için daha ziyade mucib-i mesudiyet olurdu.”*<sup>316</sup> Yazar bu eksiklikten duyduğu sıkıntıyı, konusunu öz Türk'ün kaynağından aldığını belirterek avunmaya çalışmıştır. Fakat bu eseri devrine göre değil de, Hâmid'in diğer eserleriyle karşılaştığımızda eserin dilinin yalın ve açık olduğunu söyleyebiliriz. Dil yer yer ağırlaşsa da büyük bölümü sadelik içinde karşımıza çıkar.

Hakan'ın dilinde karşımıza çıkan bu sadelik onun daha rahat okunmasına ve anlaşılmasına da yardımcı olmaktadır. Dolayısıyla üslûbunda da önemli bir etki yaratmıştır. Eserin sahneye uyarlanması, yazarın pek çok piyesine nazaran daha mümkün görünmektedir. Eserin bazı bölümlerinde uzun tiratlara ve monologlara yer verildiği de görülmektedir. Bu uzun tiratlar da sahne diline uygun bir özellik değildir. Dolayısıyla eserin üslûbunda ciddi bir aksaklığa yol açmıştır.

#### 3.3.3.5. Değerlendirme

Abdülhak Hâmid'in 1935 yılında yayınladığı, Cumhuriyet devrine denk gelen ve konusunu öz Türk'ün kaynağında alan eseri, yazarın son döneminde kaleme aldığı ve bu yüzden de özel bir önem verdiği Hakan'dır. Hakan, konusunu tarihten alan eserler içinde değerlendirilse de aslında masalımsı bir atmosferde geçmekte ve bu yönü daha fazla dikkat çekmektedir. Eserde devrinin yaygın düşüncesi olan

---

<sup>316</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 440.

Türkçülük ve milliyetçilik ideolojileri yoğun bir biçimde ele alınmamıştır. Bu anlamda eser, tarihsel açıdan büyük bir öneme sahip değildir. Hakan adlı eserin ana teması aşktır. Hakan ile çoban kızının aşkı Orta Asya Türk coğrafyası içinde anlatılmıştır. Tarihe ve tarihî gerçeklere bağlılık görülmez. Bu eserde de Hâmid'in hayal dünyasıyla karşılaşırız.

Metafiziğe ve var olanın ötesindeki merak duyan Hâmid, bu esere de tabiatüstülüğü sokmuştur. Eserin masalımsı atmosferini yaratan da bu ögedir. Çoban kızına tabiatüstü güçler veren yazar, eserin gerçeklerle olan bağıını iyice zayıflatmıştır. Bu eserin önemli bir kusuru da rastlantılara yer verilmesidir. Bu rastlantıya dayalı kurgulama alışkanlığı, Hâmid'in romantik edebiyata olan ilgi ve eğiliminin bir sonucudur.

Hakan adlı piyesin eylem yönü zayıftır. Hâmid, bu piyeste de diğer piyeslerinde olduğu gibi hareketten çok söze (diyaloga) önem vermiştir. Bu durum, tiyatro tekniği açısından önemli bir eksikliklerdir. Ayrıca fasıllara yaptığı ilavelerle de eseri gereksiz yere uzatma çabasına girmiştir. Özellikle piyesin üçüncü faslı buna güzel bir örnek teşkil eder. Bu fasla toplam beş ilave bölüm ekleyerek konuyu gereksiz olarak uzatmıştır. Yine de dört fasıldan oluşan bu eseri hacimce kısa bir piyes olarak değerlendirebiliriz.

Hâmid, bu piyesinde de çok yoğun olmamakla birlikte bazı görüşlerini dile getirmiştir. Bu görüşlerin belli başlıları barış, adalet, birlik olma düşünceleridir. Hâmid, ayrıca eserde yer yer Türk'e ve Türklüğe de övgüler yapmıştır:

*“HAKAN: Bilmem ki duyduğum sızı sevmek mi, korku mu?*

*Korkar mı Türk? O sadece titretti uykumu!*

*Elbette korkudan olamaz böyle bir sızı.”<sup>317</sup>*

*“HAKAN: Hakanlığın nasıl olacak hâl-i nâzırı?*

*ÇOBAN KIZI: Bî-şek, olur onun ebediyet muasırı!*

---

<sup>317</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 385.

*HAKAN: Turan'ı isterim ola hâkim zamaneye.*

*ÇOBAN KIZI: Malik yaşar o bir zafer-i kahirâneye.*<sup>318</sup>

*“HAKAN: Ben vermem iktidaruma bir öyle ibtizâl!*

*Devlet mesailinde adâlettir itidal.*”<sup>319</sup>

*“HAKAN: Bir Türke intihar sayılır Türkü vurması;*

*Halkın o yüzden olsa gerektir kudurması.*

*Ben öyle sûikasd edemem ferd-i millete.*”<sup>320</sup>

*“HAKAN: Millet ihanetinde gerektir büyük ceza;*

*Devlet ihanetinde teenni olur sezâ!*

*Gaddar olursa devlet, o millet eder kıyam.*

*Mağdur olursa millet, o devlet bulur hitâm.*”<sup>321</sup>

*“HAKAN: “Elbet senin yolunda bugün taht u tacımı,*

*Ben hazırım fedaya keder ya sürûr ile.*

*Îlân da eylerim ki sürûr u gurur ile,*

*Hiçbir vakitte milleti etmem feda sana!”*<sup>322</sup>

*“HAKAN: Âgâh edin tekellüf eden hânedânları.*

*Hıfzyledik getirdiğiniz armağanları,*

*Vaktinde biz de eyleriz, elbet mukabele.*

*Beyne'd-düvel bu yolda gerektir mübadele.*

*Dostlukla bence hallonulur ukdeler bütün,*

*Akvam için bu olmalıdır muteber bugün.*

*Başlar muhasamât ile binlerce gaile,*

*Her ülke halkı olsa derim komşu aile.*

*Siz arkadaşça ettiniz az çok latifeler,*

<sup>318</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 390.

<sup>319</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 392.

<sup>320</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 426.

<sup>321</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 427.

<sup>322</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 430.

*Lâkin latîfeler ile görülmez vazîfeler.  
İhlal eder salâhı muhakkır muhabere.  
Teşvîşidir kibar u sığarın mükâbere.  
Harben zafer de vârid olur başka bir sefer,  
Sulhan muzaffer ol ki odur en büyük zafer.  
Arzın kuran güneşse bugün subh u şâmını,  
Yıldızlar artırır güneşin ihtişamını.  
Biz vahdetin muhafızıyız ittihad ile,  
Ma'hud isek de sıytımız artar ibâd ile.  
Mahzâ bu ittihad ile biz tan yerindeyiz,  
Turan elindeyiz, şeref ü şân yerindeyiz,  
Biz sulhperveriz, medenîdir şiârımız,  
Her halde hasmı sürmeğe var iktidarımız.  
Ma'lûm olup bizimle olan istişareniz,  
Her halde mesleken bize etsinler iktidâ.*<sup>323</sup>

Yukarıda verilen örneklerde de görüldüğü üzere Hâmid, yine eski alışkanlığından vazgeçmeyerek görüşlerini sahneye çıkarmıştır. Fakat bu eserin tamamında böyle bir tavır görülmez.

Hâmid'in Hakan adlı piyesi, dili ve üslûbu bakımından devrine uzak ama yazarın diğer eserlerine kıyasla sadedir. İlavelerle genişletilmiş olmasına rağmen dört perdeden oluşan kısa bir piyestir. Hem tarihe, hem de masala yönelerek kaleme alınmıştır. Tarih burada masal atmosferine bir çerçeve olacak şekilde kullanılmıştır.

---

<sup>323</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 434-435.

### 3.3.4. Tayflar Geçidi

Abdülhak Hâmid'in Kanbur dairesi içinde yer alan oyunlarının üçüncüsü, Tayflar Geçidi adlı diyalog üzerine kurulu eserdir.<sup>324</sup> Tayf sözcüğü, '*uykuda görünen hayal*' ve '*korkudan karanlıkta görünen hayalet*' anlamlarına gelmektedir.<sup>325</sup> Bu eser ve bunun devamı niteliğindeki Ruhlar ve Arziler isimli iki eser, pek çok araştırmacı tarafından tiyatro oyunu olarak değil de, 'diyaloglar' şeklinde ifade edilmektedir.<sup>326</sup> İlhan ve Turhan adlı eserlerdeki karakterler üzerine yazılmış olması ve bütün eserlerde bulunan Kanbur karakteri nedeniyle 'Kanbur dairesi' diye adlandırılmıştır. Bu özelliğinden ötürü de Hâmid'in tarihi konu alan eserleri içinde değerlendirilmektedir. Bu eserde İlhan ve Turhan'daki şahısların yanı sıra, ilk defa bu oyunda görülen bazı şahısların ruhları karşımıza çıkar. Eserin adından da anlaşılacağı üzere, bu ruhlar bir geçit töreni şeklinde oyunda yer alırlar ve birbirleriyle dünyada iken halledemedikleri konuları konuşurlar. Tayflar Geçidi, tek perdeden oluşan bir eserdir. Hâmid'in diğer oyunlarında gördüğümüz bölümlemeler burada yoktur. Hâmid, bu eserini Brüksel dönüşünde kaleme almıştır. Sanatkâr eserini, "*Tayflar Geçidi'nde İlhan ve Turhan'daki eşhastan bazıları tayf halinde olarak meydana çıktıkları gibi meşâhirden birçoklarının da sâha-yı muhayyilede telâfileriyle gördükleri mücâzât ve mükâfatlar hikâye olunuyor.*"<sup>327</sup> sözleriyle tanıtır. Hâmid, Süleyman Nazif'e yazdığı bir mektubunda da, "*Geçende müsteşrikîn-i kirâmdan bir zat bana ' Sizin en ziyade sevdiğim iki eseriniz vardır: Tayflar Geçidi ile Ruhlar, fakat bunlar bugünkü muhitimiz için değildir.' dedi.*" ifadesine yer verir. Hâmid, bu düşünceye katılmakla beraber, eserlerinin "*hiçbir vakitte hiçbir muhitin mazhar-ı iltifatı olmayacakları*"nı<sup>328</sup> belirtmekten geri durmaz.

<sup>324</sup> Abdülhak Hâmid, **Tayflar Geçidi**, Âsâr-ı Müfide Kütübhânesi, İstanbul 1335/1919. Ömer Faruk Akün, *Tayflar Geçidi* ile ilgili olarak bu eserin 1335 tarihinde ve "Âsâr-ı Müfide" serisinin 6. kitabı olarak yayımlandığını belirtir. Bkz. Ömer Faruk AKÜN, **a.g.m.**, s.155. Bu eserin yeni harflere aktarılmış basımı için bkz. Abdülhak Hâmid TARHAN, **Tiyatroları VI Kanbur** (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.195-256. Çalışmamızdaki alıntılar, "Abdülhak Hâmid, **Tayflar Geçidi**" olarak gösterilecek ve bu baskıdan yapılacaktır.

<sup>325</sup> Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi, 13. Baskı, s. 1042.

<sup>326</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 585-588. / Asım Bezirci, **a.g.e.**, s. 80.

<sup>327</sup> **Abdülhak Hâmid'in Hatıraları**, (Haz. İnci ENGİNÜN), s. 421.

<sup>328</sup> **Abdülhak Hâmid'in Mektupları**, (Haz. İnci ENGİNÜN), s. 721.

Abdülhak Hâmid, Tayflar Geçidi'nde belirgin bir biçimde 'ölüm' olgusunu ele almıştır. Oyunda kişileri aynı zaman ve mertebede birleştiren ölümdür. Kanbur dairesi içinde yer alan tüm oyunlarda 'muzaffer'<sup>329</sup> olan ölümdür. Ölümden başka gerçek yoktur ve onunla sadece aşk savaşabilir.

Eserde, İlhan ve Turhan'daki şahıslarla birlikte Batı ve Osmanlı edebiyatlarında tanınmış kişilerin de yer alması, Hâmid'in romantik edebiyattan etkilendiğini gösteren önemli bir unsur olarak dikkati çekmektedir.<sup>330</sup> Eser, konusunu direkt olarak tarihten seçmemiş olmasına, hatta tarihle bağlantısının çok az olmasına rağmen seçilen kişilerin hemen hepsi tarihte yaşamış veya tarihe mâl olmuş kişilerdir. Tanpınar da çalışmasında bu hususa değinmektedir. Ayrıca Hâmid'in Allah inancı üzerinde de durmuştur. Tanpınar'a göre, bu eserlerin kurgusunda ölüm düşüncesinin bulunduğu her yerde Allah fikri de vardır. Kaza ve kader karşısında insan iradesini inkâr eden bir anlayıştan söz ederken bu imanın, yeniden şüpheyeye açılacak nitelikte olduğunun da altını çizmiştir.<sup>331</sup> Sanatçı, "Allah ve kader inancını ön plana çıkarırken, Sâdi gibi şair şahıslar yoluyla ferdiyetçiliği çok aşan bir cemiyetçilik düşüncesini"<sup>332</sup> de ortaya koyma çabasıdadır. Hâmid, diğer eserlerinde olduğu gibi bu eseriyle de çeşitli toplumsal konulara değinmeyi sürdürmektedir.

Tayflar Geçidi, aruz ölçüsünün "Mef' û lü, Fâ' i lâ tü, Me fâ' î lü, Fâ' i lün" kalıbıyla yazılmıştır.

*"Sizden fakat sorulsa o kanun-ı Girdigâr,*

*-. - / - . - . / . - - . / - . -*

*Gûya ki kendi nâ'sınız olmakta âşikâr."*<sup>333</sup>

*-. - / - . - . / . - - . / - . -*

<sup>329</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 586. Ayrıca bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. İsmail Parlatır ve Diğerleri, **Tanzimat Edebiyatı**, s. 541.

<sup>330</sup> İsmail Parlatır, **a.g.e.**, s.541.

<sup>331</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 586-587.

<sup>332</sup> Gürkan YAVAŞ, **a.g.e.**, s. 531.

<sup>333</sup> Abdülhak Hâmid, **Tayflar Geçidi**, s. 200.

Hâmid, bu eserinde de diğer piyeslerinin çoğunda olduğu gibi mesnevi nazım şeklini ve kafiye düzenini kullanmıştır.

*“Gülmek ne ma’rifet yüzünüz titremeksizin! a*  
*Heyhat! Şimdi dişlerinizden gülen sizin! a*  
*Sizler değil, ölümdür olan belki hande-zen! b*  
*Asvâtınızsa nâtika-fersâ-yı merd ü zen b*  
*Bir in’ikâs-ı şûmudur ancak o handenin! c*  
*İsterseniz o hande-i dehşet- dehendenin.”<sup>334</sup> c*

Bu eserde Hâmid’in diğer eserlerinde karşımıza çıkan diğer bir yazma özelliği de konuşmaların farklı kişilerce tamamlanmış olmasıdır.

*İLHAN’IN TAYFI: ( Tersân)*

*Afvetmedin mi sen beni?*

*DİLŞAD’IN TAYFI: (Kezâlik tersân ile)*

*Afveyledin mi sen?*

*İLHAN’IN TAYFI:*

*Arş-ı Hudâ’ya azmedelim.*

*SAVT-I GAİB:*

*Yoksa yol kesen!”<sup>335</sup>*

### 3.3.4.1. Özet

Tayflar Geçidi bir yandan İlhan ve Turhan adlı piyeslerin devamı niteliğinde görünse de, öte yandan konusunun ve sahneye çıkan kişilerin farklılığı onu yeni ve özgün bir eser durumuna getirmektedir. Bu eser, aslında tam bir tiyatro metni sayılamaz. Metinde bölümlere yer verilmeyişi ve tiyatro eserlerine özgü dramatik olay örgüsünün olmayışı okuyanı bu düşünceye sevk etmektedir. Metnin tamamı diyaloglara dayalı şiir parçaları halindedir. Bütün kahramanlar birbiriyle sohbet içinde karşımıza çıkar.

<sup>334</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 209.

<sup>335</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 206.

