

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E AYDINLIK BİR YÜZ:

ABDÜLHAK HÂMİT TARHAN

AYNUR DEMİRCAN

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara
Eylül 2003

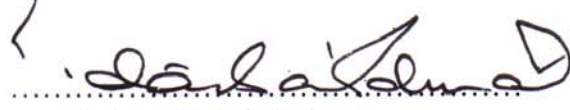
Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Aynur Demircan

babama

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.



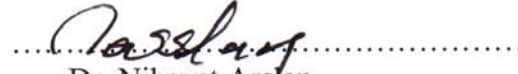
Prof. Talât Sait Halman
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.



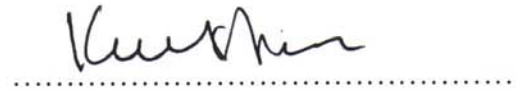
Prof. Bilge Ercilasun
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.



Dr. Nihayet Arslan
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı



Prof. Dr. Kürşat Aydoğan
Enstitü Müdürü

ÖZET

Abdülhak Hâmit Tarhan (1852-1937), Türk edebiyatında, şiir ve tiyatro alanlarında verdiği eserlerle hacimli denebilecek bir külliyatın sahibidir. Şair/yazarın, Tanzimat döneminden başlayarak, İstibdat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet'in ilânına kadar geçen süre içerisinde, “medeniyet projesi” dahilindeki çalışmalara destek verdiği ve yenileşme hareketlerini desteklediği, eserleri incelendiğinde ortaya çıkan bir sonuçtur. Abdülhak Hâmit Tarhan'la ilgili araştırma ve inceleme yapan akademisyenlerin ve edebiyat bilimcilerin, üzerinde birleştikleri bir diğer konu ise, yazarın “kadın sorunu”na titizlikle eğilmiş olduğudur. Gündüz Akıncı, “bizim ilk feminist yazarımız Tarhan'dır” iddiasında bulunmasına rağmen, yazarın bu yönüne ilişkin ayrıntılı bir çalışma yapılmadığı, dikkat çekicidir. Bu tez çalışması çerçevesinde, Abdülhak Hâmit Tarhan'ın tiyatro oyunları, şiirleri, hatıraları ve mektuplarından da yararlanılarak, kadın sorununa bakış açısı ve önerdiği çözümler, Osmanlı-Türk kadın hareketine katkıları ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Tiyatro, şiir, feminizm, modernizm.

ABSTRACT

Abdülhak Hamit Tarhan (1852-1937) is the author of a large and comprehensive volume of works is one of the most prolific authors in Turkish Literature whose works range from poetry to drama. It can be easily deduced through a rough analysis concerning his works that the poet/author had endorsed the works published within the framework of "project of civilization" and pro-reformist movements which occurred along the period beginning from Tanzimat Era (Administrative Reforms in 1839) including İstibdat Era (Oppression) and Meşrutiyet Era (Constitutional Monarchy) till the Proclamation of Republic in 1923. There is also a general agreement among the pundits of literature and scholars who carried out researches regarding Abdülhak Hâmit Tarhan that he scrutinized the "female problematic" in his drams and poems. Although Gündüz Akıncı strongly argued that "Abdülhak Hâmit Tarhan is the first feminist author in Turkish Literature", it is remarkable that no research has been carried out regarding this aspect of the author so far. Within the framework of this study, Abdülhak Hâmit Tarhan's perspective of female problematic, his propositions concerning the solutions and his contributions to the Ottoman-Turkish Feminist Movement has been argued by means of analyzing his drama works, memories and letters.

Key words: Theater, poetry, feminism, modernism.

TEŞEKKÜR

Elinizdeki tezin yazılma süreci değişik sıkıntılarla geçmiş olmasına rağmen, bazı insanlar tez yazarına olan desteklerini ve inançlarını her durumda devam ettirmişlerdir.

İlkin değerli hocam Prof. Talât Sait Halman'a ve Abdülhak Hâmit Tarhan ile ilgili her konuda bilgilerini benimle seve seve paylaşan ve yol gösteren Prof. Dr. Bilge Ercilasun'a, Prof. Dr. İnci Enginün'e ve Dr. Nihayet Arslan'a sevgi ve saygılarımı sunuyorum.

Ayrıca, özellikle teknik ve moral konusunda her daim özveriyle elimden tutan ve yanımda olan aileme, varlıkları ile her zaman kendimi güçlü ve mutlu hissetmemi sağlayan dostlarım Ebru ve Süalp Erdoğan, Nihal Kartal, Gülşah Ayhan, Abdülkadir Güneytepe ve okul arkadaşlarım Gülşen Çulhaoğlu ve Kerem Gün'e teşekkür etmekle yetiniyorum. Bölüm sekreterlerinden Elâ Şengündüz ve Aslıhan Selvi'ye de yardımlarından ve hatırlatmalarından ötürü teşekkür borçluyum.

Siz olmasaydınız, bu tez yazılamazdı.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
Özet	v
Abstract	vi
Teşekkür	vii
İçindekiler	viii
Giriş: Bir Kadın Dostu	1
I. Evlilik ve Kadın	11
II. Aile Kurumu	28
A. Osmanlı'da Aile ve Hekimbaşılar Ailesi	28
B. Hâmit ve Aile Anlayışı	31
1. Hâmit ve Anne Figürü.	41
2. Hâmit ve Baba Figürü	48
III. Kamusal ve Özel Mekân Açısından Kadın ve Eğitim	58
A. Kamusal ve Özel Mekân Açısından Hâmit'in Eserlerinde Kadın	58
B. Kadınların Eğitimi Konusu ve Hâmit.	78
1. Hâmit ve Eğitimi	79
2. Kadınlar ve Eğitim	81
IV. Abdülhak Hâmit Tarhan'ın Dramalarında Kadın Tipleri	88
A. Sanatına Yön Veren Kadınlar: Annesi ve Eşleri	88
B. Masalımsı/Mucizevî/Olağanüstü Kadınlar	93
VI. Sonuç	103
Ekler	107

Ek A	Abdülhak Hâmit Tarhan'ın Yaşamı (1852-1937)	108
Ek B	Abdülhak Hâmit Tarhan'ın Dramaları	111
Ek C	Abdülhak Hâmit Tarhan'ın Resimleri 1: Ailesi	113
	Resim 2: Çocukluğu	114
	Resim 3: Eşleri	115
	Resim 4: Abdülhak Hâmit Tarhan	116
VII.	Seçilmiş Bibliyografya.	117
VIII.	Özgeçmiş	128

