



TÜRÜK

2021, Yıl/Year: 9, Sayı/Issue: 26, ISSN: 2147-8872

TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi
TURUK International Language, Literature and Folklore Researches Journal

Geliş Tarihi / Date of Received: **15.08.2021**

Kabul Tarihi / Date of Accepted: **15.09.2021**

Sayfa / Page: 128-140

Research Article / Araştırma Makalesi

Yazar / Writer:



Arş. Gör. Zehra Kaplan

Aksaray Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü

zehra.bali@hotmail.com

ALİ HAYDAR BEY'İN TÜRK TRAJEDİSİNİN İLK ÖRNEKLERİ OLARAK BİLİLEN 'SERGÜZEŞT-İ PERVİZ' VE 'İKİNCİ ERSAS' OYUNLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME*

Öz

Tiyatro, insana ilişkin her şeyin sanatsal bir yeniden yaratımla canlandırılması esasına dayanır. Toplum hayatı ve insan ilişkilerini dinamik bir biçimde sergileyen tiyatro, sahne sanatlarının yanı sıra edebiyatın da önemli bir koludur. Batı'da komedi, trajedi gibi türler ayırımına dayalı tiyatro tarihi Antik Yunan'a kadar götürülebilmesine karşın, Türk tiyatrosunun farklı türlerle tanışması genel bir kabulle Batı'nın örnek alınarak bir kültür ve medeniyet değişiminin yaşandığı 19. yüzyıla dayandırılır. Bunun öncesinde Meddah, Orta Oyunu, Karagöz gibi gülmeye dayalı geleneksel Türk seyirlik oyunlar halkın ihtiyacını karşılamış ve komedi türü, yüzyıllar boyunca önemini korurken bir gelenek hâlini almıştır.

Türk tiyatrosunda komik olanın karşısına trajik olan Ali Haydar Bey'in trajedi türünde yazmayı denediği *Sergüzeşt-i Pervîz* (1866) ve *İkinci Ersas* (1866) adlı oyunları ile konulur. Ali Haydar Bey, *Sergüzeşt-i Pervîz*'in önsözünde trajedinin ilk örneğini vermiş olmakla iftihar ettiğini belirtir ve bu oyunu hakkında yapılan bütün eleştirilere rağmen *İkinci Ersas* adlı eserini trajedi türünün ikinci örneği olarak kaleme alır. Ali Haydar Bey, genel bir kabulle Türk tiyatrosunda trajedinin kapılarını açan isim olarak benimsenmiştir. Ancak bu örneklerin tam anlamıyla trajedi bilgisi ve anlayışıyla yazılıp yazılmadığı tartışmaya açık bir konudur. Bu çalışmada *Sergüzeşt-i Pervîz* ve *İkinci Ersas*

* Bu makale Prof. Dr. Müzeyyen Buttanrı danışmanlığında hazırlanmış olan *Türk Tiyatrosunda Trajedi* adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

oyunları dram sanatı bağlamında ele alınarak trajik/dramatik oluşumlar bakımından değerlendirilecektir.

Anahtar kelimeler: Türk Tiyatrosu, Ali Haydar Bey, Sergüzeşt-i Pervîz, İkinci Ersas, Trajedi, Dram

A REVIEW ON ALI HAYDAR BEY'S 'SERGÜZEŞT-İ PERVÎZ' AND 'İKİNCİ ERSAS' PLAYS KNOWN AS THE FIRST EXAMPLES OF TURKISH TRAGEDY

Abstract

Theater is based on the animation of everything related to human beings with an artistic re-creation. The theater, which displays social life and human relations in a dynamic way, is an important branch of literature as well as performing arts. Although the history of theater based on the distinction of genres such as comedy and tragedy in the West can be traced back to Ancient Greece, the acquaintance of Turkish theater with different genres is generally based on the 19th century, when a culture and civilization change was experienced by modalling the West on itself. Before that, traditional Turkish theatrical plays based on laughter such as Meddah, Orta Oyun and Karagöz met the needs of the people and the comedy genre has become a tradition while maintaining its importance for centuries.

Tragic has been put up against comic with the plays of Ali Haydar Bey named *Sergüzeşt-i Pervîz* (1866) and *İkinci Ersas* (1866), which are written as the genre of tragedy. Ali Haydar Bey, in the preface of *Sergüzeşt-i Pervîz*, states that he is proud to have given the first example of the tragedy, and despite all the criticisms made about this play, he has written the play named *İkinci Ersas*, as the second example of the tragedy genre. Ali Haydar Bey has been adopted as the name that opens the doors of tragedy in Turkish theater with a general acceptance. However, whether these examples were written with the full knowledge and understanding of tragedy is a matter open to debate. In this study, the plays of *Sergüzeşt-i Pervîz* and *İkinci Ersas* will be evaluated in the context of drama art and evaluated in terms of tragic/dramatic formations.

Key words: Turkish Theatre, Ali Haydar Bey, Sergüzeşt-i Pervîz, İkinci Ersas, Tragedy, Drama

Giriş

Tiyatro, söz ve eylemin birleşmesiyle ortaya çıkar. İlkçağlardan bugüne kadar hemen her toplumda o toplumun yapısına ve koşullarına bağlı olarak gelişen bir tiyatro anlayışı var olmuştur. Tiyatronun insan üzerindeki etkisi oldukça fazladır. Klasik anlamda tiyatro, bu etkiyi ya güldürüp eğlendirerek ya da ağlatıp düşündürerek sağlar. Bu genel kabul çerçevesinde oyunlar iki temel tür üzerinden gelişme gösterir. Bunlar; ortalamadan daha aşağıda olan insanları ve daha sıradan

konuları gülme unsurunu öne çıkararak işleyen ‘komedyâ’ ve insanların daha ağırbaşlı ve ciddi yanlarını gösteren ‘tragedya’ türleridir.

