



T.C.

BARTIN ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**NAMIK KEMAL'İN PİYESLERİNDE KURGU, ANLATICI VE
ANLATIM TEKNİKLERİ**

ELİF BAYSAL

DANIŞMAN

DOÇ. DR. CAN ŞEN

BARTIN-2022



T.C.

BARTIN ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**NAMIK KEMAL'İN PİYESLERİNDE KURGU, ANLATICI VE ANLATIM
TEKNİKLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Elif BAYSAL

BARTIN-2022

BEYANNAME

Bartın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre Doç. Dr. Can ŞEN danışmanlığında hazırlamış olduğum “NAMIK KEMAL’İN PİYESLERİNDE KURGU, ANLATICI VE ANLATIM TEKNİKLERİ” başlıklı yüksek lisans tezimin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.

02.12.2022

Elif BAYSAL



ÖNSÖZ

Türk Edebiyatında öncü bir isim olan şair, gazeteci, romancı ve tiyatro yazarı Namık Kemal gençliğinde Divan edebiyatı tarzında şiirler yazmış, daha sonra yeni edebiyatı benimsemiş ve bu yolda yapıtlar vermiştir. Namık Kemal, Fransız edebiyatını örnek almış, romantizmin etkisinde kalmıştır. Yurt, ulus, özgürlük gibi konuları işlediği şiirlerinde ve tiyatrolarında topluma mücadeleci insan örnekleri sunmuştur. Tiyatroyu “eğlencelerin en faydalısı” olarak nitelemiş, halkın eğitilmesinde okul gibi görmüş, sahne dili ve tekniği yönünden başarılı yapıtlar vermiştir.

Tanzimat dönemiyle birlikte Türk edebiyatına giren Batı tarzı tiyatronun ne olduğunu, nasıl olması gerektiğini yazdığı makalelerle de belirten, yaşadığı dönemde tiyatro denilince akla gelen ilk isimlerden olan Namık Kemal’in piyesleri teknik özellikleri açısından yeterince incelenmemiştir. Tezimizde Namık Kemal’in piyeslerinde yapıyı meydana getiren “kurgu”, “anlatıcı” ve “anlatım teknikleri” unsurları incelenecektir. “Giriş”te yazarın hayatı ve tiyatro yazarlığı hakkında bilgi verdikten sonra “İkinci Bölüm”de yazarın piyeslerindeki kurgu başlangıç, kırılma noktası, bitiş kısımları tespit edilerek incelenecektir.

Tiyatro eserlerinde anlatıcı unsuru son dönemlere kadar ihmal edilmiştir. Namık Kemal’in piyeslerinde anlatıcı unsuru üzerine şimdiye değin yayınlanmış bir çalışma bulunmamaktadır. Tezimizin “Üçüncü Bölüm”ünde Namık Kemal’in piyeslerinde yazar anlatıcı ve karakter anlatıcısından nasıl yararlandığını ortaya koymaya çalışacağız.

Tezimizin “Dördüncü Bölüm”ünde Namık Kemal’in piyeslerinde kullandığı anlatım tekniklerini ele alacağız. Yazarın piyeslerinde anlatım tekniklerini hangi amaçla ve nasıl kullandığı gibi soruların yanıtını veren bir çalışmanın mevcut olmaması Namık Kemal’in piyes yazmadaki başarısının tam olarak anlaşılmasını engellemektedir. Yazarın piyeslerinde seçmiş olduğu konular ve çarpıcı karakterler kadar bunların sunumunda kullandığı anlatım tekniklerinin de eserin başarısına olan hizmetinin gözler önüne serilmesi çalışmamızda amaçlanmaktadır. Namık Kemal’in piyesleri bu doğrultuda özetleme, mektup, diyalog gibi başlıklar altında ele alınacaktır.

Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerinde/anabilim dallarında tiyatro üzerine yapılan akademik çalışmalar diğer edebî türlere nazaran daha geri plandadır. Buna koşut olarak Namık Kemal'in piyesleri üzerine yapılan çalışmalarda ihmal edilen yapısal unsurları tezimizde ele alarak yazarın piyeslerinin başarılı olmasında içerik kadar içeriğin sunuluşundaki tekniklerin de etkili olduğunu ortaya koyacağız. Tezimizde Can Şen'in Necip Fazıl Kısakürek'in piyeslerini incelerken uygulamış olduğu metodu kurgu, anlatıcı ve anlatım teknikleri bağlamında Namık Kemal'in piyeslerine uygulayarak incelememizi gerçekleştireceğiz. Tezimizin sonuç bölümünde ise çalışma boyunca elde ettiğimiz bulgular bütüncül olarak ele alınacak ve genel bir değerlendirme yapılacaktır.

Namık Kemal'in piyeslerinin yanı sıra tiyatronun kuramsal yönü üzerine de düşünen, tiyatroya hayatı boyunca büyük değer veren bir yazar olmasına rağmen yazdığı piyesler üzerinde yeterince çalışılmamış olması ciddi bir eksikliktir. Çalışmamız gazeteciliği, siyaset adamlığı ve edebiyatçı kişiliğiyle tanınan Namık Kemal'in piyeslerini kurgu, anlatıcı ve anlatım teknikleri yönünden akademik anlamda ele alacak ilk yüksek lisans tezi olacaktır.

Çalışmamızı bu şekilde tamamlarken tez yazma süreci boyunca bilgi birikiminden yararlandığım, hoşgörülü yaklaşımıyla her zaman desteğini hissettiğim kıymetli hocam Doç. Dr. Can ŞEN'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca yüksek lisans eğitimimde desteklerini gördüğüm değerli hocalarım Doç. Dr. Macit BALIK ve Doç. Dr. Haluk ÖNER'e de teşekkür ederim.

Elif BAYSAL

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

NAMIK KEMAL’İN PİYESLERİNDE KURGU, ANLATICI VE ANLATIM TEKNİKLERİ

Elif BAYSAL

Bartın Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Can ŞEN

Bartın-2022, sayfa: xi+188

Tiyatro; oyun, oyuncu, sahne, izleyici gibi çeşitli unsurlardan oluşan bir sanattır. Aynı zamanda dramatik metin, oyunculuk, sahneleme, sahne tasarımı, sahne giysisi, sahne müziği, ışıklandırma ve sahne tekniği öğelerinin tümünü birlikte içeren sanatsal etkinliktir. Kökeni antik çağlara dayanan tiyatronun edebi bir boyutu da vardır; belli bir zaman diliminde, seyirci karşısında sahnelenmek amacıyla yazılan piyesler tiyatronun edebi boyutunu oluşturmaktadır.

Yaşadığı yıllarda topluma yarar sağlamayı amaçlayarak yazmış olduğu piyesleriyle ve sanatsal üretimiyle Namık Kemal, tiyatro alanında “öncü” bir yazardır. Batı etkisinde gelişim gösteren Türk tiyatrosunun ilk yazarları içinde yer alan Namık Kemal, tiyatro türüne ayrı bir önem vermiştir. Tiyatro tarihimizi tamamlayan kuramsal tiyatro bilgilerini de bizlere aktaran ilk kişi olan yazar, altı piyes yazmıştır. *Vatan yahut Silistre* (1873) yurtseverlik ve kahramanlık konulu bir piyestir. *Zavallı Çocuk*’ta (1873) görücü yoluyla evlenmeye karşı çıkmış ve bu tür evliliklerin doğurabileceği felaketleri anlatmıştır. *Akif Bey*’de (1874) saf, iyi niyetli, yurtsever bir deniz subayını anlatmıştır. *Gülnehâl*’de (1875) baskıya ve zulme karşı duyduğu tepkiyi dramatik bir biçimde dile getirmiştir. *Celâlettin Harzemşah*’ta (1876) ise Harzemşahlar Devleti’nin son hükümdarı Celâleddin Harzemşah’ın hayatını,

kahramanlığını ve Moğollara karşı Türk-İslâm dünyasını korumak için giriştiği mücadele anlatılmıştır. *Kara Bela* (1910) ise saray hayatı ve entrikalarını konu almaktadır.

Edebî eserlerin içeriğinin önemi kadar bu içeriğin sunuluş şekli de oldukça önemlidir. Yazarın olay ya da eylemleri birbirine bağlayarak oluşturduğu kurgu ve konunun sunumunda kullandığı anlatım teknikleri, edebî eserin içerik-biçim uyumunu yakalaması açısından değerlidir. Diyalog ve monologlar üzerine kurulu olan piyeslerde yazarların karakterlerin hareketlerini, ruh hâllerini, ses-ışık gibi bilgileri diyalogların dışında vermesi gerekmektedir. Bazen de okuyucu ve seyirci ile iletişim kuran, onlara oyun hakkında bilgiler veren bir kişiye ihtiyaç duymaktadır. Tiyatronun edebî boyutunu oluşturan piyeslerde yazar bu ihtiyacını gidermek için anlatıcıdan yararlanmaktadır.

Çalışmamıza konu olan Namık Kemal'in tiyatro eserleri tezimizde giriş ve sonuç bölümleri hariç üç ana başlık altında incelenmiştir. Kurgu, anlatıcı ve anlatım teknikleri unsurların ele alınma biçimleri alt başlıklar altında değerlendirilmiştir. Çalışmamızın ikinci bölümünde *Vatan yahut Silistre*, *Zavallı Çocuk*, *Gülnehâl*, *Celâleddin Harzemşah*, *Kara Bela* ve *Akif Bey* “kurgu” bakımından incelenmiştir. Üçüncü bölümde bu eserler “anlatıcı” açısından incelenmiştir. Dördüncü bölümde ise aynı piyesler, “anlatım teknikleri” bakımından ele alınmıştır. Sonuç kısmında ise elde edilen sonuçlar değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Namık Kemal, Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu, tiyatro inceleme, kurgu, anlatıcı, anlatım teknikleri.

ABSTRACT

M. Sc. Thesis

FICTION, NARRATOR AND NARRATIVE TECHNIQUES IN NAMIK KEMAL’S PIECES

Elif BAYSAL

Bartın University

Graduate School

Department of Turkish Language and Literature

Thesis Advisor: Assoc. Prof. Dr. Can ŞEN

Bartın-2022, pp: xi+188

Theatre is an art that consists of basic elements such as piece, actor, stage and audience. It is an artistic activity that includes all elements of dramatic text, acting, staging and stage design, dress, music, lighting and technique. Having its origins in ancient times, theatre has also a literary dimension; pieces written to be staged in front of the audience in a certain period of time constitute the very literary dimension of the theatre.

With the pieces and artistic works produced with the aim of serving the society, Namık Kemal is a "pioneer" writer in the field of theater. Being one of the first writers of Turkish theater that evolved under the influence of the West, Kemal gave a special importance to the theater genre. He is the first person to convey the theoretical theater information that completes the Turkish theater history. Kemal wrote six pieces. His famous *Vatan yahut Silistre* (Homeland or Silistra) (1873) is a piece about patriotism and heroism. In *Zavallı Çocuk* (*The Poor Child*) (1873), Kemal opposed arranged marriage and described the disasters that such marriages can cause. In *Akif Bey* (*Mr. Akif*) (1874), he described a naive, well-intentioned, patriotic naval officer. In *Gülnehâl* (1875), he expressed his reaction to oppression and persecution in a dramatic way. In *Celaleddin Harzemşah* (1876), Kemal described Jalal al-Din Khwarazmshah's, the last ruler of the Khwarezmian Empire, life,

heroism and struggle to protect the Turkish-Islamic world against the Mongols. In *Kara Bela* (*Black Misfortune*), the palace life and intrigues are told.

In literary works, the way a content is presented is equally important as the content's importance. The fiction created by a writer by connecting events or actions and the narrative techniques used in the presentation of the subject are valuable in terms of capturing the content-form harmony of the literary work. In pieces based on dialogues and monologues, writers are supposed to give information such as the movements and moods of the characters or sound and light of the characters outside of the dialogues. Sometimes a person who communicates with the reader and the audience and gives them information about the piece might be needed. In the pieces that make up the literary dimension of the theatre, the writer uses the narrator to meet this need.

Namık Kemal's theatrical works, which are the subject of our study, will be examined under three main headings, excluding the introduction and conclusion sections. The ways in which the elements to be examined will be handled will be evaluated under sub-headings. In the second part of our study, *Vatan yahut Silistre*, *Zavallı Çocuk*, *Gülnehâl*, *Celâleddin Harzemşah*, *Kara Bela* and *Akif Bey* will be examined in terms of "fiction." In the third part, these works will be examined in terms of "narrator." In the fourth part, the same pieces will be discussed in terms of "expression techniques." The results will be evaluated in the conclusion part.

Keywords: Namık Kemal, Tanzimat Era Turkish Theater, theater review, fiction, narrator, narrative techniques.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	ii
BEYANNAME	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER	x
KISALTMALAR DİZİNİ	xi
1. GİRİŞ	1
2. KURGU	9
2.1. Başlangıç	9
2.2. Kırılma Noktası	38
2.3. Bitiş	67
3. ANLATICI	102
3.1. Yazar Anlatıcı	103
3.2. Karakter Anlatıcı	116
4. ANLATIM TEKNİKLERİ	122
4.1. Diyalog	122
4.2. Monolog	135
4.3. Özetleme	147
4.4. Leitmotiv	158
4.5. Mektup	164
4.6. Yazarın Piyesleri İçin Yazdığı Şiirler	166
SONUÇ	174
KAYNAKLAR	184

KISALTMALAR DİZİNİ

AB	: <i>Akif Bey</i>
CH	: <i>Celâleddin Harzemşah</i>
G	: <i>Gülnihâl</i>
KB	: <i>Kara Bela</i>
VS	: <i>Vatan yahut Silistre</i>
ZÇ	: <i>Zavallı Çocuk</i>
s.	: sayfa



1. GİRİŞ

Namık Kemal, Tekirdağ'da 21 Aralık 1840 tarihinde dedesi Abdüllâtif Efendi'nin konağında dünyaya gelmiştir. Babası tarihe düşkünlüğü ile bilinen Mustafa Asım Bey, annesi Fatma Zehra Hanım'dır. Namık Kemal, babasının memur olmasından ötürü oldukça fazla şehir gezmiş ve çeşitli olaylara tanıklık etmiştir. Dedesi Abdüllâtif Paşa'nın 1846 yılında Afyonkarahisar'a kaymakam olarak atanması üzerine Namık Kemal'in hayatı bu şehirde şekillenmeye devam etmiştir. 31 Ağustos 1848'de annesinin vefat etmesi ona yaşamının ilk acısını tattırmıştır. Dedesinin 1848 yılında kaymakamlıktan alınması ve ailenin İstanbul'a yerleşmesi yazarın çocukluğunda onu etkileyen önemli olaylardır. Namık Kemal'in çocukluğunun farklı şehirlerde geçmesi sebebiyle düzenli bir eğitim hayatının olmadığı bilinmektedir. Dedesinin denetimi altında özel eğitim ve öğretim görmüştür (Sevinçli, 1991: 8).

1853 yılında Kars kaymakamlığına atanan Abdüllâtif Paşa, Namık Kemal'i de yanında götürmüştür. Kars'ta geçirdiği yıllar Namık Kemal'e ilerde yazacağı piyeslere kaynaklık edecektir. Kars'ta iken Kırım Savaşı'nın acılarına tanıklık eden Namık Kemal daha sonra yaşam tecrübelerini *Vatan yahut Silistre* piyesine aktarmıştır. Piyenin Rus basınında eleştirilmesi üzerine eserini yazmasındaki gerekçeyi “*Yurtseverlik duygularının anlatımı, oyun yazarlığı becerisinin üstündedir.*” diyerek açıklamıştır (Sevinçli, 1991: 9).

1854 yılında dedesinin görevden alınmasından sonra 1855 yılına değin İstanbul'da olan Kemal, babasıyla birlikte yaşarken tarih okuma alışkanlığı edinmiştir. Babası gibi tarih tutkunu olmuştur. Bu günlerde yine özel öğretmenlerden Arapça ve Farsça dersleri almıştır.

Daha sonra Sofya'ya giden Kemal, burada gençliğini yaşarken şiir sevgisini de bir tutkuya dönüştürmüştür. Kemal, burada “Namık” mahlasını almıştır. Divan şiiri ile halk şiirinin etkilerini birlikte yaşamaya başlamıştır. Divan şiirinin mazmunlarını, dinsel konulu şiirleri yanında aşk ve hiciv şiirlerine de başarıyla uygular. Ailesi 1856 yılında Sofya'dan ayrılmadan önce 16 yaşında olan Kemal, Niş Kadısı Mustafa Ragıp Efendi'nin kızı Nesîme Hanım ile evlendirilmiştir. Bu evlilikten Feride, Ali Ekrem ve Ulviye adında üç çocuğu olmuştur (Sevinçli, 1991: 10).

Aldığı derslerle Arapçayı ve Farsçayı öğrenen Namık Kemal, Fransızca'yı da Tercüme Odası'nda görev alabilecek denli bilmektedir. 1857 yılında Tercüme Odası'nda memurluk yapmaya başlamış ve 1867 yılına değin burada çalışmıştır. Burada çalışırken 1861 yılının sonlarına doğru Leskofçalı Galib, Ziya Paşa, Hersekli Arif Hikmet gibi şairlerden oluşan Encümen-i Şuara'ya katılmıştır (Sevinçli, 1992: 10-11).

İstanbul'a geldikten beş sene sonra Şinasi ile tanışan Namık Kemal, 1862'de *Tasvir-i Efkâr* gazetesine muharrir olmuş ve bu gazetede "Zenci" başlıklı ilk fıkrasını neşretmiştir. Şinasi'nin 1864'te Paris'e gitmesi üzerine *Tasvîr-i Efkâr* gazetesini tek başına çıkarmaya başlamıştır. Bir taraftan da 1864'te kurulan Cemiyet-i Tedrisiyye-i İslâmiyye'de hiçbir maddi karşılık beklemeden, fahri dersler vermiştir (Gürel & Çelik, 2018: 2225).

Bu yıllarda İttifâk-ı Hamiyet adlı gizli cemiyete üye olmuştur. 1865'te kurulan ve daha sonra Yeni Osmanlılar Cemiyeti ismiyle tanınan bu gizli teşkilâtın amacı, Sadrazam Âlî Paşa'nın ağır, ezici buldukları politikasına son vermek ve memlekette Meşrutiyet'i hâkim kılmaktır. Siyasi faaliyetleri sebebiyle 1867 yılı Muharrem ayında Ziya Paşa ikinci defa Kıbrıs Mutasarrıflığı'na, Namık Kemal de Erzurum Vali Muavinliği'ne tayin edilerek İstanbul'dan uzaklaştırılmak istenmiştir. Tayin kararnamesinden on dokuz gün sonra Namık Kemal, Ziya Paşa ile birlikte İstanbul'daki *Courrier d'Orient* gazetesine çağırılır. Kendilerini Yeni Osmanlılar adına çalışmalarda bulunmak ve yayınlar yapmak üzere Paris'e davet eden Mısır Prensi Mustafa Fazıl Paşa'nın mektubu verilir. Onlar da bu teklifi kabul ederek, 17 Mayıs 1867 günü İstanbul'dan Fransa'ya gitmişler ve bir ay sonra Londra'ya geçmişlerdir. Londra'da ilk sayısı 31 Ağustos 1867'de çıkan *Muhbir* gazetesini neşretmişlerdir. Mustafa Fazıl Paşa'nın desteği ile Yeni Osmanlılar Cemiyeti adına Namık Kemal tarafından Londra'da *Hürriyet* gazetesi çıkarılır. İlk sayısı, 29 Haziran 1868 tarihini taşıyan bu gazetede Namık Kemal, Osmanlı Hükûmeti ile açıktan açığa ve çok şiddetli bir mücadeleye girişmiştir (Gürel & Çelik, 2018: 2225).

Namık Kemal, 6 Eylül 1869 tarihli 63. sayısından sonra *Hürriyet* gazetesinden ayrılmıştır. Ardından 24 Kasım 1870'te İstanbul'a dönmüştür. Âlî Paşa'nın 7 Eylül 1871 tarihindeki vefatından sonra Yeni Osmanlılardan Nuri, Reşad ve Ebuzziyâ Tefvîk Beylerle birlikte *İstiklâl* adlı bir gazete çıkartmak isterler ancak gerekli izni alamayınca *İbret* gazetesini kiralarlar. *İbret* 13 Haziran 1872'de yeniden yayın hayatına başlamıştır. Namık Kemal

ayrıca Ebuzziya Tevfik Bey'in çıkarmaya başladığı *Hadika* gazetesine de N. K. imzasıyla makaleler yazmıştır. *İbret* 'te dozu gittikçe artan şiddetli bir üslûpla hükûmete karşı, bilhassa sansür konusunda ağır tenkit yazıları kaleme alması sonucunda *İbret*, 6 Şubat 1873 tarihli yüzüncü sayısında geçici olarak yeniden kapatılır (Gürel & Çelik, 2018: 2225).

Namık Kemal bu esnada *Vatan yahut Silistre* piyesini tamamlamış ve *Gülnehâl* adlı ikinci piyesini yazmaya başlamıştır. Bunlar olurken, *İbret* 'in kapanma süresi de sona erer ve gazete tekrar yayın hayatına döner. *Vatan yahut Silistre* piyesi, ilk defa 1 Nisan 1873 akşamı Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Temsil esnasında vatan sevgisini şahlandıran ifadeler, hep birlikte söylenilen marşlar seyircileri galeyana getirmiştir. Halk, büyük bir heyecanla sokaklara dökülür. Bu durumdan rahatsız olan hükûmet 5 Nisan 1873 tarihli bir emirle *İbret* gazetesini yeniden kapattırmıştır. Namık Kemal de tutuklanmış ve “muzır neşriyatta bulunmak” suçu ile Mağusa'ya sürgüne gönderilmiştir (Töre, 2021: 9).

Namık Kemal, Mağusa'da büyük bir gayretle çalışmalarını sürdürmüş ve piyeslerinin çoğunu burada yazmıştır (Töre, 2021: 9). Namık Kemal, burada otuz sekiz ay kaldıktan sonra 30 Mayıs 1876 tarihinde çıkan genel aftan yararlanarak İstanbul'a dönmüştür. II. Abdülhamid, onu Şûrâ-yı Devlet Azalığı'na getirmiştir. Yazar daha sonra Kanûn-ı Esâsî Encümeni'ne üye seçilmiştir (Gürel & Çelik, 2018: 2225).

Bu sıralarda halkın Mithat Paşa'nın konağı önünde toplanarak “Yaşasın Mithat Paşa!..” diye bağırımları Namık Kemal'in eserlerinden parçalar okumaları padişahı tedirgin etmiştir ve bunun üzerine tekrar tutuklanmıştır. 10 Temmuz 1877 tarihinde beş aylık bir haptiden sonra padişahın iradesi üzerine Girit adasında oturmak şartı ile serbest bırakılmıştır. Ancak Namık Kemal'in isteği üzerine Midilli adasına gönderilmesine karar verilmiştir. 19 Temmuz 1877 günü İstanbul'dan Midilli'ye hareket eden yazar 18 Aralık 1879 tarihinde Midilli, 15 Ekim 1883'te ise Rodos mutasarrıflığına tayin edilmiştir (Gürel & Çelik, 2018: 2226).

Midilli'de iken geçirdiği şiddetli zatürreeden bozulan sağlığı, Rodos'un iklimi sayesinde düzelmiştir. Halkın kültür seviyesini artırıcı mahiyette, Midilli'de başlattığı faaliyetleri Rodos'ta da sürdürmüştür. Rodos'taki üç caminin yapılmasında gösterdiği büyük çabalardan dolayı, II. Abdülhamid tarafından “İmtiyaz Madalyası” ile takdir ve taltif edilmiştir. Ardından Aralık 1877'de Sakız mutasarrıflığına tayin edilen yazarın zatürree yakasını bir

türlü bırakmadı ve Namık Kemal, 2 Aralık 1888’de hayata gözlerini kapadı (Gürel & Çelik, 2018: 2226).

Namık Kemal’in 1873 Mart’ında İstanbul’da tamamladığı ilk tiyatro eseri, dört perdelik bir dram olan *Vatan yahut Silistre*’dir. Konusunu, 1853-1856 yılları arasında cereyan eden Türk-Rus Harbi teşkil eder. Asıl adı *Vatan* olan eser, sansürün bu ada izin vermemesi üzerine *Silistre* olarak yayımlanmış ve *Vatan yahut Silistre* adıyla bilinmiştir.

Mağusa’da bulunduğu sırada yazdığı ve yayımladığı *Zavallı Çocuk* eseri aile konusunu ele alıp işlediği ilk piyesidir (Sevinçli, 1991: 37). *Akif Bey*, 1874 Namık Kemal’in Mağusa sürgünlüğü döneminde tamamladığı bir diğer piyesidir. Konusu, yazarımıza göre hayalî olmakla birlikte piyesin merkezî kişisi Akif Bey, 1827’deki Yunan isyanı üzerine açılan Navarin Savaşı’na katılan bir gemi kumandanıdır.

Gülnehâl, 1873’te yazarın İstanbul’da bulunduğu sırada yazılmıştır ancak 1875 yılı sonunda neşredilmiştir (Sevinçli, 1991: 38). Yazar, sahnelenmek için değil, okunmak için yazdığı *Celâleddin Harzemşah* piyesini 1881’de Midilli’de tamamlamıştır. Piyesteki tarihsel gerçeklikten yararlanma düşüncesinin oluşumunda Victor Hugo’nun *Cromwell* piyesinin tarihsel olaylara dayanmasının etkisi göz ardı edilemez. *Cromwell* ve *Celâleddin Harzemşah* piyesleri arasındaki bu ilişkiyle birlikte önsözleri arasındaki ortaklık da dikkat çekmektedir (Sevinçli, 1991: 62). Yazar, bu eserin basılışını görememiştir. 1887 yılında *Mecmua-i Ebuzziya*’da, cüz cüz yayımlanan piyes, Namık Kemal’in ölümünden on yıl sonra basılmıştır (Sevinçli, 1991: 38). *Kara Bela* ise yazarın Mağusa’da (1876) yazdığı ancak ölümünden sonra 1910’da basılabilmiş bir piyesidir. İlk basımı “Külliyât-ı Kemal” dizisinde gerçekleşmiştir (Sevinçli, 1991: 38).

Tanzimat Fermanı’nın 3 Kasım 1839 tarihinde ilan edilmesiyle Osmanlı Devleti’nde başlayan Batılılaşma ve çağdaşlaşma çabaları sadece siyasal, ekonomik, toplumsal alanda olmamıştır. Osmanlı Devleti’nde başlayan bu değişim ve dönüşüm sanata da yansımıştır. İslâmiyet’le bütünleşen Divan edebiyatı çağdaşlaşma hareketiyle hız kazanan Batı edebiyatına ve sanatına duyulan ilgi neticesinde yeni bir edebiyat anlayışının ortaya çıkışıyla gerilemeye başlamıştır. “Tanzimat Edebiyatı” adı verilen bu yeni oluşumla birlikte “Batı tiyatrosu”, Türk edebiyatında tanınmaya başlamıştır. Batı etkisinde gelişmeye başlayan

tiyatro tarihimizin ilk yazarlarından olan Namık Kemal, Türk edebiyatına kazandırdığı piyeslerin yanı sıra düşünceleriyle de tiyatronun kuramsal zemininin hazırlayıcılarından biri olmuştur. Tiyatroyu bir ahlâk mektebi olarak gören yazar, bunun yanında onun eğlence özelliğinin de altını çizmiştir. Toplum için sanat ilkesiyle yazmış olduğu eğitici ve öğretici piyesleriyle yaşadığı dönemde ve sonrasında öne çıkmıştır. Sosyal konuları, halka gür sesle aktarmak ve halkı kendi düşüncelerinin ortağı yapmak istemesi, onun bütün edebiyat türlerine sosyal fayda açısından bakmasına neden olmuştur. Belki yıpranmış, alışılmış seslerin dışında, gür sesinin daha da iyi duyulacağına inanması dolayısıyla Kemal, sahneyi bir kürsü olarak kullanmıştır. Bu nedenle Kemal'in piyesleri, diğer eserlerinde işlediği fikirler ve şahsiyeti göz önünde bulundurulmadan layıkıyla anlaşılamaz (Enginün, 1993: 13).

Namık Kemal, tiyatroyu bütün diğer edebiyat türlerinden üstün görmüştür. Tiyatro üzerine yazdığı makaleleri de bulunmaktadır. “Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara” adlı bu konudaki ilk yazısında fikirlerin işlendiği önemli bir tür olarak tiyatroyu değerlendirmiştir. Romantik tiyatroyu ve hitabet tiyatrosunu tercih ettiğini de ortaya koymuştur (Sevinçli, 1991: 108).

Namık Kemal, ortaoyunlarını ilgi çekecek ölçüde tuhaf bulsa da bunları terbiye dışı görmektedir. Geleneksel tiyatronun halkın ahlâkını bozduğu gerekçesiyle gösterimine karşı çıkmıştır (Sevinçli, 1991: 122).

“Tiyatro” makalesinde tümüyle Müslüman olan Maârif Meclisi'nin ahlâka aykırı, ahlâkı bozucu olanları kabul etmeyip değerli yazarların yararlı piyeslerini seçmesi gerektiğini vurgulamıştır. Ayrıca bu komisyonun, izinsiz piyes sergilenmesini yasaklanmasını istediğini belirtmiştir. Piyeslerin Maârif Meclisi ve özel komisyonca seçilip sahnelenmesine olur verilmesini savunan Kemal, 1 Nisan 1873 günü sahnelenen piyesi *Vatan yahut Silistre* içinse izin alması ve denetime karşı çıkmıştır (Sevinçli, 1991: 90).

Tiyatro, insanı ve insanın dramını işler. Bu nedenle sahnede namusu uğruna can veren bir kızı ya da bilgili insanların arasına düşmüş bir bilgisizi görünce millet ve kıyafet düşünmeden gördüğü dramın etkisinde kalan insan, izlediği eserin bir çeviri ya da yerli piyes olduğunu düşünmeyeceği fikrindedir. Namık Kemal, bu düşüncesiyle tiyatronun birleştirici ve evrensel içerikli özünün de farkında olduğunu göstermiştir (Sevinçli, 1991: 113).

Namık Kemal “Tiyatro” makalesinde bir ulusun hep beraber bir ahlâk kitabı yazsa dahi bir adamı terbiye edemeyeceğini ama bir yazarın piyesiyle bir ulusun bütünü terbiye edebileceğini ve ahlâkını yönlendirebileceğini belirtmiştir (Sevinçli, 1991: 121).

Geleneksel Türk tiyatrosunun halkın ahlâkını bozduğunu düşünen Namık Kemal, Batı tarzında yeni bir tiyatro anlayışından yana olmuş ve piyeslerini de bu doğrultuda yazmıştır. Bu noktada Namık Kemal’in bu yeni tiyatro tarzı açısından kurucu ve öncü bir isim olduğu söylenebilir. Zira, ondan önce yazılan eserler sahnelenmediği için bunların büyük bir etkisi olmamıştır. Türk tiyatrosunda Batılı tarzda yazılan ilk eser Abdülhak Hâmid Tarhan’ın babası Hayrullah Efendi’nin *Hikâye-i İbrahim Paşa be İbrahim-i Gülşenî* adlı piyesidir. Fakat bu eser 1939’a kadar kitap olarak yayımlanmadığı için edebiyat tarihlerinde uzun süre Şinasi’nin 1859 tarihli *Şair Evlenmesi* eseri Batılı tarzdaki ilk piyes olarak kabul edilmiştir (Akyüz, 1995: 57-58). Şinasi’nin bu eseri ise basılmış olmakla beraber Dolmabahçe Saray Tiyatrosu’nda oynanmak üzere ısmarlanmasına rağmen sahnelenemediği için etkili olmamıştır (And, 2014: 96). Namık Kemal ise hem piyesleriyle çığır açmış hem de tiyatro üzerine yazdığı yazılarda ve çeşitli yazarlarla olan mektuplaşmalarında yol gösterici bir tavır ile Türk tiyatrosuna yeni bir yol çizmiştir (And, 2014: 96).

Bu bağlamda Türk tiyatrosu açısından öncü bir kişi olan Namık Kemal üstüne yapılan incelemeler ve hakkında yazılan makaleler oldukça çok olmasına rağmen tiyatroları üzerine yapılan çalışmalar geri planda kalmaktadır. Namık Kemal’in tiyatro eserleri üzerine çalışan ilk isim Mehmet Kaplan’dır. Namık Kemal’in hayatı ve eserlerini doktora tezinde ele alan Mehmet Kaplan’ın çalışması İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. *Namık Kemal Hayatı ve Eserleri* adlı çalışmasında Kaplan, Namık Kemal’in piyeslerinde kullandığı anlatım tekniklerine ve anlatıcı unsuruna yer ayırmamıştır (Kaplan, 1948). Yazarın piyeslerinin kurgusu da ayrı bir başlık altında ele alınmamıştır. Kaplan, piyeslerin içeriğini aktardığı kısımda kurguya değinse de piyeslerin başlangıç, kırılma noktası ve bitiş bölümlerini belirginleştirmemiş, sadece perdelerde gerçekleşen olay ve konuşmaları tahlil ederek incelemiştir. Piyesleri teknik açıdan yorumlayarak Namık Kemal’in piyeslerini nasıl oluşturduğuna ilişkin değerlendirmelerde bulunmuştur. Piyeslerin şahıs kadrosunu tanıtmış ve kişilerin piyesin kurgusundaki işlevini açıklamıştır.

Aynı şekilde Efdal Sevinçli, *Namık Kemal ve Tiyatro* başlıklı çalışmasında yazarın piyeslerinin teknik yönleri üstünde yeterince durmamıştır (Sevinçli, 1991). Yazarın tiyatro görüşleri ve tiyatro hakkındaki makaleleri ile ilgili sorunlara geniş yer ayıran Sevinçli, piyesleri yüzeysel olarak ele almıştır. Piyesleri kurgu bakımından sadece özetlemekle yetinmiştir.

A. Kerim Dinç ise *Namık Kemal'in Tiyatrosu* adlı doktora tezinde piyeslerin ayrıntılı içerik incelemesini yapmış olsa da diğer iki yazar gibi teknik detaylara değinmemiştir (Dinç, 1992). Namık Kemal tiyatrosu hakkındaki az sayıdaki bu çalışmalar da içeriğe odaklanmış, bunun yanında yazarın hayatına ve tiyatro görüşlerine daha geniş yer ayrılmıştır. Bu çalışmalarda Namık Kemal'in piyeslerindeki yapıyı oluşturan teknik hususiyetlere (tezimizde inceleyeceğimiz kurgu, anlatıcı ve anlatım tekniklerine) değinilmemiştir. Hâlbuki içerik kadar içeriğin nasıl sunulduğu da oldukça önemlidir. Yazarın piyeslerini kurgularken yararlandığı anlatım tekniklerinin, anlatıcının piyesin sunumunda ayrı bir işlevi vardır ve bunların piyesin başarılı olmasındaki katkısı yadsınamaz. Tezimizin amacı Namık Kemal tiyatrosu üzerinde yapılan çalışmalarda eksik kalan bu yönleri irdeleyerek onun piyes yazarlığının bütüncül bir şekilde değerlendirilmesini sağlamaktır.

Tezimizde Namık Kemal tiyatrosu bağlamında üzerinde ilk olarak duracağımız kurgu gerçek dünyadan alınan malzemenin yazarın hayal dünyasında sanatsal bir biçimde yeniden şekillendirilmesi, gerçekliğin hayal gücüyle kurmaca bir âleme dönüştürülmesidir. Edebi metinlerdeki her türlü düzenlemeyi ifade etmesinden ötürü kurgu, oldukça önemli bir kavramdır. Kurgulamada esas olan anlatıcının ve yazarın olay örgüsünü sunuş biçimidir. Kurguda yer alan olayların sıralanış biçimi, olaylar arasındaki mantıksal bağın edebî değer gözetilerek oluşturulması ve bu bağların birbiriyle tutarlı olması piyese hayat vermekle birlikte yazarın hayal dünyasındaki olayların okuyucu ekseninde gerçek zemine oturtulmasına etki etmektedir. Namık Kemal'in gerçeklerden yola çıkarak yazdığı piyeslerin kurguları, onun piyeslerini romantizme itmiştir. Yaşadığı çağın en güçlü akımı olan romantizmin asal ögesi olan özgürlük düşüncesi (Sevinçli, 1991: 49) onun piyeslerinin romantik oluşunun temel sebebi ve değişmez konusudur. Özgürlük, kahramanlık ve ahlâk kavramları yazarın piyeslerindeki romantik unsurlardır. Bu unsurların yanı sıra tüm romantik yazarlar gibi tarihe yönelme ve geçmişe özlem duyma da piyeslerinin özünü oluşturur.

Tiyatronun edebî boyutunu oluşturan piyesler diyalog ve monologlar üzerine kuruludur. Bunların yanında yazarın karakterlerin hareketlerini, ruh hâllerini, ses-ışık gibi bilgileri diyalogların dışında vermesi gerekmektedir. Yazarlar bu durumda anlatıcıdan yararlanmaktadırlar. Tiyatronun “gösterme” sanatı olarak kabul edilerek diğer vak’aya dayalı metinlerden ayrı bir yere konulması, piyeslerin bir edebiyat eseri olarak incelenmesinde “anlatıcı” unsurunun ihmal edilmesine yol açmıştır. Tiyatroda anlatıcı sorunu üzerine hazırladığı makalesinde piyeslerde anlatıcının varlığını irdeleyen Can Şen, piyeslerde “yazar anlatıcı” ve “karakter anlatıcı” olmak üzere iki çeşit anlatıcı olduğunu tespit etmiştir. Piyeslerde parantez içi açıklamalarda yazar, hâkim bir bakış açısıyla kendisi olayları yönlendirdiği için bunlar “yazar anlatıcı” olarak değerlendirilir. Daha ziyade açık biçimli tiyatrodaki eserlerinde yer alan karakter anlatıcı ise okuyucu ve seyirci ile iletişim kuran onlara olaylar ve kişiler hakkında bilgiler veren kişidir. Biz de tezimizde bu doğrultuda Namık Kemal’in piyeslerinde anlatıcıdan nasıl yararlandığını ortaya koymaya çalışacağız. Türk edebiyatının öncü isimlerinden olan Namık Kemal’in piyeslerinde anlatıcı unsuruna şimdiye değin hiç değinilmemiş olması yazarın eserlerini anlama ve çözümleme noktasında boşluk oluşturmaktadır.

Piyesler bir konu üzerine yoğunlaşır ve konunun sunuluşu anlatım teknikleri ile mümkün olur. Anlatım teknikleri vak’aya dayalı edebi eserlerin asıl niteliğini belirleyen unsurlardır ve bu unsurlar anlatıma çeşitlilik ve derinlik kazandırır. Yazar, metni kurgularken olay ile ilgili her türlü dilsel düzenlemeyi anlatım teknikleri aracılığıyla yapar ve bu bir bakıma konunun işleniş biçimi, içeriğin okura aktarılma şeklidir. Bu durum anlatım tekniklerini edebi metinlerde vazgeçilmez bir unsur haline getirmiştir. Tiyatro, diyalog ve monologlara dayalı bir tür olsa da özetleme, mektup, montaj gibi anlatım teknikleri de piyeslerde kullanılmaktadır. Namık Kemal bu tekniklerle piyeslerindeki mantıksal bağı ve romantizmi güçlendirmiştir.

2. KURGU

Kurgu, metnin üretimi aşamasında olay ya da eylemlerin birbirine bağlanış şeklidir. Olayların yazarın muhayyilesinde düzenlenerek metne belli bir plan dâhilinde yedirilmesidir. Gündelik hayatta gerçekliği olmayan olay-mekân-şahıslar gibi öğeleri içeren kurgu, metni oluşturan öğelerin yine gerçek olmayan bir dünyada figüratif bir anlatıcı tarafından şekillendirilmesidir (Hacıhaliloğlu, 2020: 16).

Avrupa tiyatrosunun etkisinde kalan ilk dönem Türk tiyatro yazarları bununla bağlantılı olarak tiyatroda kapalı biçime bağlı kalmışlardır. Kapalı biçimli piyeslerde olay, mekân ve zaman unsurları arasında sağlam bir uyum vardır ve olaylar sebep-sonuç ilişkisine bağlı olarak sunulur (Şen, 2017a: 120). Bu tip piyeslerde okuyucuda/seyircide gerçeklik algısı oluşturulmak istenmektedir. İlk dönem Türk romanları gerçekçi bir çizgidedir ve bu eserlerde teknik çok önemsenmemiştir (Balık, 2011:12). Buna koşut olarak ilk dönem tiyatro eserlerinde de gerçekçi bir çizgi görülmektedir. Bu doğrultuda romantizm yönelimleri de olmasına rağmen tiyatro açısından genel olarak gerçekçi bir çizgide olan Namık Kemal de bütün piyeslerini kapalı biçimle yazmıştır ve onun bu eserlerinde ilk dönem Türk romancılığındaki teknik aksamalardan farklı olarak kurguya titizlikle önem verdiği görülmektedir. Bu doğrultuda Namık Kemal'in piyeslerinde kurgulamayı nasıl gerçekleştirdiğini Can Şen'in metodunu (Şen, 2017a: 122) uygulayarak başlangıç, kırılma ve bitiş noktalarını tespit ederek incelemeye çalışacağız.

2.1. Başlangıç

Tarihî bir dram olan *Vatan yahut Silistre*, romantik tiyatroyu benimsemiş olan Namık Kemal'in bu türde kaleme aldığı ilk piyestir. *Vatan yahut Silistre* aynı zamanda edebiyat tarihimizin de ilk romantik tiyatro örneklerindendir (Sınar Çılgın, 2005: 135). Kırım Savaşı'nı konu alan piyeste Silistre Kalesi'nin savunulmasında askerin gösterdiği fedakârlıklar ve kahramanlıklar yer almaktadır. Yazar, vatan duygusunu yücelttiği dört fasıldan oluşan piyesini yurt savunmasında hayatını feda eden mücahitlere adanmıştır (Dinç, 1992: 60).

Vatan kavramını ilk defa değişik bir manayla kullanan yazarın *Vatan yahut Silistre* piyesi Batı tesiriyle Tanzimat döneminde yazılan “vatan” temalı ilk piyestir (Aktaş, 2011: 179). *Vatan yahut Silistre*, 1 Nisan 1873 gecesı Osmanlı tiyatrosunda sahnelenmiştir. Yurt sevgisinin bütün sevgilerin üstünde olduğunu iddia eden yazar, özgürlük tutkusunu Silistre Kalesi’nin müdafaası ile somutlaştırmıştır. Namık Kemal, *Mecmua-i Ebüzziya*’da yayımlanan yazısında piyesinin konusunu tarihten aldığını belirtmiştir:

“(…) Kırım muharebesinde Kara Fatma’yı, falanı bir tara bırakalım. Bir Kürt kızı nişanlısının arkasına düşerek gönüllü nefer yazılmış, Kars’a kadar gelmiş, bir taburun trampetçiliğinde bulunduğu hâlde şehit olmuştu. Cenazesini gözümle gördüm. Çünkü o zaman, Kars’ta idim” (Sevinçli, 1991: 9).

Kırım Harbi, 1853 yılında Osmanlı Devleti ile Rusya arasında Osmanlı Devleti’nin Rusların kutsal yerler ve Hristiyanların himâyesi konusundaki taleplerini kabul etmemesi üzerine başlamıştır. Ruslar bir süre sonra Sinop’ta ani bir baskın ile Osmanlı donanmasını büyük ölçüde tahrip etmiştir. Savaş, 1856’ya kadar sürmüş ve nihayetinde Ruslar yenilmiştir. Bunun yanında Kırım Harbi devrin edebiyatında da akis bulmuş, sonraki yıllarda yazılan eserlere konu olmuştur. Bu sebeple Tanzimat sonrası Türk edebiyatına kaynaklık eden olaylardan biri Kırım Harbi’dir (Çakır, 2009: 1823).

İstanbul asırlar boyunca orduya kumandan yetiştirmiş fakat asker göndermemiştir. Harbin acıları ve ıstırapları İstanbullular için uzak hissiyatlardır. Bu nedenle Osmanlı döneminde sanatın kalesi konumundaki İstanbul’da bir “harp edebiyatı” oluşmamıştır. Verilen örnekler ise ya samimiyetten uzaktır ya da taşralı yazarların kaleminden çıkmadır. Bu durum Kırım Harbi ile değişmeye başlar. Harp, edebiyatta iki şekilde kendini gösterir. Birincisi savaşa bizzat katılan yazarların eserleridir ki bunlarda intiba ve duygular ön plandadır. İkincisi ise cephe gerisindeki ediplerin kaleminin mahsulleridir ve bu eserlerde askerin moral takviyesinin yanında galeyana getirme de amaçlanır (Özgül, 2000: 42). Namık Kemal, vatani vatan yapan değerın fizikî büyüklüğü değil, vatanın manevi kıymetinden kaynaklandığını Silistre Kalesi üzerinden anlatarak *Vatan yahut Silistre* piyesini oluşturmuştur. Yazarın, askere ve askerliğe bakış açısını yansıtarak askerliğin vasıfsal tanımlarının yaptığı piyeste esas olan tema ise “vatan”dır. Piyese konu olan İslâm Bey ve Zekiye arasındaki aşk ise yüceltilen vatan kavramı yanında daha geri plandadır.

Piyes başladığında kenardaki sokağı gören bir oda görünür. Zekiye, Arnavut kadınlarına özgü bir elbise ile mindere uzanmış bir vaziyette mum ışığında kitap okumaktadır. İslâm Bey ise sokakta gezinmektedir. Piyes, akşam saatlerinde Zekiye'nin karmakarışık duygular içinde yaptığı monoloğuyla başlar. Zekiye; okuduğu için zihninin genişlediğini, fikirlerinin geliştiğini düşünse de gönlünün bu ilerlemeyi kaldırabilecek dayanıklılıkta olmadığını söyleyerek kendisini eleştirir. Onu okutan annesine de bu nedenle sitem etmektedir.¹ Namık Kemal, yapmak istediği yenilikleri, ülkü ve ütopyalarını edebiyat yolu ile okuyuculara aktarmak istemiştir (Kabaklı, 1966: 436). Kadınların mutlaka eğitim alması gerektiğini savunan yazar, Zekiye'yi elinde kitabıyla okuyucuya/seyirciye tanıtır. Zekiye Batılılaşma sürecinde olan Osmanlı Devleti'ndeki yeni insan tipinin temsilcisidir. Geleceğin çocuklarını yetiştirecek olan tahsilli kadınları simgelemektedir.

Genç kızın annesini babası okutmuştur ve annesi babasının yolunda ölmüştür. Annesinin babasını düşünmesi için açtığı fikirler ve yalnızca kendisini sevmesi için terbiye ettiği gönülde artık başkası vardır. Zekiye bir kere sokakta gördüğü bir gence âşık olmuştur. Âşık olduğu adamın ismini bilmez lakin onu gördüğü günden itibaren hayata bakış açısı değişmiştir. Zekiye, *“Hayat ne garip hâl imiş! Birkaç gün evvel yanımda biri ağlasa, gözünün yaşı sefasından dökülüyor zannederdim. Bugün kulağıma kahkahalar matem sevdası gibi geliyor! Birkaç gün evvel mağmun mağmun bulutlarda şimşek çaktıkça biri gülüyor gibi görünürdü, bugün yeni açılmış güllerde çiy görsem birinin gözyaşı dökülmüş zannediyorum! Birkaç gün evvel yüzüm gülüyordu... Sanki her şey de benimle birlikte gülüyordu! Bugün gönlüm ağlıyor... Sanki her şeyde gönlümle birlikte ağlıyor.”* (VS, s. 4) diyerek değişen ruh hâlini ifade eder. Zekiye, güzel olduğunu düşündüğü her şeyin âşık olduğu adamda vücut bulduğunu düşünse de bu aşk yüzünden acı çekmektedir.

Zekiye'nin babası o çok küçük yaşta iken asker olması sebebiyle ailesini bırakıp göreve gitmiştir. Vak'a zamanında on dört yaşında olan Zekiye babasını hiç görmemiştir. Babasının ne yaşadığına ne de öldüğüne dair bir haber göreve gittiği günden beri gelmemiştir. Sütünesi genç kıza bir mektup getirir. Bu mektubun babasından gelmiş olmasının da ihtimali varken

¹ Namık Kemal, *Vatan yahut Silistre*, Hazırlayanlar: Ezgi Aslan - Gönül Yüksel, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir 2019, s. 3. Eserden verilecek sayfa numaraları bu baskıdan olup bundan sonra sadece VS kısaltması ile gösterilecektir.

Zekiye, sevdiği adamdan geldiğini tahmin edebilmesini insan gönlünün gaybı da hissedebilmesine yorar (VS, s. 4).

Piyesin birinci meclisi Zekiye'nin ismini henüz bilmese de de İslâm Bey'e duyduğu aşkı anlatan uzun tiradından ibarettir. Zekiye, çok âşık olduğunu ve sevmekten bir türlü kendini alamadığını uzun uzadıya ifade eder (VS, s. 3-5).

Birinci fasıl ikinci mecliste Zekiye'nin odasına pencereden içeri giren İslâm Bey de sahneye dâhil olur ve Zekiye'nin konuşmalarını en başından beri dinlediğini belli eder. Zekiye, İslâm Bey'i karşısında görünce önce telaş eder, yanına koşmak ister sonra vazgeçer; geç saatte genç bir kızın odasına girmesinin çevre sakinleri tarafından hoş karşılanmayacağını ifade ederek az da olsa sitem eder. Genç kız gibi İslâm Bey de çok âşıktır. Günlerdir Zekiye'nin evinin çevresinde gezinmektedir. Gizlice bir kadının evine girmenin hoş olmadığını bilmesine rağmen genç kızı çok sevdiği için kendini durduramamıştır. İslâm Bey savaşa gidecektir ve savaşa gitmeden önce sevdiği kadını son kez de olsa görmek için mecburen genç kızın haberi olmadan içeri girmiştir. İki gencin birbirlerine açılıp sevgilerini söylemelerinin ardından kavuşmaları gerekirken İslâm Bey savaşa katılacağını söyleyerek kavuşma ihtimalini ortadan kaldırır. Haberi duyan Zekiye yıkılır (VS, s. 4).

“Kemal, Şinâsî’yi tanıdıktan sonra, benliğinde Şark tefekküründen Batı tefekkürüne doğru bir çekiliş duymuştur.” (Banarlı, 1988: 881). Kadın ile erkeğin evlenmeden önce yan yana gelmesinin sağlıklı bir ilişkinin başlangıcı için önemli olduğu düşüncesi Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* piyesinin ana teması olduğu düşünülürse yazarı beğendiği bilinen Kemal'in, piyesinin kurgusunun başlangıç kısmında Zekiye ve İslâm Bey'i yüz yüze getirerek baş başa konuşmalarına imkân vermesi bu nedenle tesadüfî olamaz. Aynı zamanda bu durum *“Namık Kemal'in toplumda başlatmak istediği bir anlayış değişikliğini de yansıtmaktadır. Kadın ve erkek yalnız kalabilmeli, konuşup anlaşılabilmelidirler. Bu davranış, modern hayata atılan önemli bir adımdır.”* (Sınarlı Çılgın, 2005: 141).

Zekiye'nin “aşk” kavramı ile ilgili düşüncelerini içeren girişten sonra aklı ve duyguları arasında çelişen genç kızın odasına piyesin birinci derecedeki erkek karakteri İslâm Bey girer. Hugo, Shakespeare, Corneille gibi sanatçıları okuduğu bilinen yazarın piyesinin birçok eleştiriye maruz kalmasına sebep olan bu giriş, Romeo ve Juliet'in “Balkon Sahnesi” ile

arasında kurulan ilgi yüzündendir (Dinç, 1992: 73). Gündelik hayatta sadece bir kez görülen genç bir erkeğin ansızın pencereden girişi ile ev sahibinin korkması beklenirken Zekiye, İslâm Bey'i görünce yanına koşmak istemektedir. Mum ışığında, loş bir ortamda ikinci kez gördüğü İslâm Bey'i de görür görmez tanınması da mantığa aykırıdır. İlk defa karşı karşıya gelmiş olmasına rağmen heyecanlanarak atılmak istemesi de gerçekte bağdaşmamaktadır.

Piyes üzerine en kapsamlı eleştirilerden birini yapan Mizancı Murat Bey de “İslâm örfüne ve aile terbiyesine uymadığı” için bu sahneye karşı çıkmaktadır (Savaş, 2013: 64). Tanpınar da bu itiraz dolayısıyla “*Âdab-ı İslâmiyye'nin müsaadesi olsaydı Namık Kemal karakterlerini Romeo ve Juliet gibi balkondan konuştururdu.*” demiştir (Tanpınar, 1988: 380).

İslâm Bey'i gördükten sonra annesinin, babasının ve kardeşinin ölüm acısını unutan genç kız bu ayrılığa dayanamayacağını söylese de İslâm Bey oralı olmaz (VS, s. 5-8). İslâm Bey, gitmekte kararlı oluşunun sebebini Zekiye'ye şu sözlerle açıklar:

“Devlet savaş açmış. Düşman serhatte şehitlerimizin kemiklerini, topraklarını çiğnemeye çalışıyor. Hiç nasıl olur ki hasmın silahı vatana çevrilsin de karşısında iptida benim göğsümü bulmasın? Hiç nasıl olur ki, vatan muhatarada bulunsun da ben evimde rahat oturayım? Hiç nasıl olur ki vatan muhabbeti bugün her şeyden mukaddes olsun da ben yalnız senin muhabbetinle uğraşayım? Hiç nasıl olur ki dünyada her şeyin ilerlediğini bilip dururken ben babamdan, ecdadımdan aşağı kalayım? Vatan! Vatan!...” (VS, s. 9).

İslâm Bey'in konuşmalarında Namık Kemal'in kararlı, azimli ve ateşli mizacının tezahürü görülmektedir (Şenler, 2012: 288). İslâm Bey, romantik tiyatronun bir yansıması olarak yazarın idealize ettiği bir şahıs olarak gücünü ecdâdından aldığı için altını çizen konuşmasında, vatan üzerine olan fikirleri ile Zekiye'yi bilinçlendirmeye çalışırken mezarlıkta yatan ailesindeki şehitlerden ve ecdadından söz açar. Tanpınar bu sahne ile Victor Hugo'nun *Hernani*'sindeki “ecdat portreleri” sahnesi arasında ilgi kurmaktadır (Tanpınar, 1988: 381). İslâm Bey'in vatanperver bir kişiliği olduğunu ve vatan sevgisinin Zekiye'ye duyduğu aşktan da üstün olduğunu gösteren konuşmaları, piyesin kurgusunun Zekiye - İslâm Bey arasındaki aşktan ziyade vatan sevgisi üzerine şekilleneceğinin habercisidir. Yazarın

vatan ile ilgili görüşleri ile İslâm Bey'in konuşmaları paraleldir. Onun için de vatan toprak olmaktan çıkmış mukaddes bir anlam kazanarak boyut değiştirmiştir.

Birinci fasıl ikinci meclis, Zekiye ve İslâm Bey'in karakterine ilişkin ilk izlenimlerin verildiği ve piyesin kurgusunu şekillendiren ana temanın seyirciye/okuyucuya hissettirildiği ilk yerdir. İslâm Bey idealist bir kişiliğe sahiptir. Vatan kavramını özümsemiştir. Varlığını, aldığı nefesi, sahip olduğu her şeyi vatanına borçlu olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle de vatanını seven bir adam olarak onun uğruna ölmekten çekinmemektedir. Zekiye ise vatan kavramını tam olarak özümseyememiştir. *“Ben vatanı bilirim, vatan lakırdısını iştmiştiim. Lakin iki kalbi birbirinden koparır sanmazdım.”* (VS, s. 10) diyen genç kız için vatan duyumsadığı ama tam olarak kavrayamadığı bir sözdür. Zihninde seven iki âşğın birlikte olması daha önemlidir. İslâm Bey gibi düşünemez, sadece onun değer yargılarına ve kararlarına saygı duyarak savaştan dönene kadar onu bekleyeceğini söyler (VS, s. 11). Yazar, erkek şahsa vatanperverliği, kadına ise sadakati uygun görmüştür. Zekiye sevdiği erkeğin her dediğine uyum gösteren, her koşulda seven ve sevdiği adamdan asla vazgeçmeyen tipik Türk kadınıdır. İslâm Bey'in *“Eğer vatanım için şehit olacak kadar bahtım var ise o zaman sen de istediğin adamı ihtiyar edebilirsin.”* (VS, s. 10) demesine rağmen Zekiye başkasıyla birlikte olmayı reddeder. Sevdiği adam öldükten sonra yaşamın bir anlamı kalmayacağını düşünür. Hatta sevdiği adamın uğruna ölecek kadar eşine bağlılık gösteren bir karakteri vardır. Yazar, şahıslar üzerinden tek eşliliğin önemine gönderme yapmış, ayrıca vatan uğruna ölmeyi talihli bir hadise olarak ele almıştır. Vatan için ölmek elzem ve değerlidir. Yazarın diyaloglara hâkim olan görüşlerinden sonra Zekiye ve İslâm Bey hem bu dünyada hem de öteki dünyada birlikte olmaya dair birbirlerine söz verirler (VS, s. 11).

İslâm Bey, vatanın geleceği ile ilgili düşüncelerini dile getirirken Zekiye sevdiği adamın konuşmalarında babasının kişiliğine dair işaretler görür. Sevdiği adam gibi babası da bir zamanlar geri dönme ümidi taşıyarak vatan aşkıyla savaşa gitmiş ancak bir daha kendisinden haber alınamamıştır. Genç kız babasının bunca zamandır gelmemiş olmasından ve bir haber göndermemiş olmasından yola çıkarak onun ölmüş olduğunun kanaatine varmıştır (VS, s. 13). İslâm Bey harpten dönünce Zekiye'ye babasının izini sürüp hiç olmazsa mezarının nerede olduğunu bulacağını sözünü vererek vedalaşır. Zekiye sevdiği adamdan ayrılacak olmanın üzüntüsünü gizlemeye çalışsa da ağlamaya başlar. İslâm Bey, Zekiye'den vatan için

dua etmesini ister ve “*Gidiyorum... Gidiyorum... Yaşasın vatan.*” (VS, s. 14) sözleriyle yola koyulur. Sahneyi sadece göze değil, aynı zamanda kulağa da hitap eden bir kürsü olarak kullanmak isteyen Namık Kemal’in sosyal ve siyasî görüşleri, yazarın makalelerine paralel olarak piyeste de işlenmiştir. İslâm Bey’in sevdiği kadına kavuşabilmesinin ön koşulu vatanın kurtuluşunun olması yazarın ideolojik bakışının ilişkilerdeki saadet anlayışına yansımalarının da bir neticesidir. İslâm Bey, mutlu olabilmek için genelden özele doğru giden bir yolu takip etmektedir. Öncelik vatanın kurtuluşuyla yaşanacak saadettir. Toplumsal refah sağlanırsa ilişkisinde de huzurlu olabileceğine inanır. Bu nedenle ferdiyetçi anlayıştan uzak durarak önceliği toplumsal ihtiyaç ve gerekliliklere vermektedir.

Birinci fasıl üçüncü meclis ikinci meclisten bir iki dakika sonra başlar. Zekiye, İslâm Bey ile az önce aralarında geçen olayların şoku içerisinde. İslâm Bey ile kavuşması ve ayrılması aynı anda gerçekleşmiştir. Genç kız şaşkınlık içinde yüreğinin acısıyla baş başa kalmıştır. Bu yürek acısından kurtulmak için o da sevdiği erkeği terk etmek ister lakin onun vatani sevdiği adamdır, kalsa da gitse de tüm kapılar İslâm Bey’e çıkar. Zekiye, İslâm Bey’in başkasına âşık olmasından korkmaktadır. Sevdiği adamın gidişinin ardında genç kızda kıskançlık hissiyatı peyda olur (VS, s. 15).

Birinci fasıl dördüncü meclis başladığında Zekiye odada, İslâm Bey ve Gönüller dışarıdadır. İslâm Bey, çevresine toplanmış vaziyetteki Gönüllere seslenir. Zekiye, İslâm Bey’in sesini duyunca pencereye koşarak konuşmaları dinlemeye başlar (VS, s. 16).

İslâm Bey, etrafına toplanan gönüllülere kavgaya gideceğini, vatanını seven ve vatan için ölümden korkmayanları yanında istediğini söyleyerek söze başlar, konuşmasının devamında stratejik önemi bulunan Tuna’nın düşman tarafından işgal edileceğini, Tuna elden giderse vatanın da elden gideceğini ifade eder. Çevresine toplanan gönüllülerinin vatandaşlık duygusunu harekete geçiren söylemlerde bulunur. Tuna’yı savunmak için gelenlere bu işin sonunda hiçbir menfaat olmadığını bildirir. Ancak vatan tüm menfaatlerin üstündedir. Vatanını seven ve koruyan insanlar var oldukça Tuna’nın asla geçilemeyeceği üzerine yaptığı söylev ile etrafındaki gönüllüleri de harekete geçirir. Ölümden korkmayanları kavgaya davet eder ve “*Arkamdan ayrılmamaya Allah’la ahdedersiniz?*” (VS, s. 18) diye sorar, gönüllüler hep bir ağızdan Arnavut dilinde namus yemini anlamına gelen “*Besa, besa,*

besa” (VS, s. 18) nidaları atarlar. İslâm Bey konuşmasından istediği tepkiyi almıştır. Konuşmasını “*Beni seven bir vakit arkamdan ayrılmaz.*” (VS, s. 18) sözleriyle bitirir.

Zavallı Çocuk, Namık Kemal’in Mağusa’da kaleme aldığı üç fasıllık piyesidir. Piyes ilk kez 1873’te basılmıştır. Kızların eğitimi meselesini ilk defa ortaya atan Namık Kemal, *Zavallı Çocuk*’ta eğitimsiz bir annenin sebep olduğu yıkımı işlemiştir (Aktaş, 2011: 168). *Zavallı Çocuk*, yazıldığı dönemin en moda mevzularından biri olan ebeveynlerin kendi çıkarlarını gözeterek çocuklarını evlendirmelerinin zararları üzerine odaklanmaktadır. İnsanın hürriyet hakkını, eş seçiminden rejim meselesine kadar detaylandıran Namık Kemal, *Zavallı Çocuk* piyesinde evleneceği kişiyi kendi hür iradesiyle seçemediği için yaşamına son veren genç bir kızın hazin öyküsünü anlatmaktadır. Yazar, eş seçme hürriyetini çarpıcı bir şekilde dile getirdiği piyesinde her türlü hürriyetin kısıtlanmasına karşı olduğunu ortaya koymuştur.

Birinci fasıl birinci meclis Şefika’nın yalnız başına yaptığı uzunca konuşma ile başlar. Şefika, Ata’ya olan aşkını bir iç dökme şeklinde itiraf eder². Birinci fasıl ikinci mecliste sabah vakti Ata, Şefika’nın yanına gider. Hava serindir ve Şefika üstünde sadece bir entari ile oturmaktadır. Ata, Şefika’yı görünce hastalanacağını düşünerek endişelenir. Şefika ise Ata’ya olan aşkıdan ötürü uyuyamamıştır. Sevddiği adamın ise gece mışıl mışıl uyuduğunu düşündüğü için Ata’ya kızgındır. Ata, ders çalıştığını söylese de Şefika’nın öfkesi dinmez. Tıp eğitimi alan Ata’nın Okulu bitmek üzeredir ve Şefika da artık on dördüne basmıştır. Bu gelişmelerle birlikte ailesinin onları bir aradayken eskisi kadar rahat bırakmayacağını düşünmektedir. Şimdilik Şefika’nın çocuk olduğunu düşündükleri için ailesi görüşmelerine bir engel koymamaktadır ancak birkaç ay sonra işler değişecektir. Ata ise ayrılacaklarını düşünmek dâhi istememektedir. Şefika, Ata’ya onu ne kadar çok sevdiğini ve ondan ayrılırsa öleceğini söyler. Ata da Şefika’ya olan hislerini açıkça ifade ederek genç kız tarafından sevildiği için şanslı olduğunu belirtir. İki genç âşık her iki dünyada da birlikte olmayı dilerler (ZÇ, s. 3-8).

Şefika’nın davranışlarını almış olduğu eğitim ve yazarın genç kızlardan olan beklentisi belirlemektedir. Şefika ve Ata, amca çocukları oldukları için şimdiye değin rahatça

² Namık Kemal, *Zavallı Çocuk*, Hazırlayanlar: Ezgi Aslan - Gönül Yüksel, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir 2019, s. 2. Eserden verilecek sayfa numaraları bu baskıdan olup bundan sonra sadece ZÇ kısaltması ile gösterilecektir.

görüşmüşlerdir. Şefika'nın on dört yaşına basarak genç kızlığa adım atması, durumun değişmesine neden olacaktır. Toplumsal ve dinî kaidelere göre aralarında artık nikâh düşebilecek iki gencin bir arada bulunması doğru değildir. Şefika almış olduğu aile terbiyesi ve eğitimin neticesinde olması gerekenlerin bilincindedir.

Birinci fasıl üçüncü mecliste sohbet eden Ata ve Şefika'nın yanına Şefika'nın babası Halil Bey gelir. Ata ve Şefika'nın okumakta olduğu mecmua hakkında konuşurlar (ZÇ, s. 9-11). Birinci fasıl dördüncü mecliste Şefika, mektebe gitmek için evden ayrılacak olan Ata'nın saçından saklamak için bir parça kesip hatıra olarak almak ister. Ata da aynı şekilde bir yadigâr isteyince Şefika sinirlenerek saçını iade eder. Ata, odadan çıkınca Şefika elinde saç parçalarına sarılarak ağlar (ZÇ, s. 12-13).

Tanzimat yazarlarının genelinde olduğu gibi Namık Kemal de kişiyi içinde yetiştirdiği ailenin ve çevrenin bir ürünü olarak değerlendirir. Bu nedenle yazar, kurmaca kişileri ele alınırken öncelikle onların kişiliklerinin şekillenmesinde etkin olan aile ortamı ve yetişme biçimi üzerinde durur (Ayaz, 2020: 85). Birinci fasıl bu anlamda Şefika'nın büyüdüğü aile ortamını ve yetiştirilme tarzını ortaya koymaktadır. Şefika'nın almış olduğu aile terbiyesinin, piyesin ilerleyen kısımlarındaki davranışlarını etkilediği birinci fasıldan itibaren okuyucuya/seyirciye hissettirilmektedir.

Namık Kemal, *Akif Bey* adlı üçüncü piyesini Kıbrıs'a sürgüne götürüldüğü esnada zihninde kurgulamaya başlamıştır (Sungu, 1941: 22). Namık Kemal, piyesinde yurtsever bir deniz subayı olan Akif Bey'in görev için evden ayrılışının ardından karısının kendisine bağlılık göstermeyişi anlatırken aynı zamanda konuya ahlâkî bir yorum da getirmiştir. Yazar, piyeste Akif Bey adlı şahıs üzerinden kahraman tiplemesini çok açık bir şekilde ortaya koymuştur. Vatan mevzu bahis olunca en âşık, en zayıf insanın bile baştan ayağa bir kuvvet ve kudret timsali kesilerek vatan savunmasına koşarak gitmesi gerektiğini örnekleyen piyeste Akif Bey, Dîlrûba'nın aşkından çılgına döndüğü hâlde orduyu beşerî aşkına tercih ederek bu kahramanlık iradesini yansıtmıştır. *Akif Bey*, vatan sevginin yanında ecdadına layık, millî ahlâk sahibi bir kahramanın hikâyesini içermektedir (Emil, 1988: 21).

Birinci fasıl birinci meclis, Akif Bey ile Şahin'in sohbetiyle başlar. Henüz yirmi yaşında olan Akif Bey savaşa gitmek üzere hazırlık yapmaktadır. Bir deniz subayı olan Akif Bey'in

Dilruba adında genç ve güzel bir karısı vardır. Akif Bey, savaştan dönememe ihtimalini göz önünde bulundurarak kendisinden sonra eşinin perişan olmasını önlemek maksadıyla vasiyetini içeren bir mektup hazırlamıştır. Bu meclis, Akif Bey'in bu mektubu yakın arkadaşı Şahin Bey'e teslimi esnasında ikili arasında geçen konuşmaları içermektedir.³

Şahin Bey, Akif Bey'e vatan savunması gibi kutsal bir göreve gidecek olmasına rağmen sergilediği endişeli tavırlar yüzünden kızmaktadır. Geçmişte korkusuzca savaşarak üzerinde yaşadığı toprakları fethederek vatan toprağı hâline getiren ecdadına karşılık şu anda sergilediği tavır eleştirmektedir. Ecdadı kavgaya gitmek için can atarken Akif Bey'in daha savaş meydanına çıkmadan korkak davrandığı gerekçesiyle onu küçümser (AB, s. 3). Şahin Bey tarafından hakarete uğradığını düşünen Akif Bey, kendisini savunmaya başlar. Şahin Bey kadar kendisinin de devlete bağlı olduğunu ve vatan savunması için canını hiçe sayacak bir askerin ruhuna sahip olduğunu ifade eder (AB, s. 3). Vatani kadar eşini de sevmesinin doğal bir refleks iken gönlünde vatan sevgisinden başka sevgilerin olmasının ayıp karşılanmasına muhalefet eder. Vatan sevgisi her askerin içinde mutlak olması gereken bir duygudur lakin beşerî aşka da gönülde yer olması gerektiğini belirtir (AB, s. 4).

Şahin Bey, Akif Bey'i geçiştirerek savunmasına hiçbir karşılık vermez. Kendisinden iletmesini istediği mektubu vermesini rica eder. Şahin Bey, Akif Bey mektubu getirmek üzere çıkınca Dilruba hakkında kendi kendine konuşmaya başlar. Dilruba'nın Akif Bey'in tanıdığı gibi bir kadın olmadığını "*Melek yapılı şeytan*" (AB, s. 4) olduğunu düşünmektedir. Dilruba'nın dul bir kadın olduğunu, kocasından sonra hayatına giren ilk erkeğin kendisi olduğunu düşünen Akif Bey'in birlikte olduğu kadını aslında hiç tanımasına üzülmemektedir. Bu nedenle de Akif Bey'e acımaktadır (AB, s. 4). Şahin'in Dilruba'ya karşı oluşturduğu düşmanca söylemleri ve Akif Bey'e olan pozitif yorumları piyesteki iyi ve kötü karakterleri belirginleştirir.

Akif Bey, dünyevî vasiyetini bir zarfın içerisine koyarak Şahin Bey'e teslim eder. Babası Süleyman Kaptan'a vermesi için de ayrıca bir mektup hazırlamıştır. Savaşta şehitlik mertebesine ulaştığı zaman emanetlerinin babasına ulaştırılmasını rica eder (AB, s. 5). Akif

³ Namık Kemal, *Akif Bey*, Hazırlayanlar: Ezgi Aslan - Gönül Yüksel, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir 2019, s. 3. Eserden verilecek sayfa numaraları bu baskıdan olup bundan sonra sadece AB kısaltması ile gösterilecektir.

Bey, kendisi öldükten sonra bir daha evlenmeyeceğini sandığı karısı için önlem almaya çalışarak vefasını göstermek istemektedir. Şahin Bey ise Akif Bey gibi düşünmemektedir. Dilerüba'nın Akif Bey'in arkasından yeniden evlenme ihtimali ona göre vardır ve Akif Bey'in gerçeklerin farkında olmamasına şaşırmaktadır. Akif Bey ile bu konuda tartışmanın faydasız olduğunu fark eder ve vasiyetini ileteceğini söyler (AB, s. 6-7).

Şahin Bey, Akif Bey'e ne zaman gemiye bineceğini sorar. Bir saat sonra yola çıkacak olan arkadaşıyla gemide vedalaşmak üzere sözleşerek ayrılır (AB, s. 8). Aksiyon içermeyen bu uzun mecliste Akif Bey ve Dilerüba'nın kişiliği hakkındaki ilk izlenimlerin okuyucuya/seyirciye aktarılır. Bu mecliste yaratılan tek gerilim Akif Bey ile Şahin Bey arasındaki Dilerüba polemikidir. Dilerüba hakkında birbirine zıt iki yargı vardır. Akif Bey'in "vefalı eş" olarak tanımladığı Dilerüba imgesinin karşısında Şahin Bey'in "fettan kadın" figürü vardır. Dilerüba'nın bu iki tanımdan hangisi olduğu sorusu piyesin kurgusunun oluşum sürecini ağır bir tempoda başlatmaktadır. Bu mecliste iki erkeği fikir ayrılığına düşüren yazar, piyesin geriliminde Dilerüba'nın dişil enerjisi ve kadınlığının da payı olduğunu hissettirerek piyesin kurgusunu çözümlemeye çalışan okuyucuya/seyirciye ipucu verir.

Birinci fasıl ikinci meclis Şahin Bey'in gidişiyle yalnız kalan Akif Bey'in monoloğunu içermektedir. Vatana ve karısına duyduğu aşkı kıyaslayarak Osmanlı olmasının gereği olduğu için her ne olursa olsun savaşta bulunması gerektiği için beşerî aşkını ikinci plana atması gerektiğini vurgulayan Akif Bey, kendisini gitmek üzere bulunduğu görevin kutsiyetinin kalbi hislerinin üstünde olduğuna ikna eder. Ayrılmakta zorlandığı karısına veda etmek üzere onu yanına çağırır (AB, s. 9).

