

Melodram, Beden ve Gülnihal

Melodrama, Individual Body and Gülnihal

Beliz Güçbilmez*

ÖZET

Genellikle akademik çevrelerin pek de dikkate almadığı ve tiyatro uygulamacılarının da “hor görme” egilimde oldukları melodram türü, hem klasik dramatik yapının asal yapı taslarının kurulmasını sağlayan bir geçiş, hem de Türk tiyatrosunun batıya açılan penceresinde grdği ilk manzaradır. Dolayısıyla Türk tiyatro yazınına egemen olan melodramatik-gerçekçi damar aynı zamanda Tanzimat tiyatrosunun genel yöneliminin yaklasık yüz yemis yillik süreçte korunup geliştirilmesinin de ksn kurmaktadır. Namik Kemal’in Gülnihal adlı oyunu melodram türünün en sadık neklerinden biri olarak kendini Tanzimat tiyatrosunun dazarına yerleştirmiştir. Bu yazı, Fransız devrimi ile birlikte gelisen melodram türünün temel özelliklerini saptadıktan sonra, Tanzimat tiyatrosunun melodrami devralma srecini tartismakta ve Gülnihal’i nek metin olarak bu aıdan incelemektedir.

ABSTRACT

The melodram as a genre, though scorned by the academics and despised by theater practitioners, has been a transition that maintains the fundamental frame of classic dramatic structure and also was the first sight that Turkish theatre had in its eye that has just turned to Western culture. Thus the presence of a strong melodramatic-relistic vein sums up the general attitude of Tanzimat theatre and its long story of survive for 170 years. Gülnihal written by Namik Kemal, is a true example of the melodramatic genre and one of the most important plays of the Tanzimat theatre. This article summarizes the fundamental strategies and characteristics of the early French melodram to find out the way it is taken over by the playwrights of Tanzimat period and analyzes Gülnihal as an example of the attitude.

* Öđretim Görevlisi, Doktor Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Cografya Fakültesi
Tiyatro Bölümü

Türkiye'nin siyasi/kültürel ajandasının öncelikli maddesi olagelmis ve bir siyasi proje olarak geçerliliğini ve tazeligini hiç yitirmemis olan “Batililasma”, Tanzimat dönemi dramatik edebiyatında belirleyici rol oynamıştır. Dönemin tiyatrosunda güçlü bir yanki bulan “baticilik”, tiyatronun isledigi konularla, yeni olusturmaya basladigi dili ile ve bu ikisi tarafından hem belirlenen hem de ikisini birden belirleyen biçimi/formu ile temsil edilmiştir. Bu çerçevenin içinden bakıldığında bu cografiyanın, neredeyse bütünüyle ve sadece sözlü kültür tarafından belirlenmiş “yazi öncesi” tiyatro döneminin sonuna ve “oyun yazmak” diye adlandırilabilecek yepyeni bir edimin olusturdugu “yazili” tiyatro döneminin ya da daha dogru bir teknik isimlendirme ile tiyatro yazininin baslangicina isaret koymasi bakımından Tanzimat’i, tiyatro alanında, kültür ya da siyaset alanlarındaki diger her tür degisimden ve yenilikten daha belirgin/keskin bir milat olarak kabul etmek gerekmektedir. Tiyatro edebiyatının ilk ürünleri ile birlikte oyuncu/oynamak, izleyici/izlemek ikililerinin anlami degismistir. Oyunculuga ya da dar anlamıyla oynamaya iliskin ölçütler degismis, oyunculukta, türün sigortasi olan bellegin agirlikli yeri, sahne üzerindeki performansla sinirlanmıştır. Bir anlamda Bati edebiyatının sözlü gelenekten yazili gelenege dogru açılan, yüzyıllara yayilmis gelisim öyküsü, Tanzimat’la birlikte tiyatro edebiyatına sikismis; birkaç kusagin atmasi gereken bu yüzlerce yillik adimlara, dogal tökezlemeler eslik etmiştir.

Batidan öğrenilmis bir form olarak klasik dramatik yapı, Tanzimat döneminde gösteri düzeyinde Tanzimat’a kadar gelen açık biçimi

gözden disürmüs, tiyatronun sözel olmaktan çikip yazinsallasmaya baslamasiyla birlikte olusan dramatik edebiyat, yaygin ve güçlü örneklerinin büyük bir kismini melodram formunda vermistir. Melodram, Tanzimat'in gereksinimlerine tam olarak karsilik verebilmiş, günümüze dek süren batililasma olgusu, bir tür "sürekli tanzimat" fikrini gündemde tuttugundan Türk tiyatrosunun kendini içinde en rahat hissettiği ve bu nedenle de kendine en fazla mal edebildiği form da melodram olmustur.

Melodrama iliskin ilk düşünceler ve bir model olarak Fransiz melodrami

Fransiz devrimi insan düşüncesinin ve düşüncesine bagli eylemliliginin degisimi açısından bir miladi temsil ediyorsa –ki devrimin, 1789 yilini ilk yil olarak kabul eden yeni bir takvimi kullanima sokma düşüncesi animsandiginda neredeyse sözcüğün gerçek anlamıyla bir milattan söz etmek gerekiyor- bu miladin belirgin yaratimlarindan biri birey fikridir. Birey, akli ve vicdani ile oldugu denli bedeni ile de bireysellesmistir. O artik baskalarindan, ötekilerden ayrilabilir bir kütedir. Boslukta kapladigi yer biriciktir, ona özgüdür.

