

TÜRK TİYATROSUNUN HUZURSUZ RAHMİ YAHUT NAMİK KEMAL MELODRAMINDA HİSTERİ

DISCONTENDED
WOMB OF TURKISH
THEATRE: HYSTERIC
IN THE MELODRAMAS
OF NAMİK KEMAL

Özet

*Batılılaşma hevesinin belirlediği biçimiyle Türk tiyatrosunun ilk göz ağ-
rısı melodramdır. Ancak melodram Tanzimat dediğimiz kültürel ve ide-
olojik iklime ithal edildiğinde türün bünyesine buradaki kaygılardan bir
şeyler bulaşması kaçınılmazmış gibi görünüyor. Bu makale bu kaygıların
metinlere nasıl yansımış olabileceği üzerine özellikle de Namık Kemal'in
oyunlarına bakarak yanıt üretmeye çalışmaktadır.*

Abstract

*The first and oldest lover of westernized Turkish theatre is melodrama.
But it seems impossible for the melodrama form to stay unchanged
when planted on the soil of completely different cultural climate called
Tanzimat (Ottoman Reformation Period). This article focuses on traces
of the anxieties and discontents of the writers towards westernization
as they appear in the play texts especially in the plays of Namık Kemal.*



BELİZ
GÜÇBİLMEZ*

* Doç. Dr., Ankara Üniversitesi, DTCF
Tiyatro Bölümü

bgucbilmez@gmail.com

Batılılaşma hevesinin belirlediği biçimiyle Türk tiyatrosunun ilk göz ağrısı melodramdır. Batıya çevrilen gözünün gördüğü ve belki de gözünün kestiği ilk türdür. Ancak melodram Tanzimat dediğimiz kültürel ve ideolojik iklime ithal edildiğinde türün bünyesine buradaki kaygılardan bir şeylerin bulaşması kaçınılmazmış gibi görünüyor. Ben de burada bu kaygıların metinlere nasıl yansımış olabileceği üzerine özellikle de Namık Kemal'in oyunlarına bakarak düşünmeye çalışacağım.

Metnin başlığı iki önerme içeriyor:

1. Batı tarzı Türk tiyatrosunun içinden büyüyeceği rahim huzursuzdur.
2. Dönemin en kayda değer yazarı Namık Kemal'in melodramları histeriktir.

Bu iki önermeyi açıklamadan önce önermelerin içerdiği anahtar sözcüklere ve çağrıştırdıklarına bakmak gerekiyor.

Melodrama ve melodram oyunculuğuna genel bir bakış

Her türün kendine ait bir "arıza"sı vardır. Tragedyalar içgörü, sağ-görü ve görmekle birleşmiş bilgi ile ilgili olduğundan körlükle, komedyalar diyelim ki, yanlış anlamalar, kapı dinlemeler, aparlar üzerine kurulduğundan sağırlıkla, farslar, değiştirilmiş bakış açıları dikkate alındığında şaşılıkla, absürdler hareket yetersizlikleri dikkate alındığında kısmi ya da bütün felçle birlikte düşünülebilir.¹ Ve nihayet burada hakkında konuşmak istediğim tür olan melodramlar da bedeni konuşkan kılan ve bu ifade alanını görünür kılabilmek için aşırılaştırarak öne çıkartan kuruluş ilkesi ile dilsizlikle ilgidir/maluldür. Ve bakın Cixous 1981 yılında yazdığı bir makalede dilsizliği, bu çalışmanın melodramdan sonraki ikinci anahtar kelimesi olan histeri ile bağlantılandırmak için nasıl bir köprü kuruyor: "sessizlik" diyor "histerinin işaretidir. Büyük histerikler, konuşmalarını yitirmişler, afonik hale gelmişlerdir...konuşan, bedenleridir artık; onu da kimse duymaz"² Ama bir yandan da söz vardır, çok fazla söz vardır hem de, ama söz bir türlü yetmez.

1 Bkz. Peter Brooks, **Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess** (New Haven: Yale U.P., 1995), s. 57. Kitapta Brooks, tragedy ve komedy ve melodramı, sırasıyla, körlükle, sağırlıkla ve dilsizlikle ilişkilendirir. Ben de o ilişki kurma biçiminden hareketle absurd tiyatroya ilişkin arızayı ürettim.

2 Hélène Cixous, "Castration or Decapitation?" **Signs: Journal of Women in Culture and Society** 7.1. (1981): 41: 55. s. 49.

Sözün hem çok hem de yetersiz olduğu melodramın sahnesinde her şey biraz fazladır; aşklar şiddetli, yaralar ölümcül, düşmanlıklar mezara kadardır. Dil sanki çığırından çıkmış gibidir, tumtu-

TÜRK TİYATROSUNUN HUZURSUZ RAHMİ YAHUT NAMIK KEMAL MELODRAMINDA HİSTERİ

raklı söyleyişler, hamasi nutuklar ama belli anlarda hep içerden taşmış duyguların bedende yarattığı neredeyse fizyolojik, biyolojik ve kimyasal tepkimelerin, dilin içerdiği mümkün olabilecek en şiddetli bazen de erotik ifadelerle betimlenmesi. Bu aşırılık hali, bir bakıma da semptomatiktir. Üstelik mesele sadece dramatik öyküye ait unsurlardaki ve diyaloglardaki ya da tiradlardaki aşırılık değil, metnin ima ettiği sahnesel uygulamadaki, özellikle de oyun kişinin karşı karşıya olduğu durumlara verdiği tepkiler düzeyinde de aşırı ve histerik denebilecek bir hal olmasıdır.

Melodram oyunculuğu adı altında genellikle küçümsenegelen oyunculuk biçemi, gelişim tarihi içinde sessiz sinemanın ihtiyaçlarına da yanıt veren tarzıyla, daha çok, orada, beyaz perdede geliştirilmiş, ya da tiyatro sahnesi sinemaya ödünç verdiğini geri alırken oradaki oyunculuktan da etkilenmiştir. * (Charlie Chaplin'in sessiz filmlerindeki olağanüstü kadınları anımsayalım- ki Chaplin çoğuyla evlenmiştir- her heyecanlandığında bayılan, her öpüşmede bacağının birini dizinden bükerek geriye doğru kaldıran, her sinirlendiğinde saçını başını dağıtan, gülerken koltuklardan düşen bütün o kadınları) Bu heyecanlı kadınlara Lacan da ironik bir nostalji ile yaklaşacak ve iç çekecektir: "nerede şimdi o eski histerikler, o şahane kadınlar, Doralar, Anna O'lar falan" diyerek. Lacan'ın iççekişi biraz da belki içinden psikanalizin doğacağı rahmi sağlayan "kadın figürler"e ilişkin bir köken hatırlatması olarak da okunabilir. Ama o köken bizi aynı zamanda, tiyatronun da kökenine bağlayacak.