GİRİŞ

BİR KADIN DOSTU

Abdülhak Hâmit Tarhan (1852-1937), Tanzimat'tan Cumhuriyet'in ilânına dek geçen süre içinde, Türk edebiyatına tiyatro ve şiir alanlarında kazandırdığı eserlerle önemli bir yer edinmiştir. Eserleri arasında özellikle, tarihi bir oyun olan *Tarık* ve "Makber" günümüzde klasik denebilecek düzeyde okunmaya devam edilir. Ayşegül Baykan, *Nezihe Muhittin ve Türk Kadını 1931* başlıklı kitapta, dağılan bir imparatorluk ve onun yerine kurulan cumhuriyet rejiminin tarihçesini verirken, aynı zamanda Hâmit'in Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne uzanan sürece ettiği tanıklığın da kısa bir özetini yapar:

Islahatçıların çabalarıyla 1876'da kurulan ilk anayasal düzen, Sultan Abdülhamit muhafazakâr-İslâmcı kesimlerin desteğiyle gücünü arttırınca başarısızlığa uğradı. 1908'de Jön Türkler'in yeni bir anayasal düzen, özgürlükçü bir politik iklim ve Türk ulusal kimliğine ilişkin yeni fikirler ile iktidara gelmesiyle Abdülhamit istibdadı sona erdi. 1913'te Balkan Savaşları'nın ve 1918'de Birinci Dünya Savaşı'nın yenilgiyle sonuçlanması, Jön Türkler'in iktidarına noktayı koydu. Bağımsızlık Savaşı, 1919'da Anadolu'da Atatürk liderliğinde başladı. Türkiye, Batılı, laik, milliyetçilik modellerine dayanan bir ulus devlet olarak doğdu. Ekim 1923'de meclis yeni rejimin cumhuriyet olduğunu ilân etti ve 1924'de yeni anayasayı onayladı. 1926'da hilafetin kaldırılması ve yeni

Medeni Kanun'un kabulü ile ülke tamamen laik bir nitelik kazandı. (22-23)

Hâmit'in edebiyat dünyasına girdiği ilk yıllarda Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Vefik Paşa gibi devrin aydınlarının, temel prensibi *yararcılık* olan sanat anlayışından etkilendiğini; ancak edebî açıdan *kendine özgülüğünü* fark ettikten sonra, "sanat için sanat" prensibiyle, "ferdî/içe dönük" bir edebiyatın temsilcisi olduğu görülür. Yazar, edebî tutumu yüzünden devrinin bazı edebiyatçıları tarafından devamlı eleştirilmesine rağmen kendi bildiğini okumakta ısrarcı davranır. Hattâ, kendi ismini, tüm edebiyat akımlarından ve edebiyatçılardan bağımsız bir ekol olarak değerlendirir. 6 Şubat 1910'da, *Servet-i Fünûn* Dergisi'nde yayımlanan bir mektubunda, "Hâmidizm"i şu şeklide özetler:

Garp üdebâsıyla pek o kadar meşgul olmadığımı, İran şuarasından Sadi ile üdebâsından Hâfız'ı ve Firdevsi'yi sairlerine tercih ettiğimi ve Frenklerden ise Shakespeare, Hugo, Lamartine ve Corneille ile Racine'den başkalarıyla tevaggülüm mahdud bulunduğunu ve Romantizm, Realizm, Sembolizm, Klasisizm meslekleriyle benim bile bile hiçbir münasebetim olmayıp, âsâr-ı kemterânemden bunların cümlesiyle ihtilâtda bulunduğuma kail olanlar var ise de itikadımca "Hâmidizm"den başka sâir olduğum meslek gösterilemeyeceğini ve eslâf-ı Osmaniye içinde sâir üdebâmız gibi kudemâdan Fuzuli, Bâki, Nâbi, Nef'i, Nedim, Galib ve emsali eâzım-ı şuarayı kemal-i ihtiram ile yâd ve hattâ bunlardan bazılarını taklidi dahi itiyad ettiğim malum ise de en sahîh feyz ü ilhâmı Şinasi ve Kemal ve Ekrem mektebinden telakki eylediğimi ve kendi âsârımdan hangisini takdir ettiğime gelince: Bunlar evlat kabilinden olmağla birini diğerinden ziyade sevmek kabil olmayıp

cümlesini de gâh takdir gâh tekdir etmekte muztar kaldığımı eyana müsaraaat eder ve “hayat-ı hususiye-i mesâinizin hutut-i esasîsi nedir” sualine cevaben de edebiyat, siyasiyat ve bir de maatteessüf havaiyattır” derim. (*Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Mektupları 2* 671-72)

Hâmit’in dünya görüşü reformcu bir yapıda olmasına rağmen kullandığı dil giderek eskiyen ve zorlaşan bir çizgi takip eder. Şair, diplomatlık mesleği yüzünden uzun yıllar yurt dışında yaşadığı için günlük konuşma diline uzak kalır ve dildeki değişimleri takip edemez. Bu yüzden 1880’li yıllarda yazdığı dramalarında kullandığı dilin benzerini, hattâ daha eskisini yazdığı son eserlerine taşır. Ancak, bu durumun yalnızca anavatanından uzakta yaşamakla bir ilgisi yoktur. Hâmit’in her zaman “en büyük hocam” diyerek andığı ve Tanzimat döneminde sanatın halk için yapılması gerektiğini düşünen Namık Kemal bile öğrencisini eleştirilere karşı savunmak zorunda kalır; “[S]onunda Abdülhak Hâmid’in *Duhter-i Hindû* adlı eserinin anlaşılması için Türkçe’ye çevrilmesi gerektiği düşüncesini öne sürenlere, bu kitabın tiyatrodâ oynanmak için yazılmayıp, okunmak için olduğu cevabını verir. Bu suretle de iki çeşit Türkçe’nin arasındaki ayrıntının ortadan kalmayacağını üstü kapalı da olsa anlatmış olur” (Karal 316).

Abdülhak Hâmit Tarhan, Arapça, Farsça, Fransızca, İngilizce gibi dilleri değişik seviyelerde bilir ve bunları zaman zaman eserlerinde dilediğince kullanır. “Sahra” ve “Belde” başlıklı şiir kitaplarında bu duruma sık sık tanıklık edilir:

Gerçi gayet güzel civânsın sen.