Birinci fasıl üçüncü meclis Dilerüba ve Akif Bey'in muhabbeti üzerinedir. Dilerüba Akif Bey'e onu bırakıp gittiği için sitem eder. Ona göre iki fakir köylü olsalardı, Akif Bey askerlik görevi için denizlere açılmak zorunda kalmazdı ve o vakit Dilerüba, Akif Bey'e dilediği gibi cariye olup hizmet edebilirdi. Akif Bey bu fikre iştirak etmez. Onun dediği gibi köylü olsalardı eğer eşi inek sağıp çift sürmek zorunda kalacaktı ve kendisi de vatana hizmet edemeyecekti. Şimdi gitmekte olsa bile ilerde görüşme imkânları hayatta olduklarına göre mümkündür (AB, s. 10-11).

Akif Bey, endişeli gözüken eşini sakinleştirmek için görevinin önemini izah eder. Kendisi gibi vatansever olarak düşündüğü Dîlrüba'ya eşinin vatan savunmasında olduğunu düşünerek teselli bulmasını rica eder. Gittikten sonra eğer bir çocuğu olursa da onu da vatan sevgisi ile büyütmesini öğütler. Savaşta kendisine bir hâl olursa sefil olmayacağını müjdesini verir. Dîlrüba, Akif Bey'in ölümünden sonra yaşayamayacağını söyleyince Akif Bey itiraz eder. Kederlenmemesini yakın zamanda kavuşacaklarını söyleyerek yola çıkar (AB, s. 18-19).

Akif Bey'in gidişiyle yalnız kalan Dîlrüba'nın kendi kendine yaptığı konuşmadan ibaret olan birinci fasıl dördüncü meclis, onun gerçek kişiliğini yansıtmaktadır. Şimdiye kadar olan meclisler Akif Bey'in vatanperver, inançlı ve aynı zamanda eşine son derece bağlı bir adam olduğunu ortaya koyarken Dîlrüba'nın kişiliği belirgin değildi. Dîlrüba'nın kişiliği hakkında birbiriyle uyuşmayan iki görüş vardı. Akif Bey'in ısrarla savunduğu ve çok güvendiği Dîlrüba Akif Bey'in gidişiyle birlikte aslında rol yaptığını ortaya koyar. Birinci fasıl üçüncü meclisteki konuşmalarda aslında samimiyetsiz davranmıştır ve Akif Bey'in bunu fark edememesi ile alay etmiştir. Dîlrüba onun bu kadar saf olmasının sebebinin Akif Bey'in dürüst bir adam oluşuyla ilişkilendirir (AB, s. 19). Namık Kemal, romantik bir refleks ile tamamen ahlâklı ve dürüst bir adam olan Akif Bey'in karşısına tamamen ahlâksız ve yalancı bir kadın olan Dîlrüba'yı çıkarmıştır. Ahlâk anlayışı birbirine zıt olan bu iki karakterin kişisel özelliklerinin çatışmaya başlamasıyla Akif Bey olumlu bir karakter olarak yüceltilir, Dîlrüba ise aşağılanmaya başlanmıştır.

Birinci fasıl beşinci meclis, kocası harbe giden Dîlrüba'nın, düğüne gitmek için takacağı kolyenin incilerinin dizilip dizilmediğini Kamer'e sormasıyla başlamaktadır. Eşi kapıdan az önce çıkan kadının isteğine Kamer şaşırır. Dîlrüba bugüne kadar kaç tane erkeğin evine girip çıktığını sekiz yıldır hizmetinde olan Kamer'e sorar. Kamer'in verdiği yanıt Dîlrüba'nın fettan bir kadın olduğunun ispatı niteliğindedir. Eve girip çıkan erkeğin haddi hesabı olmamasına rağmen Akif'in gidişinin arkasından üzüleceğini düşünmüş olan Kamer'in bu fikrini anlamsız bulur. Kamer, şimdiye kadar eve birçok erkek gelip gitmiş olsa da Akif Bey'i kocası olduğu gerekçesiyle diğer erkeklerden ayrı yere koyar ancak aynı hassasiyeti Dîlrüba göstermez. Akif Bey'in nikâhlı kocası olmasının gözünde hiçbir değeri yoktur (AB, s. 20-21). Namık Kemal, düşünceleri yararlı ve zararlı olarak sınıflandırmaz. İlkesel olarak bütün düşüncelerin serbest olması taraftarıdır. Bir düşüncede onaylanmayacak bir yön varsa

insanlar zaten ona itibar etmeyecektir, ayrıca düşünceler arasında bu türden bir ayrım yapacak bir üst akla hiç kimse sahip değildir. Bu minvalde her düşünce, düşünceler evreninde yer bulabilmeli, isteyen istediği düşünceyi bu evrenden seçebilmelidir. Hakikati ortaya çıkarma bakımından aynı konu üzerinde farklı düşüncelerin olması elzemdir (Aktaş, 2013: 30). Kemal, Dîlrûba'nın harbe giden eşin arkasından düğüne gitmeyi normal karşılayan düşüncesi karşısına evin hizmetlisi olan Kamer'in söylemleriyle tam tersi düşünceyi yerleştirmiştir. Evin hanımının vefasızlığına karşılık evin hizmetçisi daha vefalı bir tavır sergiler. Dîlrûba, her ne kadar ifade özgürlüğünü meşrulaştıran yazarın kaleminde düşüncelerini çekinmeden dile getirse de fikirlerinin karşısına yerleştirilen zıt tavır ve söylemlerle küçük düşürülerek öğretilir.

Birinci fasılda piyesin kurgusunun şekillenmesine yardım eden asıl olay Akif Bey'in harbe gitmek için evinden ayrılmasıdır. Birinci fasıl piyesin ana karakterleri olan Akif Bey ve Dîlrûba'yı tanıtmak için yazılmış meclislerden oluşmuştur. Akif Bey idealize edilirken bu ideal Türk erkeğinin karşısına romantik bir hamle ile Dîlrûba gibi ahlâkî değerlerden yoksun bir kadın çıkartılmıştır.

İkinci fasıl birinci mecliste esere Esat ve Süleyman da dâhil olurlar. Esat, birinci meclisin başında öldüğü düşünülen bir erkeğin ölümünün ispatıyla yeniden bekâr bir kadın hüviyetine kavuşan birisi için sevinmektedir. Memur olarak geldiği Çürüksu'yu başlangıçta hiç sevmemiş olsa da hayatının aşkını burada bulduğu için artık memnun olduğunu itiraf eder. Esat'ın kendi kendine yaptığı bu durum değerlendirmesi sırasında uşağı gelerek Şahin ile yanında getirdiği ihtiyar bir adamın kendisini ziyarete geldiklerinin haberini verir (AB, s. 22).

Uzun zamandır görmediği arkadaşını karşısında gören Esat, Şahin Bey'in, içeri girişiyle birlikte ona sitem etmeye başlar. Şahin Bey, on iki gündür savaştadır. Yeni fethedilen kalenin hâkimiyeti kesinleşinceye kadar orada beklemiştir. Esat, devletin onca askeri varken Şahin Bey'in kaleyi beklemesine şaşırır. Şahin Bey askerliğin ehemmiyeti üzerine uzunca konuşur (AB, s. 23-24). Şahin Bey'in uzun tiradının ardından Esat da onun fikirlerini destekler. İstanbul'dan Çürüksu'ya gelince askerin değerini ve gücünü fark ettiğini bildirir. Esat'ın İstanbul'dan geldiğini duyan Süleyman da söze karışır ve kendisinin de İstanbul'dan geldiğini söyler. İstanbul'daki herkes kara savaşlarında kazanılan zaferlerden ötürü çok

mutludur ancak Sinop'ta yaşananlar herkesin yüreğini yakmıştır. Sinop'ta yapılan muharebede hem mağlup olunmuş hem de kendisi bu savaşta yirmi sekiz yaşındaki oğlunu kaybetmiştir. Zaten vatana kurban olarak yetiştirdiği evladının şehit olmasına üzülmese de kendisinden evvel oğlunun ahirete gitmesine canı sıkılmaktadır. Üstelik kendisi de onca savaşa katılmış olmasına rağmen şehadet mertebesine ulaşamamışken oğlu Akif, genç yaşında şehitlik şerbetini içmiştir (AB, s. 25-26). Bu kısımda Süleyman'ın ağzından yazarın “şehitlik” mertebesine ilişkin görüşleri aktarılmıştır. Süleyman, vatan kavramının tamamlayıcısı olan dinî değerler yolunda ölmeyi yüceltir. “Vatan aynı zamanda inancın da bir parçası olduğu için kıymetlidir” mesajı verilerek şehit olmanın faziletleri vurgulanmıştır.

Esat, Süleyman'ın oğlunun Akif Bey olduğunu öğrenince şaşkınlık yaşar. Süleyman'ın Akif Bey'in haremینی görmeye geldiğini öğrenince şaşkınlığı daha da artar. Süleyman, Dîlrüba'yı alıp İstanbul'a götürmeyi düşünmektedir. Esat, Dîlrüba'yı Süleyman ile görüştürmek üzere davet eder. Dîlrüba ve Süleyman'ın rahatça görüşebilmesi için Esat odadan çıkar (AB, s. 28-29).

Esat'ın odadan çıkararak kendi kendine konuşmaya başlamasıyla piyesin kurgusundaki gerilim artar. Esat'ın âşık olduğu kadın Dîlrüba'dır ve düğün hazırlığı yapmaktadır. Süleyman'ın hâlini görünce evleneceği için pişmanlık yaşasa da Akif Bey artık hayatta olmadığına göre nikâhlanmalarında bir sakınca olmadığına karar verir (AB, s. 29).

İkinci fasıl ikinci mecliste Dîlrüba'yı karşısında gören Süleyman, oğlunun yadigârını koşup kucaklamak ister ancak Dîlrüba'dan aynı sıcaklığı bulamaz. Dîlrüba kendisini tanımamıştır. Süleyman şehit olan kocasının babası olduğunu, kocasının yokluğunda perişan olduğunu düşündüğü kadına el uzatmak, yardım etmek için geldiğini söylese de Dîlrüba onu aşağılamaya başlar. Oğlu gibi kendisin de deli olduğunu söyleyince Süleyman hayretler içerisinde kalakalır (AB, s. 32). Ona göre yirmi yaşında genç bir kadının mevta olan kocasının hayaliyle bir ömür geçireceğini düşünmenin delilikten farkı yoktur. Kayınpederinin peşine düşüp memleketini terk etmesini beklemek akıllı bir adamın işi değildir Akif Bey yoksa artık Esat vardır (AB, s. 33). Dîlrüba, kör sadakate karşı çıkar; o, toplumun kendisinden beklediği bağlılığı sessizce kabul etmeyi reddetmektedir. Yazar, Dîlrüba'nın nankör ve ahlâksız bir kadın olduğu hakkındaki yorumların doğruluğunu Süleyman ile onu karşı karşıya getirdiği bu sahnede ispat eder. Pasif alıcı konumundaki

okuyucu/seyirci için yaratılan bu sahne ile nefret duygusu harekete geçirilerek derin bir tiksinti oluşturulmak istenmiştir. Böylece okuyucu/seyirci Dîlrûba'ya karşı tavır olarak mağdur durumda olan Akif Bey'in yanında durmaya davet edilir.

Oğlunun arkasından yas tutmaktan ziyade yeni bir koca bulduğunu öğrenen Süleyman'ın üzüntüsü ve şaşkınlığı kat be kat artar. Ancak ahirette dahi olsa ağzından çıkacak ithamları oğlunun duyup mahzun olmasını istemez. Dîlrûba'nın oğlunun tasavvur ettiği gibi bir kadın olmadığını gören Süleyman, oğlundan kalan mirası verip gitmek ister (AB, s. 34).

Dîlrûba, kocasından kalan mirası da kabul etmek istemez görünse de Süleyman'ın kalan mirasın “*yüz doksan dört bin kuruş*” (AB, s. 35) olduğunu belirtmesiyle hevesizce kassâm defterini almış gibi yapar. Bu sırada sahneye dâhil olan Şahin Bey, Dîlrûba'ya hakaret etmeğe başlar. İkili arasında münakaşa çıkar. Süleyman her ne olursa olsun oğlunun emanetini korumaya mecbur olduğunu söyleyerek bu ağız dalaşına son verir. “*Kocalı kadın erkekler arasına yakışmaz.*” (AB, s. 35) diyerek Dîlrûba'yı gönderir.

İkinci fasıl üçüncü mecliste Süleyman hem yanlış bir evlilik yapan hem de vatani uğruna şehit olduğu hükmüne varılan oğlunun kaderine üzülür. Şahin Bey ise henüz öldüğünden emin olunmayan Akif Bey'in ölmüş olmasının kendisi için Dîlrûba ile evli kalmaktan daha hayırlı olduğu kanaatindedir (AB, s. 36). Akif Bey, hayatta olsaydı Dîlrûba yüzünden namusu berbat olacakken şehit olarak ahirette devlet kazanmıştır. Akif Bey'i bu yönüyle şanslı sayar ve yaşlı babasına bunları düşünerek şükretmesini söyler. Şahin Bey, Akif Bey'in cesedinin henüz bulunamamış olmasını da göz önünde bulundurarak hâlâ hayatta olabileceğine gönderme yapar. Süleyman, şahitlerin ifadeleriyle öldüğü kanaatine varan mahkemenin hükmüne rağmen Şahin Bey'in böyle düşünmesini yersiz bulur (AB, s. 37). Şahin Bey, Akif Bey'in öldüğünü gözleriyle gördüğünü iddia eden şahısları yalancı şahitlikle suçlar. Akif, gemisindeki cephaneyi ateşleyerek kendisini denize atmış olsa da Çürüksu'ya on beş gün evvel gelen bir adam onu hastanede yaralı olarak gördüğünü söylemiştir. Hatta bu şahıs bugün Akif Bey'in vapurla Çürüksu'ya gelmesini beklediğini söylemiştir. Şahin Bey, Süleyman'ı bu adamla görüştürmek ister (AB, s. 38). Namık Kemal, okuyucuyu/seyirciyi piyese karşı motive etmek için Akif Bey'in ölümüyle ilgili kuşku uyandırır. Akif Bey piyesin geriliminde eylemleriyle olmasa da şahısların diyaloglarda ismini zikretmesinden ötürü varlığını devam ettirir. Akif Bey'in ölümünün bir aldatmaca mı

yoksa trajik bir ölüm mü olduğu sorusuyla okuyucunun/seyircinin dikkatini piyeste tutmaya devam eder.

Süleyman, ısrarla Akif Bey'in öldüğünü savunur. Şahin Bey de Akif Bey'in akıbetinin Süleyman'ın umduğu gibi olmasını diler. Akif Bey, hayattaysa ve geri dönerse bu geri dönüşün baba oğul için hayırlı olmayacağını hissetmektedir. Şahin Bey, baba oğulun kaderinde daha kederli bir son olduğunu öngörür ve bu düşünceler onu kahreder (AB, s. 39).

İkinci fasıl beşinci mecliste Esat, Şahin Bey'i Dilerüba ile olan evliliğini kutlamak için düzenlediği eğlenceye davet eder. Şahin Bey, yakın dostunun babası kendi evinde misafirken bu düğüne katılmayı doğru bulmamaktadır. Esat, Şahin Bey'e düğüne iştirak etmemesinin nedeninin Dilerüba'ya karşı güttüğü nefretten ileri geldiğini bildiğini söyler. Bizzat Dilerüba bu hususta Esat'ı bilgilendirmiştir. Şahin Bey, Dilerüba'nın oyunlarından yorulmuş ve arkadaşlarının bu kadının her dediğine inanmasından bıkmıştır (AB, s. 40-41). Dilerüba'nın oyunlarını ortaya çıkarmaya çalışsa da boşunadır. Akif gibi Esat da Dilerüba'nın oyuncağı hâline gelmiştir. Esat asla Dilerüba'ya laf ettirmez. Evlilik için kendisinin ısrarcı olduğunu eğer bu evlilik gerçekleşmezse telef olacağı için Dilerüba'nın ikna olduğunu söyler. Şahin Bey'in bu denli kızgın olmasının başka bir sebebi olduğunu hissetse de Dilerüba'nın kendisini sevdiğini düşünmekten başka bir şeye kafa yormak istemez (AB, s. 42-43).

Üçüncü fasıl birinci meclis akşam vakti Dilerüba'nın konağında davetliler için düzenlenmiş bir odada, Selim ve Bahtiyar'ın düğün üzerine yaptığı muhabbet ile başlar. Dilerüba bir yıl içerisinde ikinci kez evlenecek olmasına rağmen iki düğünden de ancak düğün günü haberdar olmuşlardır. Akif Bey, ateşli ve hiddetli bir adam olduğu için evliliği boyunca Dilerüba ile gerçekleri söylemeye cesaret edememiş olsalar da Esat'ın çekinilecek bir yanı yoktur. Esat'a gerçekleri söylemek isteseler de düğün günü bir erkeğe haremiyle ilgili kötü konuşmanın yanlış bir eylem olacağını fark ederek vazgeçerler. Dilerüba'nın vaktiyle birlikte olduğu erkeklerin listesinde Selim, Bahtiyar ve Şahin Bey'in de olduğunu öğreniriz. Dilerüba, birbirini çok iyi tanıyan ve arkadaş olan bu erkeklerin hepsiyle gönül ilişkisi yaşamakta bir sakınca görmediği gibi onları birbirlerine düşürecek kadar da maharet göstermiştir (AB, s. 44-46). Bu noktada şahısların yorumları Dilerüba'nın gerçek yüzüne tutulan ayna gibidir. Namık Kemal piyesteki erkeklerin yorumlarını referans göstererek okuyucunun/seyircinin Dilerüba hakkında olumlu yaklaşım geliştirmesine izin vermez. Dilerüba, piyes boyunca

karşımıza ya “arzulanan kadın” ya da “arzu arayan kadın” olarak çıkmaktadır. Dîlrûba, tüm erkeklerde ilgi uyandırmaktadır. Metnin içeriğinin oluşumuna en çok Dîlrûba’nın bu şehvetli karakteri ve düşünce tarzı yön vermektedir.

Gûlnihâl, Namık Kemal’in sürgüne gitmeden önce büyük bir parçasını yazdığı ve Mağusa’da bitirdiği piyesidir (Kaplan, 1948: 164). Piyes, yazar tarafından ilk olarak *Râz-ı Dil* adıyla yazılmıştır ancak eser, halkı hükûmete karşı kışkırtma tehlikesi taşıdığı gerekçesiyle yayın izni alamamıştır. Yazar da piyes kişilerinden biri olan dadının ismini piyese vererek eserinin ismini *Gûlnihâl* olarak değiştirmiştir (Sağlık, 2012: 266, 268). *Gûlnihâl*, geneli itibariyle dürüstlük/fedakârlık - bencillik/zalimlik kavramları arasındaki tezat ve gerilim üzerine kurgulanmıştır (Engin, 2014: 358). Hükûmetin keyfi davranışlarını eleştiren piyeste karakterler sağlam bir kompozisyon üzerine kuruludur.

Birinci perde birinci meclis, İsmet’in konağında başlar. Muhtar Bey, Kaplan Paşa’nın ve İsmet’in amcalarının oğludur. Babası, sancak beyliği yapmış ancak Kaplan Paşa tarafından öldürülmüştür. Sancak beyi olması gerekirken hakkını aramamış, onu yerine bu göreve Kaplan Paşa gelmiştir. Piyes, İsmet’in küçüklüğünden beri dadılığını yapan Gûlnihâl’in İsmet’i Muhtar Bey’in canının tehlikede olduğu yönünde uyarmasıyla başlar. Gûlnihâl, İsmet’e Paşo Hanım’a karşı daha dikkatli davranması gerektiğini söyler. Geçmişte konakta birçok insanın ölümüne şahitlik eden kadın; Kahraman Bey gibi İsmet’in dayısı ve öldürmeyeceklerine söz verdikleri başka bir adamı zalimce öldüren konak halkının, güvenilir insanlar olmadıklarını söyler. Ancak İsmet, bu gerçekleri dinlemek istemez.⁴ Gûlnihâl, İsmet’in durumun ciddiyetini anlaması için nasıl esir düştüğünü anlatır. Kaplan Paşa gibi bir adam konağını basarak kocasını ölmüştür ve kendisini de esir olarak esircilere satmıştır (G, s. 6-9). Gûlnihâl, İsmet’in annesinin yanına esir olarak geldikten sonra hayata karşı öfkesini yenebilmiş ve İsmet’in annesi sayesinde yaralarını sarmıştır. Bu nedenle de İsmet’i çok sevmektedir. Muhtar Bey için “*Fukara Babası*” (G, s. 11) denilmesinden ve konakta sözü geçen adam olmasından ötürü “*ölümüne karar verilmiş adam*” (G, s. 11) olduğunu düşünmektedir. Muhtar Bey’e saygı duyarmış gibi görünen konak halkı yüzünden sonunun yaklaştığını söyler (G, s. 10-12). Piyeste “yeni kadın tipi”ni akıl ve düşünce üretme

⁴ Namık Kemal, *Gûlnihâl*, Hazırlayan: Kenan Akyüz, Milli Eğitim Yayınevi, İstanbul 1989, s. 3-6. Eserden verilecek sayfa numaraları bu baskıdan olup bundan sonra sadece G kısaltması ile gösterilecektir.

boyutunda görürüz. Piyeste İsmet adeta Gülnihâl'in yaşadıklarını yeniden yaşamaktadır. Bundan dolayı Gülnihâl, İsmet'in başına gelebilecekleri önceden sezerek onu sürekli ikaz eder. Ancak İsmet, aynı öngörüye sahip olmadığı için onu dikkate almaz (Sağlık, 2012: 271).

Birinci perde ikinci mecliste odaya giren Cariye, Muhtar Bey'in konağa geldiği haberini İsmet'e getirir. Muhtar Bey'in sonunu hayırlı görmeyen Gülnihâl, endişelenir (G, s. 13). Birinci perde üçüncü mecliste İsmet, Gülnihâl'in endişelerini Muhtar Bey'e iletir. Muhtar Bey, neden böyle bir fikre kapıldığını sorgulayınca Gülnihâl, Kaplan Paşa'nın İsmet'e olan ilgisini söyleyerek onun İsmet'i almak için kendisini öldürebileceğini söyler. Muhtar Bey ve İsmet böyle bir şeyin asla gerçekleşmeyeceğini söyleyerek Gülnihâl'i ciddiye almazlar (G, s. 14-19). Kaplan Paşa her ne olursa olsun padişahın adamıdır ve Gülnihâl'in lafıyla onu yargılamak istememektedirler. Gülnihâl ise Kaplan Paşa'nın göreve geleli iki yıl olmasına rağmen sudan sebeplerle insanların canına kıydığını ve padişahın bunlardan haberi olmadığını söyler. Padişahın haberi olsa zaten Kaplan Paşa'yı görevden alacağını ima edince Muhtar Bey, akrabası aleyhinde padişaha konuşmayacağını söyleyerek konuyu kapatır (G, s. 19-20). Zulüm, baskı ve isyan temalarını işleyen *Gülnihâl*'de Muhtar Bey'in ülkesinde yaşanan zorbalıklara sesini çıkarmaması, ondaki dünyanın değersiz ve ölümün sanıldığı kadar korkunç olmadığı fikrinden ötürüdür (Aktaş, 2011: 44).

Birinci perde dördüncü mecliste Muhtar Bey ve İsmet, Gülnihâl'in odadan çıkışıyla birlikte romantik konuşmalar yaparlar. Ancak İsmet, Gülnihâl'in dedikleri yüzünden endişelenir ve bir yolunu bulup başka bir yere gitmeyi Muhtar Bey'e teklif eder. Muhtar Bey ölümünden korkmanın gereksiz olduğunu söyleyerek bu teklifi reddeder (G, s. 20-22).

Piyenin başlangıç kısmında, birbirini izleyen sergilemeler içinde düğüm nitelikli olaylardan çok geriye yönelik, geçmiş dönemle ilgili bilgilendirmeler oldukça önemli yer tutar (Sevinçli, 1991: 205). Bu kısımda Gülnihâl ile İsmet arasındaki ilişki, okuyucuya/seyirciye açıklanmıştır. Gülnihâl'in başından geçenler de olaylarla ilişkilendirilerek anlatılarak okuyucunun/seyircinin Gülnihâl'i daha yakından tanıması sağlanmıştır.

Namık Kemal'in İslâm birliği düşüncesinin işlendiği *Celâleddin Harzemşah* eseri, tiyatroları içinde oynanmak için değil okunmak için yazılan tek piyesidir. Eserin aslında *Emir Nevruz Bey*'in ilk bölümü olduğunu ifade eden Tanpınar, eserin sonunda yarım kalan olayların Emir

Nevruz Bey’de tamamlandığını dile getirmiştir (Tanpınar, 1988: 353). İslâm dünyası üzerine saldıran Moğolları anlatan eserde bu saldırılara karşı koymaya çalışan Celâleddin Harzemşah’ın hayatı, çabaları ve savaşları yer alır. Yazar, eserini Mağusa’da yazmaya başlar ve Midilli’de tamamlar. Midilli’den Abdülhak Hâmid’e yazdığı 5 Temmuz 1879 tarihli mektubunda bu eseri hakkında “*Benim Silistre nasılsa çıkmadı; istenildi de çıktı. Onun sonu Zavallı Çocuk idi. Silistre, Zavallı Çocuk’un sonu değil idi... Celâl tabî’i çıkamaz; çünkü mevzû’u sırf din üzerinedir. Daha meşihat davasında bulunmadık ya! Senin o yolda olan eserlerine de izin vermezler; ma’mafih ben Magosa’da iken, altında imzam olmadığı için Gülnihâl ellerini, kollarını sallayarak bâ-izn-i cenâb-ı ma’rifet- penâhî ortaya atılmıştı.*” diyerek, Celâleddin Harzemşah’ın basılma aşamasında olduğunu haber verir.” (Dinç, 1992: 176). 27 Ağustos 1881 tarihli bir diğer mektubunda ise eserini bitirdiğinin müjdesini verir (Dinç, 1992: 176).

Piyes, sahnelenme amacı taşımadığı için uzun yazılmıştır. Piyesin bu hâliyle sahnelenmesi oldukça güçtür. *Celâleddin Harzemşah* beş fasıl on altı perdelik bir piyestir ve sahneye giren şahıslara göre piyesteki perdeler meclislere ayrılmıştır.

Namık Kemal’in *Celâleddin Harzemşah* piyesinde eserin birinci faslı başlangıç bölümüne ayrılmıştır. Başlangıç bölümünün sonuna doğru piyesteki heyecan ve merak unsuru da giderek artmıştır. Piyes, Âb-ı Sükûn adasında şahane fakat eskice bir çadırdaki Neyyire’nin eski aşk dolu ve mutlu günlerini hatırlatarak çehresi giderek solan sevgilisi Celâleddin’e serzenişleriyle başlar. Tüm serzenişlere, aşk dolu günlerin hatıralarına rağmen Celâleddin’in akli hanedanlığının vaziyetindedir. Tatar askerinin hanedanının ve İslâm’ın namusunu ayaklar altına alması yetmezmiş gibi babasının uzak bir adaya kaçmasını sindirememektedir.⁵ Neyyire’nin bir padişah olan babasıyla ilgili anılarını anlattığında “*Söyle! Söyle! Aradığım gibi bir pâdişâh, istediğim gibi bir baba tarif ediyorsun! Kayın pederim olsun mert olduğunu düşünüyorum da gönlüm biraz teselli buluyor. Keşke ben de senin kadar bahtiyâr olaydım da pederim, vâhimesinin yoluna devletini fedâ edeceğine devletin yoluna beni fedâ edeydi!...*” (CH, s. 81) diyerek cevap verir. Birinci mecliste geçen konuşmalar Celâleddin’in vatan uğruna ölüme bile seve seve gideceğini gösteren, cesur ve vatanperver bir kişiliğe

⁵ Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah*, Hazırlayan: Oğuz Öcal, Akçağ Yayınları, Ankara 2020, s. 79-80. Piyesten yapılacak alıntılarda bundan sonra CH kısaltması kullanılacaktır.

sahip olduğunu ortaya koyan bir yapıya sahiptir. Merkezî kişi olan Celâleddin'in kişiliğine dair ilk izlenimleri burada ediniriz.

Birinci fasıl birinci perde ikinci meclis Neyyire ve Celâleddin arasındaki diyaloglarla devam eder ve bu mecliste Celâleddin'in oğlu Kutbettin de sahneye dâhil olur. Neyyire'nin ağzından Celâleddin yüceltilerek kahramanlaştırılır. Namık Kemal; özgüvenli kişiliği, güçlü bir devlet kurabileceğine dair inancı ile Celâleddin'i eserin romantik kurgusuna uygun olarak giderek kurtarıcı niteliğinde bir kahramana dönüştüreceğinin sinyallerini vermiştir (CH, s. 85-90).

Birinci fasıl birinci perde üçüncü mecliste babasının gezmekten döndüğünü öğrenen Celâleddin, babasına bu kaçışından ötürü aldığı tavrı, sert bir şekilde ifade eder: *“Gelsin hünsâ yürekli erkek! Sâil tabiatlı pâdişâh! Şahin yumurtasından çıkma çaylak... O beni vazîfeme, dinime, vatanıma, milletime hizmetten men' ediyor. Ben de kendimi ona itaatten men'e mecbûr edeceğim.”* (CH, s. 90). Baba-oğul arasındaki çatışmaların habercisi sayılabilecek bu meclis eser boyunca yazılmış en kısa meclistir.

Birinci fasıl birinci perde dördüncü mecliste Celâleddin ile babası arasındaki çatışma ikisi arasında geçen konuşmalarla daha da belirginleşmeye başlar. Celâleddin'in heyecanlı ve korkusuz kişiliği yazar tarafından destek görülürken Mehmet Harzemşah'ın realist kişiliği, bir elinde kitap bir elinde kılıç tutan padişah olması okuyucuya aynı heyecanla verilmez. *“Halife düşmân, İslâm pâdişâhları hasût, evlât, akraba harîs, ümerâ hâin, asker gâfil, halk âciz! Cengiz gibi yüz bin kişilik yirmi, otuz orduya sahip bir belâya yalnız seninle mi mukâbele edeyim?”* (CH, s. 95) diyen Mehmet Harzemşah'ın ileri görüşlülüğünün ve tecrübeli bir yönetici olduğunu ancak eserin sonuna doğru kavrarız. Ancak Namık Kemal, Mehmet Harzemşah'ın bahsettiği tüm olumsuzluklara boyun eğmekten değil her şeye rağmen İslâm birliği için mücadele etmekten yanadır. Bu nedenle Celâleddin bu bölümde yine vatanperver, kavgadan kaçmayan, milletine düşkün kişiliği ile ön plana çıkartılarak kavgadan kaçan babasının padişahlığı ve millî değerleri sorguya çekilir. Namık Kemal, Celâleddin'den yana tavır alır ve onun görüşlerini destekleyerek Sultan Mehmet'in görüşlerini değersizleştirir.

Birinci fasıl birinci perdenin beşinci meclis, sahneye dâhil olacak yeni bir kişinin haberi ile başlar. Bu bilgi yine Kutbettin tarafından bildirilir. Burası üçüncü meclisten sonra en kısa meclistir (CH, s. 98). Yazar, sahneye katılacak kişiler için öncesinde onların gelişini haber veren kısa bölümler yazmıştır.

Birinci fasıl birinci perde altıncı mecliste piyese Özbek'in girişiyle birlikte gerilim artar. Baba-oğul arasında cereyan eden Moğol ile savaş münakaşasını Özbek'in verdiği haberler iyice alevlendirir. Oğlu tarafından hor görülen, aşağılanan Mehmet'in üzüntüsü Özbek'in tavrı ve verdiği haberlerle katbekat artar. Validesi ve iki cariyesi Cengiz tarafından esir alınmıştır. Oğlu Rükneddin şehit edilmiştir. Özbek, bu haberleri acımasızca padişahı alaya alarak verir (CH, s. 99-104). Oğlunun kahramanca savaşarak şehit olduğunu bildirirken Mehmet'in kaçarak hayatta kalışını iğneleyen bir tavır sergiler. Zaten babasına karşı öfke duyan Celâleddin'in öfkesi de duydukları karşısında giderek artar. *“Piyeste dikkati çeken ilk unsur kötü yöneticinin kötü babalıktan soyutlanmamasıdır... Mehmet iyi bir padişah, dolayısıyla iyi bir peder olmadığından Celâl ona rahatlıkla saygısızlık edebilmektedir.”* (Çamurdan, 2015: 59). Mehmet'in dördüncü meclisten itibaren oğlunun tavırlarından ve sözlerinden duyduğu üzüntü bu mecliste had safhaya ulaşır ve nüzul indirerek ölür. Babasının ölümünün ardından Celâleddin hiç vakit kaybetmeden harp kararı alır. *“Ben taştan, topraktan Müslüman peydâ etmek istiyorum.”* (CH, s. 107) diyerek de savaşa çıkmasının nedenini açıklar. Birinci fasıl yedinci meclis de üçüncü ve beşinci meclisler gibi kısa soluklu bir meclistir. Burada Mehmet'in ölüm haberi Neyyire'ye verilir (CH, s. 107-108).

Birinci fasıl birinci perde son meclisi olan sekizinci mecliste harp yolunda tek engel olarak gördüğü babasının vefatıyla birlikte cenk kararı alan Celâleddin, bu kararını ailesiyle ve adamlarıyla paylaşır. Geride kalmak istemeyen ailesini de yanına alarak Tatar illetinin ilerleyişini durdurmak için yola koyulurlar. Birinci perde başladığından beri Celâleddin, sürekli dile getirdiği Tatar ile savaşma arzusunu nihayete erdirmek adına ilk adımı atmış olur (CH, s. 108-110).

Tanzimat melodramlarında ailenin başı olan baba imgesi Namık Kemal tiyatrosunda devletin başı olan padişahla örtüşür. Baba; kahramanlık, vatanseverlik, otorite ve koruyuculuk bakımından padişaha koşuttur ve onu oğul izler. Metnin dramatik yapısı içinde

erkek-oğul, baba-padişah ikilisi önemli bir yere sahiptir (Çamurdan, 2015: 59). Bir Tanzimat yazarı olan Kemal'in piyesinin başlangıç kısmının ana değer eksenini baba-padişah koşutluğudur. Ancak bu, negatif yönüyle ele alınmıştır. Çağdaşları gibi babanın ardından oğula önem veren yazar, Celâleddin'in tahta çıkışındaki ülküselliği arttırmak için babayı onun gölgesinde bırakmayı tercih etmiştir. İlk beş meclis Celâleddin'i tanıtmak adına yazılmış diyaloglar üzerine kuruludur. Vatansever, idealist ve inançlı bir birey olarak tanıtılan Celâleddin, her yönüyle tahta çıkmayı hak eden bir erkek evlat olarak seyirciye/okuyucuya tanıtılır. Piyenin ilk beş meclisinde aksiyon yavaş tempoda ilerlese de Özbek'in sahneye dâhil olmasıyla birlikte piyesteki heyecan bir nebze olsun artmıştır. Mehmet Harzemşah'ın ölümüyle birlikte piyesteki durağanlık kırılmaya başlamıştır. Celâleddin'in trajik bir kahraman olarak idealize edileceği piyesteki olaylar silsilesi, birinci perdenin sonunda başlamış olur.

Namık Kemal, *Kara Bela* adlı piyesini Mağusa'da kaleme almıştır. Hindistan'da Babür sarayında geçen bir olayın üzerine kurulan piyes, yazarın diğer eserlerinden tamamen farklı bir karakterdedir. Yazarın bilinen kaygılarından hiçbirini taşımayan bu piyes, kendi alanında tektir (Savaş, 2013: 67).

Mehmet Kaplan, Hamit'in *Duhter-i Hindî* mukaddimesinde ileri sürdüğü "*Herkesin bildiği hayattan bahsetmek, insanın yüzüne ayna tutmak gibidir. Tiyatronun mevzuu ya tarihten ya âdet ve tabiatları halkımızca malûm olmayan kavimlerin hayatından alınmalıdır.*" (Kaplan, 1948: 179) düşüncesinin ve eserinin Kemal'in *Kara Bela* adlı piyesini yazmasında etkili olduğu görüşündedir. Namık Kemal, en zayıf eserlerini bile bastırmaktan çekinmezken bu piyesi onun ölümünden epeyce sonra toplu eserlerinin arasında İstanbul'da 1910 yılında basılmıştır. Eserin en önemli karakterlerinden biri olan Ahşid'in, Shakespeare'in *Titus Andronicus* 'unda yer alan Aaron'a benzerliği dikkat çekmektedir (Enginün, 2008: 155-157).

Kemal, Tanzimat döneminin en çok işlenen temalarından biri olan ve aynı zamanda sosyal bir problem olan "kölelik" sorununa değindiği *Kara Bela*'da, hadım olduğu zannedilen harem ağasının, Hind hükümdarının kızı Behrever Banu'ya olan takıntılı aşkını ve bu aşk neticesinde cereyan eden olaylar silsilesini ele almaktadır.

Beş fasıl otuz altı meclisten oluşan piyesin birinci fasıl birinci meclisi Hind ağaç ve çiçekleriyle süslenmiş bir bahçede şemsiye altında istirahat eden Behrever ve ona eşlik eden Mihridil'in sahnede gözükmeleri ile başlamaktadır. Bahçenin diğer tarafında ise Hüsrev Mirza bir ağacın altında uyur gibi görünmektedir.⁶

Bu meclis Mihridil ile Behrever'in arasında geçen diyaloglardan oluşur. Mihridil, kederli bir hâl ile düşüncelere dalmış olan efendisinin hüznünün sebebini merak etmektedir. Dâyesinin ısrarlı sorularına ve serzenişlerine rağmen Mihridil asıl derdini söylemek yerine onu geçiştirmeye çalışmaktadır. Mihridil'in merakı zaten canı sıkkın olan Behrever'i iyice bunaltır. Diyaloglar ilerledikçe Mihridil, her şeyin farkında olduğunu ve genç kızın derdinin sebebini bildiğini belli eder. Behrever'e açıkça gönlünü bir delikanlıya kaptırdığı için hastalanacak vaziyetlere düştüğünü söylemesiyle piyesin kurgusu oluşmaya başlar (KB, s. 1-3).

Piyesteki ilk çatışma, Behrever'in bir padişah kızı olmasına karşılık âşık olduğu şahsın farklı bir sınıfa mensup olan vezirin oğlu Hüsrev olmasıdır. Bu fasılda Mihridil, iki genç arasındaki sınıf farkına dikkat çekerek bu ilişkinin uygunsuz olduğunu öne sürer. Behrever'in sevdiği adama kavuşmasının statü farkı sebebiyle mümkün olmadığına vurgu yapan söylemlerde bulunur. Behrever, dâyesinin söylemlerinden kimsenin bilmesini istemediği Hüsrev'e olan ilgisinin aslında herkesçe bilindiğini fark eder ve sinirlenerek kendini savunmaya geçer. Behrever, Hüsrev'e olan ilgisini yalanlayarak onu öncelikle iftiracılıkla suçlasa da bu aşkın mümkün olamayacağını, babasının münasip göreceği kişiyle evlenmesi gerektiğini söylemesi üzerine "*Vallahi başkasına varmam!*" (KB, s. 4) diyerek Mihridil'in şüphelerinde haklı olduğunu ortaya koyar. Mihridil, izlenimlerinde haklı olduğunu görerek iyice efendisinin üstüne gider. Sırrının ortaya çıkmasından huzursuz olan Behrever onu susturmaya çalışır ancak bu susturma girişimi başarısız olur. Mihridil'in Behrever'e hislerinden vazgeçmesi yönünde gerekli ikazları her fırsatta yapacağını söylemesinin ardından Behrever, dâyesi ile arasında yaşanan bu gerginliğe daha fazla dayanamayarak baygınlık geçirir. Birinci meclis Mihridil'in panikleyerek yardım istemesiyle sona erer (KB, s. 4). Piyesteki aksiyonun ilerletilmesinde de Behrever'in bu ani baygınlığından yararlanılmıştır. Birinci fasıl ikinci mecliste bu doğrultuda imdat çılgınlıklarını duyarak

⁶ Namık Kemal, *Kara Bela*, Haz: A. Feriha Sever, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989. Eserden verilecek sayfa numaraları için bundan sonra KB kısaltması kullanılacaktır.

yardıma koşan Ahşid de böylelikle sahneye dâhil olur. Ahşid, Behrever'i görür görmez bu durumun kabahatlisi olduğunu düşündüğü Mihridil'i azarlamasıyla başlar hatta Behrever'e ne olduğunu öğrenmek için Mihridil'i tehdit eder. Mihridil suçlunun Hüsrev olduğuna işaret edince Ahşid, dâveyi Mihridil'i uyandırması yönünde tembihleyerek yanlarından ayrılır (KB, s. 5- 6).

Birinci fasıl üçüncü mecliste Ahşid, Hüsrev'in yanına giderek aslında bulunduğu konumdaki bir hizmetliden hiç beklenmeyecek bir üslûp ile Hüsrev'den hesap sormaya başlar. Neticede karşısındaki bir vezirin oğludur ve Hüsrev başarıyla sonuçlanmış birçok savaşa da komutanlık etmiş güçlü bir erkek iken Ahşid sadece bir harem ağasıdır (KB, s. 6).

Behrever'in hizmetine özel olarak tahsis edilen Ahşid, iktidar için zararsız kabul edilen sıradan bir hadım ağasıdır ancak piyesteki vak'aların oluşmasını sağlayan tezat da, ileride görüleceği üzere, Ahşid ile ilgili bu genel kanaattir. Behrever'in baygınlık geçirmesine aşırı tepki vererek Behrever için fazlasıyla endişe duyar. Behrever'in rahatsızlanmasının sebebinin Hüsrev olduğunu öğrenince öfkelenerek haddini aşan bir davranış ile Hüsrev'den hesap sormaya gitmesi, Ahşid'in Behrever'i bir hizmetliden beklenen ilginin üstünde sahiplendiğinin ilk işaretidir. Ahşid, Hüsrev'den hiç çekinmeden bu öfkesini ortaya koyarak cesur bir tavır sergilemiş ve büyük bir risk almıştır. Ahşid haddini iyice aşarak Hüsrev'e azarlama derecesine varan söylemlerde bulunur. Gücü elinde bulunduran Hüsrev olmasına rağmen o, Ahşid'in karşısında utangaç, mahzun bir çocuk gibi davranır. Kendini köle ve hadım edilmiş bir erkek karşısında hür ve soylu bir erkeğin savunması gerektiği gibi savunamaz. Ahşid, *"Ölüm uykusuna mı yattın? Yoksa ölüm uykusuna yatmak mı istiyorsun? Karşıdaki çadırda biri bayıldı; kimdir bilir misin? Babanı âdi bir adam iken vezir eden efendimizin ciğerpâre kerîmesi... Bayılmasına sebep kimdir? Bilirsin, hem kendi nefsinin bilir gibi bilirsin. Şu sâdik bendeye, şu vezirzâdeye bak! Dünyada önüne çıkacak; gezdiği yerlerde uyuyacak kimse bulamadın öyle mi?"* (KB, s. 6) diyerek Behrever ve Hüsrev arasındaki gönül ilişkisinin farkında olduğunu sert bir şekilde açıkça bildirir. Hüsrev ise sadece kabahatsiz olduğunu ifade ederek bu tavra karşılık ne kusur işlediğini sorgulamakla yetinir. Ahşid'in bu fasılda kendi kendine *"Dünyada benim için kaçırılmayacak bir fırsat var ise budur."* (KB, s. 7) demesi bir diğer çatışmanın oluşmaya başladığının işaretidir. Ahşid'in bu durumundan sağlayacağı bir fayda vardır ve piyesin ilerleyen bölümlerinde Ahşid'in eline geçen bu fırsat tüm olayların seyrini değiştirecektir. Ahşid, eline geçen bu

fırsatı değerlendirmek için ilk hamlesini yapar. Karşısında her ne kadar serdar da olsa henüz çok genç olan âşık bir adam vardır ve yönlendirilmeye çok müsaittir. Bu aşkın görüldüğü kadar imkânsız olmadığını söyleyerek Hüsrev'e yakın davranmaya başlar. Bu yakınlık ile Hüsrev'in başı döner, gerçeği fark edemez. Hüsrev, Ahşid'in samimiyetine inanır ve ona hayranlık duyar (KB, s. 8).

Dördüncü meclis Ahşid'in monologlarından ibarettir. Ahşid'in eski efendisinden kazandığı paraları esircilere yedirdiğini, aslında çoktan özgür olduğu hâlde azat kâğıdını yırttığını ve kendini saraya yalandan hadım ağası olarak sattırdığını öğreniriz. “*Gönül insana neler yaptırıyor?*” (KB, s. 8) diyerek bu beklenmedik hareketin sebebinin Behrever olduğunu kendi ağzıyla itiraf eder. On sene boyunca esirlik hayatının çilesini çekmiş olsa da kölelikten kazandığı paraları esircilere yedirip hadım ağası namını kazandığı için memnundur. Saray hizmetinde çalışan bir hadım ağası olmayı yaşadıklarının bir ödülü olarak görmektedir (KB, s. 8).

Behrever için parasından ve hürriyetinden vazgeçen Ahşid için yaşamsal varoluşunun tek bir amacı vardır, o da ne olursa olsun Behrever'e sahip olmaktır. “*Mâlik olcağım!... Elbette mâlik olcağım!... O benim servetimin, hürriyetimin bedelidir.*” (KB, s. 8) diyerek de Behrever'in hayatındaki anlamını ve ona olan arzularını açıkça ifade eder.

Ahşid, eylemlerinin neticesinde ödül olarak Behrever'e yakın olmakla şimdiye değin yetinse de başka bir erkeğin varlığıyla birlikte kıskançlık hissi yaşamaya başlar. “*(...) Şu Mirza'ya bak! Bizi kendinin aşkına, muhabbetine vâsita etmek istiyor. Gece herkesin vâsita-i sefâhâtı değil midir? Ya biz geceye benzemez miyiz? Bîçare ne bilsin ki, ben güneşimi bir kere koynuma aldıktan sonra bir daha gösterir gecelerden değilim (...)*” (KB, s. 8) diyen Ahşid, Hüsrev Mirza'ya meydan okur ve Behrever ile kendisi arasında cinsel bir birlikteliğin muhakkak gerçekleşeceğini bildirir. Çünkü Ahşid, Behrever'e sahip olamazsa çektiği onca acı anlamını yitirecek, gösterdiği çaba boşa gidecek ve varoluşsal sorunlar yaşayacaktır.

Ahşid, siyahî bir köle olmasından ve derisinin renginden ötürü kendisini bahtsız hisseder. “*(...) Bu renk! Yâ Rabbi, niçin gönlümü böyle ateş, vücudumu böyle kömür gibi yarattın! (...)*” (KB, s. 8) diyerek teninin renginden dolayı yaratıcısına isyan eder. Ahşid'in kendinde beğenilecek bir taraf bulamaması, bedeninin çirkin olduğunu düşünmesi, özgüven problemi

yaşadığının göstergesidir. Behrever ile arasında yaşanacak aşk için geçerli bir neden bulamaz. Siyah tenli bir erkek olmasını karşı cinsin gözünde itici bir faktör olarak görmektedir. Teninin renginin değişmesi mümkün değildir ve beyaz tenli Hüsrev'in Behrever ile birliktelik yaşamasını engelleyecek üstünlükte bir nitelik de kendinde bulamamaktadır. Bu nedenle Behrever'e rızası dışında sahip olmayı düşünür lâkin genç kızın gönlüne giremeyeceğini bildiği için böyle bir düşünceyi ilk planda reddeder. Reddedilen düşünce ise anında yeni bir tez ile olumlu hâle getirilir. Ahşid, bu sefer insan gönlünün kıymetsiz olduğunu sevgilinin teninin gönül kavramından daha üstün olduğu tezini öne sürer (KB, s. 8). Ahşid, türlü bahanelerle piyesin ilerleyen bölümlerinde gerçekleştireceği kötü emellerinin gerçek hayattaki standart değerler ile arasındaki bağlantıyı keserek tecavüzü normalleştirmeye çalışır. Konuşması boyunca, mantıklı düşünme eylemleri ansızın boyut değiştirerek genelgeçer yargı ve kabullerden uzaklaşır. Ahşid'in değişkenlik gösteren bakış açısı ve değerlendirmeleri sağlıklı bir ruh sağlığına sahip olmadığına işaret etmektedir. Kendi yarattığı cinsel kimliğin içinde huzursuz ve mutsuz olduğunun da ispatı niteliğindedir. Ona göre sadece sevmesi ve arzulaması Behrever'e sahip olması için yeterlidir. Ahşid, bu mecliste Behrever'in rızası dışında ona sahip olacağını ifade eder. Gözünü karartan Ahşid, yapacaklarını kendince haklı çıkartmak için “*Ne yapayım? O da beni seveydi!...*” (KB, s. 9) der.

Birinci fasıl beşinci mecliste baygın hâlde olan Behrever uyanır. Başına ne geldiğini öğrenmeye çalışır. Daha sonra bahçenin diğer ucunda olan Hüsrev'in olmadığını fark ederek neden orada olmadığını Mihridil'e sorar. Behrever, Ahşid'in Hüsrev'in yanına gittiğini öğrenince Mihridil'in sırrını herkese yaydığını düşünerek hiddetlenir ve ona hakaret eder (KB, s. 9). Behrever'in tavırları ve düşünceleri de Ahşid'inkiler gibi birbirine zıttır. Behrever, aşkını söylemekten bile çekinen, yakınları tarafında hislerinin duyulmasından endişe eden, edepli ve utangaç bir kız olarak sahneye giriş yapsa da birinci fasıl birinci meclisten sonra çevresinde gerçekleşen olaylara karşı aşırı agresif tepkiler verdiği görülmektedir. Baştan Mihridil ile açıkça gönül mevzularını konuşurken cevap vermekten kaçınan, gücünü sergilemekten imtina eden, kendini savunamadığı için baygınlık geçirecek hassasiyete sahip olan genç kız, sırrının açığa çıktığını düşününce bütün çekingenliğini bir yana bırakarak evin sahibi olduğunu, diğerlerinin ise hizmetçi olduğunu net bir şekilde ortaya koyar. Behrever'in değişken bir ruh hâli içinde olması, sağlam bir psikolojiye de sahip olmadığının göstergesidir.

İkinci fasıl birinci meclis bir gün sonra başlar. Yaşanan olayların üstünden bir gün geçmesine rağmen piyes başladığında Behrever'in öfkesinin dinmediğini görürüz. Behrever bu mecliste Mihrdil'e aslında her şeye muktedir olabilecek gücü olduğunu fazlasıyla sezdirir. İsterse cellatlarına verdiği bir emirle kelle alabileceğini, istediği bir kişiyi zindana veya mezara çok rahatlıkla gönderebileceğini söyleyerek tehdit eder. (KB, s. 10-11). Mihrdil ile arasındaki sınıf farkını ve terazideki dengede kendisinin üstün konumda olduğunu net ifadelerle ortaya koyar. Piyenin aksiyonuna hizmet eden sınıflar arası eşitsizlik ve insanlar arasındaki adaletsizlik bu mecliste okuyucuya/seyirciye hissettirilir.

Behrever bu fasılda sevdiği adamı bahçeden kovduğunu düşünmesinden ötürü Ahşid'e oldukça öfkeli. Ahşid'i üzme için elinden geleni yapmaya kararlı olduğunu söyler. Kendini Mihrdil'den çok üstün görerek onu aşağılamaya başlar ve sırrını açığa çıkardığı için Mihrdil'i casuslukla suçlar, kendine layık bir halayık olarak görmez. Behrever bu mecliste oldukça saldırgandır. Hem sözleriyle hem fizikî şiddet uygulayacak kadar kendinden geçer. Az önce içinde barındırdığı güzel duygular açığa çıkınca bayılacak kadar narin olan Behrever, kükreyen bir aslana dönüşür. Mihrdil ve Ahşid'den hesap sorma peşine düşer (KB, s. 12).

İkinci fasıl ikinci mecliste sadece Behrever'in kendi kendisiyle kızgın bir hâl ile yaptığı kısa konuşma yer alır. Behrever burada Hüsrev'i hayatı, ikbali, eğlencesi, rahatı yani her şeyi olarak gördüğünü ifade eder (KB, s. 13). İkinci fasıl üçüncü meclis Behrever, Ahşid ve Mihrdil arasında geçer. Behrever her ne kadar hırs ve öfkeyle Ahşid'den intikam alma peşinde olsa da amacına ulaşamaz. Ahşid, Hüsrev'i kandırmayı başardığı gibi Behrever'i de avucunun içine alıp onu kendine inandırmayı başarır. Behrever de ona aşkını desteklediğini düşünerek güvenmeye başlar (KB, s. 13-17).

İkinci fasıl dördüncü mecliste sahneye yeni bir ismin dâhil olmasıyla piyesin çevresi genişlemeye başlar. Behrever'in halası Nurcihan onu ziyarete gelir. Behrever, babasının gazasını tebrik için bir kaside yazmıştır. Behrever'in kasidesi en tanınmış şairler tarafından bile beğeni kazanır. Nurcihan bu üstün başarısından ötürü Behrever'e övgüler yağdırsa da nafilidir. Behrever *"İki üç kafiye ile birkaç satır yazı yazmak bu kadar iltifata değer bir şey olduğunu düşünmezdim..."* (KB, s. 19) diyerek halasının tüm övgülerini karşılıksız bırakır.

Şah, çok yaşlandığı için artık muharebelere katılamamakta yerine ise Hüsrev'i göndermektedir. Halası kalemle de zafer kazanılabileceği hususunda ısrarcı olsa da babasının yerine muharebeyi yöneten Hüsrev'in kendisinden kat be kat üstün olduğunu düşünmektedir. Behrever'e yazdığı kaside ile elde etmiş olduğu başarıdan ötürü savaş ganimetlerinden elmas çelengi intisâb edilmiştir. Behrever gönderilen hediye kabul etmez, insanın kanyla savaşmasının kalemiyle savaşmasından daha kıymetli olduğunu düşündüğü için elmas çelengin Hüsrev'e verilmesi gerektiğini savunur. Halasına hiçbir surette yakınlık göstermeyen Behrever, Nurcihan'ı odasından gönderir. Behrever, farkında olmadan onu gerçekten seven ve yakınlık gösteren insanları teker teker etrafından uzaklaştırmaktadır (KB, s. 19-22). Behrever öfke nöbetlerinde sergilediği şımarık tavırlara rağmen yurt savunmasına değer verdiğini Hüsrev'in askeri başarılarından bahsederken ortaya koyar. Piyeste Hüsrev'e duyduğu aşk ile ön planda olsa da bu özelliğinin yanında vatansever, yetenekli, hak ettiği bir ödülü alırken bile alçakgönüllü ve adaletli olmaya çalışan bir kişiliği olduğunu da piyesin bu kısmında sergilediği konuşmalarıyla belli eder.

İkinci fasıl sekizinci mecliste Nurcihan'ın odadan çıkmasını fırsat bilen Ahşid'in, amacına ulaşmak için planlarına devam ettiğini görürüz. Hüsrev'in fethettiği ülkelerin çokluğundan ötürü padişahın da onu beğendiğine dair imalarda bulunur. Hüsrev'in başarılı bir serdar olmasının iki aşığın birleşmeleri yönündeki engelleri ortadan kaldıracılabileceğine vurgu yaparak Behrever'in hoşuna gidecek savlar öne sürer (KB, s. 22-23). Ahşid, ikilinin kavuşması için yardımcı olacağına dair Behrever'i inandırır. Genç kız, derdinin çaresi olduğunu düşündüğü Ahşid'e minnetini göstermek için boynuna sarılır ve öper. Bu küçük buse Ahşid'i iyice kıskırtır. İçinde bastırdığı duygular yavaş yavaş alevlenmeye başlayan Ahşid'in Behrever'e duyduğu arzu giderek büyümeye devam eder.

Behrever, her ne kadar bir padişah kızı ve kalemi kuvvetli bir şair olsa da henüz on yedi yaşında olan genç bir kızdır. İçine düştüğü girdabın farkında değildir. Ahşid'in her türlü tuzağına düşmeye müsaittir. Ahşid'in, daireye Hüsrev'i gizlice getirerek âşıkları buluşturabileceğini söylemesine hemen inanır. Dönemin şartlarına göre böyle bir şey mümkün değil iken ilerde evlenecek iki gencin aynı odada yalnız görüşmesinde hiçbir sakınca olmadığını söyleyerek Behrever'i planda kötü bir yan olmadığına ikna eder (KB, s. 24-25).

İkinci perde dokuzuncu meclis Ahşid ile Mihridil arasında geçmektedir. Behrever'i kendi tarafına çekmeyi başaran Ahşid, Mihridil'i de oyuna dâhil etmek için girişimlerde bulunur. Behrever için her şeyini feda etmeye hazır olan Mihridil de Hüsrev'i daireye gizlice alma planının Behrever'in iyiliği için yapılacağına inanır. Mihridil, her ne kadar isteksiz olsa da Ahşid'e uyar (KB, s. 25-27).

İkinci perde on birinci meclis Ahşid'in monoloğundan ibarettir. Ahşid; yine kendiyle çelişen cümleler kurarak hayal-hakikat, iyi-kötü çatışması yaşar. Behrever'in de kendine gösterdiği yakınlığı Hüsrev'e duyduğu aşk ile kıyasta bulunarak birbirine neredeyse denk görür. Ama bu düşünce çok uzun sürmez hemen ardından aynaya bakıp kendinden iğrenir. Behrever'in Hüsrev'i sevdiği gibi kendisini sevmesinin mümkün olamayacağını kabul eder. Behrever'in göstermiş olduğu yakınlığın Hüsrev'i yarın gece yanına götürecek olmasından kaynaklandığının farkına varır. Gerçeklerin haddinden fazla bilincinde olmasına rağmen yine de kötücül amaçlarından asla vazgeçmeyeceğini dile getirir. Behrever'e sahip olduktan sonra öleceğini bildiği hâlde bu yoldan dönmemekte ısrarcıdır. Hayatta olduğu müddetçe Behrever'in Hüsrev ile kavuşmasına izin vermemekte kararlıdır (KB, s. 28).

Batı edebiyatının da etkisiyle hayalci şairleri eleştirerek "hakikat"i "hayal" karşısında öne çıkartan Namık Kemal, "edebiyat-ı sahiha" anlayışı çerçevesinde realizm akımından farklı ve tesadüfi olarak gerçekliğe eserlerinde yer vermiştir (Nas, 2011: 192-193). "Hakikat" unsurunu bir "değer" hâline getiren yazar, piyesinde Ahşid'e hayal kurdurmadan önce hakikatleri ona söyler. Kemal, gerçeklerin farkında olan şahsa yapacağı kötülükleri bilinçli olarak yaptırır. Ahşid'in salt hayalperest bir karakter olmadığı yalnız başına kaldığında yaptığı durum değerlendirmeleri ile okuyucuya/seyirciye hissettirilmiştir.

Romantik tiyatro anlayışına uygun olarak iyilerin karşısına kötülerini çıkartan yazar her ne kadar agresif tavırlarıyla Behrever'i ön plana çıkarsa da genç kızın tek suçu âşık olmak olduğu için piyesin masum karakteri olarak onu seçmiş ve karşısına mütemadiyen kötü olarak çıkacak Ahşid'i yerleşmiştir. Gerçek ve uydurulan olmak üzere iki cinsel kimliğe sahip olan Ahşid'in bu özelliği zihnine de çift karakterli bir yapı kazandırmıştır. Ahşid'in siyahî ve köle olması tanrının onun için yaptığı seçimdir. Tanrının kendine çizdiği kaderden sapmaya çalışarak özgür iradesiyle Ahşid, hadım bir erkek olmayı seçmiştir. Seçtiği cinsel kimliğin içinde kendini daha hür hissedeceğini düşünen Ahşid, çevresini uzunca bir zaman

kandırmıştır. Kendi yarattığı konfor alanında güvende olduğunu düşünse de aslında büyük bir yanılgı içindedir. Çünkü Ahşid, bu yeni beden içinde de huzursuzdur. Yaşadığı huzursuzluk ile bedenine yönelik daha fazla olumsuz his ve düşünce geliştirmiştir. Piyesteki monologlarla birlikte takip edilen Ahşid’in birbirine tamamen zıt düşen fikirleri ile karakterin psikolojisi izleyici/okuyucu için somut hâle getirilmiştir. İyi yürekli ve mantıklı Ahşid ile herhangi bir etik değere sahip olmayan kötü Ahşid’in çatışması okuyucuyu/seyirciyi şahsın eylemlerinin gidişatının ne yönde olacağı üzerine düşünmeye sevk ederek merak unsurunun yavaş yavaş oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Namık Kemal, piyeslerinin başlangıç kısımlarında genellikle piyesteki merkezî kişileri tanıtarak okuyucunun/seyircinin onlar hakkında fikir sahibi olmasını sağlamıştır. Başlangıç kısımları çok fazla uzatılmadan piyeslerdeki karakterlerin hayatlarını etkileyen bir olayla birlikte kırılma noktasına geçilmektedir. Yazar böylelikle başlangıç kısımlarında monotonluk oluşmasını engelleyerek okuyucunun/seyircinin dikkatini vak’a üzerinde toplamıştır.

2.2. Kırılma Noktası

Tiyatroda kurgu açısından en önemli hususun kırılma noktası olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle kapalı biçimli piyeslerde gerçek hayata uygunluk amaçlandığı için hayattaki gibi kırılma noktaları mevcuttur. Sahnelenmek için yazılan piyeslerde seyircileri eserin akışına çekebilmek için kırılma noktasının olması bir bakıma gerekliliktir (Şen, 2022: 35). Bu noktada piyeslerdeki kırılmaların genellikle merkezî kişinin hayatındaki ciddi bir hata, sorun, beklenmedik bir gelişme neticesinde gerçekleştiği görülmektedir.

Namık Kemal’in ilk piyesi *Vatan yahut Silistre*’de kırılma noktası birinci perdenin sonuna doğru gerçekleşir. İslâm Bey’in konuşmasını başından sonuna kadar dinleyen Zekiye, duyduğu en son cümleyi kendi üstüne alır. İslâm Bey’in “*Beni seven, bir vakit arkamdan ayrılmaz*” (VS, s. 18) demesi Zekiye’yi harekete geçirir. İslâm Bey’e olan aşkını ispat etmek isteyen Zekiye “*İşte ben de ayrılmayacağım... Ama erkek değilmişim... Kim bilecek*” (VS, s. 18) diyerek aceleyle ölen erkek kardeşinin kıyafetini giymeye koyulur. Burada erkekle kadın arasındaki farkın şekilsel olduğuna dair bir gönderme vardır. Kadın kıyafetlerini çıkararak erkek esvaplarının giyilmesiyle aradaki farkların kalkacağını düşünen Zekiye’nin

cinsel kimliğini gizlemek için yaptığı tek hamle görünüştedir. Yazar burada vatan sevgisi ve yurt savunması gibi konulara eşitlikçi yaklaşmıştır. Erkekler kadar kadınları da savaşılabilecek güçte ve potansiyelde görmüştür. Yazarın bu refleksi Zekiye karakterini küçüklüğünde dedesiyle beraber bulunduğu Kars'tayken işittiği nişanlısıyla cepheye giden Kürt kızından etkilenererek ortaya koymuş olmasından ileri gelmektedir. Zekiye karakteri ile yazar, vatan savunmasından erkekler kadar kadınların da sorumlu olduğu fikrini düşünceden eyleme dönüştürmüştür.

Zekiye ölen erkek kardeşinin kıyafetini giyerek piyesin başlangıcındaki hassas, kıskanç ve romantik kadını; korkusuz, fedakâr ve kahraman bir kadına doğru evrimleştirmeye başlamıştır. Piyenin aşk ve vatan ekseninde şekillenmeye başlayan kurgusundaki monotonluk da bu sayede kırılmıştır. Zekiye, cepheye gitme kararını hür iradesiyle kendisi almıştır. Yazarın savunucusu olduğu düşünce özgürlüğü ve ferdî hürriyetin de piyesteki kadın temsilcisidir. Düşünce ve eylemde kadının da kendi başına karar alabilmesi fikrini destekler nitelikteki Zekiye, Türk edebiyatında yeni görülmeye başlanmış bir kadın karakterdir.

Sütannesi Hanife, Zekiye'yi erkek esvapları içinde görünce şaşırır, telaşlanır. Zekiye, sütannesini her şeyin suçlusu olarak görmektedir. Genç kız, kendisini büyüten, âşık olacak yaşa getiren sütannesine kıvgındır. Zekiye, çocukluk dönemini atlatarak ergenlik çağına girmiştir. Genç bir kız olan Zekiye, yaşının bir gereğı olarak da artık karşı cinse yönelik merak ve hisler geliştirmeye başlamıştır. Bir kere görmüş dahi olsa İslâm Bey'e karşı şimdiye kadar hiç kimseye hissetmediğı duyguları kalbinde taşımaktadır. Bu duygular yüzünden nedensiz acı çeken Zekiye, çektiğı acıların sebebi olarak da genç kız olma sürecinde yanında olan sütannesini suçlamaktadır. Ayrıca Sütannesi onu bahçeye gezmeye götürdüğü sırada İslâm Bey'i görüp âşık olmuştur. Üstelik İslâm Bey'in mektubunu da getiren yine sütannesidir. Zekiye, Hanife'ye olan bütün kıvgınlığını sayıp döker. İslâm Bey'e olan aşkını ve bu durumun onda yarattığı acıları sütannesine anlatır. Hanife, Zekiye'nin anlattıklarına çok üzölür, İslâm Bey'i görmesine vesile olduğu için kendisine çok kızar. Zekiye, İslâm Bey'in savaşa gittiğini onu peşinden gitmezse canına kıyacağını söyler. Hanife bu gidişe itiraz etse de Zekiye çoktan kararını vermiştir. Hanife'nin şaşkın ve üzgün bakışları arasında üstünü değıştiren genç kız ısrarlı bir şekilde “*Gideceğim*” (VS, s. 19) der

ve kapıdan çıkarak gider. Birinci fasıl Zekiye'nin gidişiyle sona erer. Hanife, hayretler içerisinde kızın arkasından bakakalır.

Zekiye kapıdan çıkarak kendine çizilmiş dar alandan yani kadınlar için güvenli olduğu varsayılan “ev” den dışarıya doğru adım atması, İslâm Bey’e duyduğu aşk yüzünden de olsa Zekiye’yi kendinden önceki kadınlardan farklı kılmaktadır. Hanife bir çeşit ananedir, geleneksel anlayışı temsil eder buna karşılık Zekiye yeni insandır. Hanife gibi geleneksel yaşama uyum sağlamış kadınlar evden dışarı çıkmaya cesaret edemezken Zekiye sevdiği erkeğin peşinden cepheye koşacak kadar cesur yeni bir kadın anlayışını yansıtmaktadır. Namık Kemal, kadın ve erkeğin yalnızca ev içinde birlikte olmasına karşı çıkarak güç durumlarda da yan yana olabilmesi gerektiği görüşündedir. Savaş esnasında kadınların erkeklerinin yanlarında olmasının muharebelerin sonuçlarına olumlu yönde etki edeceğini düşünmektedir. Piyeste Zekiye’nin sevdiği adamın peşinden giderek harbin seyrine yaptığı etki, yazarın görüşüyle uyumlu olarak ele alınmıştır.

İkinci fasıl birinci meclis gönüllülerin bir ağızdan söylediği “Vatan Şarkısı”ndan ibarettir. Yazarın şarkı diye vasıflandırdığı ve “*revişi biraz alafrangadır*” (Banarlı, 1998: s. 889) dediği murabbası yazarın çok yönlü kimliğinin piyese yansımasıdır. İdealist bir kaleme sahip olan Kemal, piyesteki tarih bilincini ve kahramanlık temini bu şiiriyle daha da ön plana çıkarmıştır.

İkinci fasıl ikinci meclis başladığında Zekiye erkek kıyafetleriyle görünür. Mekân, Silistre Kalesi’nde bir tabyadır. Zekiye’nin de içlerinde bulunduğu gönüllüler öteye beriye oturmuş beklemektedirler. Sıtkı Bey, gönüllülerin yanına gelerek isterlerse kaleden ayrılacaklarını, paşanın buna izin verdiğini bildirir. Çünkü düşman suyu geçmiş, şehrin öbür tarafında herkes birbirine girmiştir. “*Memleket bir iki güne kadar bütün bütün muhasaraya uğrayacak gibi görünüyor[dur].*” (VS, s. 25). Gönüllüler bu riski göze almak istemezlerse gidebileceklerdir. Lakin hiçbir gönüllü bu teklifi kabul etmez. Çünkü düşmanın çok olmasına karşılık asker sayısı azdır. Gönüllülerin hepsi zaten kavga günü için kaleye geldiklerini, kavga başlamadan düşmandan kaçacak kadar alçak olmadıklarını söyleyerek kaleyi terk etmeyi reddederler. Gönüllülerle yaptığı konuşma esnasında Sıtkı Bey, Zekiye’yi fark eder. Ona kim olduğunu sorarken “çocuk” diye hitap eder, Zekiye kendini Âdem adıyla tanıtır. Sıtkı Bey, kaleden ayrılması gerektiğini henüz silah kullanamayacak kadar küçük

olduğunu Zekiye'ye söyler. Zekiye de diğer gönüllüler gibi kavgadan kaçmayı kabul etmez (VS, s. 25-27).

İkinci fasıl üçüncü mecliste göğsünden yaralı vaziyette İslâm Bey koşarak evvelkilerin yanına gelir. Düşman sudan geçmiştir. On bin kadar düşman askeri karşısında üç yüz kişi olduklarını, üç saat çarpışabildikleri hâlde arkadaşlarının şehit düştüğünün haberini verir. Herkes ölmüş geriye sadece yedi kişi kalmıştır. En cılız asker bile kahramanca savaşmış, ölmeden önce en az iki düşman askerinin canını almıştır. İslâm Bey'in kılıcı kırılmış, cephanesi tükenmiştir. Tüm olumsuzluklara rağmen kavgaya devam etmek istese de arkadaşları onu tutarak kaleye çekmiştir. İslâm Bey arkadaşlarının şehit olmasının ardından hayatta kalmanın kederiyle konuşurken ona yavaşça yaklaşan Zekiye'nin kucağına düşerek bayılır (VS, s. 28). Sıtkı Bey, Abdullah Çavuş'u yanına çağırarak İslâm Bey'in odasına götürülmesini ve bir hekimin çağırılmasının emrini verir. Bir dakika bile İslâm Bey'in yalnız bırakılmamasını emredince Abdullah Çavuş: *"İyi amma, ya düşman kavgaya başlarsa ben bulunmayacak mıyım?"* (VS, s. 29) diyerek tepki gösterir. Sıtkı Bey, sert tepki gösterince kale kadar kaleyi savunan gençlerin de değerli olduğunu, onları korumanın da önemli bir görev olduğu düşüncesini savunarak İslâm Bey'i kucaklamak ister. Zekiye, İslâm Bey'in kollarından alınmaya kalkışmasına sert tepki gösterir. Sıtkı Bey bu duruma çok şaşırır. Kimliğinin açığa çıkmaması için kendini toplayarak İslâm Bey'in konağında doğduğunu şimdiye kadar onun sayesinde yaşadığı, minnet borcu olduğu yalanını söyler. İslâm Bey eğer ölecekse onun kendi kucağında ölmesini arzu ettiğini söylemesi üzerine Sıtkı Bey duygulanır. Zekiye'yi de Abdullah Çavuş ile gönderir (VS, s. 29).

İkinci fasıl dördüncü mecliste Sıtkı Bey'e Manastır'daki bir tanıdığından kızının kaybolduğuna dair bir mektup gelir. Sıtkı Bey kızının kaybolduğuna inanmaz. Ona göre kızı da karısı ve oğlu gibi ölmüştür. Arkadaşının acı gerçeği söylemekten imtina ederek kızının kaybolduğu yalanını söyleyerek onu avutmayı tercih ettiğini düşünür. Dünyada yapayalnız kaldığı fikrine kapılır ama zaten kavgadadır, bu kavganın sonunda sevdiklerine kavuşabilme ihtimali vardır (VS, s. 30).

Rüstem Bey, Sıtkı Bey'in yanına yanaşarak Ahmet adındaki okul arkadaşına onu çok benzettiğini söyler. Ahmet Bey, teğmen rütbesi ile Manastır'a gitmiştir ve on altı, on yedi senedir kendisinden haber alamamıştır. Sıtkı Bey, daha önceki konuşmalarında Harbiye'de

yetişmiş bir asker olmadığını söylemiştir. Rüstem Bey, Sıtkı Bey'in Harbiyeli olmadığını bilmesine onun Ahmet Bey olduğu kanaatine varacağını söyler. Ahmet adında bir kardeşi olup olmadığını sorar. Sıtkı Bey, öyle bir kardeşi olmadığını ancak bahsettiği adamı tanıdığını söyler. Ahmet Bey'in en yakın arkadaşı olan Ali Bey'den lafı açar ve Rüstem Bey'e tanıyıp tanımadığını sorar. Rüstem Bey, Ali Bey'i tanıdığını ve kendisine çok benzediğini söyler. Nedenini bilmemekle beraber Ali Bey'i kuşuna dizdikleri haberini Bağdat'tayken aldığını söyleyince Sıtkı Bey bu acı olayın nasıl gerçekleştiğini anlatmaya başlar (VS, s. 30-31).