* Melodram sözcüğü pandomimden türemiş (ki pandomimde de müzik eşliği vardır) popüler bir tiyatro türüdür." Brooks, a.g.e. s. 14. Brooks burada Sartre'a atıfla sessiz filmlerdeki müzikal eşliğe de işaret ederek, melodram oyunculuğu ile sessiz sinema oyunculuğunu yakınlaştıramamız yeterli veriyi sağlar.

Histeriden sahneye

Euripides'in yazdığı oyunlar içinde en etkileyicilerinden biri olan **Bakkhalar** metninin unutulmaz sahneleri vardır. İşte o sahnelerden birinde Pentheus Dionysos tarafından bir bakıma da baştan çıkarılır ve kadın kılığına girer, Pentheus'un amacı bakkha kadınlarının kırda yaptıklarını gizlice gözetlemektir, oysa Dionysos kendisini aşağılamış bulunan Pentheus'tan alacağı korkunç intikamın sahnesini düzenlemekte, onu giydirirken deyim yerindeyse öç oyununun kostüm tasarımını yapmaktadır.

Dionysos erkek iktidarını temsil eden Pentheus tarafından efemine kimliği nedeniyle aşağılanmıştır. Esrimenin, şarabın ve tiyatrunun tanrısı Dionysos efemine kimliği ile Antik Yunan tragedyasını, toplumsal/kültürel yapıların dişlilik olarak tarif edip kodladığı değerler sistemine bağlar. Antik Yunan dünyasında Dionysos'a ilişkin çağrışımlarla kadınlık arasında bağlantının ilk kez burada tarafımdan kurulmadığını gösterecek aşık bağlantılar var zaten. Akıldışılık, delilik, duygusallık ya da daha önemlisi duyguları dışı vurmak gibi nitelikler toplumun erkeklerden çok kadınlara atfettiği değerler arasında yer alır. Aeskhylos Dionysos'un bir *gunnis* olduğunu (kadınısı erkek) söylemiştir örneğin. Bir anlamda kadınlığın ve erkeğin kusursuz ya da belki kusurlu karşımıdır. Demek ki, Dionysos tiyatrunun tanrısıdır ama kadınısı bir erkek, bir *gunnis*, kadın görünümlü bir erkektir.³ Bu noktada akla hemen, neredeyse her kültürde oyunculuğun belli modernizasyon aşamasına dek sadece erkek işi olması durumunun yarattığı kadını oynayan, kadın kılığındaki erkekler geliyor. Bir bakıma kadın kılığındaki erkek oyuncu, kadın oyuncunun yokluğundan doğan zorunluluk bir tarafa bırakıldığında da, tiyatrunun kaynağına en yakın temsil biçimi olarak okunabilir hale geliyor.

3 Froma I Zeitlin, "Playing the Other: Theatre, Theatricality and Feminine in Grek Drama, **Representations**, No. 11 (Summer, 1985), pp. 63-94.

Bu bağlantının ucunu tam kapatmadan bir başka köken hatırlatması daha yapmak gerekiyor. Batı dillerinde histrionics diye bir sözcük var. Bu isim sözlüklerde şöyle tanımlanıyor: teatral gösterim, oyunculuk, fazlasıyla dramatikleştirilmiş, abartılı konuşma ve davranışlar. Histrionics sözcüğünün etimolojik kaynağının Etrüsk olduğu- ve Etrüsklerin de M.Ö. 6. yüzyıla kadar varlığını sürdüren ve büyük ölçüde Anadolu bir halk olduğu sanılıyor. Konuştukları dil Türkçeye çok benziyor, eklemli bir dil ve batı dillerine hiç benzemediği için batılı bilim adamları için uzun yıllar muamma olarak kalıyor. İtalya'da Tiber kıyısında yerleşmiş olan bu halk zaman içinde Roma imparatorluğu içinde kayboluyor ama kaybolmadan önce, Roma'da çeşitli bölgelerde gösteriler yapan gezici tiyatrolar kuruyorlar ancak Latince bilmedikleri için olabildiğince az sözcükle ve çok jestle sergiledikleri oyunlar oynuyorlar. Eski Romalılar bu toplulukları ve oyunlarını Histrionics diye adlandırıyor. Zaman içinde bu sözcük Hipokrates'in ve Platon'un tanımlamalarıyla birleşip histeri sözcüğü ile akraba çıkacak.

TÜRK TİYATROSUNUN HUZURSUZ RAHMİ YAHUT NAMIK KEMAL MELODRAMINDA HİSTERİ

Ondokuzuncu yüzyılda histeriyi neredeyse kurumsallaştıran ve bir yandan da kültürel fenomen haline getiren bir ismi Jean-Martin Charcot'yu anımsamak gerekiyor bu noktada.



“Un Leçon Clinique à la Salpêtrière” (1887) André Brouillet

Yukarıdaki resim, Charcot'nun Paris'teki Salpêtrière kliniğinde yaptığı histeri matinerelerinden birinden bir enstantane. Charcot hipnoz yoluyla krizini tetiklediği “histerik” hastasıyla dönemin çok ilgi çeken gösterilerinden birinde. Freud da Charcot'nun yanında altı ay misafir asistan olarak çalışıyor. Yıl 1885. Histeri ile tiyatronun ve gösterinin yolu bir kez daha kesişiyor

Charcot'dan ve Breuer'den etkilenen Freud, özellikle “Anna O.” olarak bilinen vaka üzerine çalışırken, hastasının histerik durumunun felçli babasına bakma zorunluluğu ile bağlantılandırıyor. Babanın bakımını üstlenen Anna O. babanın tuvalet temizliğini de yapmakta, kaçınılmaz olarak babasının cinsel organını görmekte ve dokunmaktadır. Freud rüya analizlerinin de yardımıyla Anna O.'nun sorununun kaynağında bu ihlalin yattığını kabul eder ve histeri tanımını buradan kalkarak yapar ve histeride her zaman, cinsel bir içeriğin kabul edilemez bulunarak bastırılmış olduğunu ileri sürer ve temelde daha çok bastırmak zorunda kaldığı için kadınlara ait bir hastalık/arıza olarak geçer kültürel dile.