Bütün gerçek dogasi ile bir insani, göstermek istiyorum dostlarima- ve bu gösterecegim insan benim. Yalnizca ben. Kendi yüregimi biliyorum ve diger insanlari taniyorum. Gördüğüm kimseye

benzemiyorum; gitgide varolan kimseye
benzemedigime inanıyorum.¹

Devrime bağlanacak olan romantik hareketin d s nsel arka planını büyük  l de Rousseau'ya borçlu olmasının kaynağı, onun ‐insanlar arasındaki esitsizliğin kaynağı ve temelleri üzerine konuşma‐ları değildir sadece; eğitim üzerine söyledikleri bile tek başına bireysellik d s ncesinin tasiyici kolonlarını oluşturunca güçtedir. Emile ya da Eğitim  zerine adlı çalışmasında ideal eğitimin ana  lt  ‐doğal bireylik‐ olarak saptanmış; eski eğitimin insanın bireyliğini, kişiliğini hem *bedenin* hem de ruhunun engellendiğı belirtilmiştir.² Devrim dönemi Fransa'si susturulmuş bedeni konuşkan hale getirmenin en radikal biçimini melodramda bulmuştur. Melodram bir devrim sanatıdır gerçekten de. Devrimin kitlelere hızla ulaşması gereken dönemlerde, sözünü doğrudan söyleyen, iyisi kötüsü kolayca birbirinden ayrılan, mesajını karmaşıklaştırabilecek her tür ayrıntiyi titizlikle dışarıda bırakan melodram türü, her devrim sonrasında değısen sınıfsal dengelerin yarattığı belirsizlik ve huzursuzluk ortamını ‐yeni gelenleri‐ hızla eğiterek bertaraf etmeyi hedefler. Fransız melodramının kült ismi Pix r court, son derece islek hale getirdiğı melodram hakkında sunları söylüyor:

Melodram tam da toplumda en fazla
kahramanlık, cesaret ve sadakat ihtiyacı olan

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, <http://promo.net/cgi-promo/pg/t9.cgi?entry=3913> adresindeki Gutenberg sitesindeki metinden alıntılanmıştır. Alıntı birinci kitabın açılış t mceleridir. (Yazıdaki yabancı kaynaklardan yapılan diğeri alıntılarda olduğı gibi buradaki eviri de bana aittir.)

² Prof. Dr. Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984), s.385.

kesimlerine model sunar. Gündelik olayların asil yönlerini sergileyerek onlara nasıl daha iyi insanlar olacaklarını gösteriyoruz. [...] Melodram her zaman halk için öğretici bir dramatik tür olarak kalacaktır; çünkü herkes tarafından anlaşılabilir. ¹

Kuramcılar ve elestirmenler Fransız klasik tragedyasıyla melodramı karşılaştırıp, melodramı yere dursun, klasik melodramın babası kabul edilebilecek Pixérécourt karşılaştırmayı kendi lehine sonuçlandırmıştır zaten.

Orestes'in ya da Andromache'nin acılarından başka seylere de ağlayabileceğimizi keşfettik; eylem, gündelik yaşamdakilere, karakterlerin içinde buldukları koşullar bizim toplumsal koşullarımıza benzedikçe, yanılısına kusursuzlaşsın, duygusal katılım yoğunlaştıkça eğitici etki de artacaktır. ²

On sekizinci yüzyıl sonunun melodramın doğumuna tanık olması hiç de rastlantı değildir; çünkü bu doğum, Amerika'da iç savaşla, başta Fransa'daki olmak üzere Avrupa'daki devrimlerle, geleneksel toplum ve kültür dizgelerine meydan okunmasının yarattığı heyecan ve endişenin açığa çıkarttığı bir popüler tepki olarak değerlendirilmelidir. Pixérécourt'un yakın dostu ve dönemin ünlü tiyatro elestirmeni Charles Nodier kendini hep melodramın avukatı olarak tanıtmis ve Pixérécourt'un kitabına yazdığı ve neredeyse o

¹ Pixérécourt'un, 1832 tarihli bir makalesinden alıntılanarak aktaran J. Paul Marcoux, "Guilbert de Pixérécourt: the people's conscience", ed. Redmond James, *Melodrama*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), s.57.

² A.g.y.,s. 72.

günden bu yana, melodram üzerine kurulan bütün yazıların alıntılanmadan geçemediği önsözde melodram ve devrim arasında bağlantıyı da kurmuştur.

[...] melodram gerekliydi. Zaten bütün toplum sokaklarda ve meydanlarda tarihin en müthiş oyununu sahneliyordu.[...] Bu ağırbaşlı izleyiciler, bir kez barutun ve kanın kokusunu teneffüs ettiklerinden, artık buna benzer duygular pesindeydiler. Komplolara, zindanlara, savaş meydanlarına, önemli şahsiyetlerin sanssizliklerine, hainlerin kendi kazıkları kuyuya düştüklerini ve iyilerin kendilerini kurban ettiklerini, görmeye gereksinimleri vardı.¹

Restorasyon sonrasında Fransız kentlerinde suç olgusunun hep temel sorun olarak kabul edildiğini iyi bilen Nodier, savunmalarında “özellikle de alt sınıflar arasında suç oranının bu denli düştüğüne şahit oldunuz mu daha önce?” sorusuyla Fransız okurlarını en büyük korkularından yakalamayı seçmiş gibi görünmektedir. Nodier’e göre melodramın karakteristik özellikleri Terör dönemini yaşayan Fransa’nın gerçekleridir. Paris’in sokaklarını dolduran siddet, melodram sahnesindeki yerini almıştır. Melodram için siddet zaman zaman görünüm değişirse de temel yapının ana taşıyıcılarından biri olarak türün tarih içindeki devamlılığını sağlayacaktır.

Nodier melodramın moralizmini de Devrim’e verilen yanıt olarak görüyordu. Bu oyunlar “devrim ahlakını öğretiyordu; erdem ödüllendirilir, suç cezalandırılır” Bu ahlaki tutum, batılı kültürlerin

siirsel adalet, dogulu kùltürlerin de Tanrı'nin adaleti diyerek adlandirdigi sistemden farklıdır; melodram düzenin yerine oturtulabilmesi için, yerinden bir kez sökülmiş tasların yeni yerlerine yerledebilmesi için siddetin kaçınılmaz olduğunu saptıyordu böylelikle. Devrimden yana olanlar erdemleriyle birlikte ödüllendiriyor, cezalandırılan hainler, aynı zamanda cezalandırılmış ve cezalandırılacak devrim karşıtlarını da temsi ediyordu. Melodramın bilinen ak-kara karşıtlığı, iyi ile kötünün bu denli katisiksiz bir biçimde- hatta genellikle kostümlerinden sahnede ilk görüldükleri anda izleyicinin kimin hain, kimin kahraman olduğunu anlamasını sağlanırdı- karşı karşıya getirilmesi ancak yoğun bir siddet diliyle açığa çıkarılabilirdi. Türün tarih içinde sürekli evrim ilkesiyle günümüz Hollywood filmlerine dönüştüğünü varsayan yaklaşımlar, temellerini de bu bol hareket/siddet ikilisinden almaktadır.

