

NAMIK KEMAL'İN TİYATRO ANLAYIŞI

Nazir AKALIN

On Sekiz Mart Üniversitesi, Doktora Öğrencisi

ÖZET

Namik Kemal'in edebî türler içinde en çok tiyatroya ilgi duyduğu ve bu bağlamda eserler kaleme aldığı, birçok edebiyat tarihçisinin dikkatini çekmiştir. Onun başta «Mukaddime-i Celâl»i olmak üzere tiyatro problemlerini öne çıkaran ve sürekli gündemde tutan birçok yazı yazması, tiyatroya büyük bir değer ve ağırlık verdiğine, bu edebî türü çok sevdiğine delil olarak gösterilir.

Bu makalede, Namık Kemal'in tiyatroya ilişkin görüşlerinde edebiyat akımları içinden hangi şablonları seçip kullandığı tenkitçi bir bakış açısıyla değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Namik Kemal, tiyatro hakkındaki tenkitlerinde klâsisizm ve romantizmin tesirindedir. Klâsik ve romantik sanat adamları gibi, o da konuların tarihten seçilmesini; milletin tarih şuuruyla uyanışa yöneltmesini ister. Klâsikler gibi, tiyatroyu zevk vererek eğlendiren bir sanat türü olarak görür. Ancak klâsisizmin üç birlik kuralını tenkit ederken referans olarak romantizmin ilkelerini kullanır. Tiyatroya ahlâkîlik izafe ederken de, klâsik sanatçılar gibi düşünür; tiyatro eserinde seyircinin ahlâkî olgunlaşmasına zemin hazırlayan konuların işlenmesini ister.

Anahtar Kelimeler:

Namik Kemal, Tenkit, Tiyatro, Edebî Akımlar, Ahlâk,
Tarih ve Romantizm, Klâsik Tiyatro.

GİRİŞ

Namık Kemal, 28 Eylül 1867 tarihinde Paris'ten babası Mustafa sım Bey'e yazdığı bir mektupta, tiyatronun başta ahlâk, sonra da dilin güzelliğini yansıtırma bakımından görülmesi gereken büyük bir okul olduğuna dikkat çeker. «Taştan yürekleri bile ağlattığını» (*Tansel, 1967*) söylediği oyunları seyretmek için çoğu akşam tiyatrolara gittiğini, bazı gençlerin Avrupa'nın sefahat yuvalarına alışıp oralarda perişan olduklarını, kendisinin ise tiyatro sayesinde bu tehlike ve kötülüklerden uzak kaldığını anlatır.

Kenan Akyüz'e göre, Namık Kemal Avrupa'ya gittikten sonra ciddî sahne eserlerini orada görebilmiş ve tiyatronun gerçek değerini bu vesileyle kavrayabilmiştir (*Akyüz, 1990*). Onun dikkatini tiyatroya çeken asıl sebep; sahnenin seyircileri eğlendirmesi ve onların kültürlerini artırmasıdır.

Kâzım Yetiş'e göre de, Namık Kemal Türkiye'de sahne eserleri kaleme alan ilk sanatçılardan biri olduğu gibi, aynı zamanda ilk teorik bilgileri veren ve tiyatroya tenkitçi bir gözle bakan bir yazardır:

«Namık Kemal, içinde yaşadığı cemiyeti değiştirmek isteyen bir insandır. Bu yolda en güçlü âlet ise ona göre tiyatrodur. Bunun için ısrarla konunun üzerinde durmaktadır» (*Yetiş, 1996*).

Bir zamanlar Avrupa'da ilkel kavimlerin her tarafa yayılması sebebiyle diğer kültür kurumları gibi tiyatronun da unutulduğunu ve dikkatlerden uzak kaldığını, ancak XV. asrın sonlarında İtalya'da, bir yüzyıl sonra İspanya ve İngiltere'de, ardından Fransa ve Almanya'da; giderek Avrupa kıtasındaki ülkelerin tamamında yeniden öne çıktığını öğrenen Namık Kemal, halihazırda Avrupa'da hiçbir milletin tiyatrosuz kalmadığını görür, bu edebî türe Türkiye'de de önem verilmesi gerektiğini idrak eder. Avrupa'da gençlerin üniversitelerden aldıkları eksik retorik bilgilerini tiyatrolarda tamamladıklarına bakar, tiyatro eserinin dilin güzelleşmesinde nasıl etkili bir rol oynadığını takdir eder.

Bu bağlamda Avrupa'da tiyatronun edebî türlerin hepsine tercih edilebilir bir önem kazandığını, hatta büyük ediplerin en güzel eserlerinin sahne eserlerinden ibaret olduğunu hayranlıkla gözlem-

ler ve tiyatroyu derin bir ilgiyle ciddiye alır: «Tiyatroyu ne kadar sevdiğimi ve ona dair olan âsâr ile ne kadar tevaggul ettiğimi târif iktizâ etmez» (*Namık Kemal, 1873*).