Tragedyanın, Eski Yunancada ‘tragos’ ve ‘oidie’nin birleşmesiyle ‘tragoidia’ sözcüğünden doğduğu genel kabul görmektedir. Tragos, keçi; oidie ise ezgi, türkü anlamı taşımaktadır. Tragedyanın ‘keçi ezgisi/türküsü’ anlamını, Dionysos şenliklerinde korodaki kişilerin kutsal hayvan kabul ettikleri keçinin postunu giymelerinden aldığı bilinmektedir (Nutku 1971: 31; Nutku 2001: 34). Kaynağını ise İÖ. 7. ve 6. yüzyıllarda Antik Yunan’da yapılan ayinlerden aldığı bilinmektedir. Tanrı Dionysos onuruna düzenlenen şenliklerde doğaçlama olarak söylenen dithyrambos şarkıları ve bu şarkılara eşlik eden ritmik hareketlerden oluşan dans figürleri, tragedyanın ortaya çıkışını hazırlamıştır. Dionysos tapınıcı için düzenlenen şenliklerin gelenekselleşmesi ve ilk oyuncuların ortaya çıkması ile birlikte tiyatral hareketlilik bir düzen kazanmıştır. Bu hareketliliğe mitosların da yerleştirilmesi sonucunda ilk oyunlar ortaya çıkmıştır. Bu çerçevede ilk tragedya konuları, konu kaynağının mitoslar olduğu, bu mitosların dramatize edilmesi ve estetik bir üslupla işlenmesi ile tragedya anlayışının geliştiği görülmektedir (Kaplan 2014: 2).

Tiyatro sanatına ve tragedya ile ilişkin ilk bilgilere Aristoteles’in *Poetika* adlı eserinde ulaşılmaktadır. Özellikle tragedya konusunda ilk olmakla birlikte en genel geçer bilgileri sunan Aristoteles, *Poetika*’nın altıncı bölümünde tragedyanın tanımını yapar:

“[...] O hâlde tragedya, ahlâksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içinde aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü (mythos) değildir. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis)” (Aristoteles 2011: 22).

Aristoteles’in kuramının çıkış noktasını Aiskhylos, Sophokles ve Euripides’in oyunları oluşturur. Nitekim Antik Yunan tragedyası da bu yazarların oyunlarına dayandırılmaktadır. Aristo mimesis (taklit), peripetie (baht dönüşü), anagnorisis (tanınma), karakterin özellikleri (tanrısal ya da yarı tanrısal olması, soylu ve üst sınıfa mensup oluşu), oyunun felaketle sonlanması, seyircide yarattığı haz ve arınma duyguları, ahlak eğitimi vb. ortak yönlerden hareketle tragedyanın bir tür olarak unsurlarını belirlemiştir. Şener’in tespitleriyle; “Aristoteles tragedya sanatını genel olarak bir taklit sanatı olarak tanımladıktan sonra bölümleri ve öğeleri üzerinde durmuş, her öğesini destan şiiriyle karşılaştırmış, tragedyanın amaçladığı etkiye olan katkısını dikkate alarak açıklamıştır” (Şener 2006: 41). Onun tragedya ile ilişkin görüşleri sonraki dönemler için yol gösterici olmuş, ayrıca pek çok yeni düşüncenin doğuşuna kaynaklık etmiştir.

Taklit/mimesis, bütün tiyatro türlerinin olduğu gibi tragedyanın da temel unsurudur. Platon, mimesisi ‘gerçeğin benzerini yapma’, ‘kopya etme’ bağlamında olumsuz yorumlarken yarattığı ciddi etkilenme nedeniyle de zararlı bulur. Buna karşın öğrencisi Aristoteles kuramında mimesise önemli bir yer verir ve gerçeğin “tipik, inandırıcı ve ideal biçimde yansıtılması” (Şener 2006: 30) olarak değerlendirir. Ayrıca mimesise sanatın yaratıcılık işlevini de yükler. Taklide dayanan tragedya, soylu ve ciddi hareketlerin taklit edilmesiyle ortaya çıkar. Nitekim komedyâ ile arasındaki ayrımın temelinde de bu vardır.

“Tragedya, bir kahramanın kendi çevresindeki koşullarla savaşıp yenik düşmesini anlatan bir oyun türüdür. Kahramanın yenildiği şey her zaman ondan daha büyük onun yaşamından daha anlamlı olan bir şeydir. Kahramanın savaşımından evrensel boyutları içinde önemli bir olay çıkar, ama bu sonuç kahramanın yenik düşmesiyle önem kazanır. Tragedya insanı derinlemesine ele alır [...] insanın çevresiyle çatışmasını gösterirken ona kendi gerçeklerini de öğretir. Tragedyanın sonunda maddi ve manevi bir yok oluş yer alır” (Nutku 2001: 33-34).

Bonnard da tragedya tanımının merkezine insanı koyar ve insanoğlunun kendini tanıması için fırsat yarattığını dile getirir:

“Tragedya, insana kendini savunabilmesi ve insanî gelişimini tamamlayabilmesi için insanlığın gidişatını ve özdoğasını yönlendiren gerekli yasaları tanıtır. O, bize evrendeki yazgımızın ve gönlümüzün zayıf yönlerinin neden olduğu yıkımların oluşturduğu manyetik alanları gösterir. Tragedya insanoğluna; oyundaki kahramanların tanrılarla giriştiği o zorlu pazarlık ve savaşlarda, evrenin o en gizli güçlerine ve yaşamı besleyen kaynaklarına sahip çıkmaya çağırır. Böylece insanoğlu, kendi gücünü ve sınırlarını daha iyi tanımış olur” (Bonnard 2006: 145-146).

Tarih boyunca toplumların gelişimlerine paralel olarak tragedya düşüncesi de değişime uğramış, buna bağlı olarak temel özellikleri sabit kalmakla birlikte tragedyalar çağlara ve toplumlara göre değişiklik göstermiştir. Ancak Aristoteles’in tespitleri hangi dönemde olunursa olunsun belirleyici olmuştur. *Poetika* bir dönem önemini kaybederken onun yerine Horatius’un *Ars Poetika* adlı eserinin ilgi topladığı görülür. Dolayısıyla tragedya ahlakına uzun bir dönem Horatius’un tragedyaya dair fikirleri de egemen olmuştur (2014: 3).

