



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 9 Sayı: 44 Volume: 9 Issue: 44

Haziran 2016 June 2016

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

ŞEMSETTİN SAMİ'NİN *BESA VE GÂVE* ADLİPİYESLERİNDE SÖMÜRÜYE KARŞI POLİTİK
ELEŞTİRİ
*THE POLITICAL CRITICISM OF THE EXPLOITATION IN ŞEMSETTİN SAMİ'S PLAYS CALLED "BESA
AND GAVE"*

Kemal EROL*

Öz

Tanzimat dönemi yazarlarından Şemseddin Sami'nin (1850-1904) dram olarak yazdığı üç piyes, devrin "millî tiyatro" anlayışıyla örtüşmektedir. Bunlardan töre tiyatrosu olarak değerlendirilebilecek *Besa yahud Ahde Vefa* (1874), Müslüman Arnavutların sosyal hayatını konu edinir. *Seydi Yahya* (1875) konusunu Endülüs tarihinden alırken, *Gâve* (1876) İran mitolojisine dayanır. Tarih, toplum ve kültür, bu üç eserin ortak buluşma zemini. *Besa* ve *Gâve*, yazıldıkları döneme ait toplumun siyasal gelişmelerini konu edinir; seyircinin duygusundan çok aklına yönelen bir tiyatro özelliğini taşır. Bunlar gibi Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerine ait pek çok tiyatro oyunu, hâkim baskıcı sosyal ve siyasal güçlere karşı muhalif fikirlerin toplumun değişik kesimlerine ulaşmasında ve benimsenmesinde etkin rol oynamıştır.

Türk tiyatrosunda politik olaylar ilk kez sosyal eleştiri ve taşlamaların yer aldığı halk tiyatrosundaki orta oyunlarında görülür. Ancak tiyatroyun politik cephesi, modern anlamda Tanzimat dönemiyle birlikte gelişme gösterir. Bu dönemde politik olayları konu edinen tiyatro oyunlarında siyasal ve toplumsal sorunlar ağırlıktadır. Nitekim Şemseddin Sami'nin çalışmamıza konu olan eserlerinde depolitik mahiyette istibdattan ve toplumsal düzensizlikten duyulan rahatsızlık ön plandadır.

Bu çalışmanın amacı, *Besa* ve *Gâve* adlı tiyatro oyunlarının dokusuna nüfuz eden sömürü ve esarete karşı yaklaşımı bağlamında yazarın politik tepkisini belirlemek ve adı geçen eserleri bu çerçevede incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Şemseddin Sami, politik tiyatro, sömürü, *Besa yahud Ahde Vefa*, *Gâve*.

Abstract

All of three plays written as drama by Şemseddin Sami (1850-1904), who is one of the playwrights in Tanzimat Age, coincide with "national understanding" of the age "*Besa Yahud Ahde Vefa*" (1874), which is one of these and also evaluated as tradition theater, deals with the social life of muslim Albanians. While "*Seydi Yahya*" (1875) get sistopic from Andalusia history, "*Gave*" (1876) is based on Iranian mythology. All of these Works are based on history, society and culture. "*Besa and Gave*" deals with the political developments of the age in which they were written, also have a theater property being especially concerned with the mind of spectator than the sense of them. Many play such as these belonging to Tanzimat and Meşrutiyet Age, play an important role in the dissident political ideas, which is against the oppressive dominant forces, reaching to different segments of society and also adapting by society.

The political events in Turkish theater are firstly occurred in plays called "orta oyun" in the folk theater and contain with social criticism and satires. But the political aspects of theater begins to develop with Tanzimat Age in the modern sense in this age, the plays dealing with political issues are specially concerned with political and social problems. For example; in Şemseddin Sami's mentioned works being the topic of our study, the discomfort reasoned by "İstibdat Age" and social disorders in political property, are them important issue.

The purpose of this study is to determine the political reaction of author in the context of exploitation and captivity based on the plays called "*Besa and Gave*" and examining these works in the context.

Keywords: Şemseddin Sami, Political Theater, Exploitation, *Besayahud Ahde Vefa*, *Gave*.

Giriş

Türk edebiyatının İslâm medeniyetinden beslenip gelişen Divân Edebiyatı'ndan ayrılarak Batı Avrupa medeniyetinin etkisinde farklı bir kulvara girmesi, 19. asrın ikinci yarısına rastlar (Akyüz, 1972: 1). Bir medeniyete ve bunun sonucunda topyekûn bir zihniyet değişimine yol açan ve aynı zamanda Batılılaşma hareketinin ilk resmî beyanı sayılan Tanzimat Fermanı (1839), her şeyden önce Türk toplumunun Batılı edebî türlerden ve yeni değerlerden haberdar olmasını sağlamıştır. Tanzimat Fermanı'nı 1856'da takip eden Islahat Fermanı sonrası süreçte Batı kültürünü yurda sokmak için devlet eliyle yapılan teşebbüsler, aslında bir medeniyet; dolaylı olarak da bir zihniyet değişimini hedef edinir. Başta Fransız kültürüyle temas geçilmesi ve aydın zümrede bu kültüre açılan pencerenin gittikçe geniş tutulması, yeni eğitim kurumlarının da bu yönde şekillenmesine yol açar. Avrupaî dillerden çevirilerin sorumluluğunu üstlenmek ve tercüman yetiştirmek üzere görev yapan Tercüme Odası (1832) yanı sıra üniversitelerde okutulacak ders kitaplarını hazırlamaya dönük Encümen-i Dâniş'in (1851) kurulması, bilhassa aydınlar arasında ve eğitim kurumlarında Fransızcanın yayılmasında önemli bir rol oynar. İlimde, fen ve teknikte, sosyal yaşayışta Batı'nın sahip olduğu üstün imkânlar, Doğu'da da özenilen bir hedef olarak yerleşmeye başlar. Tanzimat'la birlikte Türk edebiyatında bu hedefe ulaşma yolunda kullanılan en temel kültürel vasıtalarından biri tiyatro olur.

* Doç. Dr., Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi.

Tarihin en eski sanatsal faaliyetlerinden biri olan tiyatro, bireyin sosyal hayata dair görüş ve düşüncelerini yansıtan bir edebî türdür; hemen her toplumun edebiyatında bireyin acılarına, hüznlerine, sevinçlerine, deneyim ve çelişkilerine tutulmuş bir aynadır. Genel olarak toplumun özgün kültürel kimliğinin bir ifade vasıtası ve yaşam pratiğinin sahnedeki tezahürüdür. Temel malzemesi insandır. İnsanla ilgili bir duyguyu, bir düşünceyi, bir sorunu ele alır. Seyirlik yönünden çok dram cephesinin öne çıkması da bu yüzden.

Türk seyircisi, önce Batı tiyatro oyunlarında varlık gösteren bu dramatik türün Avrupaî şekillerini Tanzimat'la birlikte tanımaya başlar. Tiyatroda dramatik türün hemen her çeşidi, 1860'a kadar Batılı dillerden icra edilse de zamanla piyes metinleri tercüme edilerek önce gazetelerde yayımlanır sonra da sahnelenerek yabancı dil bilmeyenlerin de ilgisine sunulur. Yabancı tiyatro kumpanyalarının İstanbul'da gerçekleştirdikleri ilk denemeler, halkta büyük ilgi uyandırır. Bu dönemde halkı yalnızca eğlendirmekle kalmayan tiyatro, Batılı kültüre ait değerlerden etkilenmiş kent toplumunun sorunlarına da dikkati çeker. Kenan Akyüz, konu ile ilgili bir değerlendirmesinde şu tespitte bulunur: "Türkler, eğlence ile beraber, Batı medeniyetine âid çok değişik te'sirlerin altında idiler. Sahnede gördükleri oyunla birlikte Batı'nın giyim-kuşamını, döşemesini, yaşayış şeklini, vakanın çeşitli olayları karşısında batılıların davranışlarını, tepkilerini ve müzikli oyunlarda da Batı müzikisini karşılarında buluyorlardı" (Akyüz, 1972: 9). Türk toplumunun olaylar karşısındaki tavrının değişmesinde yalnızca Batı'nın değil, Doğu dünyasının da sahip olduğu kimi kaynakları yeniden okumanın etkili olduğu bilinir. Konumuzla bağlantılı olarak Firdevsî'nin *Şahname*'si buna bir örnek teşkil etmektedir. Şemsettin Sami'nin toplumsal değerleri ve birey haklarını savunma bağlamındaki siyasi ve toplumcu kimliği, *Besa* ve *Gâve* adlı tiyatro oyunlarına politik bir nitelik kazandırmıştır.

1. Şemsettin Sami ve Politik Tiyatro:

1850'de Arnavutluk'ta, Yanya'nın Fraşeri beldesinde, dünyaya gelen Şemsettin Sami, tımar beyleri nesline dayanan köklü bir Bektaşî ailesine mensuptur. Altısı erkek, ikisi kız olmak üzere ailenin sekiz çocuğundan biridir. Küçük yaşlardan başlayarak aldığı sağlam eğitim sayesinde seviyeli bir dil istidadını elde eder. Yüksek seviyede öğrendiği Yunanca, Fransızca, İtalyanca, Arapça ve Farsça, yazarın yaptığı çeviri ve sözlük çalışmalarındaki başarısında etkili olur. Gazeteye başlayan yazı hayatı, tercüme, roman, tiyatro, dergicilik, ansiklopedi, gramer ve sözlük gibi pek çok farklı alanlarda da süren Şemsettin Sami, genel olarak Arnavut ve Türk kültürüne ileri düzeyde vakıf bir aydındır.

Şemsettin Sami, Tanzimat sonrası dönemde kendi diline önem vermeyen milletlerin ilerleyemeyeceğini vurgulayan ilk yazarlarımızdan biridir. Bu alanda ortaya koyduğu önemli çalışmalarla çağının dil uzmanı olarak kabul görür. Özellikle Türkçe ve Arnavutça alanlarında dilin kurallarını öğreten eserleri büyük ilgi görür. Ancak yazar, Türkçeyi incelemek, modernize etmek, sadeleştirerek geliştirmek ve öğretmek amacıyla önemli eserler meydana getirmesine rağmen kimi çevrelerce Arnavut milliyetçisi olarak suçlanmaktan kurtulamaz.¹

Şemsettin Sami, ilk ve tek romanı olan *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ı (1872) yazdıktan iki yıl sonra tiyatro türünde eserler vermeye başlar. Birer yıl arayla peş peşe yazdığı *Besa yahud Ahde Vefa* (1874), *Seydi Yahya* (1875) ve *Gâve* (1876) olmak üzere üç tiyatro oyunu yayımlanır. Birincisi, Arnavutların kültürel değerlerine bağlılıklarını konu edinen ve Abdülhak Hâmid'in de tarz olarak benimsediği "millî tiyatro"² anlayışına örnek teşkil eden bir eserdir. İkincisi, konusunu Endülüs tarihinden alan ve yine millî tiyatroya örnek gösterilen bir tiyatro denemesidir. Üçüncü tiyatro eseri *Gave* ise, Şemsettin Sami'nin millî bir drama

¹ Şemsettin Sami'nin Arnavut aydınlarının kurduğu ve kendisinin de üyesi olduğu "Cemiyet-i İlmiyye-i Arnavudiyeye" (1879) adlı derneğin kültürel çalışmaları doğrultusunda *Arnavutça Alfabe* (1879) ve *Arnavutça Gramer* (1886) adlı eserlerini yazmış olması, yazarın ulusal aidiyeti dikkate alındığında oldukça doğal karşılanır. Ancak onun bir de *Arnavutluk Ne idi, Nedir, Ne Olacak* (1899) başlıklı küçük bir kitabından da söz edilir ki, bu eser, Arnavut milliyetçiliğinin propagandasını yaptığı gerekçesiyle dönemin milliyetçi aydınları tarafından sert eleştirilere maruz kalır (Bilmez, 2005: 56). Konu dönemin Türk aydınları arasında tartışılırken, Vâlâ Nurettin *Akşam* gazetesinde "Şemsettin Sami Sinsi Bir Türk Düşmanı mıydı? Hâşâ!" başlıklı yazısında bu kitabı Sami'nin yazmış olamayacağını söyler. Aradan geçen süreçte yazar hakkında yapılan pek çok çalışmada değinilen bu tartışma; "kitabı Sami'nin değil, kardeşi Naim'in yazdığı" yolunda Şemsettin Sami'nin lehine noktalanır (Levend, 1969:145). Nitekim Şecaattin Tural'a göre de "Onun bu cemiyette faal olarak çalışması ve ağabeylerin (Abdül Bey ve Naim Bey) siyasi kariyerleri bu suçlamanın yapılmasında etken olmuştur" (Tural, 1999: 45). Şemsettin Sami'ye mal edilmek istenen bu eser bağlamında yapılan saldırıların haklılığı/haksızlığı meselesi ayrı bir tartışma konusudur ancak her sanatkar gibi onu da kendi devrinin egemen koşulları içinde değerlendirmek gerekir. Şemsettin Sami, Arnavut asıllıdır fakat Türk milliyetçisidir; Yeni Osmanlılarla yakın bir ilişki içinde olmasına rağmen bu cemiyetin doğrudan aktif bir üyesi olmamasının kendisine göre nedenleri vardır. Ancak onun başta Âli ve Fuat paşalar olmak üzere iktidardaki yönetici ve bürokrasiye karşı muhalif aydınların yanında hareket ettiği ve kamuoyu desteğini sağlayacak yayın faaliyetlerini sürdürmekten geri kalmadığı da bilinmektedir.