Ali Bey'in evine misafir olarak giden alayın kaymakamı zor kullanmak suretiyle Ali Bey'in haremine musallat olmuştur. Ali Bey de namusunu korumak için kaymakamı öldürmüştür. Ancak Dîvân-ı Harp bu durumun gerekçesini haklı bulmayarak Ali Bey'in kuşuna dizilmesine hükmetmiştir. Ahmet Bey, Ali Bey'i kurşuna dizecek bölüğün kumandasını üstlenmiştir. Ali Bey'i haklı bulduğu için onu kurşuna dizmek istememiştir. Aldığı emre karşı çıktığı için asilikle suçlanarak ordudan atılmıştır. Gördüğü hakareten ötürü Ahmet Bey Manastır'daki evine geri dönememiştir. Sıtkı Bey'in konuşmaları esnasında Rüstem Bey, aslında bu hikâyedeki Ahmet Bey'in Sıtkı Bey'in ta kendisi olduğunu anlar. *“Biz Ahmet Bey'den bahsediyorduk. Şimdi kendinizi söylemeye başladınız.”* (VS, s. 33) diyerek Sıtkı Bey'i gerçek kimliğini açıklamaya davet eder. Sıtkı Bey, anlattıklarının tesirinde kaldığı için heyecanlandığını söyleyerek hikâyenin Ahmet Bey'e ait olduğunu savunur. Rüstem Bey *“Bu mutlaka Ahmet'tir a. Kendini bildirmek istemiyor.”* (VS, s. 33) diyerek sükûnetle dinlenmeye devam eder.

Ahmet Bey, görevinden alınınca Hicaz'a gitmiştir. Devletin onu okutmak için harcadığı paraları düşününce askerlik vazifesine sıfırdan başlamaya karar vermiştir. Hiç askerlik yapmamış gibi nefer olarak orduya girip göreve başlamıştır. Daha önceki görevinden hiç kimseye bahsetmeden eski rütbesine yeniden ulaşmıştır. Ancak Manastır'da bulunan bir dostundan aldığı ilk mektupta karısının beş sene verem döşeğinde yattıktan sonra öldüğünü, aradan iki yıl geçmeden aldığı ikinci mektupta ise oğlunun da öldüğü haberini almıştır. Felaket bununla da bitmemiştir. Vak'a zamanında da kızının kaybolduğu haberini almıştır. Sıtkı Bey, Rüstem Bey'den Ahmet'in hâlini artık anladığını ve onu görürse tanımamış gibi davranmasını rica eder. Sıtkı Bey, bu ricayı Ahmet Bey'in yeniden askerlikten atılmamasını dilediği için yaptığını söyler. Rüstem Bey, her şeyin farkına varır ve bu teklifi kabul ederek Ahmet Bey ölmüş gibi davranacağına yemin eder (VS, s. 34-35). Zekiye ve İslâm Bey'in

birbirine bağıllılığının yanında piyesteki diğer bir sadakat örneği de Rüstem Bey ile Sıtkı Bey arasındaki dostluk bağıdır. Rüstem Bey'in arkadaşının fikirlerine saygı duymasıyla, onu tanımamazlıktan geleceğine dair söz vermesiyle bağıllılığını ispat etmiştir.

Namık Kemal için “adalet” kavramı önemlidir ve her koşulda adaletin gerçekleşmesini diler. Sıtkı Bey'in ailesini ve işini kaybetmesinin sebebi geçmişte yaşanan adaletsizliklerdir. Yazar, Sıtkı Bey'in hikâyesi ile görünenin ardındaki hakikati keşfedemeyen adaletin yanılabılme derecesini göstermek istemiş ve iyice araştırmadan karan veren hâkimleri tenkit etmiştir. Namık Kemal aynı zamanda Osmanlı'da son zamanlarda yaşanan bozulmaların adalet mekanizmasına olan etkilerini de göstererek durumu tenkit etmiştir (Şenler, 2012: 296).

İkinci fasıl beşinci mecliste hücum haberi gelir. Sıtkı Bey'in aklı ise “çocuk” diye seslendiği Zekiye'dedir. Oğlu öleli üç yıl olmasına rağmen bu çocuğa karşı farklı hisler beslediğini fark eder. Sıtkı Bey'in aklından Zekiye geçerken trampetler çalmaya başlar, herkes silahının başına koşar (VS, s. 36).

Üçüncü fasıl başladığında düzenli bir oda görünür, İslâm Bey yataktadır. Zekiye ise başında beklemektedir. Hekim, on iki gündür yatan İslâm Bey'in bu geceyi de atlattırsa iyileşeceğini söylemiştir. Zekiye, İslâm Bey uyurken kendi kendine konuşur. Bu esnada top sesleri sıklaşmaya başlar, İslâm Bey uyanır. Zekiye odanın bir köşesine saklanır (VS, s. 36-37).

Üçüncü fasıl birinci mecliste uykudan henüz uyanan İslâm Bey, yaralandığını hatırlar. Uyandığında kırıdığı kılıçların, dağıttığı fırkaların rüyadan ibaret olduğunu anlar. Gözlerini kapattığında da açtığında da Zekiye'nin çehresini görmüştür. Kendine gelince onu yanında göremeyince hüzünlenir. Dışarıdan top sesleri gelmektedir. İslâm Bey de kavgaya yeniden dâhil olmak için can atmaktadır. Zekiye, İslâm Bey'in düşmanla çarpışma isteğini duyunca kendini büsbütün hasta etmesinden telaş eder bu esnada İslâm Bey genç kızı fark eder. Kim olduğunu sorar. Abdullah Bey ile birlikte hizmetine tayin olunduğunu söyler. İslâm Bey genç kızın sesini tanıyınca Zekiye kendini gizlemeye çalışır. Zekiye her ne kadar kimliğini saklamaya çalışsa da İslâm Bey ellerini tutunca daha fazla dayanamayarak gerçeği açıklar. İslâm Bey sevdiği kadının rahat hayatını bırakarak peşinden geldiğini görünce mutlu olur. İki sevgili böylelikle yeniden bir araya gelirler (VS, s. 37-41).

Üçüncü fasıl ikinci mecliste devletin kaleyi emanet ettiği paşanın ölüm haberi bir kaymakam tarafından Sıtkı Bey ve birkaç zabite bildirilir. İslâm Bey’in yattığı odaya gelerek bu durumu görüşmeye başlarlar. Kaymakam başsız kalan askerin kavgaya devam edemeyeceğini düşünmektedir. Ayrıca devletin kaleyi gözden çıkarmamış olsaydı buraya bir serdar tayin edeceği fikrindedir. Kalenin düşmana teslim edilmesi gerektiğinden yana olduğunu belli edince İslâm Bey, kaymakamın söylediklerine sert bir şekilde karşı çıkar. Ona göre vatanın her köşesi savunulmaya değer ve bunun için bir serdara gerek yoktur. Kaymakamın canını almaya niyetlenir ve çevredekiler de aynı fikirdedir. Sıtkı Bey teslim olmayı teklif eden kuşuna dizeceğini söyleyerek kaymakamı yeraltındaki odalardan birine göndertir (VS, s. 41-43).

Odaya gelen başka bir zabıt düşmanın sağ tarafa yığıldığı haberini vererek herkesi silah başına davet eder. Cenk trampeti çalmaya başlar, herkes hızla dışarı çıkar. İçerde Sıtkı Bey, İslâm Bey ve Zekiye kalmışlardır. İslâm Bey de savaşa katılmak için hazırlanmaya başlayınca Sıtkı Bey onu engellemeye çalışır. Kale gerçekten de kuşatılmıştır ve kaleyi savunacak ne zahire ne para ne de zabıt vardır. Sıtkı Bey de kalenin gözden çıkarıldığını düşündüğünü söyler. İslâm Bey, Sıtkı Bey’in böyle düşünmesine çok üzülür. Ona göre devlet kaledekilere güvendiği için destek göndermeye lüzum görmemiştir. Kaleyi teslim etmek devlete hıyanettir. Sıtkı Bey de teslim olma fikrinde değildir ancak kaleyi kurtarmak için artık tek bir çare kalmıştır. O da düşman ordusunun cephanesini ateşe vermektir. Bu görev için kendini feda edecek bir gönüllü lazımdır. İslâm Bey hiç düşünmeden bu görevi yerine getireceğini söyler. Sıtkı Bey, akşam olunca düşmanın karargâhına girerek ateşleme işini kendisi yapmak istemektedir lakin yanına bir arkadaş aramaktadır. İslâm Bey ona karşı çıkar; zaten paşa ölmüştür, Sıtkı Bey de ölürse askerler büsbütün başsız kalacaktır. Harbi idare edecek bir komutan lazımdır. Kalede Sıtkı Bey’e ihtiyaç vardır. Sıtkı Bey ısrarla bu görevi bir kişinin değil iki kişinin yapabileceğini söyleyince Zekiye de gönüllü olur. Sıtkı Bey Zekiye’nin gönüllü olduğunu görünce kabul etmez. Zekiye; Rumelili olduğunu, lisan bildiğini ve ölümden çekinmediğini söyler (VS, s. 43-46).

Üçüncü fasıl beşinci mecliste Abdullah Çavuş, Sıtkı Bey’in tabyaya çağrıldığı haberini getirir. Sıtkı Bey, Abdullah Çavuş’u görünce heyecanlanır. Kale için ölüp ölemeyeceğini sorar. Abdullah Çavuş’tan “*Ölürüm, kıyamet mi kopar?*” (VS, s. 47) yanıtını alınca İslâm

Bey ile göreve gideceğini söyler. Zekiye bu duruma alınganlık gösterir. Göreve gönderilmediğini zannederek Sıtkı Bey'e sitem eder. Sıtkı Bey üçünün birlikte bu işi gerçekleştirmesinin daha iyi olacağını söyler (VS, s. 47).

Üçüncü fasıl sekizinci mecliste Abdullah Çavuş, İslâm Bey ile Zekiye'nin yanına gelir. Kaleden çıkmanın tam zamanıdır, kıyafetler hazırdır. İslâm Bey yola çıkmadan önce Sıtkı Bey'i görmek ister ama zaten Sıtkı Bey yanlarına gelmektedir (VS, s. 51). Sonraki mecliste Sıtkı Bey yanlarına gelir. Hazır olup olmadıklarına bakar. Herkes hazırdır. Top sesleri işitilir, yeniden hücum başlamıştır. Gülle arasından geçerek yola çıkmanın zamanı gelmiştir. İslâm Bey, Zekiye ve Abdullah çıkarlar (VS, s. 52).

Piyesteki şahıslar birer tip iken Sıtkı Bey doğrudan doğruya bir şahsiyet olarak oluşturulmuştur. Kemal onun hazin macerasını anlatırken bir tiyatro eserinde bulunması gereken çatışmayı da yakalamıştır. Tanpınar, daha usta bir yazarın Sıtkı Bey'e kendisine verilen görevi yaptırdıktan sonra onu ordudan ayıracağını belirtir. Tanpınar bu davranışı hem daha askerce hem de tiyatro tekniğine daha uygun bulur. Namık Kemal'in Sıtkı Bey'in etkileyici ve dramatik macerasına ağırlık vermemekle asıl tiyatro mevzuunu kaçırdığını söyler (Tanpınar, 1982: 380, 382). Ayrıca Mizancı Murat da yazarı vatan muhabbetinin çokluğu ve Zekiye'nin gönül sohbetinin sürekli tekrar etmesinin piyesin kurgusunda fazlalık olduğunu belirtmiştir (Engünün, 2010: 671). Bu minvalde Sıtkı Bey'in orduda başına gelenlerin kısaca anlatılıp geçilmesi ve ordudan ayrılışından sonra çektiği sıkıntılara neredeyse hiç değinilmemesi kurgunun içindeki dikkate değer bir olayı sıradanlaştırılmıştır. Sıtkı Bey'in dramatik öyküsüne karşılık daha basit bir gönül meselesi olan İslâm Bey ile Zekiye arasındaki aşk daha çok parlatılmıştır.

Yazarın ikinci piyesi *Zavallı Çocuk*'ta olaylar ikinci fasıla kadar Ata ve Şefika arasındaki aşk etrafında şekillenmiştir. Ata'nın evden ayrılışıyla birlikte olayların nasıl ilerleyeceği sorusu ile de okuyucunun/seyircinin merak duygusu harekete geçirilmiştir.

İkinci fasıl birinci mecliste Tahire Hanım ve Halil Bey, Şefika hakkında konuşurlar. Kendi aralarında yaptıkları konuşmalar aracılığıyla Şefika'yı evlendirme kararı aldıklarını ve bu durumu da genç kıza bildirdiklerini öğreniriz. Evleneceğini öğrenen Şefika bu durum yüzünden oldukça üzgündür ve ailesi de onun bu hâli yüzünden endişe içindedir. Ancak

Tahire Hanım bu durumun geçici olduğunu savunarak Şefika'nın uygun gördükleri kişi ile evlenmesinin doğru bir karar olduğunu savununca Halil Bey itiraz eder. Şefika'yı kırk yaşında bir paşa ile evlendirmek yerine Ata ile evlendirmenin daha doğru olacağı fikrindedir. Tahire Hanım ise Ata'yı evdeki bir halayık derecesinde gördüğü için bu fikre iştirak etmez. Ata'nın mesleği gereği hastalardan para alarak kızını geçindirmesini istemez. Halil Bey, karısıyla olan anlaşmazlığı gidermek için son kararı almak üzere Şefika'yı odaya çağırır (ZÇ, s. 14-16). Piyeste; Tahire Hanım, eski zihniyeti temsil ederken Halil Bey, modern düşünceyi temsil eder. Tahire Hanım, geleneksel düşünce tarzına uygun olarak kızına hükmetmek ister ve aşka değer vermez. Halil Bey ise kızının mutluluğuna değer verir ve Şefika'nın eşini kendisinin seçmesi gerektiğini düşünerek onun fikrini almak ister.

İkinci fasıl ikinci mecliste odaya gelen Şefika'ya Halil Bey, Paşa ile evlenmek isteyip istemediğini sorar. Başka birinde gönlü var ise söylemesini rica eder. Ancak Şefika, Ata'yı sevdiğini söylemek istese de söyleyemez. Babasının tüm ısrarlarına rağmen gönlünde kimsenin olmadığını söyleyerek konuyu kapatır (ZÇ, s. 17-18).

İkinci fasıl üçüncü mecliste Şefika, gönlündeki esrarı annesine açmak ister. Az önce babasının yanında olan konuşmalarında doğruyu söylemediğini, babasından utandığı için gerçekleri söyleyemediğini, aslında Ata'yı sevdiğini annesine itiraf eder (ZÇ, s. 19-20). Şefika, babasının hoşgörülü ve anlayışlı tavırlarına rağmen ondan utanmış ve sırrını annesiyle paylaşmayı tercih etmiştir. Anne ile baba arasındaki bu rol farklılığı Namık Kemal'in toplumda başlatmak istediği anlayış değişikliğini yansıtmaktadır. Yazar, eserinde baba-kız arasındaki olması gereken ilişki biçimini arzulanan tablo hâlinde ortaya koymuştur. Buna göre anlayışlı, hoşgörülü, sevecen ve eğitimli bir baba modeli olan Halil Bey yüceltilirken baskıcı, anlayışsız ve duygusuz bir anne modelini yansıtan Tahire Hanım ise eleştirilmektedir. Ancak piyeste geleneksel aile yapısının ağırlığı da kendini hissettirmektedir. Şefika, tüm olumsuz tavırlarına rağmen kendisini annesine daha yakın hissetmektedir (Aktaş, 2011: 113-114).

Tahire Hanım, kendisine gönlünü açan Şefika'ya babasının çok borcu olduğunu, geçim sıkıntısı yaşadıklarını, ailesini bu güç durumdan kurtarmak için paşa ile evlenmesi gerektiğini söyler. Şefika, annesinin söylediklerine itiraz edemez ve bu evliliğe razı olur (ZÇ, s. 20-21). Piyestin kırılma noktası da budur.

Şefika'nın duygularını anne-babasından saklamak istemesi dönemin ahlâk anlayışını göstermektedir. Genç kızın babasının ısrarlı soruları üzerine yemin ederek kimseyi sevmeyi söylemesi, babasından utanması, sırrını yalnızca annesiyle paylaşması bu ahlâk anlayışının yansımasıdır. Şefika'nın tavrı, kız çocuklarının nasıl terbiye edildiğini göstermesi açısından da değerlidir (Aktaş, 2011: 113). Şefika, geleneksel yetiştirilme tarzına uygun genç bir kız gibi davranarak babasından utandığı, annesinin de hatırını saydığı için istemediği bir adamla evlenmek zorunda kalır. Piyes bir yandan geleneği desteklerken öbür taraftan geleneğin getirdiği yıkıcı sonuçları gözler önüne sermiştir. Karşıt durumları bünyesinde barındıran piyes, yazarın geleneğe bakış açısını da yansıtmaktadır. Yazar, gelenekselin olumlu ve olumsuz yanlarını kendi penceresinden ortaya koymaya çalışmıştır.

İkinci fasıl dördüncü mecliste Ata, Şefika'nın yanına gelerek sınavlarında başarılı olduğunu birkaç ay sonra çok başarılı bir hekim olacağını söyler. Şefika'ya olan aşkı sayesinde büyük bir adam olacağını düşündüğünü için çok mutludur. Şefika, Ata'nın kavuşmalarına çok az kaldığına vurgu yaptığını anlasa da Ata'nın sevincine ortak olamaz. Gerçekleri söylemek ister ancak söyleyemez. Ata, Şefika'da bir hâller olduğunu anlasa da genç kız ona mektebe gitmesini söylediği için Şefika'nın yanından ayrılır (ZÇ, s. 22-24).

Piyes, birbirini seven iki gencin aşkı etrafında şekillenmektedir. Ata ve Şefika evlenmeyi planlarken Şefika'nın ailesinin genç kızı âşık olmadığı biri ile evlenmeye mecbur etmesi ile piyesteki olayların seyri değişmiştir. Piyesteki olayların durağanlığı bu kısımda ekonomik durumları bozuk olan Şefika'nın ailesinin onu yaşlı ve zengin paşa ile evlendirmek istemesi ile kırılmıştır. Piyesin yazıldığı dönemde gençlerin geleneğe karşı çıkmayışına ve geleneğin aşka göre üstün bir konumda oluşuna Kemal, bu bölümde ayna tutmaya çalışmıştır. Şefika, piyesin başlangıcından beri Ata'yı tutkulu bir aşkla sevmesine rağmen ailesinin karşısında kendi isteklerini savunamaz. Gelenek ve görenekler, genç kızın aşkına göre daha dirençli bir yapıya sahiptir.

Namık Kemal'in diğer piyesi *Akif Bey*'in üçüncü fasıl ikinci meclisinde düğün evi giderek kalabalıklaşmaya başlar. Sazende takımının konağa gelmesiyle birlikte davetliler şiirler söyleyerek eğlenirler (AB, s. 46-52). Bir sonraki mecliste daha önce şenliğe katılmayacağını bildiren Şahin Bey düğün evine telaşla gelir. İçeri göz gezdirdikten sonra "*Daha gelmemiş!*"

(AB, s. 53) diyerek içeri eğlenceye geçer. Şahin Bey'in tepkisinden içerde birisini tedirginlikle aradığı anlaşılır. Bu kişi gelmemiştir ancak gelince düğün meclisinde birtakım sorunlar çıkacağı anlaşılmaktadır. “*Yarabbi! Yarabbi! İşin akıbeti nereye varacak?*” (AB, s. 53) diyerek piyesteki merak unsurunu artırır. Şahin Bey'in tavırlarında bir tuhafılık hisseden Selim, onu hâlâ Dîlrûba'ya meftun sanmaktadır. Şahin Bey, bu düşünceye itiraz eder ve Akif Bey'in sağ olarak Çürüksu'ya gelmiş olduğunu söyler (AB, s. 54). Okurun dikkatini metne çekmek amacıyla tasarlanan Akif Bey'in gelişi ile piyesteki gerilim basamakları tırmanmaya başlar. Eserdeki kırılma noktası Akif Bey'in bu şekilde geri gelişidir.

Üçüncü fasıl dördüncü mecliste öldüğü zannedilen Akif Bey, Dîlrûba'nın konağına gelir. İçeri girmek ister fakat kapıda bekleyen uşak onu içeri almaz. Akif Bey, uşaktan içeride ziyafet olduğunu öğrenir lakin bu eğlencenin sebebini hiç sorgulamaz. Üstelik uşak içeri almak için öncelikle beye danışmak istediğini söylese de Akif Bey uşağın evin erkeği olarak kimi kastettiğini hiç merak etmez. İçeri alınmamasını ve içeri girdiği zaman Esat'ın onu karşılayarak buyur etmesindeki garipliği hiç yadırgamaz (AB, s. 57-58). “*Sefanız daim olsun.*” (AB, s. 58) diyerek hiç tanımadığı bu adamın kendi evinde, kendisine ev sahipliği yapmasını memnuniyetle karşılar.

Akif Bey'in içeri girer girmez Şahin Bey ve Selim ile sarmaş dolaş olduğunu gören Esat, onun kim olduğunu merakla çevresine sorunca gerçeği öğrenir. Esat hiç beklemediği bu olay karşısında yıkılır. Düğün günü karısının öldüğü zannedilen eşi çıkagelmıştır. Akif Bey'in gelişiyile birlikte piyesteki gerilim artar (AB, s. 59).

Akif Bey, cepheden çok uzun zaman sonra dönmüş olmasına rağmen evinde büyük bir meclisin eğlendiğini görünce şaşırmasına karşılık kendisi ziyafete dâhil olunca insanların durgunluk yaşamasına şaşırır. Evinde her zaman böyle eğlenceler yapılmasını dilediğini söyler. Ortamdaki çoğu kişiyi tanımasına rağmen Esat'ı kastederek yeni gördüğü bu adamı daha önce görmemiş olsa da artık tanışmış olduklarına göre aralarındaki muhabbetin ilerleyeceğini, dostluk kuracaklarını söyler. Şahin Bey, Akif Bey'in çevresinde olan bitenden haberi olmamasından ötürü kurduğu cümlelerle kendini düşürdüğü duruma üzülmemektedir. Gerçekleri de herkesin içinde öğrenmesini istemez. Akif Bey'i oradan uzaklaştırarak kendi evine götürmek istese de başarılı olamaz (AB, s. 60). Şahin Bey'in

kendisini dışarı çıkartmak istemesine hatta dışarı çıkarsa herkesin memnun olacağını belirtmesine rağmen oturmaya devam eder. Bahtiyar, olup bitenlere dayanamayarak ağlamaya başlar. Bahtiyar'ı gözleri yaşlı görünce Akif Bey onu bu yaşından sonra çocuklaşmakla itham eder. Bahtiyar, *“Birader! Sen galiba sevdiğin adamı şehit oldu diye işitip de arkasından aylarca matem tuttuktan sonra karşında görmemişsin. Görmüş olaydın o kadar anlardın ki ağlamak çocuklara mahsus değilmiş. Bazı kere erkekler de ağlıyor. Beyim(!) bazı kere erkekler de ağlıyor.”* (AB, s. 61-62) deyince Akif Bey gerçekleri yavaş yavaş algılamaya başlar. Sinop'ta düşmana teslim etmemek için gemiyi havaya uçurmasından ötürü bu haberi duyan ahabplarının kendisini öldüğünü sandıkları için donup kaldıklarını idrak eder. Bir hevesle başından geçenleri anlatmak ister lakin Şahin Bey yine kendisini alıp götürmek ister, Akif Bey, yine bu teklifi reddeder (AB, s. 62). Düğün davetlilerini kendi konuğu sanarak ağırlamaya çalışmaktadır. Dostlarının yanında olabilmek için ömre bedel saydığı haremının yanına bile gitmeyen Akif Bey, Şahin Bey'in kendisini zorla evine götürmeye çalışmasına anlam veremez. Dîlrûba'nın kendisini öldü diye bilip bilmediğini sorgular. Kendisinin öldüğünü düşünerek yas tutup üzülmekten endişe eder. Çevresinde olup bitenleri bir türlü kavrayamayan arkadaşının Dîlrûba'nın adını sayıklamasına da tahammül edemeyen Şahin Bey, Akif Bey'i ikaz etmeyi bırakır (AB, s. 63).

Üçüncü fasıl beşinci mecliste Dîlrûba'nın konağına Süleyman gelir. Babasını karşısında gören Akif Bey, vasiyetini yerine getirmek için İstanbul'dan kalkıp gelmiş olmasına sevinir. Çevresindeki insanların kendini sayıp sevmesinden hoşnut olan Akif Bey, coşkuyla başından geçen serüvenleri anlatır (AB, s. 64-66). Oğlunun mutlu ve heyecanlı bir şekilde hikâyesini anlatmasına şaşırان Süleyman, kimsenin Akif Bey'e bir şey söylemediğini idrak eder. Şahin Bey, tedirginliğin doruğa çıktığı düğün meclisini dağıtır. Düğün için konağa gelen misafirlerin dışarı çıkmasını isteyince Akif Bey, şaşkınlık içerisinde kalakalır (AB, s. 67).

Üçüncü fasıl altıncı mecliste Süleyman, yokluğunda haremim diye sevip saydığı kadının eşinin şehadet haberini işitir işitmez evlilik kararı aldığını, kendi evi sandığı konakta iştirak ettiği eğlencenin Dîlrûba'nın düğünü olduğunu Akif Bey'e izah eder (AB, s. 68). Dîlrûba'nın yeniden evlenmeye niyet ettiğini öğrenince hayal kırıklığına uğrayan Akif Bey, gurur yaparak oracıkta Dîlrûba'yı boşar (AB, s. 69).

Esat, yaşananlardan ötürü kendisini suçlu hisseder. Süleyman ve Akif Bey'in kendisine olan tavrından ötürü de rahatsızdır. Dîlrüba'yı çağırıp onu bu evlilik için zorlamadığını, kendi rızasıyla evlenmeyi kabul ettiğini ispat etmek ister. Dîlrüba'yı çağırır ama Süleyman daha fazla bu konuyu irdelemeye gerek olmadığını düşünerek Akif Bey'i de alıp orayı terk etme taraftarıdır. Akif Bey, her ne kadar Dîlrüba'nın yeniden evlenme kararı aldığını duyar duymaz onu boşasa da içinde fırtınalar kopmaktadır. Sevdiği kadını başka bir adama kaptırmak gururunu incitmiştir. Tüm yaşananların hesabını sormadan, Dîlrüba ile yüzleşmeden konağı terk etmek istemez (AB, s. 71-73).

Üçüncü fasıl sekizinci mecliste tartışma ortamına Esat'ın davetiyle gelen Dîlrüba da dâhil olur. Odaya gelen Dîlrüba'ya Esat, savaşta öldüğünü zannettiği beyinin yaşadığının haberini verir. Dîlrüba'yı görür görmez Akif Bey'in vücudu yanmaya başlar fakat Dîlrüba oldukça soğukkanlıdır, metanetini asla bozmaz (AB, s. 73). Akif Bey'in gelişi ile oluşan aşk üçgeninde Dîlrüba'nın hangi erkeği seçeceği ve diğer erkeğin bu duruma nasıl tepki göstereceği sorularıyla temposunu artıran piyesteki heyecan, bu kısımda doruk noktasına ulaşır.

Oğlunun ıstırap çektiğini fark eden Süleyman bu yüzleşmeyi durdurmak ister. Akif Bey'i alıp götürmesine Esat izin vermez, çünkü Akif Bey kadar kendisi de mahzun olmuştur. Yaşanılan felaket sadece Akif Bey'in başına gelmemiştir. Duruma açıklık getirerek Esat da kendi adını temize çıkarmak istemektedir. Dîlrüba'ya bu nikâh için kendisinden bir iğfal yahut bir ibram görüp görmediğini sorar. Dîlrüba herhangi bir aldatmacanın veya zorlamanın olmadığını net bir şekilde söyler. Akif Bey döndüğüne göre hâlen kocasıdır. Akif Bey, araya girerek boşadığını bildirir. (AB, s. 74) Akif Bey bu hamlesiyle Dîlrüba'nın kendisinden sonra aldığı kararlara rağmen son sözün kendisinde olduğunu göstermek isteyerek gururunu savunmaya geçmiştir.

Dîlrüba, ortamdaki herkesin kendisine öfkeli olduğunun farkındadır. Öfkeli kalabalığa ve Akif Bey'e kendisini makul sebeplerle açıklamaya çalışır. Akif Bey, sevdiği kadının duygudan yoksun tavırlarına ve sözlerine artık dayanamaz. Katil olmak istemediğini söyleyerek babasına kendisini götürmesi için yalvarırken Süleyman'ın kucağına yığılır kalır. Süleyman, Esat'a dönerek Akif'in hâline ibret almasını tavsiye eder, lakin Esat aldırış etmeyerek onu tersler (AB, s. 75, 76).

Üçüncü fasıl dokuzuncu mecliste Esat ile Dîlrüba baş başadır. Az önce vuk'u bulan olaylardan etkilendiğini fark ettiği Esat'a sitemlerde bulunan Dîlrüba, Esat'ın gözünün açılmasını engellemeye çalışır. Dîlrüba, Esat'ı yeniden aşkına inandırmak için Akif Bey'i görmeden evlendiği ve gördükten sonra da hiç sevmediği yalanıyla oyalamaya başlar. Her şeye rağmen Akif Bey'e saygıda kusur etmek istememesine rağmen Esat'ı görür görmez ona âşık olmuştur. Bunları herkesin içinde açıklamadığı için Esat'ın şu an kendisinden uzaklaştığını söyler (AB, s. 76). Esat, yeniden Dîlrüba'ya inanır. Dîlrüba, sözlerinin Esat'ı yeniden kendisine âşık ettiğini büsbütün fark edince son oyununu da oynar ve ağlayarak odayı terk eder. Dîlrüba odadan çıkınca Esat kahrolur. Bir zamanlar Akif'in de Dîlrüba'ya sahip olduğunu hatırlar. Önce gururuna bu durumu yediremez lakin Dîlrüba kendisini sevmektedir. Esat, için birbirini seven iki insanın perişan olması da doğru olmadığı kanaatine varır (AB, s. 77-78).

Gülnihâl'in başlangıç kısmında Gülnihâl aracılığıyla Muhtar Bey'in başına gelecekler okuyucuya/seyirciye sezdirilmiş ve piyesteki aksiyonu başlatacak olaylar için zemin hazırlanmıştır. Kaplan Paşa'nın Muhtar Bey'den hazzetmediğini ve onu ortadan kaldırmak arzusunda olduğunu ısrarla dile getiren Gülnihâl, piyesin kurgusundaki olaylara bu kıskançlığın yön vereceğinin haberciliğini yapar. Piyeste aksiyonu başlatan da Kaplan Paşa'nın bu kıskançlığı olur.

Birinci perde beşinci mecliste Gülnihâl'in öngördüğü olaylar gerçekleşmeye başlar. Muhtar Bey'in konağına otuz silahlı adam baskın yapar (G, s. 22-23). Birinci perde altıncı mecliste Kara Veli, Paşa'nın emriyle Muhtar Bey'i tutuklamaya geldiğini söyleyerek Muhtar Bey'e teslim olmasını söyler (G, s. 23). Gerekçesi, Muhtar Bey'in fesatlık yaparak halkı Kaplan Paşa'nın üstüne salmasıdır. Muhtar Bey, suçlamaları ve teslim olmayı reddeder. Gülnihâl, bu tavırla İsmet'i de tehlikeye atarak canından ve namusundan ettiğini söyleyince biraz düşünen Muhtar Bey, kılıcını ayağının altında kırıp tabancasını pencereden atarak teslim olur. Herkes çıktıktan sonra Kara Veli, masanın üstüne bir mektup bırakarak gider (G, s. 24-26). Dramatik eyleme doğrudan etkisi olan ilk olay bu mecliste Kara Veli'nin konağı basmasıyla birlikte gerçekleşmiştir. Muhtar Bey'in teslim olup gidişiyle birlikte piyesteki kırılma gerçekleşir ve aksiyon artmaya başlar. Şimdiye kadar geriye dönük olayların anlatıldığı ve Gülnihâl'in uyarıları üzerine kurgulanan piyes artık yön değiştirerek ileriye

doğru akmaya başlar. Muhtar Bey'e ne olacağı sorusu ile seyircinin/okuyucunun merak duygusu harekete geçirilir.

Birinci perde yedinci mecliste Gülnihâl, Kara Veli'nin bıraktığı mektubu açar. Mektubu, Kaplan Paşa göndermiştir. Olanlara sebep olan şeyin, aşkı olduğunu ve rakibinden kurtulmak için böyle bir kabahat işlediğini yazmıştır. İsmet'e Muhtar Bey'i kurtarmak için yarın yanına gelerek şartlarını kabul etmesini teklif etmektedir (G, s. 26). Piyeste dramatik eylemi belirleyen olay, Muhtar Bey'in Kara Veli ve adamlarınca konaktan alınıp götürülmesi ile başlasa da aksiyon açısından esas etkili olan bu mektuptur (Sevinçli, 1991: 204).

Yazar, diğer perdelerden farklı olarak piyesinin sadece ikinci perdesini tablolara ayırmıştır. İkinci perde birinci tablo birinci mecliste Kaplan Paşa'nın mutsuz olduğunu gören annesi Paşo Hanım, bu mutsuzluğun nedenini sorgular. Kaplan Paşa, herkesin Muhtar Bey'i sevdiğini, kendisinden ise nefret ettiklerini söyler. Bu nedenle Muhtar Bey'i çekememektedir. Annesine de üzüntüsünün sebebinin Muhtar Bey'e duyduğu kıskançlık olduğunu itiraf eder (G, s. 28). Muhtar Bey'i öldürerek intikam almak yerine İsmet'i elinden alarak ona eziyet etmek istemektedir. İsmet'i kendini seviyormuş gibi yapmaya mecbur bırakıp verem ederek ona cehennem azabı yaşatmayı planlamaktadır (G, s. 29-31). Konağın içinde kendine rakip istemeyen Paşo Hanım ise İsmet'i Muhtar Bey'in elinden alarak başkasıyla evlendirmeyi daha uygun bulmaktadır. Kaplan Paşa, annesine kendi elleriyle babasını öldürdüğünü hatırlatır. Kendisini bu şekilde yetiştiren annesi olduğuna göre Paşo Hanım'ı ayağını denk alması yönünde uyarır. İsmet'i kesinlikle istediğini söyler, eğer bu emrine uymazsa sonunun kötü olacağını ima ederek onu tehdit eder (G, s. 32).

İhtiraslı bir annenin çocuğu olan Kaplan Paşa'ya bu huy annesinden tevarüs etmiştir (Şen, 2010: 944). Namık Kemal, bu nedenle piyesinde kadının anne olarak çocukların yetiştirilmesindeki önemine dikkat çekmektedir. Kaplan Paşa'nın zalim bir insan olmasında annesi Paşo Hanım'ın etkisi oldukça büyüktür. Paşo Hanım, olumsuz bir ebeveyn örneğidir. Oğlunu kendi hırsları ve çıkarları yüzünden zalimce yetiştiren anne, Kaplan Paşa'nın zalimliğinden sorumludur. Oğluna hiç sevgi göstermeyen anne onu neticede bir canavara dönüştürmüştür.

İkinci perde birinci tablo ikinci mecliste Paşo Hanım, kendi kendine konuşarak kocasının kıskançlığından bıktığı için onu öldürdüğünü ve oğlunu da akrabalarının etiyile beslediğini itiraf eder. Canının tehlikede olduğunu fark eden Paşo Hanım, geçmişte yaptığı yanlışları düzeltmek için geç olduğunu fark eder. Çaresiz kadın, Kaplan Paşa'nın emirlerini yerine getirmek için hazırlık yapmaya başlar (G, s. 33).

İkinci perde birinci tablo üçüncü mecliste Paşo Hanım, İsmet ve dadısını görüşmek üzere içeriye çağırır (G, s. 34). İkinci perde dördüncü mecliste onlar gelene kadar kendi kendine konuşan Paşo Hanım, oğlundan korktuğunu itiraf eder. Oğluna karşı yapacak hamlesi olmayan Paşo Hanım, ona yardım edecek kimsenin de olmadığını farkındadır (G, s. 34-35).

İkinci perde birinci tablo beşinci mecliste odaya gelen İsmet'e Paşo Hanım, oğlunun kendisiyle evlenmek istediğini söyler. İsmet, bu evlenme teklifini büyük bir öfkeyle reddeder. Paşo Hanım o hâlde oğlunun gazabından korkmasını söyleyerek onu tehdit eder. İsmet, Paşo Hanım'ın tehditlerine boyun eğmeyeceğini söyleyerek ona hakaretler yağdırır (G, s. 35-38).

İkinci perde birinci tablo altıncı mecliste İsmet'in sözlerini duyan Kaplan Paşa elinde bir hançerle İsmet'in üzerine yürür. İsmet'i korkutarak susturmaya çalışsa da başarılı olamaz. İsmet, bu evliliğin gerçekleşmeyeceğini söyleyerek hırsıyla Kaplan Paşa'yı aşağılamaya devam eder ve en sonunda bayılır (G, s. 39). Kaplan Paşa da İsmet'in kaldırılarak imamın evine götürülmesini emreder. Gülnihâl, araya girerek Kaplan Paşa'dan İsmet'e merhamet etmesini rica eder. İsmet'in Muhtar Bey'i aslında sevmediğini gönlünün Kaplan Paşa'da olduğunu söyler. Kaplan Paşa, Gülnihâl'den sözlerinin doğru olduğuna dair yemin etmesini ister. Eğer yalan yere yemin ederse bedelini canıyla ödeyeceğini söyler. Gülnihâl, İsmet ile beş dakika yalnız kalıp onu bu evliliğe razı etmek için izin ister. Kaplan Paşa, bu isteği kabul eder ve odadan çıkar (G, s. 40-41).

İkinci perde birinci tablo yedinci mecliste Gülnihâl, İsmet'i naz yapmayı bırakarak Kaplan Paşa ile nişanlanmayı kabul etmesini söyler. İsmet, dadısının sözleri karşısında şaşkına dönse de Gülnihâl'in bir planı olduğunu anlar ve nişanlamayı kabul eder (G, s. 42-43).

İkinci perde birinci tablo sekizinci mecliste Gülnihâl, Kaplan Paşa'ya İsmet'in nişanlanmayı kabul ettiğini söyler. Kaplan Paşa, Gülnihâl'e babasının yüzüğünü nişan olarak vererek teşekkür eder. Ancak Kaplan Paşa oynanan oyunun farkındadır, şimdilik habersizmiş davranarak Gülnihâl'i aldatır (G, s. 44). Dokuzuncu mecliste İsmet, dadısına sitem eder. Kaplan Paşa ile nişanlamayı kabul ettikten sonra Muhtar Bey'in yüzüne bakacak cesareti kalmamıştır. Gülnihâl, intikamlarını alacaklarını söyleyerek İsmet'i susturur (G, s. 45).

İkinci perde ikinci tablo birinci mecliste Kaplan Paşa, halkın dertlerini dinler ve bazı suçluların cezasını verir. Adamlarından biri olan Tayyar'a hakaret eden köylünün dilini kestirir. Çocuklarıyla birlikte gelen bir kadın, kocasının zindanda olduğunu söyleyerek affını ister. Kaplan Paşa adamın neden zindanda olduğunu sorar. Kaplan Paşa, adamın ekmeklerin hamur gibi olduğunu söylediği için zindana atıldığını öğrenince iyice sinirlenir ve derhal adamın boynunun vurulmasını emreder. Sadece adamı öldürmekle kalmaz çocuklarının da öldürülmesini emreder. Çünkü ileride onlar da babası gibi olacaktır (G, s. 45-50). Piyesin bu meclisinde Kaplan Paşa'nın zalimliği okuyucuya/seyirciye had safhada sezdirilir. Kaplan Paşa keyfi kararlar almaktadır. Kimsenin derdini açmasına izin vermez, herhangi bir sorunu dile getiren bedelini canıyla öder. Kendisine ve çevresine dil uzatan, şikâyet eden olursa herhangi bir gerekçe göstermeden cezalandırır.

İkinci perde ikinci tablo ikinci meclis Kaplan Paşa'nın monoloğundan ibarettir. Kaplan Paşa; annesi, İsmet, Gülnihâl, Muhtar Bey, hâkim, beyler ve halka karşı olan öfkesini itiraf eder. Kaplan Paşa herkesi öldürmek istemektedir ancak çıkarlarına ters düştüğü için bu emelini gerçekleştirememektedir. İçinde büyük bir öfke olan Kaplan Paşa, hırsını alamadığı için daha da çılgına dönmektedir (G, s. 51).

İkinci perde ikinci tablo üçüncü mecliste Kaplan Paşa, Kara Veli'yi yanına çağırır. Muhtar Bey'in tutuklanırken ağladığını gördüğü için çok şanslı olduğunu söyler. Kara Veli ise durumun düşündüğü gibi olmadığını açıklar. Kaplan Paşa, Muhtar'ı yaptıklarına rağmen küçük düşüremediğini duyunca sinirlenerek Muhtar Bey'i odasına getirmelerini emreder (G, s. 52).

İkinci perde ikinci tablo dördüncü mecliste Muhtar Bey, eli kelepçeli ve ayağı köstekli hâlde odaya getirilir. Kaplan Paşa, Muhtar Bey'e karısı İsmet'in hatırına onu affettiğini söyler.

Kaplan Paşa'nın açıklaması üzerine Muhtar Bey niçin hapsedildiğini anlar. Muhtar Bey, çılgına dönerek Kaplan Paşa'yı öldürmekle tehdit eder. Kaplan Paşa ise Muhtar Bey'e nispet yaparak onu iyice delirtmeye çalışır. Bugün nişan yapıldığını, yarın düğün yapacağını ve cuma günü de gerdeğe gireceğini söyler (G, s. 53-56).

İkinci perde ikinci tablo dördüncü mecliste Kaplan Paşa yalnızdır. Muhtar Bey'in ciğerine hançeri sapladığını düşünerek mutlu olur. Muhtar Bey'in ahlarını, feryatlarını duymayı planlar (G, s. 57).

İkinci perde ikinci tablo altıncı mecliste Zülfikar Ağa ve Kaplan Paşa, Muhtar Bey'in akıbeti hakkında konuşurlar. Zülfikar Ağa, halkın bu gece hapishaneyi basarak Muhtar Bey'i kurtarmayı planladıklarının haberini Kaplan Paşa'ya verir. Zülfikar Ağa, Muhtar Bey'in hemen öldürülmesi gerektiğini söylese de Muhtar Bey'in acılar içinde kıvranarak ölmesini isteyen Kaplan Paşa bu fikri hoş karşılamaz. Zülfikar Ağa, Kaplan Paşa'ya bulunduğu konumun tehlikede olduğunu söyleyince Muhtar Bey'i öldürmekten başka çaresi olmadığını anlar. Öldürmeden önce Muhtar Bey'e eziyet etmek için yanına gidince yalnız kalan Zülfikar Ağa, Muhtar Bey'in kurtulmasına az kaldığını söyleyerek Kaplan Paşa'ya oyun oynadığını belirtir (G, s. 57-60).

Üçüncü perde birinci mecliste Muhtar Bey, boynundan ve ayağından zincirlenmiş, elleri kelepçeli hâlde zindandadır. Zindanda bulunan diğer mahkûmlar kendi aralarında konuşarak niçin tutuklandıklarını birbirlerine anlatırlar. Zindanda bulunanların çoğu haksız yere oraya getirilmiş zavallılardır. Özellikle Raşid, karısına saldıran ve namusuna göz diken insanlara karşılık verdiği için suçlu sayılarak zindana atıldığı için dikkat çekmektedir (G, s. 61-64). Mahkûmların sohbeti esnasında iki mahkûm arasında kavga çıkar (G, s. 64). Üçüncü perde ikinci mecliste çıkan kavgayı ayırmak için Rıdvan gelir (G, s. 64-65).

Namık Kemal, piyesteki facianın şiddetini artırmak için kurguyu şekillendiren asıl olayla yakından ilintili olmayan sahneler ilave etmiştir. Zindanda Muhtar Bey'den ziyade orada bulunan diğer mahkûmların öyküleri üzerinde durularak Kaplan Paşa'nın zalimliğinin şiddeti arttırılır. Namık Kemal, Mağusa'dan yazdığı mektuplarda kendisinin ve birçok iyi adamın caniler arasında kalmasından da şikâyet etmektedir (Kaplan, 1948: 168). Yazar, bu

kısımda kendi tecrübelerini de piyesine aktararak zindanda bulunan herkesin azılı birer suçlu olmadığı mesajını da vermiştir.

Üçüncü perde üçüncü mecliste Zeynel Bey, Muhtar Bey ile görüşmek için zindana gelir. Zeynel Bey şehrin ileri gelenleriyle toplaşarak Kaplan Paşa'ya gittiklerini ve affını istediklerinin söyler. Kaplan Paşa'nın ise Muhtar Bey'i memleketi terk etmesi şartıyla affedeceğini söylemiştir. Kaplan Paşa, Muhtar Bey'e bu haberi iletmesi için Zeynel Bey'i görevlendirmiştir (G, s. 66). Muhtar Bey, Zeynel Bey'in teklifi kabul edeceğini zannederek bu haberi kendisine ulaştırmasına sinirlenir. Muhtar Bey, memleketi terk etmeyi reddeder. Muhtar Bey'i ikna edemeyeceğini anlayan Zeynel Bey, Muhtar Bey'den hiç olmazsa kendisinden bir ricada bulunmasını ister. Kendisine hizmet etmek isteyen Zeynel Bey'den Muhtar Bey, cebindeki silahını çıkartarak işaret ettiği yerlere sıkmasını ister. Bu istek karşısında şaşırان Zeynel Bey, Muhtar Bey'e ateş etmeyi kabul etmeyince Muhtar Bey tarafından zindandan kovulur (G, s. 66-70).

Üçüncü perde dördüncü mecliste Gülnihâl ve İsmet, Rıdvan'ın yardımlarıyla birlikte zindana girerler (G, s. 71-72). Üçüncü perde beşinci mecliste İsmet, Muhtar Bey'e doğru koşar ancak Muhtar Bey, İsmet'e kızgındır. Kaplan Paşa ile evlenmek üzere olan İsmet'in hain olduğunu düşünmektedir, bu nedenle İsmet'e hakaretler yağdırır. İsmet ve Gülnihâl'in gerçekleri açıklamasına izin vermeyen Muhtar Bey iki kadını da dinlemeyerek onları yanından kovar (G, s. 73-76).

Üçüncü perde altıncı mecliste Muhtar Bey'in yanından çıkan Gülnihâl gizlice kaçarken Zülfikar'ın geldiğini görür. Hızla önüne atlayarak beş sene evvel kendisini istediğini hatırlatarak hâlen kendisinde gönlü olup olmadığını sorar. Eğer hâlâ kendisini seviyorsa Muhtar Bey'i kurtarması şartıyla kendisi ile evleneceğini söyler (G, s. 76-77). Gülnihâl'e âşık olan Zülfikar Ağa, zaten Muhtar Bey'i kurtarmak için burada olduğunu söyler, Gülnihâl yemin etmesini ister. Zülfikar Ağa, "*Vallâh-il-azîm*" (G, s. 79) diyerek yemin eder. Zülfikar'ın kardeşini Kaplan Paşa zehirlemiştir ve Zülfikar bunu yapanlara bedelini ödetmek istemektedir. Bu nedenle de kendisine güvенеbileceğini söyler. Zülfikar, Muhtar Bey'i kurtaracağını fakat Kaplan Paşa'nın onu mezarda bileceğini söyler. Zülfikar, Muhtar Bey'in yerine başkasını idam ettirmeyi ve Kaplan Paşa'nın o kişiyi Muhtar Bey zannederek Muhtar Bey'in öldüğünü düşünmesini sağlamayı planlamaktadır (G, s. 80).

Üçüncü perde yedinci mecliste Kara Veli, Zülfikar ile görüşerek zindanda olan yeğeni Bayram'ı Paşa'nın da izniyle kurtarmasını söyler (G, s. 82). Zülfikar ise önce mahkemeye çıkması gerektiğini daha sonra ise Selanik'e askerliğe göndererek kurtarabileceğini söyler. Kara Veli, Kaplan Paşa'nın haberi olmadan Cafko'yu da içeri attığını o yüzden Kaplan Paşa'nın kulağına gitmeden onun da askerliğe gönderilmesini rica eder (G, s. 83).

Üçüncü perde sekizinci mecliste Zülfikar, Rıdvan'a Muhtar Bey'in odasını sorar, daha sonra ise onu Kara Veli'nin yanına gönderir (G, s. 84-85). Sonraki mecliste Zülfikar, Muhtar Bey'in odasına girer ve vaktiyle Macaristan'da kendi canını tehlikeye atarak bir delikanlının hayatını kurtardığı günleri ona hatırlatır. Muhtar Bey ise şimdi kendisini kurtaracak kimse olmadığına göre vaktiyle bir adamı kurtarmanın bir önemi olmadığını söyleyince Zülfikar, o adamın kardeşi olduğunu söyler (G, s. 86-87). Kendisinden on beş yaş küçük olan kardeşini aynı zamanda bir evlat gibi seven Zülfikar, iki yıldır Kaplan Paşa'nın yanında sırf ondan intikam alabilmek için çalışmaktadır. Muhtar Bey'e anahtarları vererek onu zincirlerinden kurtardıktan sonra ona kâğıt kalem uzatır ve *"Zülfikar vâsıta oldu, yerime başka adam öldürdüler!"* (G, s. 92) diye yazmasını rica eder. Muhtar Bey, yerine suçsuz birinin ölmesini istemediğini söyleyince onun yerine aslında hiç günahı olmadığı hâlde iki yetimi yakarak öldüren Bayram'ın şeriatın kararı ile öldürüleceğini söyler. Halkın reisliği kendisine vermek istediğini söyler. Kaplan Paşa'nın zulmünden halkı kurtarmak için ne lâzım olursa yapacağına dair Muhtar Bey'den söz ister (G, s. 92). Muhtar Bey, *"Allah'la yeminim olsun!"* (G, s. 93) diyerek söz verdikten sonra Zülfikar, halkın kanları ile mühürlenmiş bir dilekçe olarak gördüğü kâğıdı Muhtar Bey'e uzatır. Uzattığı kâğıdı yanına alarak Rumeli Valisi'ne gitmesini ister. Sofya'da Kaplan Paşa'nın asiliği zaten bilinmektedir ve Kaplan Paşa'nın öldürülmesi için bir ferman alarak ikinci salı günü geri gelmesini Zülfikar, Muhtar Bey'e teklif eder (G, s. 93).

Üçüncü perde onuncu mecliste Zülfikar zindandan Râşid, Bayram ve Cafko'yu bir Arnavud'u görevlendirerek çıkartır (G, s. 94). On birinci mecliste yalnız kalan Zülfikar, pencereden bakarak Kaplan Paşa'nın yaklaşan sonu üzerine konuşur (G, s. 94).

Dördüncü perde birinci mecliste İsmet, öldüğünü zannettiği Muhtar Bey'in mezarına Gülnihâl ile ziyarete gider (G, s. 95-97). Sonraki mecliste Gülnihâl, İsmet'in Muhtar Bey'in

ölümünden kendisini sorumlu tutmasından ötürü yakınmaktadır. İsmet, Gülnihâl'in hain olduğunu düşünmektedir ve bu nedenle ondan uzaklaşmaya başlamıştır. Gülnihâl, plan gereği gerçekleri İsmet'e açıklayamadığı için üzüntüsünü kendi kendine dile getirdiği sırada Zülfikar gelir. Gülnihâl, İsmet'in çıldırmasından korktuğu için gerçekleri artık ona açıklamayı teklif eder. Zülfikar ise zaten oynanan oyunun bu gece nihayete ereceğini, o yüzden acele etmeğe gerek olmadığını söyler (G, s. 97-98).

Dördüncü perde üçüncü mecliste Zülfikar, yalnız başınadır. Sayesinde üç yüz bin kişinin bu gece kurtuluşa ereceğini düşünerek mutlu olmaktadır. Kardeşinin intikamını alarak aynı zamanda bir memleketin saadetini sağladığı fikrindedir (G, s. 98-99).

Dördüncü perde dördüncü mecliste mekân mezarlıktır. Paşo Hanım'ın öldüğü haberini Zülfikar, Muhtar Bey'e verir. Muhtar Bey ile aynı zindanda bulunan Raşid, zindandan çıkar çıkmaz haksız yere öldürülen karısının intikamını almak için Kara Veli'yi zehirler. Sadece annesinde ve kendisinde zehir olduğunu düşünen Kaplan Paşa da annesini Tayyar'a boğdurtarak öldürtür (G, s. 100). Zülfikar, Muhtar Bey'i bulunduğu yeri terk etmemesi hususunda ikaz ederek Tabakhane halkı ile görüşmek üzere onun yanından ayrılır (G, s. 101).

Dördüncü perde beşinci mecliste mezarlıkta Zülfikar'ı beklemeye devam eden Muhtar Bey, Mezarıcı ile karşılaşır. Mezarıcı, Muhtar Bey'i tanımaz ve sohbet esnasında ona sözde mezarını gösterir (G, s. 101-104). Bir sonraki mecliste mezarlıkta yalnız kalan Muhtar Bey, sözde mezarının başında ölüm, ölümler ve gerçeklik üstüne kendi kendine konuşur (G, s. 104-106). Muhtar Bey, bu mecliste yazarın ağzından konuşarak onun düşüncelerini söylemleriyle somutlaştırır ancak bu söylemlerin aksiyona herhangi bir katkısı yoktur.

Dördüncü perde yedinci mecliste Muhtar Bey'in sözde mezarını ziyarete giden İsmet, mezarlıkta Muhtar Bey ile karşılaşır. İsmet, Muhtar Bey'in yaşadığını anlamaz ve onun Muhtar Bey'in hayaleti olduğunu düşünür. Muhtar Bey'in yanına yaklaşıp ona sarılmak istese de Muhtar Bey onu yanına yaklaştırmaz. İsmet'in yakarışları esnasında önce Muhtar Bey düşüp bayılır, daha sonra İsmet yanına yığılır. Bu esnada Zülfikar gelir ve baygın hâldeki İsmet'i yanındakilere konağa götürmeleri için emir verir (G, s. 106-108).

Celâleddin Harzemşah’ın başında Moğollara savaş açmak arzusunda olan Celâleddin’in önündeki tek engel, gücü elinde bulunduran babasıydı. Babasının ölümüyle başa geçen Celâleddin’in kahramanlık yolculuğu için harekete geçme vakti gelmiştir. Ancak ikinci fasıldan itibaren görürüz ki Celâleddin’in Moğallarla savaşarak onları yok etme arzusunun önündeki tek engel onun düşündüğü gibi sadece babası değildir.

İkinci fasıl ikinci perde birinci mecliste Harzem sarayında büyükçe bir odada toplanan saray ve ordu mensupları Cengiz ile savaşa girme konusunda tartışır. İçlerinde Celâleddin’i eleştirenler de vardır. Neyyire, Özbek ve Melik Nusret; Cengiz ile savaşmanın mecburiyetini savunurken Bedrettin, Ak Sultan, Hadım Han, Nuştekin, Burak Hâcib, İmad-ül Mülk, Arzak Sultan savaşa girmek yerine onunla uzlaşmaktan yanadırlar (CH, s. 111-121).

İkinci fasıl ikinci perde ikinci mecliste konuşmaların yapıldığı odaya Celâleddin de gelir. Savaşmak istemeyen kardeşi Ak Sultan ve diğerleri ile tartışır. Şehzade olduğu için söz hakkı olduğu düşünülen Ak Sultan’ı devleti düşmana teslim etmekten çekinmediği gerekçesiyle eleştirir ve kovar (CH, s. 121-123).

İkinci fasıl ikinci perde üçüncü mecliste asker odaya gelerek Tatar’ın orduyu bastığı haberini getirir. Celâladdin çevresinde savaşmak istemeyenleri alçaklıkla suçlayarak diğerlerini onlara aldırmayarak düşman karşısında gazaya davet eder (CH, s. 123-124).

Tanzimat melodramları her zaman bir kahraman üstünde odaklanır ve onun yanında bulunan iyilerle birlikte kötülere karşı yürütülen savaş anlatılır. Metinlerde bir düşünce kalıbı ve toplumu biçimlendirmeye yönelik görüşler vardır. Yazar, soyut nitelikli görüşünü tiyatro kalıbı içine yerleştirir. Görüşünün canlanması için kişiler ve olaylar tasarlar (Çamurdan, 2015: 61-62). Piyasin ikinci fasıl birinci ve ikinci meclisinde Celâleddin’in yanında olan iyiler ve karşısında olan kötüler belirginleştirilmiştir. İyiler tarafından Celâleddin, devletin kurtarıcısı olarak yansıtılır. Kötüler ise bu kısımlarda savaşmak istemeyerek Moğol ile anlaşma yapmaya yönelik kişilerdir. Devleti savunmaktan kaçınmak, iyiler ile kötülerin çatışmasına sebep olur. Yazar iyileri güçlü ve haklı gösteren diyaloglarıyla kendi düşüncelerini somutlaştırarak okuyucuya/seyirciye ulaştırır.

İkinci fasıl üçüncü perde birinci mecliste Neyyire tarafından Tatar ile yapılan savaştan Celâleddin'in galip geldiğini öğreniriz. İkinci perdenin sonlarına doğru bir asker Moğolların gelmekte olduğunu vermişti. O haber doğrultusunda ilk kez Tatar ile karşı karşıya gelen Harzem Devleti'nin göstermiş olduğu gayreti Neyyire büyük bir zafer olarak nitelendirir. Ancak Celâleddin henüz hayallerini gerçekleştiremediği için Neyyire kadar mutlu değildir. Celâleddin anlık zaferlerin değil, İslâm birliğini kurmanın ve Moğol istilasını kesin olarak durdurmanın peşindedir (CH, s. 125-126)

Piyeste üçüncü perdenin ikinci ve üçüncü meclisleri mevcut olmayıp piyes dördüncü meclisten devam etmektedir. İkinci fasıl üçüncü perde dördüncü mecliste Özbek'in geldiği haberini Neyyire, Celâleddin'e bildirerek mutlaka kendisini görmesi gerektiğini söylediğini belirtir (CH, s. 127-128).

İkinci fasıl üçüncü perde beşinci mecliste Celâleddin'in huzuruna çıkan Özbek, Harzemşahların kuşatmadan sonra çekilmesiyle birlikte Harzem'de olan ordularının perişan olduğu ve Harzem'in işgal edildiği haberini verir. Harzem ile birlikte Buhara ve Hocend de Tatarlar tarafından teslim alınmıştır. Saldırıdan ise sadece Burak Hacib ve Nureddin sağ kurtulmuştur (CH, s. 126-129).

İkinci fasıl üçüncü perde altıncı mecliste Nureddin ile Celâleddin savaş sırasında düşman tarafına geçen şahıslar hakkında konuşurlar. Moğollar karşısında yalnız kalan Harzem Devleti giderek zayıflamaktadır. Durum böyle iken bile melikler ve emirler hâlâ mevki peşindedirler ve Moğollarla anlaşma yapmaya çalışmaktadırlar. Canlarından korkan Hadım Han ve Nuştekin'i kendilerine sığınmak istemelerine rağmen Moğollar onları öldürürler. (CH, s. 129-131).

İkinci fasıl üçüncü perde yedinci mecliste güçlü bir orduya sahip olan Seyfeddin, birisinin atının başına kırbaç vurduğu gerekçesiyle şikâyet gelir. Kendisinin de ikinci derece bir padişah olduğunu öne sürerek böyle bir şeyin mümkün olamayacağını söyler. Celâleddin ise bu sebepten ötürü ceza vermeyi saçma bularak Seyfeddin'in ata kırbaç vuran kişiyi cezalandırılması isteğini geri çevirir ve huzurundan kovar (CH, s. 131-134). Dinç, Celâleddin'in hakaretler ederek Seyfeddin'i ve ordusuyla beraber göndermesini abartılı

bulur. Seyfeddin'in ordusuna ve gücüne ihtiyaç duyulacağı için ve bu durum Müslümanlar arasında da ayrılık yaratabileceği gerekçesiyle bu sahneyi eleştirir (Dinç, 1992: 183).

İkinci fasıl dördüncü perde birinci mecliste Sind Nehri kenarında Harzem ile Tatarlar arasında savaş yeniden alevlenmiştir. Bu savaş esnasında Özbek şehit olur. Celâl en yakın adamlarından birini kaybetmiştir. Özbek'in cesedinin yanında onunla ilgili görüşlerini ve ölüm üzerine olan görüşlerini dile getirir (CH, s. 135).

İkinci fasıl dördüncü perde ikinci mecliste Nureddin, Celâleddin'e savaşta ordunun târûmâr olduğunu söyler. Daha bir saat evvel Tatar'ı yenmekte oldukları için istirahatata çekilen Celâleddin, haberi duyunca çok şaşırır. Ordunun başından ayrılır ayrılmaz Tatarların sayılarını artırarak saldırıya geçtiklerini Nureddin, Celâleddin'e bildirir (CH, s. 136-137).

İkinci fasıl dördüncü perde üçüncü mecliste birkaç yerinden yaralı olan Orhan sahneye dâhil olur. Acaş, Melik-i Herat, hatta askerin hemen hepsinin şehit olduğu bilgisini Celâleddin'e vererek kaçması gerektiğini söyler. Celâleddin ise kaçmayı reddederek aldığı haberlerden sonra kendisi için hayatın artık ahirette olduğunu düşünerek şehadetini diler ancak yanındakiler ülkenin kurtuluşu için hayatta kalmasını gerektiğini söyleyerek ona karşı çıkarlar. Melik Nusret, Tatarların yaklaştığını söyleyerek kurtuluş için harekete geçmeyi önerir. Celâleddin, Melik Nusret, Nureddin ve yanındaki birkaç asker düşman okundan kurtulmak için nehre atılırlar (CH, s. 137-140).

Birinci perdenin sonunda Celâleddin'in tahta geçişi ile piyes hareket kazanmış olsa da asıl kırılma noktası Celâleddin'in eşinin ve oğlunun ölümüne tanıklık etmesidir. İkinci perdede aldığı taarruz kararını uygulamaya koyan Celâleddin'in ikinci fasıl dördüncü perdede savaşı kaybettiğini ve ağır bir yenilgi aldığını Nureddin'den öğreniriz. Bu noktadan itibaren piyesin temposu giderek artmaya başlar. İkinci perde dördüncü mecliste Cengiz'in kalabalık orduları karşısında Sind Nehri kenarına çekilen Celâleddin ve adamları, sahilde ölüm kalım savaşı verirler. Neyyire ile oğlu ağır bir şekilde yaralanırlar. Neyyire, Celâleddin'e oğlu ile kendisini Cengiz'in eline bırakmaması için yalvarır. Celâleddin, yaralı oldukları için savaşta onları muhafaza edemeyeceğini söyler. Devletin kurtuluşuna Celâleddin kadar önem veren Neyyire bu şartlar altında eşine ayak bağı olacağını fark ederek ondan oğlu ve kendisini nehre atmasını ister (CH, s. 141).

Celâleddin, Moğol istilasına kesin son vererek İslâm birliğini kurmayı arzu etmektedir ve bu arzu ona büyük bir sınanma yaşatacaktır. İnsanî aşkıyla vazife aşkının arasında seçim yapmak zorunda kalır. Ölmekte olan sevdiklerini kaybetme endişesi ve üzüntüsü bir yanda, diğer tarafta ise dinin ve milletin hizmetkârlığı vardır. Burada alacağı kararın tesirinde ömrü boyunca kalacağını bilmeyerek hiç düşünmeden vatana ve dinine hizmet etmeyi tercih eder. Vatan aşkı, insanî aşkıdan üstünden gelir. Çünkü onun her koşulda vazifeye devam etmesi lazımdır. Yaralanan eşi ve oğlu bu şartlarda ona ancak ayak bağı olacaklardır. Celâleddin, çok sevdiği iki insanın Tatar askerine esir düşmesini önlemek amacıyla onları nehirde bırakarak karaya çıkar (CH, s. 142). Devletin bekâsını sevdiği insanların hayatından önde tutan Celâleddin, ideal bir yönetici olduğunu bu tavrıyla ispatlar. Yaşanan bu felaketten sonra oğlu ve eşini kurban ettiğini düşünerek Kerbela gibi bir meşhed yaşadığını ifade eder. Bu olaydan sonra artık sadece İslâm için yaşadığını vurgulayan Celâleddin, maddî hayatla olan tüm bağını koparır. Canavar olarak gördüğü Moğol'un elinden tüm İslâm âlemini kurtarma arzusuyla yaşamaya kendisini mecbur hisseder. Onun asıl trajedisi de bu olayla birlikte başlamış olur. Celâleddin, kararını alırken hiç tereddüt etmeyerek duygularından arınmış soğukkanlı bir lider gibi davransa da piyesin ilerleyen bölümlerinde anlarız ki bu karar Celâleddin'i derinden sarsmıştır.

Kara Bela'da ikinci fasıl on birinci mecliste bir gün sonra Behrever'e sahip olmak için harekete geçeceğinin haberini veren Ahşid, okuyucunun/seyircinin piyese olan ilgisini artırmıştır. Bu haber ile birlikte seyirciye/okuyucuya piyesle ilgili merak ettiği soruların cevaplarını almaya yaklaştığı hissettirilmiştir.

Üçüncü fasıl, ikinci fasılın bir gün sonrasında gece vakti başlar. Ahşid, bu gece Hüsrev'i Behrever'in yanına gizlice sokacaktır. Behrever, sevdiği adamla yan yana gelecek olmanın heyecanı ile yanıp tutuşmaktadır. Hüsrev'i sevdiğini söylediği ilk zamanlardaki gibi sınır nöbetleri geçirmektedir. Çevresine hiddetle saldırır (KB, s. 29-30). Beklemeye artık tahammülü kalmayan Behrever'in yanına üçüncü fasıl ikinci mecliste Ahşid gelir ve sabırlı olması yönünde telkinlerde bulunur. Ahşid, nasıl olsa Hüsrev'i saraya almıştır. Sadece iki sevgiliyi kavuşturmak için doğru zamanı beklediklerini söyleyerek sakin olması gerektiğini tembih etse de ortada bir problem olduğunu belirterek gerilim yaratır. Nurcihan'ın dairesinde bir davet vardır ve bu davete Behrever'in de katılması gerekmektedir. Behrever'e bu

zarureten ötürü Hüsrev Mirza ile buluşmayı yarın geceye ertelemeyi teklif eder (KB, s. 31). Behrever'in bu teklife yanıtı olumsuz olunca Ahşid bu duruma da çözüm teklifi sunar. Mihridil bütün cariyeleri yanına alarak Nurcihan'ın davetine katılacak ve Behrever'in de rahatsız olduğunu söyleyecektir. Ahşid de köleleri uzaklaştırarak bütün kapıları kilitleyecektir. Lakin Ahşid'in aldığı bu önlemler ortadaki tüm sorunları çözmeye yetmeme ihtimali de vardır. Behrever'in rahatsız olduğunu duyan Nurcihan, onu merak ederek ziyarete gelmek isteyebilir. Bu ihtimal gerçekleşirse eğer Ahşid, Hüsrev'i kaçıracaktır. Ahşid, gerekli tedbirleri aldıklarına Behrever'i ikna eder ve odasına çekilmesini teklif eder, böylece cariyeler de onun yatmağa gittiğini görmüş olacaklardır (KB, s. 32-33).

Behrever odasına çekilmeye gittiğinde Mihridil korkmaya başlar. Yapılan plan onun içini huzursuz etmektedir. Ahşid, Mihridil'i Behrever'e olan bağlılığını göstermesi gerektiğini vurgulayarak plana sadık kalması yönünde ikaz eder. Ne yaparsa yapsın Behrever ve Ahşid'i vazgeçiremeyeceğini anlayan Mihridil, cariyeleri de alarak toplantıya iştirak eder (KB, s. 33-34).

Üçüncü fasıl dördüncü mecliste sahnede sadece Ahşid vardır. Piyesin daha önceki meclislerinde de görülen kirli emellerini itiraf ettiği monolog şeklindeki meclislere benzer konuşmalarıyla bir kez daha kişiliğini ve amaçlarını ortaya koyar (KB, s. 34-35). Birazdan tezahür edecek olaylara dışarıdan bakan yabancı bir göz gibi yapacaklarını eleştiren ve her fırsatta gayesinin aslında yanlış olduğunu vurgulayan Ahşid, biraz evvel sanki bunları söyleyen o değilmiş gibi tam tersi fikirler öne sürerek hilelerini akılcı zemine yerleştirmeye çalışır. Ahşid'in kendisiyle hesaplaşması olarak nitelendirebileceğimiz bu konuşmalar, bize onun iç dünyası hakkında çıkarımda bulunma fırsatı vermektedir. Behrever gibi beyaz tenli bir padişah kızına ancak onun gibi beyaz tenli güçlü bir erkeğin denk olabileceği fikrini savunarak kendini aşağılar. Behrever'i koynuna alacak kişinin esir düşmüş bir Arap olmasını şaşılacak bir iş, tuhaf bir olay olarak nitelendirir. Yaşanacak şeyleri gündelik hayatın akışına aykırı, anormal hadiseler olarak görmektedir (KB, s. 34). Kendi kendini aşağı gören Ahşid'in kendisine duyduğu nefret o kadar büyüktür ki uğruna bütün parasından olup yeniden esir düştüğü kadına olan hislerini bile bu nefret ele geçirmiştir. Behrever'i de hınçla, öfkeyle sevmektedir. Ahşid'in düşünceleri ve eylemleri arasındaki tutarsızlığın en büyük sebebi de bu nefret duygusudur. Hayatı boyunca çevresinin çirkin bakışlarına maruz kalması ve esir alınarak aşağılanması hayata karşı tavrının intikam duygusuyla şekillenmesine sebep

olmuştur. Ahşid ne derisinin rengini kendi seçmiş ne de ilk başta köle olmayı tercih etmiştir. Kendi seçimlerinin dışında gerçekleşen olaylar yüzünden hor görülmüş hatta kendisini bile sevmesi engellenmiştir. Behrever için bu kadar eziyete katlanıp yeniden köle olmayı seçecek kadar sevda yüklü olsa da ona olan sevgisini nasıl göstereceğini bilemeyecek kadar nefret dolu bir yaşam sürmüştür. Hayatını kendi seçimlerinin dışında yaşamış olan bir adamın ilk defa kendisi için istediği bir aşta karşı tarafın rızasını göz önünde bulunduracak anlayışa sahip olmaması da yadırganamaz. O da istemediği birçok şeye maruz kalmıştır ve insanlar hiçbir zaman onun ne istediğini umursamamıştır. Ahşid'in iradesi dışında acılarla dolu geçen ömründe en büyük arzusu Behrever olduğuna göre ona sahip olarak çektiği eziyetlerin karşılığında ödüllendirileceğini düşünmektedir. İmkânsız gibi görülen bu hadiseyi mümkün kılmak nefret ettiği her şeyden intikam alma fırsatı sunmaktadır. *“Arap isterse şimdi şahın kızını koynuna alacak, ister ise vezirin oğlunu da cellât önüne atacak”* (KB, s. 34). Her şeyi yapabilecek güce kavuştuğunu düşünse de *“Hayır işte hata var: Hüsrev'i buraya getirmemeliydim.”* (KB, s. 34) diyerek eylemlerindeki manasızlığı yine kendisi ifşa eder. Behrever'e sahip olmak her an elinde iken bunca zahmete ve riske girmeyi kendisi de mantıksız bulur. Hedefine ulaşabilmek için çevirdiği entrikalar tamamen gereksizdir. Şahın kızını, galip gelmiş savaflara kumandanlık etmiş Hüsrev'i parmağında oynatacak kadar zeki olsa da kötü emellerine ulaşmak için yaptığı seçimler hedefe giden yolu uzatmakta ve tehlikeli hâle getirmektedir.

Piyesin gidişatını Ahşid'in zihnindeki ve karakterindeki bu çelişkiler şekillendirmektedir. Hüsrev'i kendi elleriyle saraya getirmek mantıksızdır. Divan edebiyatındaki şairlere özgü bir tavırla Hüsrev'e “rakibim” der. Kendi elleriyle onu daireye aldığı için kendine kızar ama sonra daireye almış olsa da görüştürmek zorunda olmadığı aklına gelerek bir seçeneği daha olduğunu fark eder. Tam içini rahatlattığını düşünürken tekrar korkuya kapılarak Behrever'e bu vuslat gerçekleşmezse söyleyecek bahanesi olmadığını fark eder. Sinirlenerek *“İnsanın bir dakikalık bir sûrla ettiği hatayı düzeltmek ne kadar düşünmeğe, ne kadar çalışmaya muhtaç oluyor!”* (KB, s. 35) diyen Ahşid, zihnini yeni akıl oyunları ile meşgul etmeye başlar ve her şeyin çaresi olarak yine yalanı görür.