Ne gezersin Lak’ın kenârında?

Kimse bakmaz sana yabansın sen.

Yakışır mı bu mevsime bu jaket?

Ne kadar köhne yaptığın tuvalet. (“Sahra” 54)

Hele sen böyle değildin evvel.

Böyle hiç olmaz idin müsteskal.

Dâima tâlib-i centilmendin.

Hep dömi-monda ederdin rağbet. (“Belde” 100)

Yukarıdaki dizelerde; *Lac, jaquette, toilet, gentleman, demi monde* kelimeleri Fransızca ve İngilizce olup, Hâmit tarafından “Lak, jaket, tuvalet, centilmen, dömi-mond” biçiminde kullanılmıştır. Bu nedenle, yazarın neredeyse tüm eserlerinin gerek devrindeki, gerekse günümüzdeki okuyucu tarafından anlaşılmasında güçlükler ortaya çıkar.

Şemsettin Kutlu, *Türk Edebiyatı Antolojisi: Tanzimat Dönemi* başlıklı çalışmasında, dönemin büyük bir şairi olarak gördüğü Abdülhak Hâmit Tarhan’a da yer vermiş, yazarın eserlerinde kullandığı dile ilişkin aşağıdaki saptamalarda bulunmuştur:

Hâmid’in dili ve anlatımı üzerinde de ciddilikle durulabilir. Manzum, mensur ve özellikle manzum eserlerinin çoğunda onun Türkçesi arkadaşlarınınkinden ya daha külfetli ya da daha yetersizdir. Eserlerini tiyatro kılığında veren şairin, bu eserlerin konularını seçimi de çoğu zaman kınanmıştır. (141)

Yazarın kullandığı dil ve üslûp bakımından keyfî seçimlerine ilişkin tespitlerde bulunan ve eleştiren sadece Şemsettin Kutlu değildir. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Abdülhak Hâmid” başlıklı yazısında, Kutlu’nun konuya ilişkin yaptığı tespitleri öteye götürerek, Hâmit’in tüm eserlerinde aynı hataya düştüğünü ifade eder:

Bunun başlıca sebebi şüphesiz Hâmid’in muayyen bir dil anlayışına sahip olmayışıdır. Onda “dilin mutlakı” yoktur. Hiçbir sanatkâr, sanatının en

esaslı unsuru karşısında bu kadar keyfi kalmamıştır. Şinasi, yeni bir dilin peşindeydi. Hedef olarak aldığı halk ona bu dilin yolunu gösteriyordu. Namık Kemal, eskinin tesiri altındaydı, ve ona aksülamel yapıyordu. Dili sadeleştirmekle işe başlayan Hâmid bir müddet sonra kendisini doğrudan doğruya dilin üstünde görür. Onun için bir dil değil, üç dilden alınmış, karışık, keyfi bir dil vardı. Dildeki bu düzensizlik, Hâmid'in şiirini bir nevi kararsızlık içinde bırakır. Şurası da var ki o mükemmeli istemiyordu. Nihayet bütün bu eserlerde sağlam ve mütecanis bir dilin yokluğunu tekrar söyleyelim. Bütün tenkidlerimiz, bütün dikkatlerimiz bu zaafın yanında alelâde teferruat kalır. Yukarıda birkaç yerde “tiyatro dildir” demiştik. Hâmid'de dil zevki, dil anlayışı yoktur. Hakikatta bir zevk anarşisinin mahsülüdür. O anarşiyi sonuna kadar devam ettirdi.

(19. Asır Türk Edebiyatı 589)

Şükran Kurdakul da “Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Şiir” başlıklı makalesinde, Hâmit'in şair yönüne ilişkin aşağıdaki değerlendirmelerde bulunur:

Çağdaşları “Şair-i Âzam” olarak nitelendiriyorlardı Abdülhak Hâmid'i. Kullandığı değişik nazım biçimleriyle eskiye karşı başarılı bir “ihtilâl”in öncüsü sayılıyordu. Namık Kemal, Tevfik Fikret, Yahya Kemal gibi kendisinden önce gelenlerle sonra gelenlerin de övgülerini kazanmıştı. Gerçekte Şeyh Galib ve Nedim'in Divan şiirinin getirdiği değişimleri değerlendirerek kendisine, doğaya ve doğa karşısında kafasında beliren –kimileri çocukça- sorulara dayanan şiir taslakları kaldı ondan. Çünkü estetiğini bulmuş bir şiir dili yaratamamıştı. İlk bulduğu deyişlerle yetiniyordu. Dağınıktı ve sözcük beğenisi yoktu. Değişik

konularda ve çok yazdığı için geniş bir şiir evreni kurmuş gibi görünmesine karşı yüzeyseldi. (423)

Buna rağmen, “1914 yılında İstanbul Belediyesi’nin ve dönemin ünlü aydınlarının girişimleriyle kurulan ve temel prensibi sahne sanatçısı yetiştirmek ve ulusal bir tiyatro kurmak olan Dâr-ül Bedâyi’nin ilk danışma kurulunun edebi komite başkanlığına, Abdülhak Hâmit Tarhan getirilir” (Sevengil 187).

Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* kitabında özel bir yer ayırmayı uygun gördüğü Abdülhak Hâmit Tarhan’ın dramalarını, şairin iyi bir tiyatro eserinin vazgeçilmez unsurlarından sayılan “sahnedeyne oynanabilirlik” kuralını hiçe sayarak yazması yüzünden gayet yerinde ve haklı olarak şöyle eleştirir, “[o]ynanmak için yazmamak ne’ın birinci şartını kabul etmemektir. Oynanmak için yazmamak tiyatronun bütün kaidelerine, bu sanatı yapan bütün muvazaalara meydan okumaktır” der (588). Abdülhak Hâmit Tarhan’ın yaşamını “pek az tesadüf edilecek derecede talihli” bir süreç olarak görür ve bir şair olarak zaaflarından söz açar (*Edebiyat Üzerine Makaleler* 272). Aynı yazıdaki, “[D]enebilir ki, Hâmid’in dehâsı, bizi bir virânedeyne ayılmak için vakit vakit bir sarayda mest etmekten hoşlanır” şeklindeki yorum ise, Tanpınar’ın şairin şiir anlayışını da benimsemediğinin bir kanıtıdır (275). Günümüz edebiyat araştırmacılarından Cevdet Kudret ise, “[Ş]inasi’nin açtığı başarılı yoldan sapıl[masına] neden olan edebiyatçıların başında Abdülhak Hâmit Tarhan’ın gel[diğini]” belirtir (396).

