

TANZİMAT SONRASI TÜRK EDEBİYATINDA “MİLLİ TİYATRO” ANLAYIŞI VE ŞEMSEDDİN SAMİ'NİN “BESÂ YAHUD AHDE VEFÂ” ADLI PİYESİ

Nuri SAĞLAM*

Tiyatro, tercüme veya adapte yoluyla Batı edebiyatından aldığımız ilk edebî türlerin başında gelmesine rağmen, XIX. yüzyılın ilk yarısı, uzun aralıklarla çıkan birkaç piyes ve opera temsilinin dışında, yazılı tiyatro eseri ve sahne çalışmaları bakımından oldukça fakirdir¹. 1839 yılında ilân edilen Tanzimat Fermanı'nın Batı medeniyetine açtığı kapıların birinden muhtelif ecnebi kumpanyaları vasıtasıyla evvelâ Beyoğlu'ndaki yabancı sefarethanelere ve Osmanlı sarayına giren tiyatro, zaman içinde bilhassa Beyoğlu'nda hareketli bir sahne hayatının ve yeni bir eğlence havasının doğmasına yol açar². Bu yeni ve cazip eğlence şekli, özellikle Batı hayranı Osmanlı aydınları tarafından gittikçe artan bir ilgiyle karşılanınca bir yandan tiyatrolar kurulup temsiller verilmeğe bir yandan da gazetelerde tiyatro türünü tanıtan yazılar yayımlanmağa başlar³.

Osmanlı toplumunun Batılı manada tiyatro hakkındaki malûmatı, 1721 yılında Fransa'ya elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi tarafından Sultan III. Ahmet'e sunulmak üzere kaleme alınan *Sefâretnâme-i Fransa*'da, Paris'te seyrettiği bir operaya dair verdiği bilgilerle sınırlıyken, 1841 yılında *Cerîde-i Havâdis* gazetesinin 63 numaralı nüshasında yayımlanan ve tiyatronun insanın aslî ihtiyaçlarından yemek içmek kadar önemli olduğunu ifade eden bir makalede, ilk defa bu yeni edebî nev'in kısa bir tarihçesi verilir. Bu arada sahne düzeni, seyirci yeri, oyun türleri ve oyuncular hakkında da önemli bilgiler ihtiva eden bu yazıda, 1840'ta Beyoğlu'nda kurulan Bosco'nun tiyatrosu ile bir başlangıç yapıldığı, henüz Avrupa seviyesinde olmasa bile tiyatronun Türkiye'de gittikçe gelişeceğinden şüphe edilmemesi gerektiği de ifade edilir⁴.

Edebiyatımızdaki tarihî seyrini bu konuyla alâkalı kaynaklarda teferruatıyla bulabileceğimiz ve hakikaten her geçen gün biraz daha gelişerek Osmanlı toplumu tarafından bir hayli ilgi gören ve ilk yerli ürününü de 1859'da Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı komedisiyle veren tiyatro, yeni bir hayat anlayışını yaymakta etkili bir

* Dr., İ.Ü. Edebiyat Fakültesi.

¹ Akı, Niyazi, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, Ankara 1963, s. 18.

² Andı, M. Fatih, “Batılılaşma, XIX. Yüzyılda Tiyatro ve Osmanlı İnsanı”, *İnsan Toplum Edebiyatı*, İstanbul, 1995, s. 141-152.

³ Akı, Niyazi, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, İstanbul 1989, s. 48.

⁴ Nutku, Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*, İstanbul 1985, s. 358.

vasıta olması hasebiyle 1860 yılından itibaren yenileşme devri Türk edebiyatı yazarlarının hemen hepsi tarafından rağbet görmüş ve bu doğrultuda birçok telif piyes kaleme alınmıştır.

Özellikle 1870 yılından sonra dram çeşidine yönelmeye başlayan ve esasen tarihî temalara değer veren yenileşme devri Türk edebiyatı tiyatro yazarları, Türk tiyatrosunun ferdî arzulara alabildiğine açık olan romantik drama yönelmesini engellemek ve toplumu eğitmek arzusuyla, konularını İslâm tarihinden veya Osmanlı devletindeki Müslüman azınlıkların hayatlarından alan, adına da “millî tiyatro” dedikleri yeni bir anlayış geliştirerek hafif bir egzotizmle beraber başka kavimlerin örf ve âdetlerini öne çıkaran piyesler yazmışlardır⁵. Ancak birtakım telif piyeslerine yazdıkları mukaddimelerde⁶ bu edebî türün edebiyatımıza yeni girmiş olduğuna işaret ederek tiyatrodaki millî unsurların bulunması lüzumunu⁷ ileri sürmüşlerse de “millî tiyatro” anlayışlarına dair –Abdülhak Hamid’in *Duhter-i Hindû* adlı piyesinin “Hâtîme”⁸ kısmındaki izahın dışında– herhangi bir bilgi vermedikleri gibi, tiyatro konusunda mühim fikirler ihtiva eden Namık Kemal’in yazılarında da bu konuyla ilgili bir açıklama yer almamıştır⁹.