Eserin başında Kanbur'un tayfı (hayaleti) ile başka tayfların ölüm ve ölüm sonrası hayat hakkında sohbet ettikleri görülür. Bütün tayflar aynı zaman ve mekânda bir araya gelmişlerdir. Bunu sağlayan ölümdür.

İlhan ve Dilşad, birbirlerini görmenin şaşkınlığını yaşarlar. Dilşad, İlhan'ı boğarak öldürdüğünü hatırlatır. İlhan'a karşı duyduğu nefret eksilmemiştir. İlhan da onu sevmiş olmasına inanamaz durumdadır. İki karakter, dünyadaki olayların değerlendirmesini yaparlar. Duygu ve düşünceleri değişmemiştir. Yanlarına gelen Bağdat Hatun, kocasından nasıl ayrıldığını sorar ve Dilşad'dan olanlara kendisinin sebep olduğu cevabını alır. İlhan bütün yaşananların kader olduğunu, kendilerinin etkisinin olmadığını söyler.

Diğer oyunlarda olduğu gibi (İlhan ve Turhan), burada da Hâmid'i temsil eden Kanbur; Dilşad Hatun, Bağdat Hatun, İlhan ve Gıyaseddin'in tayflarıyla konuşurken Dilşad'a hem sitemde, hem de öğütlerde bulunur:

*“Gördüm ki siz de hayli değişmişsiniz, yazık!  
Pek çok mu oldu eylediniz terk o berzahı?  
Dâr-ı bekaya nakle mahal var mı dûzahı?  
Avdetle hâl-i sâbika, mu'tâd-ı evvele  
Vermek neden bu hâk-nişînâne velvele?  
İnsanların ölünce biterken şikâyeti,  
Zulmün, azâbın olmaya lâyük mü gayeti?  
Bilmem nedir bu? Haşre kadar daima fenâ  
Kaç kerre kahr u mahv olalım?”<sup>336</sup>*

Bu sırada Emir Çoban ve Emir-i Dimaşk da diğerlerinin yanına gelir. İlhan, hatalarını kabullenerek Emir Çoban'dan af diler. Emir Çoban da pişmanlık içinde görülür. Tayfların hemen hepsi, yaşarken yaptıklarından ötürü pişmanlık içindedirler. Hepsine kader ve tevekkül duygusu hâkim olmuştur.

---

<sup>336</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 212.



Bir başka sohbet meclisinde yanlarına Timur'un tayfı gelir ve Kanbur, Timur'u dünyadaki zalimliklerinden dolayı suçlar. Timur, kendisini savunurken yanlarına Yıldırım Bayezid'in tayfı da gelir. Timur, Bayezid'a savaştan önce ittifak önerdiğini, fakat reddedildiğini söyler.<sup>337</sup> Timur, olayların sorumluluğunu Bayezid'e atmak istese de, Yıldırım Bayezid onu küçümser ve onun Osmanlı padişahları gibi olamayacağını belirtir. Ayrıca Timur yüzünden İstanbul'un fethedilemediğini de söyler.<sup>338</sup> Bu konuşmaya dahil olan Kanbur, Bayezid'e çöküşünde kardeşini öldürmesini gerekçe gösterir:

*“Ey Bayezid! Boş yere ta'n etme herkese;  
Tatar ve Türke, Sırpa ve Kürde, Çerkese,  
Hükm-i kazâyı bilmiş ol, ettirdi iktizâ,  
Ancak senin o kendi elinden çıkan kazâ:  
(Sükûtta sonra)*

*Bâis senin sukutuna Yakup'un âhidir!  
(Yine biraz tevakkufla)  
Galtîde ettiğin o ser-i bî-günâhidir,  
Bir yıldırım olup da isabet kılan sana!  
(Sonraca)*

*Bir haklı yıldırım ki senin düştü şahsına”<sup>339</sup>*

Konuşmalarda, Türk hükümdarlarının yabancı kadınlarla evlenmeleri üzerinde de durulmuştur. Meclise Sâdi ve Hâfız-ı Şirâzî'nin tayfları da katılır. Şairler, eser boyunca maneviyatın temsilcisi durumundadırlar.

Metinde, Osmanlıların Sırplarla ilişkileri üzerinde durulurken Sultan Murad'ın bir Sırp tarafından öldürülmesinden bahsedilir. Kanbur, Osmanlı sultanlarının yabancılarla evlenmesine rağmen onlar tarafından öldürüldüğünü söylediği esnada

<sup>337</sup> Eserin bu bölümünde 1402'de yapılan Ankara Savaşı kastedilmiştir. Konuyla ilgili bilgi için bkz. Yusuf Halaçoğlu, “Ankara Savaşı”, TDV İslam Ansiklopedisi, C. III, TDV Yayınları, İstanbul 1991, s. 210-211.

<sup>338</sup> Hâmid, burada tarihî gerçeklere yakın düşünceleri yansıtmıştır. Gerçekten de Timur, çok vahşice saldırmış ve büyük zararlar vermiştir. Ayrıca oyunda da belirtildiği üzere bu savaş İstanbul'un fethini de geciktirmiştir. Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Yusuf Halaçoğlu, **a.g.m.**, s. 211.

<sup>339</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 219.

Sultan Murad'ı öldüren Miloş'un tayfı meclise katılır ve öldürmesine gerekçe olarak o da bu evliliği gösterir:

*“Eyvah! Şimdi mu'terifim ben günâhumu!  
Haçerledimse şâh-ı necabet penâhumu,  
Ettim ikame ben ona davâ-yı milleti:  
Sultan Murad'a kıydığımın asl u illeti,  
Metbûumun kızıyla olan izdivacıdır.  
Davacı şimdi hâlbuki duacıdır.”<sup>340</sup>*

Bir başka mecliste, sohbet halinde olan şairlerin yanına İtalyan şair Dante'nin tayfı gelir. Sâdi, Dante'yi ve Batılı şairleri eleştirerek eserlerinin amaca ulaşip ulaşmadığını sorar. Sâdi ve Hâfız-ı Şirâzî; Dante'yi, Victor Hugo'yu ve Byron'u eleştirmeye devam ederler. Onları, dünyaya dinsizliği yaymakla suçlamaktadırlar. Dante'nin tayfı ise kendisini ve diğer şairleri savunarak, İslam dünyasının geri kalmasını ve sıkıntı yaşamasını kendi içlerindeki çekişme ve çatışmalara bağlar:

*“Çıkmuşsa kîn-i dîn ile birçok mücâhidîn;  
sefk-i dimâya âmil-i yektâ mı kîn-i dîn?  
Hep kîn-i dîn mi şûriş-i kâr u ziyân nedir?  
İlhaniyânla bunda şu Çobaniyân nedir?  
Dînden mi Kerbelâ'daki sahra-yı hûn-feşân?  
İran'ı dîn mi eyledi mülk-i amr-keşân?  
Akvâm-ı arzı yek-diğere saldıran nedir?  
Timur u Bayezîd nedir? Çaldıran nedir?  
Şiraz'a dîn mi düşmen eden Belh'i, Kâbil'i,  
Dîn mi muhâsım eyledi Kâbil'le Hâbil'i?”<sup>341</sup>*

Hâfız-ı Şirâzî'nin tayfı, cemiyetçilik düşüncesini savunur. Burada Hâmid, kendi fikirlerini Hâfız'a söyletmektedir. Aynı zamanda bu konuşmalarda Batı

<sup>340</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 228.

<sup>341</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 233.

kültüründeki bireyci yaklaşımla Doğu kültürünün cemiyet anlayışı karşılaştırılmıştır. Meclise Victor Hugo ve Homer'in tayfları da katılır. Eski Yunan geleneği üzerine tartışmalar yaşanır ve Yunan geleneğinin eskide kaldığı vurgulanır. Ortama dâhil olan Shakespeare, Türklerin geçmişte çok güçlü olduklarını söyler. Victor Hugo, Shakespeare ve Kanbur arasında bir sohbet başlar. Kanbur, şairlere çeşitli tavsiyelerde bulunur, şairler birbirlerine iltifat ederler. Aralarına katılan Hayyam'ın tayfı için tüm dünyaca meşhur bir şair olduğu söylenir. Firdevsî ve Hayyam'ın tayfları da dünyada iken yazdıkları eserleri değerlendirirler. Dünyanın anlamı ve dünyada iken yapılanların önemi üzerinde de fikirler söylenir:

*“Fânî diyor cihâna bu gafîl cihâniyân,  
gel gör ki pek metin ü mühimdir o âşiyân.  
Nâ-ehl için olursa da bî-feyz ü bî-vefa,  
Hem dâr-ı marifettir o, hem gülşen-i safâ.  
Fânî desek de biz hele ebnâ-yı âdeme,  
Fikrimce secde etmeli mânâ-yı âdeme.  
Kesbeylemekte râbita Rabb-ı alîm ile,  
İnsan o ilm ü fazl ile, zevk-i selîm ile,  
Manzume-i fenâda ne mu'ciz bedî'adır!  
Bir ömr-i manevî ne mübârek vedî'adır,  
Hem nefse hem de âhara vermekte zîb ü fer.  
Serdar olur o yolda zafer-yâb olan nefer!  
İnsanın a'ceziyle o insan-ı mu'cizi  
Bir görmüyorsa afvediniz siz bu âcizi.”<sup>342</sup>*

Bu konuşmalar sırasında Kanbur, Namık Kemal'den bahseder ve onun Osmanlı kültürüne getirdiği yeni kavramları belirtir. Namık Kemal'in tayfı da meclise katılarak bu konu hakkındaki fikirlerini açıklar. Vatan aşkı üzerinde durulur. Namık Kemal, Osmanlı'nın içinde bulunduğu durumu ve millet için vatanın önemini vurgular:

<sup>342</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 247-248.

*“Bir milletin yegâne medâr-ı mâîşeti,  
mahsul-i zindegîsi, debistân-ı san’atı,  
târih-i şâni, heykel-i iclâl ü rif’atı,  
meydan-ı harbi, meşhedi, mirkati, menşe’i,  
mîzân-ı kadr u kıymeti me’vâsı, melce’e,  
timsâl-i rûhu, meşher-i ahlâkıdır vatan”*<sup>343</sup>

Eserin sonunda meclise dünyadan yeni gelen ve “*Cism-i Mükeffen*” diye tanıtılan bir tayf daha katılır. Tayflara dünyadan haberler verir ve oyun böylece sona erer.

### 3.3.4.2. Şahıs Kadrosu

Hâmid’in diğer oyunlarına kıyasla bu eserde daha kalabalık bir kadro karşımıza çıkmaktadır. Yazar, hem İlhan ve Turhan’daki kişileri bu oyuna dâhil etmiş, hem de yeni karakterler eklemiştir. Eserin belli bir dramatik kurgusunun ve olay örgüsünün olmayışı nedeniyle şahısları da belli bir sınıflandırmaya tabi tutmak mümkün değildir. Bütün şahıslar sıraları geldiğinde sahneye çıkar, sözlerini söyler ve işleri bittiğinde de sahneden çekilirler. Tayflar Geçidi, diğer tiyatro eserlerinin kurgusal yapısına sahip olmadığından entrikaya da rastlanmaz. Bu oyundaki en önemli kişi, Kanbur’dur. Kanbur, aynı zamanda Hâmid’i ve onun düşüncelerini temsil eder durumdadır. Dolayısıyla Kanbur, diyalogların merkezinde yer alır. Diğer kişileri ise, tarihî ve edebî kimliklerine göre tasnif ederek değerlendirmek doğru bir yöntem olacaktır.

Eserde İlhan ve Turhan adlı piyeslerden gelen şahıslar; İlhan, Dilşad Hatun, Bağdat Hatun, Emir Çoban, Emir-i Dimaşk, Gıyaseddin, Hâfız-ı Şirâzî ve Kanbur’dur. Eserin başındaki ‘tuyûf’ adıyla verilen şahıslar arasında Emir Hasan da yer almaktadır, ancak eserde ona ait herhangi bir ifade görülmemektedir. Ayrıca Hâfız-ı Şirâzî de oyunda yer almakla beraber, kendisini İlhan ve Turhan’da olduğu gibi bir akıl hocası olarak değil, şair kimliğiyle görürüz.

<sup>343</sup> Abdülhak Hâmid, *a.g.e.*, s. 254.

Hâmid, piyesinde İlhan, Bağdat Hatun, Dilşad Hatun ve Emir Çoban'ı özellikle karşı karşıya getirmiştir. Çünkü bu kişilerin yaşarken aralarında çeşitli sorunlar yaşanmış ve hesaplaşmanın ölüm sonrasında tamamlanması düşünülmüştür. Bu yaklaşım eserin diğer şahısları için de geçerlidir. İlhan, Bağdat Hatun ve Emir Çoban dünyada iken yaptıklarından dolayı pişmanlık içinde gösterilmektedir. Birbirlerinden af dileyerek bunu telafi etmeye çalışırlar. Oysa Dilşad Hatun, dünyadaki tavrını devam ettirmektedir. İlhan'a karşı nefreti, ailesinin yok olmasında etkisi olan Bağdat Hatun'a karşı öfkesi sürmektedir.

Yukarıdakine benzer bir durumu Hâmid, Yıldırım Bayezid ile Timur'u karşı karşıya getirerek yapmayı sürdürür. Bu iki şahıs, esere tarihî kimlikleri ile dâhil olmuştur. Hâmid, oyunlarında gerçek (tarihî) kişileri kullanmak suretiyle kendi görüş ve düşüncelerini açıklama fırsatı yaratır. Bayezid ve Timur üzerinden bu alışkanlığını sürdürür. Bayezid ve Timur, adını belirtmeseler de Ankara Savaşı üzerine bir muhasebe içine girerler ve her ikisi de kendi haklılığını açıklamaya çalışır. Diyaloglara bakarak, Timur'un savaştı ve zalim, Bayezid'in ise gururlu bir kişiliğe sahip olduğu görülmektedir.

Eserde yer alan diğer bir tarihî kişi de Sultan Murad'dır. Sultan Murad'ın bir Sırp tarafından öldürülmesi olayı üzerinden padişahların yabancı kadınlarla evlenmesi konusuna da değinilmiştir. Miloş'un bu yöndeki açıklamaları da düşünceyi destekler niteliktedir.

Hâmid, bu eserde sadece tarihî kişilere yer vermeyip, edebî kişilikleri de eserine sokmuştur. Hâfız-ı Şirâzî, Sâdi, Hayyam, Dante, Victor Hugo, Shakespeare, Homer ve Namık Kemal bu şahıslar arasındadır. Hâfız-ı Şirâzî, Hayyam ve Sâdi İslam medeniyetini ve bu medeniyetin değerlerini temsil ederken; Dante, Victor Hugo, Shakespeare ve Homer Batı medeniyetini temsil etmektedirler. Bu şairler üzerinden iki medeniyetin mukayesesi yapılmaktadır. Özellikle de Dante'nin meşhur

eseri İlahi Komedyâ bu tartışmanın çıkış noktası olmuştur.<sup>344</sup> Dante ve eseri, dinsizliğin dünyaya yayılmasında sorumlu olarak gösterilir. Dante ise, İslam medeniyetindeki acı ve sıkıntıları örneklendirerek kendisini savunur. Homer, Yunan medeniyetinin temsilcisi olarak tanıtılırken Victor Hugo da onun hayranı olarak gösterilir. Shakespeare, büyük İngiliz şairi olarak tanıtılmıştır. Hayyam tün şairler tarafından büyüklüğü kabul edilmiş bir şairdir. Meclise en son giren Namık Kemal, en çok bilinen yönü olan vatanseverliği ile karşımıza çıkar.

### 3.3.4.3. Zaman ve Mekân

Eserde ölümden sonraki süreç işlenmiştir. Ölümü ve mezarlığı çağrıştırmaları bakımından eserin başında ‘leyl’ ifadesi kullanılmıştır. Bu sözcük ölüm sonrası ve tayfları yansıtmaları bakımından önemlidir. Başlangıçtaki ‘leyl’ ifadesi dışında zamana yönelik herhangi bir unsura rastlanmaz. Oyunun tek bölümden ve diyaloglardan oluşması bakımından zamanın da tek bir zaman parçası olduğu düşünülebilir.