Niyazi Akı, Tanzimat döneminde tiyatro üzerine devrin gazete ve dergilerinde yayınlanmış olan yazılarda en çok Namık Kemal imzasına rastlandığını tespit etmiştir (*Akı, 1989*). Diyojen dergisinin 44. sayısında «Tiyatro», 164. sayısında «Tiyatro Maddesi», 167. sayısında «Ecel-i Kazâyı Tenkid», 168. sayısında «Osmanlı Tiyatrosu», 171. sayısında «Tiyatro Meselesi», *Hadîka* gazetesinin 33. sayısında «Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara», *İbret*'in 127. sayısında «Tiyatro» başlıkları altında kaleme aldığı yazıları ile tiyatroya özel bir önem veren Namık Kemal, Akı'ya göre; tiyatroyu eğlencelerin en faydalısı olarak gördüğünden, sahne eserlerini kitap ve gazetelerden daha etkili bulduğundan, halkın tiyatro ile eğitilebileceğini düşündüğünden, buna bağlı olarak dilde sadeleşmeyi savunduğundan, yabancı dillerden tiyatro eserlerinin çevrilmesine sıcak baktığından ve yeni kurulan Osmanlı tiyatrosunu alkışladığından dolayı Fransız edebiyatının büyük romantikleri kadar idealist ve reformcudur (*Akı, 1989*). Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre ise, Namık Kemal'in tiyatrosu, ileri sürdüğü 'eğlence' fikrine rağmen bir 'dava tiyatrosu'dur. O, bizzat kaleme aldığı oyunlarında vatanperverlik, İslâm birliği, insan hakları gibi meselelerle Osmanlı cemiyetinin ilerlemesi için teklifler ileri sürmüştür (*Tanpınar, 1988*).

Namık Kemal, 28 Kanûn-i Evvel 1288 (10 Ocak 1873) tarihinde *Hadîka* gazetesinde «Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara» başlığıyla neşrettiği yazıda, niçin tiyatro tenkidi yaptığını açıklığa kavuşturur. Kendisini hakem tahtına oturup da bu konuya ilişkin söz söyleyen kişilerin şu veya bu yöndeki sözlerinin hata veya doğru olduğunu, 'muhâkemât, bahsi ile halletmeye çalışmak gibi bir niyeti olmadığını, ancak meseleyi olumlu çözümlere ulaştırma bakımından soyut olarak tiyatro, somut olarak da Osmanlı tiyatrosu hakkındaki düşüncelerini özetleyip açıklamak istediğini belirtir (*Namık Kemal, 1873*).

Namık Kemal, «Mukaddime-i Celâl»in 4. bölümünde bir milletin konuşma gücünün edebiyat olarak kabul edilmesi durumunda, tiyatronun

edebî örneklerin hayat bulmuş dili olacağını söyler. Ona göre «Tiyatro, fikrin hayâlâtına vicdân, vicdânın ulviyetine cân, cânın hissiyâtına lisân verir» (Namık Kemal, 1886 / 1887). Tiyatro, insanı hazin hazin ağlatan, ancak yaşattığı üzüntülerde bambaşka bir lezzeti de içinde bulunduran aşka benzer (Namık Kemal, 1886 / 1887).

İbret'te neşrettiği «Tiyatro» başlığını taşıyan yazısında da, tiyatronun eğlencelerin en edibanesi ve faydalısı olduğunu (Namık Kemal, 1873) savunan tenkitçi, «Mukaddime-i Celâl»de gelişmiş memleketlerin inkılap ve ilerlemeleri konusunda tiyatronun diğer yayınların hepsinden daha fazla hizmet ettiğini söylemekten de kendini alamaz (Namık Kemal, 1886 / 1887).

TİYATRO VE ROMAN ARASINDAKİ FARK

Namık Kemal, «Mukaddime-i Celâl»in 3. bölümünde tiyatro gibi bir edebî türün, çok masraf gerektiren bir seyir salonuna kavuşması, millî ahlâkın da ortaya çıkacak eserleri anlayışla karşılayabilecek müsait bir kıvama ulaşması konusuna dikkat çeker ve tiyatronun esasen romandan üstün olduğunu iddia eder. Hâlihazırda telif ve tercüme romanlardan daha güzel yirmi beş otuz oyun bulunduğunu söyler. Vaktiyle Avrupa'da bulunan bir dostuna gönderdiği bir mektupta da bu fikrini şu şekilde açıkladığını nakleder: «Bir güzel oyun okuma, oynandığını görmek kadar lezzet vermese bile, yine roman mütâlaasına müreccaktır» (Namık Kemal, 1886 / 1887).

Tenkitçi, buradaki hükmünü, oyunda duyguların daha şiddetli tasvir olunması ve tiyatro eserinde konuyu tamamlayan unsurlarla ilgili ayrıntıların dağınık olmamasına dayandırır. Romanda böyle bir durumun söz konusu olmadığına dikkat çeker.

TİYATRO VE AHLÂK

Namık Kemal'e göre tiyatro izleyenler, insanlığın ahlâkını iyi ve çirkin yönleriyle göz önüne getirirler. «Vicdânın en kuvvetli hissi ve en mükemmel mürebbsi olan meftûniyet ve nefret derhâl heyecân eder. Bu heyecân ise kalbin en rikkatli veya en münşerih olduğu bir

zamâna tesâdüf ettiği için tabiatıyla te'sîri ziyâde olur» (Namık Kemal, 1873).