Teşhis edilmemiş dışavurumculuğu, yani sahnede duyguların dışavurulmasına ilişkin zorunluluk tiyatro sanatını daha baştan arızalı bir hale getiriyor. Sözü buradan tutarak sonsuza dek uzatmak mümkün,

oyuncuların yalancı, ikiyüzlü ve güvenilmez ve ilgi çekmeye çalışan insanlar olduğunu söyleyen bütün o akli başında saydığımız erkekleri Platon'u Rousseau'yu ve hatta Nietzsche'yi falan da anabiliriz hiç yoktan, ama bunun yerine Jonass Barish tarafından "tiyatro karşıtı önyargı" olarak adlandırılan bu yargı toplamını, kadınlara ilişkin önyargılarla birlikte okumanın o kadar da imkânsız olmadığını görüp yola devam etmekte fayda var.

Tiyatro Antik Yunan'daki başlangıç noktasından itibaren, bir tür efeminelelikle damgalanmıştır. Bu efeminelelik hem belli tarihsel aralıklarda kadın rollerine çıkan erkekler tarafından zorunlu ve ama bir yandan da kökene sadık bir biçimde temsil edilmiş, hem de sahneselelik, histrionics yüzyıllar boyunca kadınların "mantık dışı duygusalıkları" zayıf bünyeleri ve buna bağlı türlü çeşit kafa karıştırıcı belirtileriyle özellikle kadınlara atfedilen histeri ile sözcük düzeyinde ilişkilendirilmiştir. Oyuncu budur çünkü; kadına ait olumsuz özellikleri bünyesinde toplamıştır, kontrol edilmesi gereken duygularını, abartılı jestlerle ve mimiklerle dışavuran kişidir. Ve nihayet melodram da abartılı coşkusu, tragedya gibi bir türle karşılaştırıldığında bir türlü kurtulamadığı saygınlık yoksunluğu, patetik denebilecek hisli hali ile bu ilişkiler ağına eklenir. Yani burada her defasında tiyatro kadını bir erkek gibi, kadın teşhis konmuş ya da konmamış bir histerik olarak, melodram da tiyatronun kadını erkeğini de, kadını da histerik biçimde temsil etmiş bir form olarak ele alınmaktadır.

Kadın melodram açısından kilit önem taşıyor. Kadınların melodramı sevdiği, melodramın da kadınları sevdiği söylenegelmiştir. Bu ifadenin ardındaki gizil amaç, hem melodramı hem kadını aynı anda küçümseyerek, ikisini birbirine yazgıda kıyor tabii. Sinemada ve tiyatrodaki melodramların hem odağında, hem de izleyici kitlesinde bir "kadınlık" durumu tespit edilebilir. Demek ki kadın oyun kişilerinin önplanda olduğu ya da oyun ilgi çeksini diye ayılıp bayılan nazenin varlıklarıyla kadınları dolgu malzemesi yapan oyunlardan söz ediyor olmalıyız melodram derken. Heyecanlanan, fazla heyecanı kaldıramayan, belki sinirlerinin zayıf olduğu bilinen, adı konulmamış bir teşhisle melodramın histerik kadınlarından. Öyleyse burada geçmişten söz etmekten

TÜRK TİYATROSUNUN HUZURSUZ RAHMİ YAHUT NAMIK KEMAL MELODRAMINDA HİSTERİ

pek hoşlanmayan türk tiyatrosu içinde melodramın rahminden, ama ille de huzursuz rahimden ne çıkıyor bakmak gerekiyor. Huzursuzluk dedik histeri dedik, histerinin en erken tanımlarından birine Platon'a dönüp bakacağız demek ki.

Platon yaklaşık olarak İ.Ö. 360 yılında yazdığı *Timaeus* metninin üçüncü bölümüne şöyle bir not düşer:

Kadınlardaki rahim, ..., onlarda çocuk yapmak arzusuyla yaşayan bir canlıdır. Bu işe elverişli zamanı geçtikten sonra uzun zaman kısır kalırsa, tehlikeli bir şekilde huysuzlanır, huzursuz olur, vücudun her yanında dolaşır, nefes borularını tıkar, soluk almağa engel olur, büyük acılara yol açar, her çeşitten başka hastalıklara sebep olur. ⁴

Uterus sözcüğünden türetilmiş *histericus*'u, *hysteria*'yı tarif etmektedir Platon. Huzursuz rahim histeriye neden olur.

⁴ Eflatun, **Timaios**, Çeviren: Erol Günay, Lütfi Ay (İstanbul: Maarif Matbaası, 1943), s. 127.

I

Türk Tiyatrosunun Huzursuz Rahmi

Şimdi hızlı bir sıçrama:

Tanzimat'ın amacını Şinasi şöyle açıklar: "Asya'nın aklı-ı piranesi ile Avrupa'nın bıkır-i fikrini izdivaç ettirmek" ⁵. Yani Asya'nın eski, kadim aklı ile, batının yeni fikirlerini evlendirmek. Bu evlilik eğretilmesinde doğunun erkek, batının kadın olduğunu Namık Kemal'den de izliyoruz; "Şark ve Garbın fikri kemal ve bıkır-i hayal'ini izdivaç ettirmeye çalışmak" dediğinde Namık Kemal, kemal olanın, yani olgun, tam, eksiksiz olanın erkeği, hayâl olanın kadını ve bir kez daha Osmanlının erkeği, Avrupa'nın kadını karşıladığına dikkatle vurgu yapıyor. Dönemin içinden geçen kimse "etkilenmekten" söz etmez, etkilenme endişesi, etkiye açık olanın kadın olduğu bilgisi ile hakkında konuşmaktan imti-

⁵ Jale Parla, **Babalar ve Oğullar**(İstanbul: İletişim Yayınları, İstanbul: 2002), s. 17.

na edilen yasak bölgedir neredeyse. Etkilenme değil bir evliliktir bu batılılaşma, hep bunun altı çizilmeye çalışılmıştır, oysa batılılaşma batı gibi olma, ona benzeme, ondan etkilenme demektir açıkça. İçeriği en azından retorik düzeyinde çarpıtılmış bu yönelim dönemin yazarlarını hiç durmadan huzursuz edecek, bu evlilikte belirlenen değil de belirleyen olmanın imkânsız olduğunu, başlangıçtaki niyetlerin hilafına süreç içinde görecektir. Etkilenme, yazmaktan önce okumayı gerektirir ve okumak hem gecikmeli ve takipçi doğası gereği, hem de ileri sürülmüş bir şeyi içselleştirmeyi içerdiğinden egemen kültürün tanımları açısından kadınsıdır.⁶ Ve bu kuşkusuz ataerkil bir toplum olan Osmanlı'nın gerileme döneminde özellikle de kompleks haline gelmiş olması muhtemel bir pozisyonudur.