Üçüncü fasıl beşinci mecliste Ahşid, Hüsrev'i yanına çağırarak Behrever'in kendisini beklediği haberini verir. Hüsrev, Behrever ile görüşmeye cesareti olmadığını belirtse de Ahşid onu ikna eder. Hüsrev, Behrever ile buluşacağı için kendisini şanslı görse de bu

buluşmadan korkmaktadır. Girdiği savaşlarda maruz kaldığı düşman okundan korkmayan Hüsrev, sevgilinin kirpiğinden çekinmektedir (KB, s. 35-36). Sevgilinin kirpiği ile düşman oku arasında benzerlik ilgisi kuran Namık Kemal, Divan edebiyatında çokça kullanılan mazmunlardan birine yer vermiştir.

Üçüncü fasıl yedinci mecliste Hüsrev ile Behrever ilk kez yan yana gelirler. Şimdiye değin sadece isimleri yan yana anılmaktadır ve uzaktan uzağa birbirlerini gözlemektedirler. Hüsrev, göstermiş olduğu başarılarından ötürü kendisine gönderdiği hediyeyi niçin kabul etmediğini sorar. Behrever başarının kendisine değil orduya ait olduğunu belirterek alçakgönüllü davranır. Tam bu sırada dışarıdan bir ayak sesi gelir ve telaşa kapılırlar. Ahşid, Nurcihan'ın gelmiş olabileceğini söyleyerek Hüsrev'i aşağıda daha güvenli bir yere götüreceğini söyleyerek dışarı çıkartır (KB, s. 36-37).

Üçüncü fasıl sekizinci mecliste gelen kişinin Mihrdil olduğu anlaşılır. Behrever'i merak ettiği için yanına gelmiştir. Behrever de koşarak Hüsrev ile Ahşid'in gittiği yöne giderek merdivenlerden aşağıya iner (KB, s. 37-38).

Üçüncü fasıl dokuzuncu meclis, Ahşid'in kirli emellerini açıkça Behrever'e dile getirdiği kısımdır. Piyetin kırılma noktası da burada gerçekleşir. Behrever, Ahşid'e Hüsrev'in nerde olduğunu sorar. Ahşid, Hüsrev'in tam karşısında olduğunu söyleyerek Behrever'i şaşırtır. Behrever bu cevabın arkasındaki gizemi fark edemez ve Ahşid'e çılgın muamelesi yapar. Hüsrev'i göremeyen Behrever'in öfke nöbetleri yeniden zuhur etmeye başlar (KB, s. 38-39). Ahşid artık Behrever'i köşeye tam anlamıyla sıkıştırmıştır. En başından beri şahın kızı olmasından ileri gelen üstünlüğü sona ermiştir. Yakınındaki herkesi uzaklaştıran Behrever, Ahşid'in avucunun içine düşmüştür. Hükmetme sırası artık Ahşid'e gelmiştir. Hüsrev onun elindedir ve dairede de kimse kalmamıştır. Behrever'i şaha gidip daireye getirerek Hüsrev ile birlikte göstermekle tehdit eder. Yardım istemek için yapacağı hamleler için de Behrever'i risk almak zorunda bırakır. Fakat Behrever, hâlen Ahşid'in tavırlarının sebebini çözememiştir. Hiddetle sorguladığı bu gizemin cevabını alınca çaresizliği daha da artar. Ahşid, Behrever'e olan aşkını onun için yaptıklarını bir bir itiraf eder. Behrever üstünde psikolojik baskı oluşturur. Kendisine itiraz ettiği anda Hüsrev'i öldürmekle tehdit eder (KB, s. 40). Behrever'i zaten yalnız olduğuna ve sevilmediğine inandırır. Şu anki şartların onu Ahşid'in malı hâline getirdiğini söyler. Ne isterse yapabilecek üstünlüğe sahip olduğunu

dikte eder. Behrever, Ahşid'in niyetinin kötü olduğunu geç de olsa bu söylemlerle birlikte anlamaya başlar. Ahşid'in kendisine sahip olacağını ve bu durum karşısında çaresiz olduğunu hisseden Behrever, içinde bulunduğu duruma daha fazla dayanamayarak baygınlık geçirir (KB, s. 41). Behrever sarayda yetişmiş, her istediğini elde etmiş, hiç şiddet görmemiş bir kadın olduğu için korkak ve itaatkârdır. Yazar, onu başına gelen olaylar karşısında etken değil, edilgen bir karakter olarak kurgulamayı seçmiştir.

Ahşid, *"Biz hadımağasıyız; kadınlar elimize teslim olunur! Zehî gaflet! Bu Hind Şahının kızına kimse gül yaprağıyla dokunamaz... Hüsrev Mirza vezirzâdedir; bir koca memleketin fatihidir; kimse kendisiyle pençeleşemez... Bunların hepsi hayalât, hepsi vehmiyyât!..."* (KB, s. 41) diyerek de her ne kadar ığdış edilseler bile hadım ağalarının tam anlamıyla erkeklik duygularının yok edilemediğinin itirafını yapar. ığdış edilen bireylerden erkekliğe has duyguların da alındığı düşüncesinin büyük bir yanılgı olduğu yazar tarafından Ahşid'e söylenebilir. Namık Kemal aynı sınıf farkına da gönderme yaparak soylu tabakaya mensup kişilerin köle grubuna ait bireyleri küçümseyişlerine, kendilerini kimsenin dokunamayacağı üst bir noktaya yerleştirmelerine de eleştiri de bulunur. Behrever herkesin üstüne titrediği bir padişah kızı, Hüsrev Mirza başarılı bir komutan ve vezirzâde olsa da kendilerine hizmet etsin diye Afrika çöllerinden alınarak getirilen hadım bir kölenin oyunuyla değersizleştirilmişlerdir. Yaşananlara Ahşid penceresinden bakıldığında kendisine ve kendisiyle aynı kaderi paylaşmalarına sebep olan sınıfa empati kurmalarını sağlayacak bir ders verilmek istenmiş olması ihtimaldir.

Ahşid, Behrever'in baygın vücuduna bakarak zafer konuşması yapar. Duygularıyla, fikirleriyle, beğenileriyle yaşayan bir kadından ziyade Behrever burada sadece bedenen vardır ve Ahşid, bu bedene sahip olmakla kendini muvaffak olmuş kabul etmektedir. Ezikliğinden kurtulabilmek için anlam yüklediği nesneyi yani Behrever'i kucağına alır ve *"Sen benimsin Behrever, benim..."* diyerek varoluşsal amacının ödülüne genç kızla rızası dışında ilişkiye girerek kavuşur (KB, s. 41). Ömrü kölelikle geçmiş Ahşid, kimsenin incitmeğe cür'et edemediği Behrever sultanı kucağına almakla kölelikten efendiliğe geçmiş; hayatının, çektiği bütün acıların da intikamını almış hissetmektedir. Ahşid, cinsel çağrışimli sözlerle kucağındaki baygın Behrever'i, Hüsrev'i hapsettiği odanın yanındaki odaya doğru götürür (KB, s. 106). Ahşid'in hemen yan odayı tercih etmesi bile Hüsrev ile bir denklik oluşturma ve bir anlamda ondan üstün olduğunu gösterme arzusundan ileri gelmektedir.

“*Hüsrev de yanındaki odadan ihtimal sesimizi işitir*” (KB, s. 41) diyerek Hüsrev’e aralarındaki savaşı kaybettiğini de hissettirmek istemektedir. Cinsel iktidar sahibi olduğu varsayılan Hüsrev ile hadım ağası olması itibariyle kadınsı erkeği çağrıştıran Ahşid’in ortak noktası Behrever’dir. Dolayısıyla Ahşid, gücünü ve erkekliğini Hüsrev’e ispat etmek istemektedir. Birbirine düşman olan iki erkeğin savaş meydanı bu durumda Behrever’in bedeni olarak imgelenmiştir. Ahşid’in Behrever’e yaklaşımı onun kadına olan bakışının yanı sıra cinselliğe olan tutumunun da çarpık ve hastalıklı olduğunu göstermektedir. Ahşid’in içindeki bastırılmış kıskançlık, şiddet ve sadizm tecavüz ile birlikte açığa çıkar.

Namık Kemal’in piyeslerinin kırılma noktası genel olarak piyeslerdeki aksiyon ve entrikaların en yoğun olduğu kısımdır. Kırılma noktalarıyla eserlerindeki gerilimi arttıran yazar bu şekilde okuyucunun/seyircinin dikkatini piyesleri üzerine çekmiştir.

2.3. Bitiş

Tiyatroda, eserin seyirci/okuyucu üzerinde istenilen etkiyi bırakabilmesi için sonun nasıl kurgulandığı çok önemlidir. Bitiş kısmında olayların sonuca sağlıklı bir şekilde bağlanamaması ya da zorlama sonlar eserin etkisini kaybetmesine yol açabilir. Aynı şekilde piyesin etkili olması için bitiş kısmında abartıya kaçmak da gülünç bir durum ortaya çıkartabilir (Şen, 2022: 45).

Vatan yahut Silistire’de üçüncü fasıl ikinci meclisinden itibaren yavaş yavaş artmaya başlayan aksiyon dördüncü fasıl başlamasıyla birlikte azalır. Tehlikeli bir görev için yola çıkan İslâm Bey, Zekiye ve Abdullah Çavuş’un başlarına neler geleceği piyese olan ilgiyi arttırmıştır. Okuyucunun/izleyicinin piyesteki olaylara olan ilgisinin artmasının ardından dördüncü fasıl birinci meclis, Silistre Kalesi’nde tabyanın bir başka tarafında başlar ve Sıtkı Bey, yalnız başına kederli hâlde kendi kendine sitem etmektedir. Sıtkı Bey’in yalnız başına gerçekleştirdiği bu iç dökmelerle birlikte izleyiciye/okuyucuya soluklanma fırsatı verilmiş ve kurgunun ilerlemesine yardımcı olacak diğer olayların da zemini hazırlanmıştır.

Sıtkı Bey, göreve gönderdiği İslâm Bey, Zekiye ve Abdullah’tan haber almadığı için endişeli ve üzgündür. Göz göre göre onları ölüme gönderdiğini düşünmektedir ve bu yüzden pişmandır. Ayrıca Zekiye’ye karşı tuhaf duygular hissetmektedir. Oğlu mezarda yatıyor

olmasa Zekiye'nin oğlu olduğunu düşünecektir. Erkek kıyafetleriyle gördüğü Zekiye'nin aslında kızı olduğunun farkında değildir. Dünyada sevdiği kim varsa kaybetmiştir. Karısının, oğlunun, kızının ardından en yakın arkadaşı Rüstem Bey de şehit olup kucağına düşmüştür. Kaledeki herkesten mukaddes gördüğü İslâm Bey'i de kurban olmaya göndermiştir. Daha da fenası çocuk olarak gördüğü, içinde tarifsiz duygular beslediği Zekiye'yi ölüme göndermiş olmasıdır. Üstelik düşman zaten gitmek üzeredir. Sıtkı Bey, yanlış zamanda boş yere üç kişinin kanına girdiğini düşünmenin acısıyla kıvranmaktadır (VS, s. 53).

Dördüncü fasıl ikinci mecliste Sıtkı Bey'in yanına gelen birinci zabıt, düşmanın çadırlarını toplamaya başladığının haberini getirir. Düşman gece Tuna üzerine kurmuş olduğu köprüden ve diğer yerlerden çekilmektedir. Zabıtlar geri çekilen düşmanın peşine düşmeyi teklif etse de Sıtkı Bey böyle bir şeye gerek olmadığını düşünmektedir (VS, s. 54).

Dördüncü fasıl üçüncü mecliste Abdullah Çavuş koşarak Sıtkı Bey'in yanına gelir. Öldükleri sanılan görevliler sağ salim dönmüşlerdir. Zabıt, yolcuları selamlamak için top atmayı teklif eder. Sıtkı Bey kabul eder (VS, s. 54-55).

Dördüncü fasıl dördüncü mecliste Abdullah Çavuş başlarından geçenleri anlatmaya başlar. Kaleden çıktıktan sonra üç gece bir köyde kalmışlardır ancak bir türlü ordunun yanına yanaşamamışlardır. Sonradan gizli bir yol bulurlar. Sürüne sürüne giderek buldukları yoldaki bir mağaraya saklanırlar. Gece olunca düşmanın çadırlarını sökmeye başladığını görünce İslâm Bey çılgına döner. Abdullah Çavuş göreve artık gerek kalmadığını söylese de ne İslâm Bey'e ne de Zekiye'ye dinletemez. Sürüne sürüne gizlenerek cephanenin yanına yaklaşırlar. Cephanenin etrafı sarılmış korunuyordur, istedikleri yere ulaşamazlar. İslâm Bey cephaneye karşı tabancasını ateşler. Kapının önüne indirilen bir barut sandığına kurşun isabet eder. Bir gürültü kopar, herkes tüfeğine sarılır. İslâm Bey, Abdullah Çavuş ve Zekiye üzerine kurşun yağdırmaya başlarlar. İslâm Bey sanki ölüme âşıkmiş gibi kurşunları kucaklamaya başlar. Zekiye; İslâm Bey'in gölgesi gibidir, yanından ayrılmaz. İslâm Bey üç yerinden yaralanıp bayılır. Zekiye ve Abdullah Çavuş onu da çekerek çalılıklara saklanırlar. Kargaşada izlerini takip edemezler, onlar da kaçarak yeniden mağaralarına saklanırlar. Sabah olunca mağaradan çıkıp kaleye doğru tekrar yola koyulurlar. Kaleye yaklaşınca Arap tabyasından asker çıktığını görünce İslâm Bey tekrar çıldırır. *“Allah'a andım olsun ki bir cephane sandığı daha yakmadan kaleye girmeyeyim.”* (VS, s. 57) diyerek askerın önüne

düşer. Zekiye bir gölge gibi İslâm Bey'i takip eder, görev boyunca tüm tehlikeleri birlikte atlattılar. İslâm Bey, yaralı olduğu halde bir elinde kılıç, bir elinde tabanca ile cephanesine saldırır. Bir kurşunla cephanesini ve yanındaki askerleri havaya uçurur. Düşmanı paramparça etmiş olmasına rağmen İslâm Bey'e hiçbir şey olmaz (VS, s. 55-57). Namık Kemal mücadeleci, zulme kafa tutan kişiliğinin bir yansıması olarak edebî eserlerinde de cesur, geleceğe emin adımlarla yürüyen, iyimser ve dürüst insan tipleri oluşturmuştur. *“Ona göre ülküsü olmayan kişi hayvandan farksızdır.”* (Kabaklı, 1966: 433). İslâm Bey ve Zekiye göstermiş oldukları gayret ile vatanseverliklerini dolayısıyla da insanlıklarını ispat etmişlerdir. İki sevgili, Silistre Kalesi'nin Osmanlı toprağı olarak kalması için adeta bedenlerini siper ederler. Çünkü *“Ana fikri yurt sevgisi olan oyunda Silistre Kalesi vatanın simgesi gibidir. Onu korumak, vatani korumak demektir. İslâm Bey ve onun peşinden bir gölge gibi ayrılmayan Zekiye de vatan sevgisinin sembolüdürler. Onların düşünce ve hareketleri ile bu sevgi somut hâle gelir. Namık Kemal, onlar vasıtasıyla toplumda görmek istediği yeni insan tiplerini de ortaya koyar.”* (Aktaş, 2011: 184)

Dördüncü fasıl beşinci mecliste görevden dönen İslâm Bey'i gören Sıtkı Bey onu övgülerle karşılar. Çektirdiği zahmetler için ondan helallik ister. İslâm Bey ise gönderilmiş olduğu vazifeden büyük onur duymaktadır. Ömrü boyunca beklediği iltifata mazhar olduğunu düşünmektedir. Vatan, vatan muhabbeti ve kahramanlık üzerine uzun uzun konuşur. Vatanın birkaç taşı için bile ölmenin kırk elli yıllık bir hayat yaşamaktan daha değerli olduğunu savunur (VS, s. 58-59). Sıtkı Bey'in kendisine yapmış olduğu iyilik karşısında mukaddes bir hitap biçimi olduğunu düşündüğü “baba” sözüyle seslenmeyi teklif eder. *“Dünyada babamın sayesinde mevcut oldum. Gerçekten adam olduğumu senin sayende öğrendim”* (VS, s. 60) diyerek Sıtkı Bey'in elini öper. Sıtkı Bey de İslâm Bey'in alnını öper. Bu sıcak kucaklaşmanın ardından Sıtkı Bey aklından bir türlü çıkaramadığı Zekiye'yi sorar. İslâm Bey bu soru üzerine artık dayanamayarak gönlündeki sırrı açmak ister. Mademki artık baba oğul gibi yakındırlar. Zekiye ile ilgili gerçeği Sıtkı Bey'in de bilmesini ister, bunun için yalnız kalmayı teklif eder. Sıtkı Bey, Abdullah Çavuş'u dışarı çıkartır (VS, s. 59-60).

Dördüncü fasıl altıncı mecliste İslâm Bey, Sıtkı Bey'in “çocuk” diye hitap ettiği Zekiye'nin namahrem olduğu gerekçesiyle odaya gelemeyeceğini söyler. Sıtkı Bey şaşırır. İslâm Bey, çocuk diye hitap edilen Zekiye'nin ilk görüşte âşık olduğu Manastırlı bir genç kız olduğunu söyler. Vatan için yollara düştüğünü, sevdiği kızın da kendisi için kaleye geldiğini bu yüzden

kendisini suçlamamasını rica eder. Sıtkı Bey gerçeği duyunca sevinir. Çocuğa karşı hissettiği garip duygulardan ötürü kızı olabileceğini düşünür ve derhal görüşmek ister. İslâm Bey, Zekiye'ye seslenince kızının adını duyan Sıtkı Bey'in heyecanı giderek artar (VS, s. 60-61).

Dördüncü fasıl yedinci mecliste tüm gerçekler açığa çıkar. İslâm Bey Zekiye'ye babasının ve annesinin adını sorar. Annesinin adını evde herkes ona hanım diye hitap ettiği için çıkaramaz. Kardeşinin olup olmadığını sorunca öldüğünü söyler. Kardeşinin isminin Sadık mı olduğu sorulunca Zekiye “Ah! *Buldum, babamı buldum*” (VS, s. 63) diyerek sevinir. Yıllardır birbirine hasretlik çeken baba kız sonunda kavuşurlar. On beş yıl boyunca çektikleri eziyet nihayete erer.

Kavuşmanın verdiği mutluluğun ardından Sıtkı Bey, Zekiye'ye ne zaman düğün yapacaklarını sorar. Zekiye, onun uygun gördüğü vakitte yapacaklarını söyler. Sıtkı Bey bu gece düğün yapılmasını istediğini bildirir. Gecenin olmasına dört buçuk saat vardır. Düğün yapmak için yeterli bir süre olduğunu düşünürler. Bu esnada marş başlar, herkes eğlenmektedir. Vatanı kurtarmış olmanın sevinciyle coşmaktadırlar. Dillerinden düşürmedikleri vatan ile ilgili görüşlerini paylaşırlar. Düşmana karşı kale savunulmuş, birçok şehit vermiş olsalar da vatan kahramanca savunularak Osmanlı toprağı olarak kalması sağlanmıştır. Sıtkı Bey askerlerden “*Padişahım çok yaşa!*” (VS, s. 70) şeklinde bağırımlarını ister. Piyesin sonunda askerler trampet çalar, herkes “*Padişahım çok yaşa!*” (VS, s. 70) diye bağırır.

Piyese yönelik eleştirilerden biri de eserin bitirilişi üzerinedir. İslâm Bey'in uzun süre yaralı yatıp kalkar kalkmaz göreve gitmesi ve görev dönüşünde de savaş alanında hemen düğün hazırlıklarının yapılmasında dram entrikasının bulunmadığı gerekçesiyle piyesin kurgusu eleştirilmiştir (Enginün, 2010: 675).

Namık Kemal yazarlığının yanında aynı zamanda fikir adamıdır. Piyeslerinin büyük çoğunluğunda da kendisi gibi belli bir davaya inanmış karakterler yaratır. Bu karakterlere genellikle İslâmcılık ve Osmanlıcılık idealleri ile alakalı kutsal vazifeler verir. Şahıslar, sorumlulukları ve ferdî saadetleri arasında seçim yapmaya mecbur kalır ancak bu seçim sonunda her zaman karakterlerin ideali galip gelir. Yazar, genel tavrıyla uyumlu olarak *Vatan yahut Silistre* piyesinde de idealist karakterler yaratmıştır. İslâm Bey vatan için

aşkından, Sıtkı Bey ailesinden, Abdullah Çavuş ve gönüllüler ise canlarından vazgeçmiştir. Karakterlerin vatan sevgisi doruk noktasındadır. Vatanın müdafaası ve kutsiyeti fikrinin hâkim olduğu piyesin kurgusu ideolojik bir muhtevaya sahiptir. Yazarın fikirlerini geniş kitlelere yaymak amacıyla gür bir sesle cinsiyet gözetmeksizin her vatandaşı cepheye çağırdığı ve dünyevi duygulardan arınmaya davet ettiği piyesini, kadınla erkeğin omuz omuza savaşması ve dayanışma içinde olmasıyla kurtuluşun yanında mutluluğu da getireceği mesajını vererek bitirmiştir.

Namık Kemal “Vatan” makalesinde ortaya koyduğu fikirleri, ulusun bozulan moralini kurtarmak amacıyla yazdığı ve âdeta destanlaşmış bir kahramanlık örneği sayılan *Vatan yahut Silistre* piyesiyle hayata geçirmiştir. Piyes, yazarın vatan sevgisini işleyen ve Tanzimat devrinin kendisinden sonra yetişen yazarlarına ve bu dönemden sonra kaleme alınan eserlere yaptığı tesirlerle, edebiyatımızda etkisi yıllarca süren bir eser olarak kabul edilir (Aktaş, 2011: 182).

Vatan yahut Silistre piyesini yazıldığı tarihi şartlar içinde ele alınarak değerlendirmek elzemdir. Namık Kemal, üç kıtaya yayılmış bir imparatorluğun tedricen küçülüşünün canlı şahididir. Bu nedenle *Vatan yahut Silistre*’deki vatan aşkı ve kahramanlık teması bir abartı gibi görünebilir. Fakat görünenin aksine *Vatan yahut Silistre* bir “kıyameti” durdurma çabasıdır. Vatan elden gitmektedir ve vatanın elden gidişi demek bireylerin her şeyini kaybetmesi demektir. Vatan sevgisini önemli yapan insanların istediğine bağlanma ve istediğini sevmeye özgürlüğünün yalnızca hür ve müstakil bir vatanla mümkün olmasıdır. *Vatan yahut Silistre*’yi böyle değerlendirmek gerekmektedir (Sınar Çılgın, 2005: 144).

Zavallı Çocuk’ta birinci ve ikinci fasıl genel itibarıyla piyesin kurgusunu oluşturan olayların merkezinde aşkın olduğunu seyirciye/okuyucuya hissettirirken Tıbbiye’de okuyan Ata’nın evden ayrılışıyla birlikte üçüncü fasılda piyesin seyri de değişmeye başlar. Ata’nın evden ayrılışı, piyesin monotonluğunun kırılmasına sebep olur. Ata, daha önce de okula gitmek için evden ayrılrsa da bu ayrılış iki gencin kavuşmasına engel teşkil etmemiştir. Ancak Şefika’ya bir kısmetin çıkması ve Şefika’nın bu durumu Ata’dan gizlemesi ile Ata’nın yokluğunda olayların seyri değişmeye başlar. Böylelikle piyesteki gerilim de bir nebze olsun artar.

Üçüncü fasıl birinci mecliste Şefika'nın yanında komşuları Şerife Hanım ve Hekim vardır. Hekim, Şerife Hanım'a Şefika'nın verem olduğunun ve yirmi beş gün içinde kızı yiyip bitirecek derecede şiddetli bir hastalık geçirdiğinin bilgisini verir (ZÇ, s. 25). Tanzimat dönemi eserlerinde verem hastalığı yaygın olarak işlenen sorunlardan biridir. O dönemin pek çok edebî metninde işlenen verem hastalığının dehşeti piyeste Hekim'in ağzından seyirciye/okuyucuya aktarılır (Sağlık, 2012: 279).

Üçüncü fasıl ikinci mecliste Tahire Hanım, Hekim'e dert yanar. Kızının son zamanlardaki hâli iyi değildir. Şefika, günde üç dört kere baygınlık geçirmektedir. Tahire Hanım, sürekli terlemekte ve öksürmekte olan kızının son günlerini yaşadığını düşünmektedir. Hekim, ümidini kaybetmemesini söylese de Tahire Hanım huzursuzdur. Tahire Hanım ve Hekim konuşurken içeri Tabende girerek Tahire Hanım'a bir tezkere verir. Gelen tezkerenin sarrafın senedi olduğunu gören Tahire Hanım, bu senet karşılığında kızının ölüm döşeklerine düştüğünü söyleyerek pişmanlığını ifade eder. Şefika'ya babasının borçlarını ödemesi için Paşa ile evlenmesi için baskı yapan Tahire Hanım, pişman olsa da artık çok geçtir. Paşa, borçları ödemiştir fakat Şefika da ölmek üzeredir. Bu esnada, Şefika uyanır. Annesine ve babasına üzülmemelerini söyler. Herkes odadan çıkmak üzereyken Şefika, annesinin kalmasını rica eder (ZÇ, s. 26-28). Üçüncü fasıl üçüncü mecliste annesiyle odada yalnız kalan Şefika, Tahire Hanım'a Ata'nın bugün geleceğinin haberini verir. Kendisini pek iyi hissetmediği için Ata'yı yanına almaması hususunda annesini tembihler. Tahire Hanım bu ricayı kabul eder ve merak etmemesini söyleyerek yanından ayrılır (ZÇ, s. 29).

Üçüncü fasıl dördüncü meclis Şefika'nın uzunca olan monoloğundan ibarettir. Yakın zamanda öleceğini hisseden genç kız ölüm üzerine konuşur. Her ne kadar Ata'yı yanına almamaları konusunda annesini tembihlese de onu son kez göremeyeceği için üzgündür. Ölmeden önce onu tekrar görmeyi dilerken birden gözleri kararır ve düşer, bayılır (ZÇ, s. 30-31).

Üçüncü fasıl beşinci mecliste Ata, konağa gelir. Halil Bey, Şefika'nın hastalığını Ata'ya açıklar. Ata, bu haberin şaşkınlığını atlatamadan Halil Bey, Şefika'yı evlendirdiklerini de söyler. Ata, hemen Şefika'nın yanına koşar. Ata'yı yanında gören Şefika, sevinçle boynuna atılmak ister ancak düşüp bayılır. Ata hemen Şefika'yı muayene ederek daha bir iki nefeslik canı olduğunu söylerken Şefika yeniden uyanır. Genç kız, ölmekte olduğunu bildiğini,

teselliye gerek olmadığını söyler. Ölmekte olsa da Ata'nın yanında öleceği için mutlu olduğunu söyler. Yapacak bir şey olmadığını, kaderine razı olduğunu belirtir (ZÇ, s. 32-33). Bu sırada odaya Tabende girerek Ata'nın istediği ilacı getirir. Ata, ilaçları aldıktan sonra Tabende'yi odadan öfkeyle çıkartır. Şefika'nın zorla evlendirildiğini ve kendisine olan aşkı yüzünden verem olduğunu anlayan Ata, oldukça sinirli ve üzgündür. Hasta hâliyle bile Şefika'nın sadece kendisini düşünmesine de daha fazla tahammül edememekte, ciğerleri parçalanmaktadır. Ata, şişedeki ilacı koyduğu suyu içer ve bardağı fırlatır. Şefika, şaşırır. Ata ise bu yolda beraber olduklarını söyleyince Şefika, Ata'nın zehir içerek intihar ettiğini anlar (ZÇ, s. 34). Ata, acılar içinde kıvranarak son kez Şefika'nın saçlarına sarılır. Kendisini çok bekletmemesini dileyerek ruhunu teslim eder. Şefika, Ata'nın öldüğünü görünce evdekilere seslenir (ZÇ, s. 35-36).

Üçüncü fasıl altıncı mecliste ev halkı koşarak Şefika'nın yanına gelir. Şefika, Ata'nın intihar ettiği haberini verir. Paşa ile evlenmiş olsa da Ata hakkında birbirleri için yaratılmış olduğunu, Allah'ın huzuruna da birlikte çıkacaklarını söyler ve ailesinden helallik isteyerek oracıkta can verir. Kızlarının öldüğünü gören Tahire Hanım ve Halil Bey tartışırlar. Bu durumun suçlusu olarak Halil Bey eşini görse de Tahire Hanım bu konuşmanın yeri olmadığını söyler ve *“Babasının borcundan kurtulmak için şehit olan kızım...”* (ZÇ, s. 37) diyerek ağıt yakar.

Mehmet Kaplan, piyesi vak'anın basitliği içinde karakterlerin belirememesi, ortaya konulan hissiyatın pek sâfiyane olması dolayısıyla zayıf bulur. Şefika ailesi için sevdiği adamdan çok çabuk vazgeçmiş, Ata da sevgilisini ölüm yatağında görünce hemen zehir içerek ölmeyi seçmiştir. Piyesteki olaylara Namık Kemal'in saf bir müdahalesi vardır (Kaplan, 1948: 181). Ayrıca üç fasıldan oluşan piyeste sevginin yanında ekonomik durum belirleyici bir öğe olarak zayıf kalmıştır (Sevinçli, 1991: 189).

Piyes, ebeveynlerin çocuklarına uygun bir eş bulma hakkının kendilerine ait olduğunu düşünmeleri, bu düşünceyle hareket etmeleri neticesinde yaşanabilecek felâketleri göstermek maksadıyla kurgulanmıştır. *Zavallı Çocuk*, baskıcı aile modelinin sebep olduğu zoraki evliliğin yıkıcı sonuçlarını gözler önüne sermiştir. Babasını borçtan kurtarmak, annesi ile kardeşini sefil etmemek için Ata'nın aşkını kalbine gömerek istemediği bir adamla evlenmeyi kabul eden Şefika ile piyes, evlilik müessesesi içindeki kadının sorunlu durumuna

ayna tutmuştur. Namık Kemal, piyeslerinde bir yandan bu eğitimli ve modern genç kızları olması gereken bir model olarak sunarken bir yandan da hiç eğitim görmemiş genç kızları tasvir ederek mevcut yapıyı eleştirmiştir. Görücü usulü evliliğin eleştirildiği piyeste merkezi kişi Şefika'nın herhangi bir eğitim almamış olması göze çarpan diğer husustur (Aktaş, 2011: 98). *Zavallı Çocuk*, kişi adları ve kişilerin piyeste üstlendikleri rol arasındaki uyum dikkat çekicidir. Ata “verme, bağışlama”, Şefika “şefkatli, esirgeyen”, Tahire “temiz”, Halil “içten, dost” anlamlarına gelir (Çamurdan, 2015: 40).

Akif Bey'in dördüncü fasıl birinci meclisi başladığında Akif Bey bir meyhanede görünür. Akif Bey, kavuşma arzusuyla yanıp tutuştuğu zevcesinin düğününe denk gelmenin ıstırabı ve hiç sevilmemiş olduğunu fark etmenin kederiyle durmadan içmek istemektedir. İçerek acısını hafifletmek, yaşananları zihninden söküp atmaya çalışır (AB, s. 78-81).

Dördüncü fasıl ikinci mecliste akşamcıların dolmaya başladığı meyhane giderek kalabalıklaşmaya başlar. Bir sazende ekibi de meyhaneye gelir. Meyhaneye gelen ekip Dilerüba'nın konağında düzenlenen eğlencede bulunan ekiptir. Konakta yaşanan olayları meyhanede konuşmaya başlarlar. Bir haftada iki kez evlenen, iki düğün yapan Dilerüba'nın garip hadisesi ağızdan ağıza hayretle gezinmektedir. Dilerüba'nın hiç vakit kaybetmeden Esat ile yeniden evlendiğini çalgıcılar kendi aralarında konuşurken duyan Akif Bey yıkılır. Dilerüba'nın bir önceki gün düğünü olmuştur ve eski eşinin bu gece güveyi gireceğini öğrenen Akif Bey, Esat'ı öldürmeye yemin eder. Çalgıcılardan biri Akif Bey'i fark ederek muhabbeti kesmek ister lakin köylülerden biri Akif Bey'in neden öldüğünün düşünüldüğünü sorup olayın detaylarını öğrenmek ister. İçlerinden biri sorduğu sorunun cevabını Süfyan'ın bildiğini söyleyerek ona sormasını söyleyince Akif Bey öldüğüne şahitlik eden adamlar aynı ortamda olduğunu fark eder. Öfkeyle hesap sormaya başlar. Süfyan, Akif Bey'in karşısında bulunan adam olduğunu fark etmeden gemisini havaya uçurduğunu ve karaya çıkarıldığında ölmüş olduğunu söyler. Süfyan'ın kendisini hiç tanımadığını, olaylar olurken orada hiç olmadığını fark ederek iyice sinirlenir ve cebinden tabancasını çıkartıp onu öldürmekle tehdit eder. Meyhaneci tabancayı görünce korkar. Akif Bey'i bu durumda zabitler görürler meyhanesini kapatacakları gerekçesiyle durdurmak ister. Akif Bey'in kendisini büsbütün kaybettiğini fark eden bir kişi meyhanedekileri başlarına bir iş gelmeden önce ortamı terk etmeye çağırınca herkes birer birer çıkıp gider (AB, s. 81-86).

Dördüncü fasıl üçüncü mecliste meyhanede sadece Meyhaneci, Süfyan ve Akif Bey kalmıştır. Akif Bey, Süfyan'dan yalancı şahitliğe kendisini kimin teşvik ettiğini sorar. Akif Bey bu şahitlik için onu Esat'ın yoldan çıkardığını düşünse de Süfyan kendisine kocasız duramayacağı için Dilerüba'nın musallat olduğunu söyleyince bir kez daha yıkılır. Sözlerine dayanacak takati kalmadığı için Süfyan'ı meyhaneden kovar (AB, s. 86-87).

Dördüncü fasıl dördüncü mecliste Akif Bey, Dilerüba'nın tasavvur ettiğinden daha hain bir kadın olduğunu idrak etmenin dayanılmaz acısı içindedir. Durmadan içmeye devam eder. Meyhanede sadece kendisi kalmıştır, meyhaneciyle dertleşmeye başlar. Sevdığı kadının gerçek çehresini görmüş olsa da Akif Bey, Dilerüba'ya hâlen âşıktır ve acı çekmektedir. Akif Bey'in bu dünyada huzur bulmasının tek yolu vardır, o da Dilerüba'nın ölmesidir. Her ne kadar muhabbet ehli bir adam olsa da Dilerüba'nın hiçbir şey olmamış gibi sefa sürüp yaşayacak olması düşüncesi onu çileden çıkarır (AB, s. 89). Akif Bey gururu yüzünden onu bir çırpıda boşandığı için pişmandır. Kişiliğini savunmaya yönelik yaptığı bu manevra ile Dilerüba'yı tamamen kaybetmiş, Esat ile Dilerüba'nın kavuşması arasındaki tüm engelleri kaldırmıştır. Üstelik onun zararlı çıktığı bu olay başka bir erkeği ve onu üzen kadını mutlu edecektir. Akif Bey, hem aşk acısı çekmekte hem de egosunun zedelendiğini düşünerek öfkelenmektedir. Üç gündür uykusuz olan Akif Bey'in biraz dinlenmeye ihtiyacı vardır. Meyhaneciye kendisini yatsı ezanında uyandırmasını tembihleyerek biraz olsun uyumaya karar verir (AB, s. 91).

Dördüncü fasıl beşinci mecliste Akif Bey uykuda iken meyhaneye Şahin Bey ile Süleyman gelir. Süleyman, uyumakta olan Akif Bey'i uyandırıp biraz olsun gönlüne teselli vermek ister fakat Şahin Bey günlerdir uyuduğunu görmediği arkadaşının uykudan uyandırılmasını doğru bulmayarak engel olur. Akif Bey, uykusunda Dilerüba'yı sayıklamaktadır. Akif'in sayıklamalarından Dilerüba'yı öldüreceğini anlayan Süleyman, Akif Bey'i özellikle Dilerüba ile Esat'ın zifaf gecesi olan bu gece muhafaza etmek gerektiğine karar verir. Dilerüba'nın konağında beklenmesi gerektiğini düşünür, Şahin Bey'den yardım ister. Süleyman, Akif Bey'e göz kulak olmak için konakta beklemeye karar verir. Şahin Bey, Süleyman'a konakta çalışan Kamer'e bir altın vererek rahatça konakta bekleyebileceğini söyler. Süleyman ve Şahin Bey plan yaparken Akif Bey uyanır (AB, s. 94-99).

Süleyman, Akif Bey ile baba-oğul gibi değil de kardeşçe konuşmak istemektedir. İçki içmenin günahlarını bildiği hâlde neden bu yolu seçtiğini ona sorar. Akif Bey ise düşünmesine engel olduğu için işrette bulunduğunu söyler. Süleyman, Akif Bey'e hâlâ Dîlrüba'ya âşık olduğunu söyleyince Akif Bey, hiç itiraz etmeden kabul eder. Süleyman, Dîlrüba'nın aynı şeyler hissetmediğini artık başkasının eşi olduğunu hatırlatır. Akif Bey, her şeyin farkındadır bu yüzden yapacaklarını söylemek üzereyken Süleyman araya girer. Babasının telaşından yapacaklarından şüphelendiğini anlamıştır (AB, s. 99-100). Babasının şüphelerini bertaraf etmek için her şeyin farkında olduğunu ve kurtulmaya çalıştığını fakat nasıl yapacağını bilmediğini söyler. Süleyman çare olarak intikama yönelip yönelmeyeceğini sorar. Akif Bey, babasının kendisinden şüphelendiğini kesinlikle anlar (AB, s. 101-102). Babasının suçlamalarına itiraz eden Akif Bey, kendisini rahat bırakmasını ister ve gideceğini bildirir. Süleyman nereye gideceğini sorunca gemiye gideceği yalanını uydurarak babasıyla vedalaşır (AB, s. 103).

Dördüncü fasıl altıncı mecliste Süleyman ile Şahin Bey, yaşananlar üzerine konuşurlar. Şahin Bey, Akif Bey'in kendisini öldürmesinden şüphe duysa da Süleyman oğlunun Dîlrüba'yı öldürmeden kendine zarar vermeyeceğinden emindir. Konuşmaları dinleyen meyhaneci de Akif'in gittiği yöne dikkat çekerek gemiye gitme ihtimalinin olmadığını söyler (AB, s. 104). Şahin Bey, bir hışımla meyhaneciyi susturur. Neticede öyle bir niyeti varsa Akif Bey'in bu düşüncesini paylaşacağı kanaatindedir lakin Süleyman da kendisini durduracağını bildiği için Akif'in bu fikrini paylaşmaktan imtina ettiğini söyler. Süleyman bu gece mutlaka Dîlrüba'nın konağına gidip olacakların önünü almaya çalışacaktır. Şahin Bey ise savaşa gidip bir daha dönmeyi düşünmektedir. Savaşta ölmenin bu yaşananlara tanıklık etmekten bin kat daha hayırlı olduğunu söyler. Olacıklara engel olmak da zaten mümkün değildir. Akif Bey bu gece ya kendini ya Dîlrüba'yı öldürecektir (AB, s. 105-106).

Beşinci fasılda Akif Bey, Dîlrüba'nın evine gizlice girmeyi başarmıştır (AB, s. 106). Dîlrüba'ya çok kızgın olsa da onu sevmekten kendini alamamaktadır. Beşinci fasıl birinci meclis boyunca Akif Bey, duygularını, olanları, olacıkları düşünüp kendi kendine tartışıp eylemini gerçekleştirmek için doğru zamanı beklemeye başlar (AB, s. 106-109).

Beşinci fasıl ikinci mecliste Kamer, Dîlrüba'ya Süfyan'dan haber getirir. Süfyan, kapıya gelerek Akif Bey'in yalancı şahitlik meselesini öğrendiğini eğer şikâyet ederse başlarının

belaya gireceğini bildirmiştir. Süfyan, kaçıp gitmeye karar vermiştir ve gitmeden önce gelip Dilerüba'yı da uyarır. Kamer, korkmuştur lakin Dilerüba onunla eğlenir (AB, s. 109-111).

Beşinci fasıl üçüncü meclis, Kamer'in Dilerüba hakkındaki yorumlarını içeren uzun monoloğu ile başlamaktadır. Dilerüba'nın kendi kendine yaptığı itiraflar sırasında Şahin Bey'in Süleyman'ı Dilerüba'nın evine almak için Kamer'i nasıl ikna ettiğini öğreniriz. Şahin Bey, Süleyman'ı Kamer'e âşık, zengin, yaşlı bir adam olarak tanıtmıştır. Kamer, Dilerüba'nın zifaf gecesinde kendisinin de Süleyman ile muhabbet edeceğini düşünmektedir (AB, s. 112-113). Kamer, akşam Süleyman ile geçireceğin hoş vakitlerin heyecanı ile kendi kendine konuşurken içeriye başka bir elbiseyle Dilerüba gelir ve aşağıya Esat'ı karşılaması için gönderir. Kamer'in çıkışıyla birlikte Dilerüba, kendi kendine bir erkeği elde tutmak için nelerin yapılması gerektiğini anlattığı esnada Esat'ın konağa geldiğini görür (AB, s.113-114).

Beşinci fasıl dördüncü mecliste Esat, Dilerüba'ya övgüler yağdırarak içeri girer. Esat sonunda kavuştuklarını düşündüğü için oldukça mutludur. Dilerüba da sevdiği adama kavuşmuş bir kadın gibi davranarak Esat'ı baştan çıkarır. Esat her ne kadar Dilerüba ile artık evli olduğuna sevinse de akli Akif Bey'dedir. Akif Bey Çürüksu'ya geldiği günden beri karşısına çıkmaktadır. Dilerüba'nın Akif Bey'e karşı bir şey hissetmediğinden emin olsa da Akif Bey'in onu hâlen çılgınlar gibi sevdiğine emindir. Dilerüba, Esat'ın söylemlerinin kendisine yönelik imâlar olduğunu düşünür. Dilerüba, Akif Bey ile bir süre evli kalmış olsa da onu hiç sevmediğini, gönlünde sadece kendisinin olduğunu söyleyerek Esat'ın erkeklik gururunu okşar. Akif Bey, karşısında Esat'ı yücelterek kıskançlık yapmasına gerek olmadığına onu ikna etmeye çalışır (AB, s. 114-118). Öncesinde gizlice odaya girip saklanan Akif Bey, tüm konuşmaları duymuştur. Dilerüba'nın *"Ah öteki burada değil ki yüzüne karşı söyleyeyim."* (AB, s. 118) demesi üzerine Akif Bey artık bütün sabrını kaybeder.

Akif Bey, beşinci fasıl beşinci mecliste silahını çekerek gizlendiği yerden çıkar. Dilerüba'ya yalanlarını tekrar söylemesini emrederek silahını ona doğrultur. Akif Bey'i karşısında gören Dilerüba korkar, Esat ise koynundan bıçağını çıkartıp Akif Bey'i uzaklaştırmaya çalışır. Esat'ın Akif Bey'i dışarı çıkarma uğraşısı tüm ısrarına rağmen sonuç vermez. Akif Bey, Dilerüba'yı öldürüp intikamını alma fikrinde kararlıdır. Esat, Dilerüba'yı korumaya bir yandan da sakinleştirmeye çalışır. Bu esnada Akif Bey, Dilerüba'yı vurmak isterken Esat'ı yaralar.

Can havliyle Esat da bıçağıyla Akif'in üzerine doğru koşarak onu kalbinden vurur. Bir yandan da Dilerüba'yı öldürmek isteyen Akif Bey'e çabalarının boşa gittiğini göstermek ister. Dilerüba'yı çok seven iki erkek de ölmek üzeredir, Esat bu ölüm anında Akif Bey'e Dilerüba'nın kendisini sevdiğini ispat etmek ister. Dilerüba'yı yanına çağırarak onları ölümün dahi ayıramayacağını Akif Bey'in görmesini ister (AB, s. 118-119). Ancak Dilerüba kendini kurtarmanın yolunu aramaktadır. Akif Bey yaralı hâlde olsa da Dilerüba'yı öldürme niyetinden vazgeçmemektedir. Dilerüba'yı öldürmesine engel olmaya çalışan Esat'ın bıçağını yarasından çıkararak Esat'a saplar. Esat ölüm anında bile Dilerüba'yı sayıklamaya devam eder, ısrarla onu yanına çağırır ancak Dilerüba bir fırsatını yakalayıp odadan çıkmanın derdindedir. Akif Bey ve Esat'ın yere yıkıldığını gördükten sonra Dilerüba yardım çağlıkları atmaya başlar. Bu esnada kapının önünde başka bir silahlı adam olduğunu fark eder (AB, s. 120-121).

Beşinci fasıl altıncı mecliste Dilerüba'nın konağından içeri Süleyman girer. Gemide, deniz üstünde ve düşmanla mücadele ederken şehit olmayan oğlu şimdi bir kadına duyduğu aşk yüzünden ölmektedir. Oğlunun katili Dilerüba'dır. Onu, oğlundan ayıran şahıs Dilerüba olduğuna göre baba olarak oğlunun intikamını Dilerüba'dan alacak ve onu öldürecektir (AB, s. 122-123).

Süleyman'ın kararlılığından korkan Dilerüba, oğlunun hatırı için kendisini öldürmemesini diler. Ayrıca Allah'tan korkan bir adam olarak bu yaştan sonra elini kana bulamaması gerektiğini söyleyerek Süleyman'ın dinî inancından faydalanmaya çalışır. Bu sırada Akif Bey doğrulmaya çalışarak Dilerüba'nın ismini sayıklar sonra da "Allah" diyerek ruhunu teslim eder. Oğlunun son nefesini verdiğini gören Süleyman, yerdeki bıçağı kaparak Dilerüba'yı bıçaklar. Bu esnada yaralı hâldeki Akif Bey, gözlerini açarak sayıklamaya başlar. Dilerüba, Akif Bey'e kendisini kurtarırsa yeniden onun olacağını söyleyerek ölüm anında bile değişim göstermez. Dilerüba hakkındaki hakikatler, nihaî ve değişmezdir. Alışkanlık ve pratik çözüm hâline getirdiği yalan söyleme edimiyle Akif Bey'i yanıltmaya çalışır (AB, s. 124-125). Piyesin sonunda kötü karakter olarak gösterilen Dilerüba ile birlikte yiğitlikleri övülen ve dürüst insanlar olan Esat ve Akif Bey de ölürler. Süleyman ise hayatta olsa da artık katil olmuştur. Süleyman, piyesin sonunda aslında yanlış bir hareket olan cana kıyma eylemini makul bir fiil hâline getirmek için "*Estağfurullah! Sen hayatına kasteden bir adamı öldürdün. Mazursun. Ben iki delikanlıyı zehirlemiş, helak etmiş bir yılanı rast geldim,*

ezdim, mahvettim. Ecir beklerim.” (AB, s. 125) der. Jale Parla’ya göre Süleyman, Dîlrûba’yı öldürerek dünyayı kötülükten temizlemiştir (Parla, 2010: 9).

Namık Kemal, diğer eserlerinde de olduğu gibi piyesini ahlâkî bir zemine oturtmaya çalışmıştır: *“Edebi eserlerin bir diğer özelliği fikirlerin kabul ettirilmesinde kılıçtan daha tesirli olmasıdır... Namık Kemal, değişmekte olan cemiyete yön vermek için edebiyatın en güzel vasıta olduğunun şuurundadır. Edebiyat, milletin terbiyesinde- ve güzel ahlâkın yaygınlaştırılmasında da kendisinden vazgeçilmez bir değerdir... Görüldüğü gibi Namık Kemal, edebiyatı insan ve millet hayatı ile birleştirmektedir. İnsanı ve milleti; terbiye eden, geliştiren, birlik ve beraberliği sağlayan, milli ve insani varlığını yaşatan, sonsuza kadar yaşanmasını temenni eden edebiyattır. Başka bir söyleyişle edebiyat, bu fonksiyonlarını yerine getirmelidir, edebi eserlerden beklenen bunlardır.”* (Yetiş, 1989: 25). Yazar piyesinde bu doğrultuda Dîlrûba’yı sunuş biçiminin yansıttığı ahlâksız kadın olgusuyla şahıslara öğütler verdirerek aksiyon yaratmaya çalışmıştır. Dîlrûba’nın sebep olduğu yıkımlar gözler önüne serilerek bireyler, olumsuz davranışın karşısı olan olumlu şekilleri gerçekleştirmeleri için telkin edilmiştir.

Gülnihâl’in dördüncü perde sekizinci meclisinde Muhtar Bey’in yanına gelen Zülfikar’ın baygın hâldeki İsmet’i etrafındaki birkaç kişiye kaldırtmasının ardından Kaplan Paşa’ya hak ettiği cezayı vererek sancak beyliğini elinden almak isteyen halk toplanarak mezarlığa gelirler. Muhtar Bey yanına gelenlerle görüşür. Halk ve şehrin ileri gelenleri hizmetlerinden ötürü Kaplan Paşa’nın yerine Muhtar Bey’in geçmesini istemektedirler. Muhtar Bey ise padişahın emrine uyarak yaptığı hizmetlerin karşılığında bir mevkiye getirilmesinin doğru olmadığını söyler. Üstelik Muhtar Bey, Kaplan Paşa’nın eziyetlerine müdahale etmekte gecikmiş, halk iki yıldır boş yere acı çekmiştir. Her şeye rağmen halk, Muhtar Bey’in dürüstlüğüne ve adaletine güvendiği için onun sancak beyi olmasını arzu etmektedir. Halkın isteği olduğu için Muhtar Bey, sancak beyliğini kabul ederek halkın hizmetinde olacağına dair yemin eder (G, s. 108-112).

Zeynel Bey, konağı basarak Kaplan Paşa’yı baskınla düşürmeyi teklif eder. Muhtar Bey, İsmet’i görmek istemediği için bu telifi reddeder. Zeynel ve Şemseddin durumun düşündüğü gibi olmadığını, İsmet’in ona ihanet etmediğini söylerler. Hâkim, Kaplan Paşa’nın sürekli kendisini nikâh için çağırdığını lâkin İsmet’in her defasında evliliği reddettiğini söyleyerek

beylerin sözlerini doğrular (G, s.113-116). Muhtar Bey, İsmet'in vefalı bir sevgili olduğuna inanır ve onun hakkında kötü düşüncelere kapıldığı için pişman olur. Beylerle birlikte saat sekizde Kaplan Paşa'nın konağını basmaya karar verirler. Orada bulunan herkes Muhtar Bey'in sözlerine uyacağına ve hainlik etmeyeceğine yemin eder (G, s. 117-121).

Beşinci perde birinci mecliste bütün gece Kaplan Paşa ile İsmet'in kavga ettiklerinin bilgisini veren Yâdigâr, kendi kendine konuşarak uykusuz kaldığı için dert yanar. Yâdigâr'a göre nişanlamayı kabul eden İsmet'in Kaplan Paşa ile evlenmek istememesi tuhaftır. Üstelik Muhtar Bey'in konumu Kaplan Paşa'nın altındadır. Kaplan Paşa ile evlenince büyük saygınlık kazanacak olmasına rağmen evlenmemek istememesi saçmalaktır (G, s. 122-123).

Beşinci perde ikinci mecliste öldüğü sanılan Muhtar Bey, Yâdigâr'ın odasına Hâkim Bey, Zeynel Efendi ve bir Arnavut ile gizlice girerek Paşa'nın gece hangi saatte geleğini sorar. Kendisiyle ilgili kimseye konuşmaması için de tembih eder. Yanındaki adamlarına Kaplan Paşa konağa geldiği zaman adamlarıyla birlikte ölü ya da diri hepsinin ele geçirilmesini emreder (G, s. 123-125). Sonraki mecliste Yâdigâr'ın Muhtar Bey'in hayatta olduğunu bilmesine rağmen kimseye bir şey söyleyememesinden ötürü içi içini kemirir (G, s. 125).

Beşinci perde dördüncü mecliste Yâdigâr'ı kendi kendine konuşurken gören İsmet, neden söylenip durduğunu sorgular. Yâdigâr, İsmet'in sualleri üzerine panikler. O sırada yüzü güleç bir şekilde içeri Gülnihâl girer. Kaplan Paşa ile nişanlanmasına sebep olan kişi Gülnihâl olduğu için İsmet ona karşı nefret doludur, üstelik Muhtar Bey'in ölümünden de onu sorumlu tutmaktadır. Bunlardan ötürü ondan intikam almak istediğini yüzüne karşı haykırır. Her şeye rağmen Allah'ın adaletine güvenen İsmet, Muhtar Bey'in hayalini mezarının üstünde gördüğünü söyler (G, s.125-126). Gülnihâl, İsmet'in Muhtar Bey'i gördüğünü söylemesi üzerine panikler ve onca emeğin boşa gideceğini söyleyerek büyük bir sırrı ağzından geçirir. Gülnihâl'in söylediklerinden Muhtar Bey'in hayatta olduğunu anlayan İsmet, gerçekleri öğrenmek için Gülnihâl'i sıkıştırır. Gülnihâl de İsmet'in tüm hakaretlerine rağmen onu düşünerek bunca zamandır onun mutluluğu için uğraştığını açıklar. İki kadın gerçeklerin açığa çıkmasıyla sarılarak öpüşürler. Gülnihâl, bir gece daha sabretmesi ve bir taşkınlık yapmaması hususunda İsmet'i tembihler (G, s. 126-132).

Beşinci perde beşinci mecliste Yadigâr, Gülnihâl'e Kaplan Paşa'nın geldiğini haber eder (G, s. 132). Altıncı mecliste sürekli oyalandığının farkında olan Kaplan Paşa, artık İsmet ile birlikte olmak istediğini söyler. Muhtar Bey'in ölmüş olmasına rağmen İsmet'in hâlâ onda gönlü olduğunu düşünmektedir. İsmet ise öyle bir şeyin olmadığını söyleyerek Paşa'yı geçirir. Kaplan Paşa ise yarım saate kadar nikâh kısılacağını söyleyerek Gülnihâl'i İsmet'i bu işe ikna etmesi için tehdit eder (G, s. 132-133). Gülnihâl ise Kaplan Paşa'ya İsmet'i gerçekten sevmediğine göre bu acelenin gereksiz olduğunu söyler. Gülnihâl'in düşündüğünün aksine Kaplan Paşa, İsmet'e gerçekten âşık olmuştur. Gülnihâl'in İsmet'i yönettiğini düşünen Kaplan Paşa, Gülnihâl'e tehditler yağdırarak hakaret eder. İsmet, bu sırada Gülnihâl'in yaptığı işaretleri fark ederek araya girer, hasta olduğu için birkaç gün daha süre istediğini söyler. Paşa iyice sinirlenir. Gülnihâl'in İsmet'e yaptığı işaretleri görmüştür. Kaplan Paşa, Gülnihâl'in İsmet'i Muhtar Bey'in mezarına götürdüğünü öğrenmiştir ve İsmet'e her istediğini yaptıran kadının İsmet'i hâlâ evliliğe ikna edememesine öfkelenmiştir. Gülnihâl her ne kadar durumu toparlamaya çalışsa da Paşa ikna olmaz ve Gülnihâl'i hançerle vurup kapıdan dışarı atar (G, s. 133-138). Burası piyeste aksiyonun en yüksek olduğu noktalardan birisidir.

Beşinci perde yedinci mecliste odaya Muhtar Bey girer ve Paşa'yı tutarak yere vurur. Muhtar'ın gazabına uğrayan Paşa şaşırır ve Zülfikar'ın kendisine ihanet ettiğini anlar. Zülfikar'a bu hainliğini niçin yaptığını sorar. Paşa, vaktiyle Zülfikar'ın kardeşini öldürmüştür ve Paşa bu hadiseyi unutarak canını Zülfikar'a teslim etse de Zülfikar, kardeşinin katilinin Paşa olduğunu asla unutmamıştır (G, s. 138-139).

Beşinci perde sekizinci mecliste Muhtar Bey ve adamları, bütün konağı ele geçirirler. Paşa artık kaçacak yeri olmadığını anlamıştır ve aman dileyerek af ister. Ancak artık çok geçtir. Paşa, hem padişahın fermanı hem de şeriatın hükmü ile cezalandırılacaktır. Muhtar Bey, memleketin korunması işini bir gecelik Hâkim'e devretmek ister. Görevi devralan Hâkim, yarın da nikâhına gelmeyi dileyerek odadan ayrılır (G, s. 139-141). Piyes boyunca zalimliği ile öne çıkan Kaplan Paşa, ölümle karşı karşıya kalınca öldürülmemek için yalvaracak kadar korkak davranır. Yürekli görüntüsünün altındaki zayıf kişiliği ölüm korkusuyla birlikte dışarı çıkar.

Beşinci perde dokuzuncu mecliste Muhtar Bey, yanlış anlaşılardan ötürü ettiği hakaretler için İsmet'ten af diler. Muhtar Bey, hizmetlerinden ötürü Zülfikar'a ne istediğini sorar. Zülfikar da Gülnihâl'i istediğini söyleyince odadakiler Gülnihâl'in yaralandığını hatırlayarak kapının arkasındaki kadının yanına gitmeye çalışırlar. Kanlar içinde yatan Gülnihâl'i gören Zülfikar ve diğerleri çok üzürlüler. Gülnihâl, evlenme vaadini yerine getiremediği için Zülfikar'dan helallik ister. Ölmek üzere olan Gülnihâl, İsmet'in annesinin hayalini görür. Muhtar ise gördüğü hayallerden ötürü Gülnihâl'in şehit olduğunu düşünmektedir (G, s. 142-146). Gülnihâl'in ölecek olmasına dayanamayan Zülfikar, Gülnihâl'i öldüren hançeri alıp kendini de öldürmek için dışarı fırlar. Muhtar Bey, arkasından koşar ve dışarıdan birine Zülfikar'ı yakalayarak hapsetmesi için emir verir. Zülfikar'a bir şey olursa bedelini ödeyeceğini söyleyerek tehdit eder. İsmet, bu dünyada gün yüzü görememiş olmasından ötürü sitem eder. Gülnihâl, *"Kızım, sen insan ol! Ferahlığı bu dünyada göremezsen, öteki dünyada görürsün!"* (G, s. 148) diyerek son nefesini verir.

Gülnihâl piyesinde bir zalime karşı başlangıçta hiç de güçlü görünmeyen Muhtar Bey -İsmet - Gülnihâl ortaklığının ve halkın desteği ile zafer kazanması, yazarın vermek istediği mesajı yansıtmaktadır. Padişahlık kurumuna karşı olmayan ve meşrutî monarşi yanlısı olan Namık Kemal bu piyesinde hassas dengeler gözeterek padişaha sonsuz bağlılık içinde olunduğunun altını da çizmiştir. Padişahın başlangıçta burada olanlardan kesinlikle haberi olmadığı, durumu haber aldığı anda ise Kaplan Paşa'nın kellesinin vurulmasını emrettiği, temkinli bir biçimde dile getirilmiştir (Güçbilmez, 2002: 22).

Namık Kemal, *Gülnihâl* piyesinde Rumeli yöneticilerinin adaletsiz davranmalarına ve kendi menfaatlerine uygun hareket ederek halka yaptığı eziyetlere yer vermiştir. Piyeste, Osmanlı tebaasını temsil eden halka karşı sorumlu olan Kaplan Paşa; korku ve şiddet ile yönettiği halkı devlet yönetiminden soğutan bir yönetici tipini yansıtır. Keyfiliğin, adaletsizliğin, acımasızlığın ve eşitsizliğin yansıması piyeste Kaplan Paşa'nın söylemleri ve eylemleri ile somutlaştırılmıştır (Sevim-Geçen, 2020: 1515).

Osmanlı Devleti'nin çökmesinin tek sebebi merkezi idare değildir, merkezi idare dışındaki yerel yönetimlerin de bu durumda payı vardır. Namık Kemal de hem bir yazar hem de bir devlet adamı olmasından ötürü piyesinde bu zalim yönetici tipini başarıyla çizmiştir.

Olumsuz karakterin karşısına çıkardığı Muhtar Bey ile de bir yöneticide olması gereken özellikleri ortaya koymuştur (Şen, 2010: 947).

Mehmet Kaplan, *Gülnehâl*'in tiyatro tekniği açısından başarılı olduğunu belirtir, hatta Kaplan onun piyesleri arasında *Gülnehâl*'in teknik bakımdan en iyisini olduğu düşüncesindedir. Birinci perdede beklenen bir facianın kurgulanışını ve son sahnede olup bitenden habersiz Kaplan Paşa'nın etrafında tehlikenin dolaştırılmasını başarılı bulmaktadır (Kaplan, 1948: 168). Tanpınar da Namık Kemal'de Hugo ve Shakespeare etkilenmelerinin olduğunu söyleyerek piyeste bariz bir şekilde her iki yazardan da etkilenmeler olduğunu belirtir. *Gülnehâl*'in Hugo'nun *Les Burgraves* adlı trajedisindeki ihtiyar kadın ile olan farklılıklarıyla beraber benzeştiği noktalara da değinir. Tanpınar, her iki kadının telkin dolu konuşmaları ve göstermiş oldukları faaliyetler benzer bulmaktadır (Tanpınar, 1988: 352).

Celâleddin Harzemşah piyesi, konu itibariyle tarihî bir vak'a'ya dayanmaktadır. Namık Kemal, piyeste esas olarak tarihten hiç ayrılmadığını ve Celâleddin'in ölümü hakkında tarihte iki rivayet olduğunu eserin başında "Mukaddime-i Celâl" adını verdiği önsözünde belirtmiştir. Birinci rivâyet Moğollarla mücadeleyle birlikte bir de İslâm devletleriyle uğraşmasının neticesinde, saltanatı terk ederek bir derviş kıyafetiyle kaybolduğu şeklindedir. İkinci rivâyet ise Celâleddin'in son bozgundan kaçarken Kürtler elinde öldürüldüğüdür. Namık Kemal piyesini yazarken iki rivâyetten de yararlandığını belirtir ancak Celâleddin'in Kürtler elinden ölümü yerine onu Burak Hâcib'in cellâdına öldürür. Bu sonu romantizme bağlı olarak daha trajik bulmuştur: "*Kurmaca bir eserde gerçek hayatı yansıtan olaylar zinciri içerisinde Kemal'in okuru derinden sarsmak amacıyla üzerinde en çok durduğu, abartılı sahneler hazırladığı ve yaldızlı tasvirler yaptığı olgu ölümdür. Kemal özellikle belli bir misyon yüklediği kahramanlarını adım adım ölüme doğru götürürken eserlerine destansı bir hava verir. Vazife, fedakârlık, aşk, şehitlik, vatan, din, hamiyet gibi metaforlar etrafında ölümü yüceltir, parlatır ve kutsallaştırır.*" (Gündoğdu, 2020: 129).

Üçüncü fasıl beşinci perde birinci mecliste mekân Tebriz'de bir köşktür ve sahnede İzzeddin, Nureddin ve Mihr-i Cihân vardır. İslâm birliği kurmayı arzulayan Celâleddin tarafından Tebriz kuşatılmıştır. Celâleddin, en yakın adamlarından biri Nureddin'i Tebriz'e elçi olarak göndermiştir. İzzeddin ile görüşen Nureddin, bu kuşatmanın ancak Mihr-i Cihân ile Celâleddin'in evlenmesi ile kaldırılacağı haberini iletterek ayrılır. Nureddin'in gidişinin

ardından konuşmaları perde arkasından dinleyen Mihr-i Cihân ortaya çıkar. Mihr-i Cihân Atabek'ten boşandığını ve Atabek'in Tebriz'i kendisine bıraktığını yanındakilere açıklar. İzzeddin'e Celâleddin'i sevdiğini söyleyerek Tebriz'in idaresini de ona teslim etme arzusunda olduğunu söyler. İzzeddin bu karara karşı çıksa da Mihr-i Cihân kararından dönmez. Celâleddin, kendisi ile evlenmeyi kabul ederse kaleyi ona teslim etme kararı alır. Aldığı kararı iletmesi için İzzeddin'i aracı yapar (CH, s. 144-152).

Üçüncü fasıl beşinci perde romantik konuşmaları içeren uzun soluklu bir bölümdür. Piyesteki olayların ilerleyişini durduran bu konuşmalar mesnevilerin tegazzül bölümüne benzemektedir. Namık Kemal de bu bölümün “rahatlama sahnesi” olduğunu ifade etmiştir (Dinç, 1992: 185).

Üçüncü fasıl altıncı perde birinci mecliste Gıyâseddin'in annesi Zahire, Celâleddin'in yanına gelerek hain olan oğlu için af diler. Bu perdeye Celâleddin'in üvey kardeşi Gıyâseddin de dâhil olur. Gıyâseddin, Celâleddin'i kıskanmaktadır ve tahta geçmek için her türlü hileyi yapmaya hazırdır (CH, s. 152-156). Altıncı perde ikinci mecliste Melik Nusret ve Emir Orhan'ın dışarda beklemekte olduğu bilgisi, Celâleddin'e bir hizmetkâr tarafından bildirilir (CH, s. 156).

Üçüncü fasıl altıncı perde üçüncü mecliste Celâleddin'in huzuruna çıkan Orhan, kaleyi zapt edebilmek için yapılması gerekenler üzerine olan görüşlerini bildirir. Tebriz'e saldırmak için tüm hazırlıklar tamamlanmış olsa da Celâleddin, Tebriz'e saldırarak Müslüman kanı dökmek istememektedir. Savaşıp kan dökmekten Müslümanları kazanmayı planlamaktadır. Tatar ile girdiği mücadelede askere de ihtiyacı da olan Celâleddin, tüm saldırı tekliflerini erteleyerek Nureddin'in dönüşünü bekler (CH, s 156-162).

Üçüncü fasıl altıncı perde dördüncü mecliste Nureddin, Tebriz'den dönerek Mihr-i Cihân'ın kendisiyle evlenmek istediği haberini Celâleddin'e iletir. Böyle bir evlilik için zamanın uygun olmadığı düşüncesiyle Celâleddin, Mihr-i Cihân ile evlenmeye karşı çıksa da bu evliliğin devleti için hayırlı olacağını düşünmektedir (CH, s. 162-164). İkili bu mecliste bu konuyu tartışırken aynı perdenin beşinci meclisinde sahneye Kıvamüddin de dâhil olur (CH, s. 165).

Evlilik haberine karşı çıkan Celâleddin, şehrin ileri gelenlerinin elçi olarak gönderdiği Kadı Kıvamüddin'in konuşması üzerine evlenmeyi kabul eder. Ancak Kıvamüddin'in gelişiyile birlikte yeni durumlar ortaya çıkar. Celâleddin, özellikle Müslüman kanı dökmeden kaleyi teslim almak istemektedir. Kıvamüddin ise kalenin teslim alınmadan önce Halife'nin görüşlerinin alınması gerektiğini söyler. Celâleddin ise Müslümanların başına Cengiz'i musallat eden ve İslâm arasına ayrılıklar sokan kişinin Halife olduğunu düşündüğü için teklifi reddederek kalenin hemen teslim edilmesini tehditkâr bir üslûpla söyleyerek konuyu kapatır (CH, s. 165-173).

Üçüncü fasıl altıncı perde yedinci mecliste Kıvamüddin'in gidişinin ardından İzzeddin huzura çağırılır. Celâleddin, Mihr-i Cihân'ın teklifini kabul ettiğini söyleyince İzzeddin Tebriz'in anahtarını Celâleddin'e verir. Ancak Celâleddin, bu olayın ardından Neyyire'yi sayıklar. Onu cennette azap içinde bıraktığını düşündüğü için acı çekmektedir (CH, s. 173-174).

Üçüncü fasıl yedinci perde birinci mecliste Mihr-i Cihân yeni evlenmiş olmanın verdiği heyecanla her şeyin mükemmel olması için uğraşmaktadır. Sarayı kandillerle, şamdanlarla süsleyerek aydınlatmaya, Celâleddin için hazır hâle getirmeye çalışmaktadır. Yalnız kalınca Celâleddin'e olan hislerini kendi kendine konuşarak belirtir (CH, s. 174-178).

Üçüncü fasıl yedinci perde ikinci mecliste saraya Celâleddin'in geldiği haberi Mihr-i Cihan'a verilir (CH, s. 178-179). Yedinci perde üçüncü mecliste saraya giren Celâleddin, Mihr-i Cihan'ı görünce geri çekilmek isteyerek Neyyire diye sayıklar (CH, s. 179).

Üçüncü fasıl sekizinci perde birinci mecliste mekân sahrada bir çadırdır ve yedinci perdenin üstünden çok kısa bir zaman geçmiştir. Hava karanlıktır ve ara sıra gök gürültüleri işitilmektedir. Aksiyonu yükseltmek için düzenlenen bu ortamda Mihr-i Cihan ve Zahire sohbet ederler. Mihr-i Cihan, Celâl'in kendisini görünce cenaze görmüş gibi davrandığını Zahire'ye anlatır. Celâleddin'i çok sevmesine karşılık aynı ilgiyi göremediği için bu evliliği yaptığı için hayal kırıklığına uğramıştır. Zahire onu sakinleştirmeye çalışır (CH, s. 180-182).

Sekizinci perde ikinci mecliste Mihr-i Cihân ve Zahire'nin yanına gelen bir Cariye, Celâleddin'in gelmekte olduğunu haber eder. Bu haberi duyan Mihr-i Cihân, Zahire ile

Celâleddin’i baş başa konuşmaları için yalnız bırakmak için ortamı terk eder. Zahir’e nin bu konuşma sırasında Celâleddin’in kendisine karşı olan tavırları ile ilgili konuşmasını ve aralarında geçen konuşmayı kendisiyle paylaşmasını rica eder (CH, s. 182-184).

Sekizinci perde üçüncü mecliste Zahir, Celâleddin ile Mihr-i Cihân’ın endişeleri hakkında konuşur. Celâleddin de tavırlarının farkındadır ancak başka türlü elinden gelmemektedir. Mihr-i Cihân’ı Neyyire’ye benzetmektedir. Neyyire ve oğlunun ölümünden kendini sorumlu tutan Celâleddin, vicdan azabı çekmektedir. Mihr-i Cihân’ın yanında iken dünyada mı yoksa ahirette mi olduğunu anlayamamaktadır ve yatağını mezara benzetmektedir. Zahir, Celâleddin’i yaşanan kötü şeyler yüzünden kendisini suçlamaması gerektiğini, olanların mecburiyetten yaşandığını söyler. Geçmişe takılıp kalmamasını söyler ve Mihr-i Cihân’a özenli davranması gerektiği hususunda uyarır (CH, s. 184-188).

Üçüncü fasıl sekizinci perde dördüncü mecliste bir cariye odaya gelerek kapının önünde birinin olduğunu ve mutlaka Celâleddin’i görmek istediğini içerdekilere iletir. Bu sırada Orhan ses vererek gelenin kendisinin olduğunu içerdekilere bildirir (CH, s. 189).

Üçüncü fasıl sekizinci perde beşinci mecliste Orhan, Celâleddin’e kardeşi Gıyâseddin’in Melik Nusret’i öldürmeye havdettiğini söylemek için gelmiştir. Melik Nusret, yaralıdır ve Gıyâseddin Celâl’den af dilemek için çadırın etrafında dolanıp durmaktadır (CH, s. 189-190). Sonraki mecliste Celâleddin, hakaretler yağdırarak kardeşini içeri çağırır. Bu sırada ortamdaki gerginliği artırmak için düzenlenmiş hava şartları sahneye yansıtılır. Şiddetle gök gürler (CH, s. 190). Celâleddin, Melik Nusret’e saldırma nedenini kardeşine sorar. Gıyâseddin ise yaptığı saldırı için geçerli bir bahane bulamaz ve sadece pişman olduğunu söyler. Celâleddin, kardeşinin sözleri üzerine iyice sinirlenir (CH, s. 190-192).

Üçüncü fasıl sekizinci perde yedinci mecliste Zahir, Mihr-i Cihân’ı da yanına alarak Celâleddin’in yanına giderek oğlu için af ister. Celâleddin, Zahir’e nin içler acısı hâline çok üzülür ve Gıyâseddin’e olan öfkesi daha da artar. Mihr-i Cihân da Gıyâseddin için Celâleddin’den merhamet diler ancak Celâleddin verilecek kararın kendi kararı değil, şeriatın kararı olduğunu karşısında endişeyle bekleyen kadınlara bildirir (CH, s. 193-196).

Üçüncü fasıl sekizinci perde sekizinci mecliste Melik Nusret'i, bir seccadede taşıyarak içeri getirirler. Melik Nusret, canına kasteden Gıyâseddin'i affeder. Hem bu dünyada hem de öteki dünyada hakkını helal ettiğini söyleyince de Celâleddin'in arkadaşına olan hayranlığı ve Gıyâseddin'e olan öfkesi iyice artar. Bu sırada Gıyâseddin'de herhangi bir duygudan eser görmeyen Celâleddin, onun ruhsuz olduğunu düşünerek kendi kendine söylenir (CH, s. 197-199).