Yazdığı tiyatro eserlerinin dili ve kompozisyonu göz önüne alınırsa gerçekten piyes yazmayı isteyip istemediği sorusunu akla getiren¹⁰ Hamid, anlaşılması güç de olsa yenileşme devri Türk edebiyatı yazarları arasında “millî tiyatro” anlayışı üzerine fikir beyan eden tek oyun yazarıdır. Hamid, bu konuda *Duhter-i Hindû* adlı piyesinin sonuna eklediği “Hâtîme” bölümünde şunları söyler:

“Şimdi halkımızın rağbeti millî tiyatrolara münhasır gibidir. Tercüme olunan ve mündericâtı ahlâk-ı milliyemize tevâfuk etmeyen oyunlara nazar-ı iltifat ile bakılmıyor. Hele mütercem olmayıp da ecânibden meselâ İran yahut Çin kavimlerinin âdât ve ahlâkına dair bir oyun hatıralara bile lâyih olmuyor. Ya “millî” namıyla çıkan eserlerimiz hadd-i aslında ötekilere fâik midir? Benim itikadımca değildir. Çünkü bir milletin tarihce fahr olunacak bir azametini veya uzemâsından bir müstehirin sergüzeşt-i fâhirânesini ihtar etmediği hâlde, efrâdının bugünkü sûret-i imtizâc ve âdetini bildirecek yolda bir tiyatro yazmak, bir şahsın yüzüne karşı ayna tutmak gibidir ki şeklinin müşâhedesinde bildiği şeyi bir daha öğrenmiş olmaktan başka fazilet yoktur. O yolda bir esere millî tiyatro değil ahlâk risâlesi denebilir. O

⁵ Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, 5. bsk., İstanbul 1990, s. 57-58.

⁶ Ebüzziya Tevfik, *Ecel-i Kazâ Mukaddimesi* (1288/1872); Hasan Bedreddin-Manastırlı Rıfat, *Hud'a ve Aşk Mukaddimesi* (1292/1875); Şemseddin Sami, *Besâ ve yahud Ahde Vefâ Mukaddimesi* (1292/1875); Namık Kemal, *Celâl Mukaddimesi* (1301/1884). [Namık Kemal'in tiyatro konusunda çok geniş malûmat veren *Celâl Mukaddimesi*'nin yeni harflere aktarılmış tam metni için bkz. *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, 2. bsk., (Haz. Kâzım Yetiş), İstanbul 1996, s. 344-376].

⁷ Okay, Orhan, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, İstanbul 1989, s. 356.

⁸ Abdülhak Hamid, "Hâtîme", *Duhter-i Hindû*, İstanbul 1292, s. 1-3.

⁹ Kâzım Yetiş, *age.*, İstanbul 1996, 512 s.

¹⁰ Enginün, İnci, *Abdülhak Hamid Tarhan*, Ankara 1986, s. 61.

yolda bir eser, nâmına “millî” denildiği için değil hâdim-i ahlâk olduğu için mütâlâ olunmalıdır.”¹¹

Bu yazının devamında, bir piyesin “millî” vasfını hâiz olabilmesi için *Ecel-i Kazâ*¹², *Besâ, Delîle*¹³ ve *Ebü'l-ulâ*¹⁴ gibi ya Osmanlı milletinden oldukları hâlde âdet ve tabiatleri halkımızca efrayıyla bilinemeyen Lâzlar, Kürtler, Arnavutlar vesairenin ahvâlini; ya İslâm tarihinden bazı fevkalâde olaylar veya övgüye lâyık meşhur adamların ahvâlini; yahut da *Akif Bey*¹⁵ ve *Silistre*¹⁶ gibi hâlihazırda veya geçmişte Osmanlıların şanını bütün dünyaya duyuran bir hadiseyi anlatması gerektiğini ileri süren Hamid, bizzat kendi yazdığı, bugün bile olması muhtemel bir vak'ayı konu edinen *İçli Kız*¹⁷ adlı piyesinin “millî” namıyla çıktığını, hâlbuki tarihimize alâkalı hiçbir fıkrası olmadığından bu eserin sadece bir ahlâk risalesi sayılabileceğini ifade etmektedir. Bununla beraber Hamid, bizim insanımıza ait olan bir âdet ve alışkanlığı tasvir eden bir oyunun, istifade bakımından belki diğer milletlerin yaşayışlarından haber veren tercüme eserler kadar bile itibarı olmadığını ve bir şahsın yüzüne ayna tutmak kadar lüzumsuz bir iş¹⁸ olduğunu da kaydeder¹⁹.