6. Jale Parla, **Kadınlar Dile Düşünce** içinde Nurdan Gürbilek "Erkek Yazar Kadın Okur" (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004),s. 285

7Nurdan Gürbilek, **Mağdurun Dili** (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), s. 87.

Namık Kemal kuşağı, Tanzimat tarihi içinde birinci kuşak olarak adlandırılmıştır. Kemal ve çağdaşları, sonradan diyelim ki Cemil Meriç tarafından onaylanacak, Meriç "özellikle Ahmet Mithad, Namık Kemal ve Cevdet Paşa'yı Avrupa'ya karşı fatih edası"⁷ taşıdıkları için önemseyecektir. Burada Meriç belki de istemeden en doğru sözcüğü bulup çıkartmıştır, fetih bir eda ile yad edilir, artık bir öznenin eylemi değil, bir rol kişininin teatral pozudur. Tiyatronun en teatral formu olan melodrama böyle dört elle sarılmanın gerekçesi olarak okunabilir belki de bu poz.

8 Nurdan Gürbilek, **Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe** (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), s. 32. Gürbilek için bu mesele verimli bir gerilim ve düşünce hattıdır. Bu meseleyi çeşitli tezahürleriyle başka başka yerlerde de ele alır. Örneğin **Kötü Çocuk Türk** başlıklı kitabının "Orijinal Türk Ruhu" bölümünde de bu etkilenme endişesi, kendiliğini koruma kaygısı bu kez Rezaizade Mahmut Ekrem'in Araba Sevdası romanı üzerinden ele alınmaktadır.

9 Jale Parla, *Ön.ver* s.12.

Çoktan belirlenmiş olduğunu kabul etmek istemeyen, bu anlamda kendine kör, yani ideolojik olarak kör bir Tanzimat melodramından söz ediyoruz öyleyse. Nurdan Gürbilek'in bize gösterdiği gibi yazarın doğal bir refleksle kendi kişisel dünyasında yaşayacağı etkilenme endişesi, burada kaçınılmaz olarak ulusal, milli bir endişeye dönüşecek⁸ bu dönüşüm de "kapılmaya karşı koyma" denen cepheyi enerjinin en temel yığınaklarından biri haline getirecektir. Bu noktayı Jale Parla da

Tanzimat'ta "yenilikçi" diye nitelendirilen düzenlemelere ne kadar zaman ve enerji harcanmışsa, yenilikçi atılımların sınırlarını çizmeye bunun birkaç katı özen ve enerji harcanmıştır⁹

TÜRK TİYATROSUNUN HUZURSUZ RAHMİ YAHUT NAMIK KEMAL MELODRAMINDA HİSTERİ

sözleriyle vurgular.

Demek ki güçlü bir gerilim ve baskı hattındayız; dramatik metinlerin içermesi öngörülen çatışma burada artık yazar tarafından içselleştirilmiş, bir bakıma kendine sahne diye, yazarın ruhunu seçmiştir. Histerinin yaygınlaştığı dönemlerin hep bir toplumsal değişim içerdiğini ve değişimin getirdiği ağır yükü kaldıramamakla da ilgili olduğunu söylemişti Charcot. Dolayısıyla Tanzimat aydınında değişim arzusu ile kendini, benliğini yitirme korkusu arasındaki sonsuz gidiş gelişlerin bu dönemin metnine ister istemez yansımış olabileceğini düşünmek zorundayız gibi geliyor bana. Bu yüzden histeriyi zaten potansiyel olarak içinde taşıyan bir tür olan melodram sınıfına sokulabilecek Tanzimat metinlerinin histeriyi potansiyel olmaktan çıkarıp basbayağı sahnesel ve yapısal bir unsura dönüştürerek yoğunlaşmış bir biçimde temsil ettiğini sanıyorum.

Metinlerden histerik anlar

Örneklere Namık Kemal metinleriyle başlayıp orada bitireceğiz; bunun iki nedeni var; ilki tabii dönemin en verimli oyun yazarlarından biri oluşu, ikincisi de tiyatro hakkında, batılılaşma hakkındaki görüşleriyle bir döneme neredeyse kural koyucu olarak damgasını vurmuş olması. Metin And (buradan selam göndermek için bir fırsat olsun, her neredeyse) **Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu** kitabının son cümlesini Namık Kemal'in aşılmamışlığı vurgusu ile kurmuştur örneğin. Şöyle demiş hoca "Tiyatronun ne olduğu, ne olması gerektiğinde bile Namık Kemal'in düşüncelerini bugün aşabildiğimizi sanmıyorum."¹⁰

10 Metin And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu** (İstanbul: Türkiye İşbankası, Kültür Yayınları, 1972), s. 453.

Namık Kemal'in yazdığı melodramlara birkaç açıdan bakarak buraya kadar ayrıntılandırmaya çalıştığım melodram histeri bağlantısını somutlamaya çalışacağım. Bunu yaparken de hem metnin sayfa üzerindeki söylediklerine demek ki dramatik içeriğe ve o içeriği kuran unsurlardan biri olan karakterlere hem de metnin performatif içeriğine yoğunlaşmaya çalışacağım.

Gülnihal oyununun oyuna adını verdiği halde aslında yardımcı kadın karakteri olan Gülnihal yitirdiği kocasına nasıl aşık oldu-

ğunu şu sözlerle anlatır.

Gülnihal : Yüzüne baktıkça, bütün bütün kendimden geçirdim; dünya gözümün önünden çekilmeye başladı; varlığım, vücudum arada mahv olurdu.¹¹

11 Namık Kemal, **Gülnihal**, Haz.: Kenan Akyüz, (M.E.B. Yayınları, 2001), s.7.

Vatan yahut Silistre de bir aşk itirafı ile açılır. Zekiye, İslam Bey'e duyduğu aşkını anlatmaktadır:

Zekiye: Yüreğim ne kadar çarpıyor! Sanki, göğsümü yerinden koparacak da dışarı fırlayacak... Beynim ne kadar sıkılıyor! Sanki, başımı paralayacak da etrafa dağılacak...¹²

12 Namık Kemal, **Vatan Yahut Silistre,- Kara Bela**, Günümüz Türkçesine uyarlayan: Tayfun Ergültekin (İzmir: İlya Yayınevi, 2004)

Çok da alışık olduğumuz bir dil değil bu, hem şiddetle ifade edilmesi, hem aşırılığı, hem de açıkça aşkı azabından duyulan mutlulukla değil de, salt azapla açıklıyor oluşuyla histeriye yakın duruyor. Histeriye yakın durduğu kadar, yazarın dilin imkânlarını duyguların bedende yarattığı tepkileri ifade etmesi için zorladığını da fark ediyoruz.