Üçüncü fasıl sekizinci perde dokuzuncu mecliste Nureddin, Tatarların gelmekte olduğunu haber verir. Orhan bulundukları yerin güvenli olmadığını, ilerideki tepelere yerleşmeleri gerektiğini söyler. Orduyu düşmanın basmakta olduğu haberini duyan Nusret, askerlerinin düşmanla savaşaacağını duyarak sevince kapılır ve şehadet getirerek son nefesini verir. Celâleddin, gitmeden önce arkadaşının defnedilmesini emreder ve yola koyulur. Bu sırada Gıyâseddin validesini dairesine çağırır. Zahide ise Gıyâseddin'in yine aklından kötü şeylerin geçtiğini sezdiği için tedirgin olur (CH, s. 199-202).

Üçüncü fasıl sekizinci perde onuncu mecliste Süleyman, hayatını daha önce kurtarmış olan Melik Nusret'e karşı kendini borçlu hissetmektedir. Bu nedenle Nusret'in naaşı başında Gıyâseddin'den oç almak için ant içer (CH, s. 203). Gıyâseddin'in sonunun yaklaştığı, Süleyman tarafından okuyucuya/seyirciye hissettirilir. Celâleddin'i ise zor günler beklemektedir. Kardeşinin Nusret'i öldürmesi, hem kendisini müşkül duruma düşürmüştü hem de en güvendiği adamlarından birini kaybetmesine sebep olmuştur. Celâleddin, çok sevdiği insanları teker teker kaybederek duygusal sınavlar vermektedir. Yaşadığı kayıplara rağmen idealist bir kimliğe sahip olan Celâleddin, Tatar ile mücadeleye devam eder.

Dördüncü fasıl dokuzuncu perde birinci mecliste Celâleddin savaş meydanında bir ağaç arkasında görünür. Kırk elli saattir at sırtında olan Celâleddin'i Nureddin dinlenmeye davet eder. Ancak Celâleddin askerlerin reisi olarak bu teklifi reddeder (CH, s. 204-205).

Dördüncü fasıl dokuzuncu perde ikinci mecliste Orhan, kardeşinin Tatarların tarafına geçmek istediğini fark edince onu kendi elleriyle öldürür. Bu esnada olup bitenleri Celâleddin görür. Orhan'ın bir askeri durduk yere öldürdüğünü düşünmektedir. Orhan ise vazifesini yerine getirdiğini, kardeşinin Tatar tarafına geçmeye kalkıştığını söyler. Celâleddin ise şu an karşı tarafa geçmek için bir sebep olmadığı görüşündedir. Orhan, ona

savaş meydanındaki durumun düşündüğü gibi olmadığını ve yarım saatten beri kan içinde yüzdüklerinin haberini verir. Üstelik Gıyâseddin askerinin onda dokuzunu alıp Bağdat yoluna doğru çekilmiştir. Celâleddin, kardeşi tarafından ihanete uğramıştır. Yaşadığı bu olayları, Habil ile Kabil'in kavgasından daha ileri bir hadiseye benzetir. Tatar zulmüne son vermek için ordunun merkezine doğru gitmeye karar verir (CH, s. 205-209).

Onuncu perde birinci meclis, Kirman'da bir saray odasında başlar. Gıyâseddin, uykusundan korkuyla uyanır. Zahire, oğlunun bu dünyada yaptığı fenalıkları uykusunda ona gösterildiğini söyleyince Gıyâseddin'in korkusu daha da artar (CH, s. 210-213). Bir sonraki mecliste Gıyâseddin'in yanına Burak Hâcib'in geleceğini Ağa gelerek haber verir. Zahire odadan çıkar (CH, s. 213).

Onuncu perde üçüncü mecliste Burak Hâcib, Celâleddin'in şehri kuşattığı haberini Gıyâseddin'e verir. Celâleddin'in şehri kuşatması kendisinden intikam almak için geldiğinin de işaretidir. Burak Hâcib, Celâleddin'in gazabından kendisini koruması karşılığında annesiyle evlenmeyi teklif eder. Bu teklif Gıyâseddin'i çılgına çevirir ancak çaresiz durumdadır (CH, s. 213-221). Onuncu perde dördüncü mecliste Zahir, görüşmenin yapıldığı odaya gelir. Gıyâs, ona Burak Hâcib'in teklifini iletir. Zahir kabul etmeyerek hakaretler yağdırır (CH, s. 222-225).

Onuncu perde beşinci mecliste Zahir, dışarı çıkmaya çalıştığında çevresini saran askerleri görünce Burak Hâcib'e hakaretler yağdırmaya devam eder. Çevresinin kuşatıldığını duyan Gıyâseddin, şaşkına dönmüştür. Ancak Burak Hâcib, etrafa asker koyan kişinin kendisi olmadığını söyler. Câbir'i çağırarak çevreye asker yerleştiren kişinin kim olduğunu sorunca elindeki kâğıdı sebep göstererek bu önlemi kendisinin aldığını söyler. Câbir'in elindeki kâğıt, bir şahide işaret etmektedir. Kâğıtta yazılı olan şeyler Gıyâseddin ile Burak Hâcib'i karşı karşıya getirmektedir. Kâğıdı görünce Burak Hâcib, Gıyâseddin'i hainlikle suçlar ve içeri davet eder (CH, s. 225-227).

Onuncu perde altıncı mecliste şahit olarak içeri Süleyman girer. Gıyâseddin'in Burak Hâcib'i öldürmek üzere plan yaptığını odadaki herkese anlatır. Süleyman'ın anlattıklarını Gıyâseddin yalanlar. Süleyman'ın, Melik Nusret'in intikamını almak için Gıyâseddin'e böyle bir iftirada bulunmuş olması muhtemeldir. Zahir, oğlunun başının dertte olduğunu

anlayınca onu korumaya çalışır. Burak Hâcib, Gıyâseddin'in kendi yayının kirişiyle öldürülmesini emreder. Zahirde de bu trajik olayı izlemeye mecbur edilir. Zahirde son bir çare oğlunu kurtarmak için Burak Hâcib'e saldırır. Ancak Burak Hâcib oldukça soğukkanlı bir şekilde onlarla dalga geçer. Zahirde'nin çabaları fayda etmez, Gıyâseddin boğularak öldürülür. Bu esnada Zahirde, Burak Hâcib'e hançerle saldırır ancak Burak Hâcib hançeri alarak Zahirde'ye saplar (CH, s. 227-239). Gıyâseddin bu mecliste yaptıklarının bedelini oldukça ağır bir şekilde ödemiştir. Bir şehzade olan Gıyâseddin, aşağılanarak öldürülmüştür. Ancak Zahirde, bir anne olarak yaşanabilecek en büyük acılardan birini yaşayarak oğlunun ölümüne şahit olmuştur.

Onuncu perde yedinci mecliste Câbir, telaşla içeri girerek Celâleddin'in kale duvarlarını aştığını ve askerinin yarısının kırıldığını haberini verir. Bu sırada Zahirde yarısının baygınlığından uyanarak Gıyâseddin ve Celâleddin'in ismini sayıklar (CH, s. 239).

On birinci perdede Celâleddin, Kirman'ı ele geçirmiştir. Saraya girer girmez Burak Hâcib'in akıbetini sorar ancak Burak Hâcib, o saraya girmeden hemen önce kaçmıştır. Gıyâseddin'in cenazesini görünce, kardeşinin düştüğü duruma çok üzülür. Süleyman'ın intikam almak için düşmana Gıyâseddin'i öldürtmüş olmasına kızar ancak kardeşinin kötülüklerinin bedelini ödediğini bildiği için bu meseleyi fazla irdilemez (CH, s. 240-242).

On birinci perde ikinci mecliste yaralı olan Zahirde, Celâleddin'e seslenir. Celâleddin, Zahirde'yi yaralı halde görünce çok şaşırır. Gıyâseddin; kıskançlığı, hırsı ve hevesleri yüzünden hem annesini hem kendisini perişan etmiştir. Celâleddin, kardeşi yüzünden Zahirde'nin de bedel ödemek zorunda kalmış olmasına çok üzülür. Gıyâseddin olmuş ölmüş olsa da bir evladı olarak kendisinin hep yanında olduğunu söyleyerek teselli etmeye çalışır. Ancak Zahirde için artık vakit dolmuştur (CH, s. 242-247).

Beşinci fasıl on ikinci perde birinci mecliste üç gecedir hiç uyumayan Celâleddin'i Mihr-i Cihân uyuması için ikna etmeye çalışır. İslâm dünyasında birlik sağlamayı arzu eden Celâleddin'in tüm çabası olumsuzlukla sonuçlanmıştır ve Celâleddin, bu nedenle büyük bir ıstırap çekmektedir. Bu nedenle Mihr-i Cihân ne derse desin oralı olmaz, onu yalnız bırakmasını ister. Mihr-i Cihân ise yanından ayrılmak istememektedir. Her şeye rağmen Celâleddin'e çok âşıktır ve yanında olduğu için kendini mutlu hissetmektedir. Celâleddin'in

kendisine karşı olan tavırlarından dolayı ona sitem eder. Celâleddin ise onu kırmak istemediğini söyleyerek yakınlık göstermeye başlar. Celâleddin, üzgün olmasının ONUNLA bir alakası olmadığını, İslâm inancına bağlı kişilerin birbirine düşman olup kardeşin kardeşinin kanını dökmesine dayanamadığı için bu hâlde olduğunu belirtir (CH, s. 248-251). Celâleddin, ilk kez Mihr-i Cihân'a bu mecliste sevgiyle yaklaşır. Mihr-i Cihân'ın dizlerine başını yaslar, sevdiğini gösteren ifadeler kullanılır. İkili bu mecliste birbirini çok seven evli bir çift olduklarını okuyucuya/seyirciye hissettirir.

Beşinci fasıl on üçüncü perde birinci mecliste Celâleddin'in Moğallar'ı İslâm topraklarından atmak hatta onları İslâmlaştırmak üzerine olan planlarını aktararak desteğini almak üzere elçi olarak halifeye gönderdiği Nureddin, Tebriz'e dönmüştür. Nureddin, barış görüşmeleri için gittiği Bağdat, Konya ve Şam ile ilgili görüşlerini Celâleddin'e aktarır. Celâleddin, Moğollar'ın İslâm topraklarında ilerleyişinin sebeplerinden biri olarak Halife'yi işaret etmektedir. Nureddin'in konuşmalarından Celâleddin'in görüşlerinde haklı olduğu anlaşılmaktadır. Bağdat tahtında görevini yapan Müstansır da yerine geldiği Nasır'dan farklı değildir. Giydiği kıyafetler ile rahiplere benzemektedir ve halk ondan korkmaktadır (CH, s. 252).

Nureddin, Tatar zulmüne son vermek için Müstansır ile görüşmeye gitmiş olsa da halife ona Tatar ile olan savaşa son vermesini söyler. Celâleddin, halifenin Müslüman âleminin çektiği acılara rağmen sessiz kalıp sadece kendi sefahatini düşünmesine üzülür. Bağdat halkının da onunla aynı fikirde olup olmadığını merak etmektedir (CH, s. 253-255). Celâleddin, halkın da mezhep farklılıkları yüzünden kendisine destek vermek istemediğini öğrenince iyice yıkılır. Müslümanları kılıçtan geçiren Cengiz'in karşısında mezhep ayrılıklarını bahane göstererek kendi yanında yer almayan halkın ve âlimlerin bu tavrı Celâleddin'i şaşkına çevirir (CH, s. 256). Nureddin, asker camiası ile yaptığı görüşmelerden de sonuç alamadığını iletir. Üstelik Moğollarla savaştığı yetmezmiş gibi Keykubat ve Melik Eşref'in kendisine Ahlat için saldırmak üzere ittifâk kurduklarını öğrenen Celâleddin için artık çember daralmıştır. Etrafı dört bir yandan kuşatılan Celâleddin en çok da din kardeşleri ile savaşıyor olmayı hazmedememektedir (CH, s. 257-259). Savaşmaktan ziyade gerekirse teslim olup onları Tatar'a karşı birlik olmaya bile davet etmeye hazırdır. Nureddin ise Celâleddin'in din hizmetkârlığı ve millet taraftarlığı uğruna yaptığı fedakârlıkların karşılıksız kalacağı gerekçesiyle bu düşüncesine iştirak etmez. Celâleddin ise yine de kavgadan ziyade sulhtan

yanadır ancak Orhan ona sulh vaktinin çoktan geçtiğini yirmi dört saattir Tatar ile savaş halinde olduklarının haberini verir. Celâleddin, bu durumdan kendisini haberdar etmeyen adamına sitem eder. Orhan ise son zamanlarda kendisine hiç özen göstermeyen Celâleddin'i sadece korumaya çalışmaktadır (CH, s. 260-263). Konuşmaları esnasında odaya bir asker gelerek Orhan'a bir mektup uzatır. Mektupta üzerlerine doğru gelen yirmi beş bin kadar düşman askerinin olduğu yazılıdır. Celâleddin'in ise sekiz bin kadar askeri bulunmaktadır. Celâleddin, İslâm için gayrete gelerek, dinin zelil olduğunu görmemek umuduyla kavgaya koyulur (CH, s. 264-270).

Beşinci fasıl on üçüncü perde ikinci mecliste Mihr-i Cihân'a savaşa gideceğinin haberini veren Celâleddin, artık daha fazla dayanamayarak Neyyire'ye olan benzerliği yüzünden asabını bozduğunu Mihr-i Cihân'a itiraf eder (CH, s. 270-272).

Beşinci fasıl on dördüncü perde üçüncü meclis Mihr-i Cihân'ın monoloğuyla başlamaktadır. Mihr-i Cihân sevdiği adamın kendisini ölen karısına benzettiği için sevdiğini düşünmektedir. Neyyire'yi kıskanan Mihr-i Cihân'ın bu yüzden kadınlık gururu zedelenmiştir. Celâleddin tarafından seilmeyi arzu eden Mihr-i Cihân büyük bir üzüntüye kapılmıştır, kaderine sitem ederek kıskançlık krizleri geçirmektedir. Bu esnada Celâleddin ziyaretine gelir. Dinlenmek için bir ağaç gölgesine sığındığı esnada Harzem askerleri padişahlarının kaçtığını zannederek paniğe kapılırlar ve dağılmaya başlarlar. Eyyubî ve Selçuklu askerleri ise bu durumu taktik zannederek bozulan askerlerin ardından kaçarlar. Harzem askerlerinin üç katı olan düşman askerleri bu yanlış anlaşılma sayesinde bozguna uğratılmış olur. Celâleddin, olanları Allah'ın hikmeti olarak değerlendirir. Bu kutlu haberi Mihr-i Cihân ile paylaşmak için gelen Celâleddin, karısında bir mahzunluk olduğunu fark eder (CH, s. 274-275). Mihr-i Cihân'ın endişelerinin farkında olan Celâleddin onu gerçekten sevdiğini ve endişeye kapılmaması gerektiğini söyler. Bu sırada içeriye giren Cariye, Celâleddin'e iki atlas torba uzatır. Torbanın içinde Keykubat ile Eşref'in sulh istekleri vardır. Celâleddin, İslâm arasındaki ayrılığı kaldırmak istediği için her ne suretle olursa olsun bu teklifi kabul etmeye kararlıdır (CH, s. 276-277).

On beşinci perde birinci meclis, Nureddin'in kendi kendine Celâleddin'in hastalığı üzerine yaptığı konuşmalarla başlar. Celâleddin ciddi derecede hastadır, karahummaya yakalandığından şüphelenilmektedir. Belirli saatlerde ilaç alması gerekmektedir. Nureddin

ve Mübarek nöbetleşe başında beklerler. İslâm padişahlarının Tatarla olan ittifakından meyas olan Celâleddin, her şeyini İslâm uğruna harcamaya hazırlan en büyük vefâsızlığı Müslümanlardan görmeyi hazmedememiş ve yataklara düşmüştür (CH, s. 278-280). Celâleddin, ateşler içinde yanarken bir ara uyanır gibi olur, yatağının başındaki Mihr-i Cihân'ı Neyyire'ye benzetir. Mezarından kalkıp gelip kendine musallat olduğunu düşünmektedir ve kâbuslar içinde sayıklamaktadır. Mihr-i Cihân daha fazla dayanamayarak Celâleddin'i uyandırır (CH, s. 281-282).

On beşinci fasıl ikinci mecliste odaya Orhan mühim bir meseleyi iletme için gelir. Moğollar yüz bin kişilik bir ordu ile yaklaşmaktadır ve Harzemşah Devleti'nin ise beş bin kişilik bir ordusu vardır. Celâleddin, Mübarek'e Mihr-i Cihân'ı emanet ederek yola çıkmak ister, Mihr-i Cihân ise onu bırakıp gitmek istememektedir. Celâleddin, Neyyire'nin başına gelenler yüzünden onu yanına almak istemez. Celâleddin gidince Mihr-i Cihân, Mübarek'ten erkek kıyafeti ister. Sonunda ölüm de olsa Celâleddin'in peşinden gitmeye kararlıdır (CH, s. 283-288).

On altıncı perde birinci mecliste Celâleddin'in öldürölmesi üzerine planlar yapıldığını Câbir okuyucuya/seyirciye bildirir. Piyes boyunca uzun konuşmalarla öne çıkartılan kişilerin duygu ve düşünceleri, piyesin çözölüşünde de devam eder. On altıncı perdenin birinci meclisi boyunca Câbir altının insan üzerindeki tesirine ve kıymetine yönelik uzun bir konuşma gerçekleştirir. Câbir'in kendi kendine yaptığı uzun konuşmalar aksiyonu düşürse de Celâleddin için artık sonun yaklaştığı hissettirilerek Câbir'in Celâleddin'i öldürüp öldüremeyeceği sorusu ile piyesteki merak unsuru artırılmıştır (CH, s. 289-290).

On altıncı perde ikinci mecliste Celâleddin ve Câbir'in karşılaşmasıyla piyesin çözölüşü gerçekleşir. Yazar, Celâleddin'in "derviş kıyafeti" giyerek ölümüne doğru yürüdüğü son bölümü destansı bir anlatımla kurgulamıştır. Celâleddin, Cengiz ile olan mücadelesinin yanı sıra Müslümanların kendi aralarındaki ihtilafları neticesinde zayıflayarak ordusunu kaybetmiştir. Bunu fırsat bilen Cengiz'in oğlunun komutasındaki Moğollar ve Burak Hâcib onu öldürmek için takip etmeye başlamışlardır. Savaşa savaşa tek başına kalan Celâleddin, ölümün artık geleceğini hissederek "derviş kıyafetinde" dağlarda gezinmeye başlamıştır (CH, s. 292).

Derviş kıyafetine bürünmesinden artık onun Allah'ın takdirine razı gelerek ölüme hazırlık yapmaya başladığını anlarız. Celâleddin kendisini ya da iktidarının akıbetini düşünmez, onu endişelendiren tek şey İslâm'ın akıbetidir. Hedefi İslâm'ı ortadan kaldırmak olan kâfir Moğol'un önüne bir set olarak gerilmiş Harzemşahlar devleti yıkıldığı için düşman Hicaz'a, Kâbe'ye, Beytullah'a işiecektir. Kendine İslâm'ı korumayı görev eden Celâleddin'in yaşamak isteyişinin tek sebebi de İslâm'ı kâfir düşmandan korumaktır. Elinden gelen her şeyi yapsa da artık çareler tükenmiştir.

Câbir, yalnız başına olan Celâleddin'in yanına gelir. Celâleddin,, Câbir'in niyetini anlar fakat karşı koymaz. Câbir tarafından hançerlenmesinin ardından “*Allahım, sen âdilsin!... Bir kâtilin kırk muini var imiş!... Ya ben! Mazlûm iken imdâdıma gel desem kim çıkacak?*” (CH, s. 294) diyerek serzenişte bulunur ve meclise Mihr-i Cihân da dâhil olur. Romantizmin gereği olarak piyes boyunca affedici bir tavır takınan Celâleddin, canına kasteden Câbir'den de intikam almayı reddeder. İslâm uğruna verdiği savaşların neticesinde artık şehit olmak onu mutlu etmektedir. Son arzusu ise vasiyetini yazdırmaktır. Bir dağın tepesinde oldukları için kâğıt ve kalem yoktur. Çözümü gömleğinden yırttığı bir parçaya kendi kanına Mihr-i Cihân'ın parmağını batırarak yazmasında bulurlar (CH, s. 294-296). Piyas boyunca idealist kahraman olan Celâleddin'in vazife tutkusu yüceltilerek aşkla parlatılmış ve romantik bir ölümle yüceltilerek destanlaştırılmıştır. Son sözlerini içeren vasiyetinde Celâleddin'in İslâm'ı yayma fikrini ve iyimser bakış açısını devam ettirdiğini görürüz. Moğollar, piyes boyunca iyi karakterlerin karşısına çıkarılan kötü karakterler olarak yansıtılsa da Celâleddin son sözlerinde onların da insan olduğunu eğer üzerinde durulursa onların da Müslüman olabileceği fikrini savunur. Geride kalanlara İslâm'ı korumaya devam etmeleri için takip edilmesi gereken yolu görev olarak miras bırakmıştır. Biraz sonra gaipten gelen seslerle birlikte vasiyetin kabul edildiği bildirilir (CH, s. 296-303).

Celâleddin Harzemşah, tarihten yola çıkan bir savaşlar piyesi niteliğindedir. Kendi görüş ve önerisi doğrultusunda aktardığı geçmişten seyircinin ders çıkarmasını isteyen yazar, geçmiş ve geleceğe yönelik olarak yeniden yorumlanmıştır. Eserin sonunda ölmek üzere olan Celâleddin'in kanıyla karısına yazdırdığı vasiyet de yine dünden bugüne gönderilen bir mesaj değerindedir (Çamurdan, 2015: 35-36).

Neyyire'nin aşk dolu sözleri ile başlayan piyeste Celâleddin'in aklı İslâm'ın ve devletin akıbetindedir. Onun, idealleri vardır ve gerekirse bu uğurda ölmek istemektedir. Piyetin sonuna geldiğimizde ise Celâleddin, insanî aşkıyla sınanmış ve Neyyire'yi kaybetmiş olsa da savaşırsa neler olabileceğini görmüştür. Piyetin başında Neyyire'nin aşk hayallerine ideallerinin ateşi tüm benliğini sardığı için ortak olamayan Celâleddin, piyetin sonunda öleceği vakit aşk hayaline zihninde yer açmıştır. *“Celâl'in ikinci derecede olan vasfı, aşkına gayet sadık olmasıdır. Neyyire'yi ilk görüşte sevmiştir, bu sevgi ölümüne kadar, hatta vicdan azabı şeklinde ölümünden sonra bile devam eder.”* (Kaplan, 1948: 193).

Celâleddin sahneye ilk çıkışında yanında Neyyire vardır. Piyetinde sonunda Celâleddin ölüm anında Neyyire'nin hayalini görür. Neyyire fiziki anlamda Celâleddin'in yanında olmasa da hayali olarak onunla birlikte. Neyyire'ye çok benzediğini düşündüğü ikinci eşi Mihr-i Cihan'da onunla birlikte ölmeyi seçmiştir. Sonuç itibarıyla Celâleddin'i eşleri hiçbir zaman yalnız bırakmaz. Piyetin başı ve sonu, birbirini seven iki insandan birinin ruhen veya fizikî olarak eksik oluşu sebebiyle bağlantılıdır. Aşk, piyetin geneline hâkim bir unsur olmasa da eserin başlangıç, kırılma noktası ve çözülüşü esnasında savaşın gölgesinde karşımıza çıkmıştır.

Celâleddin, İslam birliği ülküsünü her ne kadar gerçekleştirememiş olsa da idealini gerçekleştirmek için hiçbir mücadeleden kaçınmaması ve daima kararlı bir duruş sergilemesiyle Namık Kemal'in idealize ettiği kahramanlar içinde önemli bir timsal teşkil etmektedir (Aktaş, 2011: 39). Namık Kemal, Celâleddin Harzemşah'ı bir kurtarıcı arketipi olarak yüceltmıştır. Türk insanını da geçmişinden feyiz alması ve ecdadının ruhuna sahip çıkması gerektiği yönünde telkin etmiştir. Piyetinde işaret ettiği tarih, ilmî olmaktan ziyade efsaneleşmiştir: *“Çünkü milletlerin kolektif şuuraltında yatan, objektif bir tarih olmaktan ziyade masal ve efsanelerdir. Milletine yol göstermek isteyen bir aydın olarak Namık Kemal, tarihsel gerçeklikten ola çıkarak imparatorluğun çöküş döneminde kaleme aldığı eserlerinde idealize edilmiş mitik kahramanlar yaratmıştır.”* (Aktaş, 2011: 58).

Kara Bela'daki korku ve gerilimin hat safhaya ulaştığı tecavüz gecesinden sonra dördüncü fasıl yaşanan bu kötü olaydan altı yedi gün sonra Nurcihan ile Behrever'in diyalogları ile oldukça yavaş bir tempoda başlamaktadır. Nurcihan, Behrever'in günlerdir neden perişan olduğunu merak etmektedir (KB, s. 42). Ayrıca Behrever'in kendisini düşman olarak

gördüğünü fark etmiştir ve Behrever'in bu düşüncesine anlam verememektedir. Çocuktan yoksun bir kadın olduğu için onu çocuğu gibi gördüğünü söyleyerek Behrever'in hakkında kapıldığı yanılgıları düzeltmeye çalışır. Nurcihan, uzun uzadıya konuşarak Behrever'in perişanlığının sebebini öğrenmeye çalışsa da genç kız konuşmaktan çekinmektedir. Bir an önce konuşmayı bitirip odasına çekilmeye çalışmaktadır. Nurcihan, Behrever'in konuşmayı yarıda kesip derdini açmadan gitmesine izin vermez (KB, s. 43). Cariyelere Şah'ı ve Mihridil'i çağırmasını emreder. Behrever, Nurcihan'ın kendisine düşmanlık ettiği lakırdılarını duyduğunu kabul ederek bunları konuşmanın yakışık olmadığını söylese de Nurcihan hakkındaki dedikoduların doğru olmadığını ona ispat etmek istemektedir (KB, s. 44).

Nurcihan gerçekleri Behrever'e itiraf ettiremeyince Mihridil'i sorguya çeker. Behrever, küçüklüğünden beri ona emanet edilmiştir. Onca zamandır yanında olan Mihridil, Behrever ile ilgili her şeyi bilmektedir. Behrever'in derdinin aslında ne olduğunu Mihridil'in bildiğini düşünmektedir. Altı yedi gündür sürekli baygınlık geçiren kızın hastalığının sebebini Hüsrev'e olan aşkı yüzünden olduğuna işaret eder. Gerçekleri itiraf ederse çaresine bakacaklarının müjdesini verir. Mihridil, Behrever'in sırrını açık etmeyince genç kız Nurcihan'ın sorgusuna daha fazla dayanamayarak sevdiğini itiraf eder (KB, s. 44-45). Bu sırada padişah da cariyeleriyle birlikte odaya gelir. Nurcihan, padişahı cariyeleri dışarı çıkarmasını rica eder. Artık odada Şah, Behrever, Nurcihan ve Mihridil kalmışlardır. Nurcihan, Şah'ın dikkatini Behrever'in hastalığına çeker. Şah da bu durumdan duyduğu üzüntüyü bildirir. Nurcihan bu sefer Behrever'i devlet işleri için başka bir mülke gönderip görmeyeceğini sorar. Şah böyle bir şeye asla rızası olmadığını kızını yanından ayırmak istemediğini söyler. Behrever'in evlilik konusunda hür olduğunu ve kiminle evlenmek isterse ona vereceğini iletir. Nurcihan zaten bunları bilmektedir ve tüm bu soruları gerçekleri Behrever'in de duymasını istediği için sormaktadır. Durumun da farkında varan Şah zaten babası yaşlanan Hüsrev'i vezir ederek sorunu çözmeyi teklif eder. Behrever bu teklif karşısında hem kendisi şaşırır hem de çevresini şaşkınlığa uğratacak bir yanıt verir: "*İstemem!*" (KB, s. 47). Bu cevabı hiç kimse beklememektedir. Mihridil; Nurcihan ve Şah ikna olmuş iken günlerce yolunu gözlediği Hüsrev'i iş tamam olunca Behrever'in reddedişine isyan eder. Nurcihan da Hüsrev'i Behrever'e layık gördüğü için himaye edip savaşa gönderdiğini ve başarılı olduktan sonra bu evliliğin gerçekleşmesi için Şah'ı da razı ettiğini açıklar. Şah, kızın bu ani ve beklenmedik çıkışının sebebini utangaçlıktan ileri

geldiğini düşünerek onları susturur. Behrever'in açıkça Hüsrev ile evlenmek istediğini söyleyemediğini düşünen Şah, bu kararı onun yerine bizzat kendisi verir. Hüsrev ile Behrever'in evleneceklerini açıklayan Şah, düğün hazırlıklarının yapılmasını emreder (KB, s. 47-48).

Dördüncü fasıl birinci meclis Behrever'in kendi kendine yaptığı konuşmalarla başlar. Piyetin şimdiye kadar olan fasıllarında Ahşid kendi kendine konuşarak ve iç hesaplaşmalarda bulunarak olayların yönünü tayin edecek planları hakkında bilgi verirken şimdi Behrever'in de hayatıyla ilgili aldığı kararları ve planlarını kendi kendine konuşarak belirlediğini görürüz. Behrever'in şimdiye değin hayatı üzerinde Ahşid'in etkisi yoğunken genç kız, bu fasıl ile artık hayatıyla ilgili kararları kendisinin alacağı okuyucuya/seyirciye sezdirir (KB, s. 49).

Behrever'in monoloğu piyetin mutlu bir sonla bitmeyeceğinin izlerini taşımaktadır. Genç kız onca zenginlik içinde olmasına ve sevdiği adamla evlendirilecek olmasına rağmen bir hadımağası tarafından kirletildiği için mutlu olamamaktadır. Mutlu olma şansını yitirdiğini düşünen genç kız kendini zehirleyerek öldürmeyi planlamaktadır. *“Çare yok: Felâket olacak, kader yerini bulacak...”* (KB, s. 49) diyerek piyetin gidişatını okuyucuya/seyirciye sezdirir.

“İnsan kendisiyle, ailesiyle ve çevresiyle ilişkilerinde yaşamsal ve düşünsel planda çözümsüzlüğün sınırlarında bunaldığı zaman intiharı bir çözüm yolu olarak görür. Bu durumda intihar girişimi kaçış ve kurtuluşun yegâne yolu olarak belirir. Namık Kemal'in eserlerinde eski ile yeni arasında sıkışan insan, çözüm yolu olarak kimi zaman intiharı seçer.” (Aktaş, 2011: 269). Ahşid'in bir anda hizmetinde çalışan hadım bir köleden kendisini kirleten bir adama dönüşmesinin hayatına olan etkilerine dayanmayan Behrever de yazarın karakterlerine yaptırdığı seçimlerden biri olan intiharı seçer. *“Ayrıca onur ve erdemin korunması için yapılan intihar girişimi de soylu bir intihar çeşidi olarak Namık Kemal'in eserlerinde karşımıza çıkar.”* (Aktaş, 2011: 269). Kara Bela'da Behrever, yaşadığı toplumda bir şah kızının tecavüze uğramış olmasının ortaya çıkması neticesinde yaşanacak sorunları da göz önünde bulundurarak intiharı seçer.

Genç kız planladığı ölümü gerçekleştirebilmek için son bir kez daha Ahşid'e ihtiyaç duymaktadır. Cehennem kömürlerine benzettiği, ölümden korkunç bulduğu Ahşid'in yüzünü görmek ona acı verse de buna mecbur olduğunu söyler. Söz konusu zehri Ahşid'den istemek için Behrever'in nasıl bir bahane öne süreceği de merak unsurudur.

Ahşid her ne kadar Behrever'i çok sevdiğini ileri sürse de piyesin başından beri yapmış olduğu eylemler masum bir âşığa yakışacak tavırlardan yoksundur. Hayata duyduğu öfkenin bedelini Behrever'e ödetmiştir. Genç bir kadının başına gelebilecek en talihsiz olaya maruz kalan Behrever de aşkını, mutluluğunu iğrenç bir şekilde elinden alan adama yaptıklarının hesabını sormaya niyet etmektedir. Behrever de Ahşid gibi asıl amacını gizleyerek zehre sahip olmayı dener. Hüsrev'e âşık olduğunu düşünse de aslında hiç sevmediğini fark ettiğini, halası Nurcihan'ın oyununa gelerek onun yönlendirmeleriyle böyle bir hisse kapıldığı söyleyerek Ahşid'i bu sevdadan vazgeçtiğine, Hüsrev'den kurtulmaya çalıştığına ikna etmeye çalışır. Eğer kendisini gerçekten seviyorsa arzularına hizmet etmesi gerektiğini söyler (KB, s. 50-52).

Piyes boyunca şeytanca fikirleriyle kendisinden daha kudretli insanların kaderini etkileyen hatta hayatlarını alt üst eden Ahşid, her şeyi en ince detayına kadar düşünen kurnaz bir adam olmasına rağmen Behrever'in sözlerinin doğruluğunu hiç tereddüt etmeden kabul eder. Behrever'in yoluna canını feda etmeye bile hazır olduğunu söylemekle yetinir.

Ahşid kötü emellerini gerçekleştirdikten sonra piyesin başındaki gibi hırsıyla sevmeyi bırakmıştır. Sorgusuz sualsiz seven, sevdiğine itaat eden bir âşığa dönüşmüştür. Şahıslar piyesin olay örgüsü içinde bir değişim ve dönüşüm süreci geçirirler. Zıtlıkları içinde barındıran piyeste şahısların karakterlerinde de kırılma noktasından öncesi ve sonrasında farklılıklar olduğunu söylemek mümkündür. Şahıslar eserin kırılma noktasıyla bir eşikten geçmişlerdir. Piyesin başında düşünce ve eylemlerinde herhangi bir merak uyandırıcı nitelik bulunmayan Behrever, entrika çevirmeye başladığı anda kurgu açısından daha dikkat çekici bir şahıs olur. Yaşadıklarından sonra saflığını yitirmesiyle birlikte piyesin seyrinde aktif rol almaya başlamıştır. Ahşid ise kurnazlığı ile piyesin seyrindeki en çarpıcı şahıs olsa da roller değişmiştir. Kurban olma sırası ona gelmiştir. Behrever kendisinden zehir bulmasını ister ve Ahşid bu teklifi anında kabul eder. Zaten yanında zehir bulundurduğunu söyleyerek oracıkta zehri Behrever'e teslim eder ve odadan çıkar (KB, s. 52).

Ahşid'in odayı terk etmesiyle birlikte Behrever yapmayı düşündüğü şeyleri ve başından geçenlerin kaderi üzerindeki etkisini kendi kendine konuşarak değerlendirmeye alır. Zehri içtikten sonra acılar içinde öleceğini bilse de Hüsrev ile kavuşamayacağını düşündüğü için aldığı bu intihar kararından vazgeçmemekte ısrarcıdır. Sevdığı adamdan uzak kaldığı her saniyeyi zaten eziyet olarak gördüğü için yaşamayı anlamsız bulmaktadır. Zehri dudaklarına götürür lakin sonra vazgeçer. Bir insanın zehir içmesini anlamsız bulur. Hele ki bu insan genç bir yaşta ise bu hataya asla düşmemesi gerektiğini düşünür. Sevdığını bu dünyada bırakıp kara topraklar altına girme fikri saçma gelmeye başlar. Eylemlerini mantık süzgecinden geçirirken bir anda yeniden fikir değiştirir ve intihardan başka çaresi olmadığına kanaat getirir. Ahşid ile arasında geçenlerden sonra Hüsrev'e kavuşamayacağını yeniden altını çizerek zehri aniden içer. Zehri içtikten sonra aldığı karara aslında kendisi de şaşırır ama ölümün yaklaşmasıyla birlikte çektiği sıkıntılardan kurtulmaya başladığını düşünür. Ne bir eziyet ne de bir acı hissetmektedir. Ölümün azabını yaşadığı hayattaki en küçük belâdan bile değersiz görür (KB, s. 53). Behrever için evlilik dışında gerçekleşmiş bir birlikteliğin ahlâksızlığıyla yaşama devam etmenin acısı, ölüm acısından ve tedirginliğinden daha üstündür. İntiharı bir çeşit şahsın kendini ifadesi ve bedenine hâkim olma yolu olarak kabul edersek Behrever'in intiharı da romantizme bağlı yazarın metnini anlamlı hâle getirir. Romantik edebiyat geleneğinin karaktere tanıdığı bir çeşit özgürlük yolu olan intihar ile Behrever, çevresini hem mağduriyetine ikna eder hem de bedeni üzerindeki son sözü söyleme yetisini de ele geçirmiş olur.

Behrever, bu esnada Mihridil'i yanına çağırarak çok basit bir şekilde ölmekte olduğunu söyler. Babasını, halasını, Ahşid ve Hüsrev'i çağırmasını emreder. Mihridil'in odadan çıkmasıyla birlikte ölüm sancısıyla birlikte Ahşid'e olan nefretini dile getirir (KB, s. 54). Kişinin ağır sancılar içindeyken kendine odaklanması ve arkasında bıraktığı güzel şeyleri hayaline getirmesi beklenirken Behrever, intikam duygusunun tesiri altındadır. Ahşid'e yönelik olumsuz sözler söyler.

Piyesin dördüncü fasıl yedinci meclisinde Mihridil, Ahşid, Nurcihan, Hüsrev, Behrever ve Şah aynı sahnededir. Piyesin tüm şahıslarını ilk kez aynı anda aynı sahnede görürüz. Şahıslar telaş ile Behrever'in yanına gelerek neden feryat ettiğini sorarlar. Ahşid'in odaya girdiğini gören Behrever hemen yakasına yapışır. Tüm gerçekleri açığa çıkartır. Hadım ettiklerini

düşündükleri Ahşid'in, ırzına geçtiğini artık ölmekte olmanın verdiği rahatlıkla herkesin içinde çekinmeden açıklar (KB, s. 55). Piyesteki son gerilim unsuru Behrever'in gerçekleri herkesle paylaştığı bu sahnedir. Ahşid'in bu durumda nasıl bir tavır sergileyeceği, bu durumdan kurtulup kurtulamayacağı kadar diğer karakterlerin de tepkileri merak unsurunu oluşturur.

Behrever, etrafına topladığı şahıslara Ahşid'den zehir aldığını ve aldığı zehri de içtiğini söyleyerek ölmekte olduğunu bildirir. Behrever'den hiç beklemediği bu hamle karşısında şaşırان Ahşid, yaptıklarını inkâr etmeye çalışsa da Behrever olabildiğince üstüne giderek gerçekleri kabul etmesi için sıkıştırır. Behrever'e ilk destek Mihridil'den gelir (KB, s. 56). Mihridil de bir şey yapmış olabileceğini öne sürünce Hüsrev, Şah'tan izin isteyerek Ahşid'e gerçekleri itiraf ettirmeyi teklif eder. Behrever, Hüsrev'den intikamını almasını isteyince Ahşid'i hançerlemeye başlar. Ahşid defalarca hançerlenmesine rağmen ne gerçeği itiraf eder ne de son nefesini verir. Behrever gerçeklerin açığa çıkmasından umudunu keserek Hüsrev'i yanına çağırır. Hüsrev, inatla Ahşid'i hançerlemeye devam ederek itiraf ettirmeye çalışır. Hüsrev'in çabaları en sonunda sonuç verir ve Ahşid yaptıklarını itiraf eder ancak onca hançer darbesine rağmen hâlâ hayattadır (KB, s. 57). Ahşid'in bir türlü ölmemesi kurgu açısından sorunludur. Hüsrev, Ahşid'i öldürmek için büyük bir uğraş verir. Beynine, kalbine, başına hançer saplanan Ahşid, nihayet can verir ama bu esnada da Behrever de zehrin etkisiyle büsbütün yığılıp kalmıştır. Nurcihan hekim çağırmayı akıl etse de artık çok geçtir. Behrever'in öldüğünü fark eden Hüsrev de elindeki hançeri göğsüne dayayarak sevgilisinin üstüne kapanır: “*İşte geldim, Behreverciğim... Yatağına, koynuna geldim?... Vücudumuz yan yana yatıyor...*” (KB, s. 58) diyerek teslim-i rûh eder. Hüsrev'in de intiharı ile piyesteki iyi karakter olarak yorumlanan Behrever ve Hüsrev ölürken kötü bir birey olarak tanıtılan Ahşid de ölmüştür. Kötü, iyilerle girdiği mücadeleden yenik çıksa da iyiler de bu savaştan galip ayrılamamıştır.

Mihridil, Şah ve Nurcihan bu esnada sadece olup biteni izlemekle yetinirler. Özellikle Şah'ın olup bitenler karşısında hiçbir etkisi olmaz. Nurcihan, Şah'a göre olaylar karşısında daha aktiftir. Nurcihan, genç âşıkların mezarlarının yan yana yaptırılmasını rica eder. Şah öncelikle Ahşid'in cesedinin parçalara ayrılarak köpeklerle verilmesini emrederek kızının cansız yatan bedenine sarılarak feryat etmeye başlar. Piyesten çıkarılması gereken mesaj, Nurcihan ağzından okuyucuya/seyirciye aktarılır: “*Birader sen Allah ile ettiğin ahdi düşün!*

Bir de ömrün oldukça unutma ki bir gözünün bebeği kızın, bir memleketin fatihi olan vezirin; bir yalancı Arap'ın hilesiyle telef oldu!" (KB, s. 59). Nurcihan'ın kardeşine verdiği mesaj da oldukça manidardır. Devlete yararlılık gösteren ve devleti temsil eden insanlara köle olarak saraya alınan, tek vasfı hizmet etmek olan kişilerin verebileceği zararlara vurgu yapmıştır. Saraydaki huzurun ve devletin saadetine sağlanmasında sadece başarılı komutanlara, zeki vezirlere ihtiyaç yoktur; en alt kademelerdeki çalışanların da ahlâklı ve yaptığı işe uygun olması gerekmektedir. Piyes ele aldığı saray entrikalarıyla padişaha ders vermeyi amaçlar gibi gözükse de Şah, olayların çok dışında gibidir. Aynı zamanda piyesin şahıslarından biri olan Şah'ın kişiliği hakkında dikkate değer bir bilgi verilmez, onu piyesin sonlarına doğru görürüz. Piyeste Şah'ın ismi zikredilmez, tüm karakterlerin şahıslarına özgü isimleri varken ona özgü bir isim kullanılmayarak sadece unvanıyla hitap edilmektedir yani dolaylı olarak kendisine seslenilmektedir. Şah'ın olaylara müdahalesi de genellikle birileri aracılığıyla olur. Şah, ortama davet edilir ve öylelikle sahneye dâhil olur. Piyesin sonunda ise bir anda bütün yaşananlar sanki onun algılarını açmak içinmiş gibi feci bir sona şahit edilerek yaşananlardan ders almaya davet edilir. Yazar, çevresinde olup bitenlerden bîhaber olduğunu düşündüğü devlet yöneticilerini eleştirmek için böyle bir tercihte bulunmuş olabilir. Olayların dışında kalan, çevresine karşı duyarsız olan ve kendinden beklenen hâkimiyeti gerçekleştiremeyen bir karakter yaratarak bu şahıs üzerinden zamanın yöneticilerine mesaj verme isteği, Kemal'i piyesini böyle bir sonla bitirmesine de etki etmiş olması mümkündür.

Sevinçli, *Kara Bela* piyesinin bitirilişi hakkındaki görüşlere ek olarak yorumunu Ahşid üzerinden yapar: Zorla yok edilen kimi duyguların şahısların acı sonla bitecek tepkilerde bulunmasına sebebiyet verdiğini ifade ederek yazarın hadımlığa yönelik eleştiride bulunduğu görüşünü ileri sürer. Neticede hadımlığın da rıza dışında gerçekleşen bir olay olduğuna vurgu yapan Sevinçli, erkekliği elinden alınan bir insanın duygularının da zorla yok edilmeye çalışılmış olmasında yola çıkarak bastırılmış duyguların illaki bir tepkisi olması gerektiğine vurgu yapar. Sarayda yaşanan onca kötülüğün içinden cımbızla çekilip alınmış bu olayın sadece sonucuna bakarak görüş bildirmenin doğru olmadığı kanaatindedir (Sevinçli, 1991: 216). Piyesin bütününe bakıldığı zaman Ahşid'in eylemlerinin sebepleri cinsel kimliği ve kölelik sürecinin psikolojik etkileri ile uyumlu olduğu takip edilebilmektedir. Sevinçli'nin görüşleri bu noktada yerinde yapılmış tespitlerdir. Namık Kemal'in baskıcı yönetimlere başkaldıran, haksızlıklara karşı sesini yükselten ve hürriyete

değer veren bir yazar olduğu da göz önünde bulundurulursa toplumsal bir sorun olan kölelik kurumuna yönelik eleştirisini farklı bir bakış açısıyla gerçekleştirmiş olması da muhtemeldir.

Ahşid'in canlı kişiliği, piyeste kötülükleriyle ilgili belirlenen davranışları gerçekleştirmesiyle birlikte son bulur. Ahşid'in tecavüz eyleminden sonra yaptıklarının üstünü örtecek veya ortaya çıkması hâlinde alması gereken önlemlerle ilgili bir planının olmaması da onu bir hayalî karakter olarak kalmaya itmektedir. Karakter, başlangıçta sunulan kurnaz kişiliğini piyesin sonuna taşıyamaz. Yazar önce Ahşid'e yaptırmak istediği tüm kötülükleri yaptırır fakat sonrasında şahsa yüklediği misyonu neredeyse yok eder. Kemal, Ahşid'in tüm eylemlerinin nedeni olarak işaret ettiği ihtiraslı ve kıskanç kişilik yapısını ırza geçme sahnesinden sonra nedensiz bir şekilde piyese yansıtmayı bırakır. Dolayısıyla hem karakterlerin kişiliklerinde yaşanan bu ani değişiklik ve tutarsızlıklar hem de kurgunun keskin geçişlerle ilerletilmeye çalışılması piyesi inandırıcılık açısından zayıflatmaktadır. Bu nedenle *Kara Bela*'nın bitirilişi pek sağlıklı değildir.

Piyese üzerine yapılan bir diğer eleştiri de millî romantik duygu tarzı gereği piyeslerinde ideal kahramanlar yaratan Namık Kemal'in *Kara Bela* piyesinde “kahraman” kavramını yüceltirken adeta Hüsrev'i harcamış olduğu yönündedir. İdeal bir kahramanın bütün vasıflarına sahip olan Hüsrev Mirza yerine şehvetinin kurbanı olan Ahşid piyes boyunca duyguları ve eylemleriyle daha ön planda yer alır. *Kara Bela*'nın bu yönüyle ideal bir kahramanın değil hislerinin esiri olmuş “sefil” bir karakterin üzerine yoğunlaştırıldığı düşünülmektedir (Sağlık, 2012: 264). Ancak yazarın piyesi yazmadaki gayesinin vatanperver bir kahraman yaratma arzusunda olmadığı kesindir. Bu nedenle yazarın seçimini ihtiraslı bir karakterden yana yapmasının da hatalı bir tercih olmadığı görüşündeyiz.

Namık Kemal piyeslerinin bitiş kısmını genellikle okuyucuya/seyirciye yaşananlardan ders çıkarmasını sağlayacak şekilde kurgulamıştır. Namık Kemal, “(...) izlediği *Shakespeare* ve *Hugo* oyunlarının ‘melodram’ niteliğinin fazlasıyla etkisinde kaldığı için, yapıtlarının sonunda ölümü hem bir ‘son’ hem de ‘cezalandırma yöntemi olarak’ (Sevinçli, 1992: 55) kullanmıştır. Ayrıca piyeslerin sonunda karakterler, genellikle nasihat niteliğinde bir konuşma yaparlar. Yazar böylece vermek istediği mesajın etkisini arttırmak istemiştir.

3. ANLATICI

Destan, masal, roman, piyes gibi tüm anlatılar bir anlatıcıya sahiptir. Bu sebeple anlatı türleri üzerine yapılan çalışmalarda anlatıcı ve bakış açısı unsurları üzerinde durmak da bir zorunluluktur. Kurgusal bir varlık olan anlatıcıya yazar sözü teslim etmek için ihtiyaç duymaktadır. Anlatıcının, okuyucu ile yazar ve eser arasındaki ilişkiyi sağlayan güçlü yapısı nedeniyle kurmaca eserlerde önemli bir yeri vardır. Anlatıcının eserlerdeki varlığının görünürlüğü ise değişkenlik göstermektedir. Bazı anlatıcılar, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında olduğu gibi, olayın akışını keserek araya girerken bazı anlatıcılar ise daha geriplanda ve kolayca görünmeyecek bir konumdadırlar. *“Bütün anlatıcılar için değişmez olan ise beraberlerinde bakış açılarını taşımalarıdır. Kurgusal bir metinde olayların okuyucuya kimin gözünden, kimin ağzından ulaştığı sorusu bakış açısı kavramını doğurur”* (Demiryürek, 2013: 120).

Anlatıcıyla doğrudan bağlantılı olan bakış açısı ise *“(...) kısaca yazarın konuyu ele alış biçimi ve konuya takındığı tutum olarak tanımlanabilir. Konu aynı olmasına rağmen her yazarın o konuyu ele alış tarzı aynı olmaz, kimi olumlu bakarken kimi olumsuz, bir yaklaşım içine girebilir.”* (Aktaş - Gündüz 2010: 362). Bakış açısı, yazarın konuya karşı tutumunu göstermenin yanı sıra onun eserdeki konumunu da bildirir. Yazar, her şeyi bilen konumda, doğrudan olayların içinde veya gözlemci konumunda olabilir ve bu da bakış açısıyla somutlaşır.

Bu noktada roman, hikâye gibi diğer anlatı türlerinden farklı olarak piyeslerin edebî bir metin olarak incelendiği pek çok çalışmada anlatıcı unsuru üzerinde durulmamıştır. Hatta bazı çalışmalarda, tiyatrodan anlatıcı unsurunun olmadığı belirtilmiştir. Kimi çalışmalarda ise daha görünür olduğu için yalnızca karakter anlatıcı üzerinde durulmuştur (Şen, 2017b: 37).

Piyelerin bir edebiyat eseri olarak incelendiği çalışmalarda, “anlatıcı” unsuru üzerinde durulmaması bu metinlerin incelenmesinde ciddi bir sorundur (Şen, 2017b: 21). Özellikle Namık Kemal tiyatrosu üzerine yapılan çalışmalarda onun piyeslerinde anlatıcıda ne düzeyde ve nasıl yararlandığı üzerinde hiç durulmamıştır. Tezimizin bu bölümünde Namık Kemal'in piyeslerindeki anlatıcıları “Yazar Anlatıcı” ve “Karakter Anlatıcı” olmak üzere iki başlıkta ele alacağız.

3.1. Yazar Anlatıcı

Tiyatronun edebî boyutunu oluşturan piyesler diyalog ve monologlar üzerine kuruludur. Bunların yanında yazarın karakterlerin hareketlerini, ruh hâllerini, ses-ışık gibi bilgileri diyalogların dışında vermesi gerekmektedir. Yazarlar bu durumda piyeslerdeki genellikle parantez içinde olan ek açıklamalardan yararlanmaktadırlar. Bu kısımlarda yazar hâkim bir bakış açısıyla kendisi olayları yönlendirdiği için bunlar “yazar anlatıcı” olarak değerlendirilebilir (Şen, 2017b: 27-28).

Namık Kemal’in bu doğrultuda yazar anlatıcıdan piyeslerinde çeşitli amaçlarla yararlandığı görülmektedir. Bunlardan ilki olayların cereyan edeceği mekânı belirtmek için yazar anlatıcıdan yararlanmasıdır. *Vatan yahut Silistre* eserinde dördüncü fasıl birinci mecliste “(Tabyanın bir başka tarafı)” (VS, s. 53) açıklamasını yapan yazar anlatıcı, mekân değişikliğini seyirci/okuyucu için görünür kılar. *Zavallı Çocuk* piyesinde birinci fasıl birinci meclisin açılışını, parantez içi açıklamayla yazar anlatıcı “(Ziyetlice bir oda)” (ZÇ, s. 2) diyerek yapar. Piyesin diğer bölümlerinde mekân ile ilgili herhangi bir bilgi yoktur. *Akif Bey* piyesinde şahısların diyalogları başlamadan önce olayların cereyan edeceği mekânın “İşret takımıyla vesair levazımıyla müzeyyen bir düğün odası” (AB, s. 43) olduğunu yazar anlatıcı bildirir. *Gülnehâl*’de çok yoğun olmamakla birlikte şahısların diyalogları başlamadan önce olayların cereyan edeceği mekânı belirtmek için “(Kaplan Paşa’nın Harem Dâiresi)” (G, s. 28) örneğinde olduğu gibi anlatıcıdan yararlanılmıştır. Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah* piyesinde ise “(Harzem sarayında âkıbet mükellef bir büyük oda, sağ tarafta yine mükellef bir küçük oda)”, (CH, s. 111), “(Sind Nehri kenarında bir ordu mevki)” (CH, s. 135) örneklerinde olduğu gibi perdelerin başında mekânı belirtmek için anlatıcıdan istifade etmiştir.

Yazar anlatıcı, çoğunlukla kısaca mekânın neresi olduğunu belirtirken bazen de mekândaki eşya ve insanların betimlemelerine yer vererek daha ayrıntılı açıklamalar yapmıştır. *Vatan yahut Silistre* piyesinin birinci fasıl birinci meclisinde buna örnek bir uygulama görülmektedir:

“(Perde açılınca kenarı sokağa nazır bir oda görünür. Zekiye, Arnavutluk’a mahsus muntazam bir kadın elbisesiyle mindere uzanmış. Elinde bir kitap, önünde bir mum, İslâm Bey de sokakta gezinir.)” (VS, s. 3).

Piyes başlamadan önce yazar anlatıcının Zekiye’nin kıyafetiyle ilgili detaylı bilgi vermesi, karakterin dönüşümünü kılık değiştirerek gerçekleştirmesi sebebiyledir. Zekiye piyes başladığında kadın kıyafetiyle karşımıza çıkar ve “vatan” kavramının sadece adını bilen genç bir kızdır. Asıl amacı sevdiği erkeğin peşinden gitmek dâhi olsa Zekiye, elbisesinin çıkartıp yerine erkek kardeşinin kıyafetlerini giydiğinde ise artık vatani tanımaya ve onun için fedakârlık yapmaya başlayan kahraman bir kadın olarak kendini dönüştürmüş olur. Simgesel anlamda karakterin kıyafetiyle düşünce ve eylemlerinde de değişiklik olmuştur. Karakterin değişimini somutlaştırmak adına yazar anlatıcının verdiği bilgi bu bağlamda değerlidir.

Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah* piyesinin beşinci fasıl on dördüncü perde üçüncü meclisinde yazar anlatıcıdan betimleme için yararlanmıştır:

“(Çar ile ikiye bölünmüş bir oda. Celâl bir tarafta uyuyor. Diğer tarafta iskemlenin üzerinde yalnız bir mum yanar. Nureddin yerde bir kecenin üzerinde oturur. Önündeki ilâç dolu büyük büyük şişelere bakar. Yanı başında Hadım Ağası uyur. Odanın sol tarafında perdesi örtülü bir diğer oda. Karşı tarafında da bir kapı görünür.)” (CH, s. 278).

Kara Bela’da da yazar anlatıcı aynı şekilde mekândaki eşya ve insanların betimlemelerine yer vererek mekân hakkındaki bilgileri detaylandırmıştır. Birinci fasıl birinci meclisten buna örnek verebiliriz:

“Perde açılınca Hind ağaç ve çiçekleriyle müzeyyen bahçe görünür. Bahçenin bir tarafında şemsiye altında Behrever ile Mihridil otururlar. Öbür tarafında Hüsrev Mirza bir ağaç altında uyur görünür. İki tavra nezaret edebilecek bir köşede birkaç hadım ağası ile nâzır-ı harem-i emir Ahşid müşâhade olunur.” (KB, s. 1).

Namık Kemal, piyesinde hemen hemen aynı ortamda olsalar da farklı yerlerde bulunan şahısların yerini belirtmek için de yazar anlatıcıdan yararlanmıştır. *Vatan* yahut *Silistre*

piyesinin birinci fasıl birinci meclisinde “(Zekiye odada, İslâm Bey’le gönüllüler dışarıda.)” (VS, s. 16) örneğinde olduğu gibi şahısların yerini ayrıca belirtmesindeki sebep, içeri ve dışarı olarak mekânı ikiye ayırmasından kaynaklanmaktadır. Yazar, anlatıcıdan aynı amaçla *Kara Bela* piyesinde de yararlanmıştı. Birinci fasıl üçüncü mecliste Behrever, Mihridil, Ahşid, Hüsrev vardır. Bu meclisteki diyaloglar Hüsrev ve Ahşid arasında geçmektedir. Yazar anlatıcı, piyesin başında Behrever ve Mihridil’in “Şemsiye içinde” (KB, s. 6), Ahşid ve Hüsrev’in “Meydanda” (KB, s. 6) olduğunu belirterek sahnenin ikiye ayrıldığını belirtmiştir. Yazar anlatıcı, aynı zamanda içerde bulunan iki kadının diyaloglara dâhil olamamasının nedeninin de açıklayıcısıdır. Behrever ve Mihridil şemsiyenin içinde oldukları için dışarıda meydanda olan Hüsrev ve Ahşid’in diyaloglarına katılamamaktadır.

Namık Kemal, piyeslerinde dış mekânla ilgili doğaya ve çevreye ait unsurları tasvir etmek için yazar anlatıcıyı aracı yapmıştır. Şahıslar konuşurken mekânda önceden olmayan, aniden beliriveren değişiklikler peyda olabilmektedir ve bu değişiklikler şahısların diyaloglarına da etki etmektedir. *Vatan yahut Silistre* konusu itibarıyla çoğunlukla savaş ortamını ve kale savunmasını ele almaktadır. Mekân olarak da çoğunlukla kale seçilmiştir. Üçüncü fasıl altıncı mecliste kale savunması sırasında bir top ateşlenir. Zekiye’nin monologlarında bu olayın yansımaları görülür. Yazar anlatıcı aracılığıyla çevrede meydana değişiklik açıklanarak şahısların diyaloglarındaki anlamsal bütünlük sağlanmıştır:

“ZEKİYE - (...) Ah rüyaydı... Lakin rüyanın aynı da muhal değil idi ya? Keşke bütün ömrüm öyle rüyalarla geçeydi!

(*Pencereden bir top alevi görünür. Titreyerek*)

Bu alevden de sanki insanın içine karlar yağıyor!” (VS, s. 48)

Celâleddin Harzemşah piyesinin sekizinci perde birinci meclisinde de anlatıcı dış mekâna ait bilgileri seyirci/okuyucu ile paylaşır: “(Bir vâsi sahrada bir çadır. Hava gayet karanlık. Ara sıra gök gürültüleri işitilir, şimşekler çakar. Bu hâl perde ininceye kadar devam eder.)” (CH, s. 180). Piyeste olaylar, bir çölde ve geniş bir çadırdaki gerçekleşecektir, hava kararmıştır. Yer yer gök gürültülerinin işitildiğini ve şimşeklerin çıktığını yazar anlatıcı vasıtasıyla öğreniriz.

Piyeslerin mekânlarında meydana gelen değişiklikler görsel olabildiği gibi işitsel de olabilmektedir. Yazar anlatıcı, piyesteki sese dayalı unsurların işlevini de belirgin hâle getirmiştir. *Vatan yahut Silistre* piyesinin dördüncü fasıl yedinci meclisinde buna örnek görülmektedir:

“ZEKİYE - Beybabacığım! Kızcağızınızla mı eğleniyorsun?

SITKI BEY - (Uzaktan uzağa marş başlar, gönüllülerin sesi de işitilir.) Bak! Yalnız ben eğlenmiyorum a, herkes de bir türlü eğleniyor. Onlar da biz kadar memnun. Yemin ederim ki bu memnuniyet, kalenin kurtulduğundandır; kendi kurtulduklarından değildir.” (VS, s. 67).

Sıtkı Bey’in Zekiye’ye verdiği cevapta, duyduğu marş ve eğlenen gönüllülerinin sesi etkili olmuştur. Yazar anlatıcı araya girerek şahısların bulunduğu ortama işitilecek derecede yansıyan bir sesin varlığından bahsetmesi ve şahısların duydukları sesin ne olduğunu okuyucu için belirginleştirmesi ile diyaloglar arasındaki mantıksal bütünlüğü sağlamıştır.

Vatan yahut Silistre’de piyes boyunca, vatan sevgisi ve kalenin savunulması şahısların dilinden düşmez. Osmanlı topraklarında var olan savaş, piyesin kurgusunun temelini oluşturmaktadır. Yazar, şahısların üslûpları ve mekân seçimleri ile piyesini bir kahramanlık öyküsü hâline getirmiştir. Namık Kemal, piyesteki savaş ortamının gerçekçiliğini artırırken işitsel unsurların gücünden yararlanmıştır. Askerlerin motivasyonunu artırmak için kullanılan işitsel öğeleri “(Kavga havası başlar. Trampete çalınır. Herkes silah başına koşar.)” (VS, s. 36) örneğinde olduğu gibi yazar anlatıcı vesilesiyle piyesine yansıtmıştır. Yazar, savaş ortamının gerçekçiliğini artırmak için savaş aletlerinin seslerine ve şiddetine yazar anlatıcı aracılığıyla piyesinde yer vermiştir. Bunlara *Vatan yahut Silistre* piyesinin ikinci fasıl beşinci meclisinden örnekler verebiliriz:

“(Uzaktan uzağa top sesi işitilmeye başlar.)” (VS, s. 37).

“(Gittikçe top sesi sıklaşır.)” (VS, s. 37).

“(Top sesi sıkışır.)” (VS, s. 38).

Tiyatro eserinin sahnelenmesi anında oyuncular, ses tonunu canlandırdıkları karakterin diyaloglarına ve hareketlerine uygun olacak şekilde değiştirerek rollerini icra ederler. Fakat piyesin yazılı boyutu düşünüldüğünde şahısların diyaloglarına ses tonundaki yükselip alçalmalar, sese hâkim olan duygu metne yansımayaacaktır. Şahısların piyes boyunca tek düze konuşması mümkün değildir. Olayın akışına göre konuşmasını duraklatması veya hızlandırması gerekebilmektedir. Esere ritim katan ve monotonluğun kırılmasına olanak sağlayan ses tonundaki yükselip alçalmalar, konuşma hızındaki değişiklikler ve duygu belirtilmediği zaman metin ziyadesiyle eksik kalacaktır. Bunun sonucunda da metin, kuru bir diyalog yığını hâline dönüşecektir. Namık Kemal, eserlerinde meydana gelebilecek bu eksikliği ve tekdüzeliği engellemek için yazar anlatıcıdan yararlanmıştır. Böylelikle eserdeki diyalogların söylenişinde gerçekleşen ritmi ve konuşmaya hâkim olan duyguyu okuyucunun duyumsaması sağlanmıştır. *Vatan yahut Silistire* 'nin üçüncü fasıl birinci meclisinde düşman askerinin attığı top seslerini hasta yatağında dinleyen İslâm Bey'in öfkesi ses tonuna da yansıtılmıştır:

“İSLÂM BEY - (Gittikçe şiddetini artırarak) - At! At! Tek başıma bütün kuvvetine karşı gelmekten çekinirsem Osmanlı namı bana haram olsun!” (VS, s. 39).

Zavallı Çocuk 'ta, Şefika'nın diyalogundaki *“(Hiddetle) Sus! Kendine öyle fena fena şeyler yorma!”* (ZÇ, s. 9) örneğinde ise Şefika'nın duygusunu okuyucunun duyumsaması sağlanmıştır.

Gülnehâl 'in dördüncü perde yedinci meclisinde mezarlığa giden İsmet, yalnız başına olduğunu düşünmektedir. Kendine kendine konuşan İsmet'in sesini duyan Muhtar Bey tepki verir. İsmet, öldüğünü zannettiği Muhtar Bey'i karşısında görünce sesinin tonunun şiddeti değişir. İsmet'in sesindeki değişimleri parantez içi açıklamayla yazar anlatıcıdan öğreniriz:

“İSMET - (...) (korku ile bağırarak) Ah, kıyamet mi koptu? Yerler açılıyor, içindeki ölüleri dışarı atıyor! Beyim... Beyim kalkmış... O! O ya...” (G, s. 106).

Celâleddin Harzemşah 'ın on üçüncü perde ikinci meclisinden alıntıladığımız örnekteyse Nusret'in konuşma şekli belirtilmiştir: *“NUSRET - (Kesik kesik) Allah'a bin şükür olsun ki... Âhir nefesimde askerimizin düşman üzerine... savletini göreceğim... (...)”* (CH, s. 200).

Sahnedeki kişilerin yoğun olduğu meclislerde yazar, diyalogların kimler arasında gerçekleştiğini daha açık bir şekilde okuyucuya iletme için bütün piyeslerinde parantez içi açıklamaları kullanmıştır. Böylelikle Namık Kemal, yazar anlatıcı vesilesiyle okuyucunun zihninde karışıklık olmasını engellemiştir. *Vatan yahut Silistre* piyesinin üçüncü fasıl ikinci mecliste sahnede kaymakam, birkaç zabıt, İslâm Bey, Sıtkı Bey, Rüstem Bey ve Zekiye vardır. Parantez içi açıklamayla İslâm Bey’in kime yönelik konuştuğu belirtilmiştir: “İSLÂM BEY - (Rüstem Bey’e) Bak, ne hezeyan ediyor! Siz de mi susuyorsunuz?” (VS, s. 42).

Zavallı Çocuk piyesinin üçüncü fasıl ikinci meclisinde sahnede Halil Bey, Tahire, Şefika, Tabende, Hekim vardır. Burada da yazar anlatıcıyla şahısların kimlere yönelik konuştukları belirtilmiştir:

“HALİL BEY - (İçeri girerek hekime) Nasıl?

HEKİM - Zararsız.

HALİL BEY - (Tereddütle başını sallayarak) Benim çocuktan ümidim kesiliyor.

HEKİM - Allah esirgesin. Siz evin erkeği iken bu kadar merak ederseniz sonra kadınlara nasıl meram anlatırız.

TAHİRE - (Halil Bey’e tezkereyi göstererek) Allah!” (ZÇ, s. 27)

Akif Bey piyesinin üçüncü fasıl ikinci meclisinde de benzer uygulama görülmektedir:

“ESAT - (Halim Efendi ile sair gelenlere) Buyurun! Buyurun efendim!

(Selim ile Bahtiyar Beyler’e) Maşallah sefa geldiniz. Teşekkür ederim. Davetime icabet buyurmuşsunuz. Bendenizi ihya ettiniz. (...)” (AB, s. 46).

Gülnihâl’in beşinci perde ikinci meclisinde Muhtar Bey, konuşması sırasında yanındakilere birbirinden farklı uyarı ve emirler vermiştir. Yazar anlatıcı, Muhtar Bey’in konuşmalarının arasına girerek sözlerin kime yönelik olduğunu belirgin hâle getirmiştir:

“MUHTAR BEY - (Hâkim Efendi ile Zeynel Bey’e) Siz çıkın. Zâlim, geldiği gibi, konağın her tarafı iyice sarılsın. Bahçedeki adamlara tembih edin: Pencereden tabanca sesi

işittikleri gibi, herifle gelenlerin... (Bir Arnavud'a) Ben kapıdan çıktığım gibi pencereden tabancayı sen atacaksın! (Yâdigâr'a) Dilinle, kaşınla, gözüne kimseye işaret vermeyeceksin!..." (G, s. 124).

Celâleddin Harzemşah piyesinin birinci fasıl dördüncü meclisinde Kutbettin, Neyyire, Celâleddin, Mehmet aynı sahnede olduğu için yazar anlatıcı konuşmaların kimler arasında gerçekleştiğini seyirci/okuyucu için görünür kılar:

"NEYYİRE - (Kudbeddin'e) Sus pâdişâh huzurunda söze karışmak ne haddindir?"

"MEHMET - (Neyyire'ye) Bırak söylesin! (...)" (CH, s. 92).

Namık Kemal'in piyeslerinde şahısların aklından geçenler, monologlarla seyirciye/okuyucuya iletilmektedir. Bu da yazar anlatıcının hâkim bakış açısına sahip olduğunu ve şahısların iç dünyalarını görebildiğini ortaya koymaktadır. *Celâleddin Harzemşah* piyesinin on altıncı perde ikinci meclisinde bu görülmektedir: *"CÂBİR- (Saklandığı taşın arkasından bir kere daha baş gösterir ve 'Bu mutlak Celâl'dir' der, yanına yaklaşır.) Siz burada ne geziyorsunuz?"* (CH, s. 292)

Vatan yahut Silistre piyesinin birinci fasıl birinci meclisinde Zekiye'nin iç dünyası da bu şekilde verilmiştir:

"ZEKİYE - (Gönlüyle dövüşürcesine birtakım telaş ve tereddütten sonra, kendi kendine) – Bu kadar zamandır olsun gazabına tahammül ediyorum. Olmadı... Olmadı... Yine olmadı. (İslâm Bey'e hitaben) - Muradın nedir? Ben kendi halimle uğraşıp duruyorum..." (VS, s. 7).

Piyelerde karakterler aynı sahnede birlikte bulunsalar bile şahısların kendilerine konuşmaları da olabilmektedir. Şahsın diyaloglar esnasında kendine yönelik olan konuşması ile bu konuşmanın sona ererek yeniden karşılıklı konuşmaya başladığı da yazar anlatıcı vesilesiyle parantez içi açıklamalarla belirtilmiştir. *Zavallı Çocuk* piyesinin birinci fasıl birinci meclisinde Şefika'nın kendi kendine konuşması buna örnektir:

"ATA - Ne gücendiniz? Ben size dua ediyordum.

ŞEFİKA - Bana öyle dua lazım değil.

(Kendi kendine) Ben deli miyim neyim?

(Kendini toplayarak Ata'ya) Maşallah siz benden ziyade uyuyorsunuz.” (ZÇ, s. 3)

Akif Bey piyesinden ikinci fasıl beşinci mecliste, Esat ile Şahin'in Diltrüba hakkında gerçekleştirdikleri diyalog Şahin'in kendi kendisine söylenmesiyle başlamaktadır:

“ŞAHİN - (Kendi kendine) Allah Allah ! Yarabbi bu kadının vücudunu şeytan gibi alevden mi yarattın? Yüzüne kim bakarsa gözleri kamaşıyor, kim bakarsa bir daha görmez oluyor. (Esat'a) Bey! Çok zaman görüşmedik. Lakin seni bu fikirde, bu itikatta, bu yolda bulunmaya layık bilmezdim, yine de bilmem ki layık mısın? Bir kere düşmüşsün. Çare yok. Kimse kurtaramaz. Meğer Allah kurtarsın! Hemen Allah kurtarsın! Bırak! Beni bırak! Ne kadar yanında durursam o kadar pişman olursun, belki beni de pişman edersin.” (AB, s. 43).

Gülnehâl piyesinin beşinci perde altıncı meclisinde de benzer uygulama görülmektedir:
“GÜLNİHÂL - (Kendi kendine) Ağzın zebânî ile dolu. Seninle uğraşsa uğraşsa ölüm meleği uğraşır! İsmet'te sabır da kalmadı. (İsmet'e) Kızım, iki lâkırdı da sen söylesene!” (G, s. 135).

Namık Kemal'in piyeslerinde şahıslar konuşurlarken piyesteki diğer karakterlerin sözlerinin arasına girerek kendi görüşlerini dile getirdiği kısımlar mevcuttur. Şahsın cümlesini nihayete erdirmediğini cümlenin sonundaki üç nokta ile anlasak da diyaloglar arasındaki neden-sonuç ilişkisi eksik kalacaktır. Yazar, diyaloglar arasındaki bağı okuyucunun takip edebilmesini sağlayabilmek adına cümlenin neden tamamlanmadığını yazar anlatıcı ile okuyucuya açıklamıştır. *Vatan yahut Silistre* piyesi için birinci fasıl ikinci meclisten buna örnek verebiliriz:

“İSLÂM BEY - Ben de Allah'ım...

ZEKİYE - (Lakırdısını keserek) Sus! Yemin edeceksen istemem...” (VS, s. 11).

Zavallı Çocuk ve *Gülnehâl* piyeslerinde de benzer uygulama görülmektedir:

“ATA - Allah'a emanet...

ŞEFİKA - (*Lakırdısını keserek*) *Yalan istemem. Hekim söyledi...*” (ZÇ, s. 33).

“MUHTAR BEY - Sen: ‘*Silâhlarını al, hapset!*’ diye mi gönderdin? Öyle gönderdinse, sen de...

KAPLAN PAŞA - (*Lakırdısını keserek*) *Sus, gönlümdeki ateşi alevlendirme!...*” (G, s. 54).