² Abdülhak Hâmid'e göre "bir piyesin "millî " vasfını haiz olabilmesi için *Ecel-i Kazâ*(Ebüzziya Tevfik, *Besâ*(Şemsettin Sami), *Delîleyahud Kanlı İntikam* (Manastırlı Rifat-Hasan Bedrettin) ve *Ebü'l-Ullâ*(Manastırlı Rifat) gibi ya Osmanlı milletinden oldukları halde âdet ve tabiatleri halkımızca etraflıca bilinmeyen Lazlar, Kürtler, Arnavutlar vesairenin ahvâlini; ya İslam tarihinden bazı fevkalade olaylar veya övgüye lâyık meşhur adamların ahvâlini yahut da *Akif Bey* ve *Silistre* gibi hâlihazırda veya geçmişte Osmanlıların şânını bütün dünyaya duyuran bir hadiseyi anlatması gerekir."(Nuri Sağlam, "Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında "Millî Tiyatro" Anlayışı ve Şemseddin Sami'nin "BesâYahud Ahde Vefâ" Adlı Piyesi", *İlmi Araştırmalar: Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri*, 1999, S. 8, s. 199-207).

oluşturmak üzere Şark-İslâm medeniyetinin önemli eserlerinden Firdevsî'nin *Şahname*'sine dayanır. Eser, yazarın yaşadığı dönemin siyasi sosyal koşullarına, Osmanlı devlet adamlarının ve üst düzey yöneticilerinin idarî anlayışlarına tarih ve mitoloji üzerinden yöneltilmiş üstü örtülü politik bir eleştiridir.

19. yüzyıldan “tezatların geliştiği çağ” olarak söz eden İlber Ortaylı, “Tiyatroda Tarihi Oyunlar Üzerinde Siyasal Bir Analiz Denemesi” adlı yazısında bu yüzyılın bir yanda “özgürlük, siyasi ekonomik bağımsızlık ve ulusalcılık; diğer yanda sömürgecilik, sömürü ve şovenizm” gibi modern çelişkiler barındırdığını ileri sürer (Ortaylı, 2000: 223). İlk örneklerine Batı’da rastlanan politik tiyatro³, 19 ve 20. yüzyıllarda bu çelişkilere ayna tutar. Bu çağda yazılmış tiyatro oyunları her bakımdan sosyal ve siyasi içeriklidir; toplumsal problemlere nitelikli bir kimlik bilinci aşılmasını amaçlar; bu yönüyle siyasi söylemin açık bir ifadesidir (Demirci, http://www.idefix.com/kitap/erdem-unal-demirci/urun_liste.asp?kid=1649382010: 63). Nitekim hiçbir tiyatro akımının kişisel olmadığını, hatta baştan beri politik nitelikten yoksun olmadığını vurgulayan Bertolt Brecht’i,⁴ bu türün son dönemlerde daha katı bir siyasi karakter kazandığını belirtir (Brecht, 1997: 36). Temel amacı ahlâk dersi vermek olmayan ama insanlar arası ilişkilerin nedenlerine odaklanan epik tiyatronun “ahlâk anlayışı, sadece ezilene karşı acımayı değil, ezene karşı öfkeyi de gerekli görür” (Buttanrı, 2011: 113). Bu yönüyle epik tiyatronun seyircinin duygularından çok aklına yöneldiğini söylemek kolaydır. Nitekim Şemsettin Sami gibi tiyatro yazarlarının, bazen ülkeyi idare eden ve toplum hayatını düzenleyen yöneticilere karşı hâl zamanında açıktan yöneltilmedikleri eleştirilerini tarihte yaşanmış olaylardan örnekler vererek yapmaya, tezlerini bu yolla güçlendirmeye çalıştıkları görülür. Nitekim tiyatrodaki yer alan politik eleştiri, sanat ve edebiyatta daha yoğun olarak Tanzimat sonrasında yer almaya başlar. Zira egemen siyasi erke karşı politik zeminde yürütülen Batı tarzı mücadele faaliyeti, bu dönemde yetişen muhalif aydın zümreye aittir. Söz konusu zümre, gazeteden⁵ başka tiyatroyu⁶ da halka götürmek istedikleri düşüncelerinden güçlü ifade vasıtalarından biri olarak kullanmıştır.

Tanzimat tiyatrosunda sosyal eğitimin ön plana alınmış olması, Tanzimat prensiplerinin bir gereğidir. Bu metinlerde, yaşanmış yanlış sosyal ilişkiler ve ibret verici olaylar üzerinden mevcut toplumsal problemlere dokunmak istenmiştir.⁷ Amaç, okuyucunun bu anlatılardan ahlâkî sonuçlar çıkarmasını

³Erwin Piscator ve Bertolt Brecht Batı’da politik tiyatronun öncülerindedir. Piscator *Politik Tiyatro* (1929) adlı eseriyle Almanya’nın emekçi sınıfının sorunlarını yansıtan bir devrimci tiyatro türünü ortaya koymuş; Bertolt Brecht ise *Epik Tiyatro* (1967) adlı kitabıyla politik tiyatronun yaygınlaşmasını öngören epik tiyatro tekniğini tanıtmıştır.

⁴Bertolt Brecht, *Epik Tiyatro* (1967) adlı kitabıyla daha önce yüzyıllarca süregelen klasik tiyatro kalıplarını yıkmış; politik söylemi merkeze taşıyarak seyirciyi pasif konumdan kurtarmış ve tiyatroya daha toplumsal bir anlayışı hâkim kılmıştır.

⁵ Tanzimat döneminde muhalif aydınlar, saltanatın istibdadî yönetimine karşı mücadeleyi özel gazeteler çıkararak başlatırlar. Ağah Efendi ile Şinasi’nin birlikte çıkardıkları *Tercüman-ı Ahval* (1860), Şinasi’nin *Tasvir-i Efkâr* (1862), Ali Suavi’nin *Muhbir* (1867) ile Paris’te çıkardığı *Ulûm* (1869); Ziya Paşa’nın önce Namık Kemal ile birlikte Londra’da, sonra yalnız başına Cenevre’de çıkardığı *Hürriyet* (1868); Mehmed Bey’in Paris’te çıkardığı *İttihad* (1869), sonra Hüseyin Vasfi Paşa ile birlikte Cenevre’de çıkardıkları *İnkılâb* (1870); Namık Kemal’in İstanbul’da çıkardığı *İbret* (1872); Ebuzziyâ Tefvik’in *Hadîka* (1873) adlı gazeteler, Türk basın tarihinde gerek iktisadî, sanayi, ticarî ve kültürel alanlarda; gerekse ülkenin yönetimi ve halkın yönetime bağlı gelişen sorunlarını irdeleyerek çareler bulma noktasında başlatılan siyasi mücadelenin birer yayın organı olarak yer alırlar.

⁶Tanzimat döneminde Ebuzziyâ Tefvik’in romantik bir aşk vesilesi ile hürriyet - istibdat mücadelesine yönelik politik bir mesaj vermek istediği *Ecel-i Kaza’sı* (1872) ile Namık Kemal’in aynı tarihte kaleme aldığı ve halkta vatanseverlik ve kahramanlık duygularını harekete geçirmeyi amaçlayan *Vatan yahut Silistre*’si; Meşrutiyet döneminde Hüseyin Kamî’nin *Sabah-ı Hürriyet*’i (1908), Hüseyin Nazmî’nin istibdadın yıkıcı sonuçlarına karşı yazdığı *Genç Zabit yahut Kurban-ı İstibdat*’ı (1910); Cumhuriyet döneminde Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Akan*’ı (1932), Yaşar Nabi Nayır’ın *İnkılap Çocukları* (1933), Behçet Kemal Çağlar’ın *Çoban*’ı (1933) Necip Fazıl Kısakürek’in *Tohum*’u (1935), Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Kahraman*’ı (1938), Haldun Taner’in “bilim, idare ve siyaset adamlarının tutumlarına ve düzensizliğe yönelik bir taşlama” olarak yazdığı *Günün Adamı* (1953), Sermet Çağan’ın toprak ağasından din adamına, politikacıdan muhtarına kadar kadını ve erkeğiyle toplumun bütün kesimlerinin portresini çizerek meseleleri toplumcu-eleştirel bir gözle ele alan *Ayak Bacak Fabrikası* (1963) ve Vasfî Öngören’in *Asiye Nasıl Kurtulur*’u (1969), Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar tarihsel gerçekleri seyirciye aktaran, sosyal ve siyasi zeminde hak ve adalet arayışı bağlamında yazılmış pek çok tiyatro oyunundan bazıları olarak hatırlamak gerekir.

⁷Şemsettin Sami, köken olarak ait olduğu Arnavutların Osmanlı devletinden ayrılmasını istememekle birlikte 9 Muharrem 1296/3 Ocak 1978 tarihli *Tercüman-ı Hakikat*’teki “Arnavutluğun Âmalı” başlıklı yazısında bir şikâyetini dile getirir. Yazar, buyazısında devlet yöneticilerinin diğer azınlıklar gibi “Arnavutların da özel çıkarını düşünmediklerini, gerek vilayetlerin ayrılmasında, gerek her vilayette “lisan-ı mahallî suretiyle bir lisan kabul etmek hususunda” bilmeyerek ve farkında olmayarak İslav ve Yunan entrikalarına hizmet ettiklerini ileri sürer. Ayrıca aynı gazetenin 20 muharrem sayısında Arnavutların kendilerine özgü bir kanun istediklerini, bütün halkların kültürel haklarının teslim edilmesi gerektiğini, “akvam ve enas-ı Osmanıyyeden her birinin kendi lisanını yazıp okumakta serbest olduklarını beyan ed(en)” (akt. Levend, 1999:118) Kanun-i Esasî’nin dikkate alınmasını ister. Zira memleketin içinde bulunduğu durum, yalnızca azınlıkların sorunlarını değil, genel olarak devletin kötü idare edilmesinin doğurduğu siyasi, sosyal ve iktisadî problemleri yansıtmaktadır. Padişah idaresinin bütün yasaların üstünde olması ve aydınlar üzerindeki sansürün kıyasıya işlenmesi, toplumsal hayatı sarsmıştır. Bireyin düşüncesini özgürce ifade etmenin önündeki engeller, en küçük ıslahat davranışının tepkiyle karşılanması, yeni teşebbüslerin “Frenkleşme” diye tekfir edilmesi, problemin giderek büyümesine neden bir cephesidir. Vergi sistemindeki haksız uygulamalar yüzünden tefecilerin halkı soymaya başlaması; iş ve ticaret alanında egemenliğin saray çevresinde olması, halkın yoksulluğun ve adaletsizliğin derin acısını çektiği halde paşaların, ağaların, bürokrasinin, derebeylerinin keyfi yönetimi ve baskısı altında ezilmesi dönemin görünen karışık sosyal hayatın aynasıdır. İstibdadın giderek artması, muhalifler için işletilen hapis ve sürgün cezalarının yaygınlık kazanması, hafiyelik ve jurnallığın meslek haline gelmesi, Abdülhamid yönetimine karşı mücadelenin meşruiyetini her geçen gün daha da alenileştirmiştir. Memleketin bu kötü idari ortamında Şemsettin Sami’nin “kanun-i esasî’nin muktazası budur” diye talepte bulunduğu şey; Arnavut, Arap, Kürt ve Türküyle “... yek-pare Osmanlı mülkünde yek-üçü olan