Tenkitçi, bu yüzden insanların, tiyatronun hizmetini gazete ve kitaplara tercih ettiğini söyler ve kendisinin de aynı fikirde olduğunu açıklar. Yaklaşık üç ay sonra kaleme aldığı «Tiyatro» başlıklı yazısında da bir milletin topyekûn bir ahlâk kitabı yazsa dahi, bir adamı kolayca terbiye edemeyeceğini, ancak bir edibin birkaç güzel tiyatro kaleme almasıyla bütün bir milleti terbiye edebileceğini ileri sürer (Namık Kemal, 1873).

Namık Kemal, her ne kadar «Mukaddime-i Celâl»de Avrupa'da tiyatronun ahlâk bakımından çok büyük faydaları olduğunu tecrübe edildiğini söylerse de, bu fikre kısmen katılır.

Bize göre tenkitçinin bu fikrini başka bir yerdeki cümlesiyle birleştirerek anlamak gerekir. Çünkü Hadîka gazetesinde neşrettiği «Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara» başlıklı yazısında, şahsî kanaati olarak esasen tiyatronun bir hüner ve ahlâk okulu olmadığını; bir eğlence olduğunu, hatta bazı hazin dram ve trajedilerin dahi tiyatroyu eğlence olmaktan uzaklaştırmayacağını söyler.

Tiyatronun, insan fikrinin keşfettiği eğlencelerin tümüne tercih edilebilecek en faydalı eğlence türü olduğunu belirten tenkitçi, bu fikrine gerekçe olarak da tiyatronun insanlığın durumunu yansıtmamasını gösterir.

TİYATRONUN ZORLUKLARI

«Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara» yazısında on binden fazla yazarı bulunan Fransız edebiyatında güzel tiyatro yazan on yazarın bile bulunmayışına dikkat çeken Namık Kemal, tiyatronun edebiyatın en zor türü olduğunu söyler ve Osmanlı tiyatro edebiyatının durumunu gözler önüne serecek bir karşılaştırma yapar: «Ya edebiyatımızın hâline nazaran bizde kaç tiyatro müellifi bulunabilecek? Husûsiyle Avrupa'da bir oyun yüz kereye kadar oynanırken, İstanbul'da ancak üç beş kere seyrolunduğundan, Güllü Agop Efendi'nin tiyatrosu Fransa'nın en büyük tiyatrosundan ziyâde te'lifâta ihtiyaç gösterir. O kadar eser nerede bulunacak?» (Namık Kemal, 1873). Fakat yine de Osmanlı cemiyetinde tiyatronun daha yeni oluştuğunu, daha işin başındayken böyle bir

kurumun mükemmel olmasını beklemenin mümkün olmadığını ifade ederek ortaya konan eser ve icraatları anlayışla karşılar. Ardından eksikliklerin en aza indirilmesini istemek gerektiğini ifade eder ve sözü söyleyişteki bozukluğa getirir. Çünkü tiyatro dile hizmet etmek için vardır. Bu hizmet yerine getirilmezse yapılan iş 'maskaralık'tan öteye geçemez.

TIYATRO, ŞİİR VE DÜZ YAZI

«Muk addime-i Celâl»de vezin ve kafiye bakımından Osmanlı'dan üstün imkânlarla sahip milletlerin tiyatrodâ şairaneliği mana ve hayalde arayarak nazımdan mümkün mertebe kaçmaya çalıştıklarını söyleyen Namık Kemal, akıcı bir hikâye kaleme almaya müsait olmayan mevcut şiir üslûbuyla lanzum tiyatro yazmayı denemenin, Türkçe'de tiyatro eseri bulunmamasını istemek anlamına geleceğine dikkat çeker. Daha sonra kafiyesiz şiirin tabiatıyla nesre yakın olarak düzenlenebileceğini ve bunun karşılıklı konuşma tarzına normal söz gibi uyduğunu söyler. Shakespeare'i bu duruma örnek gösterir. Onun en önemli eserlerinde dahi nazım arasına nesir karıştırdığını belirtir.

Tenkitçi, Fransızların Yunan üslûbuna daha yakın olmalarına rağmen, şiirlerini 'efâil ve tefâil'den uzak, ancak kafiye formunda söyledikleri hususunun altını çizerek ve böyle bir tarzın karşılıklı konuşmayı güçleştirdiğini, bunun da Fransız edipleri arasında manzum tiyatro yazma geleneğini ortadan kaldırdığını söyler. Romantiklerden Victor Hugo'nun kaç tane manzum tiyatrosu varsa, onların yarısı kadar düzyazıyla kaleme alınmış tiyatrosu bulunduğunu, bunların önem ve ciddiyetlerinin manzumlarından aşağı kalmadığını belirtir. Victor Hugo'nun ve çağdaşı olan ediplerin manzum tiyatrolarında, ibareleri genellikle mısralar arasında keserek; 'onda ve belki yirmide bir defa' kafiye'nin son söze tesadüf ettirildiğini hissettirmeyecek derecede şiir üslûbunu değiştirdiklerini; bu tiyatroların dinlendiğinde düz yazıya yakın bir intiba bıraktığını ifade eder. Ancak yine de Osmanlı şivesindeki parlaklığın ve şark aleminin zengin hayal dünyasının; vezinli tiyatroların getireceği güzelliklere açık olduğunu

söylemekten kendini alamaz.