Yine Zekiye sevgilisi İslam'dan gelen bir aşk mektubu hakkında şöyle der:

Zekiye: Allahım o ne mektup idi!... Ateşle yazılsa, insanın yüreğini o kadar yakmaz. Okudukça gözlerimden sanki yüzüme, göğsüme damla damla alev parçaları saçıldı...[s. 20]

Biraz sonra da İslam'ın kendisi Zekiye'nin camından içeri odasına girecek. Ve bu hareket oyunu dönemin en yoğun eleştiri yazarlarından biri olan Mizancı Murad'ın öfkesinin hedefi haline getirecektir. Namık Kemal'i, "aşırı" bulacaktır eleştirmen. Ve büyük harfle tarihin ve yazının tuhaf bir ironisi ile diyelim; Karagöz ve Hacivat'ı bi-edibane, yani edepsiz bulmuş ve neredeyse bu türe karşı bayrak açmış Namık Kemal'in yazdıkları edepsiz bu-

TÜRK TİYATROSUNUN HUZURSUZ RAHMİ YAHUT NAMIK KEMAL MELODRAMINDA HİSTERİ

lunacaktır.

Şöyle demiş eleştirmen:

... yabancı erkeğin pencereden odasına girdiğini görünce öncelikle komşusunun ne diyeceğini düşünen veya erkek elbisesiyle sevgilisinin arkasına düşüp aylarca ordu içinde yatıp kalkan küçük hanımefendiler ile kimsesiz bir namuslu kızın odasına davetsiz olarak pencereden uğrayan ve sonra kapalı bir Müslüman genç kız olan sevgilisini ordu içinde tutmakla yetinmeyip yüzde doksan dokuz o cananı din ve devlet düşmanına esir vermek ve kendisi için ölmek ihtimali aşık bulunan düşman ordugahına kadar sürükleyen beyefendileri gençler için örnek almaya rıza göstermeyi İslam adabına dayanarak bir miktar tereddütle karşılırsak, ümit ederiz ki, yazar bizi mazur görür.¹³

Tiyatronun ahlaki işlevini en çok dile getirmiş yazarlardan birinden Namık Kemal'den söz ediyoruz. Buradaki kaçınılmaz aşırılık, bir anlamda toplumsal ahlakın sınırlarını zorlayan belki de aşındıran olgu, melodram türünün ontolojisinden kaynaklanmaktadır. Üstelik batılı anlamda tiyatro fikri göz ve görme odaklıdır, sahne seyredenin mutlak görüşünün hâkimiyetine açılmıştır. Kadın, dramatik metnin bir parçası olarak, sahne üzerinde başka gözlere açıldıkça ve bu durum yazıyla kayıt altına alındıkça buna ilişkin huzursuzluğun yoğun bir biçimde yaşanması, bir anlamda mahremin kutsiyetinin yerle bir edilmesi kaçınılmazdır. Üstelik melodram bedene, özellikle de kadın bedenine ihtiyaç duyar; tensel bir varlık olarak temsil edilen kadın cinsi, İslam kültürüne bağlı metnin yapısına ontolojik bir huzursuzlukla dâhil oldukça metni kaçınılmaz biçimde aşırılık içeren bir sınır söylemine çeker. Öyleyse küçücük bir İslam kültüründe kadın ve tiyatro parantezi açmak “farz oldu”.

Bu mesele üzerine o dönemde de sonrasında da düşünülmüştür aslında. Tiyatronun ontolojisinde bir inanç insanını nasıl huzursuz edebilecek bir çekirdek olduğunu belki de en iyi Cemil

13 Aktaran Efdal Sevinçli, **Namık Kemal ve Tiyatro** (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1991), s.168-169. Alıntıda ki kimi sözcükleri günümüz Türkçesine çevirdim.

14 Cemil Meriç, **Bir Dünyanın Eşiğinde** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1994), s.204.

Meriç görmüştür. Meriç der ki “ Dram, şüphe ile iman arasındaki bocalayıştan doğar.”¹⁴ Yani imanı zedelemeyen ya da en azından onu tehdit etmeyen bir dram sanatı tahayyül edilemiyor. Bu meselenin burada ele aldığımız kültürel iklimdeki en somut göstergelerinden biridir kadının sahnedeki varlığı. İslamiyet ile tiyatronun ilişkisi bir kez de kadının sahnede temsil edilmesi üzerinden konuşulacaktır.

Necip Fazıl'ın bu mesele hakkındaki görüşü aynı tedirginliğin ifadesidir:

Tiyatro bize adet olarak yabancıdır. Kadınsız tiyatro kabil değil. Kadını, en şer'i ölçülerde bile olsa Baküs (yani Dionysos) ayinlerinden doğmuş tiyatroya tatbik de mümkün değil. Tiyatro hayatın dondurulmuş anlarıdır. Bu bakımdan onun bize ait olmayışı buna mensup bir söz. Bunu kabul kolay; fakat onun yerine meddahı ve Karagöz'ü ikame ederek teselli mümkün değil.¹⁵

15 Necip Fazıl Kısakürek, **Konuşmalar**, (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 1998), s.109.

Gerçi Necip Fazıl'ın kadınsız tiyatroyu sahiden denediğini de biliyoruz; **Künye** isimli oyunun başına şöyle bir not düşme gereği duymuştur.

Bir künyenin arkasından, 1904-1922 arasındaki Türkiye panoraması... İstanbul'da ve Türkiye'nin başka başka yerlerinde ve başka başka zamanlarda geçen, kadınsız bir vaka içinde... 1938¹⁶

16 Necip Fazıl Kısakürek, **Künye**, (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2000) s. 2.

Parantezden önce bıraktığım noktaya geri dönüyorum. Tiyatronun bir ahlak okulu ya da ahlak kürsüsü olduğunu düşünen Namık Kemal yazdığı oyunlarda verili ahlakın sınırları içinde kalamaz bir türlü; belki de yazdıkça, aslında kapılma endişesinin yerini çoktan kapılmış olmanın acı veren şüphesinin aldığını bile söylemeliyiz. Dram belki sahiden de iman ile şüphe arasındaki bocalayıştan doğuyordur.