Yazarın tiyatro oyunları da “büyük meseleler” diye tabir edilen olayları tartışan, şiir mi, drama mı olduğuna karar veremediğinden kurguda ve konu seçimlerinde alabildiğince dağınık ve özensiz yapıtlardır. En önemli zorluk ise okunmalarındaki güçlükten kaynaklanır. Bunların arasında özellikle tarihi oyunlar dikkat çekicidir. Hâmit, yazarlık hayatında öznel, özellikle dramalarında dünya

tiyatro tarihinde eşi benzeri zor görülen trajik olayları anlatmayı seçen bir edebî kişilik olmasına karşın, bazı değerlendirmeciler üzerinde ciddi ve saygın bir edebiyatçı izlenimini bırak(a)maz. Şair Turgut Uyar, Hâmit'e ilişkin görüşlerini aktardığı yazısında, şairi açıktan açığa eleştirir ve “Hâmit'e saygı duyarım. Şiir adına, tiyatro adına yaptığı bütün saçmalıklara, bütün gülünçlüklere karşın, Türk şiirindeki yenilikçilerin en gözü pekidir o” der (10).

Abdülhak Hâmit Tarhan, tiyatro oyunlarında kalabalık bir kadro şeklinde, her yaştan, her ırktan, her dinden insana yer verir. Ancak, Hâmid'in tiyatro eserlerini “sahneye giremeyen şiir” olarak değerlendiren, Yılmaz Taşçıoğlu'na göre kişi sayısındaki çokluk, yazarın eserlerini zenginleştiren bir faktör değildir:

Birer taklit eseri olmakla birlikte birçok incelemecinin Hâmid'in tiyatrolarının içinde gerek yerli hayatı konu alması, gerekse dilin sadeliği bakımından özel önem verdiği *Mâcerâ-yı Aşk*, *Sabr u Sebat* ve *İçli Kız* oyunlarından sonraki eserler kişi, mekân ve konular açısından olduğu kadar üslûp ve yapıları bakımından da oldukça karmaşık bulunmuşlardır [...] Nihayet kişi sayısının çokluğu da genellikle eseri zenginleştirmez. Çünkü bu kişilerin çoğu karakter olmaktan uzak, bir fikri, bir düşüncüyü temsil eden flat tiplerdir. Yazarın arzusuna göre hareket eden, kimlikleri ta baştan belli olan bu tipler, oyunu sürükleyecek güçten yoksundurlar.

(39)

Yazarın kadınları iyi gözlemleyebilen bir sanatçı olduğu, birbirinden değişik coğrafyalara, farklı uluslara, dinlere veya sosyal sınıflara mensup kadınları yansıtmadaki becerisinden anlaşılabilir. Abdülhak Hâmit Tarhan'la ilgili doktora tezi hazırlayan Gündüz Akıncı, yazarın “ilk feministimiz” olduğunu belirtir (63).

Tanzimat yazarları için “medeniyet; her türlü maddi ve manevi ilerleme olup, her

türlü ilerlemenin ön şartı sayılırken, medeniyetteki ilerlemenin bir sonu olmaması, medeniyet ve terakkinin ölçüsünü neyin belirleyeceği konu[sunda]” tartışmalı bir ortam yaratmıştır” (Çetinsaya 57). Abdülhak Hâmit Tarhan’ın “bir milletin medeniyet derecesini belirleyen ölçütün, o milletin kadınlarının durumu olduğu görüşü”, yaşadığı dönemde kadın hakları mücadelesi veren kadınların, *Kadınlar Dünyası* dergisinde yazdıkları makalelerde,” kadının konumunu bir toplumun uygarlaşmasının biricik göstergesi” sayan reformcularla aynı görüşü paylaştığını gösterir (Yosmaoğlu 15). Deniz Kandiyoti, dünyadaki kadın hareketleri üzerine yapmış olduğu çalışmada, feminizmin dört dalga halinde dünyada görüldüğünü ve bunlardan ilkinin de “Birinci Dalga: Feminizm ve Milliyetçilik” olduğunu belirtir (“Çağdaş Feminist Çalışmalar...” 128-29). Kandiyoti’ye göre; dünyadaki feminist dalgalardan ikincisi 1950’lerde ve 60’larda, üçüncüsü 1975’ten sonra ve dördüncüsü de günümüzde devam eden süreci kapsamaktadır. Abdülhak Hâmit Tarhan, yaşamının uzun bir bölümünü yurt dışında görevli olarak geçirmiş ve bir Tanzimat/Meşrutiyet/Cumhuriyet aydını olarak ilk kuşak feminizmden yoğun şekilde etkilenmiştir. Yazarın yaşadığı dönemde söylediği slogana dönüşen bazı sözleri, onu kadın hareketinin de sayılı isimlerinden biri yapar. Güzin Yamaner, *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları* başlıklı çalışmasında, 21. yüzyılın başında dahi tiyatrodaki feminizm konusunun “alternatif bir yaklaşım olarak algılan[dığını]” aktarır ve erkek yazarların konuya pek sıcak bakmadığı sonucuna varır. Böylece, günümüzden iki yüzyıl önce tiyatro eserleri ile edebiyatımıza katkıda bulunan Hâmit’in kadınlar konusunda ne denli ileri görüşlü ve sağduyulu bir insan olduğu bir kez daha kanıtlanmış olur:

Feminizm, ister daha kuramsal boyutlarıyla ister tiyatroya katılmaya başlasın, isterse kuramsal olanı iteleyip pratiğin içinde gelişsin, tiyatro

dünyasında “büyük adamların” hemen kabul edeceği bir yaklaşım olmamıştır, kolaylıkla da olacağı benzememektedir. Bununla birlikte kadın bakış açısına sahip olan bölümlerde verilen “toplumsal cinsiyet ve gösterim” konulu derslerin okuma listeleri dışında çok az feminist tiyatro ürünü akademik geleneğin içine dahil edilmiştir. (11)