Antik Yunan; ilk oyunların ortaya çıktığı ve tiyatroya ilişkin kuramsal alt yapının olduğu oldukça ivmeli bir dönemdir. Klasik trajedi geleneği bu dönemde oluşurken en refah zamanlarını da yine bu dönemde yaşar. Halkın yozlaşması sebebiyle Roma döneminde daha çok eğlence ön plana çıkar. Dolayısıyla kaba ve bayağı eğlence arayışı karşısında tragedya etkinliğini yitirirken komediya büyük ilgi görür. Ortaçağ’a gelindiğinde ise tragedyanın kilise boyunduruğunda var olma savaşı verdiği görülür. Halkı derinden etkilediği fark edilen tiyatro oyunlarına ilk başlarda müsaade edilmez. Ancak daha sonra tiyatro, kiliseler tarafından dinî duyguları telkin etmek amacıyla bir araç olarak kullanılır. Bu dönemin tiyatrodaki öne çıkan ismi Dante olur (2014: 4).

Rönesans; özgür düşüncenin ve insan odaklı hayat felsefesinin önem kazandığı aydınlanma sürecidir. Roma Dönemi ve Ortaçağ’da amacından saptırılan tragedyanın Rönesans döneminde tekrar özüne kavuşturulması hedeflenir. Bunun yolu, Antik kültürü yeniden canlandırmaktır. Antik Yunan’ı yeniden canlandırma adına hareket edilse de artık tragedyanın Antik Yunan tragedya anlayışından sıyrılmış ve insana odaklanarak yepyeni bir boyut kazanmış olduğu görülür. Rönesans tiyatrosunda tragedya, Shakespeare ile doruğa ulaşır. Shakespeare ile birlikte tragedyanın bilinen kuralları yıkılır ve ‘Tanrılar dünyası’ndan ‘insanların dünyası’na dönülür. Böylelikle dram türü ortaya çıkar. 1660 Akımı da denilen Klasik döneme gelindiğinde klasik tragedya anlayışına yönelim olur ve bu değer yargılarıyla oyunlar yazma düşüncesi oluşur. Hümanizmle birlikte artık önemli olan ‘insan ve insanın sorunları’dır. Trajedi tanımları artık ‘Tanrı’ değil ‘insan’ odaklıdır. Racine ve Corneille, tragedyalarıyla bu dönemde türün devamlılığını sağlayan önemli oyun yazarlarıdır. Oyunlarda biçimsel kurallara uyma ve ahlaki yönden eğitici olma gayeleri güdülür. 18. yüzyıl

tragedyası, preromantikler ve ardından romantiklerin düşünce sistemleriyle klasik anlamdaki tragedya geleneğinden tamamıyla uzaklaşır. İlk etapta Voltaire, Diderot, Rousseau gibi düşünürlerin tiyatro düşünceleri tragedyayı şekillendirir. 19. yüzyılın ilk yarısına gelindiğinde romantik öğreti; üç birlik kuralını, akılcı bakış açısını ve tiyatro türlerinin kesin çizgilerini reddeder. Romantik akım, kendi öğretileriyle ‘romantik dram’ı yaratır. İlk kez Almanya’da ‘Sturm und Drung’ akımıyla romantik atılım başlasa da Romantizmi en zirvede yaşayan tiyatro, Fransız tiyatrosu olur. Hugo’nun *Cromwell*’i Romantizmin beyannamesi olurken *Hernani*, romantik düşüncenin başarı getiren oyunu olur. 19. yüzyılın ikinci yarısında gerçekçi akım edebiyata ve sanata olduğu gibi tiyatroya da doğal bir bakış açısı getirir. Tragedya eski etkinliğini kaybederken, trajik olana ilişkin bakış açısı da değişir. Gerçekçi akım, kısıtlanan akılcı insanın değerlerini koruma mücadelesi ile trajik olanın ortaya çıktığı düşüncesi üzerine kuruludur. Bu akıma göre, tragedya eski biçim kalıplarına uymadığı gibi ahlak kurallarının taşıyıcısı da olmamalı ve bir öğretiye hizmet etmemelidir. Modern sonrası oyunlar; Simgecilik, Yeni Romantizm, Estetikçilik gibi akımların etkisiyle yazılan oyunlardır. 20. yüzyılda tragedya türü ise artık bir insanlık trajedisine dönüşmüştür. Yalnız, yabancılaşmış, güçsüz ve parçalanmış insanın durumu konu edilmektedir. Tragedyanın bütün kuralları yıkılmış, çatışmanın yerini anlamsızlık almış ve tragedyadan ziyade trajik insan hâlleri önem kazanmıştır (2014: 4-5).

Antik Yunan tragediyalarında dram unsuruna ilk olarak dinî törenlerde rastlanıldığı gibi Türk tiyatrosunda da dramın ilkin din anlayışı merkezinde ortaya çıktığı görülür:

“Eski zamanlarda Türkler ulu kabul ettikleri değerler adına ayinler düzenlemiş, ölen kişiler için ölenin ruhunu yüceltme adına şiirler ve ritmik hareketlerle ‘yuğ’ adı verilen törenler yapmışlardır. Mitlerini Şamanizme bağlı olarak oluşturmuşlardır. Antik Yunan’da kutsal kabul edilen hayvan keçi iken Türklerde hayvan cinsi çok çeşitlidir. Eski tören ve ritüellerde söz ve eylem birleşerek ilk dramı ortaya çıkarmıştır. Türklerin İslâm ile tanışmalarıyla ritüel ve törenler farklı bir mahiyete bürünmüştür. Taziyeler, tragedyaya olan benzerliğiyle dramatik sahadaki ivmeyi göstermesi açısından önem taşır” (2014: 6).

Türk tiyatrosu, kaynağını kuşaktan kuşağa aktarılan sözlü kültür ürünleri ve mitlerden alır. Kültürel belleğin yitimini önlemek için sözün metne dönüştürülmesi oldukça önemlidir. Söz ya da temsilin aksine yazılı metnin ömrü sonsuza uzayabilir. Türk tiyatrosunun yazılı metinle buluşması geç olmuştur. Türle ve türler ayırımına ilişkin birikim ise ancak Batı tiyatrosunun örnek alınmasıyla oluşmuştur. Türk tiyatrosu, Batı tiyatrosunun üç bin yılı aşkın sürede kat ettiği süreci çok daha kısa bir zamanda kat etmek zorunda kalmıştır. 18-19. yüzyıllarda Türk tiyatrosundaki sahne sanatıyla ilgili gelişmeler trajediye altyapı sağlaması bağlamında önemli bir yere sahiptir (2014: 6).