sağlamak; yöneticilerin de dâhil olduğu ezen-ezilen ekseninde süren baskı ve sömürü düzenine dikkat çekmektir (Bilgin, 2014: 21).Nitekim “epik tiyatrodaki seyirci yargıya varması beklenen bir gözlemcidir. (...) Gerçekleri fark ederek düşünmeye, bilinçlenmeye ve değiştirmeye başlamak” için vardır (Temel, 2011: 41).Şemsettin Sami'nin tiyatrolarında dikkati çeken öncül amaç da budur. Eserlerde işlenen sosyal problemler, daha çok aile çevresi içinde kalmış gibi görünse de aslında toplumun bütün kesimlerini ilgilendirecek kadar geniş kapsamlıdır. Olaylarda yaşanan sömürüye sebep teşkil eden sosyal adaletsizliğe dair problemin arkasında sorumlu ve sürükleyici güç olarak devletin yetkili organlarının ve bürokratlarının yer aldığına işaret edilmektedir.

1.2. Besayahud Ahde Vefa

Şemseddin Sami, bu eserinin “İfâde-i Merâm” başlıklı önsözünde mensubu olduğu Arnavut kavminin vatan sevgisi, birlik-beraberlik, yardımlaşma, fedakârlık ve ahde vefa gibi ahlâk, örf ve âdetlerine ait bazı özellikleri tasvir üzere bir hikâye yazmayı öteden beri hayal ettiğini ancak daha sonra hikâyeye kıyasla daha etkili olacağı düşüncesiyle bunu tiyatro türünde verme kararını aldığını belirtmektedir.

Şemseddin Sami'nin 1874'te kaleme aldığı ve aynı yıl Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nda oynanan ve hemen ardından yasaklanan “altı fasıldan ibaret facia” diye tasvir edilen *Besayahud Ahde Vefa*,⁸Arnavutların geleneksel yaşayışını ve kültürel unsurlarından törenin kutsadığı “besa”yı, yani “yemin”i öne çıkarır. *Besâ*, verilmiş söze bağlılığın kanıtlanmaya çalışıldığı bir oyundur. Yazar, bu eserde genel olarak Arnavut halkının, özelden de olayların yaşandığı Pargonatlı köylülerin ve Tepedelenli ile Burç bölgesindeki şehirlilerin yaşam tarzını; örf, âdet ve töreyle olan ilişkilerini işlemektedir. Eserde birbirini izleyen sahneler boyunca dramatik bir hâl alan ve giderek trajediye dönüşen olay örgüsü söz konusudur. Töre, vatan sevgisi, hürriyet ve özgürlük fikri ile yönetimde sosyal adaletsizliğe ve zengin egemen güçlerin sömürü düzenine karşı direniş, eserde dikkat çekilen baskın temalardır.

1.2.1 Konu/Öykü:

Oyunun öyküsü, Arnavut kültürünün bir parçası olan “besa” geleneği üzerine kurulmuştur. Altı fasıldan oluşan eserde ilk perde oldukça mutlu bir görüntüyle açılır ancak dozu giderek artan olumsuz gelişmelerle yerini son perdede bir faciaya bırakır.

Meruşe, Recep, Zübeyr ve Vahide oyunun önemli kişilerini oluşturur. Meruşe, köyden Zübeyr ve Vahide'nin kızıdır. Recep ise Zübeyr'in genç yaşta ölen kardeşinin çocuğudur ve küçüklüğünden beri amcasının yanında kaldığı için kuzeni Meruşe ile uzun yıllar kardeş gibi büyümüşlerdir. Ancak aralarındaki dostluk zamanla dillendirmekten çekindikleri tutkulu bir aşk duygusuna dönüşür.

Besâ'da olayların yaşandığı mekân, Arnavutluk'un “yeşil meralar”ıyla bilinen Progonat Köyü'dür. Amca çocukları arasında aşka dönük yaşanan bu yakınlaşma, önce başta anne babaları olmak üzere diğer köylülerce de kabul görülmez. Gençler, bu engel karşısında ümitsizliğe kapılırlar. Ancak durumun ciddiyetini fark eden Zübeyr, “Evlatlarım! Meyus olacak bir şey yoktur! Muradınıza nail olacaksınız... Sizi evlendireceğim, vaadim olsun” (s.69) sözleriyle onlara yeniden bir umut aşılar.Zübeyr, çok geçmeden gençleri mevcut geleneğe ve çoban hayatına has ritüellerle nişanladıktan sonra karı koca ilan eder. Ne var ki köyde üst düzey sosyal bir tabakaya mensup varlıklı bir ailenin çocuğu olan Selfo, bu evliliğin devamına engeldir. Bir ara kırdan yalnız bulunduğu Meruşe'ye ilanı aşk eder ve onu karşılık vermezse rakibini ortadan kaldırmakla tehdit eder. Çoban Zübeyr'in karısı Vahide, bu ayrıcalıklı sınıftan Fettah oğlu Selfo'yla Meruşe'yi bir an önce evlendirme arzusundayken kocasının "Evlendirecek kızımız yok artık, kızımız gelinimiz oldu" (s. 79) sözleriyle karşılaşır. Konu, oyunun üçüncü perdesinde Burç ileri gelenlerinden Demir Bey'e intikal eder. Demir Bey, önce rençper bir ailenin Burçlu bir ailenin dengi olamayacağını düşünse de Selfo'nun ısrarı üzerine kararını değiştirir. Ayağına kadar zorla getirttiği Zübeyr'e "Kızını nişanladığın adama vermeyeceksin, Selfo'ya vereceksin" (s. 97) diye emreder. Ancak Zübeyr, emre itaat etmeyince hapsedilir, kızı Meruşe de zorla alıkonulur. Mutluluk resmini çizen ilk perdenin aksine dördüncü perdede felaket görüntüsü belirmeye başlamıştır. Meruşe, bir gün su almak için köyün çeşmesinde bulunurken aniden Selfo'yla karşılaşır. Selfo, kaçırılmak istediği Meruşe'yi kurtarmaya gelen Zübeyr'e ateş ederek göğsünden vurur ve arkadaşlarıyla birlikte kızı alarak olay yerinden uzaklaşır. Olayı haber alan Vahide ise yerde can çekişen kocasının yanına koşar. Zübeyr, son nefesini verirken eşi Vahide'ye şu vasiyette bulunur: "Vahide dinle: Kızımızı isteyen o köpek Selfo geldi, Meruşe'yi kaptı, beni de vurdu. (...) Kızım onların elinde kalırsa, ahirette iki elim senin yakandadır! Benim cenazemi bir köşeye at, kızımı kurtarmaya çalış, Recep'e ver..." (s. 105). Vahide, kocasının vasiyeti gereği silahını kuşanırken "Kocamın intikamını alabilirsem, kızım"

Osmanlı halkının terekkiyyat-ı umumiyyesini husule getirmektir” (Akı, 1963: 43). Bütün bunlar, Şemsettin Sami'nin bilhassa tiyatro eserlerine üstü örtülü de olsa yansıttığı sömürüye karşı mücadeleci duruşunu ve toplumsal meselelerde siyasi iktidara muhalif aydın duyarlılığını göstermesi bakımından önemlidir.

⁸Şemsettin Sami (2008).*Besayahud Ahde Vefa*, (1292/1874); (Yeni yazıya akt: Enver Töre), *Şemsettin Sami'nin Tiyatroları*, İstanbul: Assos Yayınları.Makaledeki alıntılar adı geçen bu yayından yapılmıştır.

ve Recep ile beraber gelir, cenazeyi çalgı ile şenlik ile defnederim! Cenazenin defnini kızımın düğününü birden icra ederim" (s. 107) diye söylenir.

Vahide, beşinci perdede hedefine ulaşmak üzere bir ormanlık alanda pusu kurmuş vaziyetteyken yakın bir yerde uzanmış uyumakta olan birini fark eder. Hiç tanımadığı bu adam aslında yirmi yıldır ailesinden uzakta olan Selfo'nun babası Fettah Ağa'dır. Köye girmek için havanın kararmasını bekleyen adam burada uzanıp dinlenirken uyuyakalmıştır. Az sonra olay yerine dağdan üçüncü bir kişi iner. Bu da Fettah Ağa'nın can düşmanı Selman Ağa'dır. Bir hileyle öldürmek istediği Fettah Ağa'nın barış teklifini reddeder ve onu düelloya davet eder. Islatıldığı için silahını kullanamayan Fettah Ağa, ayağına eğilirse ancak kendisini affedeceğini söyleyen Selman Ağa'nın teklifini onur kırıcı bulduğu için geri çevirir. Bu sırada olayı uzaktan gizlice seyreden Vahide, olup bitenlere bir anlam verememektedir. Selman Ağa, düşmanına silahını doğrulttuğu anda vurularak öldürülür. Etrafına şaşkınlıkla bakınırken tanımadığı bir bayanı gören Fettah Ağa, canını kurtardığı için ona teşekkür etmek ister. Ancak Vahide, " Ne seni tanıyorum, ne onu. Sana imdat eden, seni kurtaran ben değil, kendi mertliğidir. Onu da öldüren ben değil, kendi alçaklığıdır. Ben senin mertliğini ve onun alçaklığını gördüğüm için onun vücudunu kaldırmaya cesaret ettim" (s. 117) cevabını verir. Fettah Ağa, burada bulunma sebebini anlatan Vahide'ye, yaptığı iyiliğe karşılık, kocasını öldüren ve kızını kaçıran kişiyi bulup öldüreceğine, kızını da kurtaracağına dair "besa" verir, yani ahd/yemin eder. Fettah Ağa, kısa bir süre sonra öldüreceği kişinin kendi oğlu olduğunu öğrenir ama töreye göre artık sözünde durmak, "ahde vefa" göstermek zorundadır. Nitekim gittiği evde Meruşe'yi zorla tutan oğlunu öldürdükten sonra evlat acısına dayanamayıp aynı silahla intihar eder.

1.2.2. Besa'daki Politik İzler

Besa yahud Ahde Vefa'da olay trajik vakayla noktalanır. Ezen-ezilen taraflar arasındaki çatışmalı ilişki cinayetle sonuçlanır ama buna sebep olarak da farklı sosyal sınıf ve ekonomik güce dayalı dengesizlik gösterilir. Bu da açık bir politik yaklaşımdır. Zira düşünceleri kitlelere yaymaktaki etkinliği ve okuryazar olmayan kesimlere kolayca ulaşabilme potansiyelini taşıyan tiyatro, Tanzimat dönemi ve sonrasında politik ve toplumsal bir fenomendir. Nitekim dönemin önemli piyeslerinden *Besa yahud Ahde Vefada* bu bağlamda politik ve problematik sosyal meselelerin ifade edildiği bir oyundur. Eser, yer yer semboller, mesajlar ve ritüellerle; daha açık olarak hak arama mücadelesinin önemli yer bulduğu töre ve toplumsal kültür unsurlarıyla doğrudan ilişkilidir.