Melodram “*ancien régime*”in düşürülmesiyle doğmuştur. Ulusal Birlik’in 13 Ocak 1791’deki deklarasyonu ile tiyatrolar ve repertuarları serbest bırakılmış ve melodramın önlenemez yükselişi, yazarların, oyuncuların ve izleyicilerin –ve türlerin- eski kısıtlama ve kurallardan kurtarılmasıyla hızlanmıştır. Sansürün kaldırılması yeni konular, yeni ethos ve yeni bir duyarlılığı gündeme getirmiştir. Melodram ilk dönemlerinde, yani devrimi izleyen ilk yıllarda toplumsal hiyerarsi ve çalışma, vicdan ve dürüstlük gibi değerleri onaylıyor ve özellikle bunları öne çıkarıyordu. Ancak tür kendini

¹ ed. Karelisa V. Hortigan, *Within the Dramatic Spectrum* içinde Jeffrey N. Coy “Melodrama, Monodrama and the Forms of Romantic Tragic Drama”, (London: University Press of America, 1985), s. 24-25.

zaman içinde geliştirdikçe ve birbirini izleyen devrimlerden beslendikçe (1830-1848-1871) melodramın yıkıcı ve ajitatif potansiyeli de keşfedilmeye başlanmıştır. 1830 ve 1848'den sonra sansürün ipleri bir kez daha gevsetilince melodram da çağdas yaşamdan yeni malzemeler devsirmeye başladı. Artık evde –özel yaşamlarında-, iste ve sokaklardaki halleriyle çalışan sınıflar, melodramın temsil ettiği en önemli sınıf haline gelmiştir. Hatta melodram ilk kez devrimin kendisini de konu edinmeye başlamıştır. On dokuzuncu yüzyıl boyunca, melodram yazarları dışında hiçbir saygın türde ürün veren yazar, Fransız Devrimi'ni, ya da Devrim kahramanlarını, Danton'u ya da Robespierre'i sahneye getirmemiştir. Melodram ise devrimi sahne tavrı birlikte temsil etmeye başlamıştır.¹ Tanzimat tiyatrosunun gözlerini Batıya çevirdiğinde gördüğü ilk tür de iste bu kendi anlatım alanını genişletmiş, ajitatif yani güçlü bir melodram türüdür.

Melodramın yalnızca Fransız Devrimi'nin kültürel yaratışı olduğunu düşünmek doğru değildir. 1917 Ekim Devrimi sonrasında da Eğitim sorumlusu Anadolu Lunaçarski'nin "Nasil Bir Melodram" başlıklı yazısında "tiyatro kadar basit ve yalın olan melodram, dramatik türlerin en üstünüdür" deniyordu.² Üstelik aynı yazısında Lunaçarski, Dumas pere'in de adını anıyor ve tiyatrodaki yeni bir Dumascilik öneriyordu. Sovyetler Birliği'nde Yeni Sinema ve Yeni

¹ ed. Jacky Bratton, Jim Cook, Christine Gledhill, *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, (London: British Film Institute, 1994), s. 186.

² Daniel Gerould ve Julia Przybos, "Melodrama in the Soviet Theatre" ed. Daniel Gerould, *Melodrama*, vol.7 (New York: New York Literaray Forum, 1980) s. 78.

Tiyatro'nun uygulamacıları da kuramcileri da hep melodramın erdemlerinden dem vuruyordu. Devrim sinemasının önemli senarist ve film kuramcılarında olan Adrian Piotrovski melodramın değişim dönemlerinin çocuğu olduğunu ve doğası gereği bireyci olduğunu saptıyordu. Melodramın sunduğu iyimserlik ve ahlaki tartışmalarda verdiği kişisel tatmin ile de yeni dönemin propagandası için uygun psikolojik zemini hazırladığını söylüyordu.¹ Stanislavski de melodramı,

[...] Devrimden sonra izleyicimizde pek çok güzel duygu uyandı. Şimdi halk bu aynı hoş ve soylu seyleri ve aynı duyguları sahnede de görmek istiyor.²

diyerek savunuyordu.

Melodramın genelde ahlaki açıdan tutucu ve politik statükoyu destekleyici olduğu düşünülse de; “solcu tiyatro”, bu türe geniş kitlelerde devrimci duyguları uyandırma becerisi nedeniyle sık sık dönecekti. Hem on dokuzuncu yüzyıl Fransız tiyatrosunda, hem de yirminci yüzyıl Sovyet tiyatrosunda aynı yoldan geçilmesi rastlantı değildir. Oyunların sonunda ahlaki düzen yeniden sağlansa da, - oyunların bugünün terimleriyle devrimci sayılmalarını engelleyen tutumları da budur zaten- protagonistini genelde yoksullardan ya da düşmüşlerden seçmesiyle, iktidardakileri değil, iktidardan mahrum edilenleri temsil etmeye yönelik oluşu, devrimci-halkçı eğilimin melodramda belli bir olanak görmesinin temelini oluşturmaktadır.

¹ A.g.y., s. 85.

² A.g.y.,s.88-89.

Peter Brooks erken dönem Fransız melodramının hem içeriği hem de biçimi açısından demokratik olduğunu saptar.

Hainler genellikle tiran ya zalimdir, kudretleri vardır ve bunu insanlara acı çektirmekte kullanırlar. Oysa masum ve erdemli kurbanlar demokratik bir evrene aittirler; imtiyaza değil, fazilete inanırlar. Küçük ve yoksul bir kız dürüstlüğü ile güçlü ve hain düşmanı yeniyorsa, bu sınıfsal egemenlik kaliplerini de değişime uğratır.¹

Hemen her coğrafyada devrim olarak nitelendirilebilecek büyük toplumsal değişimlerin hızlı ve pratik davranma zorunluluğu, melodramın somutluğunda, doğrudanlığında, yanlış yorumlanmaya, yanlış anlaşılmaya tahammülü olmayan, kendini bu tür “zaafların” dışında tutmayı seçmiş yönelimde kendini göstermektedir. Asal hedef duyguların uyarılmasıyla sağlanacak ajitasyon/egitimdir. Oyunlardaki temel iyi-kötü karsitliği ve melodramın kendine seçmiş olduğu Fransız Devrimi’nin “siddet sahneleri” ile dolu toplumsal fonu, türün alameti farikalarından biri olan siddeti ve siddetin en temel teatral göstergesi olan bedenselliği de beraberinde getirecektir.