Bu tez çalışması çerçevesinde, Abdülhak Hâmit Tarhan’ın, özellikle, tiyatro eserleriyle, şiirleri, hatıraları ve özel mektuplarından yola çıkılarak, bir “kadın dostu” olarak profili çıkarılmaya çalışılmıştır. Söz konusu eserler, edebiyat bilimcilerin, Tanzimat-Meşrutiyet-Cumhuriyet dönemlerinde Osmanlı-Türk kadın hareketini inceleyen akademisyenlerin ve feminist teorisyenlerin aktardığı bilgiler ve konuya ilişkin görüşleri ışığında değerlendirilmiştir. Ancak, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde çocukluk ve gençlik yıllarını geçiren, yetmişli yaşlarında Cumhuriyet’in ilânına tanıklık eden yazarın profilini çizerken, Batılı feminist teorisyenlere nazaran Osmanlı-Türk kadın hareketinin ardındaki sosyoekonomik ve sosyokültürel nedenleri tarihsel açıdan ele alıp değerlendiren araştırmacı ve akademisyenlerin görüşlerine öncelik vermeyi uygun buldum. Abdülhak Hâmit Hâmit’in baba-evlat-eş-sevgili-diplomat-drama yazarı gibi sıfatlarının en başında , “şair” in gelmesi gerektiğini ise çalışmalarım sırasında öğrendim. İbrahim Necmi’nin, 1932 tarihli, *Abdülhak Hâmit ve Eserleri* başlıklı çalışmasında da belirttiği üzere, “O her şeyden evvel ve her şeyden ziyade *yaratıcı bir şâirdir*. Hikâye anlatırken, tiyatrodaki insanları konuştururken, mektup yazarken, mübahasa ederken bile en kuvvetli tarafı şâirane bir nükte bulmaktır” (90, özgün vurgu). Necmi’nin Hâmit’e ilişkin görüşünü paylaşan ve bu düşüncesini oldukça edebî bir biçimde dile getiren başka bir isim ise Cenab Şahabettin’dir. Cenab Şahabettin,

Hâmit'in nesnelere ruhunu görmeyi başaran üstün yetenekli bir insan olduğunu düşünür ve görüşlerini şöyle aktarır:

Hâmid Bey'in kainata ait şiirleri kendi ruh-ı şâiri ile herhangi bir dilim tabiatın zâde-i ittihadıdır. Afâk-ı muhiteye üstad biraz türbe-i pire giren bir derviş-i müstağrak gibi temas ediyor ve etrafı dide-i cisminden ziyade dide-i ruhu ile görüyor. ("Sahra" 35)

"Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Aydınlık Bir Yüz: Abdülhak Hâmit Tarhan" başlıklı tez çalışması, dört ana bölümden meydana gelmektedir. Her bölümde kadın hareketinin başlıca sorunları ve Hâmit'in söz konusu sorunlara yaklaşımı hem özel yaşamı hem de edebî eserleri açısından değerlendirilmiştir. Birinci bölümde, kadın hareketinin üzerinde titizlikle durduğu "evlilik kurumu" ve Abdülhak Hâmit Tarhan'ın dramalarında konuya ne şekilde yer verdiği ve önerdiği çözümler ortaya konulmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde, şairin mensup olduğu Hekimbaşılar ailesi, özellikle annesi ve babasıyla olan ilişkileri ile yaptığı evlilikler ve bu ilişkilerin dramalarına etkileri çerçevesinde "aile kurumu"na bakış açısı değerlendirilmiştir. Üçüncü bölüm olan "Kamusal ve Özel Mekân Açısından Kadın ve Eğitim" başlığı altında, Osmanlı-Türk toplumunda kadın ve Abdülhak Hâmit Tarhan'ın, kadının toplumdaki ikincil konumunun iyileştirilmesi için eserlerinde yaptığı katkılar, yazarın eğitimine ve bir edebiyatçı olarak beslendiği kaynaklara değinilerek incelenmiştir. Son bölümde ise, yazarın sanatına yön veren kadınlar ve dramalarındaki kadın tipleri incelenmiştir. Sonuç kısmı ise, Abdülhak Hâmit Tarhan'ın lirik, romantik ve fırtınalı ruh denizinin dalgalarına kapılan tez yazarının dinlendiği limandır.

BÖLÜM I

EVLİLİK ve KADIN

Abdülhak Hâmit Tarhan'ın kadın ve evlilik konusundaki görüşlerine geçmeden önce, edebiyat bilimciler tarafından şairin, tiyatro yazmasına yol açan sebepleri inceleyen ve bir tiyatro yazarı olarak nasıl değerlendirildiğine dair yapılan çalışmalara yer vermek uygun olacaktır. Kenan Akyüz, *Türk Edebiyatının Ana Çizgileri: 1860-1923* başlıklı kitabında Tanzimat tiyatrosunun “en mühim ve en verimli şahsiyeti” olarak Abdülhak Hâmit Tarhan'ı göstermektedir (63). Prof. Metin And'ın *Türk Tiyatrosunun Evreleri* başlıklı çalışmasında aktardığına göre, Hâmit'in bir tiyatro yazarı olarak edebiyat dünyasına adım attığı Tanzimat döneminde, “[ç]ağın değer yargılarının sorgulandığı, namusun özellikle genç kızlar için önemi, ana–babanın sözünden çıkmamanın gerektiği, cahil kalmanın kötülüğü, verdiği sözün tutmanın, dürüstlüğün, sadakatin karşılığını bulacağı, kötülüğün cezasız kalmayacağı” gibi konularda melodramalar yazılmıştır (222). Hâmit de Osmanlı tiyatrosunu yaratan isimlerden Namık Kemal, Şinasi ve Ahmet Vefik Paşa'nın ilk dönem Osmanlı tiyatrosuna damgasını vuran “yararcılık” ilkesine uygun olarak yazdığı ilk dramalarında, devrinin sosyal konularına yer verir. *Mâcerâ-yı Aşk*'ı (1873) takip eden *Sabr u Sebat* (1874), *İçli Kız* (1874) ve *Duhter-i Hindû* (1876) oyunlarında dönemin genel tiyatro anlayışını ortaya koyar ve özellikle kadın ve erkeğin, ataerkil bir toplumda evlilik töreni öncesinde ve sonrasında karşılaştıkları zorluklara yer verir.