Abdülhak Hamid'in “millî tiyatro” tarifinin özellikle birinci rûknüne muvafık olan *Besâ yahud Ahde Vefâ* ile Çerkeslerin yaşayış tarzlarını ve ahlâkî inanışlarını anlatan *Çerkes Özdenleri*²⁰ gibi eserlerin “millî tiyatro” şeklinde adlandırılma-

¹¹ Abdülhak Hamid, *age.*, İstanbul 1292, s. 1.

¹² Ebüzziya Tevfik, *Ecel-i Kazâ*, 5 fasıl, fâcia, İstanbul, 1288[1872].

¹³ Manastırlı Rifat-Hasan Bedreddin, *Delîle yahut Kanlı İntikam*, fâcia, 5 fasıl, 5 perde İstanbul 1292[1875].

¹⁴ Manastırlı Rifat, *Ebu'l-ulâ yahut Mürüvvet*, İstanbul 1292[1875].

¹⁵ Namık Kemal, *Akif Bey*, İstanbul 1290[1873]. Bu eser Reşat Nuri Güntekin tarafından sadeleştirilerek 1958'de Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenmiş ayrıca Mustafa Nihat Özön tarafından yeni harflere aktarılıp 1961 yılında yayımlanmıştır. [bkz. Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*, s. 369-370].

¹⁶ Namık Kemal, *Vatan yahut Silistre*, 1289[1872]. Mustafa Nihat Özön tarafından yeni harflere çevrilerek 1940, 1943 ve 1954'te üç defa basılmıştır. Ayrıca Kenan Akyüz'ün 1969 yılında tekrar yayımladığı bu eser Almanca ve Arapçaya, kısmen de İngilizceye çevrilmiştir. [bkz. Metin And, *age.*, s. 367-368].

¹⁷ Abdülhak Hamid, *İçli Kız*, İstanbul 1291[1874], 4 fasıl 184 s. (*Basiret* gazetesinin 26 Haziran 1291 tarihinde neşredilen 1571 numaralı nüshasında Hamid'in bu piyesinin yayımlandığına dair bir ilân vardır.)

¹⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Sanat eserinin insana daima ayna olduğu hakikatini tekrarlırsak, bu kıyasın aldatıcı tarafını göstermiş oluruz" der. (bkz., *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 5. bsk., İstanbul 1982, s. 284.)

¹⁹ Abdülhak Hamid, *a. ge.*, s. 2.

²⁰ Ahmet Mîdhat Efendi, *Çerkes Özdenleri*, 3 perde, millî dram, İstanbul 1301[1884]. (Piyenin yeni harflere aktarılmış metni için bkz. İnci Enginün, *Ahmet Midhat Efendinin Tiyatroları*, İstanbul, 1990, s. 241-302. Bu piyes, Çerkeslerin istiklâlini temin propagandası yaptığı için hükûmet tarafından yasaklanmış, oynandığı tiyatro binası da yıkılarak faaliyetlerine son verilmiştir. Bkz., Refik Ahmet Sevengil, *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, İstanbul, 1961, s. 41-42).

sı, bu tür eserlerde kendi millî değerlerimizin şekillendirdiği insanımızın ve hayatımızın hemen hemen hiç akis bulmaması gerektiği anlamına gelir ki bu eserlerin aslında “millî” değil “gayr-i millî” veya “kavmî tiyatro” şeklinde adlandırılmaları belki daha doğru olur.

"Millî tiyatro" adıyla ortaya çıkan ve daha çok melodram tarzında tertip edilen tiyatro eserlerinde, gerçeklikten ziyade eserin uyandıracağı etkiye önem verilir ve bu eserlerde olağanüstü sertüvenlere, çok yumuşak ya da çok şiddetli duygulara, tüyleri diken diken eden korkunç sahnelere, tuzaklar ardında gizlenen ihtiras oyunlarına ve suikast tertiplerine sıklıkla rastlanır. Gariptir ki böyle sahnelere rağmen bu eserlerin büyük bir kısmı toplumdaki sınıf farklarının kalkmasını, sözde durmayı, özveriyi, göreve bağlılığı, dürüstlüğü ve özellikle namusu ve bunlarla ilgili ahlâkî değerleri savunurlar²¹. İşte bunlardan biri de Şemseddin Sami'nin 1291[1874] yılında kaleme aldığı ve aynı yıl Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nda oynanan²², 1292[1875]'de de kitap hâlinde neşredilen *Besâ yahud Ahde Vefâ*²³ adlı piyestir.