OSMANLI TIYATROSU

Namık Kemal'in Osmanlı tiyatrosu için ilk etapta istediği tek şey, dilin ıslah edilmesi, bunun için de tiyatro yazan yazarların biraz ıstılâh - perverlik'ten kaçınmasıdır. Çünkü sahne eserleri, ağıdalı bir üslûpla yazıldığında, hedeflenen şey, yani eğlendirerek öğretme misyonu gerçekleşemeyecektir.

Elde kâfi derecede oyun olmamasından dolayı, Avrupa dillerinden tercüme yapılmasına olumlu bir gözle bakan Namık Kemal, Türkçeleştirilen oyunların icra edilmesine kötü bir gözle bakılmamasını ister. Edebiyatın vatanının olmadığını; 'sahîh' olan fikrin bir dilde yapacağı tesiri, diğer dilde de aynen göstereceğini, ancak sadece tercümeden dolayı retorik gücünün azalacağını söyler. Sahne tekniğinin, telif eserler yanında tercümeler vasıtasıyla gelişip güçleneceğini düşünür (*Namık Kemal, 1873*). Osmanlı tiyatrosunun medenî dünyaya ayak uydurmasını da büyük bir heyecanla ister ve kendi eserlerini bu gayenin gerçekleşmesi için kaleme alır.

ORTA OYUNU VE TIYATRO

Tiyatro gibi, vaka, şahıs kadrosu, dekor ve müzikle icra edilen Orta Oyunu, ilk defa 1235 / 1819 tarihinde Osmanlı sarayında oynanmaya başlar ve beş altı yıl içerisinde büyük bir ilgi görüp gittikçe yaygınlaşırsa da, Batılı manada tiyatronun Türkiye'ye giriş sürecinden sonra milletin bu oyuna karşı ilgisi azalmaya başlar.

Orta Oyununda amaç, seyirciyi güldürmektir. Namık Kemal, «Tiyatro» başlıklı yazısında Orta Oyunu ile tiyatroyu karşılaştırırken işte bu farkı göz önüne alır. Ona göre tiyatro sadece güldürmediğinden dolayı Orta Oyunu değildir. Çünkü tiyatro, güldürdüğü gibi aynı zamanda ağlatır ve bütün bunlarla birlikte eğlendirir. Orta Oyununda edepsiz, çetrefil ve yanlış sözler söz konusu iken, tiyatro insan vicdanının en saklı perdelarını açar ve gönlün en haklı duygularını çözümlemeye tabi tutar (*Namık Kemal, 1873*).

Namık Kemal, Orta Oyununu yerli bir sahne sanatı olarak değerlendirir, ancak bu oyunun Osmanlı cemiyetinin ihtiyaçlarına Batılı tiyatro eserleri kadar cevap vermediğini düşünür. Cemi

yetin, Orta Oyununa değil de, Batılı oyunlara gösterdiği ilgiyi böyle bir talep meselesine bağlar. Orta Oyununun Osmanlı cemiyetinin ahlâk ve törelerine uymadığına işaret eder.

HAYALÎ VE TARİHÎ TİYATRO

Namık Kemal, «Mukaddime-i Celâl»de tiyatro konularını, vakalarının dayandığı kaynaklara bakarak ‘hayalî’ ve ‘tarihî’ olmak üzere ikiye ayırır. Bu sınıflandırmaya göre kaynağı büsbütün hayal olan eserlerde gerçeğe benzerliği aramak esastır; sanatçı bu esası yakalamak zorundadır. Kaynağını tarihten alan eserlerde ise sanatçı, tasavvuruna esas olacak, tasvirine hizmet edilecek olan her malzemeyi tarihten alacak, vakanın ayrıntılarını ise, tasarrufunun kuşatabileceği şekilde şahsî hayal ve duygularıyla süsleyecektir. Hatta gerektiğinde, vakanın tarihçe bilinen akış seyrini dahi değiştirebilecektir.

KLÂSİK VE ROMANTİK TİYATRO

Namık Kemal, tiyatroya dair yaptığı tenkitlerin bir çoğunda Avrupa tiyatro tarihine de göndermelerde bulunur ve tenkitlerini bu noktalarda yoğunlaştırır. «Mukaddime-i Celâl» in 4. bölümünde oyunları, ‘klâsik’ ve ‘romantik’ diye ikiye ayırır. Bunlardan birincisini ‘fennî’, ikincisini ise ‘tabîî’ kelimeleriyle tercüme eder. Klâsik oyunların bazı edebiyatçıları arasında belirlenmiş olan kurallara, romantik oyunların ise bir takım içgüdülere dayanan zorunluluğu üzerinde durur. Klâsik tiyatro eserlerinin öncüsü olarak Yunan tiyatrosunu, romantik eserlerin zirvesi olarak da Shakespeare’i zikreder. Klâsik veya romantik tiyatrolardan hangisinin tabîî zevke uygun olduğunu anlamak için tecrübeye başvurulmasını söyler ve daha önce yapılmış olan tecrübelerden bir takım neticeler çıkarır: Avrupa edebiyatında şiir bakımından en büyük kabiliyeti gösteren milletlerin içinde İngiliz, Alman ve İspanyol şairlerinin hemen hemen hepsi, Shakespeare tarzında, yani romantik bakış açısı ve üslûbuyla yazmışlardır. Klâsisizmi devam ettirenler ise, XVII. ve XVIII. asırlarda eser veren Corneille, Molière, Racine ve Voltaire gibi büyük Fransız edipleridir. Ancak bunların içinde dahi Corneille bazı oyunlarında konu birliğine, Molière mekân birliğine uymamış; Voltaire