Yazar, ilk tiyatro eseri olan *Mâcerâ-yı Aşk*'ın yayınlandığı yıl olan 1873'den bir sene sonra, "Edirne'de Pirizade ailesinden Fatma Hanım'la evlen[ir]" (*Tanzimat'tan Bugüne...* 799). Abdülhak Hâmit Tarhan, evlilik töreni öncesinde yaşlılarından çoğunun karşılaştığı güçlüklerle göğüs germek zorunda kalmaz. *Hatıralar*'ında Fatma Hanım'la tanışmasından, evlenmesine kadar geçen süreyi bir peri masalı gibi anlatır, evlendikten sonra da ona beslediği hislerin kuvvetlendiğini aktarır:

Ben güya nâil-i murad olmuşum. Bu veçhile mesrur olan insan o mesrûriyetin sonu bir felâket olacağını his mi ediyor bilemem. Nâil olduğum günden beri beni tâli'in bu hüsn-i tecellisinden korkuyordum. Bahtiyarlık evimde, yanımda, yatak odamda, dolaşıp duruyordu, ben görmüyordum [...] Fakat aşkım, alâkam gittikçe ziyadeleşiyordu. Edebiyat aşkı ise hiç eksilmiyordu. *Mâcerâ-yı Aşk*'ı, *Sabr u Sebat*'ı, hususuyla *İçli Kız*'ı onun aşkıyla yazdığımı kail olmak istiyordum. (89)

Yazar, Recaizade Mahmut Ekrem ile 1897 tarihli yazışmalarından birinde "*Mâcerâ-yı Aşk*'ı pek sevm[ediğini]" söylese de oyun, Hâmit'in iyi bir gözlem gücü olduğunu ve toplumsal konulara ilgi duyduğunu ortaya koymasından bakımından önemlidir (*Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Mektuplar 1* 120). Hâmit, *Mâcerâ-yı Aşk*'ın geçtiği yer olarak İran ve Afganistan'ı seçmesine rağmen geleneksel Osmanlı ailesinde evlilik töreni öncesinde gerçekleşmesi mümkün olan sıkıntılı durumlar işlenir. Colin Imber, "Kadınlar, Evlilik, Mülkiyet: Yenişehirli Abdullah'ın "Behcetü'l- Fetâvâ'sında Mehr" başlıklı makalesinde, bu dönemde özellikle Ortadoğu'da evlilik sözleşmelerinde esas alınan uygulamaları şu şekilde ortaya koyar:

Sözleşmenin yapılmasında ne gelinin hazır bulunması gerekmektedir, ne de damadın, ancak yürürlüğe girmesi için gelinin rızası gereklidir.

Bununla birlikte, rıza sözle belirtilmese de olur. Gelin bakireyse, sessiz kalması ya da hıçkırıklarla olmamak kaydıyla ağlaması, yasa tarafından rıza olarak kabul edilir; çünkü bu edimler hukuk alanındaki masum utangaçlık anlayışına uygundur. (81)

Imber'in saptamalarından Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde evlilik öncesi sözleşmede kadının söz hakkının göstermelik olduğu ortaya çıkar. Gündüz Akıncı'nın belirttiği gibi "Hâmit'in dili bizim, derdi bizim olan ilk eserlerinden *Mâcerâ-yı Aşk'ta*" yazar, Imber'in de sözünü ettiği "genç kızın sessizliği[nin]" tercümanı olur (33). Oyunda, Imber'in işaret ettiği üzere, istemediği bir evliliğe zorlanan genç kızın durumuyla, Osmanlı toplumunda dilsizleş(tiril)en genç kızın yazgısı kesişir. Sâkıbe Sultan'ın evlilik konusunda görüş bildir(e)memesi ve bu nedenle mahzun davranışlar sergilemesi, etrafındaki kadınlar tarafından fark edilerek, değişik yorumlara sebep olur. Aşağıdaki konuşmalar sayesinde evlilik töreni öncesinde geleneksel Osmanlı toplumunda kadınlar arasında geçmesi muhtemel konuşmalara yer veren Hâmit'in, evlenecek genç kızda meydana gelen psikolojik durumları gözlemlene konusundaki başarısı anlaşılır.

Dilârâ Sultan: — Bu deliye sorsan Sâkıbe Bedr-i Felek Mirza'yı istemezmiş! (*Musırrâne*) Hele gelsinler de bak!...Bak nasıl!

Şirin: — (*Kendi kendine*) Beni âciz gördükçe bu kadın da hemen üzerime atılıyor. (*Kinaye tarzında Dilârâ'ya*) Nikâh kıyılacak öyle mi?

Dilârâ Sultan: — (Hiddetle) Evet kıyılacak! Mutlaka kıyılacak. Karar verildi, bitti anladın mı?

Şirin: — Sâkıbe Sultan'a mı?... Kime kıymaya karar verdiniz?

Dilârâ Sultan: — (Teşdîd-i lisan ile) Nikâh. Nikâh! Anlamıyor musun?

Bir daha söyleyeyim. Nikâh kıyılacak!

Zeliha Begüm: — Öyle ise Sâkibe Sultan'da gördüğümüz hâl nedir?

Nikâh lakırdısı olunca neden böyle bir acayip hâle geldi de gitti?

Dilârâ Sultan: — (Bir vaz'-ı lâkâyâne ile gülerek) Adam, o da utandı da

gitti. Dikkat etmiyor musunuz? Bugünlerde sevinç delisi olmuş, ne

yaptığını bilmiyor. (139-40)

Bu tip yanlış uygulamalar yüzünden zarar gören taraf yalnız genç kız değildir.

Ailenin erkek büyükleri, evlenecek gençlerin rızalarını almaksızın, onlar için aldıkları evlilik kararına koşulsuz uymalarını beklerler. Hâmit, *Sabr u Sebat* (1875) oyununda, zoraki evlendirmelerin genç kız ve erkek üzerinde nasıl derin yaralar açacağını göstermek ister. Aşağıda babası tarafından amcasının kızıyla evlendirilmek istenen Mehmet Bey'in, Paşa amcası ile arasında geçen konuşmalar sayesinde, okuyucu kuşaklar arasındaki çatışma, gençlerin eski gelenekleri değiştirme istekleri ve devrin evlilik törenlerindeki zorlanmaların kurbanı olan bir gencin yakınmalarına tanıklık eder:

Paşa: — Beyefendi, pederinizden bununla üçtür mektup geliyor. İşte bu pederinizin üçüncü mektubu. Fakat benim sözüm son söz olacaktır.