Mekâna gelince, metinde geçen diyaloglar ve ruhların toplanmalarının bir mezarlıkta olduğu görülür. Eserde de mekân ifadesi olarak “*mezaristan-ı bî- pâyân*” kullanılmıştır. Yazar, kişilerin durum ve pozisyonuna uygun zaman ve mekân seçimi yapmıştır. Eserde, dünyada iken farklı zaman ve yerlerde bulunan kişilerin ruhlarının (tayflar) öldükten sonra aynı zaman ve mekânda bir araya geldiği vurgusu yapılmıştır. Eserin ve yazarın vermek istediği temel mesaj da zaten budur. Ölüm, herkesi aynı mertebeye buluşturmuştur.

### 3.3.4.4. Dil ve Üslûp

Abdülhak Hâmid, Tayflar Geçidi adlı diyaloga dayalı oyununda da diğer eserlerinde kullandığı ağır ve belâgatli dilinden vazgeçmemiştir. Yoğun bir Arapça-Farsça kelime ve tamlama kullanımı eserin hem okunmasına, hem de anlaşılmasına

<sup>344</sup> Ömer Hayyam ve Sâdî, meşhur İranlı şairlerdir ve dönemlerinde önemli bir yere ve etkiye sahiptirler. Ayrıca Hâmid, Batı dünyasından seçip eserine koyduğu sanatçıların çoğundan da sanat anlayışı bakımından etkilenmiştir. Bu konu pek çok değerlendirme ve çalışmada da belirtilmiştir. Bunların en önemlileri Ahmet Hamdi Tanpınar, İnci Enginün, Asım Bezirci, Ahmet Kabaklı gibi araştırmacılar.

engel olmaktadır. Her ne kadar Türkçülük akımı çerçevesinde kaleme alınmış eserler olsa da Hâmid, bu akımın dilde yapmaya çalıştığı sadeleşme hareketini benimsememiş, kendine özgü karmaşık ve zor dili kullanmayı tercih etmiştir.

Eserin yazma yönteminde önemli farklılıklar vardır. Her şeyden önce bu eser, tiyatro tekniğinin tamamen dışında kaleme alınmıştır. Çünkü her tiyatro metninde bir kurgusal yapı ve dramatik örgü bulunurken, bu eserde buna rastlanmaz. Hâmid, ayrıca eserde hiçbir perde ya da bölüme de yer vermeyerek farklılık yaratmıştır. Eserde bölümlenimin olmayışında da bir olay örgüsünün bulunmayışını sebep olarak göstermek mümkündür. Bunların dışında yazar, bu eserinde de mısralarla oynamayı, dipnotlar aracılığıyla açıklamalar yapmayı sürdürür. Karakterleri hakkındaki tanıtıcı bilgiler de eserde önemli bir özellik olarak görülmektedir. Tayflar Geçidi, dili ve üslûbu dikkate alındığında Hâmid'in sahneye uygun olmayan eserleri arasında yerini almıştır.

### 3.3.4.5. Değerlendirme

Abdülhak Hâmid'in Tayflar Geçidi adlı eseri, temeli diyaloga dayanan ve dramatik bir kurguya sahip olmayan bir piyestir. Eserin şahıslarının çoğu tarihî veya edebî kimliği olan şahsiyetlerdir. Eserin tamamı tarih üzerine kurulu olmasa da bazı tarihî gerçeklere de yer verilmiştir. Eserin belirgin teması, ölümdür. İlhan ve Turhan'da olduğu gibi burada da muzaffer olan ölümdür. Hâmid, ölüm temiyile konu hakkındaki görüşlerini de verme imkânı bulmuştur. Ölüm, herkesi aynı noktada ve aynı pozisyonda bir araya getirmiştir. Kaza ve kader namına insan iradesi inkâr edilmiştir. Fakat Tanpınar'ın da belirttiği gibi bu iman yeniden şüpheye açılacak niteliktedir.<sup>345</sup>

Eserde tarihî bazı olayların da ele alındığından bahsetmiştik. Bunların başlıcaları; Bahadır Han ile Çoban aileleri arasındaki taht mücadelesi, Yıldırım Bayezid ile Timur arasındaki 1402 tarihinde yapılan Ankara Savaşı, Sultan Murad'ın bir Sırp tarafından öldürülmesi üzerine yapılan konuşmalardır. Yine de bu oyun,

---

<sup>345</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 587.

tarih üzerine kurulmuş bir oyun değildir. Trajedi türünün özelliklerini de taşımamaktadır. Eserde hayat, tarih ve ölüm üzerine manzûm olarak gerçekleştirilen sohbetler karşımıza çıkmaktadır.

Belli bir kurgusunun ve dramatik örgüsünün bulunmayışı, entrikaya hiç yer verilmeyişi, perde ve fasıllarla bölümlenmeyişi, dil ve üslûbunun ağır ve süslü olması, tiyatro tekniğine uygun olmayışı nedenleriyle sahneye konması mümkün olmayan bir eserdir.



### 3.3.5. Ruhlar

Abdülhak Hâmid'in Kanbur dairesi içinde yer alan beş manzum oyundan dördüncüsü Ruhlar'dır.<sup>346</sup> İlhan, Turhan ve Tayflar Geçidi adlı eserleri takip eden Ruhlar, konusunu Türk tarihinden alan eserler arasında yer almaktadır. Bu eserin tarihle bağlantısı aslında zayıftır, daha çok Kanbur ile Dilşad'ın diyaloglarına dayanmaktadır. Hâmid, bu durumu, "İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi'nin mâbadi gibi telakki olunan bu iki manzum eseri (Ruhlar ve Arzîler'i) Umumî Muharebe, Mütareke senelerinde ve İstiklâl Harbi'nin de başlamış olduğu bir sırada, Viyana'da iken yazmışım."<sup>347</sup> sözleriyle açıklamıştır. Hâmid, eserin başına bir not düşme ihtiyacı da hisseder: "İlhan'ı Turhan takip etmiş, Turhan'a Tayflar Geçidi akab-rev olmuştur. Ruhlar da Tayflar Geçidi'nin muakkibidir. Kanbur mazisini bilmeyenlere bunu ihtâra mecburdur."<sup>348</sup> diyerek Ruhlar'ın Tayflar Geçidi'nin bir devamı olduğunu vurgulamak ister.

*Ruhlar, Tayflar Geçidi* adlı eserinde olduğu gibi Hâmid'in ölüm düşüncesi etrafında şekillenen oyunlarından birisidir. Yazar, ölümün herkesi bir mertebede buluşturduğu düşüncesini bir kez de bu eserde açıklama ihtiyacı duymuştur. Hâmid, bu oyunda ölümle birlikte din konusuna da dikkat çekmektedir. O, bütün dinler içinde yücelttiği İslâmiyet'i herkes için bir kurtuluş kapısı olarak tarif eder.

Yahya Kemal de oyun hakkında bir yazı yazmıştır. Şair, bu yazısında Ruhlar için; "Esîr içinde ölülerin muhâveresi... Mekkayyed kafiye oyunlarıyla uzayıp giden bir güft ü gû... Hıçkırıklar ve gülüşlerle sarmaşık bir felsefe... Sert bir ölüm râhiyası..."<sup>349</sup> yorumunu yapmıştır. Hâmid'in bir türlü İlhan ve Turhan oyunlarındaki şahısları unutamadığını, onlara tekrar tekrar döndüğünü ifade eden Yahya Kemal, bu oyunla da bu dönüşün bitmeyebileceğini, Hâmid'in isterse yazacağı başka oyunlarla

<sup>346</sup> Abdülhak Hâmid, **Ruhlar**, İkdâm Matbaası, İstanbul 1338 (1922). Eserin yeni harflere aktarılmış baskısı için bkz. Abdülhak Hâmid TARHAN, **Tiyatroları VI Kanbur** (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.257-291. Bu çalışmadaki alıntılar bu baskıdan yapılacak ve "Abdülhak Hâmid, **Ruhlar**" şeklinde gösterilecektir.

<sup>347</sup> **Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları**, (Haz. İnci ENGİNÜN), s.422.

<sup>348</sup> Abdülhak Hâmid, **Ruhlar**, s.259.

<sup>349</sup> Yahya Kemal, "Rûhlar", **Edebiyata Dair**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1997, s.190.

da bu şahısları yaşatmaya devam edebileceğini söyler. Yahya Kemal, Hâmid'in *Kanbur* dairesi içindeki tüm oyunlarında yer alan Kanbur'dan bir türlü vazgeçemediğini alaycı bir dille ifade eder.

Hâmid'in tüm insanlığın ortak geleceği için İslâmiyet'i yücelten tavrına Yahya Kemal de değinerek oyunun bir yerinde görünen bir ışık huzmesinin Hz. Muhammed olduğunu belirtir: “*Bin üç yüz kırk seneden fazla bir zamandan beri gözlerimizi kamaştıran son Peygamberdir. Bir sûret-i gâib bu güneşin tecellisini haber veriyor*”<sup>350</sup> Yahya Kemal, eserde yer verilen Hz. İsa'nın görüntüsünden yola çıkarak Hâmid'in bu eserinde tüm insanlığı kucaklayan bir anlayışı ortaya koymaya çalıştığını ifade eder ve Hâmid'in tüm insanlık için düşlediği ortak geleceği, daha önceki eserlerinde de ortaya koymaya çalıştığını söyler. Abdülhak Hâmid'in *Ruhlar* isimli manzum oyunu, felsefî konuların da işlendiği, ruhlar âleminde geçen bir oyundur. O, Yahya Kemal'in de belirttiği gibi, daha önceki oyunlarında yer verdiği ve sonrasında da öldürdüğü kahramanlarından bir türlü ayrılamaz. Onları ölümden sonra da bir araya getirir. Bir araya gelmeleri imkânsız olan bu kahramanlar, Hâmid'in *Tayflar Geçidi* ve *Ruhlar* isimli bu manzûm oyunlarında hep birliktedirler. Tanpınar da bu hususa değinmektedir: “*Bu spiritüalist ve dindar şair bütün insanlık için müşterek bir dini tek çare olarak görür. Bu din iyi anlaşılmamış, hakkı yenilmiş İslamlıktır.*”<sup>351</sup> ve *Kanbur* dairesi içindeki oyunlarının iki önemli kahramanı olan Kanbur ve Dilşad'ın ruhlarını, *Ruhlar'da* ölümden sonra tekrar bir araya getirir.

*Ruhlar'da*, Hâmid'in herkes için tek kurtuluş yolu olarak gördüğü din, İslâm'dır. Bir araya getirdiği kahramanlar ise İslâm dünyası içinde birbirleriyle savaşmış Müslümanlar ile birbirini öldürmek için mücadeleler vermiş Müslüman ve Hıristiyanlardır. Hâmid eserine, söz konusu dinlerin peygamberlerini de dâhil eder.

*Ruhlar'da* belirli bir dramatik örgü olmadığından ve eylemden ziyade diyaloga dayandığından perde ya da manzar diye ifade edilen bölümlere, sahne, meclis gibi parçalara yer verilmemiştir. Baştan sona Kanbur ile Dilşad'ın ruhları

---

<sup>350</sup> a.g.e., s. 193.

<sup>351</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, 8.b., s. 588.

arasında geçen bir diyalog şeklinde ilerleyen oyunda, zaman zaman birer ışık şeklinde beliren varlıklar konuşmalara katılır ve kaybolurlar. Bunun dışında oyun, herhangi bir harekete dayanmaz. Hâmid'in bu oyununda her ne kadar ölüm ve diğer metafizik düşünceler ön plâna çıksa da tarihsel konulara da yer verilmiştir. Çünkü *Kanbur* dairesi içinde yer alan tüm oyunlarda tarihîlik önemli bir unsurdur.<sup>352</sup> *Ruhlar*'da, Kanbur ile Dilşad, tarih içindeki Türk-Tatar ilişkilerinden söz etmektedirler ve genellikle farklı düşüncelere sahip oldukları görülür. Fakat yine de eser direkt olarak tarihe dayanan bir eser değildir, içinde tarihten de bahsedilen çeşitli konularda yapılmış şiir biçiminde diyaloglardan oluşmaktadır.

Hâmid, birçok manzûm oyununda olduğu gibi, *Ruhlar*'da da aruz ölçüsünü kullanmayı sürdürür. Eseri, aruz ölçüsünün, Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'ilü/Fâ'ilün kalıbıyla yazar:

*“Pervâz-ı dâimîde o mahrûm-ı bâl ü per.*

*-. - / - . - . / . - - . / - . -*

*Yok çünkü bîm-i sâika, lâzım değil siper”*<sup>353</sup>

*-. - / - . - . / . - - . / - . -*

(Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'ilü/Fâ'ilün)

Eser, eylemden çok söze dayandığı için mesnevî nazım şekli kullanılmıştır ve bu tercih yerinde bir tercih olmuştur. Zaten Hâmid, piyeslerinde genellikle mesnevîyi tercih etmiştir:

*“bir öyle devletin ki hilâfet elindedir, (a)*

*Bî-şek devât ü seyfi hasâfet belindedir. (a)*

*Etmîş Selim-i Evvel, o bâzu-yu zûrkâr, (b)*

*Tev'em doğan bu kuvveti ahfâda yâdigâr. (b)*

*Hakkıyla kullanır ise ahfâd o âleti, (c)*

*Tahlîse elverir bu, o devletle milleti. (c)”*<sup>354</sup>

<sup>352</sup> Sema UĞURCAN, **a.g.e.**, s.198-199. Eserin tarihsel çerçevesi için de bu esere bakılmalıdır.

<sup>353</sup> Abdülhak Hâmid, **Ruhlar**, s. 261.

<sup>354</sup> **a.g.e.**, s. 282.

Oyun içerisinde, az miktarda bazı mısralar, farklı şahısların konuşmaları ile tamamlanır.

“*DİLŞÂD’IN RUHU*- (Birdenbire)

*Akvâm içinde kim yaşar âb u hevâ ile?*

*KANBUR’UN RUHU*

*Akvâm-ı şark!...*

*DİLŞÂD’IN RUHU*

*O olmaya Osmanlılar demek?*

*KANBUR’UN RUHU*

*Kaht olmamak için bu, yiyorlarmış az yemek!*

*DİLŞÂD’IN RUHU*

*İçmek de yok mu?*

*KANBUR’UN RUHU*

*İçki, o var, çağlayan kadar!”<sup>355</sup>*

*Ruhlar* isimli oyunun, Hâmid’in bu dönemde yayımlanan manzûm oyunlarının geneliyle benzerlik taşıdığı söylenebilir.

### 3.3.5.1. Özet

*Ruhlar* isimli manzum oyun, Kanbur’un oldukça uzun denebilecek bir monologu ile başlar. Kanbur’un ruhu göktedir, nihayet uzayın sonsuzluğuna çıkabildiğini, dünya ve ahiretle olan ilişkisini kestiğini söyler. Artık günah veya suçlarla uğraşmayacağını düşünen Kanbur, gecesini gündüzü olmayan bir hayatın içindedir. Dünyada iken yaşadıklarını sorgulayan Kanbur, geride bıraktığı dünyanın aşağılık bir yer olduğunu düşünür.

Bu arada da sevdiği kadını, yani Dilşad’ı hatırlar ve onu özlediğini fark eder.

*“Ben çirkinim, hakikat, o kız bir güzel hayâl!*

*Raksân-ı şevk ü neşe, ve lezende-i hazer,*

*Ettikçe kurb-ı mıntaka-ı Zühre’den güzer,*

---

<sup>355</sup> a.g.e., s. 275.