Türk tiyatrosunda ‘trajedi’ farklı pek çok kelime ile karşılanmıştır. ‘Fâcia’, ‘dehşetli fâcia’, ‘tragedya’ nispeten daha az kullanılsa da ‘hâile’, ‘korkunç-acıklı-neticesi sürurlu tiyatro’, ‘manzum ve kavafi-i mukayyede-yi havi bir fâcia-i tarihiye’, ‘dört matrazı şamil tiyatro dramı’, ‘mukaffa bir fâcia’, ‘bir fâcia-i tarihiye’, ‘esasî tarihi-i sahiha müstenid dram’ vb. isimler oldukça fazla kullanılmıştır (And 1971:145-146). Kaplan’ın tespitiyle; Türk tiyatrosunda “Çok sayıda eser, “fâcia” adıyla verilmesine karşın, oyunların çoğu trajik duruştan bile yoksundur. İçlerinde

barındırdıkları acıklı durumlar, oyun sonlarındaki felâketler bakımından oyunlar bu tasnife uygun görülmüştür” (2014: 8).

19. yüzyıl Türk tiyatrosu, Batılı anlamda tiyatronun Türk edebiyatına girmesi, teorik temellerin atılmasının yanında ilk örneklerin oluşturulması bağlamında önem taşır. Şinasi, *Şair Evlenmesi* adlı oyununu 1859 yılında yazarak Batılı tiyatro anlayışının ilk örneğini yerel bir konuyu gülmeye dayalı işleyerek verir. Yıldız, Hayrullah Efendi'nin 1844 yılında yazdığı ancak telifinden yaklaşık yüz yıl sonra yayınlanan *Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşenî* adlı dramına dikkat çeker. Bu iki denemenin ardından Türk tiyatrosunun Ali Haydar Bey'in manzum tiyatrolarıyla tanıştığından söz eder (Yıldız 2006: 109-110). Türk edebiyatında ilk trajedinin Ali Haydar Bey tarafından kaleme alındığı genel bir kabul olmuştur (Akı 1963: 54; Çetintaş 2008: 284). Ali Haydar Bey, manzum olarak kaleme aldığı *Sergüzeşt-i Pervîz* ve *İkinci Ersas* oyunlarını özellikle 'trajedi' adıyla neşreder. *Sergüzeşt-i Pervîz* (1866) adlı ilk trajedi denemesinin önsözünde, “Şiirimize bir trajedi yolu açtım, ikmal ve intizamına bu yolda beni takip edecek zevât-ı kiramın (şerefli zatlar) muvaffak olmalarını temenni eylerim” (Ali Haydar Bey 1866: 1) ifadesiyle trajedinin ilk örneğini vermiş olmakla iftihar ettiğini dile getirir.

Trajik/Dramatik Oluşumlar Bağlamında *Sergüzeşt-i Pervîz*

1866'da basılan 55 sayfadan oluşan *Sergüzeşt-i Pervîz*, Ali Haydar Bey'in ilk telif eseridir. Bu manzum oyun üç perdeden (fasıldan) meydana gelir. Oyunda yer alan kahramanlar; Pervîz, Pervîz'in hocası Âkil, hizmetçi Çaresaz, Pervîz'in âşık olduğu kadın Hoşhüma ve Hoşhüma'nın kölesi Hüsrev'dir.

Oyunu kısaca özetlemek gerekirse; bir mirasyedi olan Pervîz, mal ve para düşkünü, hiçbir erkeği gerçekten sevmeyen fattan Hoşhüma'ya âşık olur. Hocası Âkil, Pervîz'i bu aşktan vazgeçirmek ister ancak başarılı olamaz. Hoşhüma'yı Pervîz'in hizmetçisi Çaresaz büyütüştür. Pervîz, yazdığı mektubu bir kese altın ile birlikte Çaresaz aracılığıyla Hoşhüma'ya gönderir. Pervîz'in kendisini ölesiye sevmesi Hoşhüma'nın hoşuna gider. Üstelik onun varlıklı olduğunu anlayınca bir müddet onunla eğlenmeye karar verir. Pervîz, bütün varlığını Hoşhüma için harcayarak yoksul düşer. Sefil bir hâlde kırlarda dolaşarak hâinden şikâyet ederken hocası Âkil yanına gelir ve ona ettiği nasihatleri hatırlatır. Pervîz, gerçekleri çok geç anlamıştır. Olay örgüsünün devamında Hoşhüma'nın evinde bir yangın çıkar. Yangından zor kurtulan Hoşhüma, çok değer verdiği zenginliğini kaybederek çaresiz kalır. Yaptıklarına pişman olur ve bu pişmanlığını dile getirirken Pervîz'in hocası Âkil onu görür. Kötülük yapanın kötülük bulacağına dair beyitlerini sıralar ve bunları duyan Hoşhüma utancından ölür.

Antik Yunan tragediyalarında kahramanlar, soylu kimseler ya da soylu bir karaktere sahip kişilerdir. *Sergüzeşt-i Pervîz*'de yer alan kahramanlar ise tragedyalardaki/klasik trajedilerdeki kişiler kadrosundan çok daha farklıdır. Bu kahramanlar asil değil, daha dünyevî bir duruşa sahiptir. Klasik trajedilerde trajik kahraman 'sorumlu'dur ve onun çöküşü kendi içindeki ahlaki bir zaaf ya da fiilî bir günahın varlığıyla ilgilidir. Ayrıca bu trajedilerde hızlı bir yükseliş ve ardından gelen düşüş vardır. Trajik kahramanın yüceliği de acı sonu da karakteriyle ilgilidir. Trajik karakterin ahlaki özelliğiyle kaderi arasında bir uyum söz konusudur. Klasik trajedilerde yer alan bu özellikler, *Sergüzeşt-i Pervîz*'de aynı şekilde görülmez. Oyunda göze çarpan en temel çatışma, gönül ilişkisi

üzerine kuruludur. Bu çerçevede olaylar mirasyedi bir genç olan Pervîz ile hazları ekseninde yaşayan Hoşhüma arasında gelişen zıtlıklarla ilerler. Pervîz'i zaafa götüren şey, âşık olması; felakete yol açan durum ise bu aşkın önlenememiş olmasından kaynaklanır.