Bu eserin konusu şöyledir:

Mesleği çobanlık olan Zübeyir'le karısı Vahide'nin kızı olan Meruşe, anne ve babası öldüğü için kendisiyle kardeş gibi büyütülmüş olan amcasının oğlu Recep'le birbirlerini sevmelerine rağmen, bu sevgilerini bir türlü açıklayamazlar. İki genç, başkalarıyla evlendirilecekleri endişesiyle sonunda karşılıklı ilân-ı aşk ederler ve o sırada bunları gizlice dinleyen Meruşe'nin babası Zübeyir iki sevgiliyi birbirlerine nişanlar. Fakat yirmi yıl önce savaşa giderek gurbetten gurbete dolaşan Fettah Ağanın oğlu ve Tepedelen hanedanından Demir Beyin cengâverlerinden biri olan Selfo da Meruşe'yi sevmektedir. Haber göndererek kızı ister. Meruşe'nin annesi

²¹ Akı, Niyazi, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, İstanbul 1989, s. 163-164.

²² *Besâ yahud Ahde Vefâ*'nın ilk defa oynandığı tarih, eserin 1292 tarihli ilk baskısının iç kapağında yer alan, “Birinci def’a olarak 1291[1874] senesi şehr-i saferinin on sekizinci akşamı İstanbul'da Osmanlı Tiyatrosu'nda icra olunmuştur.” şeklindeki ifadeyle sabittir. Bununla beraber, *Tiyatro Mecmuası*'nın 17 Safer 1291 tarihinde neşredilen 2 numaralı nüshasında gördüğümüz “İşbu bin iki yüz doksan senesi Martın yirmi dördüncü pazar günü akşamı yani pazartesi gecesi Gedikpaşa'da vâki Osmanlı Tiyatrosu'nda oynanacak oyun: *Besâ yahud Ahde Vefâ*, dram, 3 fasıl 6 perde, erbâb-ı kalemden Sami Beyin eseridir, fiyatı birbuçuk.” ve *Basîret* gazetesinin 17 Safer 1291/23 Mart 1290 tarihli ve 1196 numaralı nüshasında karşılaştığımız “İşbu şehr-i saferin on sekizinci pazar günü akşamı Osmanlı Tiyatrosu'nda Sami Beyin bu def’a kaleme aldığı *Besâ yahud Ahde Vefâ* fâcia icra olunacaktır.” şeklindeki ilânlar da kitabın iç kapağında ifadeyi teyit etmektedir.

²³ Şemseddin Sami, *Besâ yahud Ahde Vefâ*, altı fasıldan ibaret fâcia, İstanbul 1292, 180 s. Ağâh Sırrı Levend, *Besâ*'nın 1292 tarihli ilk baskısının 176 küçük sayfadan ibaret olduğunu kaydeder. (bkz. Ağâh Sırrı Levend, *Şemsettin Sami*, Ankara 1969, s. 64'deki dipnot). Ancak biz, eserin 1292 tarihli 180 sayfalık bir baskısını gördük ki bu durum, ya Ağâh Sırrı Leven'din verdiği bilgede bir hata olduğu yahut da söz konusu eserin kaçak olarak tekrar basıldığı ihtimalini düşündürüyor. Şemseddin Sami'nin Arnavutçaya da çevrilerek 1901 yılında yayımlanan bu piyesinden başka *Seydî Yahyâ*, 5 fasıldan ibaret fâcia, İstanbul 1292, 191 s. ve *Gâve*, 5 fasıldan ibaret fâcia, İstanbul 1293, 190 s. olmak üzere iki piyesi daha vardır.