*İklim-i yâr odur diye etmekteyim şitâb!*

*Hayfâ ki her seferde ilâhâne bir itâb,*

*Bir hâtîfî müşâfehe, bir savt-ı bî-sadâ,*

*Varından eyliyor beni dildârımın cüddâ!”<sup>356</sup>* diyerek Dilşad’ı yâd eder. Sevgilisini özleyen ve semada yalnız kalmak istemeyen Kanbur, onu anmaya devam ederken Dilşad da Kanbur’dan ayrı bir yerde, ancak o da semada yalnız başına bulunmakta ve o da Kanbur’u aramaktadır. Dilşad, sağlığında kendisinin eksik taraflarını Kanbur’un tamamladığını söyler:

*“Turhan’la sağlığında buldumsa pek haşîn,  
dilşad olurdum olduğu demlerde hem-nişîn;  
nabz-âşina hakîmim o nesnâs-ı nâ-mizaç,  
çirkinliğiyle ben onun etmiştim imtizâc.  
Lâzım gibiydi ondaki noksan kemâlîme.  
Şâhid kemal-i debdebe-i pâymâlîme,  
Şâhid zevâl-i şaşaa-i dil-firîbîme,  
Sevdâ-yı meyyitâne edâ-yı garîbîme,  
Hüsnüm olunca sonra benim dîdeden nihân  
Aşkım la oldu müntehiren târik-i cihân!”<sup>357</sup>*

Aynı zamanda Dilşad, dünyada bir kişinin kendisi için dua ettiğini öğrenir ve buna memnun olur:

*“Kimdir bu Fatîha’yla aceb yâdeden beni?*

*Benlikten iftirâk ile feryâd eden beni!*

FATİHA’DAN CEVAP

*Bir şahs-ı bü’l-aceb! Seni sevmiş o görmeden;*

*Hem halkeden odur seni hem sonra mahveden;*

*Hem böyle kisve-pûş-i beka gösteren odur:*

*Sâ’îsi ben, bu Fatîha’yı gönderen odur.*

<sup>356</sup> a.g.e., s. 263.

<sup>357</sup> a.g.e., s. 265.

### DİLŞÂD'IN RUHU

*Şâd ettin ey niivid-i hidâyet bu bîkesi,  
Çıkmiş kadar semâlara İslâm'ın ülkesi!  
Almak ne mutlu şey küre-i hâkden haber,  
Âti için de ol bana sen bir peyâm-ber.  
Fârik mısın hakikati rûh-ı bürehnede?  
Maksad nedir refakatimizden bu sahnede?”<sup>358</sup>*

Dilşad ile Kanbur, boşlukta kendi kendileriyle konuşurlarken nihayet birbirlerinin sesini duyarlar ve böylece kavuşurlar. Ne var ki Kanbur, Dilşad'la İlhan arasındaki ilişkiyi hatırlar ve Dilşad'a sitem eder:

### “KANBUR'UN RUHU

*Turhan'a şimdi meylediyorsun, bu pek garib!*

### DİLŞÂD'IN RUHU

*İnsana şimdi ben seni gördüm demek karîb.*

### KANBUR'UN RUHU

*İlhan demek ki râh-rev-i lihye-i leyâl?*

### DİLŞÂD'IN RUHU

*Hattâ o bence şimdi değil belki bir hayâl.*

### KANBUR'UN RUHU

*Efsâne oldu gitti mi bir mâcerâ-yı aşk?*

### DİLŞÂD'IN RUHU

*Kimseyle etmedimdi ben ülfet berâ-yı aşk.”<sup>359</sup>*

Kanbur, Dilşad'ı İlhan uğruna canına kıymakla suçlayınca Dilşad bunu kabul etmez ve kimse için değil, kendi istediği için intiharı seçtiğini söyler. Bu arada Kanbur, Dilşad'ın İlhan'ı öldürmesini de haklı bulur, bunu Çoban ailesinin intikamı olarak değerlendirir. Hatta bu cinayetin şeriata da uygun olduğunu, kısasa kısas olarak düşünülmesi gerektiğini söyler. Bu sırada Kanbur ile Dilşad, sosyal meseleler

<sup>358</sup> a.g.e., s. 266.

<sup>359</sup> a.g.e., s. 267.

üzerine de söz söylemeye başlarlar. Toplum hayatı üzerine konuşurken bir toplum için savaşın cinnet hâli olacağını söylerler. Bu bölümde dünyadaki kötülüklerin kader mi, yoksa insan iradesinin bir neticesi mi olduğu konusunda tartışılır. Kanbur, bu konuda:

*“KANBUR’UN RUHU*

*Bir hilkat-ı garîbedir insan, ne söyleyim?*

*Hiç şüphe yok, sen öyle isen ben de öyleyim.*

*Zu’munca var ya mahv ile îcâda kudreti,*

*Taklîde cüret etmede bazen o fitratı.*

*Lâkin bu böyle olmalıdır, tıynet-i beşer,*

*Oldukça müsta’idd-i cedel, müsta’idd-i şer!*

*Ye’sü’l-ademle gelmeli ümîd-i mağfiret;*

*Dünyada hâkim olmalı kanun-ı ahret.*

*Ta’dil-i hayat için elzem hayâliyât;*

*Onsuz kalırsa mûcib-i isyan olur hayât;*

*Zîrâ tezâhürâtı onun kahirânedir.*

*Dînin demek ki hizmeti pek mâhirânedir.”<sup>360</sup> düşüncesindedir.*

Kanbur, eserin bu kısmında toplum hayatı hakkındaki düşüncelerini açıklar. Bizim toplumumuzda cehâletin çok yaygın olduğunu ve bunun da ciddi bir tehlike yarattığını belirtirken, bir yandan da ilmin özellikle son asırda birçok kötülüğe kaynaklık ettiğini ifade eder. Cahillerin daha çok bir inancın peşinde koştuğunu ve bir inanma ihtiyacı içinde olduğunu, daha çok örf ve âdetlere bağlı kalarak yaşadığını ifade eder. Çeşitli konularda fikir beyan eden Kanbur, güzellik ve aşkla ilgili düşüncelerini de açıklamaktan geri durmaz:

*“Avdet kılarca hüsn ü cemâlin, durur musun?*

*Tekrar o halde kendini bilmem urur musun?*

*Sen sevdiğim, ne zannediyorsun ya hilkatı?*

*Hep ‘hüsn ü aşk’dır bu şühûdun hakîkati:*

*Kaim o câzibeyle benât-ı müzeyyenât;*

<sup>360</sup> a.g.e., s. 272-273.

*Handan onunla çehre-i esrâr-ı kâinât  
Ma'nâ-yı hâdisât u şuun, maksad-ı zaman  
Mebde'le müntehâ, hedef-i arz u âsmân,  
İnsan için melekler için dîn ü mezheb o.  
Gılman u hûr u Âdem ü Havva nedir; hep o!  
Cârîdir âhirette de yani o câzibe;  
Bir darbedir bu şekk-i medîd ü muazzibe;  
Mümkünse indifâ'ı o derdin devâ ile!”<sup>361</sup>*

Kanbur, yaşanılan zamanda halkın içinde bir kötülük ve savaş olduğunu, bu vahşi savaşın her yeri yakıp yıkarak devam ettiğini ve bundan yararlananlar olduğunu söyler. İnsanların elinden ekmeğini alanların olduğunu, kimilerinin daha çok yerken kimilerinin de büsbütün aç kaldığını ifade eder.<sup>362</sup>

Kanbur ile Dilşad sohbetlerinin bu kısmında felsefî konulara da girerek varoluş üzerine fikirlerini ortaya koyarlar. Tekdüze yaşamaya alışkın olmayan yapıları nedeniyle gece ve gündüz ile mevsimlerin yaratıldığını düşünen Dilşad, yaradılış ile ilgili şunları ifade eder:

*“Hilkat, o bir eser ki hatâ vü sevâbı yok;  
hattâ müessirin de sorarsak cevâbı yok.  
'Olsun' de miş muhavvil-i ahvâl olan Hudâ.  
Bizler de olmuşuz; ve o ahvâle iktidâ,  
Âsâra imtisâl ederek ıztırâz ile,  
Devran ederiz o keşmekeş-i bî-karar ile,  
Edvâr-ı râzgâr ile hem-hâlet olmuşuz!”<sup>363</sup>*

Yaradılışın insan iradesinin dışında gerçekleşen bir olay olduğunu ve Allah istediği için yaratıldıklarını söyleyen Dilşad, insan iradesini dışlamak eğilimindedir.

<sup>361</sup> a.g.e., s. 275.

<sup>362</sup> Hâmîd'in bu eserini 1922'de yayımladığını dikkate aldığımızda bu yılların Türk toplumundaki en önemli özelliği Kurtuluş Savaşı'dır. Şair, bu dönemdeki yokluk ve yoksulluğa vurgu yapmaktadır.

<sup>363</sup> a.g.e., s. 279.



Dünyada yaşanan kötülöklere insanların neden olduğunu kabul etmekle birlikte, Allah'ın da mutlak denetleyici olduğunu vurgular ve insanoğlunun sorumluluğunu azaltmak çabası içinde görünür. Dilşad, dünyada iken farklı düşünmesinin ve davranmasının ne gibi sonuçlar doğurduğunu ise:

*“Ben bir Tatar kızydım, edip kesb-i ma’rifet,  
ülfet yerinde âleme kıldım muhalefet;  
manzume-i tabiatı tenkide başladım;  
dînin mukaddesâtını ta’neyle taşladım.  
Hilkatle sanki etmiş idim cengi iltizâm.  
Encâmım oldu hâlbuki müdhiş bir inhizâm!  
Verdim netice mahvolarak itiyâdıma!”<sup>364</sup>*

Kanbur ise, bir toplum için din ve mezhebin de önemli olduğunu, ancak bundan daha fazla önemli olanın millet olduğunu ifade eder:

*“Tatar ve Türk her biri mecrûh veya sakat!  
Dînî ve mezhebîsi de lâzım onun, fakat  
Millîsidir muhâdenetin pâ-y-dâr olan  
İrkîsidir muhâdenetin sâ-yedâr olan  
İlcâ-yı menfaatle olan bir yegâneğî,  
Mihman demektir olsa da bir lahza hâneğî.  
Şimdiyse olmuyor diye, almaktayız haber,  
Beynelmilel o vahdet-i dînîye muteber.  
Hayfâ! Bilinmiyor ki o dârü’l-cidâlde,  
Bâdî-i müstakıl de adem-i itidalde:  
Hep hırs-ı menfaatle zuhûr eyliyor nifâk!  
İnsan doğup da olmuşuz iblisten eşer  
Hayvan olaydı keşke bu cemiyet-i beşer!  
Ben olmadansa hem cüce hem bir Tatar ve Türk,  
Evlâ bulurdum olsa idim gürk-zâde gürk!”<sup>365</sup>*

---

<sup>364</sup> a.g.e., s. 279-280.

Kanbur, Tatar milletine mensup olduğunu belirterek buldukları dönemde Tatarların da Türk olarak anıldığını söyler, ancak bu düşünceye de karşı çıkar. Türklerin kendi kendini yönetmekte aciz kaldığını söyler. Dilşad, bu düşüncelere katılmamaktadır. Kanbur, Türklerin savaşçı ve mert bir millet olduğunu kabul etmekle birlikte, savaşmanın da bir millet için yeterli olmadığını da sözlerine ekler:

*“Türkün muhârib olmak, evet, eski âdeti;  
ondan ziyade merd olamaz belki şîr-i ner.  
Ancak heman cedelde teferrüd değil hüner;  
Sulhen vikaye etmelidir mülk ü milleti.  
Millet himaye etmelidir dîn ü devleti.  
Mes’ûd olursa harb, geçer bir zaferdir o.  
Meş’ûm olursa hayli yaman bir seferdir o.  
Bir memlekette olmalıdır i’tilâya dâl,  
Millette ittihâd ile devlette itidâl.  
Mefrûz olan bu olmalı metbû’u tâbie.”<sup>366</sup>*

Kanbur, Türklerin elinde hilâfet gibi önemli bir gücün olduğunu, Sultan Selim’in bunu milletine yadigâr olarak bıraktığını söyler ve bu gücün doğru kullanılması durumunda büyük faydalar sağlayabileceğini belirtir. Bütün Türk diyarının gözyaşı ile dolu olduğunu, bir ordunun çok iyi savaşa da açlığa tahammül edemeyeceğini de belirtir. Türklerin gidişâtını da Tatarlarınkine benzetir.

Bu konuşmaların sürdüğü esnada Dilşad ile Kanbur’un meclisine bir “*Sadâ-yı Ra’d-Edâ*” dâhil olur<sup>367</sup> ve oldukça uzun bir monologla Hz. Muhammed’in ümmetini muhasebeye davet eder:

*“Ey ümmet-i Muhammed! Eyâ kavm-i ser-nigûn!  
Senden, değer, kızarsa bu âfâk-ı nilgûn!*

---

<sup>365</sup> a.g.e., s. 280.

<sup>366</sup> a.g.e., s. 281-282.

<sup>367</sup> Esere bir ışık huzmesi içinde giren kişi, Hz. Muhammed olabilir. Yahya Kemal de bu düşüncededir. Bkz. Yahya Kemal, a.g.m., s. 193.

*Siz çünkü inhimâk ederek ıyş u işrete,  
Fısk u fücûra, sefk-i dem ü nehb ü garete;  
Nefrine oldunuz nazar-ı Hak'da müstahik!  
Şeytan da nefret eylese sizden olur muhik!  
Bir kerre hâle bakmayı siz itiyâd edin;  
Bir kerre asr-ı evvel-i İslâm-ı yâd edin.  
Dinen ve mezheben size ma'rûz iken vifâk,  
Câri miyânenizde leimâne bir nifâk.  
Nakdine-i eramil ü eytâmu müddahir,  
Izrâr-ı yekdiğerle mübâhi vü müftehir;  
Süratle ettinizse de yağma-yı beyt-i mâl,  
Hep oldunuz hazîz-i sefâletle pâ-y-mâl;  
Düşmenler oldu vâris-i dâr u diyarınız!  
Allah'in en denî kulu en bahtiyarınız!  
Tarih-i şânınız fakat olmazdı ber-hevâ,  
Etseydiniz şeriat-ı garrâyı pîşvâ.  
Ecdâdınız o sâyede olmuştu nâmdâr;  
Harben ve sulhan ettiler isbat-ı iktidar.”<sup>368</sup>*

Abdülhak Hâmid, İslâm'ın ilk yıllarına, “asr-ı saadet”e gönderme yaparak Müslümanların İslâm'ın ilk yıllarındaki hassasiyetleri koruyamadıkları için bugünkü duruma düştüklerini söylemeye çalışır.<sup>369</sup> Gâipten gelen bu ses, İstanbul'u örnekleyerek memleketin içinde bulunduğu durumu açıkladıktan sonra Türklere Batı'nın ilerlemesini takip etmelerini öğütler. Tarihlerinden ibret almazlarsa, iş işten geçtikten sonra kimseden yardım beklememeleri gerektiğini de ekler.

Eserdeki diyaloglara sonsuzluk âleminde görülen bazı varlıklar da katılır ve dünyada iken mensup oldukları kavimlerin şimdiki hâllerinden şikâyet ederler. Oyunun sonunda Kanbur ve Dilşad'a âit uzun monologlar vardır. Kanbur, bulunduğu sonsuzluk âleminde de düşünmekten ve bundan dolayı da mutsuz olmaktan

<sup>368</sup> Abdülhak Hâmid, **Ruhlar**, s. 283-284.