Âkil, kelime anlamı olarak 'aklı başında, akıllı davranan, doğru kararlar veren' anlamlarını taşır. Pervîz'in hocasına bu ismin verilmiş olması tesadüfi değildir. Akıllı, bilgili ve kültürlü bir hoca olan Âkil, öğrencisinin yanlışla sürüklenmesini engellemek ister ancak başarılı olamaz. *Sergüzeşt-i Pervîz*'deki kahraman Âkil, Antik Yunan tragedyalarındaki kâhini çağırıştırır. Antik Yunan tragedyalarında kâhin, geleceği görerek kahramanlara uyarılarda bulunan kişidir. Tıpkı kâhin gibi Âkil de Pervîz'i ilerde başına gelecekler konusunda uyarır. Ancak Âkil'in uyarıları tecrübesinin getirdiği olgunluğun bir sonucudur. Oyunlarda aynı rolü üstleniyorlarsa da her iki kahramanın altyapısı farklılık taşır. Klasik tragedyalarda kâhin, felsefi ve mitsel bir altyapıya gönderme yapmasına karşın *Sergüzeşt-i Pervîz*'de hoca Âkil'in rolü daha dünyevî ve tecrübeye dayalıdır.

Klasik trajedilerde çatışma, oyunun sürekliliği için oldukça önemlidir. Çatışma iyi ve kötü güçler arasında değil, doğruluk bakımından eşit güçler arasında gerçekleşir. Çatışan iki taraf da kendince haklıdır ve oyun sonunda bir tarafın destekçisi olmak ve bir tarafa karşı yakınlık duymak mümkün olmaz (2014: 168). *Sergüzeşt-i Pervîz*'e bu noktadan bakıldığında, iki zıt yaratılışın çatışması söz konusudur. Biri, âşık olduğunda sevdiği kadın için her şeyi feda edebilen Pervîz'in yaratılışı, öteki hiçbir zaman sevemeyecek olan Hoşhüma'nın havai ve ihtiras dolu mizacıdır. İki farklı yaratılışın çatışıyor olması, klasik trajedi anlayışının 'eşit dengelerin çatışması' normunu karşılar gibi görünmesine karşın Hoşhüma'ya atfedilen servet düşkünlüğü özelliği ve yaratılan yanlı bakış açısı *Sergüzeşt-i Pervîz*'i klasik trajediden uzaklaştırıp drama yaklaştıran bir unsur olarak belirir.

Klasik trajedilerin ana kahramanı, seyircide/okuyucuda beğeni ve sempati yaratır. Kusursuz değildir ancak oldukça üst bir kimlik sergiler. Onu bulunduğu mevkiden düşüren bir trajik hatası (hamartia) söz konusudur. Bu hata aracılığıyla aslında karşıdakilere evrensel bir mesaj iletilir. Bu mesaj doğrultusunda insan bilgisizliğinin bilgisine ulaşır ve hiçbir zaman kaderini kontrol edemeyeceğini anlar. Kendinden üstün bir gücün varlığını ve insan gücünün sınırlı olduğunu kabul eder. Dolayısıyla klasik trajedilerin asıl meselesini kendini tanıma/tanınma (anagnorisis) oluşturur. Trajik olan, belirsizlikten beslenir. Özellikle Antik Yunan tragedyalarında insanın bilgisizlikten bilgi boyutuna geçiş sürecinde çektiği sıkıntılar yansıtılır. Trajik kahraman, bilgiye ulaştığı anda felakete uğrar. *Oidipus* ve *Kral Lear* gibi tragedyalar, tanınma sürecini dikkat çekici biçimde işlemektedir. Fakat bu tanınma, ancak yıkım karşılığında elde edilebilir. Trajik karakterler felaket tarafından eğitilirler ve ölümlerle birlikte yükümlülüklerini tamamlar (2014: 168). *Sergüzeşt-i Pervîz*'deki kurguya bakıldığında ana kahraman olan Pervîz, âşık olması sonrasında gelişen olaylar zincirinde çok etkin bir duruş gösteremez. Pervîz'in trajik hatası, âşık olmasıyla birlikte mantıklı hareket edemeyerek kendini duygularına esir etmesidir. Oysa Antik Yunan tragedyalarında çatışan iki kahraman, özünde akıl ve duygu çatışmasının oyuncularındır. Bu oyunlarda akıl ve duygu çatışır, ancak her ikisi de birbirine üstünlük sağlayamaz. Bu; eşit dengelerin çatışması demektir. *Sergüzeşt-i Pervîz*'de ise Pervîz duygunun en belirgin temsilcisidir. Ancak âşık olduğu kadın Hoşhüma aklın ya da eşit bir iyi duygunun değil, kötücül olanın temsilcisi konumundadır. Dolayısıyla bu oyunda klasik trajedilerdeki çatışmayı bulmak mümkün değildir ve anagnorisis, eserde farklı bir şekilde

gelişir. Tanınma, son perde olan üçüncü fasıldadır. Pervîz, bütün malını kaybetmiş ve sefil bir hâlde kırlarda dolaşmaktadır. Ahlaki zaafının onu düşürdüğü felaketi çok geç fark etmiştir. Oyun sonunda Hoşhüma da perişan bir hâldedir. Çıkan yangında bütün varlığını kaybederek Pervîz gibi çaresiz kalmıştır. Varılan son noktada her ikisi de kararlarından ötürü pişmanlık içindedirler. Hoşhüma, Âkil'in kötülük yapanın kötülük bulacağına dair sözlerini duyduktan sonra utancından ölür. Hoşhüma'ya hak ettiği ceza verilmiştir. Hoşhüma'nın bu şekilde felakete uğraması klasik trajedi kurallarına ters düşer. Çünkü kötülük yapanın cezalandırılması seyircide bir rahatlama yaratmaktadır.

Klasik trajediler üzücü bir olayla veya yıkımla biter. Dramda ise felaketin nedenleri dünyevîdir, ortaya çıkan sorunlar teknik ya da sosyal yollarla aşılabilir. Ayrıca dramda açıklanabilir sebeplere dayanan bir acı son vardır. Oysa klasik trajedilerde felaket; trajik oyun kişinin bütününü kavranamayan ve akıl çerçevesinde üstesinden gelinemeyecek güçler karşısındaki yenilgisiyle ortaya çıkar. *Sergüzeşt-i Pervîz*'de final, klasik trajedinin sonuna uygundur, çünkü ölümlü sonlanır ve hüznüldür. Ancak klasik trajedi anlayışına ters düştüğü nokta, ölümcül sonun akılla kavranamayan bir boyutta değil, daha sıradan bir sebeple yani Hoşhüma'nın utancından ölmesi ile sonlanması ile gerçekleşmesidir. Dramatik son bakımından *Sergüzeşt-i Pervîz* daha çok drama benzer.