Vahide, kızının Recep'le nişanlandığını henüz öğrenmemiş olduğundan Selfo'nun isteğini sevinerek kabul eder. Hâlbuki Zübeyir, Meruşe'yi nişanlamıştır. Vahide bunu öğrenince aile örfünün akraba olan gençleri evlendirmeyi yasak ettiğini, daha şimdiden birtakım uğursuzluklar ve tersliklerin zuhur etmeye başladığını söyleyerek razı olmazsa da Zübeyir verdiği sözden dönmeyeceğini ve bu evlilik gerçekleştirildiği takdirde iki evlâdının da yanlarında kalacağını söyleyerek karısını ikna eder. Bu arada Meruşe'nin nişanlandığını ve yakında evleneceğini duyunca çaresiz kalan Selfo, Demir Bey'e açılır. Demir Bey kendi oğlu gibi sevdiği Selfo'nun bir çobanın kızıyla evlenmesine önce razı olmazsa da Selfo'nun Meruşe'yi çok sevdiğini anlayınca Zübeyir'i çağırır ve kızı Selfo'ya vermesini ister. Fakat Zübeyir, Tanzimat-ı Hayriye'nin ilânından sonra herkesin özgür olduğunu söyleyerek bu isteği kabul etmez. Kendisine karşı gelen bu çobanın dik başlılığını hazmedemeyen Demir Bey, Zübeyir'in hapse atırılmasını ve kızının da kaçırılmasını emredince, arkadaşlarıyla beraber Meruşe'yi kaçırmağa gelen Selfo, kendisini engellemeye çalışan Zübeyir'i öldürür, Meruşe'yi de kaçıır. Zübeyir henüz ölmeye önce karısı Vahide'nin mutlaka kendi intikamını almasını ve Meruşe'yi Selfo'nun elinden kurtararak Recep'le evlendirmesini vasiyet eder. Vahide, bu vasiyeti yerine getirmek için kocasını toprağa koymadan silâhlarını kuşanarak yola çıkar. Yirmi yıl gurbetten gurbete dolaştıktan sonra köyüne dönmekte olan Fettah Ağa ise köyün yakınlarındaki bir tepede eski hasımlarından Salman Ağa tarafından öldürülmek üzereyken Vahide hadisenin üzerine gelir ve Salman Ağayı öldürerek Fettah'ı kurtarır. Fettah da kendisini ölümden kurtaran Vahide'yi kardeşi olarak kabul eder ve onun sergüzeştini öğrenir. Bunun üzerine can borcunu ödemek için Zübeyir'in intikamını bizzat kendisinin alacağına dair yemin tahtında “besâ”²⁴ diyen Fettah Ağa, Vahide'nin kocasını öldürüp kızı Meruşe'yi de kaçıran şahsın kendi oğlu Selfo olduğunu öğrenince, şefkat ve merhamet duygusuyla verdiği sözden vazgeçmek veya yerine getirmek arasında bir süre bocalar. Fakat öz oğlu Selfo'yu öldürmeyi ahdinden dönmeye tercih eden Fettah Ağa, oğlunu öldürdükten hemen sonra intihar eder. Ölmeye önce de annesine Recep ile Meruşe'yi evlendirmesini ve onlarla beraber yaşamasını vasiyet eder.

Şemseddin Sami, bu eserinin *İfâde-i Merâm* başlıklı önsözünde sadece men-subu bulunduğu için değil, vatan sevgisi, fedâkârlık, ahde vefâ ve hayatı hafife almak gibi güzel vasıflarına vâkıf olduğu Arnavut kavminin bazı ahlâk ve âdetlerini tasvir etmek üzere bir hikâye yazmayı uzun zamandan beri tahayyül ettiğini fakat daha tesirli olacağını bildiği için hikâye yerine bir “tiyatro risâlesi” yazmaya karar verdiğini ifade ederek söze başlıyor. 1291 Şubatının son günlerinde yazmağa başladığı bu risâleyi, Martın onuncu günü yani yaklaşık on beş gün içinde tamamlayarak aynı ayın yirmi dördüncü günü pazar akşamı oynanmak üzere tiyatroya

²⁴ Şemseddin Sami, kendi hazırladığı lügatte “besâ” kelimesine şu manaları veriyor: “besâ” (Arnavutçadan) I. Arnavut ahd u peymânı: Besâ vermek=taahhüd etmek; II. Kan güden hasımlar arasında ahd u peymânla akd olunan mütareke: Beynlerinde iki aylık besâ vardır. (*Kamûs-ı Türki, Dersaadet*, 1312.)

teslim ettiğini söyledikten sonra, kahramanlarını kendi vicdanında muhakeme ettiğini ve özellikle Fettah Ağayı haklı bulduğunu ifade ederek şöyle devam ediyor:

“Benim haklı çıkardıklarımı haksız ve haksız çıkardıklarımı haklı çıkarabilirler. Meselâ benim mahkeme-i vicdânımda o kadar haklı çıkan, o kadar rikkatle mükâfat olunan Fettah Ağa başka bir mahkeme-i vicdânda haksız çıkarsa, kendisine rikkat mükâfatı yerine nefret mücâzâtı verilirse... A!.. Yok yok! Korkma Fettah'ım, ben seni bırakmam, vicdan mahkemelerinin kanun ve nizamı yoksa, onların üstünde hakikat ve insaf gibi mahkemeler vardır ki kanunları ebedî tahavvül etmez. Benim mahkeme-i vicdânımdan sana verilen i'lâm ile sair vicdan mahkemelerinden alacağın i'lâmları hakikat ve insaf mahkemesine takdim edersem, umarım ki benim i'lâmım haklı çıksın, sen haklı çıkarsın... Korkma, düşünme, haydi göreyim seni!...”