Tanzimat dönemi yazarları, halkın dikkatini yaşanmakta olan bazı siyasi olaylara; toplumdaki yozlaşmaya ve ahlâkî çöküntüye çekmek için tiyatro türünü verimli bir vasıta olarak değerlendirmişlerdir. Şemsettin Sami de sosyal problemlerin ifade aracı olarak tiyatro türünün daha elverişli olduğunu düşünenlerden biridir. Politik tiyatronun "insanın mutsuzluğu ve yoksunluğundan köken" (s.13) aldığını ileri süren Piscatorda (2004) aynı görüştedir ve toplumdaki eşitsizlik ve huzursuzluk gibi gerçeklere dikkat çekmek için en verimli tür olarak tiyatroyu öne çıkarmıştır. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e politik tiyatronun işlediği temalar bu çerçevede birbirine benzerlik gösterir. Çağın politik tiyatrolarında "siyasal, ekonomik ve kültürel hayattaki çarpıklıklar ele alınmış, toplumsal yaşamda gözlenen rüşvet, iltimas, partizanlık, yoksulluk, sömürü, göç, ahlaki yozlaşma en çok değinilen konuları oluştur(muşt)ur" (Erkoç, 2010: 3).

Tanzimat döneminin siyasal olaylarını eserlerine yansıtan asıl öncül yazar Şemsettin Sami'den önce Namık Kemal'dir. *Vatan Yahut Silistre*, dönemin siyasi yapısıyla ilgili halkın kaygılarını dile getirdiği için Türk politik tiyatrosunun ilk örneklerinden kabul edilir. Bu eser gibi Şemsettin Sami'nin *Besa yahud Ahde Vefa*'sı da daha önce yazıldığı halde ancak İkinci Meşrutiyet'le birlikte kitlelerle buluşma imkânını bulur. Zira sanatçılar, bu dönemde yaşanan özgür iklim dolayısıyla politik sorunları daha rahat ele alabilmektedir. Bu yıllarda yazılan oyunlardan Hüseyin Kami'nin *Sabah-ı Hürriyet* (1908) ile Hüseyin Nazmî'nin istibdadın baskıcı havasını eleştirdiği *Genç Zabit yahut Kurban-ı İstibdat* (1910) adlı eserler, özgürlüğü vurgulayan politik tiyatro örneklerindedir. Ancak zamanın ruhuna en uygun olduğu düşüncesiyle daha büyük ilgi gören *Besa yahud Ahde Vefa*'nın önemi tartışılmaz. Çünkü bu oyun, hem yazıldığı dönemin en mühim politik aktörü, hem de Jön Türklerin ve İttihatçıların kendi politik kökleri olarak gördükleri bir yazarın eseridir. Dönemin gazetelerinde "ilk hürriyet hareketlerinin sadık bir hizmetkârı" diye sözü edilen bu yazar, "bizde tiyatroculuğun inkişafı evvelinde Besa'yı yazmış sanki milletine hürmet için besa etmiş idi. Ahde vefa etti." (Hüseyin Kâzım, 1908:3-4) sözleriyle övülür.

Bir aşk unsurunun merkeze alındığı eserde zengin-fakir, ağa-çoban ve ezen-ezilen ekseninde gelişen bir çatışma söz konusudur. Bu aynı zamanda güçlü ile zayıf olanın kavgasıdır ve dönemin toplumsal hayattaki acımasız ilişkileri de özetlemektedir. Köyün sakinlerinden çoban Zübeyr, eşi Vahide, kızı Meruşe ve yeğeni Recep, aynı çatı altında mutluca yaşayan bir ailenin bireyleridirler. Taşrada sosyal sınıf ve ekonomik güç farkı, toplumsal ilişkilerde belirleyici rol oynadığı için mücadelede zayıf olan tarafın kaybetmesi, kaçınılmazdır. Bu durumu kanıksamış dönemin idarî mekanizması da olaylara hukukî sorumlulukla müdahil olmaktan uzaktır. Nitekim Zübeyr, birbirlerine âşık gençleri evlendirmeye hazırlanırken onların iradesini hiçe sayan bir zorbayla karşılaşır. Bu zorba, üst sosyal sınıfa mensup bir

ailenin çocuğu olan Selfo'dur. Zor kullanırken cesaretini ait olduğu sınıf farkından ve taşıdığı üstün ekonomik güçten alır. Progonat Köyü'nde ağanın istediği kızı -evli de olsa- vermeyeni ölümle cezalandırmak, sosyal hukuku işletecek devlet mekanizmasının olmayışına dayanır. Nitekim baba - kızı ölümle tehdit eden zorba, ölüm listesine "Rakibim kim ise vücudunu kaldıracam." (s. 72) diye Recep'i de dâhil eder. Ancak ezen-ezilen taraflar arasında öteden beri süregelen alışılmış ilişkilerde devrin şartlarını aşan bir cesaretle değişme yaşanır. Tepedelenli Burç ağalarından Demir Bey'in rençber Zübeyr'e "Kızını nişanladığın adama vermeyeceksin, Selfo'ya vereceksin." (s. 97) emri, beklenmedik bir karşı duruş ve direnişle boşa çıkar. Bu sonuç, yeni aydın tipinin güç dengesinden yoksun sosyal ilişkilere dair politik düşüncesinin insan vicdanını rahatlatan bir eseridir.

Çoban Zübeyr'in Kanun-u Esasi'ye dayanarak Demir Bey'in bu "tehdidat-ı müstebidane" sine karşı "o vakitler geçti, şimdi bizim bir kanuni esasımız var. Hepimiz müsaviyiz" sözleriyle kendisini savunması, bireyin zalime karşı hakkı haykırışıdır. Nitekim yazarın eserin önsözündeki sözlerine göre tiyatro eserlerindeki kişiler seyircilerin değer ölçülerine mutlaka cevap vermelidir. Bireyin hakkını koruyacak kanunun olmadığı yerde, mağdur kişi, varoluş mücadelesini canı pahasına verme durumunda kalabilir. Nitekim çoban Zübeyr'in içinde yaşadığı toplumsal yapı, hukukî ve idarî düzenlemelerden mahrumdur; birey, kendi hukukunu ancak canı pahasına savunmak zorundadır. Böyle de olsa özgürlüğe açılan bir yol bulunmuş demektir. Nitekim oyun II. Meşrutiyet'ten sonra sahnelendiğinde seyircinin "Yaşasın Hürriyet! Yaşasın Musavvat! Yaşasın Adalet! Yaşasın Uhuvvet!" (Nigar Münir, 1324; 4) nidalarıyla en fazla tezahürat ettiği bölüm de burasıdır. Fehim Bey'in hatıralarında bu sahnenin seyirci üzerindeki etkisi "Herkesin kalbindeki hiss-i hürriyet gözlerindeki lema ile ayan oluyordu" sözleriyle anlatılır (Nigar Münir, 1324:4). Çoban Zübeyr ile seyircinin özdeşleştiği bu sahnede politikanın konu edildiği "özgürlük" ve "hürriyet", başroldeki iki kavramdır. Zira "besa", sadece bir geleneksel Arnavut yemini değil, aynı zamanda toplumun 1908 devrimiyle birlikte gelen yeni ilkelere karşı samimi bağlılığıdır. Tiyatronun bu politik bilinci veren en önemli eğitim araçlarından biri olduğu fikri, dönemin gazetelerinden şu sözlerle aktarılır: "Ey kavm-i necib ve namuskar!.. Hürriyeti layıkıyla tanıyınız!.. Hürriyeti takdis ediniz!.. Sizden bizden bir şey beklenir; Ahde vefa! Çünkü namus, müsavat, adalet dairesinde harekete ahd ve peyman ettik! Ahde vefa! Atının vekayiyi bize ne şanlı ne şerefli sahneler gösterecek. Milli, ahlaki, siyasi tiyatrolar tahrir ve tertip olunacak (...) Fütur etmeyelim, yol alalım. Ahde vefa edeceğimize tekrar; Besa!" (Arif İsmet Bey, 1908: 4).

Egemen güçlerin zayıflara yaşattığı baskı, zulüm ve sömürüye karşı mücadelede kadına da bir görev ve imkân verilmiştir. Nitekim "Kocamın intikamını alabilirsem, kızımın ve Recep ile beraber gelir, cenazeyi çalgı ile şenlik ile defnederim! Cenazenin defnini kızımın düğününü birden icra ederim" (s. 107) sözleri, yeni kadın tipinin alışık olmadığımız cesur ve yiğit özelliğini gösterir. Bu, korku duvarlarını yıkmış kadının kendi yalnızlığına yenilmeme özelliğidir. Nitekim "Vahide" adının, "yalnız, kimsesiz kalmış bayan" anlamında yazarın politik mesajına hizmet eden bir karşılığı vardır. Eserde yeni kadın tipi olarak Vahide'nin temsil ettiği rol, yazarın politik yaklaşımının ürünüdür.

Kocasının intikamını almak ve kaçırılmış kızını da kurtarmak üzere silahını kuşanıp yola çıkmış Vahide'nin kocasına "ahd"i ile düşmanının elinden canını kurtaran kadına aynı yönde iyilikle mukabelede bulunacağını söyleyen Fettah Ağa'nın verdiği "besa"nın töredeki yeri aynıdır. Kendisine yapılmış bir iyiliğin karşılığı, "ahd" edilerek belirtilmiş ise, törede "ahde vefa" yazılı olmayan bir kanundur. Kanunun kestiği parmak acımaz. Bu durumda hedefteki zulmün faili evlat bile olsa gözden çıkarılmış demektir. Olayda bir babanın öz oğluna karşı doğal olarak beslediği şefkat ve merhamet duygusu ile kaynağı örf, âdet ve töre olan "ahde vefa" inancı arasında bocalamasına tanıklık edilse de sonuç değişmez. Çünkü yüz yıllardır hükmü belirleyen töre, burada da geçerlidir. Yazar, bir kültürel ritüel olarak töreyi yerinde bulan⁹ ve buna uyduğu için oğlunu öldüren roman kahramanı Fettah Ağa'yı, "birtakım vicdan mahkemelerinde suçlu bulunsa dahi bunların fevkinde ve kanunları hiçbir zaman değişmeyen hakikat ve insaf mahkemelerinde aklanacağını" telkin eder. Burada yazarın sözünü ettiği "insaf ve hakikat mahkemeleri"nin karşılığı,

⁹Şemsettin Sami, *Besayahud Ahde Vefa* adlı eserinin ön sözünde Fettah Ağa ile işlediği cinayetin seyirci nazarındaki yerine ilişkin görüşlerini dile getirir: "Benim kahramanlarım, benim vicdanımda yargılandılar, kimi haklı kimi haksız çıktı, ellerine yargılama kararları verildi, haksız çıkanlar halkın bakışları altında utanmış ve nefret edilmiş olmak gibi cezalar aldılar, haklı çıkanlar sonunda kurtuluşa ulaşmak ya da halkın görüşlerine kavuşmak gibi ödüllere nail oldular" (*Besayahud Ahde Vefa*-Önsöz). Şemsettin Sami, "Kahramanlarımın içinde mahkeme-i vicdanımda en ziyâde haklı çıkan Fettah Ağa iken, diğer vicdan mahkemelerinde mahkûm çıkmasından en ziyâde korktuğum da Fettah Ağa idi" derken, gerekçe olarak seyircinin muhtemel "Oğlunu telef etmesi, bunun da ahlâka muzır olması" düşüncesini gösterir. Seyircinin böyle bir eleştirisi olsa da yazarın buna karşı da bir cevabı vardır: "Hayır, benim Fettah Ağa şefkat-i ebeviyyeden bihaber değildir. Oğlunu öldürmesiyle beraber şefkat-i ebeviyyeyi dahi meydâna koyuyor. Oğlunu adem-i şefkatinden öldürmüyor. Belki şefkatiyle beraber öldürmeğe mecbûr oluyor." Yazar, bu savunma sözlerine Fettah Ağa'yı oğlunu öldürmeye mecbur eden asıl sebebin "besa" olduğunu ekler. Ayrıca "şefkat" ile "besa" karşılaştırmasını yaparken aynı yargılardan uzak değildir: "Evet besâ haklıdır, şefkat haksızdır, çünkü şefkat Selfo'yu yaşatmak ve Fettah Ağayı-hayatını kurtarmış olan- bir hamiyetli hatunun karşısında mahcûb etmek istiyordu." (*Besayahud Ahde Vefa*-Önsöz)

Arnavutlar arasında örf olarak ahde vefayı belirten yemin anlamındaki "besa" dır; bir başka ifadeyle katı töre kanunudur.