<sup>369</sup> Gürkan YAVAŞ, **Meşrutiyet Devri Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro**, Yüksek lisans Tezi:2008/19, Kocaeli Üniversitesi 2008, s. 631.

kurtulamadığını söyler. Dilşad ise içinde buldukları durumu düşünmekten vazgeçip mâziye bakmak ister. O tekrar geçmişini hatırlamak isteğindedir. İlhanlıların ve Çoban ailesinin başına gelenlerden, Bağdat Hatun'un kendisini pencereden attığından, Emir Hasan'ın ise bir süre sonra intihar ettiğinden söz eder. İlhan'ın aşk oyunları ile Timur'un da zalimliğiyle hatırlanacağını belirten Dilşad, yine de onların ruhları ile arkadaş olduklarını, onları kendilerinden ayıramayacaklarını söyler. İnsanlığı bir bütün hâlinde görmekte olan Dilşad, bütün milletlerin aynı kaderi paylaştıklarını belirtir. Eser, herkes için barış ve selamet dilekleriyle son bulur:

### 3.3.5.2. Şahıs Kadrosu

*Ruhlar*'daki şahıs kadrosu, *Kanbur* dairesi içinde yer alan diğer oyunlarla benzerlik gösterir. Kanbur ve Dilşad, *Ruhlar*'da da başkahraman olma rollerini sürdürmektedir. *İlhan* ve *Turhan* isimli oyunlarda, dünyada üzerinde gördüğümüz bu iki kişi, *Tayflar Geçidi*'nden itibaren sonsuzluk âleminde karşımıza çıkarlar. Kanbur ve Dilşad'ı öldüren Hâmid, onları daha sonra ruhlar âleminde bir araya getirerek bir hesaplaşmanın içine sokar. *Tayflar Geçidi*'nde bütün şahısları bir araya getiren Hâmid, dünyada iken birbiriyle olan mücadelelerinin savunmasını yaptırırken, *Ruhlar*'da daha farklı bir yaklaşım içine girmiştir. Bu oyunda yalnızca Kanbur ve Dilşad bir araya getirir. Bu şahıslar bir yandan geçmişin muhasebesini yaparken, bir yandan da çeşitli toplumsal ve felsefî meseleler üzerinde fikirlerini sunmaktadırlar. Kanbur, Dilşad'ın dünyada yaşadığı aşk ilişkisini (İlhan ile arasındaki ilişki) hatırlatarak bu konuda onu suçlar. Dilşad ise bu suçlamaları kabul etmez ve İlhan'a herhangi bir yakınlık duymadığını da söyler. Üstelik onu öldürerek ailesinin intikamını da aldığını belirtir. Kanbur da nihayet bu konuda Dilşad'ın haklı olduğuna kanaat getirir.

*Ruhlar*'da, Kanbur ve Dilşad'ın dışında başka şahıslar da görünür. Sonsuzluk âleminde bulunduğu için esere zaman zaman başka kişilere ait ruhlar da girer ve söyleyecek sözlerini tamamlayıp kaybolurlar. Kanbur ile Dilşad'ın konuştukları bir esnada herkesin dikkatini çeken bir ışık huzmesi eşliğinde bir varlık görünür. Bu varlığın, Hz. Muhammed olduğu anlaşılır. Hz. Muhammed de, Kanbur ve Dilşad'ın

sohbetine dâhil olur ve ümmetinin durumu hakkında bazı düşüncelerini ifade eder. İslâm dünyasının içinde bulunduğu kötü durumdan duyulan üzüntü yansıtılmaktadır. Bu ses, ümmetine seslenir ve onları geçmişten ders almaya çağırır. Hâmid, oyunun bu bölümünde Hz. Muhammed aracılığıyla tüm Müslümanları bir düşünmeye davet eder. Hz. Muhammed'in Türk diyârına dargın bir bakışla nazar ettiği de özellikle vurgulanmıştır. Çünkü Hz. Muhammed, İslâm'a yüzyıllar boyunca hizmet etmiş olan Türklerin, böylesi bir duruma düşmüş olmalarından üzüntü duyar ve onları tarihten ders almaya çağırır. Onları İslâm'ın ilk yıllarına ve Türk tarihinin şanlı dönemlerine bakmalarını ve ders almalarını öğütler. Esere Hz. İsa'nın ruhu da katılmıştır. O da Hz. Muhammed gibi, ümmetinden şikâyetçidir:

*“Akvâmumun benim de harâbîsi âşikâr,  
Hâkim meâbidimde taaddi ve terfrika!  
Lâyık görür müsün bu terakkiyi maşrika?”<sup>370</sup>*

Hz. Muhammed ile Hz. İsa arasındaki konuşma devam ederken beliren bir başka ulvî varlık da ümmetinden şikâyetçi olmaktadır. Hz. Musa olduğu düşünülen bu ses, ümmetinin dünyada sebep olduğu kötülüklerden yakınır:

*“Öz kavmimin mefâsidi ermekte gayete.  
Kaç defa eyledimdi cesaret şikâyete.  
Her defasında perde-i gayba büründüler.  
Halkeylemekten onları nâdim göründüler!  
Olmuşsalar da özleri beyninde can-ciğer,  
Akvam-ı arza onlar imiş hasm-ı can meğer,  
Onlarmış anda hâkim olan her hükûmete;  
Bâdi olan fesâda, nifâk u husûmete.”<sup>371</sup>*

Hâmid, bu oyununda Kanbur ve Dilşad'ın dışında, sonsuzluk âleminde var olan bazı başka varlıklara da yer vermek istemiştir. Bunlar, üç büyük dinin

<sup>370</sup> Abdülhak Hâmid, a.g.e., s. 285-286.

<sup>371</sup> a.g.e., s. 286.

önderleridir. İnsanlığın içinde bulunduğu durumdan şikâyet eden Kanbur ile Dilşad'ın konuşmalarına katılan bu üç peygamber, kendi ümmetlerinin hâlerinden şikâyet ederler. Dünyada olup biten kanlı savaşların kendilerini üzdüğünü ifade ederek kader birliği içinde görünürler.

### 3.3.5.3. Zaman ve Mekân

*Ruhlar* adlı eserin zamanı, zaman ötesidir. Hâmid, eserinde zamana dair herhangi bir ifadeye yer vermemiştir. Ölümden sonra bir araya gelen ruhlar, zaman olgusunun dışında, ortak bir zamanda bulunmaktadır. Esere giren kişilerin ruhları, insanlığın durumundan şikâyet ederken özellikle dünyada devam eden savaşlar üzerinde durması önemlidir. Çünkü oyunun yazıldığı dönemde Kurtuluş Savaşı sürmektedir. Bir araya gelen ruhlar, Türklerin Batı dünyası ile savaş hâlinde olduğu dönemi konuşmaktadırlar. Bundan başka da, oyunun zamanına ilişkin herhangi bir açıklama yoktur.

Abdülhak Hâmid'in *Ruhlar* isimli oyununa mekân olarak da sonsuzluk âlemini seçmiştir. Bu mekân hem dünyanın, hem de ahretin dışında bir mekândır. Bunu, Kanbur'un dünyadan ve ahiretten uzak olduğunu söylemesinden anlamaktayız. Oyunda mekân tasvirine de yer verilmemiştir. Diyalogların geçtiği atmosferden yola çıkarak mekânın sonsuzluk âlemi olduğunu söyleyebiliyoruz.

### 3.3.5.4. Dil ve Üslûp

Hâmid, bu oyununda da *Kanbur* dairesi içinde yer alan diğer oyunlarında kullandığı ağır bir dile devam etmiştir. Eserde yoğun olarak Arapça ve Farsça kökenli sözcük ve tamlamalara yer verilmiştir. Bu da oyunun okunup anlaşılmasını ve sahnelenmesini imkânsızlaştırmıştır. Ayrıca tiyatro tekniğinden oldukça uzak bir üslûp da eserde kendini göstermektedir.

Hâmid'in bu oyunu, diyalog üzerine kurulmuştur. Kanbur dairesi içinde yer alan oyunların genelinde bu tavır öne çıkmıştır. Ruhlar adlı piyeste perdelere,

meclislere ya da sahnelere yer verilmemiştir. Zaten bunu gerektirecek bir olay örgüsü de görülmez. Uzun diyalog ve molologlarla yüklü bu eser, dilinin ağırlığı ve tiyatro tekniğine aykırı yapısıyla üslûp bakımından da kusurlu bir eser olarak değerlendirilebilir.

### 3.3.5.5. Değerlendirme

Hâmid'in *Ruhlar* isimli bu oyunu, tamamı manzum olarak yazılmıştır. Oyun türü bakımından, bir trajedi olarak kabul edilemez. Esasında bu eser, tiyatro türlerinden hiçbirine girmez demek daha doğru bir değerlendirme olacaktır. Çünkü oyunda kurgusal bir yapının varlığından söz etmek mümkün değildir. Ayrıca eserin içinde okuyucusunun ilgisini çekecek entrikalara da yer verilmemiştir. Piyesin Türk tiyatrosunun gelişimi açısından bir yenilik getirmediği de ortadadır. Hatta şairin diğer eserleri içinde de farklılık göstermez. Ancak Hâmid bu oyunuyla, özellikle içerik özellikleriyle yine düşüncelerini sahneye çıkarmıştır. Onun çeşitli toplumsal ve felsefî konulardaki görüşleri kahramanların ağzından, özellikle de Kanbur aracılığıyla açıklanmıştır. Bu eserde en belirgin düşünce, savaş karşıtlığıdır. Hâmid, bu düşüncesine pek çok oyununda yer vermiştir. Eşber'i, bunların en önemli örnekleri arasında daha önce incelemiştik. Sanatçı, bu eserinde de savaş karşıtı düşüncelerini Kanbur ağzından ifade etmiş, hatta daha da ileri giderek toplum hayatı açısından savaşın bir felâketten ibaret olduğunu anlatmıştır. Bir toplumda görülebilecek önemli sorunlardan biri de Hâmid'e göre cehalettir. Öyle ki cehalet, toplumların yaşadıkları sıkıntıların en önemli nedeni ve kaynağıdır. Hâmid, bu oyunu Kurtuluş Savaşı yıllarında yazmış ve toplum gibi kendisi de bu yıllarda büyük sefalet yaşamak zorunda kalmıştır.

Hâmid, Türklerin geçmişte çeşitli savaşlarla İslâmiyet'e büyük hizmetlerde bulunduğunu söylemekle beraber, bu savaşı diğerlerinden ayırır. Bu savaşı, herkese zarar veren bir vahşet olarak görmektedir. Hâmid, burada hilâfetin Türklerin elinde önemli bir araç ve güç olduğunu söyleyerek hem Osmanlı'nın fetih anlayışını, hem de Osmanlılık fikrini yüceltir görünmektedir.

İnsan iradesini bu oyununda da sorgulamaya ve dışlamaya devam eden Hâmid, bir yandan da insan iradesine ve eğitime önem verdiğini ortaya koyar.

Eserin önemli unsurlarından biri de üç büyük dinin peygamberlerine yer verilmesidir. Kanbur ve Dilşâd'ın ruhları, sonsuzluk âleminde üç büyük peygamberle karşımıza çıkarlar. İlk olarak görünen peygamber, Hz. Muhammed'dir ve ümmetinin içinde bulunduğu durumdan dolayı üzüntülüdür. Onları, geçmişten ders almamakla ve içlerinde buldukları durumdan sorumlu olmakla suçlar. Sonrasında Hz. İsa ve Hz. Musa'nın da kendi ümmetlerinden şikâyetleri karşımıza çıkar. Birbiriyle mücadele hâlinde olan ve birbirlerini öldürmekten çekinmeyen Müslüman, Hıristiyan ve Musevilerin bu durumları karşısında üç büyük peygamberin aynı duyguları paylaşması, Hâmid tarafından verilmek istenen mesajın da önemli bir göstergesidir. Hâmid, bu yolla tüm insanlığa ortak bir kurtuluş yolu önerme çabası içinde gibidir.

Abdülhak Hâmid'in *Kanbur* dairesi içindeki oyunlarından olan *Ruhlar*, Millî Mücadele yıllarında yazılmış(1919-1923), savaş karşıtlığını işleyen bir eserdir. Hâmid, tüm dünyayı tek bir düşünce, barış düşüncesi etrafında toplamak istemiştir. Görülüyor ki yazar, bu eserinde de adeta nutuk söyleme havasından vazgeçmemiştir.



### 3.3.6. Arzîler

Abdülhak Hâmid'in Arzîler isimli diyalog üzerine kurulmuş olan manzum eseri 1925 yılında yazılmıştır.<sup>372</sup> Bu eser, yalnızca Kanbur ile Dilşâd'ın pek çok konuda yapmış oldukları konuşmalardan oluşmaktadır. Hâmid, Arzîler isimli eserini Ruhlar'ın devamı olarak kaleme almış ve bunu da 'Kariîn-i Kirâma' başlıklı açıklamasında belirtmiştir.<sup>373</sup> Hâmid, bu kısa açıklamasında şunları dile getirmektedir: *"Bu Arzîler ki, Ruhlar'ın tetimmesidir, huzur-ı irfânınıza bir tereddüd-i hüremetkâr ile çıkıyor. Hiç birisi rengîn olmamak üzere, her yaprağı ayrı bir renktedir; yahut hepsi siyah!.. Her sahifesinde başka bir lisan, başka bir fikir ve nazar ve başka bir zaman ve mekân göreceksiniz; fakat hepsi hiç!..*

*Bu zulmete vusûl, bu adem-âbâda ittisâl için daimî bir silsile-i tahavvülât, müttâlanızı işgal ve işkâl edecek.*

*Sahifenin birindeki fikir diğerindeki fikrin ya cârih, yahut mecrûhudur. Demincek tavsiye-i faaliyet eden şimdi meddah-ı rehavet, bir aralık Memduh görünen, biraz sonra makdûh.*

*Hakikat şüpheli görünüyor, fazilet müşevviş kalıyor, fakat şeriat kesb-i tabiiyet ediyor.*

*Aşk-ı millî, aşk-ı vatan, aşk-ı canan, aşk-ı hayat u memat, aşk-ı ilâhî!*

*Muhtasıran bunlara dair nakîz ve nâkıs sânihalar görecek ve eşkâl-i muhtelifede musibet ve masumiyetlere tesadüf edeceksiniz.*

*Pek sevdiğim bir karin nezdinde, Ruhlar uzun bir güft ü gû olmuş idi. İhtimal ki bu Arzîler de sürekli bir cüst ü cû olur.*

*O bir oyuncuk ise bu bir oyuncaktır. Bir ihtiyar oyuncağı!..*

*Fakat ne demek olsun? Bundan altı yüz sene evvel, Sultaniye şehrinin saray-ı İlhanî'sinde teslim-i ruh eden Dilşâd ile Kanbur mütemadiyen ölüp dirilmeğe muhtac ve mecbur!*

<sup>372</sup> Abdülhak Hâmid, Arzîler, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1925. İnci Enginün, Hâmid'in diğer eserleri gibi bu eseri de yayınlamıştır. Bkz. **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları VI Kanbur (İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler)**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), s. 295-334. Çalışmadaki alıntılar bu eserden yapılacak ve "Abdülhak Hâmid, **Arzîler**" şeklinde gösterilecektir.

<sup>373</sup> Abdülhak Hâmid, **Arzîler**, s. 295.

*Rihletlerinden sonra mesîre-i tuyûfta tecelli, daha sonra tabaka-ı eflâk ve ervâha teâli ve nihayet yine evvelki nâm ve nişan ve o cism ü cân-ı pür heyecan ile bu hayat-ı arzîyede taharri-i teselli ediyorlar. Bu nasıl Dilşâd ile Kanbur'dur?*

*Dilşâd ile Kanbur hayat u memât ediyor!*

*Fakat bu iki sâ'i-i garâib, altıncı asr-ı hicrîden yirminci asr-ı milâdiye geçiyor; bu iki cüyende-i muhâl, zulemât içinde olan â'sâr-ı müstakbeleye de birer nazar-ı istihkar atfettikten ve âfâk-ı medeniyet ü siyaseti de kuş bakışıyla lemha-ı basarda gördükten sonra, Ankara'ya gitmek üzere İstanbul'a geliyorlar!..*

*Bu hâller câ-yı suâldir, teslim ederim. Fakat şunu ilave etmek isterim ki Dilşâd ile Kanbur, bir mahlûk-ı garîbin mahlûk-ı agrebi olan bu iki şahs-ı vak'a, fikr-i seyyârdır.*

*Hür ve fâil-i muhtar olan fikir ise zaman ve mekan ile istediği gibi alâkadar olabilir; ve onun nazarında müstahîl ile mümkün bir tabakada mütemekkindir.*<sup>374</sup>

Yukarıda yapılmış açıklamadan da anlaşıldığı gibi Hâmid, bazı karakterlerinden bir türlü vazgeçememektedir. Hatta bu konuda almış olduğu eleştiriler bile onu bu yoldan döndürmez.<sup>375</sup> O, bazı fikirlerini aktarmak için bu iki şahsı öldürüp diriltir. Bundan önceki eserleri incelemelerimizde de Hâmid'in bu özelliğine ayrıntılı olarak değinilmiştir.