“Millî” kelimesinin anlamı gözönüne alındığında, Osmanlı devletinin Müslüman kavimlerinden olan Arnavutlara münhasır bir örfte, bütün yanlışlığına rağmen “millî” bir damga vurulmasını anlamak pek de kolay değildir. Zira bir vasfın millî bir karakter taşıyabilmesi için milletin bütününe şamil olması gerekir²⁵. Hâlbuki bir babanın öz oğluna karşı beslemesi son derece tabii olan şefkat ve merhamet duygusuyla, istinatgâhi örf olan ahde vefâ duygusu arasında bocalayan Fettah Ağayı kendi öz oğlunu öldürmeye teşvik eden ve bu suretle “birtakım vicdan mahkemelerinde suçlu bulunsa dahi bunların fevkinde ve kanunları hiçbir zaman değişmeyen hakikat ve insaf mahkemelerinde aklanacağını” telkin eden yazarın, “insaf ve hakikat mahkemeleri” tabiriyle kastettiği mana, sadece Arnavutlar arasında cârî olan “besâ” adlı örfün kanunlarıdır. Zira bu eseri değerlendirirken “Şemseddin Sami'nin piyesleri sahne itibariyle emsâlinin üstündeydi”²⁶ diyen İsmail Habib Sevük, Fettah Ağanın işlediği ve bizim manevî değerlerimizle bağdaşması mümkün olmayan cinayetlerin ancak “Arnavutluk ahvâline göre fevkatabîa sayılamayacağını” ifade eder²⁷. Bu devrin romantik dramlarında karşılaşabileceğimiz öğeleri sıralayan Metin And ise öz çocuğunu kendi eliyle öldüren Fettah Ağanın bu cürmünü, “kötülük ve iğrençlik, gariplik ve olağandışılık” olarak görür²⁸.

Bununla beraber Fettah Ağanın işlediği bu cinayeti tıpkı Şemseddin Sami gibi haklı gören yazarlar da vardır. Zira *Ondördüncü Asrın Türk Muharrirleri* adlı eserinde *Besâ yahud Ahde Vefâ'yı* inceleyen İsmail Hakkı, birçok mihnet ve meşakkat içinde ömür geçirdikten sonra nihayet hasret kaldığı memleketine, vâlidesinin kucağında bıraktığı çocuğuna ve annesine kavuşmak üzere köyüne dönmekte

²⁵ “Millî” kelimesi hemen bütün sözlüklerde “Din ve millete mensup, milletle ilgili.” şeklinde anlaşılmıştır. (Bu konuda, Şemseddin Sami, *Kamûs-ı Turki*; Mehmed Salâhî, *Kamus-ı Osmani*; Ali Nazîmâ, *Mükemmel Osmanlı Lügati*; Ferid Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, TDK, *Türkçe Sözlük* gibi sözlüklere bakılabilir).

²⁶ Sevük, İsmail Habib, *Avrupa Edebiyatı ve Biz*, İstanbul 1941, c. II, s. 574.

²⁷ Sevük, İsmail Habib, *Edebî Yeniliğimiz*, İstanbul 1932, c. II, s. 69.

²⁸ And, Metin, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*, Ankara 1972, s. 348; ayrıca bkz. aynı müellif, *Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul 1992, s. 78.

olan Fettah Ağayı iki ayrı istikbalin beklediğini ki bunların birinde saadet ve ikbâl, diğesinde sefalet ve felâket görüldüğünü, Fettah'ın bu iki yoldan birini seçmekte tamamen serbest olduğunu söyledikten sonra şöyle devam eder:

“Fakat o saadeti terk ediyor da cinayeti seçiyor. Bu manzara karşısında kalbimizde önce bir keder sonra da bir manevî zevk hasıl oluyor. Bunu husûle getiren nedir? Fettah Ağanın bu kadar zahmet ve eziyet çekmesine mukabil biraz saadet ve istirahat nâil olması lâzım geldiği hâlde bunu elde edememesi, ettiği iyiliğe mukabil iyilik görmesi gerekirken cezaya uğraması, hâlihazırındaki saadetin felâket ve sefaletle dönmesi bizi hüzne ve kedere sevk ediyor. Bu manzara bize kanûn-ı mânevîyyenin galibiyetini gösterir. Bu fâcia, nazarımızda o kadar mühim ve o kadar yüksek bir iyilikle neticeleniyor ki bize bu iyiliği veren fenalığa da müsamaha ile bakacağımız gelir. (...) Farazâ Fettah Ağa ahdinde sebat etmeyip de izhâr-ı zaaf etmiş olsaydı, bu şefkat ve muhabbeti kalbimizde büsbütün başka bir his uyandırdı. Oğluna karşı ibraz edeceği bu muhabbet daha mühim olan diğeri bir vazifeye muhalif düşerdi ki bunların ikincisinin daha üstün olduğuna şüphe edilemezdi...”²⁹