Namık Kemal'in sorumluk ile tutku, vatan ile kadın, kendini kontrol etme, isteklerinden feragat ederek kendini kurban etme ile

TÜRK TİYATROSUNUN HUZURSUZ RAHMİ YAHUT NAMIK KEMAL MELODRAMINDA HİSTERİ

arzuyu gerçekleştirme gibi ikilikler arasında sıkışan karakterleri¹⁷ aynı anda gerçekleşmesi imkânsız, demek ki birbirini geçersizleştiren iki olma biçimi arasına sıkışmıştır. Bu yazarın da sıkışmasıdır. Bu ikiliklerden hep ilki Osmanlı'nın ikincisi Batı'nın örtmecesidir. Namık Kemal'in doğu ile batının evliliği olarak gördüğü Tanzimat, bu yüzden bu koşullarla gerçekleşmesi baştan imkânsız bir evliliktir aslında. Nurdan Gürbilek'in okumasıyla bu olgun erkekle, genç kız evliliği, bir kapılma hikâyesidir ve genç kız öyle toy falan değil, basbayağı erkeği rezil rüsva eden bir femme fatal'dir. Namık Kemal Paris'ten 1867'de yazdığı bir mektupta tam da burada alıntılanacak bir iç çatışmasından söz ediyor. Kısacık mektubunun girişinde "hele burada bir tiyatro var; hakikat görülecek bir şey!" Adeta hem ahlak, hem de lisan için en büyük mekteptir." dedikten sonra kendini sefahate kapıran ve bir oyuncuya aşık olduğu için her gece onu izlemeye giden bir arkadaşından söz ettikten sonra... "Kahbe Avrupa... Evliyaı azdırıyor..." diye yakınıyor; ama kendisine de bir övünç payı çıkarıyor ve ötekiler gibi kapılmadığı için diyor ki "Yine afeirin Kemal'e... Bikrimizle duruyoruz. Adam bizim gibi olur"¹⁸ Bu kapılmadan ya da kapılma korkusundan olacak yazı ya da söz, metinlerde belli anlarda çığırından çıkar. O imkânsızlığın içinde yazı ya da yazar sanki gözünü karartıp bir şeyin sonuna kadar gider.

Genellikle metnin histerik anı, gerçekçi konvansiyonun yıkıldığı andır. [...] Değişken olmayan temsil konvansiyonunun yıkılması, bir düzeyde basit bir anlatı uyumsuzluğu gibi görünse de, bir başka düzeyde de bir fantezinin hayata geçirilmesi gibi görülebilir.¹⁹

diyor Jeffrey Nowell- Smith, "Minelli ve Melodram" başlıklı makalesinde. Melodram bir taşkınlık, aşırılık ve ifrata vardırma sanatıdır ve bu türün içinde bile türün yoğunluktan ve şiddetten kırılacakmış gibi görüldüğü yapısal değil de histerik doruklar vardır.

Gülnihâl'de bu histerik an'ı temsil eden birkaç sahne vardır. Burada sadece bir örneğe işaret edip geçmek zorundayım..

17 Fatih Altuğ, "Eksik Olma Kemal: Namık Kemal'in Temsillerinde Örtük İktidar", **Kritik**, Sayı: 1, 2008, s. 35-87. Altuğ'un ufuk açıcı makalesi, nazar, ölüm arzusu, teatrallık, erkeklik, hakikat, tesettür ve Osmanlı temsili gibi anahtar sözcüklerle kurulmuş ve on dokuzuncu yüzyıl tiyatro araştırmaları alanında bana kalırsa şimdiden çok önemli bir kaynak haline gelmiştir.

18 Namık Kemal, Haz. Fevziye Abdullah Tansel, **Namık Kemal'in Mektupları I.Cilt**,(Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1967) s. 119.

19 Aktaran Murphy, Richard. **Modernism, Expressionism & Theories of the Avant-Garde**.(Port Chester, NY, USA: CambridgeUniversity Press, 1999), p 145.

Oyunun mutlak kötüsü Kaplan Paşa, kendisi kadar kötü annesi Paşo Hanım ile konuşmaktadır.

Kaplan Paşa: Ah anne! Bana olan muhabbetinin avcının köpeğini sevişinden hiç farkı olmadığını ben bilmez miyim sanırsın? Beni küçükten beri elinde büyüttün, istediğin gibi ava alıştırdın, işine yarıyorum, sen de çaresiz okşuyorsun. Muhabbet dediğin bu değil mi? Ben seni babamdan kurtarmağa alet oldum, sen de beni amcamdan kurtarmaya yardım ettin. Birbirimizi sevdiğimizizin ortada başka bir delili var mı? [...] Hayatın, senin keyfin için babasını zehirlemiş adamın elinde duruyor. [s. 22-23].

Bu kısa konuşmada ne ararsak var, 1875 yılındayız; marazi anne-oğul ilişkisi, baba katli, belli belirsiz bir ensest kokusu. Daha ne olsun?

Bu türden bir taşma anını bir kez de *Kara Bela*'dan ²⁰ örneklemek istiyorum

Alıntının öncesinde Ahşid, kendini hadım gibi gösteren Arap lala, şah kızı Behrever'i sevdiği Hüsrev'le gizlice buluşturmak bahanesi ile dadiya harem dairesini boşalttırmış, Hüsrev'i de "birileri geliyor galiba" yalanıyla odalardan birine kilitlemiştir. Şimdi Behrever'in üstüne yürümektedir.

20 Namık Kemal, **Vatan Yahut Silistre- Kara Bela**, (İzmir: İlyaz Yayinevi, 2004).

Ahşid: Behrever Sultan her zaman ele geçmez. ... Ahşid bu dakikayı ömründe bir daha bulamaz... Hüsrev'in zıddına, senin de inadına ben sana sahip olacağım. ... Güneş nasıl karanlığa batarsa ben de seni kavuşma gecesine benzettiğin vücudumun içinde öyle yatıracağım... Behrever sen benimsin... Sen Ahşid'in malısın. [s.141]

TÜRK TİYATROSUNUN HUZURSUZ RAHMİ YAHUT NAMIK KEMAL MELODRAMINDA HİSTERİ

Sevdiği kızın camından içeri girip onunla konuşan bir adamı yazdığı için dönemin en önemsenen eleştirmeni Mizancı Murad'tan "azar işitmiş" Namık Kemal bunu yazan. Yıl 1908. Ne eleştirinin, ne politik gerekçeli sürgünün, ne de önemsemediği İslamiyet'in, ne de kurmaya çalıştığı İslam Birliği'nin durduramadığı bir savrulma olarak okuyorum ben bu tür parçaları.