ise bazı eserlerini düzyazıyla kaleme almıştır. Böylece bir kural tanımazlık ortaya konmuştur. Bu sanatçılar içinde bütün kurallara harfi harfine uyan tek sanatçı Racine olmuştur.

Tenkitçi, burada dünyada zevke ait olan üstünlük derecesinin göstergesi olarak genel kabulleri esas alır ve romantik üslûpla eser yazanların gördüğü ilginin, klâsik tarzda yazanların şart ve kaidelerinin münasebetsizliğini tam manasıyla ispat ettiği fikrini ileri sürer.

Namık Kemal’e göre klâsik eserler, ‘tabîî’ olmayışları bakımından bir çok noksanlığa giriftârdır ve konuları Yunan milletinin en değerli mukaddeslerini ve kahramanlık hasletlerini yansıtmadıklarından dolayı da zamanın düşünce ve gelenekleri doğrultusunda tenkide uğramışlardır. Ancak onların söyleyiş tarzları şairanedir. Buna bir de musiki eklendiğinden, Avrupalının zevkine uygun olan estetik sanatlar keşfedildiği gibi, kabiliyet gösterebileceği en mükemmel seviyeye de ulaştırılmıştır. Bundan dolayı Yunanlılar, tiyatrolarını tabiata uygunsuzluğu ve hayal kırıklığı bakımından tenkide tabi tutmamışlar, aksine milletlerinin övünülecek en büyük değerlerinden biri olarak görmüşlerdir.

Ancak burada tenkitçi, klâsik edebî eserdeki şeklin, insanın evrensel tecrübesinin ana çizgilerini aksettirdiğini göz ardı eder ve onu kendi bütünlüğü içinde değerlendirmez.

Namık Kemal, «Mukaddime-i Celâl»de ‘üç birlik prensibi’nin klâsisizmi benimseyenler tarafından oluşturulduğunu zikrettikten sonra, bu edebî akımın savunucularının, tiyatroyu trajedi, komedi ve traji-komik şeklinde kısımlara ayırdığından bahseder ve keskin düşünen kişilerin bu sınıflandırmayı doğal kurallara uygun bulmadıkları için reddettiklerini hatırlatır. Kendisi de, klâsisizmin trajedilerin manzum olması ve üç veya beş bölüme ayrılması prensibine karşı çıkar. Bir dram kaleme alınırken yeni görüşen iki kişinin birbirinin hal ve hatırlarını manzume ile sormaları durumunda meclisin maskaralaşacağını söyler.

Klâsik üslûpla yazılan eserlerin ‘üç birlik prensibi’ni ön plana çıkararak, bu tarzdaki eserleri tenkit etmekten geri durmayan Namık Kemal’e göre, klâsik tarzda yazılan eserler, yazarını zaman, mekân ve konudan oluşan üç birlik şartı-

na uymaya mecbur bırakmaktadır. Çünkü yazar ele aldığı konunun akışıyla doğrudan ilgisi bulunmayan ayrıntıya giremeyecek ve kelime seçiminde de oldukça titiz davranmak zorunda kalacaktır. Oysa bu ‘meşakkat’ten başka bir şey değildir. Yine anlatılan hikâyenin akışını yirmi dört saatten fazla zamana yaymamak da ikinci bir sınırlayıcı unsurdur. Hadiseyi tek bir odada cereyan ettirmek mecburiyeti ise, bunaltıcı bir ıstıraptır. Dolayısıyla bu şartlar ‘temâşâ’yı ‘tabii’liğinden çıkaracak ve hayalin önünü kesecek olan sebeplerdir.

Namık Kemal, zaman birliği şartının, bir eserin tabiiğini bozacağı kanaatindedir. Ona göre, «neticesi bir ömür ve belki bir âile ve hatta bazı kere bir koca milletin ya saâdet veya musîbetiyle hitâm bulacak bir maddeyi yirmi dört saat içinde hem başlamak, hem etrâflanarak, ilerleyerek bir neticeye isâl etmek bütün bütün tabiâtın hâricindedir» (Namık Kemal, 1886 / 1887). Aynı zamanda böyle bir şart, kendi içinde dahi paradoks bulundurmaktadır. Çünkü vakanın zamanı, oynandığı müddetle kayıtlı değilse, zaman birliği şartı diye bir şey söz konusu olamaz. Nitekim tiyatrodaki üç saat içinde sona eren bir olayın gerçek akış seyri yirmi dört saate ihtiyaç

duymuyorsa, olayın yirmi dört yıl içerisinde yayılmasında da bir sakınca olmamalıdır.