Edebiyat araştırmacısı ve eleştirmen İsmail Hakkı (1871-1944), *Besa yahud Ahde Vefa'yı* incelediği *On Dördüncü Asrın Türk Muharrirleri: Şemsettin Sami Bey* adlı eserinde (Cilt:4) cinayet işleyen "besa"yı ve "ahde vefa"yı kutsayan geleneği yazar gibi olumlu karşılama¹⁰da töre diye savunulan bu olay kimi araştırmacıların vicdanında mahkûm olmuştur.¹¹ Oysa bu eser, 1874'te ilk olarak sahnelendiği Güllü Agop Tiyatrosu'nda söz konusu anlayıştan dolayı seyircinin "gülmek ve ıslık çalmak" şeklindeki protestosuna maruz kalmış ve bir yıl sonra da hükümetçe yasaklanmıştır. Ancak yıllar sonra siyasal atmosfer değişecek, aynı esere gösterilen tepki de zıddına evrilecektir. Nitekim *Besa*, II. Meşrutiyet sonrasında (6 Ağustos 1908) Tepebaşı Yazlık Tiyatrosu'nda sahnelendiğinde seyirci ve bilhassa Hüseyin Kazım ve Halide Edip gibi yazarlar tarafından "özgürlük" ve "hürriyet" adına alkışlanarak desteklenmiştir (Levend, 1969: 67).

Politik aktörler, eserini yazdığı dönemin siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik şartlarına eleştirel yaklaştığı gibi seyirciye tarihsel gerçekleri de aktarmayı esas alırlar. Namık Kemal, bir dönemin toplumsal ve siyasal gerginliğini Türk politik tiyatrosunun ilk önemli örneklerinden *Vatan yahud Silistre* (1873) adlı eserine yansıtır. Tanzimat döneminden başlayarak II. Meşrutiyet döneminin de hürriyet kahramanları arasında adı sayılan aydınlardan biri de Şemsettin Sami'dir. Onun *Besa yahud Ahde Vefa'sı*, yazıldığı dönemin sosyal, politik ve kültürel ilişkilerinin 1908 sonrası özgür tiyatro sahnesine yansımalarıdır. Saadetini ve geleceğe dair hayallerini karartan güçlerle hak arayışı bağlamında mücadele eden kesimin sorunlarına duyarlı aydınlar, vicdanî ve ahlâkî olduğu kadar toplumsal sorumluluk yüklenmişlerdir. Bu bağlamda Şemsettin Sami'nin *Besa'yı* söz konusu aydın sorumluluğuyla kaleme aldığı açıktır.

1.3. Gâve

*Gâve*¹², Şemsettin Sami'nin "fasıl" adını verdiği beş perdeden ve bu perdelerin alt birimi olan toplam yetmiş sahneden oluşuna bir tiyatro oyunudur. Eserin çıkış noktası, iyi ile kötünün, zalim ile zulme uğrayanın çatışmasıdır. Eserdeki ana kişiler, zulmün temsilcisi zorba İran hükümdarı Dahhak ve mazlumların temsilcisi demirci Gâve'dir.

1.3.1. Konu/Öykü

Gâve'de "Marî" (yılanlara tapma) lakabıyla adlandırılan Dahhak, İran hükümdarı Cemşid'in tahtını devirerek iktidarı ele geçirmiştir. Elde ettiği siyasi ve ekonomik güç onu zalim bir hükümdar olmaya itmiştir. Mahiyetindeki halkın "güneş, nevrüz, cem ayinleri" yerine "yılana tapma"yı esas alan bir inanç ve ibadeti yerleştirmeye çalışır. Hükümlerinin güvencesi olarak gördüğü bu dinî dayatmayı gerçekleştirirken ülkeyi görülmemiş bir baskıyla yönetir. Dahhak, gördüğü bir rüyaya göre bir zamanlar çoban iken önce "birkaç koyun", sonra "birkaç bin koyun" sahibi olmuştur. Çok güvendiği köpeği ona "Beş koyun sahibiyken bana ekmek verirdin; şimdi bu kadar koyun sahibi olduğun halde bana et vermeyip de yine ekmek veriyorsun, bu doğru mudur? Ya bana et ver ya da sürüyü korumam, kurt gelip hepsini yesin" (s.40) demiştir. Rüveyi yorumlayan Başmûbid, rüyanın yılanlardan oluşan tanrıların bir şikâyeti anlamına geldiğini söyler. Buna göre yılanlar, "Arap yarımadasında ufak bir kavme egemenken, daha sonra İran gibi koca bir ülkenin şahı oldunuz, bize önceki gibi yine kuzu beyni vermek uygun değildir; emriniz altında bunca adam varsa ve bu adamların her şeyi sizin elinizdeyse, bize insan beyni vermelisiniz" (s.40-41) demek istemiştir. Çare, tanrıları yatıştırmak için onlara şimdiye kadar yedirilen kuzu beyni yerine, "halktan, özellikle cem âyinlerinden vazgeçmeyenlerin çocuklarının beyinleri"ni yedirmektir. Bunun için her gün kesilecek iki çocuğu boğazlama işini Ferhad'a veren Dahhak, kızı sandığı Hubçehr'i de zalim veziri Kahtan'la evlendirecektir. Oysa Hubçehr, öteden beri Perviz'i sevdiğini söyleyerek Kahtan'la evlenmeyi reddeder. Dahhak, emre karşı gelen Hubçehr ile birlikte sevgilisi Perviz'i de yılanlara kurban edilmek üzere ölüme mahkûm eder. Dahhak, kızı sandığı Hubçehr'in Cemşid'in torunu; kendi yaveri Perviz'in de Cemşid'in torunu ve Mehru'nun kardeşinin oğlu Feridun olduğundan habersizdir. Ferhad, hanedanın sürekliliği için Perviz'i zindandan gizlice çıkarıp dağdaki çobanların yanına gönderir, yerine de kendi

¹⁰*Besayahud Ahde Vefa'da* Fettah Ağa, tutuklu bulunduğu cezaevinden çıktıktan sonra hasret kaldığı memleketine, ailesine kavuşma yolundayken kendisini saadet ve felaket olmak üzere iki ayrı gelecek beklemektedir. İsmail Hakkı'ya göre Fettah'ın bu iki yoldan birincisini, yani ahde vefa göstermeyi çocuğunu koruyarak saadete ermek yerine ikincisini, yani yeminine sadık kalıp cinayet işleyerek felaketi seçmesi, okuyucunun kalbinde "önce bir keder sonra da bir manevi zevk hâsıl ol(masına)" neden olmuştur. Başkasından gördüğü iyiliğe karşı iyilikle mukabele etme anlayışı Arnavut kültüründe örfi bir durumdur. Toplumsal ilişkilerde tarafların ettikleri ahde sadık kalma geleneği, bir töre kanunudur. İsmail Hakkı, *Besa'da* ahde vefanın bir babanın öz evladına beslediği şefkat ve merhamet duygusunu aşmış olması karşısında "Bu facia, nazarımızda o kadar mühim ve o kadar yüksek bir iyilikle neticeleniyor ki bize bu iyiliği veren fenalığa da musarnaha ile bakacağımız gelir" sözleriyle örften yana tavrı belirler. (Bkz: İsmail Hakkı (Eldem), *On Dördüncü Asrın Türk Muharrirleri: Şemseddin Sami Bey*, C:4, Kasbar Matabaası, 1894, s.43-44).

¹¹ Bu devrin romantik dramlarının unsurlarını belirten Metin And, öz çocuğunu kendi eliyle öldürdüğü halde yazarın töre gereği olumlu bir karakter olarak takdim ettiği Fettah Ağa'nın bu cürmünü, "kötülük ve iğrençlik, gariplik ve olağandışlık" olarak görür. (Bkz: Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1972).

¹²Şemsettin Sami, *Gâve*, Tasvir-i Efkar Basımevi, İstanbul, 1293. (Eser hakkındaki çalışmamız, "Şemsettin Sami (2013).*Gâve*, (Haz.: İrfan Morina), İstanbul: BS Yayın Basım" künyeli kaynak esas alınarak yapılmış; çalışmadaki alıntı ve sayfa numaraları da bu kaynağa aittir).

oğlunu koyar. Çobanlar nevrüz bayramı öncesinde güneşe tapma ayinindeyken baskın yapan askerler tarafından hayvanları ve çocukları alıp götürülür. Aynı şekilde demirci Gâve'nin de evi basılmış, çocukları Behram ve Rüstem'i kurbanlık olarak alıp götürmüşlerdir. Gâve, bu zulmü yaşatan Dahhak'a isyan etme planlarını yapmaya başlar. Gâve, önder olur; üzerindeki demirci önlüğünü bayrak yapar ve büyük çekicini eline alarak çocuklarının kurban edilmek üzere olduğu Dahhak'ın sarayına doğru ayaklanır. Saraya varıldığında çocuklardan önce kimlerin kurban edileceği işi için kura çekilmektedir. Kurada Perviz ile Gâve'nin oğullarından Rüstem çıkar. Bunlar öldürülmek üzereyken içeriye "Gâve, bir elinde bayrak, öbür elinde büyük bir çekiç; arkasında çobanlardan oluşan büyük bir toplulukla, ağır başlı ve mertçe içeri girer" (s.114). Kurbanlar kurtarılır; Dahhak öldürülür, rahipleri de yılanla tapmanın saçmalık olduğu gerçeğini "Tövbe! Şimdiden sonra bunları en çok aşağılayan biz olacağız" sözleriyle kabullenirler.

Hubçehr ve Perviz'in gerçek kimliklerine dair düğüm de bu sırada çözülmüş olur. Kolundaki pazıbentten Hubçehr'in Dahhak'ın kızı değil, Cemşid'in oğlunun kızı; Perviz'in de Mehru'nun kardeşinin oğlu, yani Cemşid'in torunu olduğu anlaşılır. Çobanlar, Dahhak'ın zulmünden kendilerini kurtardığı için Gâve'ye "şimdi şahımız sen olmalısın" deseler de, Gâve, elindeki çekici göstererek "Bunu görüyor musun? Bu benim en değerli varlığımdır! Ben şimdiye kadar bunun sayesinde yaşadım, şimdiden sonra da bunun sayesinde yaşayacağım. (...) Şahımız olacak kişi, bir büyük soyun sahibi olmalıdır" (s.116) sözleriyle Cemşid'in torunu Feridun'u tahta lâyıık gördüğünü belirtir. Feridun'u tahta oturmaktan önce çekiciyle bayrağını tahtın üstüne koyarak ona yönetimde adaletten ayrılmayacağına dair yemin ettirir: "Öyle kolay oturmazlar; bu ülkeyi zalimin zulmünden kurtarıp senin eline teslim eden, bu çekiç ile bu meşin bayraktır. Adaletten, hak ve hukuktan, insaftan, doğruluktan ayrılmayacağına, hükmün altındaki halkını baban gibi, kardeşin gibi, çocuğun gibi seveceğine, refah ve mutlulukları için çalışacağına... bunların üzerine yemin et de, sonra bu tahta otur!" (s.119). Böylece hazır bulunanların "Yaşasın adalet! Yaşasın hak ve hukuk! Yok olsun zalimin zulmü!" sesleri arasında aydınlık bir güne/geleceğe adım atılmış olur.