Kendinden geçen sahne, histerik bayılma

Saffet Murat Tura histerik bayılması hakkında şunları söylüyor:

histerik bayılması olan vakalar... kriz gelip de bayıldıklarında, düşerken canlarının acımayacağı yeri seçer, kafalarını veya vücutlarını şiddetle bir yere çarpamazlar. Bu hastalar bayılırken beyinlerinin bir bölümü adeta ayıktır ve gerekli önlemleri alır.²¹

Ve üstelik histerik bayılmanın hep kalabalıklar içinde ya da kalabalıklar karşısında da gerçekleştiği belirtilmiş. Bunun çok teatral bir bayılma olduğu açık. Bu nedenle olacak bu histerik bayılmalardan bol bol bulunur Namık Kemal'in sahnesinde. Teşhisi kolaylaştıran dışsal bir semptomdan söz ediyoruz burada.* Ve semptom daima bir sırrın ortaya çıkmasıdır. Psikanalitik açıdan semptom "(yasak) bir şey istemenin (gizli) yoludur".²² Bir şeyi tümüyle açık etmeden bilinir kılama isteğinin göstergesi; örtüyü gösterip açılmasını istemenin bir yoludur. Metinlere ve bayılma sahnelerine şöyle bir göz atıp toparlıyorum.

Kara Bela oyununda Ahşid'in az önce alıntıladığım sözlerini duyan Behrever "bir tarafa yığılıp kalmıştır" ama bu ne ilk ne de son bayılmasıdır. Oyun açıldığında Hüsrev'le bir parkın birbirlerine uzak köşelerinde otururken

(Behrever bayılır, Mihridil fazlasıyla telaşla alınına, yüzüne gözüne su serpmeye başlar)

Behrever : *(baygın halde)* Hüsrev, Hüsrev! Allah seni bana nasip etmeyecek mi? s. 99

21 Saffet Murat Tura, **Histerik Bilinç** (İstanbul: Metis Yayınları, 2007), s. 45..

* Teşhis, semptom diyerek iyiden iyiye psikanalize yaklaşıyorsa, bunun ilhamını da Brooks'da aramak gerekiyor. Kitabında Bentley'den alıntıyla Melodramın, "rüya aleminin, ya da düş yaşamının Naturalizmi" olduğunu vurguluyor. Brooks, önver. s. 35.

22 Adam Philips, **Dehşetler ve Uzmanlar**, Çev.: Tuna Erdem, (İstanbul: Metis Yayınları, 1998), s. 49.

Ama bu bayılma hali oyun ilerledikçe *gerçekten* sıklaşacaktır.

Burada halası Nurcihan, Ahşid'in tecavüzünü kimseye söyleyememiş Behrever'in derdini anlamaya çalışıyor:

Behrever: Halacığım, insaf buyurunuz, bayılacağım!

Nurcihan: Bayıl kızım, altı- yedi günden beridir saatte iki-üç kere bayıldığını işitiyorum sen bayıldıkça biz de bayılıyorz; velinimetimiz Şah babanın emriyle niçin bayıldığının sebebini ortaya çıkaracağım.

Behrever: Hastayım dedim!

Nurcihan: Kızım ne kadar doktor varsa yanına gönderdik, hepsi birden vücudunda hiçbir şey yok diyorlar. [s.145]

Bir sonraki sahnede, [beş sayfa sonra] yine

(Behrever ağlaya ağlaya bir tarafa yığılır) [s. 150]

Final sahnesinde Behrever Ahşid'den Hüsrev'i zehirleyeceği yalanıyla bir zehir şişesi alıp içer. Sonra da herkesi odasına çağırıp ölüm döşeğinde olanları anlatır; Hüsrev Ahşid'i defalarca hançerler, Behrever "*korkunç feryatla ruhunu teslim eder*" (s. 161) Ama baba Şah da odadadır ve şimdi bayılma sırası ondadır.

Nurcihan: Bir doktor! Şah efendimiz bayılıyor!
(s.161)

Bu arada Hüsrev Ahşid'i öldürdüğü hançerle kendi göğsünü yarmış, sevgilisi Behrever'in üstüne yığılmıştır. Son sözleri "Ruhumuz kim bilir nerelerde gezecek Behrever?" olmuştur.

TÜRK TİYATROSUNUN HUZURSUZ RAHMİ YAHUT NAMİK KEMAL MELODRAMINDA HİSTERİ

Nurcihan hala yanıtlar sorusunu:

Nurcihan : (ağlaya ağlaya) İnşallah cennette! (Dadıya) Mihridil! Mihridil! O da bayılmış! [s.162]

Böylece sahnedeki herkes ya ölmüş ya bayılmıştır.

Bu sahnenin önemi Şah'ın da bayılmış olmasıdır. Yazının başında tiyatronun bir tür kadınsı erkeklerle temsil edildiğinden dem vurulmuştu. Namık Kemal'in sahnesi, bayılıp duran histerik kadınlarına, yaşadıklarına aşağı yukarı benzer fiziksel tepkiler veren erkekleri de ekleyerek, belki kaçınılmaz biçimde sahnede bir bakıma "kadınılaşan" erkekler yaratmıştır. Üstelik erkekliğe, "adamlık"a yaptığı vurgu orada dururken.

Baygın erkekler

Aynı **Kara Bela** oyununda, oyun boyunca savaş alanındaki başarılarına ve yitiliğine övgüler düzülen Hüsrev, ile lala Aşşid arasında oyununun başında şöyle bir konuşma geçer.

Hüsrev: Lala! Lütfediniz, izin veriniz de ben gideyim.
Aşşid: Niçin efendim, rahatsız mı ettik?
Hüsrev: Hayır, bir taraftan olayın, bir taraftan da sözlerinizin etkisiyle gönlüm o kadar doldu ki, ya ağlayacağım, ya bayılacağım veya terbiye dışı bir harekette bulunacağım. [s. 102]

Ve Tanpınar'ın her şeyi bazen de biraz fazla gören gözü bu noktayı atlamamıştır. O da gözlemini **Celalaeddin Harzemşah**

oyunu üzerine yoğunlaştırmış ve galiba aynı şeyi görmüştür.