Celâleddin Harzemşah piyesinin onuncu perde beşinci meclisinde son sözleri Burak söylemiştir. Yazar, altıncı meclis başladığında olayın bir önceki meclisin devamı niteliğinde olduğunu ve şahsın konuşmasının devam ettiğini yazar anlatıcı ile okuyucuya bildirmiştir:

“BURAK - (*Sözünde devam ile*) *Ama dünyada şerikniz, nazırsız, temellüküyle iftihar ettiğimiz alçaklığın her dakikada vicdanınızdan, vasıflarını işite işite almışsınızdır!* (...)” (CH, s. 227).

Kara Bela’da ikinci fasıl sekizinci mecliste Ahşid ve Mihridil arasında geçen diyaloglar esnasında Ahşid’in konuşması yarıda kesilir. Yazar anlatıcı araya girerek “(*Behrever bu sözler üzerine şiddetli bir dikkat, hafif infiâl alâmetleri gösterir.*)” (KB, s. 23) açıklamasında bulunur. Ahşid, Behrever’in gösterdiği tepkilerden ötürü konuşmasına ara vermiştir. Yazar anlatıcının aynı mecliste konuşmasına devam eden Ahşid’in diyalogundan önce “(*Sözünde devam ile*)” (KB, s. 23) açıklamasını yaparak şahsın aynı mevzu üzerinden düşüncelerini aktarmaya devam ettiğini belirtir.

Namık Kemal, *Vatan yahut Silistre* ve *Zavallı Çocuk* piyeslerinde şahısların aynı sözleri aynı anda söylediklerini belirtmek için de yazar anlatıcıdan yararlanmıştır:

“İSLÂM BEY ve ZEKİYE - (*Bir zamanda*) *Buyurun! Sorun babacığım.*” (VS. s. 66)

“ŞEFİKA - (*Ata ile bir anda kendi kendine*) *Süphanallah!*” (ZÇ, s. 9)

Namık Kemal, kişilerin hâl ve hareketlerini parantez içi açıklamalarla okuyucuya bildirmeyi ihmal etmemiştir. Yazar anlatıcı, *Vatan yahut Silistre* piyesinde “(*Ellerini yüzüne kapayarak*)” (VS, s. 3) örneğinde olduğu gibi eserin sahnelenme anında yazarın sahnede

gerçeklemesini planladığı olayların muhtevasını oluşturan konuşmaların nasıl icra edilmesi gerektiğini de bildirmiş olur.

Zavallı Çocuk piyesinin ikinci fasıl ikinci meclisinde buna daha belirgin bir örnek görülmektedir: “*ŞEFİKA - (Nihayet derecede bir ikdam ile kendini zapt ederek gayet emin bir tavır ile) A bey babacığım Ata benim kardeşim değil mi?*” (ZÇ, s. 18).

Akif Bey’in birinci fasıl üçüncü meclisinde “*AKİF - (Boynuna sarılarak) Gel! Gel Dilrübacığım!*” (AB, s. 19) şeklindeki parantez içi açıklamayla *Gülnihâl*’in beşinci perde beşinci meclisinde “*KAPLAN PAŞA - (Hançerle vurup kapıdan dışarıya atarak) Al köpek! Öldüğün vakit, dünya mı yıkılır?*” (G, s. 138) şeklindeki parantez içi açıklama da buna örnektir.

Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah* piyesinin dördüncü perde birinci meclisten verdiğimiz örnekte de aynı uygulama görülmektedir:

“*ÖZBEK - (Celâleddin’in ayağına düşerek) İşte pâdişâhım... Sana bir cân borçlu idim o da dinim, devletim, milletim yoluna gidiyor. Zaten irâde-i hümayûnun öyle değil mi idi? Allah İslâmı muzafer etsin!... İnşallah o devlete sen nâil olursun!.. ‘La ilahe illallahu vahdehu lâ şerike leh’ (Düşer teslim-i rûh eder.)*

CELÂL - (Telâş ile yanına giderek) Özbek!.. Ah!... Şehit olmuş! (...)” (CH, s. 135).

Piyeslerde diyaloglar devam ederken şahıslar hareketleriyle aksiyonun ilerlemesini sağlarlar. Yazar anlatıcı şahısların söylemlerini gerçekleştirmeden önceki zaman aralığında yaptıkları eylemler hakkında okuyucuyu/seyirciyi bilgilendirir. Yazar anlatıcı, diyaloglara yansımayan davranışları parantez içi açıklamalarla açıklayarak okuyucunun/seyircinin piyesteki kurgunun bütününe hâkim olmasını kolaylaştırır. *Gülnihâl* piyesinin birinci perde üçüncü meclisinden buna örnek verebiliriz:

“*MUHTAR BEY - (İsmet’in yanına koşarak ve Gülnihâl’e nihayet derecede kızarak) Ne söyledin?*” (G, s. 15).

Zavallı Çocuk piyesinin ikinci fasıl dördüncü meclisinden bir başka örnek veriyoruz:

“ŞEFİKA - (Üzerine koşup boynuna sarılarak yüzünü gözünü öptükten sonra) Haydi... Haydi beyim! Allah selamet versin. Allah yardımcın olsun.” (ZÇ, s. 24).

Akif Bey piyesinin birinci fasıl ikinci meclisinde Dîlrûba'nın gerçek düşüncelerini açığa vurmadan önce Akif Bey'in evden çıkıp gittiğinden emin olacak kadar temkinli ve uyanık olduğunu izleyiciye/okuyucuya yazar anlatıcı vesilesiyle iletilmiştir: *DİLRÜBA - (Yalnız, kapıdan bakarak merdivenden indiğini ve pencereye koşarak sokağa çıktığını gördükten sonra müstehziyane gülerek.) Bu adam gerçekten deli! (...)*” (AB, s. 19).

Celâleddin Harzemşah piyesi Celâleddin'in Moğollar ile sürekli savaş hâlinde olması itibariyle dinamik bir yapıya sahiptir. Bazı meclislerde mekân bir savaş meydanıdır. Savaşın hem karada hem de nehirde tüm canlılığı ile devam etmesi mekânın yayıldığı alanı genişletmektedir. Piyesteki hareketliliğin artışıyla orantılı olarak şahısların tepkileri de hız kazanmaktadır. Yazarın, şahısların tepkilerine ait tüm detayları diyaloglara yansıtması mümkün değildir. Parantez içinde sahnedeki diyaloglara yansımayan ama şahısların diyaloglarının açıklayıcısı niteliğinde sayılabilecek geniş bir zaman ve mekâna yayılan olaylar, anlatıcı yardımıyla sunulmuştur:

“CELÂL - (Arkasına bakarak bir Tatar'ın üçünü birden esir edecek surette yaklaştığını görünce Neyyire ile Kutbettin'i birer kolundan yukarı kaldırarak) Yarabbi, yarabbi, ihsân ettiğin saltanatın her türlü lezâizi (lezzetler) içinde yalnız sevdiğim şu iki vücût kalmıştı, onlar da yoluna kurban olsun! (İkisini birden Sind nehrine bırakır, kendi sahile çıkar, taş ile kendini takip eden hâini öldürür.)” (CH, s. 142).

Celâleddin sevdiklerini ve canını kurtarmak için mücadele etmektedir fakat eşi ve oğlu yaralıdır. Moğol askerinin takip ettiğini görünce hızlıca verdiği kararı ve bu kararını eyleme dönüştürmeden önceki tepkisinin ne olduğunu parantez içindeki açıklamalar sayesinde öğreniriz. Bu açıklamadan sonra şahsın sarf ettiği cümle okuyucu için anlam kazanmıştır. Devamında yer alan parantez içinde Celâleddin'in artık karaya çıktığının ve düşmanı öldürdüğünün bilgisi yer almıştır. Şüphesiz ki bu olaylar bir anda gerçekleşmemiştir. Celâleddin'in mekân değiştirdiği ve eylemlerinin zamana yayıldığı kısımlar yazar anlatıcı ile özetlenerek okuyucunun dikkatine sunulmuştur. Anlatıcının piyesteki tüm detaya hâkim

olması okuyucunun da kurgudaki her detayı zihninde canlandırmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca her olayı diyaloglara yansıtarak piyesi detaylandırmak seyirciyi veya okuyucuyu sıkarak ilgilerinin azalmasına sebep olacaktır. Kurgunun anlamlandırılması için elzem olsa da olay örgüsü için sıradan olan bazı olaylar piyesin dinamik yapısına uygun olarak anlatıcı vasıtasıyla kısaca anlatılarak geçilmiştir.

Namık Kemal'in piyeslerinde şahısların hareketlerini ve konuşmalarını gerçekleştirirken içinde bulundukları ruh hâlleri anlatıcı vesilesiyle okuyucuya bildirilmiştir. *Vatan yahut Silistre*'de birinci fasıl dördüncü meclisteki “(Kemal-i tehevürle)” (VS, s. 17) ifadesini buna örnek verebiliriz. *Gülnihâl* piyesinde için beşinci perde dördüncü meclisteki parantez içi açıklama buna örnektir: “İSMET - (Gayet şaşkın, gayet perişan bir hâlde) Kendi kendine ne söylenip duruyorsun?” (G, s. 125). *Kara Bela*'de ise beşinci fasıl yedinci mecliste Ahşid'in ruh hâli “(Beşûş ve pür heyecan bir hâlde)” (KB, s. 25) şeklinde belirtilmiştir.

Şahısların ruh hâllerinin bedenlerine ve fiziki görünümüne olan etkisi de yazar anlatıcı vesilesiyle belirtilmiştir. *Celâleddin Harzemşah* piyesinin beşinci fasıl birinci meclisteki “(Celâl, çehresi gayet soluk ve nihayet derecelerde müteessir bir hâl ile köşede oturur. Mihr-i Cihân karşısında durur.)” (CH, s. 248) cümleleri buna örnektir.

Kara Bela'nın üçüncü fasıl dokuzuncu meclisinde Behrever'in durumu bu şekilde belirtilmiştir: “BEHREVER - (Çehresi bembeyaz kesilir, elleri titremeğe başlar) Sus fellah! Şimdi bayılacağım.” (KB, s. 40).

Vatan yahut Silistre piyesinin birinci fasıl ikinci meclisinde sahnede İslâm Bey ve Zekiye vardır. İslâm Bey konuşurken Zekiye'de beliren his ve bu hissin derecesi yazar anlatıcı tarafından görünür kılınmıştır:

“İSLÂM BEY - (...) Deminden beri casus gibi pencerenin altından sözlerini dinledim.

(Zekiye izhar-ı infial eder.)

Kabhatimin ne kadar büyük olduğunu bilirim. Onu biri bana yapsa, indimde kıyamete kadar alçaklıktan kurtulamazdı. (Zekiye'nin infiali tezayüt eder.)

Haydut gibi penceren bir eve girdim.

(Zekiye'nin infiali daha tezayüt eder.)” (VS, s. 6).

Seyirciyle ilk temasta belirginleşen dış görünüş yani kostüm, tavır gibi unsurlar rolü baştan tanımlamaya yardım eder. Kostüm, kişinin görselleştirilmesi olarak yorumlanabilir. Namık Kemal, kişinin konumunu vurgulamak için de kostüm betimlemelerine piyeslerinde yer vermektedir (Çamurdan, 2011: 41). *Zavallı Çocuk*'ta “(Ata Bey, birinci fasılda gayet süslü bir kostümle ikinci ve üçüncü fasılda yine gayet süslü olduğu hâlde mektep elbisesiyle bulunacak.)” (ZÇ, s. 1) şeklinde yazar anlatıcıdan yararlanılarak verilen bu bilgiyle Ata'nın yüksek sınıftan ve aydın bir kişi olduğu izlenimi piyes başlamadan önce okuyucuya/izleyiciye verilmiştir.

Yazar anlatıcı, Namık Kemal'in kadının toplumsal hayatta nasıl giyinmesi gerektiği hususundaki hassasiyetini piyese yansıtması açısından da bir araçtır. Konuşmalardan önce araya giren yazar anlatıcı kadınların kıyafetleri hakkında özellikle detay verir. Sekizinci perde yedinci mecliste Celâleddin ile görüşmek üzere erkeklerin olduğu bir ortama dâhil olacak olan Zahir ve Mihr-i Cihan sahneye çıkmadan önce yazar anlatıcı “(Bir çarşafıla örtünmüş ve kendi gibi örtülü olan Mihr-i Cihân'ı elinden tutmuş olduğu hâlde girerek)” (CH, s. 192) bilgisini okuyucu/seyirci ile paylaşır. Mihr-i Cihân yönetici sınıfına mensup ve devletin yönetiminde söz sahibi bir kadın olmasına rağmen İslâmî kaidelere riayet etmektedir. Aynı şekilde Zahir de bir padişah eşi ve şehzade annesi olmasına rağmen giyinişinde toplumsal kurallara uygun davranır.

Yazar anlatıcıdan piyesteki kadın şahıslarla erkek şahısların yan yana geldikleri esnada kadınların İslâmî usullere uygun olarak giyindiğini belirtmek için de yararlanılmıştır. *Kara Bela*'da üçüncü fasıl yedinci meclis başlamadan önce mecliste yer alacak şahısların ismi verildikten sonra ayrıca kadının kıyafetine ilişkin yazar anlatıcı tarafından okuyucuya bilgi verilmiştir: “*Hüsrev- Ahşid- Behrever (Başı örtülü)*” (KB, s. 36).

Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah* piyesini, eserin sahnelenme boyutunu değil okunma işlevini göz önünde bulundurarak kaleme aldığı için yazar anlatıcıdan yararlandığı bazı parantez içi açıklamalarda yaşadığı dönemin dil ve üslûbuna uygun olarak Arapça ve Farsça ifadeler yer vermiştir. Eserini yazarken bir hayli titiz davrandığı belirten Namık Kemal, parantez içi açıklamalarda bile üslûbuna özen göstermiştir. Dördüncü perde dokuzuncu fasıl birinci mecliste piyesin kahramanlarından Burak Hâcib'in konuşmasından önce yazar

anlatıcı devreye girerek gerçekleşecek olan konuşmanın şaşkınlıkla ve yüksek bir ses tonuyla yapılacağını haber verir: “(Taacüple ref-i savt ederek) Kapının önünde kim varmış?” (CH, s. 226). Üçüncü fasıl yedinci perde, birinci meclis başlamadan önce mekân yazar anlatıcı aracılığıyla “Bir müzeyyen-i şâhâne oda” (CH, s. 175) şeklinde tasvir edilerek padişahlara yakışır bir odada olayların cereyan edileceği ağdalı bir dil ile belirtilmiştir.

Olayların akışı ile kurgunun gidişatına göre sahneye yeni şahıslar katılabilmektedir. Bunun yanı sıra sahnedeki görevi bittiği için çıkması gereken şahıslar bulunmaktadır. Namık Kemal’in bütün piyeslerinde anlatıcı, sahnedeki bu hareketliliği okuyucu açısından görünür kılmıştır. Buna yazarın farklı piyeslerinden üç örnek veriyoruz:

“İSLÂM BEY - (Pencereden girerek) Ben gönlümü meydana çıkarabilirim. Ne yapayım ki içindeki esrar yine sana görünmez.” (VS, s. 5).

“GÜLNİHÂL - Bu karı da çıldıracak mı nedir? Yıkıl, oradan! (Yâdigâr çıkar. İsmet’e)...” (G, s. 132).

“NEYYİRE - (Kapıyı tekmeleyip dışarı çıkarak) Siz de büyük kardeşinin, pâdişâhının kanına girmiş bir dîvaneyi köşeyi otur der de onun nâmına İran’da, Turan’da saltanat sürersiniz değil mi? (...)” (CH, s. 120).

Namık Kemal tüm piyeslerinde görüldüğü üzere yazar anlatıcıdan oldukça geniş ve işlevsel bir şekilde yararlanmıştır. Bu onun tiyatro tekniğine hâkimiyetini gösteren hususlardan birisidir.

3.2. Karakter Anlatıcı

Daha ziyade açık biçimli tiyatro eserlerinde yer alan karakter anlatıcı, okuyucu ve seyirci ile iletişim kuran onlara piyesteki şahıslar/olaylar hakkında bilgiler veren kişidir (Şen, 2017b: 27-28). Karakter anlatıcı, eserin şahıs kadrosundan olup kimi zaman okuyucuyla/seyirciyle konuşmakta, kimi zaman ise onlara olaylar hakkında bilgi vermektedir. Eserlerini kapalı biçimle kurgulayan bazı tiyatro yazarları ise karakter anlatıcıdan daha asgari olarak ve kapalı biçimi bozmayacak şekilde yararlanırlar.

Namık Kemal de piyeslerini kapalı biçimde yazdığı için karakter anlatıcından bu şekilde kapalı biçimi zedelemeyecek şekilde oldukça az yararlanmıştır. *Vatan yahut Silistire*'de Zekiye, vak'a zamanından önce gerçekleşen olayları okuyucuya/seyirciye aktararak kurgudaki olayların mantıksal ağlarla birbirine bağlanmasına aracı olur. Zekiye birinci fasıl birinci mecliste kendi kendine konuşurken ailesinin geçmişine dair bilgiler de verir:

“Seni babam okutmuş, onun yoluna öldün. Beni sen okutun. Yoluna ölmek değil, öldüğüne ağlamak bile hatırıma gelmiyor! Ah!.. Daima o! Gözümde o! Hayalimde o! Aklımda o! O! O! Bir kere sokakta gördüm... Keşke yüzüne baktığım zaman gönlüme düşen ateş gözlerimi eriteydi...” (VS, s. 3).

Zekiye'nin verdiği bilgiler ışığında annesinin öldüğünü ve İslâm Bey'i sokakta bir kere görüp âşık olduğunu öğreniriz. Zekiye kendi kendine yaptığı konuşmasının devamında İslâm Bey'den bir mektup aldığını ve mektubu sütünnesinin kendisine teslim ettiğinin bilgisini naklede (VS, s. 4). Birinci fasıl ikinci mecliste İslâm Bey'in savaşa gideceğini öğrendikten sonra aralarında geçen konuşmalardan genç kızın babasının da vatan sevgisiyle dolu bir adam olduğunu ve savaşa giden babasından on beş yıldır haber alınmadığını öğreniriz (VS, s. 13).

Erkek kıyafeti giyerek cinsel kimliğini gizleyen Zekiye, orduya katılır, herkes tarafından savaşa gönüllü olarak katılan bir nefer olarak kabul edilmiştir. İkinci fasıl üçüncü mecliste düşmanla çarpışırken yaralanan İslâm Bey, Zekiye'nin kucağına düşerek bayılınca istirahata alınır. Ağır yaralı olan İslâm Bey'in on iki gün sonra kendine geldiği Zekiye tarafından bildirilir. Zekiye ayrıca *“Ben kendimi ne güzel saklıyor idim. Bugün ona da meydan kalmadı.”* (VS, s. 39) diyerek de günlerdir gizlediği kimliğinin İslâm Bey'in uyanmasıyla birlikte artık açığa çıkacağını haberini de okuyucu/seyirci ile paylaşır.

Sıtkı Bey'in Rüstem Bey'e ikinci fasıl dördüncü mecliste on beş yıl önce evinden göreve gitmek üzere ayrıldıktan sonra başından geçenleri anlatır. Sıtkı Bey, hem evine tekrar neden geri dönemediğinin bilgisini aktarır hem de geniş bir zaman diliminde birçok mekâna sıçrayan yaşam öyküsündeki önemli detayları okuyucuyla/seyirciyle paylaşır (VS, s. 31-35).

İkinci fasıl üçüncü mecliste yaralı hâlde kaleye gelen İslâm Bey dışarıda devam eden savaşta düşmanın Tuna Nehri'nden geçtiğinin haberini getirir. On bin kadar düşman askerinin karşısında üç yüz askerin kahramanca dövüştüğünü ancak hepsinin şehit düştüğünü öğreniriz (VS, s. 28).

Üçüncü fasıl üçüncü mecliste sahneye dâhil olan bir zabıt kalenin dışında düşman askerinin sağ tarafa yığılmış geldiğini içerdekilere bildirir (VS, s. 43). Dördüncü fasıl dördüncü mecliste Sıtkı Bey'in düşmanın cephanesini patlatmak üzere göreve gönderdiği Abdullah Çavuş, İslâm ve Zekiye görevden dönmüştür. Görevde oldukları süreci Sıtkı Bey'e anlatan Abdullah Çavuş, karakter anlatıcı vasfı üstlenerek okuyucuyu/seyirciyi bilgilendirir (VS, s. 55-58). Bu verdiğimiz örneklerde şahıslar piyesin kapalı biçim niteliğini bozmayacak şekilde karakter anlatıcı özelliği de kazanmışlardır.

Zavallı Çocuk'ta piyesin şahıslarından olan Hekim, üçüncü fasıl birinci mecliste karakter anlatıcı görevini üstlenmektedir:

"HEKİM - ... Ben ömrümde bu kadar şiddetli verem görmedim. Yirmi beş günün içinde biçareyi bitirdi gitti." (ZÇ, s. 25).

Şefika'nın paşa ile evlilik kararı almasının ardından geçen sürenin yirmi beş gün geçtiğini ve genç kızın bu karardan sonra verem olduğunu Hekim'den öğreniriz.

Üçüncü fasıl beşinci mecliste Şefika'nın evlendiğini Halil Bey'den öğreniriz. Halil Bey eve gelen Ata'ya Şefika'yı evlendirdiklerini ve genç kızın çok hasta olduğu haberini verir (ZÇ, s. 32). Bu bilgiyle Şefika'nın hastalığının şiddetlenmesinin ve iyileşememesinin sebebi de daha anlaşılır zemine oturur.

Gülnehâl'de Gülnehâl, piyesteki asıl olayların dışında olan geçmişte yaşadıklarını İsmet'e anlatarak okuyucunun/seyircinin kendisini tanımasını sağlamıştır. Bu şekilde o, karakter anlatıcı vasfı kazanmıştır. Birinci perde birinci meclisten alıntılarımız kısım buna örnektir:

"Ben de, memleketimde, senin gibi bir bey kızı idim. Benim de senin gibi saltanatım, konağım, halayığım, hizmetçilerim vardı. Ben de, senin gibi, on altı yaşında idim. Ben de,

senin gibi, bir bey severdim... Ah, kahrolsunlar, onun da düşmanları vardı. Onun da en büyük düşmanı, Muhtar Bey'in düşmanı gibi, akrabasındandı. Ömründe bir gece, fırsat bulup da yanıma gelecek oldu. Mel'unlar gece geldiler, konağını bastılar, beyimi yanımdan ayırdılar, gönlümden kopardılar, gözümün önünde paraladılar... ” (G, s. 7).

Akif Bey’de ise piyesin şahıslarından Şahin, üçüncü fasıl üçüncü mecliste Dîlrûba yüzünden Esat ile Akif Bey’in birbirini öldüreceğinin bilgisini vererek karakter anlatıcı vasfını kazanmıştır:

“ŞAHİN - İki insan, iki yiğit, her biri bir gözümüz kadar sevdiğimiz iki delikanlı, herkesin aklına halel getirmiş, herkesin gönlüne yaralar açmış bir fahişe için dünyada birbirinin varlığını çok görecek, her biri dünyada ne kadar bela ne kadar gazap çekiyorsa hepsine ötekini vücudunu sebep bilecek, o hâl ile ikisi birbirinin karşısına gelecek, zihninde rahat yaşamak için ötekini öldürmekten başka çare bulamayacak, biz bu hâlleri biliyoruz. Bizden başka bilen yok, sebebi de bu karı! (...)” (AB, s. 55).

Celâleddin Harzemşah piyesi Harzem devletinin hükümdarı olan Celâleddin Harzemşah’ın tahta geçişini ve ölümüne kadar bu süreçte neler yaşadığını içermektedir. Dolayısıyla da piyesin odağında Celâleddin Harzemşah vardır. Piyesteki olayların her biri Celâleddin’i etkilemektedir. Namık Kemal de karakter anlatıcıdan Celâleddin’in fiziksel olarak bulunmadığı mekânlarda gerçekleşen olaylardan ve konuşmalardan haberdar olmasını sağlamak için yararlanmıştır. Celâleddin’e yakın olan isimler onun bulunmadığı ortamlarda geçen olayları ona iletirler. Birinci perde altıncı mecliste Özbek, Âb-ı Sükûn adasına gelerek Harzem devletinden haber getirir. Ülkenin genel durumu ve hanedanlıktan geriye kalanların başına gelenler hakkında bilgilendirme yapar. Özbek’in anlattıkları neticesinde Sultan Mehmet nüzul indirerek vefat eder. Özbek’in gelişi Celâleddin’in tahta çıkış serüvenini hızlandırmıştır. Özbek’in anlattıkları olmasa Sultan Mehmet nüzul indirmeyecek ve Celâleddin tahta çıkamayacaktı. Karakter anlatıcının Celâleddin’in kaderi ve eylemleri üzerinde dolaylı da olsa etkisi vardır. Örnek olarak bir kısmını alıyoruz:

“ÖZBEK - İsfahan ahâlisinden gördüğümüz husûmeti Tatarlardan görmedik. Yezid, Ehl-i Beyt’e; Haccac, Beytullah’a nasıl muamele etti ise İsfahanlılar da bize öyle muamele ettiler. Fakat oğlunuz: ‘Bu köpekler insan kılıcı ile gebermeye lâayık değildir. İaneleri de,

memleketleri de, malları da, cânları da şeytânın, Cengiz'in olsun.' Dedi. Altını sürdü. Tatar'ı arayarak hudut üzerine yürümeye başladı.” (CH, s. 100).

İkinci perde birinci mecliste sahne ikiye ayrılmıştır. Bir odada Celâleddin'i Cengiz'e teslim ederek barış yapmak isteyen emirler vardır, bu odaya bağlı yan odada Neyyire ve Özbek ise Celâleddin'e kurulan bu komploju gizlice dinlemektedir. İkinci perde ikinci mecliste Neyyire tanıklık ettiğı konuşmaların içeriğini Celâleddin'e aktarır. Böylelikle Celâleddin tehdit altında olduğunu öğrenerek yakınındaki düşmanlardan da haberdar olur. Örnek olarak konuşmanın bir parçasını aktarıyoruz:

“NEYYİRE - Gel pâdişâhım! Seni buraya Allah gönderdi. Bu hâinler, bu mel'ûnlar. Nusret'e bakma, o değil, içlerinde bir sâdik adam varmış. Şunlar, şu köpekler, seni tutup da Cengiz'e teslim edeceklerdi.” (CH, s. 121).

Namık Kemal, dramatik kurgunun ilerleyişi sırasında Celâleddin'in hayatını ve kararlarını etkileyen olaylardan haberdar olması adına karakter anlatıcıdan oldukça işlevsel biçimde yararlanmıştır.

Namık Kemal *Kara Bela* 'da karakter anlatıcıyla birlikte olaylara dışarıdan eleştirel bir gözle bakarak olabilecekleri irdellemektedir. Sahnede birazdan gerçekleşecek olayları seyirciyle/okuyucuyla tartışarak hem olaylar arasındaki mantıksal bağı oluşturur hem de olabilecekleri seyirciye bildirir. Bu açıdan Ahşid, monologlarıyla kimi zaman karakter anlatıcı vasfı kazanmıştır. Örneğin, üçüncü fasıl dördüncü mecliste yalnız başına kalan Ahşid, Behrever ve Hüsrev'in buluşacakları gece yapılması gerekenleri, istenmeyen bir durum karşısında alacağı tedbirleri kendi kendine konuşarak tartışır:

“AHŞİD - (Yalnız) Şimdi câriyelerle dâye gider, Hala Hazretleri elbette bir yeni nazenin niçin gelmediğini merak eder, tabii işi sorar, dâye öyle eğilerek bükülerek hastadır diye haber verince hala hanım belki de şâh pederi koşa koşa buraya gelir...”

Bu hâlde Mirza'yı kaçırmak tabi bize kalacak... Halayı da kolaylıkla def eyleriz... (Aynaya bakarak) Benim çehrem vuslat gecesine değil; şu vuslat gecesini karanlıkta, korkunçlukta benim çehreme benziyor!” (KB, s. 34).

Behrever ve Hüsrev'in kavuşacaklarını düşünerek sabırsızlıkla bekledikleri gecenin sonunun aydınlık değil de karanlık olduğunu ima eden Ahşid, aynı gece yaşanacakların korkunç olacağını da bilgisini verir.

Karakter anlatıcı, geçmiş ile gelecek arasındaki olaylar arasında bir köprü vazifesi görür. Anlattıklarıyla kaderin oynaklığını seyirciye/okuyucuya göstermeye çalışır. Üçüncü fasıl dördüncü meclisten buna örnek verebiliriz:

“Tuhaş şey değil midir? Hadım zannolunmuş bir Arap bir şah kızını sevsin, yalan söyleye söyleye lalalığını kazansın, birkaç ordu dağıtmış, bir memleket zaptetmiş bir vezirzâdeyi de kavga esiri gibi bir yere hapsedsin! O Arap, o parasını, hayatının bedelini esirci tahtasında görmüş Arap şimdi şahın kızını koynuna alacak, ister ise vezirin oğlunu da cellât önüne atacak.” (KB, s. 34)

Başka bir yerde ise yaptığı planlarda sorun olduğunu itiraf eden Ahşid, sorduğu sorularla seyirciyle/okuyucuyla hasbihal ederek olayların gelişimini tartışır:

“Hayır, işte hata var: Hüsrev'i buraya getirmemeliydim. Mademki Behrever'i kandırmak dâveyi korkutmak elimde idi mademki bu gece halanın dairesinde o koca ziyafet var idi; daireyi dağıtmakta bir güçlük mü tasavvur ettim ki rakîbimi elimle taa buraya getirdim?” (KB, s. 35)

Verdiğimiz örneklerde de görüldüğü üzere Namık Kemal, karakter anlatıcıdan yazar anlatıcıya göre daha az ve kapalı biçimi bozmayacak şekilde yararlanmıştır. Namık Kemal'in karakter anlatıcı kullandığı kimi yerlerde bunun monolog veya özetleme tekniğiyle bağlantılı olduğu da görülmektedir.

4. ANLATIM TEKNİKLERİ

4.1. Diyalog

Teatral bir teknik olan diyalog, anlatmaya dayalı eserlerde dramatizasyon sağlamaktadır. Diyalog, “Anlatının öyküleme yapısını hem çeşitlendiren, hem de hızlandıran işlevleriyle kullanılır” (Aslan, 2007: 88). İki ya da daha fazla kişinin karşılıklı konuşması olan diyalog, tiyatroyu diğer edebî türlerden ayıran egemen tekniktir, zira tiyatro büyük ölçüde diyaloglar üzerine kuruludur. Diyaloglarla birlikte vak’a gelişme gösterir, kişilerin sunumu yapılır, duygu ve düşünce aktarımı gerçekleştirilir (Şen, 2017a: 435). V. Doğan Günay, tiyatrodaki diyalogun önemini şu şekilde belirtmiştir:

“Tiyatro gösterisi mim sanatını, dansı ve genel anlamda her türlü görselliği içeren gösteriyi ve sözlü anlatımı kapsayan bir anlatım türüdür. Tiyatro metni konuşulabilmek için hazırlanmış bir yazılı metindir. Yazılı metinde oyuncuların konuşmalarının yanında, konuşma biçimlerini, oyuncuların bedensel davranışlarını da kapsayacak bir anlatım türüdür. Metnin temeli olan anlatı biçimi ise, kişiler arası ilişkiyi ve paylaşımı dile getiren diyalog şeklindedir. Bu anlatım biçimi özel bir okuma biçimini gerektirir: Diyalogla üretilmiş göstergeler yardımı ile olay örgüsünü imgesel olarak canlandırmayı amaçlayan bir okuma edimidir. Yine her konuşmacının olay örgüsüne sırayla diyalogu ile katılmasıyla anlatının tamamı aktarılmış olur. Bu durumda her konuşma anlatı örgüsünün bir parçasıdır.” (Günay, 1999: 118-19).

Namık Kemal’in piyeslerine diyalog kullanımı açısından baktığımızda ilk olarak *Vatan yahut Silistre* piyesinde Zekiye ve İslâm Bey’in aşkını Osmanlıların kahramanlığını, vatan ve millet sevgisi temalarını diyaloglar vasıtasıyla usta bir şekilde sentezlediğini görmekteyiz. Ancak tarihî bir olaydan yola çıkılarak oluşturulan piyeste aksiyondan ziyade fazlaca hitabet vardır. “Vatan” kavramıyla ilgili ve hemen hemen aynı anlamlara gelen cümleler piyesteki uzun tiratların sayısını artırmıştır. Yazarın bu eserinde mesaja ağırlık vermesi orijinal ifade ve imajlara neredeyse hiç yer vermemesine sebep olmuştur.

Vatan yahut Silistre piyesinin karakterleri genel itibarıyla gündelik hayatta karşılaşılabileceğimiz sıradan insanlar oldukları için sade bir Türkçe ile konuşurlar. Şahıslar

kalenin savunması ile ilgili eylemde bulunacakları veyahut bir karar almaları gereken zamanlarda diyaloglarında uzun cümlelere yer vermeden net ifadelerle akıcı bir üslûpla konuşurlar:

“ABDULLAH ÇAVUŞ - Yine karşıda asker toplanır. Galiba hücum var. Sizi tabyaya çağırıyorlar.

SITKI BEY - Abdullah Çavuş!

ABDULLAH ÇAVUŞ - Efendim.

SITKI BEY - Buraya gel! Şu kale uğrunda ölmek elinden gelir mi?

ABDULLAH ÇAVUŞ - Ölüyorum, kıyamet mi kopar?

SITKI BEY - İslâm Bey bu gece bir yere gidecek. Beraber gidebilir misiniz? Fakat yüzde doksan dokuz kurşuna dizilmek var.

ABDULLAH ÇAVUŞ - Kurşuna dizilirim kıyamet mi kopar?

SITKI BEY - Aferin Abdullah! Haydi, tabyaya gidelim. Bakalım, bugünkü düğünümüz nasıl geçecek? İşimizi de orada konuşuruz.” (VS, s. 46-47).

Namık Kemal, tiyatro eserlerinde mümkün olduğunca sade bir dil kullanılması gerektiği fikrini ileri sürmüştür (Sevengil, 1934: 32). Karakterlerin diyalogları da yazarın bu düşüncesiyle uyumludur. Yazar, devrine göre oldukça sade bir dille piyesteki karakterlerini konuşturmuştur. Savaşın dinamiğine uygun olarak hızlı kararlar alınması ve uygulamaya geçilmesi gerektiği gerçeğine uygun olarak piyesin ağdalı, süslü bir dile gereksinimi yoktur. Vatanın kurtuluşunun bir an önce gerçekleşmesi fikriyle uyumlu ve yaşanan savaşı odağa alarak gösteriştten uzak olan diyaloglar, piyesin gerçekçiliğini artırmaktadır.

Piyesteki karakterlerin kalenin kurtuluşuna önem vererek vatan fikri etrafında birleşen vatanperver kişiler olması sebebiyle vatan üzerine yaptıkları konuşmalarda adeta bir hatip gibi davranarak uzun konuşmalar yaptıkları görülmektedir. *“Tanzimat oyunlarında temel amaç Osmanlı Devleti’nin birliğini, bütünlüğünü korumak ve ilerlemesini sağlamak için çözüm önerileri aramaktır. Yazarların asıl hedefi, Osmanlı halkını vatan sevgisi ve vatani koruma noktasında bilinçlendirmektir.”* (Büyükarman, 2008: 134). “Vatan”ı kutsal ve korunması gereken bir yer olarak gören Tanzimat dönemi yazarının elinde Türkçe de bir fikir dili hâline gelmiştir. Yazarın piyesindeki karakterler de onun fikirlerinin yayılmasını sağlamakta aracı olurlar. Namık Kemal, piyeslerini çoğunlukla fikirleri ekseninde

şekillendirmiştir. Yazarın bu seçimi de karakterlerini bir hatip gini konuşturmasına neden olurken uzun tiratların da piyesteki varlığını artırmıştır. Piyesin merkezî kişisi olan İslâm Bey, Namık Kemal'in ağzından konuşur ve söylemleri çoğunlukla uzun tiratlara dönüşür. Birinci fasıl ikinci meclisten buna örnek verebiliriz:

“İSLÂM BEY - Hiç benim ocağımdan oralarda yatar adam gördün mü? Ecdadımdan kırk iki şehit adı bilirim. Rahat döşeğinde ölmüş bir adam işitmedim. Anladın a? Bir adam işitmedim... Devlet savaş açmış. Düşman serhatte şehitlerimizin kemiklerini, topraklarını çiğnemeye çalışıyor. Hiç nasıl olur ki hasmın silahı vatana çevrilsin de, karşısında iptida benim göğsümü bulmasın? Hiç nasıl olur ki, vatan muhatarada bulunsun da, ben evimde rahat oturayım? Hiç nasıl olur ki, devlet yerinden oynasın da ben mihlanmış gibi burada kalayım? Hiç nasıl olur ki, vatan muhabbeti bugün her şeyden mukaddes olsun da ben yalnız senin muhabbetinle uğraşayım? Hiç nasıl olur ki, dünyada her şeyin ilerlediğini bilip dururken, ben babamdan, ecdadımdan aşağı kalayım? Vatan! Vatan!... Vatan muhatarada diyorum... İşitmiyor musun? Beni Allah yarattı, vatan büyüttü. Beni Allah besliyor, vatan için besliyor. Ben anamın karnından vatana geldiğim vakit aç idim, vatan karnımı doyurdu... Çıplaktım, vatan sayesinde giyindim. Vatanımın nimeti kemiklerimde duruyor. Vücudum vatanın toprağından... Nefesim vatanın havasından... Vatanımın uğrunda ölmeyeceksem, ya ben niçin doğdum? Ben adam değil miyim? Vazifem yok mu? Vatanımı sevmeyeyim mi? Ah, vatanını sevmeyen adamdan, sana nasıl muhabbet memul edersin?” (VS, s. 9-10).

Vatan yahut Silistre vatanperver kişilerin ilk defa ele alındığı bir eserdir ve okuyucuyu/seyirciyi vatan sevgisi doğrultusunda bilinçlendirmek amacını gösteren cümleler içermektedir (Enginün, 2010: 670). Devlet ve vatan için fedakârlık yaparak dünyevi aşkıdan vazgeçen İslâm Bey, piyes boyunca bu düşüncelerini farklı şekillerde sürekli dile getirir. Namık Kemal, tiyatronun yalnızca göze değil, aynı zamanda kulağa da hitap eden bir kürsü olduğunu fark etmiş bir yazardır. İçinde yaşadığı cemiyeti değiştirmek için de tiyatroyu aracı olarak kullanan yazar, piyesteki şahıslara birer vazife verir. Şahıslar kendilerine verilen vazifeye uygun olarak hareket eder ve konuşurlar. Vatan yahut Silistre piyesinde vatan sevgisini aşılama görevi öncelikle İslâm Bey'e verilmiş bir görevdir. Piyes boyunca vatan üzerine yaptığı bilinçli konuşmalarıyla ön plana çıkarak vatansever kişiliğini ispat eden İslâm Bey, çevresini de kendi fikirlerine uymaya davet eder. Çevresinin vatan

üzerine düşüncelerinin şekillenmesine ve vatan kavramını doğru anlamalarına yardımcı olmaya çalışan bir eğitimci gibidir. Birinci fasıl ikinci meclisten buna örnek verebiliriz:

“İSLÂM BEY - Bir kere düşün. Vatan ki herkesin hakkını, hayatını muhafaza ederken onun muhafazası lazım gelince evlad-ı vatani serhadde kırbaçla sürüyorlar. Vatan ki, herkesin hakiki validesi iken birçok adamlar sağlığında sütünden, hastalığında ilacından geçinmeye çalışıyor! Vatan ki her karış toprağı ecdadımızdan birinin kanıyla yoğrulmuş iken kimse üzerine iki damla gözyaşı dökmek istemiyor! Vatan ki, kırk milyon can besliyor, hâlâ uğrunda isteyerek can verecek kırk kişiye malik olmamış! Vatan ki bir zaman kılıcının sayesinde birkaç devlet yaşarken şimdi birkaç devletin yardımıyla kendini muhafaza edebiliyor! Vatan ki hâlâ erkeklerimiz manasını bilmiyor, kadınlarımız adını işitmemiş; işte, kibir say, gurur say, delilik say. Her ne sayarsan say! Ben o vatani sana bana muhtaç görüyorum. Ben yürekte asker, ister ki, fikrinde ne kadar ümidi, gönlünde ne kadar arzusu varsa, vatan sözü meydana çıkar çıkmaz hepsi birden sabaha rast gelmiş yıldız gibi görünmez olsun. Sen tabiatta valide ister ki, vatana benim gibi çocuk yetiştiresin. Ya Cenab-ı Hakk'ın adaletine, hikmetine nasıl yakışır ki bu hamiyet fikri memleketimizde daha anasının karnına yeni düşmüş çocuk gibi küçücük bir şey Silistre iken; seni, beni dünyadan alsın da o fikrin de, o fikir sahiplerinin de vücudunu abes bıraksın? Estağfurullah... Bir kadının karnını yarıp da içindeki saç bitmedik masumu paralamak, Kalabaka haydutlarına yakışır... Kader öyle zalimlerden münezzehtir... Elbet de münezzehtir. Hem yaşayacağız, hem vatanın istikbaldeki ikbalini göreceğiz, hem dünyada vatan yoluna ölmeyi bin yıl yaşamaktan hayırlı bilir çocuklar bırakacağız. Çok zaman geçmez beni karşında süngü, kurşun yarasından yapılmış nişanlarla müzeyyen görürsün...” (VS, s. 12-13).

İslâm Bey “vatan” kavramını tam anlamıyla özümseyerek içselleştirmiş bir karakter olarak vatan sevgisi üzerine kurulmuş cümlelerle konuşmalar yapar. Piyesteki diğer erkek karakterlerde de vatan bilinci oturmuş vaziyettedir ve vatanın önemini içeren konuşmalarıyla vatanperver kişiler olduklarını her fırsatta konuşmalarıyla görünür hâle getirirler. Ancak Zekiye'nin İslâm Bey ile yapmış olduğu diyaloglarda onda henüz vatan bilincinin oluşmadığını görürüz:

“ZEKİYE - Eğer... Vatan... Vatan olunca... Ben... Ne derim? Ben... Ben ne diye-bilirim? Git!.. Git beyim! Dünyanın bu hâli de varmış! Ben vatani bilirim, ben vatan lakırdısını

işitmişim. Lakin iki kalbi birbirinden koparır sanmazdım. Meğer koparırmış. Benim gönlümü kopardı, hâlâ içime kanlar akıyor. Gözümlle görmüş gibi biliyorum. İsteddiği kadar aksın. Git beyim! Ben olsa olsa, bir iki damla yaş dökerim. İzin vermezsen onu da dökmem, gönlümde saklarım. İsterse her damlası bir damla zehir olsun. Kavgaya gideceksin değil mi? Vatanın için gideceksin, değil mi? Beni de unut, dünyayı da unut... Ben... Ben bir mektubunu bile istemem. İnşallah selametle gelirsin. O vakit burada bir kul bulursun. Ben her vakit kulunum... ” (VS, s. 10).

Zekiye piyeste sahneye mum ışığında kitap okuyarak çıkan bir kadın karakter olsa da henüz farkındalığı gelişmemiştir. “Vatan” kelimesini duymuş olsa da anlamını idrak edebilmiş değildir. Erkek kıyafetleri giyerek savaşa katılmasının sebebi de vatan sevgisinden değil İslâm Bey’e duymuş olduğu aşk yüzündendir. Vatanperver gibi gözükse de aslında tüm fedakârlıkları sevdiği adama olan bağlılığı ve sadakati yüzünden yapmaktadır. Dördüncü fasıl yedinci mecliste babasıyla olan diyalogunda “(...) *Babacığım, ben onun için hayatımı feda ettim (...)*” (VS, s. 63) diyerek aslında kale savunmasındaki gayretinin aşktan ileri geldiğini ifade eder. Zekiye’nin çoğu konuşması onun sadık bir kadın olduğunu göstermek üzere düzenlenmiş uzun tiratlardan ibarettir.

Namık Kemal, dili Divan edebiyatçılarının yaptığı gibi maharet göstermekten ziyade düşüncelerini ifade edebilmek için kullanır. Sahneden halka ulaşma ve düşüncelerini telkin etmeyi amaçlayan Namık Kemal, günlük dili yakalamış bir yazardır (Sınar Çılgın, 2005: 143). *Akif Bey* piyesinde de yazarın aynı tutumu sergilediğini görmekteyiz. Vatan sevgisi ve ahlâk üzerine olan diyaloglar dışındaki konuşmalarda cümleler kısa tutulduğu gibi düşünceler gündelik konuşma diliyle ifade edilmiştir. Üçüncü fasıl dördüncü meclisten örnek verebiliriz:

“BAHTİYAR - Akif’in garip garip şehit olduğuna mı acırsın? Bu biçarenin gözü bağlı kurban gibi kendini en büyük muhataralara attığına mı?

SELİM - Birader(!) ne taaccüp ediyorsun? Bu yılan vaktiyle hangimizi sarmadı? Hangimizi zehirlemedi? Unuttun mu? Geçen sene seninle bu fahişe için anamızdan bizimle beraber doğan dostluğu kırıyorduk. Ondan evvel az kaldı Şahin ile birbirinizi telef ediyordunuz?” (AB, s. 44).

Yazar, diyalogların büyük bir çoğunluğunda piyesin şahıslarına Dîlrüba'yı ahlâksızlıkla suçlatacak bu karakter aleyhinde negatif söylemler içeren diyaloglar kurgulamıştır. Akif Bey'in yiğit ve vatansever bir delikanlı olduğuna dair piyesteki şahısları konuşturarak onun lehine pozitif diyaloglar oluşturmuştur. Tüm karakterler arasındaki en güçlü ortaklık, Dîlrüba ve Akif Bey'in kişiliği hakkındaki yorumlarında işbirliği içinde olmalarıdır:

“ŞAHİN - (...) Akif'e... Dîlrüba'nın bir tırnağını canından aziz bilen Akif'e ne kadar vefasızlık ettiğini görüyorsun, işitiyorsun da yine kadının ahlâkına o kadar güveniyorsun, yine haremim diye ağzından çıkan lakırdı evleri inletiyor!” (AB, s. 42).

“SELİM - ... Biz buralı iken, kadının bu gece bende ise dün gece sende olduğunu ilme'li-yakîn bilirken az kaldı yolunda üç beş arkadaş, üç beş kardeş birbirimizi telefedecektik...” (AB, s. 45).

“SÜLEYMAN - Oğlum! O köpek bir kere kendini senden sonra, nasıl senden sonra, daha sen ölmeden evvel, daha sen sağ mısın, değil misin, iyice anlaşılmadan başkasına teslim etti...” (AB, s. 72).

“ŞAHİN - “İki insan, iki yiğit, her biri bir gözümüz kadar sevdiğimiz iki delikanlı, herkesin aklına halel getirmiş, herkesin gönlüne yaralar açmış bir fahişe için dünyada birbirinin varlığını çok görecek...” (AB, s. 55).

Piyesteki şahıslarca Dîlrüba'nın ahlâksızlığı ve karakteri sürekli yargılanır. Yazarın istediği kalıba uygun olan karakterlerin görüşleri ve söylemleri ile Dîlrüba'nın ahlâksızlığı tescillenip Akif Bey aşırı idealleştirilirken Dîlrüba aşırı değersizleştirilir. Yazar, Dîlrüba hakkındaki negatif diyalogların ispatı niteliğindeki söylemlerin benzerlerini Akif ile Dîlrüba'nın kendisine de yaptırır. Birinci fasıl ikinci meclisten alıntılıyoruz:

“AKİF BEY - (...) İşte şimdi gideceğim. Aklım ileride, gönlüm arkada olacak, iki yanımda da bir sefa bulunacak, iki cennet arasında kalacağım.

DİLRÜBA - Aman Bey! Bilmem nasıl böyle hayallerle gönlünüzü eğlendirirsiniz? Ağzınızda hürmetten, muhabbetten başka bir şey bulunmaz, o enginler, o fırtınalar hiç mi hatırınıza gelmiyor?

AKİF BEY - Engin mi? Fırtına mı? Onlardan ne olur? Denize binmemişsin, fırtınaya tutulmamışsın ki bilesin. Deniz bizim vatanımız, velinimetimiz! Sayesinde gezeriz. Sayesinde yeriz. Sayesinde yaşarız.

Ah! Böyle havada seni yanıma alıp da engine çıkmayı isterdim. O zaman görürdün ki denizde ne sefa varmış. (...)” (AB, s. 11).

Akif Bey, Dilruba’yı vatanın bir parçası olan denizlerin işlevi ve önemi üzerine bilgilendirir. Akif’in kişiliği ile Dilruba’nın düşünce yapısının zıtlığı diyaloglarla da belirginleştirilmiştir. Dilruba için vatandan ziyade hayatı daha kıymetlidir ve Akif Bey’e kıyasla bilinçli bir vatandaş değildir. Şahısların vatan ve ahlâk üzerine olan düşüncelerinin fonksiyonu, piyesteki değerlerini belirlemede de aynı zamanda bir ölçüt olma özelliği taşımaktadır.

Namık Kemal, piyeste şahıslara içki meclisinde yaptırdığı diyaloglar aracılığıyla Batılı anlamda yetişmiş aydın tipini de ortaya koyar. Yazar, piyeste Esat’ın nikâh eğlencesi esnasında Bahtiyar’ın görüşlerini Avrupalı bir aydının fikirleriyle destekler. Musikinın insan ruhuna etkisi, felsefî bir bakış açısıyla ele alınır (Aktaş, 2011: 175):

“BAHTİYAR - ...Geçen gün bizim Macar hekim ne diyordu, işittiniz mi? Çalgının sesi havayı gayet hafif oynatmış, o oynayan hava insanın kulağına girer, beynini nazik nazik gıdıklarmış da gönül onun için musikiden hoşlanırmış...” (AB, s. 72).

Sanat anlayışında halk unsurunu ön planda tutan Namık Kemal, piyesteki diyaloglarda da gündelik konuşma dilinde çok kullanılan çeşitli nida ve ünlemleri kullanmayı tercih etmiştir. Piyesteki şahıslar “a, ah, of” ünlemlerini söylemlerinde sıklıkla kullanmıştır:

“KAMER - A hanımefendi! Bu kocanız...” (AB, s.21).

“ESAT - (Yalnız) Buna ne oluyor? Kini kabul olmamış âşıklar gazabına benzer!... Herkesin esrarı neme lazım. Dilruba beni seviyor a!” (AB, s. 43).

“AKİF BEY - ... Meyhaneciye tembih edip de kendimi uyandırtmak muhal değil a.” (AB, s. 90).

“SÜLEYMAN - Lakin iyice biliyorsun a o seni sevmiyor...” (AB, s. 100).

“KAMER - A hanımefendi! ...” (AB, s. 110).

“DİLİRÜBA - Ah! Bey’in aklı başında...” (AB, s. 17).

“ESAT - Dilruba! Ah! Gitti.” (AB, s. 77).

“DİLRÜBA - Of... Canınız muhatarada iken öyle şeyleri nasıl düşünürsünüz?” (AB, s. 15).

“ŞAHİN - ... Of! Bu memleketi de şu fahişe mi harap edecek?” (AB, s. 39).

Gülnihâl piyesinde de diyaloglar sade bir konuşma diliyle yazılmıştır. Yazarın halk ağzında kullanılan “paralamak, belaya uğramak, canını kurtarmak” gibi söyleyişlere de diyaloglarında yer verildiği görülmektedir:

“HÂKİM - Bey, o nasıl lakırdı? Devletimize, memleketinize doğrulukla hizmet için ettiğiniz yemini ne vakit unuttunuz?

ZÜLFİKAR - Beyefendi öyle bir yemin de canını hapisten kurtardığı zaman etmişti.

MUHTAR BEY - Sen sus cellat! Kaplan Paşa ile işkence yarışına mı çıktın? Ben oraya gidersem neler görürüm ne belalara uğrarım biliyor musun? Yaşayamam, çıldırırım! Önüme kim rast gelirse paralamağa kalkışırım. Maksadı da sizi de berbat ederim, düşünüyor musun” (G, s. 114).

Namık Kemal, piyesinde şiddet içerikli ifadeleri sıklıkla kullanmakla birlikte ihtirasların tasvirini yaptırdığı diyaloglarda hayvan isimlerinden de yararlanmıştır:

“GÜLNİHÂL - Bunlar canavar gibidirler, iki gözüml!... Azı dişlerini yanına vardıkları adamın ta yüreğine saplarlar. Bunlar yılan gibidir, efendiciğim! Renklerine aldanma. Kime sürünürlerse, zehirlerini ta canına dökerler. Zavallı çocuk! Onların şen yüzlerinin şenliğine, parlaklığına mı bakıyorsun? O, bir düzgündür; uzaktan seyret! Sürünürsen, ağzın zehirle dolar. O, bir alevdir, yanına yaklaşma; dokunursan, vücudun ya nar, kül olur. Sen, Paşo Hanım'ın güldüğüne mi aldanıyorsun? O, insan kanı içerken, insan ciğeri yerken de güler. Sen, yanındakilerin tatlı sözlerine mi inanıyorsun? Onların gönüllerinde cehennem ateşi kaynasa yine yanaklarında güller açılır. Konağın hâli şu karanlık geceye benzer. Sen, her tarafını sakın, her tarafını emin sanırsın. Gözler nereye baksa, hiçbir şey görmez. Lakin, içinde hiçbir vakit zehirli akrepler, kudurmuş köpekler, merhametsiz katiller eksik değildir!...”

Konuşmalarda dikkate değer olan bir başka yön ise aynı karakter hakkında arka arkaya pek çok imajın sıralanmasıdır. Verilen örnekte görüldüğü gibi Kemal, üslûbuna şiddet vermek için dilin en sert kelimelerini ve sıfatlarını kullanmıştır (Kaplan, 1948: 176).

Piyeste diyaloglarla birlikte Kaplan Paşa'nın zalimliğinin altı çizilirken sancak beyliğinden alınmasının gerekçesine de ayrıca vurgu yapılır. Dördüncü perde yedinci mecliste Muhtar Bey, Kaplan Paşa'ya karşı birlikte hareket ettiği adamlarına görevlerinin ehemmiyetini anlatırken özellikle bu hususlara değinir:

“MUHTAR BEY – (...) Bir adam, bir memlekette Allah'ın adaletini kaldırmak istiyor. Bir adam, bir halkın üzerinden Allah'ın merhametini, hayatın saadetini kaldırmağa çalışıyor!... Bu felaketleri uzaklaştırmaya çalışalım. Allah için, padişah için, devlet için, memleket için uğraşalım! O zaman görürüz ki burada ağlayan, inleyen yalnız o zalim kalır! Zalimin vücudunu kaldırmaya, padişah tarafından memursunuz.” (G, s. 119-120).

Muhtar Bey, bu sözlerle zulme karşı halkın birlikte mücadele etmesinin gerekliliğinin altını çizer. Piyeste, görevini kötüye kullanan bir yöneticinin halk eliyle görevinden alınması bir isyan değil din, devlet, memleket ve padişaha yapılan bir hizmet olarak yansıtılır. Muhtar Bey, devam eden konuşmasında da devletin ve dinin zulme karşı mücadele edenlerin yanında olduğunu belirtir:

“(...) Sizde, padişahın fermanı gibi, zalimin kanını helal sayacak senet, pisin zararlarını ortadan kaldırmak için kuvvet var. Siz de, şeriatın kılıcı gibi, onun üzerine düşün! Melunun elinden kurtulmak için, insan, halk feryat ediyor. Siz de, halkın gazabı gibi, vücudunu yerin dibine geçirin! Korkmayın, bir zalim, ejder olsa, bir memlekete galip gelemes! Üstüne yürüyün ki, daima Allah'ın yardımını, devletin gayretini ardınızda, padişahın bugünkü memurunu önünüzde bulursunuz!” (G, s. 120).

Muhtar Bey'in konuşmalarının ardından çevresine toplananlar onu desteklerler:

*“ZÜLFİKAR - İşte mert olanın ağzına sözler yakışır!
ZEYNEL BEY - İşte, biz böyle Sancak Beyi isteriz!*

HAKÎM BEY - İşte, Allah'ın adaleti adına bugün sizden bu hizmeti, bu doğruluğu, bu cesareti bekliyoruz! Beyler! Ağalar! Bundan sonra beyimizin bir emrine, bir sözüne kim itaat etmezse Allah'a, padişaha isyan etmiş olur! İtaat için yemin eder misiniz?"

HERKES - Hepimiz, hepimiz yemin ederiz!" (G, s. 120).

Muhtar Bey'in çevresindekiler de söylemleriyle mert, dürüst, cesur, adaletli ve inançlı bir yönetici istediklerini, böyle bir yöneticiye de itaat ederken şüphe duymayacaklarını belirtirler. Yazar, bu karakterler aracılığıyla gerçekleştirdiği diyaloglarla bir yöneticide olması gereken vasıfları sıralar. Muhtar Bey, halkın kendi hür iradesiyle seçtiği ideal bir yönetici olarak da okuyucuya/seyirciye tanıtılır.

Celâleddin Harzemşah'ın yazarın diğer piyeslerinden farklı olarak okunmak için yazılmış olması eserin diline de etki etmiştir. Yazar, bu piyesinde her yönüyle tanıtarak idealize etmek arzusunda olduğu Celâleddin'i diyaloglar aracılığı ile okuyucuya/seyirciye tanıtır. Esen Çamurdan, yazarın amacının halkı eğitmek olmasından ötürü ister istemez genellemelere gittiğini ve kesin yargılar ortaya koyduğunu belirterek diyalogların çoğunlukla yazarın iletisinin karşılıklı konuşma biçiminde aktarılmasından başka bir şey olmadığını söyler (Çamurdan, 2015: 19). Piyesteki diyaloglar yazarın fikirlerine hizmet etmek amacıyla yazılmış uzun söylemlerden oluşmaktadır. Kaplan da *Celâleddin Harzemşah* piyesi için, "Kemal'in diğer tiyatrolarında da gördüğümüz üzere, şahsiyetlerin karakterlerini bizzat vak'a (action) lardan ziyade sözlerle ortaya koymaya çalışır; sanki burada her ferd bir hatibdir; onları anlamak için hareketlerini değil sözlerini tahlil etmek icaba eder." demiştir (Kaplan, 1948: 191).

Celâleddin Harzemşah, konusunu tarihten alan bir piyestir. Namık Kemal, tarihten seçilen konuların işlenişinde aslına sadık kalarak kurgulanması gerektiği fikrindedir. Yazarın bu düşüncesine piyesin dilinde de sadık kaldığını görürüz. *Gülnehâl* veya *Vatan* yahut *Silistre* piyeslerinden farklı olarak bu piyesinde günlük konuşma diline rastlamayız. Piyes boyunca şahıslar Harzemşahlar devrinin yüksek tabasının düşünce yapısına uygun bir şekilde konuşturulmuştur. "Buna mevzu-ı bahs olan insanların his ve ihtiraslarının çok şiddetli olmalarını da ilave etmek lazımdır; bu his ve ihtiraslar kendilerini ifade etmek için daima şiddet ve mübalağaya kaçarlardı. Namık Kemal burada, kendisinin pek beğendiği bol imajlı, hatib üslubunu son haddine vardırır. Piyeste sade, süssüzce söylenmiş cümlelere rastlamak

nadiren mümkündür. Herkes yüksekte, bir şark şairi gibi konuşur.” (Kaplan, 1948: 195). Bunun neticesinde de şahısların konuşmaları uzun tiratlara dönüşür hatta öyledir ki şahıslar sayfalarca süren konuşmalar yaparlar. Örneğin; eserin merkezî kişisi Celâleddin’in İslâm birliğinden, Moğol eziyetinden, halifenin umarsızlığından bahsettiği konuşması tam dört sayfa sürer (CH, s. 167-170). Bunun bir kısmını alıntılıyoruz:

“(…) Gönlüm, hayattan ölüm kadar istikrâh ederken, cennetle aramızda iki kademden ziyâde mesafe kalmıyış iken İslâma hizmet için devlet-i şahâdetten teberrî ettim. Hayatımı da ümit, ahretimi de rûzgârın müsaadesine bıraktım. Bir bela seline atıldım. Zâhirde dünya kadar vüsatli hakikatte kabirden sıkıntılı bir iklim içine düştüm. Üzerimdeki güneş, cehennemden hararet istiâre eder. Şûlesinin her nâriyle başıma kızgın mil saplardı. Ayağımızın altındaki kumlar, sıcaklıkta gayya derelerinin şerareleriyle yarışarak bâd-ı semûmun önüne düşer. Üzerime canlanmış mezar gibi kaplanlar, donmuş yıldırım gibi ejderler dökerdi. Gezdiğim yerlerin havasında mevt yağardı. Sularında veba kaynardı. İnsanların gayzı, husumeti ise bu asûmânî belaları unutturacak kadar tahammülgüdâz idi. Ben yine o cihân-ı mesaip içinde vazife-i diyanetten başka bir şey düşünmedim. Muhâlâta vücûd vermeye çalıştım. Uğrâsa uğrâsa yetmiş kişi ile bir ordu tertibine muvaffak oldum. Irak’a geçince, Cenâb-ı Hak meyyitten medârsız, hayalattan hükümsüz birtakım mahluklar içinde benim için bir cihân-ı hamiyet icat etti (...)” (CH, s. 168-169).

Namık Kemal’in şahıslara bu denli uzun konuşmalar yaptırması ve bunun yanı sıra okuyucunun anlamını bilmediği kelimelerin de yoğun olarak kullanılması dramatik yapıyı diyalogların gölgesinde bırakmıştır.

Yazar kullandığı dilin eleştirisini, Gıyâseddin ve Burak arasında geçen konuşmalardan istifade ederek Burak’a yaptırır. Namık Kemal, romantik bir tavırla şahısları arasında taraf tutar. Karşısında durduğu Gıyâseddin’i eleştirmek için dönemin saray çevresine ait dilin, bu sınıfa ait olmayanlar açısından nasıl görüldüğünü Burak’ın ağzından ifade eder:

“GIYAS - (Burak’a) Lâkırdılarımı daha boğazımda iken ezip de cenîn- sâkıt hükmünde bırakmayı mı murat ettin?

BURAK - Devletinle bin yaşa!... Ne güzel bir teşbih buldun şehzâdem! Hakikaten ‘mülûkun sözleri, sözlerin mülûku oluyor.’ Cedd-i âlânız Atsız!... Estağfurullah! – Sehv-i lisân vâki

oldu! Galiba biraz evvel de bu hatâyı etmiştim! Hanedân-ı edep perverinden değilim! Böyle kusurlarımın affını istirhâm ederim! Atsız değil, Hezâresb hazretleri, pek güzel şâir idi! Hatta cânını kurtarmak için Kıpçak sahralarındaki kum deryalarında yüzerken yine şiir söylerdi. Mevrûstur, şehzâdem! Emaret gibi hüsn-i tabiat da hânedân-ı devletinize mevrûstur.

GIYÂS - Lâkırdı söylemeyecek miyim?

BURAK- Estağfurullah, efendim! Buyurunuz! Söyleyiniz! Ömrünüzde ne kadar lâkırdı söylemek arzusunda iseniz cümlesini bir yere toplayınız da söyleyiniz!” (CH, s. 230-231)

Namık Kemal’in fikirleri, diyalogların arasına sıkışmıştır. Yazarın mesaj verme, fikirlerini duyurma isteği piyesin sanatsal yönünün neredeyse önüne geçmiştir. Örneğin, birinci fasıl birinci mecliste kadınların savaşa katılması ve padişahın bu konudaki tutumunun nasıl olması gerektiği yönündeki düşüncelerini Neyyire’ye bir padişah olan babasıyla olan anısını anlatarak somutlaştırır: “(...) Pâdişâh neslinden gelenlerin şanı, her türlü fedakârlıkta halka numune olmaktır. Ben evladımı velev kız olsun, devletime fedâ etmeye mecburum. Ben kızımı muhataraya atarsam herkes oğlunu ister istemez silah önüne teslim eder.” (CH, s. 81). Neyyire’nin bir padişah olan babasının, sıradan insanlardan farklı olarak cinsiyet gözetmeksizin evladını devleti için feda edecek özveriye sahip olması, yönetimde bulunanların göstermesi gereken tutuma örnek teşkil etmektedir.

Namık Kemal’in *Kara Bela* adlı piyesinde diyaloglar basit tutulmuş, uzun tiratlara yer verilmemiştir. Bununla birlikte piyesteki diyaloglarda şahıslar mensubu oldukları sınıflara uygun konuşturulurken zaman zaman şahısların kullandığı dil ile şahısların konumunun birbiriyle örtüşmediği görülmektedir. Namık Kemal, şahısları konuştururken bulundukları konuma tam olarak uygun konuşturamamıştır. Behrever, konuşmalarında oldukça özensizdir. Sarayda yetişmiş bir genç kız olmasına karşılık öfkesini dile getirirken soylu bir üslûptan oldukça uzaklaşır. Behrever, soylu bir sınıfın üyesi ve şiirler yazan bir kadın olmasına karşın sinirlendiğinde asalet ve nezaketten uzak, mahalle ağzına özgü bir üslûp takınır. Hüsrev’e duyduğu aşkın saray halkı tarafından fark edilerek hakkında dedikodu yapılmasından çekinmesinden ve ailesinin bu aşka karşı çıkmasından endişelenen Behrever sürekli asabidir. İçinde bulunduğu ruh hâlinin onda yarattığı asabiyetle piyes boyunca hakaret etmektedir: “Şom ağızlı, ne erkek ne dişi hayvan, kâfir fellah, merkep kıyafetli Arap, cadı karı, çingene suratlı Arap” gibi ifadeler, iyi yetişmiş bir sultan kızı için bayağı

kaçmaktadır. Behrever bu ifadeleri sadece Mihridil ve Ahşid için kullanır. Behrever öfke anlarında emrindeki Ahşid ve Mihridil için zedeleyici dil ile hakaret içerikli sözcüklere konuşmalarında çok rahat bir biçimde yer verirken aynı üzüntü ve buhran anlarında aslında hiç hazzetmediği halası Nurcihan ile aynı üslûp ile diyalog kuramaz. Şahısların yüz yüze kurduğu iletişimde hangi sınıfa mensup olduğu konuşmada tercih edeceği kelimeler için bir ölçüttür diyebiliriz.

Namık Kemal, eserlerinde halk söyleyişlerine de yer vermektedir. Yazar, insanların öfke anında ağzından çıkan sözleri kontrol edemeyişinden istifade ederek Behrever’e uygunsuz halk tabirlerini söyletmekte sakınca görmemiş olabilir. Aynı şekilde Behrever’in öfke nöbetlerinin ileri boyutlarda olduğunu, seyirci/okuyucu için daha anlaşılır kılmak adına genç kızın asabiyet anlarını çirkin gösterecek sözcükleri tercih etmesi de muhtemeldir.

Kara Bela piyesinde Namık Kemal, kölelik sorunuyla ilintili olarak ırk sorunsalına da değinir. Erkek kölelerin özellikle siyahî olması, onların aşağılanmalarının da gerekçesini oluşturmaktadır. Behrever, Ahşid’den bahsederken onun ırkî özelliğine vurgu yapan sıfatlar seçer. “*Kara Hınzır, fellah, matemden siyah çehreli hınzır, kara taştan yapılmış put suratlı hınzır*” gibi ifadeler ile Ahşid’in rengini hedef alarak onu aşağılar (Sağlık, 2012: 277). Dolayısıyla siyah tenli olmak veya beyaz tenli olmak piyesteki şahısların birbirlerine olan davranışına etki ettiği gibi düşüncelerini de şekillendirmiş ve şekillenen düşünceler de diyaloglar aracılığıyla görünür hâle getirilmiştir.

Birinci fasıl birinci mecliste Mihridil, gerçekleri açığa çıkarmak için ısrarcı bir tutum sergileyerek Behrever’in Hüsrev’e duyduğu aşkın farkında olduğunu söyleyince genç kız baygınlık geçirir. Beklenmeyen bu durum karşısında şaşkınlık yaşayarak yardım çağırması gerekirken Mihridil, bir filozof gibi durum analizi yapar. Şiirsel bir dille Behrever’in refah içinde bir hayatı olmasına rağmen aşk acısı yüzünden mutlu olamamasına, hayatın bu garip hilesine serzenişlerde bulunur:

“MİHRİDİL - Baygınlığı da uykusuna benziyor! Yine dilinde Hüsrev’den başka söz yok! Ben de gerçekten ne taş yürekli imişim, bu kadar sevdiğini kim bilirdi? Zavallı kızcağız bu kadar devletler, saltanatlar arasında iken çektiği gönül azabına bak!...

Şimdi ben ne yapayım? Aman Allah göstermesin, onu cenaze, kendimi gerçekten başı ucunda mezar taşı zannediyorum. (Bağırarak) - Lala!" (KB, s. 4).

Behrever'in baygınlık anında, dadılık vazifesi üstlenmiş bir kadının yardım çağrısını bu konuşmanın ardından yapması hayatın doğal akışına aykırıdır. *"Şahabettin Süleyman, Namık Kemal'in Dadı'ya söylediği sözlerin kısa cümleli, hayatın içinden kelimeler olması gerektiğini de vurgular. Örneğin bu sözler: 'ne yapayım... Bilmem ne oldu; ne oluyorsunuz? Gelsenize! Kimse yok mu?' gibi heyecan eseri, telaş içinde olunduğunu gösterecek sözler olmalıdır."* (Gülşen, 2013: 1490). Namık Kemal'in babası Abdülaziz devrinde iltifat görmüştür ve dolayısıyla yazar ailesinin aracılığıyla saray hayatını ve saray çevresini erkenden tanımıştır. Aşına olduğu bu hayatın insanların kullandığı üslûba da hâkim olması gerekmektedir. Tanpınar bu doğrultuda *"Namık Kemal, bazen piyes içinde piyes yapar; asıl piyesi bırakır, ideolojik fikirlerde bulunur."* (Tanpınar, 2020: 203) tespitini yapmıştır. Yazarın Mihridil'in ve yer yer Ahşid'in konuşmalarında gözlemlenen, şahısların kullandıkları dil ve mensubu oldukları sınıf arasındaki uyumsuzluk yazarın piyesteki asıl amacından saparak düşünceye yönelmesinden kaynaklanmaktadır.

4.2. Monolog

Monolog bir kişinin kendi kendine konuşması, geçmişi ile ilgili bir tür iç hesaplaşma ya da gelecekle ilgili bir tasarımın yüksek sesle aktarılacak izleyici ile paylaşılmasıdır (Günay, 1999: 119). Piyeslerin sahnelenme boyutu düşünüldüğünde eserde her şeyin sesli olarak gerçekleşmesi gerekmektedir. Bu nedenle karakterlerin algı, duygu, düşünce ve sorularını dışa vurarak seyirciye aktarılmasında yazarlar, bazen zorunlu olarak, monologlardan yararlanırlar.

Vatan yahut Silistre piyesinde erkekler yiğitçe yaptıkları söylevlerle ön plana çıkarken Zekiye romantik bir kadın karakter olarak daha çok "gönül" üzerine yaptığı konuşmalarla dikkat çekmektedir. Eser, Zekiye'nin odasında kendi kendine yaptığı monolog ile başlamaktadır:

"ZEKİYE (Kitabı sandığın üstüne bırakarak) - Ah! Anneciğim! Anneciğim! Gönlüme niçin bu kadar rikkat verdin? Fikrimi niçin bu kadar açtın? Sen de şimdi kızını görsen okuttuğuna

pişman olurdun... Benim gönlüm öyle büyük büyük hayata nasıl dayansın? Benim beynim öyle geniş geniş tasavvurlara nasıl tahammül etsin? Yüreğim ne kadar çarpıyor! Sanki göğsümü yerinden koparacak da dışarı fırlayacak... Beynim ne kadar sıkılıyor! Sanki başımı paralayacak da etrafa dağılacak...(Ellerini yüzüne kapayarak) Anneciğim! Anneciğim! Daima babamı düşünmek için açtığın, hazırladığın fikirde başkası geziyor! Daima seni sevmek için terbiye ettiğin, büyüüttüğün gönülde başkası hükmediyor! Seni babam okutmuş, onun yoluna öldün. Beni sen okuttun. Yoluna ölmek değil, öldüğüne ağlamak bile hatırıma gelmiyor! Ah!.. Daima o! Gözümde o! Hayalimde o! Aklımda o! O! O! O! Bir kere sokakta gördüm... Keşke yüzüne baktığım zaman gönlüme düşen ateş gözlerimi eriteydi... Daha bir bakışta vücudumda ne kadar kuvvet varsa toplayıp da gözlerimi başka tarafa çevirmek istedim, eyvah!... Ne vücudumda kuvvet buldum, ne gözlerime hükmüm geçti. Sanki ömrümde gördüğüm, işittiğim, okuduğum, düşündüğüm ne kadar güzel şey var ise hepsi bir yerde toplanmış da bir insan çehresi olmuş karşıma gelmişti. (Biraz düşündükten sonra) - Hayat ne garip hâl imiş! Birkaç gün evvel yanımda biri ağlasa, gözünün yaşı sefasından dökülüyor zannederdim. Bugün kulağıma kahkahalar matem sedası gibi geliyor! Birkaç gün evvel mağmum mağmum bulutlarda şimşek çaktıkça biri gülüyor gibi görünürdü, bugün yeni açılmış güllerde 'çiy' görsem birinin gözyaşı dökülmüş zannediyorum! Birkaç gün evvel yüzüm gülüyordu... Sanki her şey de benimle birlikte gülüyordu! Bugün gönlüm ağlıyor... Sanki her şey de gönlümle birlikte ağlıyor! Yine sabah oldu, yine gözümde bir dakika uyku girmede... (Mumları söndürerek) Zavallı mum! Acaba ben de senin gibi yana yana tükenip gidecek miyim?... Beş dakikacık uyuyabilseydim... Belki rüyada görürdüm de ayaklarına kapanır, gönlümün zehrini dökünceye kadar doya doya ağlardım... Allah'ım! O mektup ne idi?... Ateşle yazılsa insanın yüreğini o kadar yakmaz. Okudukça gözlerimden sanki yüzüme, göğsüme doğru damla damla alev parçaları saçıldı... Bilmem sütannem getirdiği zaman nasıl arımdan yerlere geçmedim!... İnsan sevincinden ölmüyor. Lakin çıldırarak! Mektup sözünü işittiğim gibi ondan geldiğini bildim. Kendi gelse belki utanır idim de o kadar çırpınarak üzerine koşmaz idim. Gönülde keramet mi var nedir?... Bazı kere gaybı da biliyor!" (VS, s. 4).