Melodramın Bedenselliginden Gülnihal’e

Rousseau’nun bireysellik düşüncelerinden etkilenmiş olan Fransız Devrimi, birey düşüncesi ile birlikte bireysel beden düşüncesini de gündeme getirmiş oluyordu. Fransız devriminin özellikle de Terör

¹ Peter Brooks, *Melodramatic Imagination*, (New Haven: York University Press, 1976), s.44.

Dönemi olarak adlandırılan sürecinde, bütün suçların derhal ve vakit yitirmeden cezalandırılmasını öngörüliyordu. Devrim, sadece hainleri değil, devrime kayıtsız kalanları da cezalandırmalıydı; Cumhuriyet için bir şey yapmayanlar, Cumhuriyet'in isine yaramazdı. Devrimci önderler açıkça bir cumhuriyeti kurmanın yolunun ona karşı olan her şeyi yok etmekten geçtiğini söylüyordu. Yaşanan günler kadar sonradan Fransız Devrimi'ni nakletmeye yönelik tarihçilerin dili de, cesedi, bedeni, söz dağarcığının en sık yinelenen sözcükleri haline getirmisti.

[...] Bununla birlikte tasranın ayaklanması, ünlü yazar Corneille'in küçük yegeni Charlotte Corday tarafından Marat'nin öldürülmesine dolayısıyla sebep oldu. [...] Normandiya'daki durum hakkında ona bilgi vermek bahanesiyle...evine girmeğe muvaffak oldu. Boyuna kükürtlü banyolar yapmak zorunda olduğundan, Charlotte Corday'i kabul ettiği zaman henüz banyosundaydı...genç kız onun kalbi hizasına bıçağı saplayiverdi. Marat hemen hemen o anda öldü. Charlotte da altı gün sonra giyotinle idam edildi. ..Sadece Toulon şehrinde Cumhuriyetçiler, mizika ve bayraklarla kendilerini karşılamaya gelen halktan ve denizcilerden 200 kişiyi kursuna dizdiler. Ocak ayının başında kursuna dizilenler 800 kişiydi. Ondan sonra da üç ay boyunca giyotin işledi durdu. İdam edilenlerin hepsi 1000 kişi kadardı....Angers'de bir komisyon 1896 mahpusu sekiz zincir halinde kursuna dizdirdi. Rennes'de Noel günü ve ertesi gün 90 kişinin başları kesildi. Sel halinde akan kani yalamak için, köpek sürüleri daragacının çevresini almışlardı....

komisyon artik bir yargilama komedyasi oynamak zahmetine bile katlanmiyordu. Sadece tutuklulari sayip, davarlar gibi isaretlemekle yetiniyordu. K. harfi “kursuna dizilecek”, G harfi “giyotinle kafasi kesilecek” anlamina gelmekteydi. 700 kurban böylece idama gönderildi.”¹

Giyotin cezasi ve somut olarak giyotin mekanizmasi bedenini cezalandirilmesi ve bunun halkin karsisinda yapilarak bir gösteriye dönüştürülmesiyle, bedeni hem kutsamis, hem de yoketmis oluyor; bireysel beden fikrinin merkezi öneminin de temsilcisi haline geliyordu. Niceligi ne denli çarpici olursa olsun “avamin öldürülmesi”, “kralin öldürülmesi”nin yaninda pek bir anlam ifade etmemeye basliyordu. Sepete düşen basin Kral’a XVI. Louis’e ait olması Krallik kurumuna atfedilmiş olan beden-ötelik niteliginin, bedenselleştirilmesi, krallik kurumuna ve kralin sahsina iliskin her tür mistifikasyonun demistifiye edilmesi anlamini tasliyordu. Yine devrimin “fizikselliginin” ya da bedenselliginin en çarpici örneklerinden birini geçmisin monarklarinin kötü kemiklerinden kurtulmak maksadiyla eski Fransa krallarinin mezarlarinin açilip kemiklerinin çıkarilmasi olusturuyordu. Ayni islem IV. Henri gibi çok sevilen krallara, hatta “günes kral” XIV. Louis’ye bile uygulaniyordu. Belki de bütün bunlara Devrim’in sembolü ve baslangici olarak kabul edilen Bastille’in düstüğü gün, oradaki mahkumlardan biri olan ve on yildir bos bir hücrede “yatan” Marquis de Sade’in da bütün

¹ Pierre Gaxotte, *Fransiz İhtilali Tarihi*, Çev: Samih Tiryakioglu (Istanbul: Varlik Yayinlari,1962), s. 221, 222, 224.

bedenselliği ile ortaya döküldüğünü eklemek gerekiyor. ¹ Devrimin sanatı olarak tanımlanagelen melodramda anlamın doğum yeri insan bedenidir. Peter Brooks'un ima ettiği gibi, bastırılmış olan, özellikle de beden aracılığıyla fark ettirilmektedir.² Beden, sevilen/nefret edilen, arzu edilen/eziyet edilen bir gösterge olarak tiyatrodaki metin düzeyinde de anlamın taşıyıcısı kılınmıştır. Sıddetli asklar ve nefretler denli, dilin de bu güçlü duyguları ve heyecanları artiküle edebilecek şekilde sıddetle donatılması bu bakış açısıyla oldukça doğal görünmektedir.