Mitolojiden yararlanılarak kurgulanmış olan *Gâve*, beslendiği tarihsel vaka bakımından tiyatro tarihimizde ilk örnektir. Yazar, bu eserin önsözünde hem tarihe mal olmuş bir konuyu işlemiş olması bakımından hem de Şark İslam edebiyatı içindeki önemli yeri açısından eserin millî sayılması gerektiğini söyler.¹³ Önsözde yazarın eserle ilgili açıklamalarında dikkat çekici husus, "fâcia" ¹⁴ ifadesidir ki, *Gâve*'nin tarihsel bir dram olduğunu ve dönemin tiyatro terimlerinden "dram"ı karşıladığını göstermiş olması bakımından önemlidir. Yazar, bu eseri kurgularken Firdevsi'nin *Şehnâme*'sindeki olaylara birebir bağlı kalmadığını yine eserin önsöz kısmında anlatır; ayrıca çoğu efsane / mitoloji türünden anlatılarda doğruluk / gerçeklik aramanın imkânsız olduğu fikrini belirtir. Şemsettin Sami'nin eserde tarihe gerçeklik oranında uymakla birlikte yeni olaylar, kişilikler, adlar ve kahramanlar oluşturması da bu yüzdendir. Neticede yazarın bu eserini bizzat tanıklık ettiği ülke idaresindeki yanlışlara, adalet anlayışından yoksun mevcut idarî yapıya, bu yapıyı doğuran/besleyen siyasi iktidar mensuplarına eleştirel göndermede bulunmak için yazdığını düşünmek yanlış olmaz.

Şemsettin Sami'nin *Gâve*'si, Kürtlerin kökenleri hakkında önemli bir referans kaynağı olan manzum *Demirci Kawa Destanı*'yla (*Destana Lehengê Kurd a Kawayê Hesinkar*) da büyük oranda uyumludur.¹⁵ Bu iki eser

¹³ "Bu facia pek de millî denilemezse de, mademki mebhüs-ün-anhu tevârih-i eslâf ve edebiyat-ı islâmîyede meşhûr ve mütevâtürdür, yine -bir dereceye kadar- millî sayılsa gerektir" (Şemsettin Sami *Gâve*, (Haz.: İrfan Morina), BS Yayınları, İstanbul 2013.

¹⁴ "Bu facia bir fâcia-i tarihîyedir. Edebiyatın tiyatro kısmınca üstatlarımız olan garp üdebası ve hususiyile Shakespeare ve Victor Hugo gibi söz erleri tarihe müstenit olan fâcialarda vekâyi-i tarihîyeye sadık olmak lüzumunu bir kaide hükmüne koymuşlardır. Böyle olduğu halde, bu faciâmin Şâh-nâme ve sâirkütüb-i edebîyyede mestûr ve meşhûr olan vakıaya tamamı tamamına muvâfık olmadığına itiraz olunursa ne diyebilirim? Ha! Şu cevabı verirdim: Malûmdur ki: Üstad-i üdebâ denmeğe elyak olan Firdevsi'nin Şahname'si fesâhat ve letafetçe edebiyat-ı şarkiyenin bâlâsına konmağa şayan ise de, sıhhat-ı vekâyice mevsûk değildir" (age, önsöz).

¹⁵ Bu eser, Kürtler için sembolik bir değeri olan Newroz bayramına kaynaklık etmiş olması bakımından da önemlidir. Efsaneye göre Hicretten 1234 yıl önce yaşayan Kral Dahhak'ın zulmettiği egemenliği altındaki halk, dağlarda hayvancılıkla geçinen, geleneksel dinî inanışlarını sürdüren ve sayıları "iki yüz"ü bulan Kürt halkıdır. Firdevsi'nin versiyonuyla doğrudan uyumlu olan ancak Sami versiyonunda sözü edilmeden bu ayrıntı, *Şahname*'de, "İşte bugünkü Kürt kavminin aslı bunlardan türemiştir ki, bunlar mamur şehir nedir bilmeyiz. Bunların evleri çöllerde kurulmuş çadırlardan ibarettir" (Firdevsi, 1994: s. 59; byt: 663-664) sözleriyle yer almaktadır. Dahhak'ın sarayındaki yılanlara besin kaynağı olmak üzere her gün Kürt halkının çocukları arasında seçilen gençlerin kurban edilmesine ve beyinlerinin bu hayvanlara yedirilmesine ilişkin uygulanan baskı zamanla artar ve dayanılmaz bir hal alır. *Şahname*'de de Kürt oldukları ve kendilerine uygulanan zulümden kurtulmak için dağlara çekilmek zorunda kaldıkları belirtilen çobanlar, burada da baskıya maruz kalınca lider olarak düşündükleri Demirci Kawa'ya danışırlar. Bunun üzerine Kawa, saray tarafından fark edilmeyecek bir plan hazırlığını yapar. Çocuklarını almak için gelen askerlere yedi erkek çocuğundan birini (Jîn) kurban edilmek üzere yirmi bir mart akşamı saraya getireceği, beynini Dahhak'ın omuzlarındaki yaralar için merhem olarak kullanacağı sözünü vererek askerleri ikna eder. Bu, aslında zalim Dahhak'a sorunsuz bir şekilde ulaşır onu öldürmek için düşünülen bir plandır. Bu plana göre saraya girildikten sonra Jîn kalenin burçlarında meşaleyi yaktıysa Dahhak'ın öldürüldüğü işareti verilmiş demektir. Dışarıda silahlarıyla hazır bekleyen halk bu işareti görür görmez savaşmak için saraya girmelidir. Plân, tasarlandığı gibi gerçekleştirilir. Normal şartlarda halktan birinin girmesi imkânsız olan saraya bu plân doğrultusunda kolayca girilir. Çocuğunu kurban etmesi beklenen Demirci Kawa, elindeki çekiçle zalim Dahhak'ı başından vurarak öldürür ve burçlarda ateşin yakıldığını gören halk da sayaya girerek yönetime el koyar. Böylece yirmi bir mart sabahı Dahhak'ın yıllardır süregelen zulmüne son verilmiş olur. Dahhak'ın ortadan kaldırılmasıyla Kürt halkının özgürlüğüne kavuştuğu ilan edilir; elde edilen zafer etraftaki tepelerde Newroz ateşi yakılarak kutlanır. Burada Firdevsi'nin orijinal

detoplumun her kesiminden insana siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik alanlarda mesaj veren, öğretici ve yönlendirici işlevi bulunan metinlerdir; hedeflerinde zalimleri ve zulmü ortadan kaldırmak vardır. Bu nedenle Şemsettin Sami'nin *Gâve'sini* yazıldığı dönemin Osmanlı toplumunda yaşanan siyasi ve idarî durumla uyumu açısından politik bir tiyatro olarak okumak yanlış olmayacaktır.

1.3.2. *Gâve'de* Politik Göndermeler

Tanzimat dönemi ve sonrasında "siyasal erkin 'sahne sanatları'nı denetim altına alma eylemi, yaratıcı özgürlüğü sınırlama yönünde sürüyor" (Yüksel, 2014: 16) olsa da inançlarından, siyasi ve sanatsal görüşlerinden, devrimci tiyatro anlayışından hiç ödün vermeden düşündüklerini açıkça söyleyen sanatçılar büyük bedeller ödemişlerdir. Bu süreçte çağın bozuk düzenine karşı çıkan; hükümete muhalif aydın ve bürokratların payitahttan uzaklaştırılarak pasif mekânlara sürülmesi; yeteneksiz tiplerin, çıkarıcıların önemli işlerin başına getirilmesi gibi pek çok keyfi uygulamaya karşı siyasi ve toplumsal eleştiride bulunan politik tiyatro oyunları yazmak yasak olsa da büyük ilgi görmüştür. Bu tür okunmak için de yazılan oyun metinleri, zulme karşı direniş fikrini, barış ve özgürlük için başkaldırıda bulunma bilincini geliştirme amaçlıdır. Nitekim politik düşüncenin ifade vasıtası olan tiyatro sanatı, aslında toplumsal bilinçlenme eylemidir. Albert Camus'un, "Dünya aydınlık olsaydı, sanat olmazdı" fikri, politik tiyatronun çözüm bekleyen toplumsal sorunların varlığından doğduğunu gösterir. Buna göre "tiyatro, toplum için özgürlük, eşitlik ve adalet eylemliliği" olduğu gibi "politik tiyatro toplumsaldır; toplumsal olan her şey de ahlâkî ve politiktir (Demirer, 2014: 21). Bu bağlamda özellikle "hoşgörüsüzlüğe ve zulme karşı bir halk ayaklanması, bir kurtuluş savaşını ele alan Şemsettin Sami'nin *Gâve'si*"ni (And, 1972: 311-312) analiz etmenin, Tanzimat dönemi aydınlarının edebiyat ve politika arasında nasıl bir köprü kurmaya çalıştıklarını anlamamız bakımından önemlidir.

Gâve'nin bütününe yansıyan çatışmanın ana sebebi, zalim ile zulme uğrayanın, kendi politik penceresinden hâkimiyeti / özgürlüğü sağlama arayışıdır. Zalim Dahhak, tanrıları olan yılanları mubitlerin öngördüğü insan beynini yedirerek teskin etme, egemenliği altındaki halkı sindirerek hükümranlığını sürdürme çabasındadır. Mağdur halk da aşama aşama artan zulme karşı isyan etmekten başka seçenek bırakılmadığını fark edince, akibetine ilişkin bir çare düşünmek zorundadır. Çünkü tarih sahnesinden silinmemek için hem vazgeçilmesi istenen dinî inancını yaşamaya, hem de kendisini hür iradesiyle yönetmeye mecburdur. Bu durumda halkın geleceğini özgürce tayin etme hakkı, ancak zalim iktidara karşı kendi güçlerini birleştirerek direnmek ve varoluşçu bir mücadeleyi başlatmakla mümkün olacaktır. Halk, zalim hükümdar Dahhak'ın resmî devlet dini olan yılanlara tapma inancı ile öteden beri ayınlarına katıldığı Cemşid döneminden kalma inanç arasında bir tercih yapmak durumundadır. Birinde iradeyi teslim edip köle gibi yaşama zilleti; diğesinde ise dinî değerler dâhil bütün kültürel aidiyetlerini koruyup kendi gibi yaşama erdemi vardır. Şemsettin Sami, gerek Firdevsi'nin orijinal hikâyesinde ve gerekse Kurdî versiyonunda bulunmayan "halkı resmi dine zorlama, buna inanmayanları ağır şekilde cezalandırma" konusunu oyunun kurgusuna bilinçli olarak eklemiştir. Zira sahnede görmek istediği ayrıntılardan biri de budur. Nitekim bu durum, hem oyunun dramaturjisiyle hem de yazarın dikkat çekmek istediği dönemin buna denk düşen "yönetimde davranış biçimi"yle uyumludur. Nitekim pek çok tiyatro metni üzerine isabetli analizleri bulunan eleştirmenlere göre "Çok dinli Osmanlı toplumunda Tanzimat'ın etkisiyle yaşanan modernleşmenin bir sonucu olarak "din ve vicdan hürriyeti" gittikçe önem kazanmaktaydı ve Batılılaşma yanlısı aydınlar bu hürriyetin mutlaka yasalarla güvence altına alınması gerektiğini savunuyorlardı. Sami de bu yaklaşımla uyumlu biçimde din üzerindeki baskıyı Dehhak iktidarının yozlaşmış despotizminin sembollerinden birisi olarak sahneye taşımaya amaçlamaktaydı" (Güllü, 2008: 4).

Şemsettin Sami, *Gâve'yi* kaleme aldığı 19. yüzyılın son çeyreğinin başında (1876) Yeni Osmanlılar Cemiyeti'yle yakın temas halindedir ve siyasi talepleri bu cemiyete mensup üyelerin isteklerinden çok da farklı değildir. Türkçe sevdalısıdır, vatanperverdir,¹⁶bu yüzden toplumsal düzensizliğe ve yönetimdeki

hikâyesinin aksine başkaldırının yöneticisi, Cemşid'in soyundan gelen aristokrat bir aileye mensup Feridun değil; Sami'nin *Gâve'sinin* de uyum sağladığı halkın içinden gelen ve bizzat emeğiyle geçinen Demirci Kawa'dır. Neticede Kawa, zulme karşı başkaldırı kahramanı; Newroz ise, özgürlüğü müjdeleyen direniş ve başkaldırı günü olarak tarihteki yerini alır. (Geniş bilgi için bkz: Yılmaz, R. (Gernas Koçer), *Destana Kawa*, Aram Yayıncılık, İstanbul., 2008).