Piyesteki monologların çoğu, Zekiye'ye aittir. Zekiye, yalnız başına kaldığı vakit İslâm Bey'e duyduğu aşk üzerine romantik değerlendirmelerde bulunur ya da İslâm Bey hakkında konuşur. Bu konuşmaların vak'anın ilerlemesi üzerinde büyük bir etkisi yoktur. Genel olarak Zekiye'nin duygu ve düşüncelerini yansıtan bu monologlar, bu yönüyle değerlidir fakat

aksiyon içermeyen, sadece kişinin yorumlarını ve duygu durumunu içeren böyle konuşmalar piyesin monotonluğunu arttırmakla beraber gerçekçiliğini de azaltmaktadır. Ayrıca bir kişinin tek başınayken kendiyile yaptığı hasbihallerin bu denli uzun olması sağlıklı değildir.

Piyesteki diğer bir monolog Sıtkı Bey'e aittir. Sıtkı Bey; Zekiye, İslâm Bey ve Abdullah Çavuş'u düşmanın cephanesini havaya uçurmak için vazifeye gönderdikten sonra gidenler dönmeyince kendi kendine durum değerlendirmesi yapar:

“SITKI BEY (Kendi kendine) - Hiç lüzumsuz yere üç adamın kanına girdim. Şüphe yok ki şehit olmuşlardır. Meğer düşman zaten gidiyormuş... Meğer düşündüğüm tedbire hiç de hacet yokmuş... Ben, şimdiye kadar gönlümü taş olmuş bilirdim. Haremim benim için öldüğünü duydum. Oğlumun vefatını haber aldım. Kızın kayboldu, dediler. Dünyada Rüstem'den başka kimsem kalmamıştı. Dün o da şehit oldu kucağıma düştü. İslâm'ı şu kalede herkesten mukaddes herkesten lazım her kesten büyük bildiğim İslâm'ı elimle gözlerini bağladım kurban olmaya gönderdim. On yıldır her türlü kahrımı çeken bi-çare Abdullah da beraber gitti. Hiçbirine müteessir olmadım. Gönlüm gerçekten taş idi. Üzerine kılıçla vursalar belki bir parçası kopardı ben yine duymazdım. O çocuk! O çocuk! Gözümlün önüne getirdikçe çehresinin parlaklığı ateş gibi ciğerime yapışıyor. Sanki iş yaptım! Hiç ağzında anasının sütü kokan biçare ölmeye gönderilir mi? (Biraz teemmülden sonra) Bırak efendim... Hâlâ gönlüm insan gönlüne benzememiş! Yüreğim taş mı kesildi? Hâlâ içinden kan sızıyor... Çocuk biraz merhumeye benziyordu. Yüzüne baktıkça kâh oğlum aklıma geliyordu, kâh kızım. Bu kadar keder hep ondan değil mi? İnsan zayıf!.. İnsan aciz... Bir türlü kendini yenemiyor... Bir türlü tabiata galip gelemiyor... Ben de kendimi mutasarrıf sanıyordum. Heyhat...” (VS, s. 53).

Sıtkı Bey'in kendini eleştirerek başladığı konuşması, Zekiye'ye karşı hissettiklerinin itirafıyla devam eder. Etrafında kimsenin olmayışı daha özgür bir şekilde hislerini açıklamasına vesile olur. Piyesteki monologların asıl işlevi karakterlerin birilerine açmakta çekindiği duygu veya düşünceleri açığa çıkartarak okuyucu/seyirci için görünür kılmaktır. Karakterler yalnızlığın verdiği rahathlığın psikolojisi ile kendilerini ifade ederken çekinik davranmazlar. Sıtkı Bey ve Zekiye yalnızken yapmış olduğu sohbetlerinde zihinlerini boşaltarak yüreklerindeki duyguları da tasvir etmişlerdir.

Yazar, *Akif Bey*'de Dîlrûba'nın ahlâksız ve sadakatsiz bir kadın olduğunu ispat etmek için monologlardan yararlanmışır. Monologlar, bir anlamda da yazarın müdahaleci sesidir. Kurguda tempoyu yavaşlatan bu monologlar sadece okurun/seyircinin Dîlrûba'nın negatif bir karakter olduğunu özümsemesi için düzenlenmiştir. Birinci fasıl dördüncü meclisten alıntılıyoruz:

“DÎLRÛBA - (Yalnız, kapıdan bakarak merdivenden indiğini ve pencereye koşarak sokağa çıktığını gördükten sonra müstehziyane gülerek) Bu adam gerçekten deli! İnsanın Ferhat Şirin meseline inanacağı geliyor! Yedi aydır birlikteyiz. Tavrımdan da bir şey anlayamadı! Ben bir gün gelir, âdeta karı koca oluruz, insan gibi geçiniriz zannettim. Biz ise hâlâ âşık mâşuk, bir türlü hâlimiz değişemiyor.

İnsan utanıyor da hep muhabbet göstermek için ne tuhaf taklitler yapıyor! Lakin gittiği vakit ağlama diye üstüme varmasaydı, bilmem ne yapacaktım? Bilmem nasıl ağlayabilecektim? Şaşarım ki bir adam doğru olunca her yalanı nasıl doğru zanneder?” (AB, s. 19).

Dîlrûba'nın duygudan yoksun bir karakter olduğunu gösteren bu monolog aracılığıyla Dîlrûba'nın “gibi yapma ustası” bir kadın olduğu da okuyucunun/seyircinin dikkatine sunulmuştur. Duygularını saklama ve rol yapma konusunda ustalaştığını itiraf eden Dîlrûba, Akif Bey'in ona inanmasını dürüst bir adam olmasına bağlayarak da Akif Bey'in aslında saf bir adam olmadığına altını çizer. Akif Bey'in kandırılmış bir erkek olması bile pozitif özelliklerine bağlanarak yüceltilirken yazar, Dîlrûba'yı kendi söylemleriyle okuyucuya/seyirciye terbiye ve ahlâk yoksunu olduğunu ispat ettirerek aşağılatılır. Dîlrûba'nın kendi kedine konuşarak ahlâksızlığını sergilemesi bir anlamda kendi eleştirisini kendisinin yapmasıdır.

“DÎLRÛBA - (...) Hepsine birer birer dikkat etmeli de ona göre davranmalı ki bey seni kendine esir olmuş zannetsin de o sana esir olsun. Erkek kısmı ne tuhaf hayvandır! Bir kadını sevdi mi yanına yaklaştığı gibi gönlünde ne kadar sırrı varsa çehresinden görünmeye başlar. Yüzüne bakınca kalbini yarmışlar da başına yapıştırmışlar zannedersin. (...)” (AB, s. 114).

Dîlrûba söylemleriyle erkeklere karşı bir tavrı olduğunu belli eder. Ancak onda bu olumsuz duyguların ne sebeple oluşup geliştiği belli değildir. Erkeklerin karşı cinse karşı derin

duygular geliştirebilmesi ile dalga geçer ancak kendisinin neden böyle bağlar kuramadığının açıklamasını yapmaz.

Dilrba'nın duygusuz bir kadın olmasına karşılık Akif Bey tutkulu bir adamdır. Birinci fasıl ikinci mecliste vatanını ve eşini çok sevdiğini gösteren monoloğuyla sevdiklerine karşı duyarlı ve vefalı bir adam olduğunu ispat eder:

“AKİF BEY - (...) Sanki indimde can Dilrba'dan mukaddem midir? Hayır! Nizamimi pek ldır. Vatan için fedakârlık etmeyecek miyiz? O yolda sevdiğimden ayrılmalıyım ki adam olduğumu anlayabileyim. Yoksa can vermekten ne olur? Onu ben Dilrba'nın yoluna feda edebilirim.(...)” (AB, s. 9).

Akif Bey, Osmanlıların kahramanlıklarına vurgu yaparak şanlı tarihinin güçlü günlerinden ve kahramanlıklarından bahsederek kendini yüreklendirir. “Devlet, millet, vatan, Osmanlılık” kavramlarının bireylere aşılanmasını sağlamak için tarih eğitiminin şart olduğunu düşünen Kemal, bu mecliste sadece Akif Bey'e söz vererek milli tarih üzerine uzunca konuşturmuştur. Akif Bey, Osmanlı bayrağının Viyana nlerinden Tebriz'e kadar uzak ülkelerde bile dalgalandığını ve buna vesile olan kahraman ecdadın fedakrlıklarını hatırlatır. Osmanlı'da gemilere kaptanlık etmiş Hayrettin, Piyale, Kılıç Ali gibi kahraman Türk denizcilerinin ismini zikreder (AB, s. 8). *“Namık Kemal'in tarihe olan sevgi ve heyecanı kendisinde vatan sevgisini de yceltmiiştir bu nedenledir ki her ferdin tarih bilgisinin olmasını savunmuştur. Böylelikle tarih bilgisi olan kişilerde ister istemez vatana bağlılık oluşacak, milli duygu ve düşünceler yükselecektir”* (Yıldırım, 2016: 269).

Namık Kemal'in millî romantik duyuyş tarzının hat safhaya ulaştığı eserlerinde millî bilinç, millî ruh, millete hizmet etme aşkı, askerî felaketler karşısında gösterilen millî refleksler gibi konular işlenir (Demir, 2012: 64). Yazarın iletmek istediği mesajlarla uyumlu olarak Akif Bey, *“(...) Vatan için fedakârlık etmeyecek miyiz? O yolda sevdiğimden ayrılmalıyım ki adam olduğumu anlayabileyim. Yoksa can vermekten ne olur? Onu ben Dilrba'nın yoluna da feda edebilirim.”* (AB, s. 9) diyerek insan olmanın ilk şartının vatan uğruna lebilecek cesarete ve fedakrlığa sahip olmak olduğunu içeren sözleriyle monoloğuna son verir.

Esat, Dîlrüba hakkındaki olumsuz durum ve düşünceleri, monologlarında tam tersi düşünceler ortaya koyar olumlamaya çalışmaktadır. İnsani ihtiyaçlarını ve ilgilerini tatmin edecek şekilde kendine kendine konuşarak yaptığı olumlamalarla düşüncelerini şekillendiren Esat, bu düşüncelerini eylemleri için kılavuz olarak seçer. Dîlrüba'yı eleştiren diğer şahısların karşısında yer alan Esat da birlikte olduğu kadın hakkında gerekçelendirilmiş iddialarda bulunarak yaşadığı aşkın gerçek olduğunu ve tercihinin doğruluğunu kanıtlamaya çalışır:

“ESAT - (...) O vaktiyle Dîlrüba'yı seviyormuş Dîlrüba onu sevmemiş de şimdi beni seviyor. Kabahat kimin? Ben de Dîlrüba'yı seviyorum. İşte Allah'ın emriyle birleşiyoruz. Aramızı bir ölüm ayıracak. Mevt gelmeden bir meyyit için fırkatte mi kalalım? Ne terbiyeli hanım imiş ki kocasını hiç sevmemiş iken yetmiş yaşında kaynatasını arkasından buralara getirecek kadar memnun etmiş!” (AB, s. 29).

Esat, Dîlrüba ile ilgili çıkarımlarda bulunurken Dîlrüba'nın geçmişte yaşadıklarını da kendi penceresinden yorumlayarak değerlendirir. Bu değerlendirmelerde Esat, Dîlrüba'ya karşı hep pozitif yönde yaklaşmayı tercih eder. *“Düşünceler onları geçerli hale getirerek doğrulayan yani ya ilavelerde bulanarak ya da dönüştürerek yeni tecrübelerimizin mevcut tecrübelerimizin dokusuna veya alanına asimile etme ihtimaline yol açan olaylar dolayısıyla doğrudur.”* (Wheeler, 2011: 120). Dîlrüba ilgili yargılara varırken eski eşinin tecrübelerine göre de kararlar vermeye çalışan Esat'ın, yaşanan her şeyi olmasını dilediği gibi değerlendirdiğini gösteren monologlar ile yazar, Esat'ın düşüncelerini ve bakış açısını görünür hâle getirmiştir.

Yazar, *Gülnihâl*'de karakterlerle birlikte çeşitli fikirleri piyesine yerleştirmiştir. Bu görüşlerini Muhtar Bey'e söyletir. Dördüncü perde altıncı mecliste Muhtar Bey, mezarlıkta yalnız kalınca ölüm üzerine düşünmeye başlar:

“MUHTAR BEY - Hiç, vücudun aslı toprak olduğu meydanda iken, toprağa girmesinden mi korkulur? İnsanın Ahirete ağlaya ağlaya gittiğine niçin şaşıyor? Dünyaya da ağlaya ağlaya gelmedik mi? Kim bilir, dünya dediğimiz şu mezarlık niçin yaratılmış? Kim bilir, o mezarlığın daima birbirinin ölüsünden geçinir nice yüz binlerce yüz bin türlü mahlûklarla dolmasındaki hikmet nedir? Ezelden insanın doğduğu güne kadar, bir tükenmez karanlık

var! Arada, bir hayat zamanı var. Öldüğü günden ebediyete kadar, yine bir tükenmez karanlık... Öyle bir hayat ki hem nefes almakla devam ediyor, hem nefes aldıkça azalıyor! O türlü yaşayıpta ne ferahlık bulunur? Acayip değil midir? Herkes ölümden korkar, fakat kimse sonu ölüm olan yaşamaktan korkmaz. Herkes ölümden kaçır, fakat kimse her adım attıkça mezara bir adım daha yaklaştığını düşünmez.” (G, s. 105).

Muhtar Bey’in ölüm ve hayat hakkında söyledikleri derin bir gerçeğı ifade etmez. Yazar, burada Shakespearevarî bir felsefe yapmak istemiştir. Dikkate değer nokta ise ölüm düşüncesinin mezarlıkta başlayıp mezarlıktan çıkınca yok olmasıdır. Bu da Namık Kemal’in karakterlerinin hayata bağılılıklarını ve dünyevî oluşlarını gösterir (Kaplan, 1948: 175-176).

Üçüncü perde on birinci mecliste Zülfikar, kendi kendine konuşarak olayların geldiğı noktayı değerlendirir. Zülfikar’ın monoloğundan artık işlerin değişmeye başladığını ve olayların artık Muhtar Bey’in lehine olacağını anlarız. Kaplan Paşa kendinden emin bir şekilde zalimce davranmaya devam ederken farkında olmadan yaptığı planlarla ve kötülüklerle kendi sonunu hazırladığının farkında değildir. Durumun bilincinde olan Zülfikar kendi kendine konuşarak piyesin gidişatını okuyucu/seyirci ile paylaşarak yorumlar:

“ZÜLFİKAR - (Pencereden bakarak) Selamet.. Tabakhâne Mahallesi’nden başka bir yerde kol yok! Bir kere bizim eve gittikten sonra, kim ne yapabilir? Ben de Bayram köpeğine kızıyorum! Leşi, mermer kabirde yatacak. Uyu zalim, uyu! Sen uyumakla yüreklerde bıraktığın kin de uyumuyor! Bilsen verdiğin emirler ne türlü icra olunuyor... Bilsen, kendi adamların seni ne kadar muhafaza ediyor, sen de hayrette kalırdın! Bayram geberiyor, Muhtar yaşıyor! İntikam Muhtar’a, muhabbet Zülfikar’a geçti. Gülnihâl’in bir sözü beni insan etti, benim bir sözüm Muhtar’a aslan gazabı verdi. Ölülerimizin yer altında “intikam!” diye kemikleri titriyor. Sağlarımızın, yeryüzünde “ceza!” diye ruhları inliyor. Sen yine uyu! Yakında gördüğün rüyaların tabirini öğrenirsin!” (G, S. 94).

Zülfikar, Muhtar Paşa’dan bir oç alma niyetindedir. İyi bir adam Zülfikar, kötü bir adam dahi olsa neticede bir insanın canını almayı planlamaktadır. Can alma eylemini kendi kendine konuşarak makul bir zemine oturtmaya çalışır:

“ZÜLFİKAR - Kardeşim! Kardeşim! Ne mübarek kanın varmış! Gençliğinde canına kıydılar. Lakin sen yine yattığın yerde rahat ol! İntikamın bir memleketin bahtına; saadetine sebep oluyor!...” (G, s. 99).

Zülfikar, Kaplan Paşa’nın ölümünü memleketin iyiliği için olacağı görüşüyle bağdaştırarak intikamını makul bir zemine oturtmaya çalışır. Monologda yazar, Kaplan Paşa’nın sancak beyliğinden devrilmesini basit bir oç alma eyleminden ziyade memleketin kurtuluşunu içeren hassas bir görev olarak yansıtır. Böylelikle Zülfikar’ın iyi yaradılışına leke sürülmez.

Piyeste ayrıca Kaplan Paşa’nın monologları aracılığıyla onun psikolojik tahlili yapılmıştır. Kendi kendine konuşarak içindeki nefreti ve kötülüğü haykıran Kaplan Paşa, acı çektirmekten aldığı hazzı anlatarak hastalıklı yaradılışını seyirci/okuyucu için görünür hâle getirir:

“KAPLAN PAŞA - Oh... Annem olacak kadın ne bilsin? "öldür!" diyor. · Muhtar, ölmekten korkar mı hiç? İşte, intikam böyle alınır! Göğsü, sanki camdandı. Kalbini ne kadar yılan kemiriyor! Ciğerine ne kadar hançer saplanıyor! Gördüm, hepsini birer birer gördüm! Her gün yanıma getirteceğim, her gün karşımda inleteceğim! İçine dökülen kanlar kaynadıkça yüzünden, gözünden renk renk alevini göstereceğim! Kaynaya kaynaya duman oldukça ahından, feryadından kokusunu işiteceğim!” (G, s. 57).

Tanzimat melodramlarında erdemi ve erdemsizliği vurgulamak için dilde sınırsız abartıya gidilir. Abartı ve karşıtlık ile erdemin değer niteliği büyütülmeğe çalışılır. Kaplan Paşa’nın zalimliği söylemlerine yansıyan abartılı ifadelerle şiddetlendirilmeye çalışılır (Çamurdan, 2015: 84). Romantik tiyatronun bir gereği olarak daima iyinin yanında olan yazar, piyes sonunda cezalandırılacak olan kötünün başına gelecekleri hak ettiği hususunda da seyircinin/okuyucunun desteğini almaya çalışır. Yazar, Kaplan Paşa’ya yaptırdıkları kadar söyledikleriyle de açığa çıkardığı kötü arzuları yüzünden onu iyiler tarafından cezalandırılmayı hak edecek bir konuma getirir.

Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah* piyesinde monolog tekniğinden oldukça fazla yararlanmıştır. Piyenin şahıslarından Celâleddin, Mihr-i Cihan, Burak, Gıyâs, Zahir, Orhan ve Câbir “kendi kedine” konuşarak durumlar, olaylar, şahıslar hakkında değerlendirme ve

yorumda bulunmuşlar ya da sesli düşünerek kendilerine sorular sormuşlardır. Dördüncü fasıl altıncı mecliste Gıyâs “(Kendi kendine) *Ben bu adamı gördüm, fakat nerede gördüm? Ne vakit gördüm?*” (CH, s. 292) diyerek zihnini yoklar.

Piyesteki monologların içinde on altıncı perde birinci mecliste, Câbir’in altın kesesini karşısına alarak altın ile görüşlerini sesli bir şekilde ifade ettiği kısım, en dikkat çekici olan monologdur. Namık Kemal’in eserlerinde, mutlak iyiler ve mutlak kötüler vardır. Yazar, kötülerini sadece kötücül cümlelerle anlatmakla kalmaz, onlara kötü karakterlerini ve kötülüklerini itiraf ettirir. Namık Kemal, Câbir’in ağzından paranın insan üzerindeki etkilerine dikkat çekerek bu konudaki düşüncelerini okuyucuya/seyirciye bildirirken Câbir’in davranışının aslında kötülükten ileri geldiğini ve doğru olmadığını ona itiraf ettirir. Câbir’in konuşmalarından dönemin Moğol hükümdarının kim olduğunu ve öncesinde kimin hükümdar olduğunu da öğreniriz. Her devrin padişahı değişse de altının her devirde hüküm süreceği düşüncesi konuşmaya hâkimdir. Paranın insana adam öldürme gibi en aşağılık şeyleri yaptırabileceği gibi bir zamanlar düşman olarak gördüğü insanlara da yakınlaştıracakları üzerine Câbir uzunca bir konuşma gerçekleştirir. Altının cazibesine kapılan Câbir, daha fazla para için şeytanla eş değer gördüğü Burak Hâcib’in isteği üzerine aslında büyük bir adam olduğunu düşündüğü Celâleddin’i öldüreceğini bu monoloğunda belirtir. “*Nâmık Kemal’e göre duygu ve düşünce sahnede daha etkili bir şekilde tasvir edildiğinden, bir düşünceyi duyurma konusunda tiyatro diğer edebî türlerden daha önemlidir. ‘Tiyatro cihanın aynasıdır’ derken, tiyatroyu insan hayatını iyi ve kötü bütün yönleriyle yansıtan bir ayna gibi görmüştür.*” (Alver, 2020: 204). Namık Kemal’in düşüncesini destekler niteliğindeki bu sahne ile insan ruhunun derinliklerindeki kötülüğün arkasındaki sebeplere eğilerek insanoğlunun eylemlerindeki açgözlülük seyirciye yansıtılmak amaçlanmıştır.

Namık Kemal’in *Kara Bela* piyesindeki şahıslara, yaşadıkları olayların ardından monologlarla durum değerlendirmesinde bulundurduğu görülmektedir. Bu monologlarda ya bir öğüt verdirerek ya da bir çıkarımda bulundurarak okuyucuyu/seyirciyi düşünmeye sevk etmiştir. Birinci fasıl dördüncü mecliste Ahşid “*Evvelleri harem çocuklarına aldanmaktan kurtulmayan bir Arap şimdi muhabbet kuvveti ile bir saray halkını aldatmağa muktedir oluyor!*” (KB, s. 8) diyerek sarayda çalışan dezavantajlı köle sınıfının saraydaki asıl kişilerin hayatında etkili olabilme ihtimaline gönderme yapar, sınıflar arasındaki dengelerin

değiştiğini söyleyerek soylu sınıfı alaya alır. Genelde avantajlı grup, elinde bulundurduğu güçle köle sınıfının kaderini etkilerken piyeste Ahşid, eylemleriyle bu durumu tam tersine çevirir. Monologların olduğu durağan sahneler seyircinin piyesin temasına ilişkin ipuçlarını değerlendirebilmesine fırsat tanır ve seyircinin merakının körüklenmesine destek verir. İnsan denen karmaşık gerçek hakkında çok yönlü düşünmesine olanak sağlar (Şener, 2011: 23). Piyenin başlangıç kısmında Ahşid'in kendi durumunu değerlendirerek kaygılarını yansıttığı monologları aracılığıyla Ahşid'in psikolojisi ve kişiliği ile ilgili ilk izlenimler seyirciye/okuyucuya verilmiş olur. Ahşid'in eylemlerini önceden bildirmesiyle birlikte düşünceden eyleme geçip geçemeyeceği ve eylemin sonucunda neler olacağı düşüncesi merak ögesini harekete geçirmektedir. Kendi içinde birbirine zıt düşünceler barındıran Ahşid'in hangi düşüncesiyle hareket edeceği de kurgudaki diğer bir soru işareti olarak piyesteki çatışmayı arttırarak çözülme sürecine ulaşmaya çalışan seyircinin/okuyucunun piyese olan ilgisini arttırmıştır. Ahşid ile Behrever'in de psikolojisi de piyesin başlangıç safhasında yoğun bir şekilde verilmeye çalışılmıştır.

Mehmet Kaplan, piyeste en çok Ahşid'in şahsiyetinin belirlediğini ve diğer karakterlere nazaran en çok onun psikolojisi üzerinde durulduğunu belirtir (Kaplan, 1948: s. 173). Monologlar, dramatik metinlerde içsel yaşamı sunma özelliğine sahiptir (Aydoğan, 2012: 1). Monologların bu işlevinden yararlanan yazar, piyeste Ahşid'in psikolojisini, yaşadığı topluma ve kendi bedenine olan uyum sorununu, monologlar aracılığıyla dışa aktarmıştır. Ahşid, kendi kendine konuşarak gerçekleştirmeyi planladığı eylemlerin çirkinliği üzerine düşünür, kendine olan nefretini itiraf eder. Behrever gibi güzel ve soylu bir kadına ancak kendi gibi bir erkeğin sahip olması gerektiğini düşünür. Bununla birlikte Ahşid, haysiyet sahibi bir erkeğin rıza göstermeyen bir kadına zorla sahip olmasını aşağı bulur, tecavüzün yanlış olduğunu dile getiren ifadeler kullanır. Haysiyet sahibi bir erkeğin böyle bir şey yapmaması gerektiğini söyler fakat hemen ardından haysiyetinin olmadığını rahatça kabul edip ahlakî değerleri düşünceleriyle değersizleştirir (KB, s. 8-9).

Freud'un psikanaliz kuramının temelindeki üç öge yer alır: İd, sınırsız arzuları; ego, bilinci ve gerçekliği; süper ego ise bireyden beklenen ve olması gereken durumu temsil eder. İd'in kuralsızlığına karşın süper ego baskıcıdır ve id'in denetleyiciliğini yapar. Aralarındaki dengeyi ego (bilinç) sağlar. Bu bağlamda id için tez, süper ego için antitez, ego için de sentez denilebilir. Ahlâka aykırı arzuların yer aldığı id, "doyumsuz arzuların gönderildiği yer"dir

(Eagleton, 2004: 190). İnsan hayatındaki tatmin edilmeyen arzular, kişinin itibarını sarsacak istekler, öfke ve korku gibi duygular, süper ego tarafından yasak, ayıp, günah vb. nedenlerle bastırılarak bilinçaltına itilir. Bilinç düzeyindeyken bazı engellerle karşılaşp bilinçaltına gönderilen dürtüler, bilinç düzeyine çıkmak için fırsat kollar (Kale, 2015: 89). Ahşid'in bastırılmış dürtülerinin kontrolsüzce açığa çıkmaya başladığı, monologları aracılığıyla adım adım okuyucuya/seyirciye hissettirilmiştir. Yazar, Ahşid'in kendi kendine düştüğü, kendiyle çeliştiği bu monologlar ile insanlığın içinde barındırdığı kaotik duygu şemasını çizmiş, mantık ile arzusun çekişmesine değinmiş, iç ses ile davranış arasındaki uyumsuzluğa göndermelerde bulunmuş, ötelenen kötücül düşünceler ve bastırılan öfkeyi görünür hâle getirmiştir.

Ahşid kötücül düşüncülerini kendi kendine konuşarak itiraf ederken aynı zamanda bu düşünceler için “*kara kara hülyalar*”, “*hâin tasavvurlar*” (KB, s. 9) diyerek de kötü ve hain olduğunu kabul eder. Tiyatronun insana en yüce ve en alçak yönlerini göstermede bir araç olduğunu düşünen yazar, insanın en gizlide kalmış yönlerini göstermeyi amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda Ahşid'in tüm karanlık düşünceleri yazar tarafından monologlar vesilesiyle karakterin kendisine yaptırılmıştır. İkinci fasıl on birinci meclisten alınılıyoruz:

“AHŞİD - (Kendi kendine gezinerek) Yüz ağarttık değil mi? Efendimiz Hüsrev kadar bizi de seviyorlarmış. Meğer beyaz olmak, memleket fethetmek, vezirzâde bulunmak, ülfete vasıta olmaktan büyük bir şey değilmiş! Şu aynaya bakıyorum da kendi kendimden öğreniyorum. Acaba Sultan Efendimiz beni nasıl Hüsrev gibi sever? Hâlâ ben nefsimi Hüsrev kadar sevmeye muktedir değilim!...” (KB, s. 28).

Ahşid'in monologlarında dikkat çeken taraflardan bir diğeri ise değerlere yaklaşım biçimi ve toplumun geri kalanına göre önem arz eden bu unsurları kıymetsizleştiren bakış açısıdır. Birinci fasıl dördüncü mecliste Behrever'e sahip olma kararını açıklayan Ahşid, bu davranışının ona Behrever'in gönlünde bir yer edindirmeyeceğini söyleyerek bedenine sahip olmasının da aralarında bir sevgi bağı oluşturmayacağını söyler. Bu eyleminden sonra Behrever'in haysiyetine küfredeceğine yönelik tahminlerde bulunur. Fakat sonrasında toplumun standart değerleri ile örtüşen bu düşüncelerini arka plana atarak kendi değerler sistemine göre bu kavramları yeniden yorumlar (KB, s. 9).

Behrever, ikinci fasıl ikinci mecliste Ahşid'in Hüsrev'i üzmüş olmasından endişe eder. “*bir Arap vücudu*” (KB, s. 13) olarak isimlendirdiği Ahşid'in karşısında Hüsrev'i yüceltirken aslında Ahşid'i de küçük gördüğünü yaptığı kıyastan anlarız. Bir köle sevdiği adamı asla üzemez. Zaten kendisi bir padişah kızıdır ve Hüsrev, Behrever için kendi hayatından bile kıymetlidir. Aşkının büyüklüğünü şu şekilde tarif eder: “*Benim hayâtım, eğlencem, telezüzüm, ikbâlim, emelim, rahatım bir yere toplanıverse de vücud bulmak lâzım gelse tıpkı onun gönlü gibi olacağını bilemeyecek de yine onun gönlünü kıracak, öyle mi? Yine ben saltanatımda, devletimde rahat rahat güleceğim, eğleneceğim; o mihnetiyle, belâsıyla mahzun mahzun ağlayacak ha! (Acı acı güler) Buna da sebep bu fellâh! Hem şimdi o kara gönlünü yerinden çıkarmağa, o fitrat-ı siyâhını çamurlar içinde yuvarlamağa muktedir olduğum Arap! Allah Allah insan ne kadar büyük olur ise o kadar alçakların kahri altında kalıyor!... Geçmesin nasîbinden... Ben ona gösteririm.*” (KB, s. 13).

Ahşid ve Behrever farkında olmadan aslında monologları ile birbirine meydan okurlar. İkisinin de monologlarında kadere ve talihe göndermeler vardır. Ayrıca Ahşid kötü emellerini, Behrever de zehir içerek ölmeyi planladığını monologlarında açıklamıştır. Behrever ve Ahşid'in monologlarında aşk itirafları vardır. Behrever Hüsrev'e olan aşkını mübalağalı olarak monologlarında anlatırken Ahşid de Behrever'e duyduğu saplantılı sevgisiyle ilgili değerlendirmelerde bulunur. Behrever, Ahşid'i küçümseyen hitamlarda bulunurken Ahşid de Behrever'in benliğini ve kararlarını önemsememektedir. İkisi de aralarındaki sınıf farkına ve ten rengine göndermeler yapar. Piyesteki monologlar bu yönüyle Ahşid ve Behrever'i ortak noktalarda buluşturmaktadır.

Kara Bela piyesinde yer alan monologlarla birlikte şahısların aşka bakış açısı ve yaklaşımını da tespit etmek mümkündür. Behrever, tutkuyla, sabırsızlıkla; Ahşid, intikam duygusuyla ve hırsıyla; Hüsrev savaşçı bir erkek olmasına rağmen sevdiği kadınla yan yana gelmeye dahi imtina edecek kadar ürkeklikle sevmektedir. Hüsrev'in ağzından piyes boyunca doğrudan aşk itirafı gelmez. Yalnız başınayken bile Behrever'e olan hisleri hakkında yorum yapmaz. Hüsrev'in dolaylı da olsa Behrever'i sevdiğinin okuyucuya/seyirciye hissettirildiği ilk yer ise kendi kendine yaptığı bu konuşmasıdır:

“*HÜSREV - İnsan bu kadar talihli olur da bu kadar da ikbalinden korkar mı? Bir huri beni yanına çağırmış, Azrail kucağına düşecek kadar korkuyorum; Arap'ın hakkı var; bu kadar*

bin düşmanın okundan, yayından korkmadım da bir meleğin kaşından, kirpiğinden mi ihtirâz edeceğim? Ne olmak ihtimali var?” (KB, s. 36).

Namık Kemal, ölüm üzerine olan düşüncelerini Behrever aracılığıyla bildirir. Genç kız ölümün gençliği ve zenginliği delip geçen zamansızlığına göndermeler yapar. Ayrıca acı çekmenin sosyal sınıfla ve zenginlikle alakalı bir durum olmadığı da beşinci fasıl birinci mecliste Behrever’in yalnız başına kaldığı bir anda kaderine ettiği sitemle okuyucuya/seyirciye aktarılmaya çalışılmıştır: “*(Yalnız) Of! Bu gençlikte, bu kadar devletler, rahatlar arasında... Hatta hayatımdan ziyâde sevdiğim Hüsrev’i yatağında göreceğim zamanda ölmek!...*” (KB, s. 49).

Şahısların şüpheli gördükleri ve onları tedirgin eden ama çözümleyemedikleri durumlarda da monolog tekniğinden yararlanıldığı tespit edilmiştir. İkinci fasıl beşinci meclis Nurcihan “*(Kapıdan çıkarken kendi kendine) Kızda bir hal var...*” (KB, s. 21) diyerek zihnini kurcalayan şüpheyi okuyucu/seyirci için görünür kılmıştır.

4.3. Özetleme

Vak’aya dayalı edebi eserlerde bazı olayların ana hatlarıyla verilebilmesi, eserin gereksiz uzamasını engellemek ve yer yer hatırlatmalarda bulunmak için özetleme yapılır. Eş zamanlarda ayrı yerlerde gerçekleşen olayları yazarın aynı perdede seyirciye sunması mümkün değildir. Tiyatro sahnesinin mekân hususundaki sınırlılığı düşünüldüğünde özetleme tekniği yazarın zorunlu olarak kullandığı ancak dramatik kurgunun işlerliğini artırarak olaylar arasındaki sebep - sonuç ilişkisini kurmasına da yardımcı olan bir faktördür. Yazarın her olayı ayrıntılarıyla vermesi mümkün değildir. Olayların akışına yön veren bazı olayların özetlenerek verilmesi hem seyirciyi/okuyucuyu sıkmaz hem de tiyatronun kısıtlı imkânlarından doğan olumsuzluklar avantaja dönüştürülmüş olur.

Vatan yahut Silistre’nin karakterlerinden Rüstem Bey, Silistre’nin savunması sırasında karşılaştığı Sıtkı Bey’i uzun yıllardır görmediği eski dostu Ahmet Bey’e benzetir. Sıtkı Bey’e Ahmet adında kardeşi olup olmadığını sorar. Bu soru sonrasında Sıtkı Bey, öyle bir kardeşi olmadığını ama Ahmet Bey’i tanıdığını ve başına neler geldiğini bildiğini söyler. Sıtkı Bey, Ahmet Bey’in hikayesini anlatmaya başladığında ise asıl gerçek ortaya çıkar.

Namık Kemal, Sıtkı Bey'in geçmişte yaşadığı talihsiz olaylardan sonra kimliğini değiştirerek Ahmet Bey'e dönüşme serüvenini anlattığı ikinci fasıl dördüncü mecliste (VS, s. 30-35) özetleme tekniğinin işlevselliğinden istifade eder. Piyenin bu kısmı Zekiye'nin hiç görmediği babasının Sıtkı Bey olduğunun anlaşılmasını sağladığı gibi baba kızın yıllardır birbirini neden göremediğinin de açıklayıcısı niteliğindedir:

“SITKI BEY - Söyleyeyim de dinleyiniz. Ali Bey Manastır'da evlenmiş idi. Alayının kaymakamı olacak edepsiz, bir gece beyin evine misafir gider. Ne misafir! Kahrolacak melun vatanın namusunu muhafaza için beline takılan kılıcı eline alır ve zorla çocuğun haremine tasallut etmek ister. Bir asker, bir insan, öyle bir köpeğe ne yapar? Beynine bir tabanca vurur, canını cehenneme gönderir. Askerlik gayretini, insanlık namusunu bilenlerin hepsi, çocuğu alkışlarlar. (...)

Dîvân-ı Harp! O, hiç sizin reyinizde bulunmadı. O vakit ki Divan-ı Harplerin azasını bilirsiniz a? Hani bir rütbe üst tarafındaki zabite çubuk doldurarak, vekilharçlık ederek, ayak öperek, dayak yiyerek yetişen ağalar!... Çocuğun bir muhakemede asker kaçacağı gibi, vatan haini gibi kurşuna dizilmesine hükmettiler. (...)

O da tıpkı sizin fikrinizde bulundu. Anlaşıyor ki bir mektepte, bir mülkte yetişmişsiniz. Ahmet Bey emri alır almaz, doğru Divan-ı Harb'e gitti. Ben yanında idim. Hâli tamamıyla bilirim... 'Ben askere, bu yolda can vermek için girdim. İsterseniz beni de Ali Bey'le beraber kurşuna dizin. Hazırım. Lakin cellât olmak elimden gelmez. Hatta emrettiğiniz iş cellâtlık da değil, adeta katillik, o hizmeti bir başka bendenize gördürün!' dedi.” (VS, s. 31-32).

Dîvân-ı Harp, Ahmet Bey'in teklifini kabul etmeyerek onu asilikle suçlar. Ali Bey, kurşuna dizdirilir. Ahmet Bey'i de askerlikten “keçe külâh” ederler (VS, s. 32).

“SITKI BEY - Bîçare Ahmet; o da Manastır'da evlenmiş idi. Üç yaşında bir oğluyla, on dört aylık bir de kızı vardı. Gördüğü rezaletin, hakaretin üzerine, evine gidemedi. İki masum, iki bigünah çocuğunun yüzüne bakmaktan utandı. O gülle, kurşun yağdığı zamanlar metris altına girmeyen adam, biri yüzüne baksa kendisini hicabından eriyecek zannederdi. Vahşi hayvanlar gibi ormanlarda, ağaç kovuklarında saklanırdı. Her gün bin kere kendini

öldürmeye kalkıştı. Sonra bu dünyaya kendi ihtiyarıyla gelmediğini düşünürdü. Öteki dünyaya kendi ihtiyarıyla gitmekte hak göremezdi.(...)” (VS, s. 32-33).

Sıtkı Bey, yaşananlardan sonra Hicaz’a gitmeye karar vermiştir. Gönlü adeta taş kesilmiştir. Hicaz’da bulunduğu esnada dünyayı düşünmek istemez, ailesini de unutmuştur. Vatanını unutamamış, devletin kendini yetiştirmek için sarf ettiği paraları gönlünden çıkaramamıştır. Yeniden askere gitmeye karar verir. Sil baştan hiç askerlik yapmamış gibi nefer olarak göreve başlar. Beş yıl sonra onbaşı olur (VS, s. 34).

“SITKI BEY - İş o derecede kalsa... Eski rütbesini tekrar alıncaya kadar hiç kimseye kendini bildirmemişti. Bir daha keçe külah olmayı kim ister? Yalnız, o rütbeye geldikten sonra Manastır’da bir dostuna mektup gönderebildi, Manastır’da topu bir dostu var idi mektup gönderişi de çoluğundan çocuğundan bir haber almak için idi. Sağlıkla haber almaya kalkışmayaydı. İlk aldığı mektupta Silistre haremının kendi için beş sene verem döşeklerinde yattıktan sonra hasretle ahirete gittiği yazılmıştı. Arası iki yıl geçmedi, dostundan bir mektup daha aldı. İkinci mektuptan ne haber beklersiniz. Oğlu da vefat etmiş. Son nefesinde iki söz söylemiş: İptida ‘Babacığım!’ demiş; sonra, ‘Vatan...’ Babacığım dediği vakit gözlerini gökyüzüne dikmiş, sanki pederini aramış. Vatan dediği vakit etrafına bakınmış; sanki her bakışı, ‘Yatacağım toprağı düş-mana çiğnetmeyiniz!’ dermiş... Felaket bununla bitti mi zannedersiniz? Hayır! Dostundan bir iki mektup daha geldi. İçinde ‘Kızın kayboldu!’ diyor; kızın da öldü söylemek istemiyor. Zahir, o biçare de ihtiyarlamış! O biçarenin de yüreğine zaaf gelmiş! Çektiği belalardan o kadar bıkmış ki, Ahmet’e kendi derdinden bir pay vermeye kıyamamış. İşte Ahmet Bey’in hâlini anladınız. Şimdi onun da senin gibi, belki senden büyük bir rütbesi var. Allah rızası için bir yerde rast gelersen tanıma! İstersen selam bile verme. Adını işitirlerse, belki yine ‘keçe külah’ derler. Haremının, oğlunun, kızının mezarını göremedi, belki kendi mezarını da vatanda bırakmaz. Biçareyi vatani içinde yaşamaktan men ettiler belki vatani için ölmekten de men ederler.” (VS, s. 35).

Piyesin üçüncü fasıl beşinci meclisinde Sıtkı Bey; Zekiye, İslâm Bey ve Abdullah Çavuş’u savaş sırasında özel bir göreve gönderir. Üçünün birlikte gerçekleştirdiği görevin detayları ve karakterlerin başlarından geçenler Abdullah Çavuş’un ağzından özetlenerek nakledilir. Karakterlerin günlerce süren yolculuğu sahnenin kısıtlı imkânlarına göre tertiplenerek özetleme tekniği ile seyirciye/okuyucuya sunulmuştur:

“ABDULLAH ÇAVUŞ - Buradan çıktık. Üç gece bir köyde yattık. Bir türlü ordunun yanına yanaşamadık. Sonra bir gizli yol bulduk. Sürüne sürüne ta şu tepenin altına gittik. Orada bir mağara var. Ben avcılık zamanından bilirim. O mağarada saklandık. Düşman başladı gece yarısı çadırlarını yıkmaya. İslâm Bey bunu gördü mü? Haddin varsa zapt et. O der: ‘Ben elbette çıkacağım.’ Gölge: ‘Ben de elbette çıkarım.’ Ben: ‘Etmeyin!’ dedim, olmadı; ‘Lazım değil.’ dedim, olmadı. ‘Eey... Haydi, çikalım, kıyamet mi kopar?’ dedim, çıktık, sürüne sürüne, gizlene gizlene cephanenin yanına bir hayli yaklaştık. Yaklaştık ama ne fayda, cephanenin etrafını karakol içinde karakol sarmış. Düşündük, çalıştık, bir türlü istediğimiz yere sokulamadık. Ben: ‘Haydi selametle şuradan çikalım.’ derken İslâm Bey cephaneye karşı bir tabanca atmasın mı? Meğer kapının önüne bir barut sandığı indirmişler. Kurşun da, ta vardı onu buldu...

SITKI BEY (Sözünü keserek) - Sonra?

ABDULLAH ÇAVUŞ - Sonra ne olacak? Bir gürültüdür koptu. Tüfeğe sarılan sarılana... Başladı üzerimize dolu gibi kurşun yağmaya... İslâm Bey sanki ölüme âşık imiş gibi kurşunları kucalamaya çalışıyordu. Gölgesi zaten yanından ayrılmaz. Sanki ölümü gözümle gördüm desem inanın! Bereket versin, İslâm Bey üç yerinden yaralandı da -o mübarek de hep ön tarafından yaralanır- bayıldı, yere yıkıldı. Ben omuzlarından tuttum. Çocuk da ayaklarına sarıldı, mağaranın kenarındaki çalılığa girdik, onu da beraber çektik... Kargaşalıkta izimizi bulamadılar! Yavaş yavaş mağaramıza sokulduk. O arada iki kurşun da benim kismetime düştü. Biri sağ küreğimin üstünde idi çıkardım, öteki de budumda. Hem ön tarafta hâlâ duruyor.” (VS, s. 56-57).

Karakterlerin mekândan mekâna sıçrayan ve aksiyon içeren macerasını olduğu gibi sahneye taşımak neredeyse imkânsızdır. Piyas öncelikle sahnelenmek için yazılmıştır. Dar bir alanda oynanacak piyesin, geniş alanlara ve uzun zaman dilimine yayılan olayları sahnenin koşulları düşünülerek özetleme tekniği ile okuyucuya/seyirciye sunulmuştur.

Akif Bey’in ikinci fasıl dördüncü meclisinde Dilrûba’nın üç yıl boyunca kaç farklı erkekle münasebetinin olduğunu ve bu erkeklerin hayatlarına etkisini Şahin aracılığıyla öğreniriz:

“ŞAHİN - Of!... Bu memleketi de şu fahişe mi harap edecek? Üç senenin içinde sekiz delikanlı damına düştü, canından dur oldu. Üç günün içinde iki budala yalandan şehadet etti, dininden mahrum kaldı. Akif sağ ise o yolda gidecek.(...)” (AB, s. 39).

Birinci fasıl ikinci mecliste gemiye binerek savaşa katılan Akif Bey’in üçüncü fasıla kadar öldüğü zannedilmektedirler. Üçüncü fasıl dördüncü mecliste Çürüksu’ya geri dönerek piyesteki yerini alan Akif Bey, gittikten sonra gemide başına neler geldiğini anlatarak insanların kendisi ile ilgili duyduğu yalan haberlerin sebebini açıklamaya çalışır:

“AKİF BEY - (...) Yok babacığım! Ölmedim. Ben vatanımın namusunu muhafaza etmek için canımı feda etmek istedim, kadere muvafık gelmedi. Cephaneyi attım, etrafımı duman bürüdü. Gürültünün dehşetinden biraz zaman kaybetmişim. Ayıldım baktım ki denizdeyim. Yanı başımda bir tahta parçası yüzüyor. Hazret-i Musa’ya bir beşiği Nuh teknesi, cay-ı aman eden Rabbim beni de o kadar ateşin, o kadar dalganın arasından o tahta parçasıyla kurtardı. Yanıma dakikada bir gülle düşerdi de sanki eli kılıçlı bir Türk’e rast gelmiş düşman gibi çekine çekine etrafıma dolaşırdı, bir tarafıma dokunamazdı. Dört kere denizin ta dibine gittim, hele birinde iki avucum çakıl taşıyla doldu, tahta parçası elimden fırladı, yine aradan bir dakika geçmeden Hakk’ın sevdiği kullarına gönderdiği hidayet gibi beni arayarak üzerime gelmeye başladı. Denizin yüzüne o tahta ile çıktım.” (AB, s. 64).

Akif Bey, denizde başına gelen hadiseleri heyecanla çevresine nakletmeye devam eder. Denizden çıkmasına onu fark eden bir delikanlı yardım etmiştir. Akif Bey’i fark eden delikanlı soyunarak denize girer ve onu çıkarmaya çalışır. Bu esnada bir humbara patlar, delikanlı Akif Bey’e sarılarak onun patlamadan etkilenmesini önler ancak delikanlı şehit düşer. Akif Bey, kurtulduğuna bu nedenle sevinemez (AB, s. 65). Gemideki olaylardan sonra soğuk alarak baş hummasına uğrayan Akif Bey rahatsızlığından ötürü de ailesine sağ olduğunu bildiren bir mektup yazamamıştır (AB, s. 66).

Akif Bey’in gemide yaşadıkları, yaptıkları uzun tiratlarla kahramanca anlatılır. Dilerüba’nın cazibesiyle ve şuh kişiliğiyle erkekleri kandıran kadın olmasından ötürü hakkında uzun uzun konuşmaya gerek görmeyen Süleyman, gelini Dilerüba’nın yeniden evlenmesini eleştirel cümlelerle oğluna açıklar. Süleyman’ın bu cümleleri aslında bir erdem eğitimidir. Kocası muharebeye katılan kadının eşinin ardından yeni bir ilişkiye başlamasının vefalı bir davranış

olmadığı gibi sadakatsizlik içerdiği vurgusu da yapılır. Süleyman, yaşadığı çağda özellikle kadınların sahip olması gereken erdemli davranışları olumsuz örnekleri eleştiren söylemleriyle belirginleştirir.

Dördüncü fasıl ikinci mecliste Dîlrüba'nın düğünündeki çalgıcılar gittikleri meyhanede bir haftalık süreçte şahit oldukları olayları etrafındakilerle muhabbet amaçlı paylaşırken özetleme tekniğini kullanılmıştır. Çalgıcılar Dîlrüba'nın konağına bir haftada iki kere düğün için gitmişlerdir. Meyhane sakinleri bu olayı zaten işitmişlerdir lakin işin aslını tam olarak bilmemektedirler ve ilginç buldukları hadisenin sebebini çalgıcılara sorarlar:

“ÇALGICI - Nasıl olacak? Hanım bir beye vardı. Meğer eski beyi sağ imiş. Biz düğün üzerinde iken çıka gelmesin mi?

MEYHANECİ - Ey... Sonra ne oldu?

ÇALGICI - Sonra ne olacak? Yeni nikâh bozulmuş. Eskisini de hanım bozdurmuş. Kadınlar neyi murat eder de ellerinden kurtulur? Yine tuttu berikine vardı.” (AB, s. 82).

Dîlrüba'nın iki erkekle olan evlilik serüveni kısaca özetlenerek nakledilirken Dîlrüba'nın yeniden Esat ile evlendiğini bu kısımda çalgıcıların meyhanedekilerle arasında geçen bu konuşma aracılığıyla Akif Bey de öğrenmiş olur. Akif Bey'in eylemleri üzerinde bu haberin tesiri oldukça fazladır. Akif Bey eğer Dîlrüba'nın yeniden evlendiğini duymasaydı belki de o kadar öfkelenmeyecekti ve onu öldürmeyi kafaya koymayacaktı. Burada aksiyonun ilerlemesinde özetleme tekniğinin önemi açıkça görülmektedir.

Beşinci fasıl ikinci mecliste Akif Bey ile Süfyan arasında geçen konuşmalar Kamer aracılığıyla kısaca özetlenerek Dîlrüba'ya aktarılır:

“KAMER - Hanımcığım! Süfyan geldi. Bey. Öteki bey. Kendine bir yerde rast gelmiş, üzerine silah çekmiş. Söyletmiş. Şahitliğe sizin hatırunuz için gittiğini bile söyletmiş ‘Dava ederse fena olur’ diyor, korkuyor. Bu gece kaçacak. Hava uygun olursa sandalını kaldırarak. Karşıya Kırım’a gidecek.” (AB, s. 109).

Süfyan'ın Akif'ten çekinerek kaçacak kadar korkmasıyla işlerin sarpa sardığı ve her an bir felaketin gerçekleşebileceği okuyucuya/seyirciye hissettirilir.

Namık Kemal, özetleme tekniğini *Gülnihâl* piyesinde oldukça yoğun biçimde kullanmıştır. *Gülnihâl*, piyesteki olayların gerçekleşme anından önceye giderek Kaplan Paşa'nın geçmişte yaptıklarını örnek göstererek bugün yapabileceklerini delillendirmeye çalışır. Kaplan Paşa'nın zalim kişiliği *Gülnihâl*'in ağzından geçmişte tanıklık ettiği olaylar aracılığıyla okuyucuya/seyirciye özetleme tekniği ile aktarılır:

“GÜLNİHÂL - Sen, daha bir yaşında idin. Onun küçük kardeşi. Kahraman Bey'i şu zindan kapısının önünde astılar... Sen, yeni sütten kesilmiştin. Dün buraya gelen hanımın babasını, bin hile ile kaleye aldılar. Yemin ettiler, kılıç atladılar, kan yaklaştılar, kardeş oldular, yemeğe çağırdılar. İçkiyi halayıklara dağıttırdılar. Ben de içlerinde idim. Birbirilerinin kılına dokunmamak için Allah'ın mübarek adına yemin ederken, bir çift kurşun alnına, bir çift kurşun da göğsüne vurdular. Zavallı şehit! Yaralı arslan gibi, bıçağına sarıldı. Bir atılıştı, odanın orta yerine kadar fırladı. Fırladığı yerde, cansız yıkıldı...” (G, s. 5).

İsmet'i Muhtar Bey'in hayatının tehlikede olduğu konusunda uyaran kadın, anlattığı anılarla Kaplan Paşa'nın kötü yaradılışını gözler önüne sermektedir.

Kendi yaşadıklarının İsmet'in başına gelmesinden de korkan kadının haklılığı piyesin ilerleyen kısımlarında ortaya çıkar. *Gülnihâl*'in ileri görüşlülüğü, hayat tecrübesinden kaynaklanmaktadır. *Gülnihâl* devam eden konuşmasında nasıl esir düştüğünü ve İsmet ile yollarını kesiştiren olayları özetleme tekniğiyle açıklığa kavuşturur:

“(...) Gözlerimi açtım ki kendimi gemide, elimi ayağımı zincirde buldum. Meğer beyimin canına kıyan mel'ûnlar beni de esir diye cellat suratlı bir herife satmışlar... Nihayet eziyetten eziyete, dayaktan dayağa, hakaretten hakarete, beladan belaya düşerek buralara kadar geldim... Dünyanın bin türlü felaketi, gönlüme bir katılık getirmişti Elimden geleni yaptım, konağa satıldığımın on beşinci günü beni buraya getiren esiremin gözümün önünde boynunu vurdurdum...” (G, s. 8).

Gülnihâl, kendisine yaşatılan kötülüklerle birlikte çektiği acıların yanında intikam almayı da öğrenmiştir. Esircisinden intikam alan kadın, göstermiş olduğu hüneri yeni bir saldırı

karşısında tekrar sergileyebileceğinin sinyallerini, bu hikâyesi ile okuyucuya/seyirciye sezdirir.

Gülnihâl dışında Zeynel Bey ve Zülfikar gibi şahısların sözlerinde de özetleme tekniği kullanılmıştır. Üçüncü perde ikinci mecliste zindandaki Muhtar Bey'in yanına gelen Zeynel Bey, Kaplan Paşa ile olan konuşmalarını özetleyerek ona aktarır:

“ZEYNEL BEY - (Muhtar Bey'e) Kardeşim! Ah, niçin geçen sene gözüüm ağrıdığı zaman kör olmadım da seni bu hâlde gördüm? Sen mertsin, dünyada hiçbir şeye sıkılmazsın, dünyada hiçbir şeyden korkmazsın, değil mi? Zaten de korkacak bir şey yok! Akşamüstü bütün beyler gittik, Paşa'nın ayaklarına kapandık. Sana herkesin bu kadar sevgisi olduğunu bilmezdim. Yalnız dostun ben değilmişim. Memleketten çıkmak şartıyla seni bırakıyor...” (G, s. 66).

Zülfikar'ın Kaplan Paşa'nın yakın adamlarından biri olmasına rağmen neden Muhtar Bey'e yardım ettiği üçüncü perde dokuzuncu mecliste özetleme tekniği ile açıklığa kavuşturulur:

“ZÜLFİKAR - Macaristan'a ilk geçtiğimiz gün, kendi canınızı tehlikeye koymuştunuz da düşman elinden bir delikanlının canını kurtarmıştınız. Hatırınızda mıdır?

O benim kardeşimdir.

Ben, kırk yaşında bekâr bir adamım. Çocuk, benden on beş yaş küçüktü. Ben, büyüktüm. Hem kardeş hem evlat gibi severdim. Dünyada ne kadar ümidim varsa ona bağlamıştım. Zehirlediler, o sevgili kardeşimi zehirlediler. İstedikleri yola gelmiyor, diye zehirlediler. İki senedir, bir köpeğin hizmetindeyim. Her yanına girdikçe bütün zamanım onu gözetlemekle geçiyor...” (G, s. 88).

Zülfikar, Macaristan'da kardeşine yardım ettiği için Muhtar Bey'i sevdiği onunla olan diyaloglar esnasında anlattıklarıyla gün yüzüne çıkar. Zülfikar'ın geçmişine dair verdiği bu bilgi ile Kaplan Paşa'ya olan ihanetinin sebebini de açıklığa kavuşturulduğu gibi intikam arzusunda olan adamın sabırlı ve zeki biri olduğu da gözler serilir. Kaplan Paşa'ya tahammülü olmasa da intikam için yıllardır doğru zamanı beklemiştir. İki yıl boyunca Kaplan Paşa'nın hâl ve hareketlerini ona fark ettirmeden izleyen adam, rakibini tanımanın öneminin farkında olacak kadar da zekidir.

İsmet'in Kaplan Paşa ile nişanlamasının ardından ihanete uğradığını düşünerek ondan nefret eden Muhtar Bey, olayın iç yüzünü arkadaşlarından özetleme tekniği vasıtasıyla öğrenir:

“ZEYNEL BEY - Kız vefatını işitti iki gün kendini öldürmeğe çalıştı... Geceleri Kaplan'ın karşısında duruyor, ciğerini eziyor, herkese ettiği eziyetlerin birer birer acısını çıkarıyor... ŞEMSEDDİN BEY - (...) On altı yaşında bir kız fırsat buldukça kendini pencereden atmağa çalışır, günde yirmi iki saat ağlar, iki saat uyumaz, bayılır, çıldırır, titrer...” (G, s. 115-116).

Muhtar Bey, bunları duyduktan sonra İsmet'in sadakatine inanır ve yeniden ona karşı yüreği ısınır.

Celâleddin Harzemşah'ta merkezî kişi Celâleddin'in fizikî olarak bulunmadığı mekânlardaki bazı olaylar özetleme tekniğinden yararlanılarak kurguya taşınmıştır. Celâleddin, Harzemşahlar devletinin sınırları içinde gerçekleşen Tatar zulmünü, halkın durumunu, savaşın gidişatını ve neler olup bittiğini özetleme tekniği ile öğrenir. İkinci perde beşinci mecliste Celâleddin'in Harezm'de kalan ordusunun durumu Özbek'in ağzından özetlenerek olayların seyri okuyucuya/seyirciye nakledilir:

“ÖZBEK - Hayır değil, pâdişâhım!... Bendenizi talim baykuş gibi musibet tatarlığına, Cengiz adamı gibi efendimizi mahzun edecek şeyleri haber vermeye tayin etmiş. Nureddin geldi. Biz de bu taraf çekildikten sonra Harzem'de olan ordumuz bütün bütün perişân olmuş. Ümerânızdan biri kendisini kurtarabilmiş. O da yaralarından bayılmış da meyyit zannolmuş. Tatarlar, memleketi yağma hırsıyla orduya bakmamışlar meğer ihsân buyurduğunuz küheylan kendi kadar sadık bir mahlûk imiş. Bîçareyi dişi ile arkasına atmış, bir kenara çıkarmış.

“CELÂL- O kadar tafsilât lâzım değil, Harzem gitmiş mi? Birâderler ne olmuş? Ötekiler (...)

ÖZBEK - (lâkırdısını keserek) Memleket gitmiş pâdişâhım. Mel'unlar, onu da Buhara'ya, Hocend'e benzetmişler, yerle yeksân etmişler.” (CH, s. 128).

Geniş bir zaman dilimini kapsayan piyeste Neyyire'nin anlatımıyla birinci perde birinci mecliste geçmişe gidilir. Neyyire öncelikle Celâleddin'e eski aşk dolu günlerini hatırlatmak

adına geçmişten bahseder ve ilerleyen konuşmalarında daha da geçmişe giderek gençlik yıllarında bir padişah olan babasıyla savaşa katıldığı günleri anlatmaya başlar. Kadınların da erkekler gibi savaşa bulunması gerektiğini düşünen yazarın bu fikri Neyyire'nin anılarıyla birlikte desteklenir. Neyyire, daha sonra padişah olan eşinin arkasında kalmayı reddederek savaşa katılmayı tercih etmiştir. İdeal Müslüman ve Türk kadını temsil eden Neyyire'nin geçmiş yaşantılarının özeti, bu tercihinin babasının onu yetiştirme tarzından ve fikirlerinin ona da sirayet etmesinden ileri geldiğinin açıklayıcısı niteliğindedir. Savaşa katıldığı günlerde anne ve babası arasında geçen konuşmaları Celâleddin'e anlatması ile Neyyire'yi daha yakından tanırız.

On üçüncü perde birinci mecliste Celâleddin'in yakın adamlarından olan Nureddin, anlaşma yapmak için Bağdat, Şam ve Konya'dan döndükten sonra Celâleddin ile görüşerek yaşadıklarını anlatmıştır:

“NUREDDİN - Arz edeyim, pâdişâhım! Müstansır'ın cümletül-mülkü olan Alkam'ı, dâinizi pek büyük iltifatlarla, ikramlarla kabul etti. Nâsır'ın bazı şiddetleri, tevehhümleri üzerine Harzemşeh aleyhine Bağdatça hâsıl olan infiâlin şimdiki halde hükmü kalmadığına ve efendimizce her türlü âmâlin zaman-ı revâcı geldiğine dair birçok mukaddimeler sert etti! Sözlerini cidd ü hakikate hamlettim. Mecnun gibi birçok ümitlere düştüm! Pâdişâhımız için, halifenin yed-i galibe-i satveti ile ashâb-ı tevhidin sahib-i rey ittahâdı olup da dünyayı Tatar tasallutundan kurtarmaktan başka bir emel mevcut olmadığını beyân eyledim...” (CH, s. 253-254).

Nureddin, on dördüncü perde birinci mecliste ise günler süren ve farklı mekânlarda farklı insanlarla gerçekleştirdiği görüşmelerini özetleme tekniğinden yararlanarak Celâleddin'e aktarmıştır.

Beşinci fasıl on dördüncü perde birinci mecliste Moğol ile savaş hâlinde olan Harzem Devleti'nin muharebe meydanında başına gelenleri Celâleddin, Mihr-i Cihân'a özetleyerek aktarmaktadır:

“CELÂL - (...) Kavga arasında vücuduma bir baygınlık çöktü! Dinlenmek, kuvvetimi toplamak için bir ağaç gölgesine çekilecek oldum. Beni kaçıyor, zannetmişler... Bizim asker

bozuldu. Onlar tuttular, bozulmuş askerden kaçtılar. Kuvvetleri de üç mislimize yakın idi!... Allah'ın adli ne büyüktür? Vücudunu talimle mütenasip yaratmış. Bir iki musibete uğradık...” (CH, s. 274-275).

Namık Kemal, *Kara Bela*’da özetleme tekniğinden şahısların geçmişine dair bilinmeyenleri açıklığa kavuşturmak için yararlanmıştır. Şahısların herkesten sakladıkları olaylar, itiraf niteliğinde özetlenerek aktarılmıştır. Birinci fasıl dördüncü mecliste Ahşid, saraya hadımağası olarak girme sürecini ve öncesinde yaşadıklarını özetleyerek nakleder. Kendi ağzıyla eski efendisinin yanında kazandığı paraları esircilere yedirdiğini itiraf eder. On yıl boyunca esirlik hayatının bin bir türlü zahmetine katlandıktan sonra saraya hadım ağası olarak girmeyi başardığını ve mantığa ters düşen bu davranışının sebebinin aşktan ileri geldiğini kısaca açıklar:

“AHŞİD - (Kendi kendine) Ey şimdi fenâ mı etmişim de eski efendimin yanında kazandığım paraları esircilere yedirmişim... On sene esirliğin bin türlü meşakkatini yüz bin türlü azâbını çekip de belâdan kurtulduktan sonra âzâd kâğıdımı yıtmışım, şu saraya yalandan hadım ağalığı ile satılmışım!” (KB, s. 8).

Behrever, Ahşid’den aldığı zehri içtikten sonra halasını, babasını ve Hüsrev’i yanına çağırır. Beşinci fasıl yedinci mecliste odaya gelen Nurcihan, Şah ve Hüsrev genç kızı acılar içinde kıvrılır hâlde görürler. Behrever’in neden bu hâlde olduğunu merak ederler. Genç kız, Ahşid’in kendisini kandırarak zorla sahip olmasından ve bu hâldeyken Hüsrev ile evlenemeyeceğini düşündüğü için zehir içtiğini yakın çevresine açıklar:

“BEHREVER - (...) Şimdi dinleyiniz... Sebeb-i vücudum Babacığım, Velinimetim Halacığım, Efendim Hüsrevim, Hakikatli Dâyecığım... Hepiniz dinleyin... Yarın Hûzur-ı Bârî’de söyleyeceğim lakırdıları sizden niçin saklayayım... Dinleyin, dinleyin de hâlîme ağlayın! Bu fellah, bu sizin hadım zannettiğiniz mel’ûn... Aman, bu yüreğimin acısı da insana lakırdı söyletmeye meydan vermez ki... Gel Hüsrev, gel öleceğim... Yanımdan ayrılma... Bari öldüğüm zaman senin kucağına düşeyim... (Hüsrev yanına geldiği zaman kendini biraz toplayabilir) İşte bu mel’ûn fellâh! Beni urzımdan mahrûm etti, beni Hüsrev’ime lâıyk olmaktan düşürdü... Bana zehir verdi... İçtim ölüyorum...” (KB, s. 55).

Günlerdir perişan bir hâlde olan Behrever'in üzüntüsünün nedeni ve Behrever'in intiharının gerekçesi, piyesteki diğer şahıslarca anlaşılmasında özetleme tekniğinden yararlanılmıştır.

4.4. Leitmotiv

Müzikten romana geçmiş bir terim olan leitmotiv, bir kişinin kendine özgü tavrını, sık sık tekrar edilen davranışları ve sözleriyle yansıtmak olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca yazarın üslûbu gereği sık sık kullandığı sözler de leitmotiv örneği kabul edilmektedir (Güntay, 2016: 40).

Vatan yahut Silistre piyesinde yazarın bir anlatım tekniği olarak birçok leitmotive yer verdiği görülmektedir. Namık Kemal, “vatan şairi” olarak Türk edebiyatına ismini yazdırmıştır. Vatan ile ilgili düşüncelerini anlatmak için aracı kıldığı piyesi de bu fikirlere uygun olarak adlandırılmıştır. Piyes boyunca piyesteki şahısların ağzından “vatan” sözcüğü düşmez. Piyes boyunca “vatan” sözcüğü yinelenerek vatan türlü şekillerde ele alınır. İlk olarak vatan sözcüğünü İslâm Bey zikreder. Onun ağzından “*vatan muhatarada*” (VS, s. 9) ifadesiyle Osmanlı topraklarındaki tehlikenin varlığı bildirilir. Âşık olduğu kadını görmeye gelen İslâm Bey'in aslında değer verdiği yegâne şeyin “*vatan muhabbeti*” (VS, s. 9) olduğu bu haberin hemen ardından gelir. Piyes birbirini seven iki gencin aşkını anlatacak gibi görünse de İslâm Bey'in bir anda gideceğini açıklayarak vatan üzerine konuşmasıyla piyesin seyri değişir. İslâm Bey'in “*Vatan! Vatan!...*” (VS, s. 9) diye haykırmasıyla piyesin üzerinde durduğu düşünce belirginleşmiş olur ve “*Vatanımı sevmeyeyim mi?*” (VS, s. 10) diye sormasıyla birlikte piyese hâkim olan duygunun vatan sevgisi olduğu anlaşılır. Yazar için en büyük insanî değer ve en kıymetli erdem vatan sevgisidir. Piyeste İslâm Bey'in vatan üzerine yaptığı uzun nutkun ardından diğer şahısların gündemindeki en önemli hususun da “vatan” olduğu görülür. Yazar, kendi fikirlerini şahıslar aracılığıyla tekrar eder. Edebiyat hayatı boyunca düşünceye dayalı bir edebiyat oluşturma arzusunda olan yazar *Vatan yahut Silistre* piyesinde de vatan kavramı ve bu kavramla ilintili olarak millet olma bilincini döneminin aktüel meselesi olarak ele almıştır. Bu nedenle “vatan” bir slogan hâlinde şahıslarca tekrar edilerek kutsal bir değer olarak yansıtılmıştır. Yazar piyeste yapmış olduğu vatan vurgusuyla halkın aydınlanmasına ve memleketin kurtuluşu için harekete geçmesine hizmet amacı güder. Piyeste bu sözcüğü daha çok İslâm Bey zikreder. İslâm Bey'in ardından

diğer erkek şahısların da konuşmalarında “vatan” kavramı üzerine yaptığı konuşmalar dikkat çekmektedir.

Piyesteki şahısların gönülleri vatan sevgisi ile dolup taşmaktadır. Vatan sevgisinin aşılarmaya çalışıldığı piyeste bu amaca uygun olarak en çok tekrar eden ifadelerden bir diğeri “gönül”dür. Piyes, her ne kadar vatan düşüncesi etrafında şekillense de Zekiye ve İslâm Bey’in aşkı da kurgunun gelişmesinde etkili olmuştur. *Vatan yahut Silistre* piyesi Silistre kalesinin müdafaasını anlatırken hem beşerî aşkı hem de vatan aşkını ince ince işleyen bir yapıya sahiptir. Bu sebeple yazarın piyesinde sık sık “gönül” sözcüğüne rastlanmaktadır. Zekiye “*Anneciğim! Gönlüme niçin bu kadar rikkat verdin?*” (VS, s. 3) diyerek bu sözcüğü ilk kullanan ilk şahıs olmuştur. Vatan ifadesi erkek karakterlerin konuşmalarında dikkat çekici bir şekilde kullanılırken “gönül” sözcüğü de piyesin en önemli kadın karakteri olan Zekiye tarafından diğeri şahıslara nazaran daha çok kullanılmaktadır. Zekiye’nin gönlü İslâm Bey’in aşkıyla dolup taşarken İslâm Bey’in gönlü beşerî aşktan ziyade vatan sevgisiyle doludur. İslâm Bey, vatan kavramına daha bilinçli yaklaşan bir karakter olarak vatanını gönlünün içinde saklayarak kimselerin el sürememesini hedeflemektedir. İslâm Bey gönlü dokunulamaz bir yer olarak görmekte ve en yüce duygularını orada gizleyerek muhafaza etmektedir.

Sıtkı Bey mesleğinden uzaklaştırılmasının ardından karısını ve oğlunu kaybeder, kızından da yıllarca haber alamazken en son onun da kaybolduğunu öğrenir. Yaşadıkları yüzünden “*Ben, şimdiye kadar gönlümü taş olmuş bilirdim.*” (VS, s. 53) diyen Sıtkı Bey’in gönül anlayışında ise aile ve mesleğine duyduğu sevgi vardır. Yazar; aile sevgisi, vatan aşkı, beşerî aşkı ve askerlik mesleğine duyulan sevgiyi “gönül” kavramını aracı kılarak piyesinde işlemiştir. Yazar, bu seçimine uygun olarak karakterlerin diyaloglarında “gönül” sözcüğüne sıkça yer vermiştir.

Vatan yahut Silistre Osmanlılık duygusu ile yazılan bir piyestir. Osmanlı, aynı zamanda bir İslâm devletidir. Vatan sevgisi ve millî duygularıyla tanınan Namık Kemal’in diğeri önemli vasfı da İslâmcılığdır. İslâmî inanç ve hissiyatının kuvvetliliği ile tanınan yazarda vatan sevgisi ile İslâmcılık, Türklükle İslâm ayrılmaz bir bütün, biri diğeri bütünüleyicisidir. Namık Kemal’in İslâmiyet’e piyeslerinde yer vermesinin sebebi bir Müslüman’ın gündelik hayatını nasıl düzenlemesi gerektiği veya ahirete nasıl hazırlanacağını telkin etmekle ile

ilgili değildir. Onun İslâmiyet anlayışı da devrin şartları gereği Osmanlı'da gündemi belirleyen devasa ölçekteki gelişmeler ve kurtuluşculuk/müdafacılık etrafında şekillenmiştir (Göçgün, 1980: 243). “Ona göre İslâm, bir din, bir sosyal nizam, bir hukuk sistemi, bir ahlâki düzen, vatanımızın ve birliğimizin kaynağı, Osmanlı Devlet’inin problemlerinin çözüm kaynağı, toplumsal düzenin, iç ve dış huzurun garantisidir.” (Kara, 2011: 79). Yazar, Allah telakkisinde İslâmî prensiplere bağlıdır. Vatan, millet, hürriyet vs. fikirlerini de İslâmî hükümlerle destekleyen yazar, piyesinde İslâmî mefhumlara temas ederek şahısları vatanın kurtuluşu için birlik olmaya davet ederken İslâm inancına bağlı olarak dinî bağlamda yaratıcı olan “Allah” ismini de sık sık zikretmiştir. Yazar, kahramanlıklarıyla öne çıkan Osmanlı askerlerinden bahsederken ilahî bir güç olarak “Allah”tan bahsetmeyi de ihmal etmez. Toplumun birleşerek Osmanlı’nın çöküşünü engelleyeceği fikrinde olan yazar İslâm birliği ile Müslüman halkı beraber olmaya davet ederken dini bir değer olarak yaratıcı kabul edilen “Allah” ismiyle de çağrıda bulunmaktadır. Yazarın, Osmanlı Devleti’nin dini inancına “Allah” adıyla vurgu yaparak Müslüman halkı tehlikeler karşısında beraber olmaya davet etmek istemesi onun Osmanlıcılık ve İslâmcılık fikriyle de uyumlu bir davranıştır:

“ZEKİYE - (...) Allah’ım! O mektup ne idi?” (VS, s. 4).