Tanzimat tiyatrosunun Batı tiyatrosu ile ilişkisi içinde özel olarak etkilendiği hatta giderek kendine model olarak seçtiği söylenebilecek Fransız Tiyatrosunun, buraya kadar özetlenmeye çalışılan melodram türü ve bu türün toplumsal-siyasal gelişmelerle bağlantısı ile birlikte değerlendirildiğinde, Osmanlı'da gerçekleşen/hedeflenen toplumsal değişim için uygun bir anlatım aracı olduğu kolayca görülebilir.. Fransız Devrimi ile Sovyet Devrimi arasında Osmanlı Aydınlanması hedefiyle başlatılan bir dizi yenileme hareketi, özellikle de yenileme karsiti birey ve kurumların sıddetli biçimlerde cezalandırılmaları, ya da Yeniçeri Ocakı'nın kaldırılmasında görüldüğü gibi kurumu ayakta tutan üyelerin büyük çoğunluğunun yok edilmesiyle, benzer bir fonun önünde kendini ve özel olarak kendinde bastırılanı ifade etmek için kıvranan bedenin yükselmesine işaret etmektedir. Bu yükseliste,

¹ Sade ve Bastille bağlantısı için olaganüstü bir bölüm için bkz. George Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, Çev.: Aysegül Sönmezay (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997), s. 80-100.

² *Ön.ver.*, Brooks, s. 12.

Osmanli tiyatrosu, Fransiz tiyatrosundan melodram türünü ithal etmistir. Degisim dönemine ait olusuyla, egitim hedefiyle, halka açık kolay anlasilir kaliplariyla, tam da Yeni Osmanli'lerin hasret duyuyor olabilecegi türün ta kendisiydi. Tanzimat ve Mesrutiyet dönemlerinde pek fazla örneği üretilen melodramin, kültürel ya da estetik olduğu kadar politik bir strateji olduğu söylenebilir. Türkiye tiyatrosunun özellikle “egitici sorumlulugu” bugün bile tiyatronun asal varolus nedenleri arasında sayildigindan, Brooks'un deyiminde “melodramatik imgelem”in ne denli yerlesik, köklerinin ne kadar derinde oldugunun ölçütü olarak kabul edilmelidir.

Tanzimat'in ve Birinci Mesrutiyet döneminin önemli oyun yazarlarından biri olarak kabul edilen Namik Kemal'in, Gülnihal adli oyunu, pek çok Fransiz melodramında –ve dolayisiyla Tanzimat melodramlarında görüldüğü gibi- kadınlar arasında baslar. Kamuya “zinhar” yasak olan “kadın odası” kamuya açılmış, bütün mahremiyetiyle asikar edilmistir. Aynı sahne genellikle geçmişle ilgili bir sirin açığa vurulduğu, gizli ve umutsuz bir askin itiraf edildiği bir tiratla devam eder. Genç kızların fazla açılıp saçılarak “kamusal alanda” kendilerini rezil etmelerinin önünde mürebbiyelerin, dadıların, süt ninelerin ya da akrabadan saygın bir yaşli bir kadının varlığı, genç bir bedenın kendi odasında görölmesinin yanısıra bir de kalbinin en gizli sırlarını ifsa edilmesiyle altı çizilen bastırılmış olanın açığa çıkması, yaşli ve arzulanmayan bedenın varlığıyla sınırlandırılmıştır. Gerçekten de Gülnihal'in açılış sahnesi Gülnihal Kalfa ile İsmet hanım arasında, İsmet Hanım'ın odasında geçer. İsmet Hanım'ın

sevdiği Muhtar Bey'in caninin tehlikede olduğunu söylemektedir dedi Gülnihal. Tehlikeyi yaratan da, Muhtar'in amcası; zalim Kaplan Pasa'dır. Kaplan Pasa Sancak Beyi'dir, hem Muhtar'in hem İsmet'in amcasıdır. Ancak İsmet doğmadan önce gerçekleşen vahşi cinayetler, Kaplan Pasa'nın kardeşlerinin ailelerine karşı ne denli yıkıcı olabildiğini göstermektedir. Gülnihal'in ödevi, bütün bunları İsmet'e anlatarak, onun sevgilisi Muhtar'ı, Kaplan Pasa'ya karşı uyarmasını sağlamaktır.

GÜLNIHAL

Akrabanızdan Ali Bey'in su meydanda basını vurdular. Hala gözümün önündedir. Kani kaynaya kaynaya, iki karış havaya fırlıyordu. Konaktakilerin yine- fıskiye seyrine çıkmış gibi- sefalarından, ferahlarından durulmuyordu.[...] Onun küçük kardeşi Kahraman Bey'i su zindan kapısı önüne astılar. Hiç aklımdan çıkmaz. Zavallı delikanlı, ipini koparmak için ellerini boynuna attı da, hep tırnakları ile sah damarlarını kopardı. Yine konaktakiler, salıncak sefası yapar gibi eğleniyorlardı.... Dün buraya gelen hanımın babasınıyemeğe çağırdılar,[...] Birbirlerinin kilina dokunmamak için..... yemin ederken, bir çift kursun alınca, bir çift kursun da göğsüne vurdular. Zavallı şehid! Yaralı aslan gibi bıçagina sarıldı. [...] Hala hayali, her gece o kilikte konagin odalarında doluyor.[...] dayını bu evin önünde çengele astılar! Her çengelin iltığı yerden dökülen kanlar esvabının üzerinde donmuştu da,

biçarenin vücudu çiçek açmış leylak
ağacına benzemisti.¹

Melodramda isleyen “bastırılmış olan’ın beden aracılığıyla açığa vurulması” ilkesi, türün kullandığı kliselerin hemen tamamında görülebilecek ve Frederick Brown’un deyişiyle “görüntünün gerçeği yalanlaması” aracında da ifadesini bulur.² Bütün melodramlarda görüntü aldaticidir; hem kahramanlar, hem de hainler kendilerini pek çok maskenin ardına gizlemiş olabilirler. Kadınlar erkeğe, erkekler kadına dönüşür; ölümler dirilir. Oyunların olay dizisinin çözümü ulaşabilmesi için geçilmesi gereken bütün entrikalar, oyunların dogasına bu görüntü/gerçek karsitliğini yerleştirmiş; bu karsitlik da maskesinden soyunan bedene, bedenin potansiyellerine dikkat çekerek bedenselliği bir kez daha ön plana çıkarmıştır. Gülnehal’de oyunun basında dadi olarak gördüğümüz kadın, giriş sahnesinde geçmişi hakkında bilgi verdikçe onun da bir “bey kızı” olduğunu türlü talihsizliklerden sonra dadilik yapmak durumuna geldiğini öğreniriz. Bu çalışmanın asal örneği olan Gülnehal dışında kalan başka Namik Kemal metinlerinde de aynı stratejilerin izi kolayca sürülebilir. Örneğin Vatan Yahut Silistre’nin Zekiye’si oyunda erkek kılığına girer; oyunun sonunda babası olduğunu anlayacağı, dolayısıyla hem dirilen, hem kimlik değiştiren Miralay Sitki Bey aynı maske değişimini yasar.