Bir âşığın sevgiliyle görüştüğü odada padişaha dert anlatması, rakibiyle tartışması, hizmetçi ve dert ortaklarıyla sırlarını paylaşması örneği ile açıkladığı mekân birliği prensibini hakikate aykırı bularak itiraz eden tenkitçi, konu birliği şartına da şiddetle karşı çıkar. Ona göre ayrıntılar da asıl meseleye nispetle bir öneme sahiptir; söz veya eyleme ilişkin bir detay olmaksızın bir vakanın sürükleyiciliğini sağlamak mümkün değildir. Öyle ise konu birliği şartına uymak, ‘tabiiğin gereği değildir.

Shakespeare’in konu birliğine uymadığını; bazen yedi sekiz vakayı birbirine karıştırdığını ve bir sonuca ulaştırdığını; zaman birliğini göz ardı ederek otuz kırk senelik bir hikâyeyi, hatta bazen bir kişinin ömür macerasını bir oyuna sıkıştırdığını; mekân birliğine bağlı kalmadan, bir oyunda yirmi beş otuz perde değiştirdiğini; sahneyi Roma’dan Yunanistan’a, Fransa’dan İngiltere’ye naklettiğini hatırlatan tenkitçiye

göre aslında üç birlik şartını ortaya koyanlar, eserlerini eski Yunan şairlerinin eserlerine benzetmek istemişlerdir. Oysa Yunan tiyatrolarında şairlerin uyduğu şey, özetlemeyi retoriğin kesin şartlarından biri olarak saymalarından ileri gelen konu birliğidir. Ancak buna rağmen, Yunan tiyatrolarında «hayâl-i beşeri kıracak o kadar hâller vardır ki, şimdi o yolda bir tiyatro oynatılacak olsa temâşâsına tahammül edecek bir millet bulunamaz» (Namık Kemal, 1886 / 1887).

Namık Kemal’e göre, aslında üç birlik prensibi, ancak Yunan tiyatroları için geçerlidir. Çünkü sahnede perde olmadığından oyunun akış seyrini değiştirmeye imkân yoktur. Bundan dolayı şairler, mecburen mekân birliğine ihtiyaç duymuşlardır. Aynı zamanda bir mekânda akış seyri devam eden bir vakanın bir günden fazla zamanı aşması, hem geleneğe hem de tabiata uyumsuzluğu söz konusu olacağından mekân birliği zarurî olarak zaman birliği şartını doğurmuştur. Yine bu şartlara bağlı olarak anlatılacak konunun ayrıntılardan arınmış olması gereği, kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Yoksa Avrupa’nın en büyük bilgi ustası Sophocles ve insanlığın hikmet konusunda ilk hocası addolunan Aristoteles, eğer bu zamandaki teknik kolaylıkları görselerdi elbette değerlendirecekler ve ‘hürriyet nurlarından yaratılmış olan şairane hayali’ yirmi dört saatlik bir zamanın kaydı altına almak ve ‘iki yüz kırk arşınlık bir mekân’ a hapsetmek isteyeceklerdi.

SONUÇ

Tiyatro üzerine görüşlerini dile getirirken, Namık Kemal’in klâsisizm ve romantizmin tesirinde kaldığı dikkat çekmektedir. Çünkü hem klâsisizmde hem de romantizmde konuların tarihten seçilmesi ve milleti tarih şuuru etrafında bir uyanışa yönlendirme arzusu vardır. Namık Kemal de bunu dener; ahlâk ve âdet bakımından Molière ve Corneille’in eserlerinin okunmasını teklif eder. Ancak daha çok Victor Hugo’nun, do- layısıyla Fransız romantizminin esaslarına bağlı kalır.

Namık Kemal’in tiyatronun hedefini zevk vererek eğlendirmek şeklinde belirlemesi, klâsisizmden etkilendiğini gösterir. Nitekim klâsikler de sanatın hedefini zevk vererek eğlendirmek olarak

belirlemişlerdir. Klâsisizmde bir sanatçı tabiatı taklit ederek, insan şuurunu değerlendirir ve ona varabileceği en son hakikat noktasını gösterir.

Klâsisizmin insanı ideâle yönelten bu çıkış noktası, Namık Kemal'in tiyatroyu zevk vererek eğlendiren, bilgi ve kültürü artıran bir sanat şubesi olarak insanı tehlike ve kötülüklerden kurtarıp onu ahlâkî bakımdan en olgun seviyeye yükselten okul olarak görmesine zemin hazırlamıştır.

Yine klâsisizmin konuların ahlâkî değerleri ön plana çıkarması ve en ideal olanı en somut şekilde aksettirmesi prensibi de, Namık Kemal'in tiyatroyu eğlencelerin en edibane ve faydalısı olarak görmesine, tiyatronun insanlığın ahlâkını bütün yönleriyle gözler önüne serdiğine inanmasına sebep olmuştur.

Namık Kemal'in, bütün millet fertlerinin bir araya gelip bir ahlâk kitabı yazmasına rağmen, ahlâkî bozuk bir kişiyi yola getiremeyeceğini; ancak bir edibin bir kaç güzel tiyatro eseri kaleme almasıyla bütün bir milleti terbiye edebileceğini söylemesi; yine Orta Oyununun Osmanlı cemiyetinin ahlâk ve törelerine uymamasına işaret etmesi ve bu oyunun edepsiz sözlerle dolu olduğuna dikkat çekmesi de bu bağlamda incelenebilir.