Mehmet Bey:— Buyurun efendim. İlk emriniz de başımla beraber, son emriniz de. O pederimse, siz amcamsınız. Pederimin yazdığını siz de söyleyebilirsiniz.

Paşa: — Oğlum baban yazmış ki kızım Zehra'yı mutlaka alacaksın. Şayet yine almayacak olursan daha ziyade cebredeceğiz. Cebir de kabul etmeyecek olursan sana hepimiz muğber olacağız.

Mehmet Bey: — Efendimize mi cevap vereyim, yoksa pedere mi yazayım? Size cevap vereceksem ne diyeceğimi bilirsiniz, hacet yok.

Paşa: — A oğlum şu benim kızımın suçu nedir ki istemiyorsun?

Mehmet Bey: — Efendim, kulunuz Zehra Hanım'ı değil, evlenmek istemiyorum.

Paşa: — Demek evlenmeği, babanın sözünü dinlemekten ziyade istemiyorsun. Demek ki bir kuru sevda uğruna, bir sebepsiz hülya yolunda amcanın hatırını kırmağa razı oluyorsun?

Mehmet Bey: — Bendeniz pek itaatsiz bir adam olmalıyım ki bu dediğiniz halde bulunayım.

Paşa: — Öyle ise neden evlenmek istemiyorsun?

Mehmet Bey: — Niçin istemiyorum efendim, niçin istemiyorum? Bunu kulunuz da efendimizden sorabilirim. Sebep nedir? Niçin evlenmek istemiyorum? (25)

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde gençlerin evlerindeki baskılar yüzünden değişik kılıklara bürünüp, yurtlarından uzaklaştıkları ergenlikten olgunluğa geçiş temli oyunlara sıkça rastlanır. *Sabr u Sebat* başlıklı oyunda, aile büyüklerinin kararına karşı çıkmayı göze alan Mehmet Bey, babasının göndermiş olduğu mektupta kardeşine yazdığı “Mehmet yine Zehra Hanım'ı istemeyecek olur da inat ederse, hiç durmayıp tard ediniz. Bir kere kabul etmem, derse ikincisini beklemeyin def ediniz, gitsin” ibaresine karşı çıkma cesareti gösterir ve derviş kılığına girip ülkesini terk eder (27).

Abdülhak Hâmit Tarhan, yazdığı üçüncü tiyatro oyunu olan *İçli Kız*'da, orta halli bir İstanbul ailesinde, evlenme yaşına gelmiş olan Sabiha Hanım ile aynı mahallede oturan İzzet Bey'in başından geçenleri konu eder. İki gencin babaları,

düğünün hangi şartlarda gerçekleşeceğine karar vermeye çalışırken, evlenecek gençlere hiçbir koşulda söz düşmemesi dikkat çekicidir. “İçli Kız” Sabiha Hanım ile İzzet Bey birbirlerini görmeden aşık olmuş ve “sevmiş” iki gençtir. Aynı duruma yazar, ilk tiyatro eseri olan *Mâcerâ-yı Aşk*'ta (1873) yer verir: Zeynep Begüm ve Haydar Mirza, “birbirlerini görmeden nikâhlanmış iki gençtir” (41). Aşkları, İzzet Bey'in Sabiha Hanım'a gönderdiği bir mektupla başlar ve devam eder. Bu durum, Alemdar Yalçın'ın Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinin tiyatro eserlerinde kadın ve erkeğin hangi koşullar altında tanıştıklarını anlatan eserlere dair yaptığı saptama ile uygunluk içindedir:

Genç erkek ve genç kızlar arasındaki gönül yakınlıkları ve aşk münasebetlerinin akrabalık dışında sürdürülebilmesi cemiyetimizin içtimâî yapısına göre bir hayli zordur. Kadının henüz tam manasıyla, içtimâî hayata girmediği bir devrede aşk ve flört son derece gizli bir takım usullerle gerçekleştirilir. (285)

Abdülhak Hâmit Tarhan, dramalarında sosyal yaşamın küçük bir kısmında görünebilen kadının gün ışığına çıkması gerektiğini düşünür ve yazdıkları ile buna destek olur. Yazar, *İçli Kız*'da bazı geleneklerin gençlerin yaşamını zorlaştırdığının ve bu geleneklerin değişmesi gerektiğinin altını çizmek ister. Namık Kemal'e yazdığı, 15 Eylül 1875 tarihli mektubunda, *İçli Kız* oyununa ve kadınlara ilişkin aşağıdaki yorumlarda bulunur:

Kadınlarımızı hâl-i tabiisinde tasvir etmek ayıplarını ortaya koymaktır ki onlar için bir dereceye kadar ibret olsa da, tiyatrodaki mültezim olan ıslah-ı mükâmelât maksadına mugayir düşer [...] Çünkü bir milletin derecesi terakkisi kadınlarının halinde taayün eder. Kadınlarımızın haline bakıyorum da ne derecede ilerlediğimizi görüyorum. Evet ilerliyoruz,

fakat çeh-ken gibi yukarıdan aşağıya ilerliyoruz. Her ne ise, yine tekrar edelim, maksadım Sabiha yaşında bir kızın tasavvur ettiğim kadar malumatlı olduğunu göstermek değil, belki de o kadar malumatlı olmasını bildirmektir. Yine hata ediyorsam ihtar buyurunuz. Kabul ederim hem de memnun olurum. Yoksa şimdilik bu fikirdeyim.

(*Abdülhak Hâmit Tarhan'ın Mektupları 1 27*)

Sözü edilen *İçli Kız* oyununda, damat adayı İzzet Bey'in evlenmesi için uygun bir kız olup olmadığını anlamaya çalışan arabuluculardan biri olan Yaşmaklı Kadın, İzzet Bey'in de tutucu geleneklerden sıyrılmak ve kadınların toplum içerisindeki yerlerinin iyileştirilmesi gerektiğine inanan bir reformist olduğunu bildiğinden, Sabiha Hanım ile genç erkeğin birbirlerine uygun oldukları kanısına varır.