¹ Namik Kemal, *Gülnehal*, haz. Kenan Akyüz (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2001), s.4-6. [Bundan böyle bu metne yapılacak atıflar metin içinde alıntının sonunda sayfa numarası ile gösterilecektir.]

² Frederick Brown, *Theatre and Revolution: the Culture of the French Stage*, (New York: Vintage, 1980), s. 67.

Üçüncü mecliste Gülnihal bu kez siddetin diline kadın bedenini de ekleyerek onu daha yıkıcı hale getirecektir. Muhtar sevgilisi Ismet'i görmeye gelmiştir ancak Gülnihal Kaplan Pasa'nin Muhtar'a zarar vermek için Ismet'i sevdiğinden, almaya kalkışacağından söz eder:

GÜLNIHAL

... Köpek tavsani nasıl severse, öyle seviyor: Tutacak, kemiklerini kiracak, kanini yalayacak! [...] Bu hisler onun gönlünde yedi baslı ejderha kesilmiş: Kimi vurur, kimi yutar, kimi sarar, kimi koparır, bu kadar hiyanetle basa çıkılmaz. [G. s.15-16]

Üstelik siyaset arenası da aynı siddet diliyle yogrulmuştur. Muhtar halkın kendisini sevdiğini, böyle bir hiyanete izin vermeyeceğini zanneder. Gülnihal'in neredeyse yalnızca felaketleri arşivleyen belleği onu haksız çıkaracaktır. Yine Gülnihal siyasal alandaki bu dilin özel alandaki tasiyicisidir.

Biz, çok halka kendini sevdirmiş beyler gördük! [...]İçlerinde iki saat evvel taptığı adamın kellesini kana boyanmış perçeminden tutup da, altın yağmasına yer açmak için, ötekini berikinin üstüne atanlar da vardı.[G.,s.17]

Oyunun iyileri ve kötöleri daha ilk sahneden anlaşılmıştır. Ancak burada aynı siddet dilinin sadece soyu ile ilgili olarak ya da genel yakistirmalarla değil, Kaplan Pasa'nin ta kendisi için kurulması gerekmektedir. Hain, hainlikleri tasakin bir siddet diliyle anlatılmadıkça yeterince hain olamaz. Onun zulmü ne denli yogun tümcelerle aktarılabilirse, bir halk ayaklanmasının mesruiyeti de o denli sağlanmış olacaktır. Halk haksız yere dökülen kandan

huzursuzdur, ayaklanmanın basına geçecek bir öndere gereksinim vardır.

[...]kiminin karısına dokunmuşlar, kiminin kızını kaçırmışlar, kimini dövmüşleri kimine sövmüşler, hepsini de soymuşlar![...] Gün geçmedi ki on bes günahsizi öldürmesin! Mübarek bayram günü biri on üç, biri on bes yasında iki masumu –atinin önünden geçtikleri için- çengele astırdi.[s.18,19,20]

Bütün bu konuşmaların üzerine beklenen gerçekleşir ve Kaplan Pasa'nın adamı Kara Veli konagi basar. Muhtar Bey yigit bir kahraman olarak göğsünü kursunlara sunar ancak Ismet hanım bütün melodram kadınları gibi bir çiglik atıp bayılmıştır. Sevdigi kadının bu duruma daha fazla tanık olmasını istemeyen Muhtar, “kılıcını ayagının altında kirar, tabancalarını pencereden fırlatıp atarak” [s.25] teslim olur. Kaplan'ın adamları, Ismet Hanım'a Kaplan'ın askını ilan eden mektubu bırakıp çıkmışlardır.

İkinci perde hainlerin evinde açılır. Kaplan Pasa ve annesi Pasa Hanım esine az rastlanılabilecek bir ana-ogul diyalogu üretmektedirler. Kaplan Pasa annesine gönlünün gizli derdini açmakta, Muhtar'ı nasıl kiskandığını anlatmaktadır. Annesi ona kudretini animsattırmaya çalışır ama o bunu yeterli görmez.

KAPLAN PASA

[...] Üç yüz bin kişinin baskı elimde duruyor. Hangisini istersem koparır, avucumda oynarım.[...] İster misin su ovayı yarı beline kadar bas aşağı gömülmüş adamlarla donatayım? ...İster misin aşağı mahalleyi sel basacak kadar

kan dökeyim... Ister misin bir adama,
anasinin derisini yüzdüreyim? ... Bir kere
bu kudrete bak,...bir de Muhtar'ı
yıldırımamayı düşün.[...] Cehennem
azabini ben ona dünyada çektireceğim.
Kalbini, cigerini parça parça edeceğim.[s.
30,31]

Fransız melodramlarında özellikle de kötülerin dünyası karanlık sirlarla doludur. Anne ile oğul arasında ortak islenmiş korkunç cinayetler, bu sahnede izleyici/okur ile paylaşılır.