Trajedi türünün klasik formu, seyircide dehşet ve ürperti hisleri uyandıracak şekilde sonlandırılır. Ancak tarafsızlık ilkesi hiçbir zaman göz ardı edilmez. Bu çerçeveden bakıldığında *Sergüzeşt-i Pervîz*'in seyircide yarattığı duygular tarafsızlık taşımaz, iyinin sonu belirsiz bırakılırken kötü felakete uğrar. Klasik trajedinin sağaltma, arındırma ve serinkanlı düşündürme işlevi çok önemlidir. Ali Haydar'ın oyununda yarattığı atmosfer ise sağaltmadan ziyade ahlakçı ve faydacıdır. Pervîz'in nezdinde seyirciye ahlak dersi verilir ve Hoca Âkil'in, öğüt niteliğindeki şu dizeleri ile karşılaşılır:

“Uyan nefesine yâr şeytan olur

Cahime (cehenneme) girince pişmiyan olur.

Beş on günlük ömrü geçir hayr ile

Fenalıkla zaten getirme dile

Hayr işle hayr gelsin başına

Gözün dikme asla elin aşına

Ne verdiyse Mevla kanaat edip

Onun şükrü için ibadet edip

Edepli kişilerle düş kalk hemen

Edepsizlere uyma bakma aman

Eğer dinleseydin beni sen o gün

Başın taşa değmezdi mirim bugün” (Ali Haydar Bey 1866: 53).

Klasik trajedilerde seyirci serbest bırakılır, her şey gözler önüne serildikten sonra karar verme yetkisi seyircinin kendindedir. Seyirci dilediğini düşünmek konusunda özgürdür. Oysa *Sergüzeşt-i Pervîz*'de seyirci iyi olana bizzat davet edilir. Edepli olması noktasında uyarılara maruz kalır. İyi olanı yapma konusunda bir dikte söz konusudur. Bu çerçevede oyunun klasik trajedi anlayışından tamamıyla uzaklaştığı görülür.

Trajik/Dramatik Oluşumlar Bağlamında *İkinci Ersas*

Türk tiyatrosuna trajediyi bir tür olarak kazandırmak isteyen Ali Haydar Bey, yazdığı ilk trajedi fazla ilgi görmemesine rağmen oyununa sahip çıkar ve beğenmeyenlere karşı hücumla kalkışır. Bununla yetinmeyerek trajedi türünde ikinci oyununu kaleme alır. Ali Haydar Bey'in *İkinci Ersas* adlı eseri de Türk edebiyatında trajedi türünde ilk oyun örneklerinden biri olarak kabul edilir. Ali Haydar Bey, oyunun hatime bölümünde ilk oyunu *Sergüzeşt-i Pervîz*'e atılan itiraz taşlarından incinmediğini, aksine her birinin kendisi için iftihar olduğunu, hakikatte kadri ve kıymeti olmayan bu manzumenin mütalaaya nail olduğu müddetçe âlemde payidar kalacağını söyler. Hakkında söylenenlere cevap vermenin gereksiz olduğunu dile getirir. Bu manzumeler hakkında şüpheye düşen varsa kendisine müracaat etmelerini ister" (Ali Haydar Bey 1866: 1).

Ali Haydar Bey, 1866 yılında basılan ve 32 sayfadan oluşan *İkinci Ersas* adlı ikinci telif oyununu da manzum olarak kaleme almıştır. İki fasıldan oluşan bu oyunda yer alan kahramanlar; Sasaniyan hükümdarı II. Ersas, rahip Nerses, Kayserin kızı Olimpiyat, Ersas'ın evlendiği ikinci kadın Peransim'dir.

Oyunu kısaca özetlemek gerekirse; toprakları eski İran padişahlarından Şapur Şah tarafından ele geçirilen Sasaniyan Hükümdarlarından II. Ersas, kıyafet değiştirerek Nerses adında çok akıllı ve itibarlı bir rahibi ziyaret eder. Rahipten iki isteği vardır; bunlardan ilki Rum kayserinin kızı ile evlenmek, ikincisi ise kızın babasının yardımınıdır. Rahip Nerses, her iki isteğinin de gerçekleşeceğini söyler. Ersas'a Rum kayserinden yardım geleceğini ve askerleriyle Şapur üzerine yürümesini haber eder. Bu bilgiler sayesinde Ersas savaştan galip çıkar ve kayserin kızı Olimpiyat ile evlenir. Rahip Nerses ona askerini dağıtmamasını ve dikkatli olmasını öğütler. Çok geçmeden Ersas tekrar savaşa gider. Karısı bu duruma isyan ederek savaşı lanetler. Olimpiyat kocasının savaştan dönmesini beklerken Ersas, Peransim adında bir kadınla gizlice evlenir ve sarayına getirir. Bunu öğrenen Olimpiyat acılara boğulur, derdini rahip Nerses ile paylaşır. Nerses, ona sabırlı olmasını öğütler. İki kadın arasında kıskançlık öne çıkar. Peransim, Ersas'ın asıl kendini sevdiğini söyler ve kıskançlığından Olimpiyat'ı hançerleyerek öldürür. Hemen sonra yaptıklarından pişman olan Peransim, kendini hançerleyecekken rahip Nerses onu görür ve engel olur. Ersas geldiğinde karşılaştığı bu kanlı sahne karşısında üzüntüye boğulur ve bayılır.