Celâl'in en büyük zaafı bütün Namık Kemal tiyatrolarında olduğu gibi başlar başlamaz bir tâlâkat (düzgün konuşma) tufanı haline gelen belâgatindedir. İşin garibi o kadar kahraman olan Celâl'in duygularından bahse başlar başlamaz alelâde bir hissiliğe düşmesi ve sızlanmaya koyulmasıdır. Bu sızlanış hislerimiz üzerinde düşünmemiş bir kültürün tabii neticesidir. Ayrıca Namık Kemal'in kendisi de hissî ve teatraldır. Onun kahramanları his ile hissiliği, ihtirasla ihtiras taklidini, teatralı karıştırırlar. O nasıl sözün kudretini büyük ve şişkin kelime yahut hayalle elde edilirdi zannederse hislerin de helecenla, telâşla ifade edildiğini zanneder. Onun için söz bu eserde boşlukta yüzer.²³

23 Tanpınar, Ahmet Hamdi, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi** (İstanbul: Çağlayan Kitabevi), s. 395-396.

Sonuç yerine “uçuş”

Buraya kadar dağınık bir biçimde sıralanan düşünce parçaları birleştirildiğinde ortaya ilginç bir sonuç çıkmaktadır. Tanzimat döneminde, demek ki, batı tarzı Türk tiyatrosunun başladığı noktada, Tanzimat aydınlarının neredeyse hepsi tiyatroyu önemsemiş ve bu batılı form içinde denemeler yapmış ya da iyiden iyiye bu forma yerleşmiştir. Merak ettikleri bir şeydir sanki batı tarzı tiyatro, istemeseler de adım adım yavaşmaktan kendilerini alıkoymadıkları bir şey. Dönemin neredeyse bütün önemli yazarlarının dram formunu en az bir kez denediği iddia edilebilir kolaylıkla. Ancak herhalde bu denemelerin büyük çoğunluğunda batı tiyatrosu, bir bakıma giderilemez bir huzursuzlukla birlikte gerçekleştirilmiştir. Etkilenme endişesinin ve Gürbilek'den devralınmış bir terimle kadınsılaştırma korkusunun yanı sıra, kadının sahnedeki varlığı, yani mahremi namahrem karşısında, hareme girmeye izni olmayanların karşısında sergilenmesi erkek yazar için daha metin düzeyinde bile bir huzursuzluğa dönüşecektir. Tanzimat'ın algıladığı haliyle batı sanki fethedilmeyi bekleyen genç bir kızdır. Ancak anlaşılana o ki, uzaktan genç kız zannedilen “bikr-i fikri”

TÜRK TİYATROSUNUN HUZURSUZ RAHMİ YAHUT NAMIK KEMAL MELODRAMINDA HİSTERİ

ile “dişi” Avrupa ve onun tiyatrosu, yaklaşıldıkça Namık Kemal’in Paris mektubundaki gibi baştan çıkarıcı, evliyaı azdıran bir *femme fatale*’e dönüşür. Birkaç adım daha atıldığında tiyatronun kökenindeki “kadın kılığındaki erkek” şaşırtıcı ve huzursuz eden bir gizli içerik gibi ortaya dökülür.

Diyeceğim o ki, Namık Kemal’in temsil ettiği batı tarzı Türk tiyatrosu, melodram formu içine yerleşirken, Batıyı fethetmeye, bir kadını “fethetmeye” gider gibi gidiyordu; onu görecektik, sırlarını öğrenecektik fakat kendini ve erkekliğini kaybetmeyecekti. Ancak genç bir kız bulmaya gittiği yerde, kadın kılığında bir erkek gördü, görmemesi gerekeni yani, üstelik kişisel olarak yazarın namusu değil şimdi bütün bir milletin ırzı sözkonusuydu ve Osmanlı oyun yazarı, kabullenemediği içeriğin bir semptomu olarak, Tanzimat melodramlarını ancak ve mecburen belirgin bir histerik tondan kalkarak kurabildi.

KAYNAKÇA

Altuğ, Fatih. “Eksik Olma Kemal: Namık Kemal’in Temsillerinde Örtük İktidar”, *Kritik*, Sayı:1, 2008.

And, Metin. *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, İstanbul: Türkiye İşbankası, Kültür Yayınları, 1972.

Brooks, Peter. *Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale U.P., 1995.

Cixous, Hélène. “Castration or Decapitation?” *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 7.1. (1981): 41: 55.

Eflatun, *Timaios*. çev. Erol Günay, Lütfi Ay (İstanbul: Maarif Matbaası, 1943.

Froma I Zeitlin, “Playing the Other: Theatre, Theatricality and Feminine in Grek Drama”, *Representations*, No. 11 Summer, 1985.

Gürbilek Nurdan, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Gürbilek, Nurdan. *Mağdurun Dili*, İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Kemal Namık. Haz. Fevziye Abdullah Tansel, *Namık Kemal’in Mektupları I*.

Cilt, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1967.

Kemal, Namık. *Gülnehal*. Haz. Kenan Akyüz, İstanbul: M.E.B. Yayınları, 2001.

Kemal Namık. *Künye*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2000.

Kemal, Namık. **Vatan Yahut Silistre,- Kara Bela.** Günümüz Türkçesine uyarlayan: Tayfun Ergültekin İzmir: İlyas Yayinevi, 2004.

Kısakürek, Necip Fazıl. **Konuşmalar,** İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 1998.

Meriç, Cemil. **Bir Dünyanın Eşiğinde.** İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

Murphy, Richard. **Modernism, Expressionism & Theories of the Avant-Garde.** Port Chester, NY, USA: Cambridge University Press, 1999.

Parla, Jale. **Babalar ve Oğullar.** İstanbul İletişim Yayınları, 2002.

Parla, Jale-İrzik, Sibel (der.) **Kadınlar Dile Düşünce** içinde Nurdan Gürbilek "Erkek Yazar Kadın Okur", İstanbul: İletişim Yayınları, , 2004.

Philipps, Adam. **Dehşetler ve Uzmanlar,** Çev.: Tuna Erdem, İstanbul: Metis, 1998.

Sevinçli, Efdal. **Namık Kemal ve Tiyatro.** İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1991.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi.** İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Tura, Saffet Murat. **Histerik Bilinç,** İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