Abdülhak Hâmid, bu diyalogunda hayata, siyasete, vatan sevgisine, savaşa, Kurtuluş Savaşı'na, çalışma hayatına, kendi eserleri üzerinden aşk duygusuna ve buna benzer pek çok felsefî konuya değinme çabası içindedir. Fakat diğer eserlerinde görülen dil ve üslûp problemi, karışık kompozisyon, dağınık halde bir sürü fikir ve eylemsizlik bu eserin de sahnelenmesini imkânsızlaştırmaktadır.

Hâmid, eserin sonunda yer alan 'Lâhika' adlı bölümde eserini yazmaktaki amacını ortaya koyar: "Arzûler'in mukaddimesinde tarih-i itmâmı muharrerdir. Fuzâladan Ubeydullah Efendi bu tarihe nazar-ı dikkati câlib bir mütalaa beyan etmişti. Arzûler, memleketin bâdi-i halâsı olan inkulâbdan çok evvel yazılmış ve ancak

<sup>374</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 295-296.

<sup>375</sup> Hâmid, açıklamasında Ruhlar adlı eserinin güft ü gû olarak değerlendirildiğini belirtirken Yahya Kemal'i kasteder.

5 Temmuz 1922’de ikmal edilmiştir demek istiyorum. Muhteviyatının bir kısmını vukuât-ı müteâkibe tefsîr ve tavzîh, bir kısmını da ihtimal ki tahtie veya tashîh eder.

Bu eserde hem ciddiyat hem de şathiyyat vardır. Kanbur’un mizah-âmiz sözlerinde ciddiyet aranılmayacağı ümid ve itikadındayım. Zaten Kanbur, İlhan’dan başlayarak Turhan ve Tayflar Geçidi ile Ruhlar’da devam ile Arzîler’de hitâm bulan hayatında gülünç bir surette girye-nâk, hem matemzede hem dahhakdir, ve bir felsefe-i mudhike kahramanıdır. Gâh mezzâh ve müdâhin gâh rastgû ve bî-hâk. Yahut gâh kendisi gâh başkasıdır. Bazen şahs-ı vak’a, bazen müellif. Dilşâd’a gelince onun mahbûbesi ise bunun mefkûresidir.

*Kanbur’da aşk-ı cananla hitam, Dilşâd’da aşk-ı vatanla devam.*”<sup>376</sup>

Hâmid, bu eserinde de diğer manzum piyeslerinin genelinde olduğu gibi aruz ölçüsünü kullanmıştır. Arzîler’de kullanılan aruz kalıbı:

“Altın kesilmiş olsa gerektir o gün nücûm!

---./-.../.../---/---

Ondan demek semâya olan daimî hüccûm!

---./-.../.../---/---

Mef’ û lü / Fâ’ i lâ tî / Me fâ’ î lü / Fâ’ i lün’dür.<sup>377</sup>

Piyeste diyalog için oldukça önemli bir yazma kolaylığı da sağlayan mesnevi nazım şekli tercih edilmiş ve mesnevi tarzı kafiye düzeni kullanılmıştır:

“İslam’ı birbirinden ayırmak siyaseti

Türkün elinden almak içindir riyâseti.

Bulmaz fakat o maksad-ı pür-mefsedet husûl!

Lâbüdd olur bu tefrika zâil usul usul

Zira... emr-i mühim ü müdâmdır;

Peygamber’in siyasetidir, müstedâmdır!

Îmân-ı bî-güman u dil-i şâdıman ile,

<sup>376</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 334.

<sup>377</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 297.

*dünyaya söylerim ki mürûr-ı zaman ile  
Her ferd-i Müslim, olmadan âmâde davete,  
Mecbûren iltihak edecektir o kuvvete!”<sup>378</sup>*

Abdülhak Hâmid'in Arzîler isimli diyaloga dayalı piyesinde sadece iki kahraman vardır. Bütün eser Kanbur ile Dilşâd'ın konuşmalarından oluşmaktadır. Kanbur ile Dilşâd, semada yeniden bir araya gelerek zamanın geçişi, insanlığın durumu hakkında sohbete başlarlar. Kanbur, şüpheli ve alaycı bir tavır takınmışken Dilşâd imanı ile karşımıza çıkar. Hâmid bu iki kişiyi önce yirminci yüzyılda sonra da kırkıncı yüzyılda dünyaya getirir. Kanbur ve Dilşâd yirminci yüzyıl ile kırkıncı yüzyılın yaşam anlayışlarını karşılaştırırlar. Yirminci yüzyılın temel değerlerinin ticaret, çalışma ve para olduğu belirtilir. Bunun üzerine ilerleyen yüzyılların nasıl olacağını merak ederek kırkıncı yüzyıla geçerler. Dilşâd kırkıncı yüzyılda yıldızların bile altın olması gerektiğini söyleyince Kanbur olacağını anlatmaya başlar. Kanbur'a göre kırkıncı yüzyılda insanlık dünyaya sığınarak gökyüzüne hücum edecek, insanlar gezegenler gibi havada yaşayacak, evler göğe doğru yükselecektir. Bu çağ, dârü's-saâde olarak tanıtılır. Yüce cennetin dünyada kurulacağı, insanların şehirlerarası geçişleri bir anda yapacakları, farklı milletlerden insanların kol kola dolaşacakları, fabrikaların bulutlara kurulacağı tasavvur edilir. Ölümün, tamamen ortadan kalkması bile, insanları etkilemeyeceği, ibadetlerin bile son bulacağı vurgulanır. Hastalık, aile, vatan ve millet gibi pek çok kavram ortadan kalkacaktır. Bununla da kalmayarak din, mezhep ve iman da yok olacaktır. Kırkıncı yüzyıla hâkim olan yalnızca akıl ve bilim olacak, sadece matematik bilimi varlığını sürdürecektir. Kanbur, herkesin efendi olacağını, uşaklığın ortadan kalkacağını da belirtir. Ayrıca, atlarla itlerin konuşacağını, insanlarla aynı işleri yapacağını, hatta bir eşeğin para sayarken görülebileceğini de söyleyerek, gerçeküstü bir beklentiye de ortaya koyar. Şeriata, adap, ırz ve ahlaka veda edileceği de vurgulanır. Dilşâd, Kanbur'un bu anlattıklarından memnun olmayarak tuhaf bulduğunu söyler. Dilşâd, İslâm memleketlerindeki can çekişmenin bir an evvel bitmesini, bu bekleyişin artık son bulmasını, yaşanan bütün sefaletlerin tükenmesini ister. Piyesin bu bölümünde İslâm devletlerin içinde buldukları olumsuzluklardan bahsedilir. Özellikle de

---

<sup>378</sup> Abdülhak Hâmid, **a.g.e.**, s. 304.

Arapların 1. Dünya Savaşı'nda İngilizlerle ittifak yaparak Osmanlıyı zor durumda bırakması da belirtilmiştir. Dilşâd, İslâm'ın 'nâ- ehl elinde' gücünü kaybettiğini söyler. Kanbur, burada Türk'ün elinden riyâseti almak için İslâm birliğinin bozulmak istendiğini, fakat bunun başırlamayacağını vurgular. Bunun peygamber emri olduğu, her Müslüman'ın devletine amâde olması gerektiğini de söyler. Bu gücü de Allah'ın insanlara vereceğini belirtir.

Kanbur, bu arada Dilşâd'a duyduğu aşkı da anar ve onun güzelliğini över. Dilşâd ise aşkın konularıyla ilgisi olmadığını söyleyerek, Kanbur'un havaî tutumunu eleştirir. Bunun üzerine Kanbur buldukları ortamdaki sıkılarak Dilşâd'a İlhanlı dönemine dönmeyi teklif eder. Kanbur'un alaycı tavırların sıkılan Dilşâd, İlhan'ın adının ve saltanatının anılmamasını isteyerek vatanını bu ülkede kurduğunu, ruhen de, şer'an da oraya ait olduğunu söyler. Kanbur'dan buldukları zamanda ne iş yapacağını sorunca Kanbur, gönlünün tiyatrodan yana olduğunu belirterek, Dilşâd'la bir sahnede oynamayı teklif eder. Dilşâd ise bunu yapabilmeleri için Darülbedayie dâhil olmaları gerektiğini belirtir. Kanbur, sahnede kendilerini oynamalarını, Dilşâd'ın bir cüceye âşık rolünde olmasını, bu yolla cihana mesaj vereceklerini düşünmektedir. Dilşâd oyunda başka kimlerin yer alacağını öğrenmek isteyince Kanbur, (ki burada Kanbur'un Hâmid'i temsil ettiği anlaşılmaktadır.) Hâmid'in diğer piyeslerinde gördüğümüz ve aralarında aşk ilişkisi bulunan kişileri sıralar. Burada dikkat çeken, bu aşkların hepsinde aşkın üç kişilik olmasıdır. (Tarık ve Salha ile Zehra, Doktor Tomas ve Blanş ile Fitnen, İlhan ve Bağdat Hatun ile Dilşâd...) Kanbur, maşukanın daima iki, aşğın ise bir tane olmasını istemektedir. Dilşâd İlhan'la aynı sahnede bulunmaya itiraz eder, çünkü o İlhan'ı sevmemektedir. Bu nedenle de böyle bir oyunda oynamayacağını ifade eder. Dilşâd, konusu Âsitâne'de geçen bir oyun olmasını ister. Kanbur İstanbul'un içinde bulunduğu sefaletten ve perişanlıktan söz eder. Savaşın İstanbul'a verdiği zararları dile getirerek, Türklerin savaşıma arzusunu eleştirir. Dilşâd ise vatan bu halde iken aşk hikâyesinin sahnelenmesine karşı çıkararak vatan aşkını öne çıkarır. Ankara'nın bu savaşı kazanacağına inancı tamdır.

Kanbur yeniden aşk konusuna döner ve Hâmid'in piyeslerindeki aşk hikâyelerini yüceltmeye devam eder. Bu eserlerdeki kahramanların da vatan ve millet uğruna aşklarını feda ettiklerini hatırlatır. Eserin bu bölümünde Darülbeydi'de sahnelenen eserlerin konuları ve üslupları eleştirilir. Hâmid, burada Kanbur üzerinden tiyatrunun işlevi ile ilgili görüşlerini vermektedir.

Dilşâd ile Kanbur, tiyatroculuk düşüncesinden vazgeçerek bu kez de eğitimcilik üzerine konuşmaya başlarlar. Kanbur Dilşâd'ın öğretmen olmasını ve felsefe dersi vermesini ister. Dilşâd ise bu mesleği yapamayacağını, zira kadınların bu işe kabul edilmeyeceklerini düşünür. Dilşâd kadınların edebiyat ve sanatla ilgilenmesinin muzır olduğunu, ayrıca zor durumda olan halkın da buna ihtiyaç duymadığını vurgular. Dilşâd, kalem sahibi birkaç yazar ve şair olduğunu, bunların içinde mukayyed kafiyeyi savunan bir sanatçının da olduğunu hatırlatarak Hâmid'e gönderme yapar. Burada Osmanlıca'nın eleştirisi de yapılarak dolaylı olarak Hâmid'in eserlerindeki dile de atıfta bulunmaktadır. Dilşâd, önce söylediklerinden vazgeçerek erkekleri de eğitecek kadın öğretmenlerin olacağından da söz eder. Meslekler üzerine yapılan bu konuşmalar sürerken o sırada devam etmekte olan Kurtuluş Savaşı'na da değinilir. Kanbur biraz da alaylı bir dille Dilşâd'a Ankara'ya gidip savaşan askere destek olmasını söyleyince Dilşâd, bunun en kutsal vazife olacağını ve memnuniyetle bu göreve gideceğini belirtir. Kanbur ise hâlâ ona olan aşkını düşünmekte ve bu aşkın kendisini öldürdüğünü söylemektedir. Oysa Dilşâd, sadece vatanın içinde bulunduğu savaşı, kazanılan muharebeleri (İnönü, Sakarya Muharebeleri) ve Türk milletinin büyüklüğünü düşünmektedir.

Kanbur ve Dilşâd, eserin sonuna doğru Tanrı ve varlık meselesi üzerine de konuşurlar. Kanbur, bu konuda da alaycı ve umursamaz bir tavır içinde görülür ve bu durum imanı tam olan Dilşâd'ı öfkelenendirir. O, Kanbur'un bu tavrına karşılık Allah'ın büyüklüğünü, varlık ve yokluğun Allah'tan geldiğini belirtir. Eserin sonunda yine Türklerin bu yolda galip geleceklerine olan inanç, vatan aşkının önemi, Allah'a olan iman gibi konulardaki düşünceler zikredilerek eser bitirilmiştir.

Yukarıda verdiğimiz kısa özetle de görüldüğü gibi Arzîler, tek bir konu etrafında şekillenmiş bir piyes değildir. Piyele birde fazla fikir adeta sahne üzerine çıkmıştır. Hâmîd, pek çok konudaki fikir ve görüşlerini bu iki kahraman üzerinden aktarmıştır. Eserde Türklerin gösterdiği kahramanlıklar üzerine de oldukça önemli övgüler yapılmıştır. Ayrıca insanlığın ilerleyen yüzyıllardaki acıklı durumları da eleştirilmiştir. Fakat daha önce de belirttiğimiz üzere eserin dilinin ağır ve sorunlu olması, çok fazla fikrin ele alınmış olması ve sadece konuşmaya dayalı bir kurguya sahip olması eserin sahneye uyarlanmasını zorlaştırmaktadır. İnci Enginün, bu esere için hem şiddetli bir polemik, hem de bilim kurgu eserlerine benzer yorumu yapmıştır. Hatta Türk edebiyatının ilk bilim kurgu eseri olarak sayar.<sup>379</sup>

---

<sup>379</sup> Abdülhak Hâmîd Tarhan'ın Tiyatroları VI Kanbur (İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler), (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.21.

## SONUÇ

Ahmet Hamdi TANPINAR'ın da bir makalesinde belirttiği üzere “Modern Türk edebiyatı bir medeniyet krizi ile başlar.” ve bu kriz, Osmanlı Devleti'nin sadece siyasî, askerî ve eğitim sahasında kendisini göstermez. Sosyal, toplumsal ve kültürel alanda da varlığını yoğun bir biçimde hissettirir, hatta Doğu medeniyeti etkisinde birkaç asırda oluşturulmuş olan bir edebî kültür, yerini geriye dönmeyecek biçimde Batı kültürünün etkisine bırakır. Bu dönemde yaşamış, yetişmiş ve eser vermiş sanatçı ve düşünürlerin de bu etkiden uzak olması beklenemez. Hemen her sanatçı veya düşünce adamı, Batı medeniyetini tanımaya ve anlamaya çalışmış; bunun neticesinde de çeşitli eserler meydana getirmişlerdir.

Çalışmanın başlarında da belirttiğimiz üzere Türk toplumu Batılı tiyatro ile 19. yüzyıldan sonra tanışır. Batının Eski Yunan medeniyetinden başlayarak yüzyıllar içerisinde ortaya çıkarıp şekillendirdiği ve bugünkü haline getirdiği tiyatronun bizde tanınması da, uygulanması da oldukça geç bir tarihe rastlar. Bu nedenle de arayış bir an evvel kapatma çabası içindeki Türk sanatçılar, çok kısa sürede Batının kat etmiş olduğu bu yolu tamamlamaya çalışarak pek çok tiyatro eseri kaleme alırlar. Fakat bu hızlı tanıma ve uygulama süreci eserlerin dili, içeriği ve şekli bakımından kusurlu olmalarına sebep olmuştur. Batılı anlamda modern tiyatronun başarılı örnekleri 19. yüzyıldan sonra verilir.

Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde, pek çok türde olduğu gibi tiyatrodaki sosyal fayda amaçlanmıştır. Özellikle Namık Kemal, bu fayda ve halkı eğitime amacını pek çok makale, mektup ve tiyatro eserlerinin önsözlerinde ifade etmiştir. Sosyal fayda amacıyla tiyatro eseri yazma çabası, bu dönem eserlerinin çoğunu sahnelenmekten uzaklaştırarak okunmaya yönelik ahlak eserlerine dönüştürmüştür. Oysaki tiyatronun temel amacı bu değildir.

Çalışmamızın asıl konusunu oluşturan Abdülhak Hâmid de tiyatro türüne ilgisiz kalmayarak, bu alanda oldukça fazla eser vermiştir. Hatta tiyatro sahasında döneminin en çok eser veren sanatçısı da sayılabilir. Abdülhak Hâmid, biri



yayımlanmamış olan toplam yirmi beş oyun kaleme almıştır. Ne var ki onun eserleri de sahnelenmekten ziyade okunmaya yönelik eserlerdir. Ne tiyatro tekniği, ne dil ve üslûbu, ne de olayların akışı bakımından sahneye uygun eserler yazamamıştır.

Abdülhak Hâmid, tiyatro eserlerinin bir kısmını mensur, bir kısmını manzum, bir kısmını da manzum-mensur karışık olarak kaleme almıştır. Hâmid'in eserlerinin önemli bir bölümü manzumdur ve trajedi türüne yakın bir yeredir. Fakat onun romantik edebiyata yakın olması, trajediyi yakalamasını da engellemiştir. Teknik ve işleniş olarak trajediyi yakalayamayan Hâmid, eserlerinin konularını Corneille ve Racine gibi klasik sanatkârlardan seçer ve olabildiğince trajediye yakın eserler ortaya koyar.

Hâmid, Tanzimat Döneminden başlayarak Cumhuriyet Dönemine kadar oldukça uzun bir dönemde eser vermiş sanatçılarımızdandır. Fakat mektuplarından ve hatıralarından anlaşıldığı üzere eserlerine yayımlama izni almak konusunda epeyce zorluk yaşamıştır. Hatta bir kısmını yazdıktan çok sonra yayımlatabilmiştir. Hâmid'in oyunlarından dokuz tanesi Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı (1860-1896) döneminde yayımlanır. Bunların manzum olanları *Nazife* (1876), *Nesteren* (1878), *Tezer* (1880) ve *Eşber* (1880)'dir. Hâmid, bu dönemde manzum-mensur karışık olarak da iki eseri yayımlar: *Duhter-i Hindû* (1860) ve *Târik* (1880). Hâmid'in piyeslerinden on bir tanesi Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanır. Bunlar, *Zeynep* (1908), *Sardanapal* (1908), *Liberte* (1913), *İlhan* (1913), *Turhan* (1916), *Finten* (1916), *İbn Musa* (1916), *Tayflar Geçidi* (1917), *Abdullahü's Sagîr* (1917), *Yadigâr-ı Harb* (1919) ve *Ruhlar* (1922) isimli piyeslerdir. Bu oyunlardan *Sardanapal*, *Liberte*, *İlhan*, *Turhan*, *Tayflar Geçidi*, *Abdullahü's Sagîr* ve *Ruhlar* tamamen manzum olarak yazılmıştır. Bu dönemde yayımlanan ve manzum-mensur karışık olan oyunları ise *Zeynep*, *Finten*, *İbn-i Musa* ve *Yadigâr-ı Harb*'dir. Bunlardan *Zeynep* manzum ağırlıklı, diğer üçü ise mensur ağırlıklı eserlerdir. Hâmid'in *Yabancı Dostlar* (1924), *Arzîler* (1925), *Cünûn-ı Aşk* (1925) ve *Hakan* (1935) isimli piyesleri de Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı devresinde yayımlanır. Bu piyeslerin de tamamı manzum olarak yazılmışlardır. Hâmid'in *Kanunî'nin Vicdan Azabı* ismini taşıyan bir manzum tiyatro oyunu daha olmakla beraber, bu eseri yayımlanmamıştır.

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinin on beşinin tamamen manzum olduğu, altısında da manzum parçalar bulunduğundan yola çıkarak, Hâmid'in tiyatrodaki manzum oyundan yana olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Hâmid, manzum oyunlarından on bir tanesini aruz vezniyle, dört tanesini ise “mukaffâ veya müheccâ” ismini verdiği duraksız hece ölçüsüyle, kendine özgü “janr” ile yazmıştır. Bazı oyunlarında aruzun birden fazla kalıbını bir arada kullandığı görülür. *İlhan* ve *Turhan* adlı eserler, bu uygulamanın yapıldığı eserlerdir. Bunun dışında sanatçı, eserlerinin hemen hepsinde biçim olarak mesnevi nazım şeklini ve dolayısıyla mesnevi tarzı kafiyeleşimi kullanmıştır. Bu şeklin tercih edilmesinde, mesnevilerin diyaloga müsait bir yapıda olmaları etkili olmuştur. Hâmid, piyeslerinde zaman zaman da çapraz kafiye türüne yönelmiş, fakat çoğunlukla mesneviye geri dönmüştür. Eserlerde karşımıza çıkan bir başka biçim unsuru da, konuşmanın dinamizmini vermek amacıyla, mısraların bölünmek suretiyle farklı kişilerce tamamlanmış olmasıdır. Konuşma diline özgü akışı bu yolla vermeye çalışır.

Abdülhak Hâmid, bazı piyeslerini ise manzum-mensur karışık olarak yazmıştır. Onun piyeslerini biçimsel olarak sınıflandırıldığımızda manzum ve mensur olanların dışında, manzum-mensur karışık olarak yazılanların varlığı da dikkat çeker. Hâmid, bazı duyguların manzum olarak daha rahat ifade edilebileceğini söylerken *Zeynep*'in mensur kısmının manzum kısmından daha başarılı olduğu görüşüne katılır. *Finten*'de de hem manzum hem de mensur parçalar bulunduğu ve farklı vezin kullanma alışkanlığına da devam ettiği görülür. Abdülhak Hâmid'in hece veznine karşı olmamakla birlikte, daha ziyâde aruza yakın durduğu da eserlerinin çoğunda aruzu kullanmasından anlaşılmaktadır.

Abdülhak Hâmid oyunlarında konularının büyük bir bölümünü tarihten seçmiştir. Yazarın tiyatro sahasındaki asıl kaynağını tarih oluşturur. Çalışmamızın da esasını oluşturan bu oyunların bir kısmı eski (uzak) tarihten, bir kısmı Endülüs (İslam) tarihinden, bir kısmı ise Türk (Turan) tarihinden ilhamla yazılmıştır. Çalışmaya konu olan bu tarihî piyesler; *Eşber*, *Sardanapal*, *Nazife*, *Tezer*, *Abdullahü's Sagîr*, *İlhan*, *Turhan*, *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar*, *Arzîler* ve *Hakan*'dır. Hâmid'in tarihe yönelmesinde eski edebiyatımızdan beri var olan tarih zevkinin

Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı döneminde de devam etmesi, özellikle 1908'den sonra edebiyatımızda tarihî kaynaklara yönelme eğilimi olması, dönemin sansürcü anlayışından ötürü geçmişe sığınılması, Shakespeare, Victor Hugo ve romantik edebiyatın etkisi, klasik edebiyatın tarihe değer veren yapısı ve klasik sanatçıların Hâmid üzerindeki etkisi, tarihin masal ve fantezi yaratmaya elverişli olma özelliği, Hâmid'in babası ve dedesinden dolayı aileden gelen tarihçilik özelliği etkili olmuştur. Ayrıca kendi fikirlerini, uzak çağlara taşıyınca daha rahat konuşacağı için de tarihe yönelmiş olması mümkündür. Hâmid, genel olarak yaşadığı döneme karşı bir memnuniyetsizlik içinde görünür.

Abdülhak Hâmid, küçük yaştan itibaren tiyatro ve diğer sahne sanatlarını seyretme olanağı bulmuştur. Opera ve baleleri de yakından tanıma fırsatı bulan Hâmid, bundan etkilenerek piyeslerinde opera ve baleye özgü bazı sahne ve meclislere yer verir. Tezer, İlhan ve Turhan adlı oyunlarında koro ve bale sahnelerini andıran bölümler bulunmaktadır. Uzun tirat ve monologlarda da bu etkinin varlığı düşünülebilir. Fakat bu durum, tiyatronun özgün yapısına aykırıdır. Tiyatro en nihayetinde diyaloga (dolayısıyla dile) ve dinamizme dayalı bir sanattır. Fakat aynı zamanda, bu musiki ve dansı andıran sahneler, Hâmid'den sonra müzikli oyunların ortaya çıkmasında da etkili olacaktır.

Abdülhak Hâmid, önceleri Namık Kemal'in teşvik ve yönlendirmeleriyle oyun yazmıştır. Sonraki oyunlarında ise, yukarıda da belirttiğimiz gibi Corneille ve Racine'den ilham ve konu alarak eser yazmaya başlamıştır. Bunun yanında onun eserleri teknik yönden romantiklere ve Shakespeare'e daha yakın durmaktadır. Ne var ki Hâmid, eserlerinin sahneye uygunluğu konusunda herhangi bir endişe taşımamış, hatta oynanmak için değil, okunmak için tiyatro oyunu yazdığını da belirtmiştir. Bundan dolayı da oyunlarında genel olarak düzensizlik, karmaşıklık, tutarsızlık ve olay örgüsünü düzenleme konusunda genel bir başarısızlık hâkimdir. Piyeslerinin eylemden yoksun olması da önemli kusurlardan biridir. Hâmid, eserinde eylemden çok söze ve düşünceye ağırlık vermiştir. Tiyatroya özgü hareketlilik uzun tirat ve monologlar, süslü ve sanatlı söz oyunları ile engellenmiştir. Bunların dışında eserlerin genelinde konu birliğine rastlanmaz, ikinci ve üçüncü dereceden gereksiz bir yığın

olaya yer verilerek bütünlüğe gölge düşürülür. Bu nedenle de asıl olay çoğu zaman bu karmaşıklık yüzünden anlaşılmaz hale gelir. Romantik anlayışın da etkisiyle tesadüflere lüzumundan fazla yer verilip eser gerçekçilikten tamamen uzaklaştırılır. Bunların dışında bazı oyunlarındaki olağanüstülükler de piyeslerin gerçekle ilişkisinin kesilmesine neden olur.

Hâmid, klasik tiyatronun ve trajedilerin etkisiyle oyun kişilerini çoğu zaman soylu sınıf diye adlandırabileceğimiz kral, padişah, sultan, kraliçe, bey ve paşalar içinden seçer. Oyunlardaki kişilerin karakter ve psikolojileri tam olarak verilemediğinden, piyeslerindeki kalabalık görünen bu kişileri bir iki kişi de toplamak mümkündür. Oyun kişilerinin çoğunlukla ihtirasları altında ezildiklerini görürüz. Hâmid, kişi seçiminde de gerçekliği çoğu zaman yakalayamamıştır. Bu kişiler yaratıcıları tarafından bir kukla gibi oynatılmakta, onun düşüncelerinin savunuculuğunu yapmakta, kendilerine ait herhangi bir kişilik unsuru taşımamaktadırlar.

Hâmid'in piyeslerindeki kişilerin bir kısmı tarihten seçilmiş gerçek kişilerdir. Sultan Murad (*Turhan ve Tayflar Geçidi*), Yıldırım Bayezid (*Turhan ve Tayflar Geçidi*), İskender (*Eşber*), Ebul Gazi Bahadır Han (*İlhan ve Tayflar Geçidi*), Melik Abdurrahman (*Tezer*), Ferdinand (*Nazife, Tezer, Abdüllahü's-Sagîr*) vd. bunlara örnektir. Tarihi kimliğiyle oyuna giren kişileri bile Hâmid, kendi hayal dünyasına göre şekillendirir. Oyunlardaki kişilerin bir kısmı da tamamen hayaldir.

Piyeslerinin hemen hepsinde birtakım felsefî düşünceleri savunma çabası dikkat çekmektedir. Hâmid, bütün eserlerinde nutuk söyleme, ders verme çabasında görülür. Bu düşünceler arasında Tanrı, kader, zaman, ruh, ölüm, ölümden sonra yeniden dirilme, iyilik, kötülük, varlık, savaş karşıtlığı önemli bir yere sahiptir. Bu özellik de romantik edebiyatın, bilhassa da Victor Hugo ve Shakespeare'in Hâmid üzerindeki etkisinden kaynaklanmaktadır. Hâmid'in çoğunlukla idealist bir anlayışa sahip olduğu dikkat çeker. Hâmid, toplumsal konularda genellikle hocası sayabileceğimiz Namık Kemal'e yakın bir duruş sergiler. Fakat o, Namık Kemal kadar tutarlı ve gözü kara bir inanç adamı değildir. Yeri ve fırsatı geldikçe yenilikçi

fikirleri savunmakla birlikte, o fikirlere toplum içinden alt yapıyı kuramadığı için düşünceleri çoklukla soyut ve yapay kalmıştır. Eserlerinin büyük bir bölümünde konu ve alt yapı olarak uzak ülkeleri ve tarihi seçmesinde de bu toplumsal ve güncel gerçeklikten kaçış etkili olmuştur.

Oyunlarında savunduğu belli başlı görüşler şunlardır: Savaşın insan ve toplumlara büyük zararlar vereceği (*Eşber, Sardanapal, İlhan, Turhan, Abdullahü's-Sagîr, Tayflar Geçidi, Ruhlar...*), adalet ve demokrasi (*Tezer, Hakan...*), zalimliğin kötülüğü (*Sardanapal, İlhan*), vatan ve ulus sevgisi (*Eşber, Sardanapal, Tezer, Nazife*), eğitimin önemi (*Ruhlar, Arzîler*), kadınların eğitimi (*Arzîler*), halkçılık (*Tezer, Abdullahü's-Sagîr*), barışseverlik (*Hakan, Eşber, Sardanapal...*), İslamcılık (*Tezer, Abdullahü's-Sagîr, Nazife, İlhan, Turhan, Ruhlar*)... Hâmid de devrindeki pek çok sanatçı ve fikir adamı gibi dönemin sosyal şartlarını yansıtmaya çalışmış, Batılılaşma zihniyetini eserine aktarmıştır.

Abdülhak Hâmid'in eserleri dil ve üslûp bakımından da önemli ölçüde kusurludur. Arapça ve Farsça kelimelere, terkiplere, gramer kurallarına çok fazla yer verdiği için onun piyeslerini okumak ve yorumlamak, dolayısıyla da sahnelemek imkânsızlaşmıştır. Zaman zaman dilde keyfiliği abartarak yeni kelimeler uydurma yoluna da gider. Tiyatro, dil üzerine kurulu bir sanat dalıdır ve Hâmid'de bu sanata uygun dil zevki ve tutarlılığı yoktur. Eserleri gramer ve sözdizimi konusunda da özensizlik içindedir. Pek çok noktalama, yazım, sözdizimi ve gramer yanlışları bulunmaktadır. Piyes kişilerinin, yaratıcılarını yansıtan 'kitabî, edibâne' konuşmaları, eserin canlılığını ve gerçekçiliğini bozan kusurlar arasındadır. Hâmid'in piyeslerinde Divan Edebiyatı sanatçılarının lügatli, terkipli, sanatlı yazma anlayışı da dikkat çeken üslûp özelliklerindedir. Bu nedenle oyunlarının sahneye uyarlanması, ancak iyi bir rejî çalışmasıyla mümkün olabilir. Sanatçının dizelerle de sık sık oynadığı, eserlerin altına dipnotlar düşerek "bu mısra şöyle de olabilir" ifadelerinden anlaşılmaktadır. O, mükemmel dizeyi bulamamıştır.