Ali Haydar Bey, seçtiği kahramanlar bakımından ikinci trajedi denemesi olan bu oyunda klasik trajediye daha çok yaklaşmış görünür. Kahramanlarını hükümdar, kayser, kayserin kızı gibi rollerden seçmesi, klasik trajedilerdeki soylu kişilerin yaşamlarını konu edinme özelliğiyle ortaklık gösterir. Sasaniyan hükümdarı II. Ersas, savaşta üstün başarılar gösteren, cenge yatkın, soylu bir kahraman olarak çizilir. Ancak Rahip Nerses, klasik trajedilerdeki geleceği gören ve gelecekte haber veren kâhin görünümünden uzaktır. Olayların gidişatını yönlendirirken Tanrı'ya tevekkül etmek gerektiğini yineler. Peransim pişmanlık içinde kendini öldürmek istediğinde ona inziva

köşesine çekilmesini ve yaptıklarından ötürü af dilemesini nasihat eder. Büyük bir gücün varlığına ve ondan af dilemenin gerekliliğine vurgu yapar. Onun deyişlerinde Tanrı'yı öven beyitlere rastlanır:

“Kızım şüphe var mı hoş eyler Hüda

Hüdaya eğer bağlanırsa kişi

Olur hayra tebdil her bir işi

O'dur âleme emr-ü ferman eden

O'dur âleme lutf-u ihsan eden” (Ali Haydar Bey 1866: 23).

Tragedyalarda hızlı bir yükseliş ve ardından gelen hızlı bir çöküş söz konusudur. II. Ersas'ın yükselişi cenklerde gösterdiği başarılarla olur. Ancak Ersas özel hayatında tam aksine düşüşe geçer ve en sonunda sevdiği kadını kaybetmesiyle felakete uğrar. II. Ersas'ın aşırılığı kendine çok güvenmesinden ve gizlice ikinci evliliği yapmasından kaynaklanır. Ali Haydar Bey, onun uğradığı felaketten hareketle seyircide bir bilinçlenme durumu ve arınma yaratma konusunda bu trajedisinde daha başarılıdır. *İkinci Ersas*'ta mesajlar, *Sergüzeşt-i Perviz*'de olduğu gibi birebir dizelere dökülmez. Yalçın ve Aytaş, Ali Haydar Bey'in bu trajedi denemesinde Corneille'in etkisinde olduğunu düşünürler (Yalçın ve Aytaş, 2005: 141).

Trajedilerde çatışma önemli bir kurgu unsurudur. *İkinci Ersas*'ta trajik sonu getiren çatışma, iki kadının aşk ve kıskançlık hisleriyle aşırı duygulanmaları ile yaratılır. Klasik trajedilerde eşit güçlerin çatışması ilkesi bağlamında akıl-duygu çatışması yaratılarak bir sağaltma yapılırken, bu oyunda insan merkeze alınarak ve insani zaafın öne çıkarılması yoluyla çatışmanın kurgulandığı görülür. Söz konusu önemli ayırım oyunu drama yaklaştırır.

Tanınma, tıpkı Ali Haydar Bey'in ilk oyununda görüldüğü gibi bu oyunda da son bölümde yani ikinci fasılda gerçekleşir. Fakat bu tanınma, klasik trajedilerde olması gerekenden farklıdır. Klasik trajedilerde trajik olan dengeli karşıtlıktan doğar, ancak *İkinci Ersas*'ta çatışan güçler dengeli değildir. Denge, orantı ve uyum ilkesi göz ardı edildiği için tamamlanmışlık sağlanamamıştır. Bu nedenle “Tamamlanmış, bütünlüğü olan bir hareketin taklidi” (Şener 2006: 33) olan tragedya anlayışının dışına çıkmış olur. Eylem birliği ve neden-sonuç bağının kurulması gereken klasik trajedilerin aksine bu oyunda gelişigüzel bir sonla karşılaşılır.

Klasik trajedilerde trajik etkiyi pekiştirmek ve arınmayı sağlamak için olağandışına yer verilir ancak bu beklenmedik durumlar bile salt rastlantısallık üzerine kurulmaz. Seyirci ummadığı şekilde gelişen olaylar karşısında şaşkınlık yaşar ancak olay örgüsünü de inandırıcı bulur. İronik olaylar eşliğinde dolaylı bir anlam yakalanır (Şener 2006: 35). *İkinci Ersas*, kurgusal zayıflığıyla klasik trajedi geleneğinden bu bağlamlarda uzaklaşır. Baht dönüşü, trajik etki yaratma konusunda etkili görünmez.

Klasik trajedilerde trajik etkinin yaratılabilmesi için oyun kişinin ne çok iyi ne de çok kötü olması gerekir. Böylelikle oyun kişisiyle özdeşleşme ihtimali en aza indirilirken trajik etki güçlendirilir (Şener 2006: 37-38). Bu oyunda trajik kahramanlara estetik bir uzaklık kazandırılmamıştır. Peransim kötücül bir kadın olarak çizilirken Olimpiyat iyicil olanın

temsilindedir. Bu sebeple Olimpiyat'ın ölümü seyircide üzüntü ve acıma duygusu uyandırırken Peransim hiddet uyandıran bir kahramana dönüşür. Dolayısıyla oyunda klasik trajedilerde gözetilen duygusal ölçünün dışına çıkıldığı görülür.

İkinci Ersas'ta klasik trajedi geleneğinin dışına çıkılan bir nokta da kanlı sahnelerin yansıtılma biçimidir. Klasik trajedilerde kanlı sahneler seyircilerin gözleri önünde gerçekleşmez, haberci ya da ulak aracılığıyla duyurulur. Ancak oyunda Olimpiyat'ın Peransim tarafından sahnede öldürüldüğü, dolayısıyla kanlı sahnelerin seyircinin gözü önünde gerçekleştiği görülmektedir.