Ben seni babamdan kurtarmaya
alet oldum, sen de beni amcamdan
kurtarmaya yardım ettin. Ya bizim
bunlardan alçak bir sirimiz var mı ki,
birbirimizden saklayacağız diye, baska
türlü görünmeğe çalışıp duruyoruz? Biz,
adeta, ana-oğul değil, iki ortak
katiliz.[s.32]

Annesini İsmet'i evliliğe razı etmeye gönderir. İsmet önce hem Paso Hanim'a hem de sonradan odaya dalacak Kaplan Pasa'ya öfke saçar. geri çekilmeyisi, ölümden korkmayisi ile zalim yöneticinin karsısına bir iktidar alternatifi ile çıkmış gibi görünmektedir. Melodramlarda ne kadar zor durumda olursa olsunlar iyi kahramanlar, kötülerden daha iyi bir etki bırakır. Gülnihal araya girip Kaplan'ı yatıştırır, İsmet'in aslında onu sevdiğini kendisinin onu nisana ikna edebileceğini söyler. Amaç Kaplan'ı yumusatmaktır. Bundan sonra İsmet ile Kötu'nün oyundaki ilk yüzyüze karşılaşmasına gelir. Ancak aralarındaki karsitliğin daha da belirginleştirilebilmesi için bu karşılaşmadan hemen önce, Kaplan'ı isbasında, halkın şikayetlerini dinleyip, her birine korkunç acılar çektirerek öldürtmesine tanık edilir

izleyici/okur. Kaplan, halka zulmetme mesaisini tamamladıktan sonra hapiste tuttuğu Muhtar’i huzuruna çağirtip ona İsmet’le nisanlanacağını, sonra nikahlanacağını ve nihayet “gerdege gireceklerini” bildirir.

KAPLAN PASA

Çildir!Çildir! Disinle kopara kopara omuzlarını ye, bakayım! Kudur! Kudur! Ellerini kurtarmaya var kuvvetini sarf et de zincir kemiklerine geçsin seyredelim! Oh! [...] İsmet’i kucığıma alacağım. Kendi kollarımı onun boynuna, onun saçlarını kendi boynuma atacığım, basımı kalbinin üstüne yaslayacağım, doyuncaya kadar zevkime sefama bakacağım. Sen zindanın kösesinde oturacaksın. O meclisi, o saadeti, o lezzeti, yanındaki duvar deliginden seyredeceksin de kendi kendini bogmaya çalışacaksın, ellerin bogazına yetisemeyecek! Kendi kendini isira isira yiyip tüketmek isteyeceksin de, boynundaki boyunduruk agzını omuzlarına götürmene engel olacak! [G. 56,57]

Kaplan’ın Muhtar’la oynadığı bu zevkli dakikalardan sonra, Kaplan’ın pek de sadık olmadığı anlaşılan “tetikçisi” Zülfikar, Muhtar’i derhal öldürmelerini gerektiğini, onu sevenlerin o gece baskına gelerek Muhtar’i kaçıracaklarını, iktidarını da elinden alacaklarını haber verir.

Oyunun üçüncü perdesi klasik melodramın, romantik tragedyalardan devralıp bünyesine kattığı geleneksel zindan sahnesiyle açılır. Gerçekten de pek çok melodramda kahraman, hain

tarafından haksiz yere hapsedilir ve oyunun bir sahnesi de bu diger mekanlardan farklılığıyla dikkat çekici, tekinsiz mekanda geçirilir. Zindanda Muhtar'ın diger mahkumlarla ilişkisini, onlar tarafından nasıl sevildiğini ve herkesin nasıl da korkunç haksizliklara maruz bırakıldığı gösterilir. Kaplan Pasa saf kötüdür. Hem kamusal düzlemde, hem özel düzlemde cinayetler işlemistir. İsmet ile Muhtar'ı birbirinden ayırarak, bu cinayetlere kulak asmayacak denli gönül ilişkilerine meraklı izleyici/okur da oyunun bundan sonraki bölümüne egemen olacak isyan temasini onaylamaya çağrılmıştır. O akşam hem Gülnihal'i seven ve ondan söz alan, hem de kardesini kurtarmis Muhtar'a borçlu hissedenden Zülfikar'ın araya girmesiyle, Muhtar kendisine sorumluluk vermiş yirmi bin kisinin emirlerini beklediği geceye karisir. Muhtar İsmet'in Kaplan'la nisanini gerçek sanmaktadır ve bu nedenle yasama istegini bütünüyle yitirmistir. Kaplan'a ve annesine belli edebileceği endisesiyle, Muhtar'ın o gece öldürülmeyip de kaçırıldığı, sağ olduğu İsmet'ten saklanmistir. Aradan on bes gün geçmiştir. Planlandığı gibi Muhtar mezarliga gelir. Bütün adamlar mezarlikta toplanacak ve safak sökmeden zalimin zulmüne son verilecektir. Muhtar adamlarini beklerken önce Mezarci'yla sohbet eder, sonra da Kaplan'ı kandirmak için dikilmiş mezar tasinin altına gidip yatar. Az sonra toplanan “isyancılardan” biri İsmet'in Muhtar Bey'in ölüm haberiyle nasıl yasa girdiğini, Kaplan Pasa'ya bir tek gün gülyüz göstermediğini, acidan delirmek üzere olduğunu anlatir. Bu bilgiler üzerine gözü açılan Muhtar intikamini alip ölümü kucaklama düşüncesinden vazgeçerek o gece Kaplan Pasa'nin sarayini basmaya kara verir. Aynı gece sarayda, İsmet'in hizmetçisi Muhtar'ı görünce

isin asli ortaya çıkar. Gülnihal ettigi büyük yeminler yüzünden Muhtar'in yasadigini saklamak zorunda oldugunu itiraf eder. Kaplan'i son bir gece oyalayacaklardır. Ancak Kaplan o gece kontrol edilemez haldedir. Gülnihal'i, Ismet'le arasına girdigi bahanesiyle bıakladigi anda Muhtar ve adamları odaya dalar. Böylece kahramanla hainin ikinci karsilaması klasik melodram gelenegine uygun biçimde bambaska kosullarda gerçekleşmektedir. Ismet ve Kaplan tarafından "l" bilinen Muhtar "dirilerek" karsılarına çıkar. Kaplan'in akildisi ktlgnn karsısında Muhtar, bir kez daha erdemden yana tavir alır ve Kaplan'in canını bağıslamak ister. Ancak araya baskaları girer. Artık ellerinde padisah fermanı vardır ve padisah bu hainin basını vurulmasını istemektedir. Oyunun son sahnesi, Ismet ile Muhtar'in mutlulukları için kendi esinin ruhuna sadakatsizlik etmek pahasına Zülfikar'in teklifine boyun eger, fedakar Gülnihal'in can vermesi ile sona erer.