“İSLÂM BEY - (...) Allah’a bin şükür ki sen de beni ihtiyarsız seviyorsun(...)” (VS, s. 7).

“RÜSTEM BEY - Allah Allah!!!” (VS, s. 31).

“ABDULLAH ÇAVUŞ - Onu da bize Allah sakladı.(...)” (VS, s. 57).

Yazarın yazılarının odağı “vatan” yani “Osmanlı Devleti”dir. Piyeste ele alınan bu genel mevzudan ötürü “Osmanlı”, “devlet”, “kale” sözcükleri de karakterler tarafından sık sık kullanılmaktadır. Karakterler, Silistre Kalesi demek yerine kısaltarak “kale” demeyi tercih ederken Osmanlı Devleti için “devlet” diye bahsederken Osmanlı devletine mensup kişiler için “Osmanlı” ibaresini kullanmışlardır:

“SITKI BEY - Kalede kalmak isteyenler bir tarafa ayrılın!” (VS, s. 24).

“İSLÂM BEY - (...) Be edepsiz! Devlet bu kaleyi paşaya emanet ettiyse senin benim burada ne işimiz var?” (VS, s. 42).

“İSLÂM BEY - (...) On iki bin Osmanlı kadar dehşetli idim. Çünkü on iki bin Osmanlı’nın göreceği hizmeti yalnız başıma edaya memurdum (...)” (VS, s. 59).

Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* piyesinde sözcük öbeği şeklinde tekrar eden tek leitmotiv "*kıyamet mi kopar?*" ifadesidir. Sevengil; İslâm Bey ve Zekiye gibi Abdullah Çavuş'un da gerçek hayatta karşılığı olan bir tip olduğunu, Rus cephaneliğini ateşe verdiğini ve gerçek adının Mustafa olduğu olduğunu belirtmiştir (Sevengil, 1934: 207). Abdullah Çavuş, hemen bütün sözlerinin sonunda bu ifadeyi kullanır. Karşı tarafa yöneltilen veya kişinin kendisine yönelik sorduğu bir soru olmasına rağmen piyeste bu soruyu hiçbir karakter cevaplamaz. Dördüncü fasıl dördüncü meclisten alıntılıyoruz:

"ABDULLAH ÇAVUŞ - (...) Sanki kaleye girersem kıyamet mi kopar?
SITKI BEY- Çocuk yanında yok mu?" (VS, s. 57-58).

Verdiğimiz örnekte görüldüğü gibi Sıtkı Bey, Abdullah'ın sorusunu cevapsız bırakarak diyaloga devam etmiştir. İkinci fasıl ikinci meclisten alıntılıyoruz:

"ABDULLAH ÇAVUŞ (Miralaya yaklaşarak) - İçimizde şu zavallı çocuk kalınca kıyamet mi kopar?
SITKI BEY – Sen galiba bir vakit olacak ki kale elden giderse yine 'kıyamet mi kopar?' diyeceksin.
ABDULLAH ÇAVUŞ - Hayır, beyim. Ben ölmeden kale elden gitmez. Öldükten sonra da lakırdı söyleyemem a! Nasıl kıyamet mi kopar? derim." (VS, s. 27).

Namık Kemal, devlet ve hürriyet kavramlarını birbirlerine denk görür. Kendi topraklarında yönetimi kendi idaresinde bulunduran bir devletin insanları hürdür. Mukaddes bir değer olarak gördüğü "hürriyet" yazarın döneminde saldırıya uğrayan bir değerdir. Abdullah Çavuş, insanların konfor alanından çıkarak risk almasının sonuçlarını dolaylı olarak İslâm inancına ait "kıyamet" unsuruyla birlikte sorgulamaktadır. Kur'an'da geçen bir ifade olan bu kelime fiil olarak "dosdoğru olmak", "ayakta hareketsiz durmak" manalarında kullanılmaktadır. "Kıyamet günü" Kur'an ve hadislerde bütün insanların yeniden yaratılıp Allah'ın huzuruna çıkartılacakları ve dünyada yaptıklarının hesabını verecekleri günü ifade etmektedir. Ayetlerden anlaşıldığına göre kıyamet günü, dünyanın son ve belki de en uzun günü, ebedî hayatın başlangıcının ise ilk günü olmaktadır (Kocabaş, 2001: 129-130). Kıyamet kavramının ifade ettiği anlamlardan yola çıkan Abdullah Çavuş, vatanın geleceği ve savunması için şahısların bile isteye ölümüne gitmesini de dinî açılardan uygun hâle

getirdiği gibi dünyanın sonunu da getirmeyeceği fikriyle bağdaştırır. Şahısların düşmana karşı vücudunu siper etmesi günah değildir. Günah sayılan eylemlerden uzak durmaya çalışan halkın vatan savunması günah olmadığına göre destek vermesi gerektiğinin altını çizen bu söz ile yazarın Türk insanın gözü karalığını ve cesaretini göstermek maksadıyla da “kıyamet mi kopar?” söz öbeğini tercih ettiğini söyleyebiliriz. Abdullah Çavuş, ölüm tehlikesi olan durumların ürkütücülüğünü “kıyamet mi kopar?” diyerek alaya almaktadır. Yazar, karakterin dilinden zor ve tehlikeli süreçleri hafife alarak vatanın kutsallığının kişilerin fani bedeninden daha değerli olduğunu mizahî bir üslûpla dile getirmektedir. Piyesteki komik unsurunun oluşmasını sağlayan tek kişi Abdullah Çavuş’tur. Onun her cümlelerin sonuna “kıyamet mi kopar?” sorusunu eklemesi piyesin vatan muhabbetiyle dolu diyaloglarının arasındaki monotonluğu da kırmaktadır.

Namık Kemal’in *Kara Bela* adlı eserinde leitmotiv tekniğinden fazlaca yararlandığı görülmüştür. Yazar, eserin isminde yer alan “kara” sözcüğünü piyesin çeşitli yerlerinde leitmotiv olarak kullanmıştır. Piyeste bu sözcüğü ilk zikreden kişi Mihridil’dir. Behrever’in piyesin başında bayılmasının hemen ardından yanlarına gelen Ahşid’in genç kızın bayılmasından kendisini sorumlu tutarak tehditler savurması üzerine uğradığı haksızlığın sebebinin Ahşid’in kalbinin kötülüğünden ileri geldiğine vurgu yamak için “*Senin gönlün de meğer suratın gibi kara imiş, ben ne yapayım?*” (KB, s. 5) ifadesini kullanır. Ahşid’in fizikî görünüşüne ve kişiliğine dair ilk izlenimler Mihridil tarafından okuyucuya/seyirciye aktarılır. Ahşid, Arap kökenli bir hadım ağası olsa da eylemleriyle piyesteki diğer şahısların kaderine yön veren isim olmuştur. Ahşid’i bu kadar ön plana çıkartan şey ise derisinin renginin kara olmasıdır. Ahşid’in ten rengi düşüncelerine ve eylemlerine de sirayet ederek onu kötü bir insana dönüştürmüştür. Piyeste “kara” sözcüğü kötülüğü anıştırmak için sıkça kullanılır. Piyesteki kurgu da baştan sona kadar Ahşid’in bu kötülüklerinin asıl kaynağı olan karalıktan nasibini almaktadır.

Piyesteki şahısların talihlerinin yönünü değiştiren asıl neden derisinin renginden dolayı aşağıladıkları insanın yaşamsal varoluşçu sorunlar yaşamasıdır. Ahşid, siyahî bir köle olmasaydı karakterlerin başına belki de bu belalar gelmeyecekti. Yazar, bu leitmotiv ile yaşanan olayların müsebbibi olarak Ahşid’e işaret ederken “kara” renginin etkisine de dikkat çekmektedir. Piyesteki tüm karakterlerin hayatını eylemleriyle doğrudan veya dolaylı olarak olumsuz yönde etkileyen Ahşid, kara tenlidir ve piyesin tek kötü karakteri odur. Hüsrev,

Behrever, Nurcihan, Şah; saray çevresine mensup, yüksek zümreden insanlar olmalarına ve devletleri de refah içinde olmasına rağmen piyesteki karakterler içindeki tek siyahî şahıs bütün karakterlerin hayatını karartmış, devletin de huzurunu bozmuştur. Yazar, piyesteki karanlık atmosferi artırmak için olumsuz durumlar ve yorumlar, hakaret, kötücül düşünceler ve renk unsuru olarak sıklıkla “kara” sözcüğünü tekrar etmektedir. Piyes kara ile beyazın savaşı halinde çalkantılı bir şekilde seyredir. İyiler beyazdır, kötüler karadır; iyi kalbin karşısında kara gönül, yaşamın karşısında kara toprak, kurulan düşlerin karşısında karanlık hayaller vardır. Birinci fasıl dördüncü mecliste Ahşid, kendi kendine konuşarak Behrever’e sahip olmak niyetinde olduğunu okuyucuya/seyirciye bildirirken aslında eyleme dönüştürmeye planladığı düşüncelerin karanlık hayaller olduğunu ifade etmek için “*kara kara hülyalar*” (KB, s. 9) tanımını yapar. Neticede de kara girdiği tüm savaşlardan galip ayrılmıştır. Ahşid’in karanlık düşleri diğer şahısların hayallerini kara delik gibi yutarken piyesi de dilsel anlamda kara sözcüğünün ve kara ile ilintili birçok kelimenin hâkimiyetine teslim eder: “*Gece, kömür, akşam, karanlık, siyah, habbe*” vb. (KB, s. 8, 10, 28, 29, 49, 50, 52, 53).

Piyesteki leitmotivlerden bir diğeri ise “gönül” sözcüğüdür. Piyeste farklı şekillerde zuhur eden iki aşk vardır: Behrever-Hüsrev aşkı ve bu aşkın karşısında yer alan Ahşid’in ihtiras dolu aşkı. Piyesin kurgusunun başlangıç aşamasından kırılma noktasına kadar bu şahıslar arasındaki gönül meselesi ve şahısların gönüllerinde barındırdıkları niyet aktif rol almaktadır. Behrever gönlünü Hüsrev’e kaptırdığı için aşk ateşiyle yanar, çareyi Ahşid’de bulduğunu sanarak tuzağa düşer. Behrever’in başına gelenlerin sebebi aklını başından alan aşkı ve iyi niyetli oluşudur. Piyes boyunca genç kızın ruh hâli üzerinde de bu gönül meselesi çok etkili olmuştur. Ahşid, Behrever’e âşık olduğu için özgürlüğünden feragat eder, onun gönlünün başkasında olduğunu öğrenince delirerek çılgınca planlar yapar. Ahşid’in eylemlerinin bir diğer nedeni ise kötü bir kalbinin olmasıdır.

Bir hakaret unsuru olarak “*fellah*”, “*hınzır*” ve “*mel’ûn*” (KB, s. 5, 9, 10) kelimeleri de sıklıkla şahıslar tarafından kullanılmaktadır. Diğer şahısların konuşmalarında bu hakaretlere yer yer rastlansa da en çok Behrever tarafından bu sözcükler zikredilmektedir. Genç kız, lalası ve dadısına yani emrinde çalışan şahıslara sinirlendiği zaman gelişigüzel bir şekilde bu hakaretleri hiç düşünmeden söylemektedir.

Piyeste cümle şeklinde tekrar eden tek leitmotiv ise “*Mâlik olacağım.*” (KB, s. 8, 28, 41, 45). ifadesidir. Ahşid, Behrever’e sahip olma niyetinde kesinlikle kararlı olduğunu belirtmek için bu ifadeyi tekrar etmektedir. Nitekim Behrever’e olan aşkını itiraf ettiği birinci fasıl dördüncü meclisten itibaren bir inat hâlinde sayıklama şeklinde sökülen bu sözcükleri Behrever’e sahip olana kadar tekrar etmektedir.

Dördüncü fasıldan itibaren piyeste bu ifadeye bir daha rastlanmamaktadır. “*Mâlik olacağım*” ifadesi, bir leitmotiv olarak Ahşid’in hırslı kişiliğinin piyesteki yansıması olmasının yanı sıra Behrever’e duyduğu cinsel arzuyu da ifade ediş biçimidir. Kelime olarak sahip olmak anlamına gelen bu fiil, üçüncü fasılın sonunda gerçekleşen tecavüz hadisesi ile birlikte bu ifade, piyesteki işlevini yitirerek kullanımdan düşmüştür.

Yazarın diğer piyeslerinde leitmotiv tekniğine uygun örnek tespit edilmemiştir.

4.5. Mektup

Mektup tekniği, doğal söyleyişten kaynaklanan öznel ve şiire yaklaşan bir dil kullanması ile “itiraf”a yer vermesi gibi nitelikleriyle bireyi anlatmada yazarların kullandıkları bir anlatım aracı olmuştur (Aslan, 2007: 165). Mektup türünün asıl amacı haberleşmeyi sağlamaktır ve bir anlatım tekniği olarak tiyatrodan da kullanılmıştır. Yazar, mektup türünün bilgi aktarımı işlevi göz önünde bulundurarak *Gülnehâl* ve *Celâleddin Harzemşah* piyeslerinde yararlanmıştır. Bu mektuplar karşılığı olmayan mektuplardır. *Gülnehâl*’de Muhtar Bey’in tutuklanarak konaktan götürülmesi esnasında, Kara Veli konağı terk ederken İsmet’in okuması için mum iskemlesi üstüne bir mektup bırakır. Gelecek olayların habercisi niteliğindeki bu mektubu, birinci perde yedinci mecliste İsmet açar ve ne yazdığını okur:

“*İsmet Hanımefendi Hazretlerine... Gözümün nuru, ciğerimin köşesi efendim!... Ettiğim kabahate sebep yine sizsiniz... Kim âşık olur da rakibinden kurtulmak istemez? Eğer Muhtar Bey’e acırsanız, yarın gelirsiniz, arz edeceğim şartları kabul edersiniz!*” (G, s. 26)

Mektup aracılığıyla Kaplan Paşa, İsmet’e olan aşkını itiraf eder. Aynı zamanda bu mektup aracılığıyla Muhtar Bey’in tutuklanmasındaki gerçekler de ortaya çıkar. *Gülnehâl*’in ileri sürdüğü görüşün gerçekliği doğrulanır. Kaplan Paşa, gerçekten de İsmet’i Muhtar Bey’in

elinden almak istemektedir. Bu arzusunu gerçekleştirmek için de her türlü hileye başvurabileceğini, Muhtar Bey'i isyankârlık suçuyla tutuklatmasıyla ispat etmiş olur.

Celâleddin Harzemşah piyesinde ise yazar, mektup türünün bilgi aktarımı işlevi göz önünde bulundurarak iki yerde yararlanmıştır. Burada da mektuplar karşılığı olmayan, tek yönlü mektuplardır. On üçüncü perde birinci mecliste düşman karşısına gönderilen Emir İbrahim'den mektup gelir. Nureddin mektubu Orhan'a verir fakat Orhan mektuba göz gezdirdikten sonra okumak istemez ve mektup Nureddin tarafından Celâleddin'in emriyle okunur. Mektup Celâleddin'in araya girerek yaptığı yorumlar neticesinde üç parça halinde okunur. Örnek olarak ilk parçayı alıyoruz:

“Emr-i âliniz veçhile Erzincan 'a doğru azimet etmek üzere iken düşmanın taliasını iki konak beride buldum. Hamle-i vâhide de istikbâlleri mümkün idi. Fakat mezuniyet olmadığından geçitleri zabt ile iktifâ eyledim. Ele geçen bir iki esirin ifadesine göre şimdi üzerimize gelen düşmân yirmi beş bin süvariden ibarettir. Köylüler, â'danın kuvvetini daha keseretli naklediyorlar. Hatta yüz bine iblağ etmek istiyorlar. Fakat bu miktar avâmın vâhimesinden tevellüt etmiş olmak gerektirir.” (CH, s. 267).

Dönemin şartları göz önünde bulundurulduğunda yazılan mektupla amaç haberleşmeyi sağlamaktır. Piyes kurgu itibariyle hareketli bir yapıya sahiptir. Olayların neticesine göre mekânlar da değişmektedir. Perde başladığında mekân Tebriz'de bir saraydır. Bu nedenle sahne dışında uzak bir yerde gerçekleşen aksiyonların özeti niteliğinde bir mektup ile dramatik kurgunun ilerleyişi sağlanmıştır. Mektup okunurken Celâleddin'in araya girerek yorumlarda bulunması tekdüzeliği kırmıştır. Mektubun karşılıklı konuşuluyor hissiyatı ile okunması kurguyu ilginçleştirmiştir.

Mektup türünden yararlanılan diğer yer ise eserin çözülüşünün gerçekleştiği altıncı perde ikinci meclistir. Celâleddin, geride kalanlara yaptıklarını özetlediği ve nasihatlerine yer verdiği bir vasiyetname yazdırır.

“Tatar ile ne kadar uğraşmak mümkün ise o kadar uğraşıldı. Mazhar-ı Tevfik olunmadı. Çünkü Tevfik-i ilahîye lâayık değildik!” (CH, s. 297).

“Beşimiz Allah için harp edersek, beş binimiz kendi menfaatimizi düşünürdük! Bu ahlâksızlıkla Tatar’a mukâvemet imkânı kalmadı! Zannıma göre yakında İslâmın başına bu belâyı davet eden devlet-i Abbasiye’yi düşmân mahveder!” (CH, s. 297).

“Tatarlar da insandır. Bir kere içimize karışırsa, elbette İslâmın feyz ü şerefini görürler. Gönülleri, diyânete meyleder. Bu hâlde şimdi İslâma farz olan hareket millet-i Tatar eline düşmeyenler için ölünceye kadar vatanlarının istiklâlini muhâfaza eylemek, düşenler için Tatar kavmini Müslüman etmeye çalışmaktadır.” (CH, s. 298).

Tatar ile nasıl mücadele edileceğini anlatan vasiyet, romantik bir atmosferde Celâleddin’in kanı ile yazılır. Piyes, romantik bir bakış açına sahip Namık Kemal’in kurmaca dünyasına uygun düşecek şekilde kahramanın ölümü ve bıraktığı vasiyet yardımı ile destanlaştırılır. Celâleddin, son nefesinde dahi İslâm’ın ve devletin geleceğini düşünen destansı bir kahraman olduğunu bu vasiyet ile okuyucuya ispat etmiştir. Romantik tavır ve iyimser bir bakış açısıyla yazılan mektupta intikama yer yoktur. Neticede *“Tatarlar da insandır”* (CH, s. 298) ve eğer biraz uğraşılsa onlar da İslâm’ı kabul edip zalimliklerine son verebilir. Celâleddin’e özgü duygu ve düşünceleri yansıtan ve samimi itiraflarını barındıran vasiyetname ile Celâleddin’in iç dünyası tüm açıklığıyla bir aracıya gerek olmadan okuyucuya iletilmiştir.

4.6. Yazarın Piyesleri İçin Yazdığı Şiirler

Namık Kemal *Vatan yahut Silistre*, *Akif Bey*, *Gülnehâl* ve *Celâleddin Harzemşah* piyeslerinde bazı şiirlere yer vermiştir. Bunlar ilk planda montaj tekniği gibi algılanabilecek olmakla beraber yazarın kaleminden çıktıkları için bu tekniğe örnek değildir. Bununla birlikte bu şiirlerin piyeslerde önemli bir yeri olması sebebiyle onları bu başlık altında değerlendirmeye çalışacağız.

Osmanlı Devleti’nin içinde bulunduğu zor koşullarda millî ve manevî duyguları hamasî bir üslûpla dile getiren Namık Kemal, genç şairlere şiir yazarak yurt savunmasına destek olmaları yönünde telkinde bulunmuştur. Yazar, vatanın ve milletin bağımsızlığının tehlikede olduğu, tarihe 93 Harbi diye geçen 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşı sırasında vatana özellikle ordu ve edebiyatın hizmet edebileceğine inanmıştır (Aktaş, 2011: 179). Osmanlı halkını

vatan sevgi ve hürriyet konularında bilinçlendirmek üzere tiyatroyu aracı kılan Namık Kemal, düşman işgali altındaki Silistre Kalesi'nin savunulmasını anlatan piyesin kurgusuna uygun olarak vatanın kutsiyetini anlatan şiirlere yer vermiştir. Piyeste bağımsızlık duygusunu ve vatan sevgisini harekete geçirmek maksadıyla yazar, çok yönlü kişiliğinin bir parçası olan şairliğini de kullanarak şiirler yazmıştır. Zekiye'nin ikinci fasıl birinci mecliste “Mızıka kavga havası çalıyorsa biz de kavga türküsü söyleriz” (VS, s. 22) demesinin ardından gönüllüler hep bir ağızdan düşman karşısında birlik olmaya çağırın, Osmanlı'nın gücünü esas alan ve Osmanlılık düşüncesiyle uyumlu bir ihtivaya sahip olan yazarın “Vatan Şarkısı” şiirini söylemeye başlarlar:

“(Umum huzzar)

*Âmâlimiz efkârımız ikbâl-i vatandır
Serhaddimizde kal'a bizim hâk-i bedendir
Osmanlılarız ziynetimiz kanlı kefendir
Gavgâda şehâdetle bütün kâm alırsız biz
Osmanlılarız can verir nâm alırsız biz*

*Kan ile kılıçtır görünen bayrağımızda
Can korkusu gezmez ovamızda dağımızda*

*Her gûşede bir şîr yatar toprağımızda
Gavgâda şehâdetle bütün kâm alırsız biz
Osmanlılarız can verir nâm alırsız biz.*

*Osmanlı adı her duyana lerze-resândır
Ecdâdımızın heybeti ma'rûf-u cihândır
Fıtrat değişir sanma! Bu kan yine o kandır
Gavgâda şehâdetle bütün kâm alırsız biz
Osmanlılarız can verir nâm alırsız biz*

*Top patlasın ateşleri etrafa saçılsın
Cennet kapısı can veren ihvâna açılsın
Dünyada ne bulduk ki ölümden de kaçılsın*

Gavgâda şehâdetle bütün kâm alırsız biz

Osmanlılarız can verir nâm alırsız biz.” (VS, s. 23-24).

Ahmet Kabaklı, “Vatan Şarkısı” şiirinin bu piyes için yazıldığını belirtmiştir. (Kabaklı, 1996: 445). Mithat Cemal Kuntay, “*Vatan lüğatini yepyeni bir sesle ilk defa veren; vatan kelimesinin Avrupa’da, Amerika’da ve eski Roma’daki manasını ilk defa bulan; vatan makalesini ilk defa yazan; vatan şarkısını ilk defa söyleyen yazar, vatan piyesiyle de hem kendinin hem de toplumun içtimaî kaderini belirlemiştir.*” (Kuntay, 1949: 151) diyerek bu şiirin hem ülkedeki değerine hem de edebiyat tarihindeki yerine değinmiştir. Piyeste “kavga türküsü” diye geçen şiir ile Kemal, sözün gücünü kullanarak halkı, vatan aşkına getirmeye çalışmıştır.

Namık Kemal’e göre vatan, İslâm’ın egemen olduğu bütün topraklardır. Bu topraklar hayatietini Allah için kanlarını döken şehitlerden almaktadır. Dolayısıyla piyesteki vatan kavramı bu açıdan da değerlendirilebilirken “Vatan Şarkısı” şiiri de bütün İslâm topraklarını tek vatan olarak kabul eden ve hepsini beraber kucaklayan bir anlayışla yazılmıştır (Gündoğdu, 2016: 263). Millet olma bilincinin aşılarmaya çalışılmasıyla birlikte Osmanlılık yüceltilen yegâne değer olarak karşımıza çıkmaktadır. Şiirde “vatan” teması, millet sevgisi ve şehitlik makamıyla izleksel bir bütünlük içindedir. Devlet nazariyesinin, İslâmiyet’in emri olan “birlik” fikrinde toplanmasını ve bu sayede güç kuvvet bulmasını dilediği dizelerin nakarat kısmının sonunda “biz” diyerek bireylere ferdiyetçi reflekslerden ziyade millet olma bilinciyle hareket eden Osmanlılar olduğunu hatırlatır. Kurtuluşu büyük bir millet oluşumuna hizmet eden değerlerin yeniden gündeme gelmesiyle birlikte bu değerlere sarılan efradın geçmişte olduğu gibi yine kendisinden bekleneni vererek devleti içine düştüğü zor durumdan kurtaracağına inan yazar, özgüven aşılarmak için Osmanlı milletinin bir ferdi olma düşüncesini yaymaya çalışmaktadır. Bu yolla toplumun üzerine çöken uyuşukluk hissini bertaraf etmeye çalışarak onları yeni bir çabaya kanallize etmeye çalışmaktadır (Savaş, 2013: 188). Dil ve edebiyatı kullanarak askerî güce ihtiyaç duyan idareye yardımcı olmak yazarın esas gayesidir. Osmanlı topraklarında yaşayan herkese vatanın manası ve mahiyetini anlatmaya çalışan yazar, İslâm ve devlete hizmet etmeleri için herkesi cepheye davet etmiştir.

Namık Kemal, Osmanlı Devleti'nin son zamanlarda girdiği savaşlarda başarısızlığa uğrayışının nedenlerinden birinin Osmanlı askerî ruhunda yaşanan çözümler olduğunu düşünür. Yazar, toplumdaki ve ordudaki bu çözölmeyi engellemek için tarih şuurunun yeniden canlandırılması gerektiğini savunmaktadır. Kemal, başarısızlıkları ve yenilgileri önlemenin yegâne koşulu olarak Osmanlı'nın altın çağını yaşadığı dönemleri hatırlamak ve bu dönemlerdeki kahramanları örnek almak olduğunu düşünmektedir. Son dönemlerde her ne kadar toplumda çözümler yaşansa da Osmanlı asker ruhunun derinlerde bir yerlerde hâlen var olduğunu ve tarihten ilham alınarak yapılan hatırlatmalarla birlikte bu ruhun yeniden canlandırılabilirliğini düşünür. Yazar, piyesi boyunca bu savını destekler nitelikte tavır takınmıştır (Dinç, 1992: 251).

Kemal piyeste Osmanlı asker ruhunun kalenin müdafaasında yeniden canlandığını gösteren metinler ve vatan temasını tarih bilinciyle birlikte ele almıştır. Silistre kalesinin savunulmasında asla geri adım atmayan askerler, zaferle sonuçlanan savaşın ardından başarılarını dördüncü fasıl yedinci mecliste vatan ve kahramanlık temalı “Vatan Türküsü” şiiiri ile taçlandırırlar:

*“İşte aduvv karşıda hazır silah
Arş yiğitler vatan imdadına*

*Arş ileri arş bizimdir felah
Arş yiğitler vatan imdadına
Cümlemizin validemizdir vatan
Herkesi lütfuyla odur besleyen*

*Bastı aduvv göğsüne biz sağ iken
Arş yiğitler vatan imdadına*

*Şân-ı vatan, hıfz-ı bilâd ü ibad
Etmededir süngünüze istinâd*

*Milleti eyler misiniz nâmurâd
Arş yiğitler vatan imdadına*

*Rehberimiz gayret-i merdânedir
Her taşımız bir nice bin cânedir*

*Câne değil meyl bugün şânedir
Arş yiğitler vatan imdadına*

*Yâre nişandır tenine erlerin
Mevt ise son rütbesidir askerin*

*Altı da bir üstü de birdir yerin
Arş yiğitler vatan imdadına” (VS, s. 67-68).*

“Vatan Türküsü” de yazar tarafından bu piyes için yazılmıştır. (Kabaklı, 1996: 444). Toplumı değiştirmede dilin ve edebiyatın öneminin farkında olan Kemal, dili kurucu bir kurum olarak değerlendirmesinin yanı sıra siyasî ve kültürel bakımdan bağımsızlığın bir unsuru olarak nitelendirmiştir (Savaş, 2013:177). Namık Kemal, fikirlerini dilin ifade gücünü kullanarak somut hâle getirmiştir. Şiirde bireylerin üzerinde doğup büyüdüğü ve beslenmesini sağladığı vatani “anne” kavramıyla özdeşleştirerek kişileştirmiştir. Kemal, düşman işgali karşısında bedbinliğe kapılmak yerine bireyleri eyleme geçmeye davet etmiştir. Hürriyet mücadelesindeki heyecanı dizeyleleriyle artırmaya çalışan Kemal, yerin altını ve üstünü birbirine eşit görerek ölüm ile yaşam arasında eşitlik ilgisi kurmuştur. Fertler için en değerli rütbe şehitlik rütbesi olduğuna göre bireylerin vazife başında olmaları gerektiğini düşünen yazar sözün gücünü kullanarak halkı coşturmaya çalışmıştır.

Sanat hayatına Divan edebiyatı geleneğiyle yazdığı şiirlerle başlayan Namık Kemal, klasik şiirin gerçek hayattan kopuk olmasını her fırsatta eleştirse de *Akif Bey* adlı piyesindeki şiirlerde bu gelenekten gelen unsurlara yer vermiştir. Üçüncü fasıl ikinci mecliste Esat’ın düğün eğlencesi sırasında misafirleri eğlendirmek için gelen Çalgıcıların peş peşe söyledikleri şiirlerin çoğunda klasik edebiyata ait unsurlara yer verilmiştir:

*“ÇALGICILAR - (Taksimden sonra)
Bahs eyler iken dilde duran yaralarımın*

*Ahımdan nihalan gibi güller mi açılsın
Arz etmek için sinedeki suziş-i aşkı
Dağ-ı dil-i mecrurdan ateş mi saçılsın” (AB, s. 48).*

*“ÇALGICILAR - Zevkin ne ise söyle hicap eyleme bizden
Zannım seni ya bade ya mızratır eden şen
Çoktan beri mutadın iken sohbet- gülşen*

*Hiç ta bu kadar arz-ı neşat etmez idin sen
Gül bir daha gül handene kurban olayım ben” (AB, s. 49).*

Kemal, piyesinde yer verdiği bu şiirlerle dönemin eğlence atmosferini yansıtmaya çalışmıştır. Ayrıca o bu kısımlarda “(...) *halk edebiyatı/halk bilimi unsurlarını yer yer kullanmıştır. Divan şiirinin yapısını kullanarak yazdığı şiirleriyle tanınan Namık Kemal’in, Halk edebiyatının olmazsa olmazlarından olan hece ölçüsünü deneyerek kısmen de olsa, halk şiirinden de yararlandığını söyleyebiliriz.*” (Karabulut, 2015: 52-53).

Yazar, aruz ölçüsüyle yazdığı şiirlerin yanı sıra piyesinde hece ölçüsü ile yazdığı şiirlere de yer vermiştir. Kemal, bu şiirlerinin halk edebiyatının dil ve üslûbuna da uygun olmasına özen göstermiştir. “*Sanatçının bu tavrında Divan şiirinden uzaklaşarak, halka yaklaşma isteğinin önemli rol oynadığını söylemek mümkündür.*” (Karabulut, 2015: 55). Sanat anlayışındaki halk edebiyatına karşı tutumunu piyesine yansıtan Kemal, üçüncü fasıl üçüncü mecliste 8’li hece ölçüsüyle sade bir dil kullanarak şiirini oluşturur ve “yüz vermek, sözüne inanmak, gönlü olmak vb.” halk edebiyatına ait söylemlere de şiirinde yer verir:

*“BAHTİYAR - (...) (Taganni ile) :
Sakın sözüne inanma!
Yüz verirse de aldanma!
Gönlü bir sendedir sanma!
Yâre itimat olunmaz!
Kıza âşık mı bulunmaz!” (AB, s. 56).*

Dördüncü fasıl beşinci mecliste Meyhaneci'nin söylediği türkü de hece ölçüsüyle kaleme alınmıştır:

*“Ağla âşık kanlar ağla
Gönlünü ateşle dağla
Coşkun sular gibi çağla
Yâr el koynunda yatıyor
Kolu boynunda yatıyor.”* (AB, s. 96).

Namık Kemal Akif Bey adlı piyesindeki şiirlerinde halk edebiyatının dil ve üslûbunu başarılı bir şekilde kullanmıştır. Halk şiirinin yapı ve muhtevasını özümlediğini gösteren kurguyla uyumlu şiirleriyle de piyesteki edebiyata ait unsurları çoğaltmıştır.

Gülnihâl adlı piyesin dördüncü perdesinin beşinci meclisinde Muhtar Bey ile Mezarcı ölüm konusunda konuşurlar. Bu kısımlarda Mezarcı, yer yer dörtlüklerle ve hece ölçüsüyle türküler söyler:

*“MEZARCI
Sen ölürsen anan ağlar
İmam iskatını sağlar.
Kurtlar, kuşlar, kırlar, dağlar
Etini yer, ölmeye gör!”* (G, s. 101).

*“MEZARCI
Kazmayı vurdum mezara
Kemik çıktı pare pare
Can verip aldanma yare
Senden geçer, ölmeye gör!”* (G, s. 102).

Mezarcı tarafından söylenen bu dizelerde yazarın hece ölçüsünün genel olarak 4+4 kalıbını kullanarak kaleme alındığı görülmektedir. Mezarcı türküsünde ölümü ve ölümden sonra olacakları yorumlar.

Namık Kemal'in kullandığı dil ile halk edebiyatı etkisinde kaldığını göstermektedir. “Anan ağlar, kazmayı vurdum, etini yer, ölmeye gör, senden geçer” gibi ifadelerle yazar, dilini halka yaklaştırarak halk şiirinde yer alan sözcükleri kullanmıştır. Halk şiirinde kullanılan “can vermek, (ben/sen)den geçmek, ölmeye gör” vb. deyim ve kalıp sözlere de şiirde yer vermiştir.

Mezarlık sahnesi ve Mezarıcı'nın türküsünde Shakespeare tiyatrosunun tesiri de açıkça hissedilmektedir. Tanpınar, *Gülnehâl*'deki mezarlık sahnesinin *Hamlet*'in mezarlık sahnesinin tesirini taşıdığını söyler. Muhtar Bey, İngiltere dönüşünde Horatio ile mezarlıkta buluşan Hamlet gibi geceleyin şehrin mezarlığına gelir ve aynı onun gibi mezar kazan mezarlıkların türküsünü dinler. Tanpınar, *Hamlet*'teki mezarlıkların ortaçağ türküsü ile piyesteki türkü arasındaki fark çok büyük olsa da benzetmemenin mümkün olmadığını belirtir (Tanpınar, 1988: 352).

Celâleddin Harzemşah'ta altıncı perde birinci meclis bir dağın tepesinde kar manzarası eşliğinde Câbir'in mızıkayla söylediği şiir ile başlar:

“*CÂBİR- (Mızıkayla söyleyerek)*

‘Dağları karlar bürümüş

Her yandan kan yürümüş

Ölü ölüyü sürümüş

Issız dağlar, kanlı dağlar

Dört yanı ormanlı dağlar

Aferin dağlar!’” (CH, s. 289).

Birazdan gerçekleşecek olan olayların habercisi niteliğindeki şiir, piyesin kanlı atmosferinin bir parçası gibidir. Meclisin başladığı mekân bir dağ başıdır ve Celâleddin'i bıçaklayarak öldürecek kişi Câbir'dir. Katil eylemini gerçekleştirmeden önce dilsel olarak hazırlığını bu şiir ile yapmıştır.

SONUÇ

Tiyatro, belirli bir oluş sırasına göre kurgulanan duygu ve olayların, sahnede oyuncular aracılığıyla seyircilerin önünde sergilenmesidir. Oyuncular tiyatronun içeriğini oluşturan diyalog ile monologlarındaki duyguyu jest ve mimiklerini kullanarak izleyiciye aktarmaya çalışırlar. Olayların hareketler ve konuşmalar ile sunulmasından ötürü tiyatronun gösteri boyutu esas alınarak edebî boyutu ihmal edilmektedir. Hâlbuki canlandırma niteliği olsa da tiyatrodaki dramatik eylemi başlatan ilk unsurlardan biri edebî metindir. Belirli bir metin üzerinde kurgulanan tiyatro eseri daha sonra sahneye aktarılmaktadır. Tiyatro eserinin metni, eseri sahneye koyacak yönetmen ve oyuncuların yol göstericisidir. Oyuncuların kostümlerine, mimiklerine, ortamdaki sesin şiddetine kadar tüm detayları yazar, metin aracılığıyla düzenlemekte ve sahneye koyacaklara sunmaktadır. Yazarlar vermek istediği mesajlara ve uyandırmak istedikleri hissiyata göre eserlerine anlatıcı aracılığıyla notlar da düşerek piyesin sahnelenme anında doğacak eksikleri gidermekteler ve çeşitli anlatım tekniklerini kullanarak kurguyu sağlamlaştırmaktadırlar. Bu nedenle bir tiyatro eserinin sahnelenmesine olanak sağlayan metnin içeriği de piyesin temsil boyutu kadar değerlidir. Bu noktada Türk edebiyatına yazdığı piyesleriyle büyük katkılarda bulunan Namık Kemal'in piyesleri üzerine kurgu, anlatıcı ve anlatım teknikleri açısından yeterince incelenme yapılamaması sebebiyle biz de tezimizde bu hususları ele alarak yazarın piyeslerini inceledik.

Namık Kemal; kendi kendini yetiştiren bir düşünce ve sanat adamı, sahneyi düşüncesinin emrine veren bir tiyatro yazarı, vatan ve hürriyet şairi, edebiyatçı, tenkitçi, gazeteci, devlet adamı ve düşünür olarak tanınmaktadır. Türk edebiyatımızda çok önemli bir yeri olan Namık Kemal, fikirleri ve eserleriyle çok geniş kesimleri etkilemiş ve bu etkisini de uzun yıllar sürdürmüştür. Kısa sayılabilecek kırk sekiz yıllık ömrüne siyasî faaliyetleri ve devlet görevlerinin yanı sıra çok sayıda eser sığdırmıştır.

Namık Kemal yalnızca edebiyatımızda değil tefekkür hayatımızda da üzerinde durduğu kelime ve kavramlarla onlara getirdiği yeni boyutlarla yer etmiş bir düşündürüdür. Namık Kemal, piyesleriyle bugüne kadar devam eden bir tiyatro anlayışının da yol açıcısı olmuştur. O, tiyatroyu bütün diğer edebiyat türlerinin üstünde görmüş, tiyatroyu fikirlerin işlendiği önemli bir tür olarak ele almış ve tiyatronun kitleleri eğitme gücünü fark etmiştir. Ayrıca

tiyatroyu, gelenekselden uzaklaştırarak düşüncelerin savunulup aktarıldığı bir kürsü hâline getirmiştir. Bu bağlamda sosyal bir endişeyle kaleme aldığı tüm piyesleri ideolojik, kültürel, siyasî ve sosyal muhteva bakımından zengindir. Dolayısıyla vatan, millet, hürriyet, adalet gibi mefhumlar, onun eserlerinde uğrunda ölümün göze alındığı değerler olarak yansımaları bulmuştur. Adı daima hürriyet ve vatan sözcükleriyle anılan Namık Kemal, piyeslerinde de bu değerler uğruna hayatını feda edecek insanları idealize etmiştir.

“Giriş” kısmından sonra tezimizin ikinci bölümünde yazarın piyeslerini nasıl kurguladığını ele aldık. Namık Kemal’in piyeslerine yapı olarak baktığımızda bütün piyeslerini kapalı biçim özellikleriyle yazdığını görmekteyiz. Kurgu açısından birinci perde, onun eserlerinde merkezî kişilerinin seyirciye/okuyucuya tanıtıldığı kısımdır. Merkezi kişiler; birinci perdede düşünce tarzı, yetiştirilme biçimi, ait olduğu çevre ve geçmişi ile tanıtılarak okuyucunun/seyircinin onlar hakkında fikir sahibi olması sağlanmıştır. Böylelikle okuyucunun/seyircinin piyesin ilerleyen kısımlarında yaşanacak olaylarla hem mantıksal bağı kurması hem de verilen bilgiler aracılığıyla piyesin iyi ve kötü karakterlerini belirleyip iynin yanında olması amaçlanmıştır. Yazarın piyeslerinin birinci perdesinde aksiyon ve merak unsuru düşüktür. Genellikle birinci perdenin sonuna doğru merkezî kişilerin hayatlarını etkileyen bir olay gerçekleşir ve piyesteki aksiyon ve bununla bağlantılı olarak merak unsuru artmaya başlar. Sosyal bir endişeyle kaleme aldığı piyeslerinde yaymak istediği fikirleri işleyen Namık Kemal, bu nedenle piyeslerinde aksiyona çok az yer vermiştir. Romantizme bağlı olarak piyeslerini kurgulayan yazar, şahısları da iyiliğin ve kötülüğün sembolü olarak tek yönlü ele almıştır. Piyeslerin başlangıç kısımlarında şahıslar iyi veya kötü olarak okuyucunun/seyircinin dikkatlerine sunulmuştur. Namık Kemal, piyeslerinde sözünü emanet ettiği “kahraman” olarak nitelenebilecek merkezî kişileri yüceltirken onları belirginleştirmek için karşısına yerleştirdiği karşıt güç konumundaki kişilere ise acımasız bir tavır almıştır.

Yazarın piyeslerinde kırılma noktası genel itibarıyla merkezî kişilerin hayatlarını etkileyen bir olay veya aldıkları bir karar üzerine gerçekleşmektedir. Merkezî kişiler, idealize edilen şahıslar oldukları için genellikle aldıkları kararlarda yazarın düşünce dünyasıyla koşturarak vatan, millet ve İslâmî mefhumlar gibi unsurlar etkili olduğu gibi aşk, aile, namus gibi kavramlar da etkin rol oynayabilmektedir. *Vatan yahut Silistre*’de Zekiye’nin erkek kıyafeti giyerek cepheye koşmasının sebebi aşk iken *Celâleddin Harzemşah*’ta Celâleddin’i karısı

ve çocuğunu bırakmak zorunda bırakan neden vatan sevgisidir. Olayların geliştirilmesinde entrikalardan da yararlanmıştır. Bu anlamda en başarılı eseri ise *Gülñihâl*'dir. Piyeslerdeki merkezî kişiler değerleri ve arzuları arasında sıkışıp kalsa da tercihlerinde genellikle değerlerini ön planda tutan insanlardır. Bu noktada sadece *Kara Bela* piyesinde Ahşid erdemleri hiçe sayan bir şahıs olduğu için kararlarında arzularını ön planda tutması ile piyesteki kırılma gerçekleşmiştir.

Piyeslerin bitişi ise başlangıç ve kırılma noktasını içeren kısımlarında verilen öngörölmüş hakikatlere hizmet etmektedir. Baştan sezdirilmiş olan bazı gelişmeler veya kişiler hakkındaki iyilik ve kötölük üzerine yapılan yorumlar, piyeslerin bitişinde aynen gerçekleşir. Yazarın sadece vatanın kurtuluşunu içeren *Vatan yahut Silistre* piyesinin sonunda piyesteki merkezî kişilerden biri ölmez ve birbirini seven iki gencin vatanın kurtuluşuyla birlikte kavuşmaları ile piyes mutlu sonlanır. *Gülñihal*'de ise piyesin merkezî kişilerinden Muhtar Bey ve İsmet kavuşsa da Gülñihal'in ölümü ile piyes tamamen mutlu sonlanmaz. *Zavallı Çocuk*, *Akif Bey*, *Celâleddin Harzemşah* ve *Kara Bela* piyeslerinde merkezi kişiler öldürölerek olaylar nihayete erdirilmiştir. Yazar, piyeslerinin bitişinde aksiyonu artırır, entrikaları şiddetlendirir ve hızlıca olayları çözüme kavuşturur. Böylelikle seyircinin/okuyucunun sıkılma ihtimali de engellenmiş olur. Yazar, seyircinin/okuyucunun merkezî kişilerin başına gelen olumsuz sonuçlardan bir ders çıkartmasını istenmektedir.

Tezimizin üçüncü bölümünde Namık Kemal'in piyeslerinde yazar anlatıcı ve karakter anlatıcı olmak üzere iki tür anlatıcıdan yararlandığı tespit edilmiş ve anlatıcının onun piyeslerindeki işlevi incelenmiştir. Yazarın piyeslerinde, yazar anlatıcıyı oldukça yoğun ve işlevsel biçimde kullanıldığı görölmüştür. Namık Kemal, yazar anlatıcı aracılığıyla çoğunlukla şahısların diyalogları başlamadan önce kısaca mekânın neresi olduğunu belirtirken bazen de mekândaki eşya ve insanların betimlemelerine yer vererek daha ayrıntılı açıklamalar yapmıştır. Bazen de hemen hemen aynı ortamda olsalar da farklı yerlerde bulunan şahısların yerini belirtmek için de yazar anlatıcıdan yararlanmıştır.

Namık Kemal, piyeslerinde dış mekânla ilgili doğaya ve çevreye ait unsurları tasvir etmek için de yazar anlatıcıdan istifade etmiştir. Şahıslar konuşurken mekânda önceden olmayan, aniden beliriveren değişiklikler peyda olabilmektedir ve bu değişiklikler şahısların diyaloglarına da etki etmektedir. Piyeste mekânda meydana gelen değişiklikler görsel

olabildiği gibi işitsel de olabilmektedir. Yazar anlatıcı aracılığıyla piyesteki sese dayalı unsurların işlevi belirgin hâle getirilmiştir.

Namık Kemal, piyesteki savaş ortamının gerçekçiliğini artırırken işitsel unsurların gücünden de yararlanmıştır. *Vatan yahut Silistre*'de Osmanlı topraklarında var olan savaş, piyesin kurgusunun temelini oluşturmaktadır. Yazar, savaş ortamının gerçekçiliğini artırmak için savaş aletlerinin seslerine ve şiddetine yazar anlatıcı aracılığıyla piyesinde yer vermiştir.

Tiyatro eserinin sahnelenmesi sırasında oyuncular, ses tonunu canlandırdıkları karakterin diyaloglarına ve hareketlerine uygun olacak şekilde değiştirerek rollerini icra ederler. Yazar piyeslerinin okunma boyutuna da düşünerek şahısların diyaloglarına ait olan ses tonundaki yükselip alçalmalar ve sese hâkim olan duyguyu yazar anlatıcı vesilesiyle piyeslerine taşımıştır. Bu aynı zamanda oyuncuların ses tonlarını nasıl ayarlayacaklarını da göstermektedir. Şahısların konuşmalarındaki duraksamalar veya hızlandırmalar parantezi içi açıklamalarla verilerek metindeki monotonluk kırılmış ve böylelikle eserdeki diyalogların söylenişinde gerçekleşen ritmi okuyucunun da hissetmesi sağlanmıştır.

Sahnedeki kişilerin yoğun olduğu meclislerde yazar, diyalogların kimler arasında gerçekleştiğini daha açık bir şekilde okuyucuya iletmek için bütün piyeslerinde parantez içi açıklamaları kullanmıştır. Böylelikle Namık Kemal, yazar anlatıcı vesilesiyle okuyucunun zihninde karışıklık olmasını engellemiş ve konuşmaların kimlere yönelik olduğunu belirginleştirmiştir.

Piyeste karakterler aynı sahnede birlikte bulunsalar bile şahısların kendilerine yönelik konuşmaları da olabilmektedir. Şahsın diyaloglar esnasında aklında geçenleri ifade eden kendine yönelik olan konuşması ile bu konuşmanın sona ererek yeniden karşısındaki şahısla konuşmaya başlaması yazar anlatıcı vesilesiyle parantez içi açıklamalarla belirtilmiştir. Buna benzer şekilde piyeslerde, diyaloglar esnasında şahıslar konuşmalarını icra ederken karakterlerin birbirlerinin sözlerinin arasına girerek kendi görüşlerini dile getirdiği kısımlar mevcuttur. Şahsın cümlesini nihayete erdirmedeği cümlelerin sonundaki üç nokta ile metinde belirtilmiş olsa da diyaloglar arasındaki neden-sonuç ilişkisi eksik kalacaktır. Yazar, diyaloglar arasındaki bağı okuyucunun takip edebilmesini sağlayabilmek adına şahsın sözünün yarıda kaldığını yazar anlatıcı ile okuyucuya açıklamıştır. Ayrıca yazar, *Vatan*

yahut Silistre ve *Zavallı Çocuk* piyesinde şahısların aynı cümleleri aynı anda söylediklerini belirtmek için de yazar anlatıcıdan yararlanmıştır.

Namık Kemal, piyesteki kişilerin hâl ve hareketlerini de parantez içi açıklamalarla okuyucuya bildirmiştir. Eserin sahnelenme anında yazarın sahnede gerçeklemesini planladığı olayların muhtevasını oluşturan konuşmaların nasıl icra edilmesi gerektiği de yazar anlatıcı aracılığıyla piyesi sergileyecek olan oyunculara iletilmiştir. Yazar anlatıcı şahısların söylemlerini gerçekleştirmeden önceki zaman aralığında yaptıkları eylemler hakkında okuyucuyu/seyirciyi bilgilendirmiştir. Yazar anlatıcı, diyaloglara yansımayan davranışları parantez içi açıklamalarla açıklayarak okuyucunun/seyircinin piyesteki kurgunun bütününe hâkim olmasını kolaylaştırmıştır.

Piyesin sahnelenmesi anında seyirciyle ilk temas eden dış görünüş ve kostüm oyuncunun rolünü tanımlamaya yardım etmektedir. Namık Kemal de şahısların toplumsal konumunu vurgulamak için yazar anlatıcı aracılığıyla kostüm betimlemelerine *Vatan yahut Silistre*, *Zavallı Çocuk* ve *Celâleddin Harzemşah* piyeslerinde yer vermiştir. Ayrıca konuşmalardan önce araya giren yazar anlatıcı, Namık Kemal'in kadının toplumsal hayatta nasıl giyinmesi gerektiği hususundaki hassasiyetini piyese yansıtan sesi olmuştur. *Vatan yahut Silistre* ve *Celâleddin Harzemşah* piyeslerinde kadınların İslâmî usullere uygun olarak giyindiğini belirtmek için özellikle detay vermiştir.

Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah* piyesini, diğer piyeslerinden farklı olarak sahnelenme boyutunu değil okunma işlevini göz önünde bulundurarak yazmıştır. Buna koşut olarak yazar anlatıcıdan yararlandığı bazı parantez içi açıklamalarda yazar, yaşadığı dönemin dil ve üslûbuna uygun olarak Arapça ve Farsça ifadelerle yer vererek bu kısımların bile üslûbuna özen göstermeyi ihmal etmemiştir.

Namık Kemal, piyeslerini kapalı biçimde yazdığı için karakter anlatıcıdan ise kapalı biçimi zedelemeyecek şekilde ve asgari düzeyde yararlanmıştır. *Vatan yahut Silistre*'de Zekiye, Sıtkı Bey, İslâm Bey; *Zavallı Çocuk* piyesinin şahıslarından olan Halil Bey ve Hekim yer yer karakter anlatıcının görevini üstlenmişlerdir. *Gülnihâl*'de Gülnihâl, piyesteki asıl olayların dışında olan geçmişte yaşadıklarını İsmet'e anlatarak; *Akif Bey*'de ise piyesin şahıslarından Şahin, Esat ile Akif Bey'in birbirini öldüreceğinin bilgisini vererek karakter

anlatıcı vasfı kazanmışlardır. *Celâleddin Harzemşah* piyesinde Özbek ve Neyyire'den karakter anlatıcı olarak yararlanılmış; *Kara Bela*'da da Ahşid, monologlarıyla kimi zaman karakter anlatıcı vasfı kazanmıştır.

Tezimin dördüncü bölümünde ise yazarın piyeslerinde kullandığı anlatım tekniklerini ele aldık. Bunlardan ilki tiyatroyu diğer anlatı türlerinden ayıran egemen teknik olan diyalogdur. Namık Kemal, tiyatro eserlerinde mümkün olduğunca sade bir dil kullanılması gerektiği fikrindedir. Karakterlerin diyaloglarının da yazarın bu düşüncesiyle uyumlu olduğu görülmektedir. Yazar, sadece *Celâleddin Harzemşah* piyesinde farklı bir tavır sergilemiştir. *Celâleddin Harzemşah*, konusunu tarihten alan bir piyestir ve Namık Kemal, tarihten seçilen konuların işlenişinde aslına sadık kalarak kurgulanması gerektiği fikrindedir. Yazarın bu düşüncesine piyesin dilinde de sadık kaldığı görülmektedir. Yazarın diğer piyeslerinden farklı olarak bu piyesinde günlük konuşma diline rastlanmamaktadır. Piyes boyunca şahıslar, Harzemşahlar devrinin yüksek tabakasının düşünce yapısına uygun bir şekilde konuşturulmuştur. Yazar bu piyesinde imajlara bolca yer vermiş ve oldukça sanatlı bir dil ile şairane bir üslûp kullanmıştır. Hatta by piyesinde bazı şahısların konuşmaları uzun tiralara dönüşmüştür. Şahıslar sayfalarca süren konuşmalar yapmışlardır. Çok uzun tiralardan yanı sıra okuyucunun anlamını bilmediği kelimelerin de yoğun olarak kullanılması, dramatik yapıyı diyalogların gölgesinde bırakmıştır.

Namık Kemal'in diğer piyeslerinde diyaloglar basit tutulmuş, uzun tiralara yer verilmemiş ve şahıslar mensubu oldukları sınıflara uygun konuşturulmuştur. *Kara Bela* adlı piyesinde zaman zaman şahısların kullandığı dil ile şahısların konumunun birbiriyle örtüşmediği görülmektedir. Yazar, Behrever ve Mihridil'i bulundukları konuma tam olarak uygun konuşturamamıştır.

Piyelerde monologlar aracılığıyla yazar, kendi görüşlerini belirginleştirmeyi amaçlamıştır. Bu doğrultuda monologlarda şahıslar iyi ve kötü karakterlerini belirgin hâle getirmişlerdir. Şahıslar monologlarında aklından geçen düşünceleri görünür kılarken bu görüşler onların kişiliği hakkında okuyucunun/izleyicinin onlar hakkında yorum yapmasına olanak sağlamaktadır. Yazar, böylelikle piyeslerindeki şahısların iyi veya kötü bir insan olduğunu da bu konuşmalar aracılığıyla belirginleştirmiştir. Yazar, *Akif Bey*'de Dilruba'ya ahlâksız ve sadakatsiz bir kadın olduğunu monologlarıyla ona itiraf ettirir. *Gülnehâl* piyesinde ise

Kaplan Paşa, içindeki nefreti, acı çektirmekten aldığı hazzı monologları aracılığıyla anlatarak kötü yaradılışını seyirci/okuyucu için görünür hâle getirmiştir. Yazar, erdemi ve erdemsizliği vurgulamak için piyeslerinin dilinde yer yer aşırıya kaçmıştır. Abartı ve karşıtlık ile erdemin değerini yücelten yazar, Kaplan Paşa'nın zalimliğini onun söylemlerine yansıyan abartılı ifadelerle şiddetlendirmiştir. Romantik tiyatronun bir gereği olarak daima iyinin yanında olan yazar, piyes sonunda cezalandırılacak olan kötünün başına gelecekleri hak ettiği hususunda da seyircinin/okuyucunun desteğini almaya çalışmıştır. Yazar, Kaplan Paşa'ya yaptırdıkları kadar söyledikleriyle de piyesin sonunda onu iyiler tarafından cezalandırılmasını hak edecek bir konuma getirmiştir. Tiyatronun insana en yüce ve en alçak yönlerini göstermede bir araç olduğunu düşünen yazar, insana en gizlide kalmış yönlerini göstermeyi amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda *Kara Bela* piyesinde, Ahşid'in tüm karanlık düşünceleri yazar tarafından monologlar vesilesiyle karakterin kendisine yaptırılmıştır.

Namık Kemal'in millî romantik duyuş tarzının hat safhaya ulaştığı *Vatan yahut Silistre*, *Akif Bey*, *Gülnehâl*, *Celâleddin Harzemşah* piyeslerinde; millî bilinç, millî ruh, millete hizmet etme aşkı, askerî felaketler karşısında gösterilen millî reflexler gibi konulara yer verilmiştir. Yazarın iletmek istediği mesajlarla uyumlu olarak *Vatan yahut Silistre*, *Akif Bey*, *Gülnehâl*, *Celâleddin Harzemşah* piyeslerindeki kişiler; monologlarında vatan sevgisi, askerliğin ehemmiyeti ve değeri üzerine konuşmalar yapmışlardır. Namık Kemal, özellikle *Celâleddin Harzemşah* piyesinde monolog tekniğinden oldukça fazla yararlanmıştır. Piyesin şahıslarından Celâleddin, Mihr-i Cihan, Burak, Gıyâs, Zahir, Orhan ve Câbir “kendi keline” konuşarak durumlar, olaylar, şahıslar hakkında değerlendirme ve yorumda bulunmuşlar ya da sesli düşünerek kendilerine sorular sormuşlardır.

Namık Kemal *Kara Bela* piyesinde olduğu gibi şahıslara, yaşadıkları olayların ardından durum değerlendirmesinde bulundurmak ya da bir öğüt verdirerek okuyucuyu/seyirciyi çıkarımda bulundurmaya sevk etmek için de monologlardan yararlanmıştır.

Namık Kemal piyeslerinde bazı olayları ana hatlarıyla verilebilmek, piyesin gereksiz uzamasını engellemek ve yer yer hatırlatmalarda bulunmak için bütün piyeslerinde özetleme tekniğinden yararlanmıştır. Yazar, olayların akışına yön veren bazı olayları özetleme ile aktararak tiyatronun kısıtlı imkânlarından doğan olumsuzlukları avantaja dönüştürmüştür.

Namık Kemal, *Vatan yahut Silistre* ve *Kara Bela* piyeslerinde leitmotiv tekniğinden yararlanmıştır. Yazarın vatan ile ilgili düşüncelerini anlatmak için aracı kıldığı *Vatan yahut Silistre*'de eser boyunca “vatan” sözcüğü yinelenmiştir. Vatan sevgisinin aşılarmaya çalışıldığı piyeste bu amaca uygun olarak en çok tekrar eden ifadelerden bir diğeri “gönül”dür. Vatan, millet, hürriyet vs. fikirlerini de İslâmî hükümlerle destekleyen yazar, İslâmî mefhumlarla temas ederek vatanın kurtuluşu için birlik olmaya davet ederken İslâm inancına bağılı olarak dinî bağlamda yaratıcı olan “Allah” ismini de sık sık zikretmiştir. Yazarın piyesindeki odağı “vatan” yani “Osmanlı Devleti”dir. Piyeste ele alınan bu genel mevzudan ötürü “Osmanlı”, “devlet”, “kale” sözcükleri de karakterler tarafından sık sık tekrar edilmiştir. Piyeste Abdullah Çavuş her cümlesinin sonuna “kıyamet mi kopar?” ifadesini ekleyerek soru cümlesi şeklinde tekrar eden tek leitmovi oluşturmuştur. Namık Kemal'in *Kara Bela* adlı eserinde ise leitmotiv tekniğinden fazlaca yararlanmıştır. Yazar, eserin isminde de yer alan “kara” sözcüğünü, piyesin çeşitli yerlerinde leitmotiv olarak kullanmıştır. “Fellah”, “hıncır” ve “mel'ûn” kelimeleri de sıklıkla şahıslar tarafından bir hakaret unsuru olarak kullanılmıştır. Piyeste cümle şeklinde tekrar eden tek leitmotiv ise “Mâlik olacağım” ifadesidir.

Namık Kemal sadece *Gülnehâl* ve *Celâleddin Harzemşah* piyeslerinde mektup tekniğinden yararlanmıştır. *Gülnehâl*'de Muhtar Bey'in tutuklanarak konaktan götürülmesi esnasında, Kara Veli'nin Kaplan Paşa'nın İsmet ile haberleşmesini sağlamak amacıyla konağı terk ederken İsmet'in okuması için mum iskemlesi üstüne bıraktığı mektup, gelecek olayların habercisi niteliğindedir. Hareketli bir yapıya sahip olan *Celâleddin Harzemşah*'ta sahne dışında uzak bir yerde gerçekleşen olayların özeti niteliğindeki mektup ile dramatik kurgunun ilerleyişi sağlanmıştır. Mektup türünden yararlanılan diğeri bir yer ise Celâleddin'in ölümü esnasında geride kalanlara yaptıklarını özetlediği ve nasihatlerine yer verdiği vasiyetnamesidir.

Bu anlatım tekniklerinin yanı sıra yazarın bazı piyeslerinde bu eserlerin muhtevasını güçlendirmek için şiirler yazdığı da görülmektedir. Bu şiirleri de dördüncü bölümde bir alt başlıkta ele aldık. *Vatan yahut Silistre*, *Akif Bey*, *Gülnehâl* ve *Celâleddin Harzemşah* piyeslerinde yer alan bu şiirler piyeslerin atmosferine uygun bir yapıda/içerikte karşımıza çıkmaktadırlar.

Batı etkisindeki Türk tiyatrosunun ilk yazarları içinde yer alan Namık Kemal, “vatan şairi” olarak Türk edebiyatına ismini yazdırmıştır. Onun ilk piyesi de bu unvanıyla uyumlu olarak *Vatan yahut Silistre* adını taşır. Yazar, biri vefatından sonra yayımlanmış altı piyesiyle modern Türk tiyatrosunun kurucularından biri olmuştur. Tiyatroyu düşüncelerini yaymak için aracı kılan ve tiyatroyu eğlencelerin en faydalısı olarak gören yazar, tezimizde ortaya koymaya çalıştığımız üzere kurgusuyla, anlatıcı ve anlatım teknikleriyle bu amaca uygun bir yapı oluşturmaya çalışmıştır.

Namık Kemal’in piyeslerinde hep savunmak ve yermek üzere ele alıp işlediği bir mesele vardır. Onun eserlerinde kimi zaman esirlik reddedilip, terbiyenin eksikliği vurgulanırken kimi zaman namus ve sadakatin övgüsü yapılmaktadır. Vatan, hürriyet, adalet, terakki, kahramanlık, İslâm birliği, Osmanlılık gibi siyasî ve sosyal konular ele alınarak topluma idealist ruh aşılama çalışılmıştır. Piyelerinde vatan, kahramanlık ve din duygularının dile getirildiği bölümlerde hamasî bir üslûpla uzun tiratlara girerek türün özelliklerini gayesi için kullanmıştır. Namık Kemal hakkında doğru bir hüküm verebilmek için onun toplum hayatına getirdiği yenilikleri de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. O; hürriyet, vatan ve adalet kavramlarına yaptığı vurguyla halkın özlediği devlet ve toplum düzenini inşa etmeye çalışmıştır.

Sonuç olarak Namık Kemal, Türk tiyatrosuna düşünceleriyle öncülük etmiş, topluma yarar sağlamayı amaçladığı piyesleriyle öğretici ve eğitici bir kimlikle eserler vermiştir. *Celâleddin Harzemşah* hariç piyesleri biçim-öz bağlantısının sağlam olduğu, sahnelenme tekniğine uygun eserlerdir. Bunun yanı sıra dönemine göre konuşma örgüsünde kullandığı yalın anlatım da onun ne denli başarılı olduğunun kanıtıdır. *Celâleddin Harzemşah* piyesi ise okunmak için yazıldığı için tiyatro türünün sınırlarını aşan bir eserdir. Piyeler dili ve içeriği bakımından romantik özellikler gösterse de yazar, halk söyleyişlerine ve halk edebiyatı unsurlarına piyeslerinde yer vermeyi ihmal etmemiştir. İçinde yaşadığı toplumun realitesinin farkında olan ve bunlar üzerine düşünerek endişelenen yazar, piyeslerini çökmekte olan Osmanlı Devleti’ni yaşatabilmek için kafasında taşıdığı kurtuluş çözümleri üzerine inşa etmiştir. Topluma duyduğu sorumluluk duygusunun eseri olan piyesleri bu türün ilk örnekleri olmaları bakımından değerli olduğu kadar yarattıkları etki, kurgularının

sağlamlığı, anlatıcı unsurunun işlevsel kullanılması ve anlatım tekniklerinin piyeslerinin içeriğiyle uyumlu olmasıyla da başarılıdır.



KAYNAKLAR

1. İncelenen Eserler

Namık Kemal. (1989a). *Gülnehâl*. Haz: Kenan Akyüz. İstanbul: Milli Eğitim Yayınevi.

Namık Kemal. (1989b). *Kara Bela*. Haz: A. Feriha Sever. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Namık Kemal. (2019a). *Akif Bey*. Haz: Ebru Özgün - Oğuzhan Uluyüz. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.

Namık Kemal. (2019b). *Vatan yahut Silistre*. Haz: Ezgi Aslan - Gönül Yüksel. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.

Namık Kemal. (2019c). *Zavallı Çocuk*. Haz: Ezgi Aslan - Gönül Yüksel. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.

Namık Kemal. (2020). *Celâleddin Harzemşah*. Haz: Oğuz Öcal. Ankara: Akçağ Yayınları.

2. Yararlanılan Eserler

a. Kitap ve Tezler

Aktaş, E. (2011). *Namık Kemal'in Eserlerinde Eğitsel Bir Değer Olarak İnsan*. Doktora Tezi. Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum.

Aktaş, Ş. & Gündüz, O. (2010). *Yazılı ve Sözlü Anlatım Okuma-Dinleme Konuşma-Yazma*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

And, M. (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Aslan, C. (2007). *Sait Faik Abasıyanık'ın Öykülerinde Kurgu ve Anlatım Teknikleri*. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Ayaz, H. (2020). *Tanzimat Yazarlarının Çocuk Yetiştirme Anlayışı*. Doktora Tezi. Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon.

Aydoğan, İ. (2012). *Dramatik Yazın Tarihinde Monoloğun Dönüşümü ve Bernard Marie Koltes Tiyatrosundaki İşlevi*. Yüksek Lisans Tezi. Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Balık, M. (2011). *Latife Tekin'in Romancılığı*. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Banarlı, N. S. (1998). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Çamurdan, E. (2015). *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Habitus Kitap.
- Dinç, A. K. (1992). *Namık Kemal'in Tiyatrosu*. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Eagleton, T. (2004). *Edebiyat Kuramı (Giriş)*. Çev. T. Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Engünün, İ. (2008). *Türkçede Shakespeare Çevirileri ve Etkisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Engünün, İ. (2010). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyete (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Hacıhaliloğlu, D. (2020). *Memduh Şevket Esendal'ın Hikâyelerinde Kurgu ve Anlatım Teknikleri*. Doktora Tezi, Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bartın.
- Kabaklı, A. (1966). *Türk Edebiyatı Cilt-2*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Kaplan, M. (1948). *Namık Kemal Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Kara, E. (2011). *Namık Kemal'de Din ve Toplum*. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Kuntay, M. C. (1949). *Namık Kemal Devrinin İnsanları ve Olayları Arasında*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Parla, J. (2010). *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Savaş, K. (2013). *Namık Kemal'de Yerlilik Olgusu*. Doktora Tezi. Bozok Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yozgat.
- Sevengil, R. A. (1934). *Türk Tiyatrosu Tarihi III - Tanzimat Tiyatrosu*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Sevinçli, E. (1991). *Namık Kemal ve Tiyatro*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Sungu, İ. (1941). *Namık Kemal*. İstanbul: CHP Ankara Halkevi Yayınları.
- Şen, C. (2017a). *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- Şen, C. (2022). *Hayatın Çıkmazlarında: Ahmet Muhip Dranas Tiyatrosu*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Şener, S. (2011). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Tanpınar, A. H. (1982). *Namık Kemal Antolojisi*. İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi.

Tanpınar, A. H. (1988). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Tanpınar, A. H. (2020). *Edebiyat Dersleri*. Haz. A. Uçman, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Wheeler, K. M. (2011). *Romantizm, Pragmatizm ve Dekonstrüksiyon*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Yetiş, K. (1989). *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. İstanbul: Alfa Yayınları.

b. Makale ve İncelemeler

Aktaş, G. (2013). Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30(1), s. 53-72.

Alver, T. (2020). Vatan yahut Silistre'de Yanılsama Kavramının Etkileri. *Söylem Filoloji Dergisi*, 5(1), s. 201-211.

Büyükarman, D. A. (2008). Vatan Kavramının Türk Tiyatro Edebiyatındaki Seyri Üzerine Bir İnceleme. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 15(37), s. 127-145.

Çakır, Ö. (2009). Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatının Kaynaklarından Biri Olarak Harpler I: Kırım Harbi (1853-1856). *Turkish Studies*, 4(1-II), s. 1824-1874.

Demir, A. (2012). Süleyman Nazif'in şiirlerinde Namık Kemal Etkisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(22), s. 58-71.

Demiryürek, M. (2013). Kurgusal Metinlerde İkinci Kişili Anlatıcı ve Bakış Açısı. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (2), s. 120-139.

Emil, B. (1988). Namık Kemal'in Eserlerinde ve Aksiyonunda Üç Temel Kavram: Hürriyet - Medeniyet - İrade. *Ölümünün 100. Yılında Namık Kemal*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.

Engin, E. (2014). Namık Kemal'in Tiyatrolarında Kavramlar. *Journal of International Social Research*, 7(29), s. 352-361.

Enginün, İ. (1993). Namık Kemal ve Tiyatro. *Doğumunun Yüz Ellinci Yılında Namık Kemal*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Güçbilmez, B. (2002). Melodram, Beden ve Gülnihal. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (14), s. 1-25.

- Göçgün, Ö. (1980) Namık Kemal'de Varlık Meselesi ve Allah. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4, 241-247.
- Gülşen, H. (2013). Kara Bela Münasebetiyle Eleştirilen Bir Ekol: Namık Kemal. *Electronic Turkish Studies*, 8(1), s. 1485-1495.
- Günay, V. D. (1999). Tiyatro Göstergebilimi. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, (10), s. 111-123.
- Gündoğdu, M. A. (2016), Namık Kemal'in Şiirlerinde “Millet”, “Şehitlik”, “Maksat” ve “Vatan” Kavramları. *Turkish Studies*, 1(20), s. 245-264.
- Gündoğdu, M. A. (2020). Namık Kemal'in Kurmaca Dünyasında Ölümün Destanlaştırılması. *International Journal on Social Sciences*, 5(2), s. 124-134.
- Gürel, Z. & Çelik, M. (2018). Nâmık Kemâl'in Hayatı, Sanatı ve Eserleri Üzerine. *Uluslararası Dergi Bilgisi*, 28(7), s. 2185-2552.
- Güntay, M. (2016). Mevlüt Süleymanlı'nın Göç Romanı Üzerine Edebiyat Sosyolojisi Açısından Bir İnceleme. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (56), 35-51.
- Kale, Ö. (2015). Edebiyatta Bilinç Akışı Tekniğine Başvurulma Sebepleri Üzerine Bazı Dikkatler. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 10(2), s. 88-93.
- Karabulut, M. (2015). Namık Kemal'in Tiyatrolarında Hece Ölçüsü ile Yazılan Şiirlere Bir Bakış. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (4), s. 49-58.
- Kocabaş, Ş. (2001). Kur'ân ve Hadislerde Kıyamet Günü. *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, (11), 129-154.
- Nas, H. (2011), XIX. Asır Edebiyatında “Hayalci Şair” Tipinin Eleştirisi. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*. (4), s. 169-195.
- Sağlık, Ş. (2012). Namık Kemal'in Tiyatrolarında İşlenen Sosyal ve Siyasal Sorunlar. *Namık Kemal*, Ed: Hüseyin Su - Abdürrahim Karadeniz, Tekirdağ: Namık Kemal Üniversitesi Yayını.
- Sevim, G. & Geçen, S. (2020). Nâmık Kemal'in Tiyatro Eserlerinde Osmanlı ve İslâm Kimliği. *Turkish Studies-Language and Literature*, 15(3), s. 1509-1520.
- Sınar Çılgın, A. (2005). Vatan yahut Silistre'de Vatan Kavramı. *U.Ü Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(9), s.135-145.
- Şen, C. (2010). Namık Kemal'in Gülnihâl Piyesinde Bir Sosyal Eleştiri Örneği Olarak Zalim Yönetici Tipi “Kaplan Paşa”. *Doğumunun 170. Yılında Uluslararası Namık Kemal Sempozyumu*. 2. Cilt. Ed: Orhan Kemal Tavukçu - Ali Tilbe. Tekirdağ: Namık Kemal Üniversitesi Yayını.

- Şen, C. (2017b). Edebî Bir Tür Olarak Tiyatroda Anlatıcı Meselesi. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(2), s. 19-40.
- Şenler, Y. (2012). Namık Kemal'in Tiyatrolarında Edebi Tenkit. *Namık Kemal*, Ed: Hüseyin Su - Abdürrahim Karadeniz, Tekirdağ: Namık Kemal Üniversitesi Yayını.
- Töre, E. (2021). Kıbrıs'ı Değiştiren ve Tutuşturan İki İsim: Ziya Paşa, Namık Kemal ve Tiyatro. *Turnalar*, 23(83), s. 7-11.
- Yıldırım, Y. (2016). Namık Kemal'in Edebi Eserlerinde Tarih Anlayışı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(46), s. 265-271.