Namık Kemal, klâsik ve romantik tiyatro arasında karşılaştırma yapıp uzun bir tartışmada bulunurken, her iki edebî akımın esaslarına da vâkıf olduğunu göstermeye yetecek bir bilgi birikimi ortaya koyar. Nitekim Osmanlı edebiyatında tiyatronun ortaya çıkışından itibaren kaleme alınan oyunların romantizmin bakış açısı ve üslûbuyla yazıldığını söyleyen tenkitçi, bu tarzda yazılan eserlerin dünyanın her tarafında olduğu gibi Osmanlılar içinde de lâıyk olduğu rağbet ve kabulü kazandığını söyler ve buradan hareketle klâsik üslûpla yazılan eserlere ait konulara fazla girmeden 'üç birlik kuralı'nı tenkit eder. Tabiata bağlılığı açısından klâsisizmin değil, romantizmin ilkelerini benimser.

Klâsiksanateseri, «çokluktan oluşmuş birteklilik ve parçaların birbiriyle ve bütünüle oluşturdukları bir ahenk cümbüşü»dür (Kantarcioglu, 1993). Bunun için klâsik yazarlar, edebiyatın insanı baxağılaştıran unsurlardan arındırılmasını ve yüce duygularla kuşandırılmasını temel bir pren-

si olarak benimserler; doğal olmayan hiçbir şeyi tasvir etmemeye gayret ederler. Namık Kemal ise, 'tabîî' kelimesine yüklediği manayı, romantizmin prensipleri arasından devşirir; 'tabîîlik'ten 'tabiat gibi düzensiz'liği anlar.

Namık Kemal'in üç birlik prensibine, edebî eseri ortaya konduğu zaman içerisinde değerlendirerek yerine göre mantıkî gerekçelerle karşı çıkması ve klâsik eserlerden üstün tutması, romantizmden büyük ölçüde etkilendiğini gösterir. O, klâsisizmi bazen kendi şartları içinde, bâzen de dışında değerlendirir. Bu akımın sanatçının elini kolunu bağlayan üç birlik prensibini hakikate uygun bulmadığı için tenkit eder. Alternatif olarak koyu bir romantik tavır sergiler.

Namık Kemal büyük ölçüde Victor Hugo'nun tesiri altındadır. Kendi eserlerinde bu romantik tavrını en net şekliyle ortaya koyar. Nitekim kendisinin *Celâleddin Harzemşâh* piyesi ile Victor Hugo'nun *Cromwel* draması arasında yoğun bir benzerlik vardır. Bu benzerlik, sadece iki dramın konularının tarihten alınmalarında ve işleniş tarzlarında değil, aynı zamanda her ikisinin önsözlerindeki tiyatro anlayışındadır.

Yine Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk* piyesi ile Victor Hugo'nun *Hernani* piyesleri, olay örgülerinin düzenlenişi ve üslûpları bakımından aynı romantik anlayışın örnekleridir.

Namık Kemal 'hayalî' ve 'tarihî' tiyatroları konu bakımından değerlendirirken bir çelişkiye düşer. Çünkü o, klâsik tiyatronun konularını tarihten alması şartını 'muâheze' ederken, bu oyunlarda 'köpek', 'kundura' gibi çirkin kelimelerin kullanılmayacağını belirtir ve bu akımın taraftarı olan bazı Fransız tenkitçilerinin eski asırların tarihlerinde oyunlaştıracak vaka bulunmadığını söylediklerini, son devir vakalarından çıkardıkları oyunlarda ise çirkin kelime kullanmamaya; yani kavimlerin ahlâkını dejenere etmemeye azami derecede gayret gösterdiklerini nakleder. Burada eserin konusunun tarihten alınması fikrinin klâsisizm taraftarları arasında dahi benimsenmemesini, klâsisizmi 'muâheze' ederken kendisinin ne kadar haklı olduğunu göstermek için kullanır. Ancak aynı zamanda kendi görüşleriyle çelişecek bir tavır sergiler ve sırf klâsisizmi tenkit etmek isterken, konuların tarihten alınabileceği şeklinde kendinin de benimsediği görüşü reddeder. Nite-

kim *Celâleddin Harzemşâh*'ta tarihten hiç ayrılmadığını, ancak ayrıntılarda bir takım tasarruflarda bulunduğunu sebeplerini sıralayarak açıklayan, bizzat kendisidir.

Burada her ne kadar klâsisizmin karşısında gözüke de, yine bu edebî akımın malzemesini kullanarak çıkış yapmakta ve bunu romantik bir tavırla ortaya koymaktadır. Nitekim Corneille tarafından ortaya konulan esasları arasında, klâsisizm eskileri taklit etmeyi ve onları izlemeyi ilk kural olarak kabul eder. Ancak seyircisini etkilemek için bir trajedi yazarı olağanüstü konular seçmek ve gerçeğe benzer şekilde işlemek zorundadır. Onun için konular tarihten alınmalıdır. Çünkü ancak tarihin süzgecinden geçmiş olan konular trajedi yazarını gerçeğe yaklaştırır ve olağanüstü konu seçmesini kolaylaştırır. Romantizmde de, sanatçı ele aldığı konuyu ya tarihten ya da günlük

vakalar arasından seçer. Yine Namık Kemal'in hayranı olduğu Shakespeare, konularını İngiliz tarihinden alan on oyun kaleme alır.