Genel Değerlendirme ve Sonuç

Bu çalışmada Türk tiyatrosunda trajedinin bir tür olarak var olup olmadığı veya ne şekilde yer aldığı soruları üzerinden hareket edilmiş, özellikle Ali Haydar Bey'in Türk tiyatrosunun ilk trajedi örnekleri olarak genel kabul gören *Sergüzeşt- Pervîz* ve *İkinci Ersas* adlı manzum oyunlarının trajik/dramatik oluşumlarına odaklanılmıştır. Bu noktada söz konusu trajedi denemelerine ilişkin çeşitli tespitlere değinmek yerinde olacaktır: Özön, Ali Haydar Bey'in trajedi yazma noktasında onu takip edeceklerin muvaffak olmaları temennilerine karşın bu eserlerin trajedi ile alakalarının hemen yok gibi olduğu düşüncesindedir (Özön 1945: 129). Ayrıca *Tiyatro Edebiyatımız Hakkında* adlı yazısında bu trajedilerin başarısız olmasını nazım dilinin köklü bir surette eskiye bağlı bulunduğu bir zamanda olmasına bağlar (Özön 1944: 7). Akyüz'e göre "Müellif, klasik trajediye şeklen de uyma düşüncesiyle eserlerini manzum yazmayı düşünmüştür, ancak ilk eserin kuruluşu ve teması daha çok dram karakteri taşımaktadır" (Akyüz 1995: 59). And, Tanzimat döneminde tragedya yazmak isteyenlerin tragedyanın gerektirdiği kuruluşu, çatışmayı, izlenim ve etkiyi gerçekleştirmediğine dikkat çekerken, bu 'eksik ya da taslak tragedya' yerine 'manzum dram' tasnifini uygun görür (And 1972: 341). Sevük, otuz yaşında Türk tiyatrosunda trajedinin yolunu açmakla öğünen Ali Haydar Bey'in trajedi tekniğinden haberi olmadığını, Paris'te iken Komedi Fransez'de eski klasiklerin trajedilerini görerek bu türü denemeye kalktığını söyler. Oysa Ali Haydar Bey'in göremediği yegâne şey, yaklaşık bir asırdır tüm Avrupa'da olduğu gibi Fransa'da da trajedinin ortadan kalkmış olmasıdır (Sevük 1944: 93).

Bu çalışmada yapılan karşılaştırmalardan hareketle varılan sonuca göre, söz konusu oyunlar klasik trajedi geleneğinin dışındadır ve dram türüne işaret etmektedir. Türk tiyatrosunda trajediden ziyade bir dram geleneğinin doğmuş ve gelişmiş olması, bu minvalde Ali Haydar Bey'in tür olarak trajediyi denemek istemesine karşın oyunlarının manzum dram türüne yaklaşmış olması, dönemin sosyal ve edebî oluşumları çerçevesinde düşünülmelidir. Bu bağlamda dönemin tiyatrosundaki Shakespeare etkisi göz ardı edilemez. Klasik trajedinin biçimsel özelliklerini gevşeten Shakespeare, ortaya koyduğu yeni biçimle dram geleneğinin yaratıcısı olmuştur. Türk tiyatrosunda Shakespeare'in dram anlayışının geniş ölçüde kabul görmesi, klasik trajedi geleneğinin benimsenmemesine kaynaklık etmiştir.

Diğer taraftan Batı tesirinde ürünlerin verilmeye başlandığı yıllarda kaleme alınan ilk Türk oyunlarında bilhassa Fransa etkisi görülür. Bu dönemlerde Fransa'da klasik akım yerini Romantizme bırakmıştır. Dolayısıyla Tanzimat yazarları Klasisizmi yeterince tanıyamamıştır. Romantizm, dönem yazarlarının hürriyet, millet, adalet, milliyet gibi hassasiyet gösterdikleri ilkelere ve heyecanlı mizaçlarına uymuştur. Böylelikle Türk tiyatrosu klasik trajedi ile değil, dram

ile ciddi bir tanışıklık yaşamıştır. Victor Hugo, Lamartine, Alfred de Musset gibi romantik yazarlar, ilham kaynağı olarak görülmüştür. Dolayısıyla Türk tiyatrosunun Avrupa'nın romantik eğilim içinde olduğu bir dönemde Batılı tarz tiyatroyu benimsemesi, Türk trajedisinin değil Türk dramının doğuşuna kaynaklık etmiştir, denilebilir. Özellikle dönemin etkili isimlerinden biri olan Namık Kemal'in romantik anlayışı benimseyerek dram türünde oyunlar yazması, dönemin diğer yazarlarını da etkilerken romantik dramın yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu doğrultuda Fransız etkisinin hâkim olduğu ilk Türk oyunlarının klasik trajedi anlayışına dâhil edilemeyişi anlaşılır görünür.

Sonuç olarak Ali Haydar Bey, 1866 yılında kaleme aldığı *Sergüzeşt-i Pervîz* ve *İkinci Ersas* adlı oyunları ile Türk tiyatrosunda trajedi geleneğini başlatmak istemiştir. Onun Türk tiyatrosuna trajedi türünün ilk örneklerini kazandırma çabası takdir gerektirir. Nitekim komedi türünde seyirlik oyunların beğenisi içinde olunan bir dönemde trajedi yazma teşebbüsü oldukça kıymetlidir. Bu çalışmada her iki oyun da trajik/dramatik oluşumlar bağlamında ele alınmış ve bu oyunların klasik trajedi formuna uygun olmadığı görülmüştür. Manzum olarak yazılmış olan bu oyunlar, dram türü içinde değerlendirilmeye daha uygun görünmektedir.

Kaynaklar

- Akı, Niyazi (1963). *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yay.
- Akyüz, Kenan (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Ali Haydar Bey (1866). *İkinci Ersas*. İstanbul: Tasvîr-i Efkâr Matbaası .
- Ali Haydar Bey (1866). *Sergüzeşt-i Pervîz*. İstanbul: Tasvîr-i Efkâr Matbaası.
- And, Metin (1971). *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923*. Ankara: İş Bankası Yay.
- And, Metin (1972). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*. Ankara: İş Bankası Yay.
- Aristoteles (2011). *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bonnard, Andre (2006). *İnsan ve Tragedya*. Çev. Yaşar Atan. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Çetintaş, Mehmet (2008). "Sergüzeşt-i Pervîz". *Cogito Tragedya Özel Sayısı*. Sayı: 54, İstanbul: YKY, s. 283-289.
- Kaplan, Zehra (2014). *Türk Tiyatrosunda Trajedi*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.
- Nutku, Özdemir (2001). *Dram Sanatı Tiyatroya Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nutku, Özdemir (1971). *Dünya Tiyatrosu Tarihi (Başlangıcından XVIII. Yüzyılın Sonuna Kadar)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Özön, Mustafa Nihat (1945). *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Özön, Mustafa Nihat (1944). "Tiyatro Edebiyatımız Hakkında". *Türk Tiyatrosu Dergisi*. Yıl: 15, Sayı: 165.
- Sevük, İsmail Habib (1944). *Tanzimattan Beri Edebiyat Tarihi I*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şener, Sevda (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.

Yalçın, Alemdar ve Gıyasettin Aytaş (2005). *Tiyatro ve Canlandırma*. Ankara: Akçağ Yay.

Yıldız, Sadettin (2006). *Tanzimat Dönemi Edebiyatı*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.