Abdülhak Hâmid hakkında hem devrinde, hem de sonrasında pek çok yazı yazılmış, değerlendirme ve incelemeler yapılmış, önemli tartışmaların merkezinde yer

almıştır. Kimileri tarafından yüceltilirken, kimilerince de küçümsenmiş ve önemsiz sayılmıştır. Olumlu veya olumsuz her türlü değerlendirmenin neticesinde Hâmid'in edebiyatımızın yenileşmesinde çok önemli katkılarının olduğunu, tiyatronun bizde görülmesiyle hem sayı ve hem de biçem yönünden bu alanda ciddi eserler verdiğini, tarihi kendi fantastik kurgusuyla ele almasına, dilinin ve tekniğinin kusurlu olmasına ve devrinde yeterince anlaşılmasına karşın geçiş devrini yaşayan bir edebî dönemin mühim sanatçılarından Hâmid'in iyi bir dramaturji çalışmasını hak ettiğini belirtmek gerekir.

## KAYNAKÇA

Abdülhak Hâmid, **Nazîfe yâhûd Fedâ-yı Hamiyyet**, Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul 1291/1876.

\_\_\_\_\_, **Duhter-i Hindû**, Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul 1292/1877.

\_\_\_\_\_, **Eşber**, Mîhran Matbaası, İstanbul 1879.

\_\_\_\_\_, **Tezer yâhûd Melik Abdurrahman es-sâlis**, Mîhran Matbaası, İstanbul 1297/1882.

\_\_\_\_\_, **Zeynep**, Ahmed Cevdet Matbaası, İstanbul 1324/1908.

\_\_\_\_\_, **Zeynep**, İkdam Matbaası, İstanbul 1324/1908.

\_\_\_\_\_, **Bir Sefilenin Hasbîhâli**, Manzûm ve mensûrdur, Karabet Matbaası, İstanbul 1327/1911.

\_\_\_\_\_, **İlhan**, Tanîn Matbaası, İstanbul 1913.

\_\_\_\_\_, **Târık yâhûd Endülüs Fethi**, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1330/1914.

\_\_\_\_\_, **Turhan**, Yeni Osmanlı Matbaa ve Kütübhânesi, İstanbul 1332/1916.

\_\_\_\_\_, **Abdullahü's-Sagîr**, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1335/1919.

\_\_\_\_\_, **Sardanapal**, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1335/1919.

\_\_\_\_\_, **Tayflar Geçidi**, Âsâr-ı Müfide Kütübhânesi, İstanbul 1335/1919.

\_\_\_\_\_, **Rûhlar**, İkdam Matbaası, İstanbul 1338/1922.

\_\_\_\_\_, **Tezer yahut Melik Abdurrahmân-is-sâlis**, Kanaat Kitabevi, İstanbul 1945.

\_\_\_\_\_, **Târık yâhûd Endülüs Fethi**, Tab'-ı Evvel, Maarif Nezâret-i Celflesinin Ruhsatıyla (tarihsiz).

**Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1994.

**Abdülhak Hâmid'in Mektupları, C.I**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1995.

\_\_\_\_\_, **C.II**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1995.

AKI, Niyazi, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1989.

AKINCI, Gündüz, **Abdülhak Hâmid Tarhan, Hayatı, Eserleri ve Sanatı**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1954.

\_\_\_\_\_, **“Abdülhak Hâmit’in Sanatı Üzerine”**, *Türk Dili*, Ekim 1953.

AKTEPE, M. Münir, “Kosova”, **İslâm Ansiklopedisi, C.6**, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.870-871.

AKÜN, Ömer Faruk, “Abdülhak Hâmid’in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.XV, İstanbul 1967, s.107-158.

AKYÜZ, Kenan, **Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi**, İnkılâp Kitabevi, 4. bas., İstanbul 1986.

\_\_\_\_\_, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul (tarihsiz).

Ali Haydar, **Sergüzeşt-i Pervîz**, Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul 1282/1866.

\_\_\_\_\_, **İkinci Ersas**, Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul 1282/1866.

\_\_\_\_\_, **Rüyâ Oyunu**, Manzûm komedyâ, La Turquie ve Şark Matbbası, İstanbul 1292.

AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu Kukla Karagöz Ortaoyunu**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969.

\_\_\_\_\_, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1972.

\_\_\_\_\_, **Osmanlı Tiyatrosu Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1976.

\_\_\_\_\_, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi, Ankara 1983.

\_\_\_\_\_, **Osmanlı Tiyatrosu**, Dost Kitabevi, Ankara 1999.

ATAÇ, Nurullah, **“Dergilerde”**, *Türk Dili*, Haziran 1952, Eylül 1952.

AYVAZOĞLU, Beşir, **1924/Bir Fotoğrafın Uzun Hikâyesi**, Kapı Yayınları, İstanbul 2006.



BANARLI, Nihad Sâmi, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II**, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1971.

BERKES, Niyazi, **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, Yapı Kredi Yayınları, 9. bas., İstanbul 2006.

BEZİRCİ, Asım, **Abdülhak Hâmit, Yaşamı, Çağı, Şairliği, Oyun Yazarlığı, Seçmeler**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, Kasım 2000.

BİLGEGİL, Kaya, “**Abdülhak Hâmit Üzerine Bidil Tesiri**”, *Türkiyat*, 1958, C. XIII.

BÖLÜKBAŞI, Rıza Tefvik, **Abdülhak Hâmid ve Mülâhazat-ı Felsefiyesi**, (Haz. Abdullah UÇMAN), İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1984.

BRUIJN, Petra de, **The Two Worlds of Eşber, Western Oriented Verse Drama and Ottoman Turkish Poetry by Abdülhak Hâmit Tarhan**, Research School CNWS, Leiden, The Netherlands, 1997.

C.B., “Nilüfer Hatun”, **İslâm Ansiklopedisi, C.9**, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.284.

CORNEILLE, Pierre, **Horas, Orijinal Adı: Horace**, (Çev.: Mehmed Ali Tefvik), İstanbul Devlet Matbaası, İstanbul 1927.

Corneille, **Le Cid**, (Çev.: Nedim Mazhar YÜZAK), Nihat Sayar Yayın-Yardım Vakfı Yayınları, 1974.

ÇAPAN, Cevat, **Değişen Tiyatro: İngiliz Tiyatrosunda Düzyazıya Geçiş**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1972.

DEVELLİOĞLU, Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi, Ankara 1996.

DİLMEN, Güngör, **Toplu Oyunları 2/Kadın Oyunları/Kurban/Bağdat Hatun/Aşkımız Aksaray’ın En Büyük Yangını**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1996.

ENGİNÜN, İnci, **Tanzimat Devrinde Shakespeare Tercümeleleri ve Tesiri**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No:2577, İstanbul 1979.

\_\_\_\_\_, **Abdülhak Hâmid Tarhan**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986.

\_\_\_\_\_, “Abdülhak Hâmid Tarhan”, **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.I**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1988, s.207-210.

\_\_\_\_\_, “Byron ve Hâmid’in *Sardanapal* Piyesleri Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma”, **Mukayeseli Edebiyat**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1999, s.78-100.

\_\_\_\_\_, “Edebiyatımızda Endülüs”, **Araştırmalar ve Belgeler**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, s.32-41.

\_\_\_\_\_, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006.

“Eşber”, **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C.3**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1980, s.110.

FUAT, Memet, **Tiyatro Tarihi, Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya**, Varlık Yayınları, İstanbul 1970.

\_\_\_\_\_, **Tiyatro Tarihi**, MSM Yayınları, İstanbul (tarihsiz).

**Gösterim Terimleri Sözlüğü**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1983.

GÜRANİ-ARSLAN, Nur, “Abdülhak Hâmid’in İki Eserinin Byron’ın *Sardanapalus* Adlı Oyunu İle Karşılaştırılması”, **Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri**, ISAR Vakfı Yayınları, İstanbul 1998, s.41-51.

GÜRAY, Sevim, **Ahmet Vefik Paşa**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1960.

HALAÇOĞLU, Yusuf, “Ankara Savaşı”, **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.3**, Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, s.210-211.

İNALCIK, Halil, “Bayezid I”, **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.5**, Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1992, s.231-234.

\_\_\_\_\_, **Doğu Batı Makaleler I**, Doğu Batı Yayınları, 3. bas., Ankara 2006.

\_\_\_\_\_, “Murad I”, **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.31**, TDV Yayınları, İstanbul 2006, s.156-164.

KABAKLI, Ahmet, **Türk Edebiyatı I**, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul (tarihsiz).

\_\_\_\_\_, **Abdülhak Hâmit’in Tiyatroları**, İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, Tez:1553.

KAFALI, Mustafa, “Timur”, **İslâm Ansiklopedisi, C.12/1**, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.336-346.

KAPLAN, Mehmet, **Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser**, Dergâh Yayınları, 4. bas., İstanbul 1995.

\_\_\_\_\_, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1**, Dergâh Yayınları, 5. bas., İstanbul 1999.

KOLCU, Ali İhsan, **Batı Edebiyatı**, Salkımsöğüt Yayınları, Konya 2007.

\_\_\_\_\_, **Tanzimat Edebiyatı I Şiir**, Salkımsöğüt Yayınları, 3. bas., Konya 2007.

KOLCU, Hasan, **Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları**, Akçağ Yayınları, 2. bas., Ankara 2007.

KONUKÇU, Enver, “Bağdat Hatun”, **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.4**, Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, s.444.

KUDRET, Cevdet, **Ortaoyunu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1973.

Lord Byron, **Sardanapal**, Beş perdelik haile, (Çev.:Mehmet ENİSİ), Hilmi Kütüphanesi, İstanbul 1934.

MAHGOOB, İdris Nasr, **Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Konusunu İslâm Tarihinden Alan Piyesleri**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), (Dan.:Mehmet KAPLAN), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul 1977.

**Molière – Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı I, Savruk (L’Ètourdi)**, (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1933.

**Molière – Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı IV, Kocalar Mektebi (L’École des Maris)**, (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1933.

**Molière – Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı V, Kadınlar Mektebi (L’École des Femmes)**, (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1933.

**Molière – Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı VII, Tartüf (Le Tartuffe)**, (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1933.

**Molière – Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı X, Adamcıl (Le Misanthrope)**, (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1933.

**Molière – Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı XV, Okumuş Kadınlar (Les Femmes Savantes)**, (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1933.

Namık Kemal, **Akif Bey**, (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Remzi Kitabevi, İstanbul 1961.

\_\_\_\_\_, **Celâleddin Harzemşah**, (Haz.: Hüseyin AYAN), Hareket Yayınları, İstanbul 1969.

NUTKU, Özdemir, **Darülbedayi'nin Elli Yılı: Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1969.

\_\_\_\_\_, **Dünya Tiyatrosu Tarihi I (Başlangıcından XVIII. Yüzyılın Sonuna Kadar)**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1971.

OKAY, Orhan, “Eşber”, **TDV İslâm Ansklopedisi, C.11**, Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1995, s.459-460.

ÖRİK, Nahit Sırrı, “**Abdülhak Hâmit'in Tiyatro Eserleri**”, *Ülkü*, Eylül-Ekim 1937, S. 55-56.

\_\_\_\_\_, “**Hâmit ve Tiyatrosu Hakkında Birkaç Umumi Düşünce**”, *Varlık*, 1940, S. 161.

PARLATIR, İsmail, “Nesteren Üzerine Hâmid-Ekrem Yazışması ve Hâmid'in Bir Mektubu”, *DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Enstitüsü Türkoloji Dergisi, C.VIII*, 1979, s.124-163.

\_\_\_\_\_, **Ali Ekrem Bolayır**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1987.

\_\_\_\_\_, **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, Yargı Yayınevi, Ankara 2006.

\_\_\_\_\_ ve diğerleri, **Servet-i Fünûn Edebiyatı**, Akçağ Yayınları, Ankara 2006.

\_\_\_\_\_ ve diğerleri, **Tanzimat Edebiyatı**, Akçağ Yayınları, Ankara 2006.

PERİN, Cevdet, **Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri**, İstanbul 1946.

SAKAOĞLU, Necdet, **Bu Mülkün Sultanları**, Oğlak Bilimsel Kitaplar, İstanbul 2000.

SEVENGİL, Refik Ahmet, **Türk Tiyatrosu I: Eski Türklerde Dram Sanatı**, Maarif Basımevi, İstanbul 1959.

\_\_\_\_\_, **Türk Tiyatrosu Tarihi: Meşrutiyet Tiyatrosu**, Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul 1968.

\_\_\_\_\_, **Türk Tiyatrosu Tarihi IV: Saray Tiyatrosu**, Millî Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları, İstanbul 1970.

\_\_\_\_\_, **Türk Tiyatrosu Tarihi III: Tanzimat Tiyatrosu**, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1971.

ŞENER, Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitabevi, Ankara 2000.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000.

\_\_\_\_\_, **XIX uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1997.

TANSEL, Fevziye Abdullah, **Husûsî Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid**, Akçağ Yayınları, Ankara 2005.

TARHAN, Abdülhak Hâmid, **Târık**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1975.

\_\_\_\_\_, **Tiyatroları I Sabr ü Sebat/İçli Kız/Liberte/Yadigâr-ı Harb**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.

\_\_\_\_\_, **Tiyatroları II Cünûn-ı Aşk/Yabancı Dostlar**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.

\_\_\_\_\_, **Tiyatroları III Duhter-i Hindû/Finten**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.

\_\_\_\_\_, **Tiyatroları IV Eşber/Sardanapal**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 2000.

\_\_\_\_\_, **Tiyatroları V Tarık/ İbn Musa/ Tezer/ Nazife/ Abdullahü's Sagır**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.

\_\_\_\_\_. **Tiyatroları VI Kanbur** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.

\_\_\_\_\_. **Tiyatroları VII Mâcerâ-yı Aşk/ Nesteren/ Zeynep/ Hakan**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.

“Trajedi, tragedy”, **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C.8**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998, s.375. İstanbul 2005.

UĞURCAN, Sema, **Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Eserlerinde Tarih**, Akademi Kitabevi, İzmir 2002.

ULUSOY, Ayşe, **Şiirli ve Manzum Türk Tiyatrosunun Doğuşu (1866-1908)**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), (Dan.: Sadık TURAL), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2003.

URAZ, Murat, **Ahmet Vefik Paşa: Hayatı, Şahsiyeti ve Eserlerinden Seçme Parçalar**, Tefeyyüz Kitabevi, İstanbul 1944.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, “Murad I”, **İslâm Ansiklopedisi, C.8**, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.587-598.

ÜSTÜNOVA, Mustafa, **Nâmık Kemal’in Özel Mektuplarında Edebî Konular**, Gaye Kitabevi, Bursa 2005.

Yahya Kemal, “Ruhlar”, **Edebiyata Dâir**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1997, s.190-196.

YAVAŞ, Gürkan, **Meşrutiyet Devri Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro**, Yüksek lisans Tezi:2008/19, Kocaeli Üniversitesi 2008.

YAZICI, Tahsin, “Hâfız-ı Şîrâzî”, **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.15**, Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1997, s.103-106.

YETİŞ, Kâzım, **Nâmık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1989.

YUVALI, Abdülkadir, “Ebû Said Bahadır Han”, **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.10**, Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1994, s.218-219.

\_\_\_\_\_, **İlhanlılar Tarihi: Kuruluş Devri**, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 1994.

Ziya Paşa, **Endülüs Tarihi**, (Çev.: Yasemin ÖDÜK, Kazım MASUMİ, Fatma ŞAHİN), Selis Kitaplar, İstanbul

## ÖZGEÇMİŞ

1979 yılında Ardahan'ın Göle ilçesinde dünyaya geldi. İlkokulu burada tamamladıktan sonra ortaokul ve liseyi İstanbul Behçet Kemal Çağlar Lisesi'nde bitirdi. 1996 yılında girdiği İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü 2000 yılında bitirdi. 2002 yılında Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı olarak yüksek lisans eğitimine başladı. Bazı kişisel nedenlerden ötürü tamamlayamadığı eğitime 2009 yılında çıkan af ile geri döndü. Yard. Doç. Dr. Hasan KOLCU danışmanlığında hazırladığı “Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Konusunu Tarihten Alan Manzum Tiyatroları” adlı çalışmasını 2009 yılı sonunda tamamladı. 2000 yılında Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak başladığı öğretmenlik görevini, halen İstanbul'da sürdürmektedir.