İsmail Hakkı'nın bu ifadesinden anladığımıza göre, verilen sözü yerine getirmek için cinayet işlemek, üstelik kendi oğlunu öldürmek daha ulvî bir davranıştır. Hâlbuki hem Şemseddin Sami hem de İsmail Hakkı, Fettah Ağanın bu davranışını halkın üzerinde meydana gelmesi muhtemel olan birtakım menfi tesirleri hesaba katmadan tasvip etmekle, milleti eğitmek ve terbiye etmek adına sebebi her ne olursa olsun cinayet işlemek ve intihar etmek gibi iki büyük cürmü meşru göstermekte ve bilerek veya bilmeyerek “devlet” ve “adalet” kavramlarını da hiç saymaktadırlar. Böyle bir terbiye ve eğitim anlayışını ise “millî” kelimesinin ihtiva ettiği anlam içinde değerlendirmek pek de mümkün değildir. Bu münasebetle, *Besâ yahud Ahde Vefâ* ilk defa sahnelendiği 1874 yılında pek rağbet görmemiş³⁰, seyredenlerin bir kısmı tarafından oyun esnasında “gülme ve ıslık çalmak”³¹ suretiyle protesto edilmiş, hatta devrin en etkili gazetelerinden olan *Basîret* ile *Şark* arasında Güllü Agop'un şahsiyetine kadar uzanan bir “terbiye” münakaşasına da yol açmıştır.

Oyun esnasında seyircilerin gösterdiği protestoyu esfle karşılayan Ali Efenî, bu tepkinin sebebinin piyesin muhtevasına ve özellikle son perdedeki tüyleri diken diken eden cinayet ve intihar sahnesine değil de protestocuların âdeta “kolluk kuvvetleriyle zabt u rabt altına alınarak terbiye edilmesi gereken bir grup” olduğuna bağladığı ve bu münasebetle *Şark* gazetesi ile aralarında tartışmaya sebebiyet veren yazısında şunları söyler:

²⁹ İsmail Hakkı, *Ondördüncü Asrın Türk Muharrirleri, Şemseddin Sami*, İstanbul 1311, s. 52-56.

³⁰ Sevengil, Refik Ahmet, *Türk Tiyatrosu Tarihi IV-Saray Tiyatrosu*, İstanbul 1962, s. 152.

³¹ Şemseddin Sami de eserinin “İfâde-i Merâm” adlı önsözünde, oyun esnasında bir kısım seyircinin ağlanacak yerde güldüğünü ve dinlenecek yerde öksürdüğünü teyit ediyor. (bkz. Şemseddin Sami, *Besâ yahud Ahde Vefâ*, İstanbul 1292, s. 10.)

“Perşembe gecesı Gedıkpaşa Tiyatrosu'na gitdim. Trablusgarb gazetesi başmuharriri rif'atlü Sami Beyin *Besâ* isminde tertip etmiş olduğu dram oynandı. Mütalâasıyla sûret-i icrâsından dahi anlaşılacağı üzere bu dram, ahde vefâ yolunda şâyân-ı dikkat ve mûcib-i ibret bir eser. Lâkin tiyatrolar her yerde mekteb-i edeb ve irfan iken bizim seyircilerden birtakım yadigârlar tiyatroyu âdetâ kadınlar hamamına döndürüyorlar. Acaba bu adamlar his denilen muktezayât-ı hayvâniyyeden de behredâr değiller mi? (...) Vuku bulan rezaletlerle his ve terbiyeyi muvazene edelim. Böyle bir dehşetli hâli bir hayvan bile görse bir kere durup bakar. Hâl böyle iken bir alay insanlar bu hâle alabildiğine gülerlerse, his dediğimiz havâss-ı tab'ıyye bunun neresinde? Halkı iz'âc ise terbiyesizlik değil midir? Fettah Ağa verdiği besâ üzerine ahdini vefâ yolunda evlâdını feda etdi. Sonra kendisini dahi vurup vâlidesine birçok acıklı sözler söyleyerek müteâkiben vefât etdi. Bizim seyircilerden hemen sülüsânı kâhkaha ile güldüler, el çırpıldılar. Oynanan oyun âdât-ı milliyemize ait. Bunu can kulağıyla dinleyip hisse alacak iken böyle münasebetsizliklerde bulunmak lâyük müdür? (...) Şunu da ilâve edeceğim: Tiyatro kapısının iç tarafında bir müfettiş ve bir zabtiye zabitiyle birkaç da neferât vardı. Zabitanın cümle-i vezâifinden biri de ahaliyi taciz edenleri men' ile beraber, sırasına göre cezâ-yı nakdî bile almaktır!...”³²