¹⁶Şemsettin Sami'nin, Osmanlıyı "Tabiiyetiyle müftechir bulunduğumuz devletin adı" olarak görmesi; Türk dili ve edebiyatı üzerine kaleme aldığı eser ve makaleleri hizmete sunması, Türk dilini de "Lisan-ı Osmanî" değil, "lisan-i millimiz olan Türkçe" diyerek adlandırması, Türklük değerlerine sadakat ve samimiyetini göstermesi bakımından önemlidir. Ayrıca Sami'nin Tercüman gazetesinin 29 Zilhicce 1295 tarihli sayısında "İnsan için vatanından aziz, milliyet ve cinsiyetinden mukaddes bir şey yoktur" diyerek "Arnavutlar(in) Devlet-i Osmaniyye'den ayrılmayı arzu edecek kadar hain ve ahmak olmadığı"na (Levend, 1999: 112-120) dair sözleri de en az o kadar önemi haizdir. Bize göre bu konuda Niyazi Akı'nın ifadesiyle, "Türk diline kazandırdığı aşılması güç kamusalardan başka yazdığı üç tiyatro eseriyle devrinin sanat alanında da çok önemli bir yer tuta(n)" (Akı, 1963: 48) büyük Türk bilgini Şemsettin Sami'nin hakkını teslim etmek, vicdanî ve ahlâkî bir sorumluluktur. Ancak yazarın bu hizmetleri, onun Osmanlıya körü körüne itaat ettiği ve her ne gördüye hepsini körü körüne benimseyecek kadar edilgen bir kimliğe sahip olduğu anlamına gelmez.

adaletsizliğe kayıtsız kalmayı aydın sorumluluğuyla bağdaştırmaz. Yazarın *Besa* ve *Gâve*'de sosyal meselelere eleştirel yaklaşması da bu yüzdendir.

Gâve'nin kişi kadrosu içinde merkezî rolde bulunan Dahhak figürü, yazarın hak arayışı mücadelesini yürüttüğü modern iktidar aygıtının başındaki Osmanlı vezir ve bürokrasisiyle örtüşmektedir. Aynı şekilde Dahhak'ın rüyasını halkın aleyhine ve kendi kişisel ikballeri doğrultusunda yorumlayan mübidler ile vezir rolündeki Kahtan ve yâverlerin işlevi de yönetimdeki konumları itibarıyla Osmanlı vezirleri ve saraydaki üst düzey bürokratlarıkiyle benzerlik gösterir. Her iki cephedeki ana figürler, mutlak otoriteyi temsil etmekle birlikte hükümlanlıklarını sürdürürken kimi zaman danıştıkları vezir, saray uleması ve inzibat güçlerinin yönlendirmesiyle yanlış kararlar almaya sürüklenirler. Eserde "Meğer zalimin zulmü umulmayacak kötülükleri de pek kolay yapabilmiş! Çünkü o (Dahhak) bir düş görür ki hayra da yorulabilir; mübidlerse yalnızca yaranmak için dalkavukluğun en üst düzeyine çıkarak zalimin zulmüne âlet olurlar. Vezir, önlem olarak binlerce günahsız insanın kanını dökecek, binlerce yoksulun açlıktan ölmesine yol açacak bir şeytanlık düşünür" (s.102). Ayrıca Dahhak'ın düşüncelerine Başveziri Kahtan da iktidarın gücünden nemalanmak için katılmaktadır: "Yeniden asker toplayacağım; bu askerlere ne maaş, ne erzak ne de bir şey vereceğim; bunları dağlara, ovalara, her yere dağıtarak kol gezdireceğim. Her nerede cem ayinine saygı gösteren ama tanrılarımıza göstermeyen adamlar bulurlarsa, onların hayvanlarını zorla alsınlar. (...) Köylüler de böylece, suçlunun mal varlığına el konması olayından korkarak cem ayinlerini bırakıp tanrılarımıza tapınmayı kabul edeceklerdir" (s.41). Bu yöntem, iktidarın bekası için üretilen, halkın özgürlüğünü ve dinî inancını hiçe sayan yeni bir itaat biçimidir.

Osmanlıda saraya muhalif aydınlar, padişahın çok onun etrafındaki dalkavukları, hükümetin başındaki Ali ve Fuat paşalar gibi dirayetsiz vezirleri hedef edinmişlerdir. Ancak *Gâve* hikâyesindeki baskıcı iktidar biçimi ile Osmanlıda kimi zaman baş gösteren istibdadî yönetim anlayışı arasında siyasi iktidarın yarattığı mutlak otorite gücün, hâkimiyeti altındaki halka acımasız yaklaşımı bağlamında benzer bir işleyiş biçimi vardır. Bu bağlamda *Gâve*'nin, yazarın tanıklık ettiği bir dönemin siyasi sosyal şartlarına bir gönderme olarak değerlendirilmesi de bu yüzdendir. Halk üzerinde ölümle tehdit, düşünce, inanç ve vicdan hürriyetini engelleme; korku ve sindirme politikası üzerinden yürütülen hükümlanlık fikrine yönelik eleştiri, esere açıktan değil ama satır aralarında sorgulanarak hissettirilmiştir. Bu temelde Şemsettin Sami'nin, eserinde "mekânsal değil tarihsel bir kaydırma yap(tığı), Firdevsi'nin dekoru arkasına gizlenmiş bir biçimde hükümdar ve yüksek saray bürokrasisini doğrudan radikal bir eleştiriye tâbi tut(tuğu)" (Güllü, 2008: 5) hükmüne katılmak mümkündür. Zira eserde sunulan iktidar modelinde kralın etrafındaki yüksek bürokrasi, kralın hâkimiyetini (halkın aleyhine de olsa) güçlendirecek yöntemleri devreye sokarken aynı zamanda kendi ikballerini de sağlama almayı hedeflemektedirler (Erol, 2016, 76). Bu gizli hesabın Osmanlı sarayında sultanların etrafındaki devlet adamlarının ve bürokrasinin yönetim ilişkilerinde de fazlaca yer aldığı bilinmektedir. Burada yazar, devletin meşruiyetinin baskı yoluyla sağlanamayacağı görüşünden yola çıkarak zulme maruz kalan halkın direnme gücüne ve kurtuluşu sağlayacak mekanizmaları üretebilme yeteneğine vurgu yapar.

Tarihin eski dönemlerinde yaşandığı ileri sürülen vakaların, özellikle belli bir dinî veya kültürel geleneğe ait olayların zamanla mitolojik bir karakter kazandığı bilinir. Buna göre mitler, genellikle abartılı da olsa benimsenmiş kurgusal sözlü veya yazılı hikâye veya efsane niteliğindeki anlatılar olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda Şemsettin Sami'nin *Gâve*'si, Doğu'nun en tanınmış epopelerinden biri olan *Şahname*'deki manzum "Gave" hikâyesinden ve kanaatimizce yazarın varlığından habersiz olması imkânsız *Kürtlerin Destana Kawayê Hesinkar* adlı efsanesinden esinlenerek yazılmıştır. Sami'nin de başvurduğu bu anlatılar, yazarın bir konu ile ilgili görüşünü iletmesinde verimli bir araç olarak önem kazanır. Zira bir tür soyutlama örneği olarak mitolojiden yararlanma yöntemi, yazarın vermek istediği düşünceye geniş bir açı kazandırma bakımından verimlidir. Nitekim bu tür materyalleri kullanma yolu, hal zamanında yaşanan olaylara, siyasi-sosyal ortama ve karakterlere eleştirel yaklaşabilme, mitolojik olaylar ile bugünün yaşantıları arasında ilişki kurma imkânını da sağlar. Bu yönüyle Şemsettin Sami, Türk edebiyatında mitolojiye ve tarihe dayanarak çağının eleştirisini yapan yazarlardan biri olarak da önem kazanmaktadır.

1.4. Eserlerde Ortak Politik Eleştiri

Tiyatro eserleri için tarihi zengin bir kaynak olarak gören Şemsettin Sami, tarih ve mitolojide insanlara ders verecek pek çok yiğitlik ve kahramanlık örneği varken, bunun yerine yazarların büsbütün aşk ve evlilik konusuyla oyalanmalarını doğru bulmaz (Bilgin, 2014:42-43). Başta *Gâve* olmak üzere benzeri diğer tiyatro eserlerinde de aşk teminden çok özgürlük özleminin işlenmesi, yazarların fikrî niteliğinin bir sonucudur. Nitekim sözünü ettiğimiz her üç oyunda ortak olan husus, insanı sürükleyen romantik duygulardan başka hukuk mücadelesidir; neticede adaletin galip geldiği, mazlumun kurtuluşu erdiği mutlu sonudur. Demirci Kawa'nın bu hikâyesi, Fransız İhtilâlini hatırlatmakla birlikte Şemsettin Sami'nin tanıklık ettiği dönemin adaletten sapmış baskıcı idari işleyişine bir reddiyeyi ifade ettiği için dönemin muhalif aydınları tarafından çok ilgi görmüş; sanat alanında önemli bir yere sahip olmuştur.

Şemsettin Sami, eserini oluştururken beslendiği mitolojik kaynaklar vasıtasıyla aslında toplumların binlerce yıllık gelişimine de dikkat çekmiştir. Buna göre halklar egemen güçlerin zulmüne karşı direnip güçlendikçe kendisini Tanrı konumunda gören saltanat sahibi sultanlar yok olmuştur. Bu yönüyle Gâve, halkın direnme, yaratma, içinde bulunduğu olumsuz şartları değiştirip dönüştürerek kendi kaderini tayin etme inanç ve mücadele azminin sembolüdür. Eserde Demirci Kawa, insan iradesinin ele geçirdiği evrensel gücü de temsil etmektedir. Zira akıl, esas itibarıyla sebep ve sonucu ayırt etmektir. İnsan aklı, aidiyet bilinci ile ruhsal ve fiziksel cesaret özelliğiyle birleşince pek çok engeli aşmaya kâfidir; bu durumda acımasızca hükmeden beşeri tanrılara karşı koymaya, toplumsal kurtuluşa giden yolu açmaya muktedirdir. Bu bağlamda Gâve'nin isyanı, yazgının insanın kendi elinde olduğuna ilişkin bir göstergedir.

Eserde yoksul bir emekçi olarak resmedilen Gâve, kentte yerleşik bir zanaatkâr olarak kırsaldaki toplumun devletle olan problemlerine kayıtsız kalmamış; muhalif grupların dinî inanç ve kültürel değerlerinin savunuculuğunu yaparak liderlik konumuna yükselmiştir. Tercihini güçlü iktidar mensuplarından yana değil, ağır bedelleri olsa da zayıf ve korumasız halktan yana kullanmıştır. Koruyup kurtardığı çevreler tarafından ülkenin başına geçmeye lâyık görülen Gâve, bütün ısrarlara rağmen şâh olmak yerine mensup olduğu halkı arasında emeğiyle geçinen sıradan bir vatandaş kalmayı uygun görmüştür. Aslında Gâve'nin bu kararı, Şemsettin Sami'nin politik tercihiyle de örtüşmektedir. Zira o, İslamiyet ile Sosyalizmi bağdaştıran Osmanlı aydınlarından biridir. Nitekim kimi tarih ve edebiyat araştırmacıları Şemsettin Sami'yi "proto-sosyalist" olarak görmektedirler (Bilmez, 2005: 101). Nitekim yazar bu eserinde yer yer alt sosyal tabakadan kişileri ekonomik yetersizlikten yakınma hâli içinde konuşturarak sosyal adaletsizliğin sonuçlarını eleştirmiş olmakla bu görüşe yakın durmaktadır. Ancak o, söz konusu sosyalist gerçekçi bir düşünsel yaklaşımı benimsemiş gibi görünse de metnin bütününe bakıldığında onun sosyalist görüşün aksine net bir tavır sergilediği de görülmektedir. Zira yazar, eserin derin yapısı içinde bir yandan zulüm ile payidar olmaya çalıştığı için meşruiyetini yitirmiş bir iktidara karşı emekçi yoksul halkın direnip ayaklanmaktan başka bir çözüm yolunun olmadığını hissettirmekte, diğer yandan da ülke idaresini yine ait olduğu sosyal sınıf farkı dolayısıyla halkı anlamama, adaletten sapma potansiyeli yüksek bir aristokrat aileye, "meşru sahibi" diyerek Feridun'a bırakmayı tercih etmektedir. Bu yönüyle Şemsettin Sami'yi, hak ve adalet arayışı içindeki Tanzimat düşünürleri arasında çoğu zaman doğru tefekkür eden ama eylemleriyle bu doğruları desteklemekten uzak tutarsız bir aydın tipolojisinin belirgin örneklerinden birisi olarak tanımlamak mümkündür.