Gülnihal'in bir zalime karsi, baslangıta hiç de güçlü görünmeyen Muhtar-Ismet- Gülnihal ortakliginin ve halkın desteği ile zafer kazanması, melodramda sik sik islenen "devrim" düşüncesini "mahalli bir boyutta" yeniden üretmekte, ancak "hassas dengeler" nedeniyle padisaha sonsuz bağlilik içinde olundugunun altı özellikle çizilmektedir. Padişahın baslangıta burada olanlardan kesinlikle haberi olmadığı, sonra da durumu haber aldığında, Kaplan'in kellesinin vurulmasını emrettiği, temkinli bir biçimde dile getirilmiştir. Bu temkinlilik hali özellikle de Vatan Yahut Silistre'den sonra ödenen bedel düşünüldüğünde, oldukça anlansilirdir.

HAKIM

[...] Padişahımız, bu kötü herifin idamini ferman buyurmuş. Padişahın yazılı emri bana gönderilmiş. [G. s. 141]

Hem Ahmet Hamdi Tanpınar, hem de Jale Parla bu tutumun ilimlilik olarak nitelendirilmesi gerektiği konusunda hemfikirdirler.

Bu oyunda Abdülaziz'e karşı özgürlük temasını işleyen yazar, 18. yüzyıl sonunda geçen mahalli bir isyan olayını kullanır. Ve isyancıların başı Muhtar Bey, mahalli müstebit Kaplan Pasa'ya karşı halkı ayaklandırdıktan sonra Sofya'ya gider ve Sofya Pasası'na halk tarafından yazılmış bir şikâyet mektubunu götürür. [...] Aslında yerel bir ayaklanmanın başını çeken bir asi, davasında haklıysa eğer, merkezi otoriteden destek olarak amacına erisebilirdi. [...]Ve doğal olarak baskıyı, merkezi otoriteyi yadsımayacak, fakat bu otoriteyi adalete davet edecek biçimde mesrulasıtmak ilimli bir ihtilalciliktir.¹

Ancak Ahmet Hamdi, devrimcilik niteliğini tartışmalı bulmaktadır:

Piyasın bitisi biraz gariptir. Namik Kemal, Muhtar Bey'in şahsi bir tepkiyle Kaplan Pasa'ya öldürmesine razı olmaması merkezden ferman almak suretiyle ortadan kaldırmayı tercih etmiştir. Eger sembolik olduğunu kabul edersek, buna Abdülaziz'in tahttan indirilmesi için lazım olan fetvadır,

¹Jale Parla, "Tanzimat Edebiyatında Siyasi Fikirler", *Tanzimat ve Mesrutiyet'in Birikimi*, ed. Tanil Bora, Murat Gültekinil, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001), s.227-228.

diyebiliriz. Belki de birinci sikta, halki açıktan aıga isyana tesvik etmek ithamiyla karsilasabilirdi; halbuki halkin sikayeti üzerine padisah fermani veya seriat fetvasi ile idam olunan Kaplan Pasa Osmanli tarihi için çok tabii bir seydi. Kaldi ki, Namik Kemal [...] ihtilalden, isyandan daima çekinmistir. O, Tanzimat'in çocuğudur; ihtilalden ziyade islahat adamidir.¹

Namik Kemal'in merkezi otoriteyle iliskisine iliskin bu tartisma, bir anlamda, bireysellik, bireysel beden, bireyin politik organla iliskisi açısından önem tasimaktadır. Özellikle de Namik Kemal'in tiyatro yazarligi açısından model yazar olarak ele alinabilecek Victor Hugo'nun da devrimle ya da politika ile sik sik belirsizlesen iliskisi, kaynagini ya da örneğini Fransiz melodramından almıyor olsa da, model yazar tarafından da benimsenmiş bir strateji ile örtüsmekte, kısmen mesrulastirilmiş görünmektedir. Üstelik yine melodramın devrim dönemlerinde devrimci, devrim sonrasında tutucu bir tür olması da –ya da en azından orijinal haline oranla daha statükocu bir tutuma yönelmesi– Namik Kemal'in bedenlerinin radikal olanaklarının sonuna kadar götürülmeyisinin gerekçesi olarak kabul edilebilir.

Melodram, Namik Kemal'in pek çok oyununda görülebileceği biçimde bilinçli bir tercihle devralınmış bir form gibi görünmektedir. Romantizmin çocuğu olan melodramın klasisizmle mücadele eden “savaşçı” yani, ona atfedilen “ilerici” nitelikle

¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, (İstanbul: Çağlayan Kitabevi), s. 386.

örtüsmüş; aynı nitelik, bu coğrafyada –pek de denk bir karşılık olmadığı halde- Namik Kemal'in öncülüğünde, geleneksel tiyatroya karşı çıkmakta ifadesini bulmuştur.

KAYNAKÇA

- Bataille, George. **Edebiyat ve Kötülük** Çev.: Aysegül Sönmezay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997.
- Bora, Tanil ve Gültekin, Murat. (ed.) **Tanzimat ve Mesrutiyet'in Birikimi**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Bratton Jacky ve Cook, Jim. (ed.) **Melodrama: Stage, Picture, Screen**. London: British Film Institute, 1994.
- Brooks, Peter. **Melodramatic Imagination**. New Haven: York University Press, 1976.
- Brown, Frederick. **Theatre and Revolution:the Culture of the French Stage**. New York: Vintage, 1980
- Gaxotte, Pierre. **Fransız İhtilali Tarihi**. Çev.: Samih Tiryakioğlu. İstanbul: Varlık Yayınları,1962.
- Gerould, Daniel. (ed.) **Melodrama**, vol.7 .New York: New York Literaray Forum, 1980.
- Gökberk, Macit. **Felsefe Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984..
- Hortigan, Karelisa V. (ed.). **Within the Dramatic Spectrum**. London: University Press of America, 1985
- James., Redmond. (ed.) **Melodrama**.Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Kemal, Namik. **Gülnihal**. (haz.) Kenan Akyüz. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Rousseau, Jean Jacques. **Confessions**. <http://promo.net/cgi-promo/pg/t9.cgi?entry=3913>
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.