Ali Efendinin *Basîret* gazetesinde yazdığı bu makaleye *Şark* gazetesinde yayımlanan imzasız bir yazıyla, “Biz Mösyö Agop'u hiçbir vakitte millet-i muazzama-i Osmanıyyenin mürebbîsi nazarıyla görmeyiz. Sâhib-i varakanın kavlince «Şu mekteb-i edeb ve terbiyenin hâcesi olan Mösyö Agop'un terbiyesinden mahrum oldukları için ecdadımızdan terbiyeli kimse gelmemiş mi idi?» gibi bir suâl îrâd olursa ne cevap verecek? Sâhib-i mektûbun (yâdigârlar) diye tahkîre çabaladığı evlâd-ı vatandan birisi çıksa da «Yadigârlar biz değiliz, yadigârlar ancak Mösyö Agop'a kendi zu'munca mürebbî-i millet pâyesi verenlerdir!» demiş olsa acaba mahcup olmayacak mı? Hayf sad hezâr hayf ki koca bir millet-i muazzama-i Osmanıyyenin terbiyesini güya zaten mefkûd imiş gibi Mösyö Agop'un mücerred kendi menâfii için açtığı bir oyun mevkiinden bekleyerek o yolda ebnâ-yı vatanın terbiyesizliğine hükmeden cahiller de bulunuyor!...”³³ şeklinde cevap verilir.

Bu cevaba, söz konusu yazıyı yazan şahsın gerçek bir irfan mektebi olan tiyatroların bu mühim özelliğini idrak edemeyecek kadar kabiliyetsiz olmakla beraber oyun esnasında terbiyesizlik eden o gürühtan hiç farkı olmadığı³⁴ şeklinde karşılık veren Ali Efendiye, *Şark* gazetesinin verdiği ikinci cevap da şöyledir: “Mösyö Agop'a mürebbî-i millet-i muazzama-i Osmanıyye pâyesini vermek elimden ve dilimden ve kalemimden gelmediğini bundan evvel dahi beyan ettiğim vechile yine tekrar ederim ki Mösyö Agop ve tarafdarânı, «aleyhim mâ-

³² Ali, “Şehir Mektubu no: 103”, *Basîret*, nr. 1364, 20 Ramazan 1291/ 18 Teşrin-i evvel 1290, s. 1-2.

³³ *Şark*, nr. 277, 25 Ramazan 1291/23 Teşrin-i evvel 1290, s. 2.

³⁴ Ali, “Şehir Mektubu no: 104”, *Basîret*, nr. 1370, 27 Ramazan 1291/25 Teşrin-i evvel 1290, s. 2-3.

yestahikkun» mürebbimiz olmadılar ve değildirler ve olmayacaklardır. Osmanlı Tiyatrosu dahi Mösyö Agop elinde kaldıkça irfan ve edeb ve ahlâk mektebi olmadı ve değildir ve olmayacaktır!...”³⁵.

Ali Efendi, *Şark*'ın bu yazısını, Agop Efendinin bir tiyatrocunun olması hasebiyle ona sadece sanat cihetinin taalluk edeceğini, asıl mürebbî olanların ise eser sahipleri olduğunu ve eğer eser sahiplerinde noksan varsa *Şark* gazetesinin bu noksanları ikmal etmesi gerektiğini ifade eden bir makaleyle karşıladıktan sonra *Basîret* gazetesi ile *Şark* arasındaki bu münakaşa başka mecralara kayarak karşılıklı yazılan yazılarla bir süre daha devam eder³⁶.

Besâ yahud Ahde Vefâ, 1874'te seyirciler tarafından protesto edildikten ve 1875'te de hükûmetçe yasaklandıktan sonra, ancak 1908 ihtilâlinin oluşturduğu kaos ortamında birkaç defa daha oynanmış, hem halk hem de Hüseyin Kâzım³⁷ ve Halide Edip³⁸ gibi yazarlarca “hürriyet” adına bol bol alkışlanmış³⁹. Bu itibarla, eserin konusu ve muhtevasıyla birlikte protesto edildiği ve alkışlandığı devirlerin siyasî ortamları da göz önüne alınırsa, böyle bir piyesin “millî” değerlerimizle uzaktan ve yakından herhangi bir alâkasının olmadığını, bu ve buna benzer eserlerin “millî tiyatro” şeklinde adlandırılmalarının da bir dönem moda hâline gelen yanlış bir anlayıştan kaynaklandığını açıkça görmek mümkündür.

³⁵ *Şark*, nr. 282, 5 Zilka'de 1291/2 Teşrin-i sâni 1290, s. 2.

³⁶ Ali, “Şehir mektubu no: 105”, *Basîret*, nr. 1378, 11 Şevval 1291/8 Teşrin-i sâni 1290, s. 1-2.

³⁷ Hüseyin Kâzım, “Besâ-Tiyatro”, *Tercümân-ı Hakikat*, nr. 9837, 16 Ağustos 1908/1 Şaban 1326.

³⁸ Hâlide Sâlih, “Besâ Oyununda”, *Tanin*, nr. 25, 28 Receb 1326/12 Ağustos 1324/1908, s. 2-3.

³⁹ Levend, *Agâh Sırrı*, age., s. 67.