Besa'da Demir Bey-Zübeyr, *Gâve*'de zalim Dahhak ve devlet yöneticileri ile Demirci Kawa ve üyesi olduğu halk kesimi arasında ezen-ezilen / sömüren/sömürülen karşıtlığını esas alarak okumak gerekir. Zübeyr kendi ailesi, onuru ve namusu için; Kawaise ait olduğu halkın özgürlüğü için ölümü göze alan başat karakterlerdir. *Besa*'da ekonomik güç ve sosyal sınıf farkı, *Gâve*'de ise kralın ilahlaşma arzusu, sömürü ve zulmün yürütücülüğünü yapan temel etmenlerdir. İlkinde ekonomik gücün yarattığı ağalık sistemi, ikincisinde de siyasi otoriteyi tesis eden devlet adamlarının adil ve insanî olmayan yönetim anlayışı problemin asıl kaynağını oluşturmuştur. Mücadelenin merkezinde zayıf ile güçlünün, varıl ile yoksulun, ağa ile marabanın, hâkim ile mahkûmun öteden beri hiç bitmeyen kavgası vardır. Eserleri politik nitelikli tiyatro düzeyine çıkararak amiller de bu karşıt siyasal çatışmalardır. Her iki vaka da sömürünün gelişmesine ve zulmün işlenmesine olgun zemin hazırlayan yapısal bir boşluktan beslenir. Bu da yasa bağlamında sosyal hayatı düzenleyecek caydırıcı hükümlerin ve suçlu üzerinde yaptırım gücüne dair cezaî müeyyidelerin olmayışı demektir. Eserlerin derin yapısına nüfuz eden ortak unsur, söz konusu boşluğu fırsat bilen egemen güçlerin uyguladıkları sömürüyü meşrulaştırma çabasıdır.

Şemsettin Sami, dönemin üretken yazarlarından Ahmet Mithat gibi sanatkârların edebiyat anlayışlarına uygun olarak tiyatro oyunlarında kötüyü cezalandırma, iyiyi de mükâfatlandırma yolundadır. Zira yazar, sosyal faydaya hizmeti gözetme gayesi ile okuyucuyu eğitme ve bilinçlendirmenin peşindedir. Nitekim *Besa*'da güç kullanarak köyün çobanının evli kızını kaçıran zorba Selfo'nun zulmünün cezasını babası Fettah Ağa canıyla ödemiştir. *Gâve*'de ise sömürgecinin kendi saltanat ve inanç değerlerini üstün tutarak başkalarına benimsetme, yerli halkı dinî inanç ve kültürel değerler bağlamında asimile etme anlayışı, ani gelişen bir toplumsal başkaldırı sonucu boşa çıkmıştır.

Sonuç

Özünde sınıflı toplum yapısına ve sömürü düzenine karşı politik bir tavır bulunan epik tiyatro, siyasal amaçlıdır ve oynandığı sahne de başlı başına bir eylem alanıdır. Amacı, sahne ile seyirci arasındaki baryeri yıkarak seyircinin olaylara ilişkin düşünce üretmesini; dolayısıyla eleştirilen mevcut sistem hakkında bilinçlenmesini sağlamaktır. Şemsettin Sami'nin *Besa* ve *Gâve*'si bu bağlamda öncü aydının poetikasıdır. Zira Tanzimat döneminde tiyatronun politik fikirleri yaymaktaki gücünü keşfedenlerden biri de Şemsettin Sami'dir. O, kendi sosyal ve siyasal politikalarını tiyatro vasıtasıyla kitlelere taşıyarak meşrulaştırmaya çalışmıştır. Bu bağlamda yazar, söz konusu metinlerde okuyucuya bir mesaj vermeyi, anlattığı olaylardan okuyucunun bir ders çıkarmasını sağlamayı hedeflemektedir. Bu temelde Şemsettin Sami'nin tiyatrolarının

eğiten, bilgilendiren ve değiştirip tavır almaya yönelten yapısı bağlamında politik bir amaca hizmet ettiği görülmektedir.

Eserlerde sömürü, daha geniş boyutuyla politik bir mesele olarak ele alınmıştır. Her iki metinde de siyasî açıdan üstü örtülü de olsa eleştirilen bu anlayış, birey veya toplum iradesini tanımama yönünde gelişen bir problem olarak sorgulanır. Eserlerde can, mal, namus, kimlik, toplumun dinî inancını yaşama iradesine karşı çıkma ve kültürel değerlere saldırı suretiyle zulmedilerek sömürülen insanların psikolojisinde oluşan travmatik etkilere de dikkat çekilmiştir. *Besa*'daki sömürü, daha çok ekonomik ve sosyal sınıf üstünlüğüne dayalı bir psikolojik baskı, fiili şiddet/güç kullanma biçiminde tezahür ederken; *Gâve*'de toplumsal değerleri inkâr etme veya sömürgecinin kendi kültürünü empoze ederek değiştirme, hatta soykırım yönünde geliştirilen siyasî tahakküm ağırlıklıdır. Eylemlerde amaç, sömürüleni pasifleştirmek, direncini kırmak; dolayısıyla itaat etmesini sağlamaktır.

Şemsettin Sami, özgürlük özlemine açıkça hissettirdiği *Gâve*'de hak ile batılın, zalim ile mazlumun mücadelesinde hakkın ve adaletin galip geleceği inancına vurgu yapmıştır. Yazar, *Besa*'da sosyal ve ekonomik gücünü kullanarak zayıfları ezen devlet destekli ağaların; *Gâve* oyunuyla da kendilerini göksel tanrıların yeryüzündeki temsilcisi sayan, zulmüyle emrindeki halka diz çöktüren, kişisel tutkularına kılıf uydurarak halkların emeğini sömüren kralların, devlet yöneticilerinin, güçlü direniş ve başkaldırılarıyla alaşağı edilebileceği tezini ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

- TARHAN, Abdülhak Hâmid (H.1292). "Hatime", *Duhter-i Hindu*, İstanbul, s. 1-3.
- AKI, Niyazi (1963). *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- AKYÜZ, Kenan (1979). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, 3. Bsk., Ankara: Dil-Tarih Coğrafya Fak. Yayınları..
- ALPMAN, Hafı Kadri (1977). *Ahmet Fehim Bey'in Hatıraları*, İstanbul: Kervan Matbaası.
- AND, Metin (1972). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arif İsmet Bey (1324/1908). "İlk Tiyatro Besa", *Sabah*, 8 Ağustos 1908, 26 Temmuz 1324, 1 Recep 1326, s. 4.
- BİLGİN, A. Azmi (2014). "Şemsettin Sami'nin Edebiyatla İlgili Eserleri ve Görüşleri", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.8.s. 39-51.
- BİLMEZ, Bülent (2005). "Şemseddin Sami mi Yazdı Bu Sakıncalı Kitabı?", *Tarih ve Toplum*, Bahar 2005, s. 97-145.
- BRECHT, Bertolt (1997). *Epik Tiyatro*, (Çev: Kamuran Şipal), İstanbul: Cem Yayınları.
- BRECHT, Bertolt (2006). "Epik Tiyatronun Zorlukları", (Akt.: Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara :Dost Yay.
- BUTTANRI, Müzeyyen (2011). *Çeşitli Yönleriyle Tiyatro*, Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Yayınları No: 187.
- DEMİRÇİ, Erdem Ünal (2010). *Türkiye'de Tiyatronun Siyasal Rolü (1850-1950)*, İstanbul: Federe Yayınları.
- DEMİRER, Temel (2014). "Ezilenlerin devrimci-politik tiyatrosu", VIII. Türkiye Tiyatro Buluşması, Seferihisar / İzmir.
- ENGİNÜN, İnci (1998). *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 3: Duhter-i Hindü / Finten*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ERKOÇ, Gülayse (2016). "1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri." A.Ü. Açık Erişim Sistemi (2010): 1-21. Web. 15 Mart 2016.
- EROL, Kemal (2016). "Şemsettin Sami'nin "Gave"sinin Beslendiği Kaynaklar ve Eserin Politik Bağlamda Dramaturjik Analizi", *III AGP International Humanities and Social Sciences Conference 4-7 February 2016, Barcelona*.
- Firdevsi (1994). *Şehname* (Çev: Necati Lugal, Kenan Akyüz), Ankara: MEB Yayınları.
- GÜLLÜ, Fırat (2015). "Şemsettin Sami ve Gave Piyesi", Blog Arşivi, 2008: <http://firatgullu.blogspot.com.tr/>, GT: 20.11.2015.
- Hüseyin Kazım (1324/1908). "Besa," *Tercüman-ı Hakikat*, 16 Ağustos 1908, 3 Ağustos 1324, 19 Recep 1326, s. 3-4.
- İsmail Hakkı (Eldem) (1311/1894). *On Dördüncü Asrın Türk muharrirleri: Şemseddin Sami Bey*, 4. Cilt, İstanbul Kasbar Matbaası.52-56.
- KILIÇ, Çiğdem (2009). "Piyeslerinin Önsözlerine Göre Şemsettin Sami'nin Tiyatro Görüşleri", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, , S.2, s.19-40.
- LEVEND, Ağâh Sırrı (1969). *Şemsettin Sami*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Nigar Münir (H.1324). "Besa Yahud Ahde Vefa", *Tanin*, 26 Temmuz 1324, 11 Recep 1326, s. 4.
- ORTAYLI, İlber (2000). "Tiyatro'da Tarihi Oyunlar Üzerine Bir Analiz Denemesi", *Osmanlı İmparatorluğu'nda İktisadi ve Sosyal Değişim, Makaleler 1*, Ankara, s: 467-473.
- PİSCATOR, Erwin. (2010). *Politik Tiyatro*. (Çev: Mustafa Ünlü ve Suavi Güney), İstanbul: Agora.
- SAĞLAM, Nuri (1999). "Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında "Milli Tiyatro" Anlayışı ve Şemseddin Sami'nin "Besâ Yahud Ahde Vefâ" Adlı Piyesi." *İlmi Araştırmalar :Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri*, S. 8, s. 199-207.
- Şemsettin Sami (2013). *Gâve*, (Haz.: İrfan Morina), İstanbul: BS Yayınları,
- Şemsettin Sami (2008). "*Besayahud Ahde Vefa*", *Şemsettin Sami'nin Tiyatroları*, (Yeni yazıya akt: Enver Töre), İstanbul: Assos Yay.
- Şemsettin Sami (2012). *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul: Şifa Yayınevi.
- ŞENER, Sevda (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Yayınları.
- TEMEL, Tamer (2011). "Epik Tiyatro'da "Siyasal Olan" ve "Gestus" Kavramlarını Hannah Arendt ile Okumak", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, S.17, ss. 76-85).
- TURAL, Şecaattin (1999). *Şemsettin Sami*, İstanbul: Şüle Yanları.
- YALÇIN, Alemdar (2002). *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- YILMAZ, R. (Gernas Koçer) (2008). *Destana Kawa*, Ankara: Aram Yayıncılık.
- YÜKSEL, Ayşegül (2014). "Siyasal Erk Sanata Geçit Vermiyor", *Cumhuriyet*, 22 Temmuz.