Namık Kemal burada, aynı fikirleri kendi görüşüymüş gibi ortaya koyar, benimser; ancak klâsisizmin esaslarını, romantizm adına klâsisizme karşı kullanır. Romantiklerin millî tarih anlayışı bakımından, klâsikler ile fazla bir fikir ayrılığına düşmediklerini göz ardı eder.

Namık Kemal, tiyatroya ahlâkî olma yönünde bir fonksiyon yüklerken, klâsiklere yaklaşır. O da klâsikler gibi, tiyatro eserinde seyircinin ahlâkî durumunu gözden geçirmesine imkân hazırlayan ahlâkî öğelerin işlenmesini gerekli görür. Tiyatronun eğlendirerek öğretti bir edebî tür olduğunu söylerken de, klâsiklerin tiyatro eserine yüklediği gayeyi Türkçe de dile getirmiş olur.

KAYNAKLAR

- AKI, Niyazi; (1989), **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi**, C. I, Dergâh Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.
- AKYÜZ, Kenan; (1990), **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İnkılap Kitabevi, 5. Baskı, İstanbul.
- AYAN, Hüseyin; (1975), Namık Kemal'in "**Celâleddin Harzemşah**" adlı eserinin 4. Baskısı, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- BANARLI, Nihâd Sâmî; (1989), **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, C. II, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.
- GÖÇGÜN, Önder; (1987), **Namık Kemal**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1. Baskı, İzmir.
- KANTARCIOĞLU, Sevim; (1993), **Edebiyat Akımları ve Temel Metinler**, Ankara.
- NAMIK KEMAL; (1288 / 10 Ocak 1873), "Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara", **Hadîka Gazetesi**, nr. 33.
- NAMIK KEMAL; (1289 / 1 Nisan 1873), "Tiyatro", İbret, nr. 127.
- NAMIK KEMAL; (1302 / 1886 – 1887), "Mukaddime-i Celâl", **Mecmua-i Ebuzziyâ**, C. IV İstanbul.
- ÖNERTOY, Olcay; (1980), **Edebiyatımızda Eleştiri Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemleri**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi; (1988), **19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, 7. Baskı, İstanbul.
- TANSEL, Fevziye Abdullah; (1949), **Hususi Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hamid**, İstanbul.
- TANSEL, Fevziye Abdullah; (1967), **Namık Kemal'in Mektupları**, C. I, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- YETİŞ, Kâzım; (1996), **Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**, Alfa Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
- YILMAZ, Durali; (1990), **Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1. Baskı, Ankara. olur.

NAMIK KEMAL'S OPINIONS ON THEATRE

Nazir AKALIN
18 Mart University

ABSTRACT

Namık Kemal is under influence of Classicism & Romanticism in his critics of theatre. As in the Classicism & Romanticism, he desires that the subjects in the theatre should be chosen from history to provoke the historical consciousness of the people. Like Classics he sees the theatre as a kind of art which gives pleasure. Yet, in criticizing the "three unity rule" of Classicism, his basic references are the principles of Romanticism. When he attributes morality to the theatre, he thinks like Classics. He wants that the contents of the works of the theatre should be filled with the subject which lays a ground for the moral maturing of the beholder. In this article a comparison is made between Namık Kemal's writings on theatre and his western oriented theatrical patterns.

Key Words:

Namık Kemal, Critic, Theatre, Literary Currents, Moral, History & Romanticism, Classical Theatre.

Взгляд Намык Кемалья на театр

Назир Акалын

Докторант университета им. 18 Марта

РЕЗЮМЕ

Внимание у многих историков литературы привлекает то, что Намык Кемаль из всех литературных видов уделяет большее внимание театральным произведениям. Тот факт, что наряду со своим произведением “Мукаддimei Джеляль” автор написал множество статей, посвященных проблемам театра и анализу театральных произведений, служит доказательством его огромной любви к театральным произведениям и то, что он придает им большое значение.

Эта статья – попытка критическим взглядом определить какие образцы литературных течений Намык Кемаль использовал в своих рассуждениях о театре.

В своей критике театральных произведений Намык Кемаль находится под влиянием классицизма и романтизма. Как и все классики и романтики он желает чтобы темы произведений были взяты из истории, чтобы народ шёл к пробуждению через историческое самоосознание. Как и классики он смотрит на театр как на вид искусства, который развлекает, доставляя удовольствие. Однако, критикуя правило о трёх единствах классицизма он признаёт преимущество принципов романтизма. Придавая нравственное понятие театру он мыслит как классик. Намык Кемаль желает, чтобы в театральных произведениях имели место те темы, которые бы создавали основу для нравственного совершенствования зрителей.

Ключевые слова:

.Намык Кемаль, театр, романтизм, классицизм, критика.