Yaşmaklı: — Öyle kızım öyle. Sen zamane kızlarından değilsin. (*Kendi kendine*) Erkek gibi lakırdı ediyor. Pekâlâ. İzzet'in de istediği böylesi değil mi? Bana her vakit niçin bir kız, erkek gibi malumatlı olmasın, niçin adam gibi okuyup yazmak bilmesin, niçin adam sırasında sayılmasın. Niçin on sekiz yaşındaki bir kızın bir erkek kadar kıymeti, ehemmiyeti olmasın diye bağırır dururdu. Niçin alafranga hotoz yapmayı bilsin de hotoz nasıl yazılır bilmesin? Niçin fistan biçmeyi öğrensin de kağıt kesmeyi öğrenmesin? Niçin nâme yazmayı bilsin de bir maslahat tahrirâtı okununca anlamasın? Niçin şarkı söylesin de gazel okumayı bilmesin? Derdi. Sonra da dediğine hiddetlenir, bağıra çağıra çıkar giderdi. (94)

Prof. İlber Ortaylı, *Osmanlı Toplumunda Aile* başlıklı çalışmasında müslüman bir ailenin evlilik töreni öncesinde ve sonrasında eşleri bekleyen düzenlemeleri

aktardığı bölümlerde, geleneksel bir ailenin kurulma aşamasında kadını bekleyen konumu ve düzenlemeleri şu şekilde belirler:

Geleneksel aile yapısı içinde en önemli üye kadındır. Fakat gerek aile içindeki gerekse toplumdaki statüsü, üretim fonksiyonu ile orantılı değildir. Kadının aile ve toplum içindeki konumu çocuklarının sayısı ve yaşlılık ile yükselir [...] Üretim sürecine kendi özgür kararıyla katılmadığı için bu toplumda erkeğin özgürlüğünden söz etmek de mümkün değildir; ancak kadının ailenin erkeklerine bağımlılığı, evlilikten sonra da devam eder ve kırsal kesimlerdeki kadın; şehirdeki hemcinsinin aksine bir aileden diğerine transfer edilen üretim unsuru konumundadır. Bu transfer karşılığı ödenen değer, *başlık*, *kalın* veya başka terimlerle adlandırılır ki, genel sanının tersine sadece Osmanlı-İslam toplumuna özgü bir uygulama değildir. (74-75)

Hâmit, kadını bir transfer nesnesi olarak gören anlayışın değişmesi gerektiğine ilişkin görüşünü, *İçli Kız* oyununda gösterişli bir düğün yapmak isteyen İzzet Bey'in babası Sadi Efendi'nin karşısına, ideal Tanzimat aydını olarak çizdiği, Sabiha Hanım'ın babası Mesut Efendi'yi koyarak dile getirmeyi seçer. Serim Timur, "Türkiye'de Aile Yapısının Belirleyicileri" başlıklı inceleme yazısında, yeni kurulan ailelerde tarafların babalarının sorumluluğunun, geleneksel evlenme âdetlerinden kaynaklandığını tespit eder; çünkü genç yaşta yapılan evliliklerde babalar, oğullarının düğünleri ile ilgilenmek ve gerekli malî desteği sağlamakla yükümlüdürler. Oğullar da bu borç karşısında, eşleri ile geniş aileye dahil olarak öteki erkek kardeşleri evlenene kadar babalarına yardım etme sorumluluğunu taşırlar (126-27). *İçli Kız* (1875) oyununda, Sabiha Hanım ve İzzet Bey'in babaları, Sadi Efendi ile Mesut Efendi arasında düğün masraflarına ilişkin geçen diyalog,

geleneksel aile kurumunun yol açtığı karmaşayı göstermesi bakımından önemlidir.

Tarafları ekonomik açıdan sıkıntıya sokacak zorlamaların terk edilmesi ve borç altına girmeden sade bir tören düzenlemenin tercih edilmesi gerektiğinin altı çizilir:

Mesut Efendi: — Düğün için size ne kadar para lâzım?

Sadi Efendi: — Lâakal yüz elli bin kuruş.

Mesut Efendi: — Ayda kaç kuruş gelirin var?

Sadi Efendi: — On para gelirim yok.

Mesut Efendi: — Her zaman için ayda on para geliriniz yoğ iken düğün için bir günde yüz elli bin kuruş sarfetmek istiyorsunuz ? Bilmem ama bundan biraz sahte vakarlık çıkar.

Sadi Efendi: — İhsan buyurunuz. Ben dünyaya namuslu geldim. Öteye de namuslu gitmeliyim. Dikkat isterim. Öteye de namuslu gitmek isterim. (125)

İki aile reisi arasında para yüzünden uzun süren münakaşalar olur. Ancak yaşanan zorluklar, evlenmeyi “başaran” iki genci müthiş derecede yıpratır. Hâmit, bir aile melodramı olarak sınıflandırılabilir *İçli Kız*’da, Sabiha ve İzzet karakterleri yoluyla geleneksel düzenin, düğünden sonra doğurduğu trajikomik karmaşayı da okuyucusuna gösterir. Sabiha Hanım’ın düğününü anlattığı aşağıdaki sözler bir cenaze törenini andırır:

Sabiha: — Düğün oldu, lâkin ne düğün! Gelinliğimin köşesini ötede meleklerin yerimi hazırlamaya başladığı dakikalarda tezyîn ettiler.

Azrail’in hayalini karşımda görmeye başladığım zaman İzzet’i getirdiler de odama koydular [...] Daha birinci gece, ben gelin duasına şiddetli şiddetli verem öksürükleriyle başladım. O güvey namazını, cenaze namazı kılar gibi ağlaya ağlaya tekmîl etti. Benim yüz yazısı diye

yanaklarımdan gözyaşı taneleri parladı, bey de yüz görümlüğü diye o gece ölmediğime sadakalar verdi. Düğün oldu. Düğün oldu. İşte böyle düğün oldu! (183)

İçli Kız'da yalnızca düğününü cenaze töreni sayan Sabiha Hanım'ın değil, eşi İzzet Bey'in de aklı dengesi bozulur. Düğünden sonra huzurlu bir yaşama kavuşacağını hayal eden İzzet Bey'in bu düşü ne yazık ki gerçekleşmez; çünkü kendisi de eşi gibi tuhaf davranışlar sergiler:

İzzet : — (Asıl ve kayınpederine ve Pertev'e bakarak) Bunlara ne oluyor? Ağlıyorlar. He he. Adeta ağlıyorlar. (Birçok kahkahadan sonra) Bakın, bakın Sabiha'yı görüyor musunuz? He he he! Görmüyorlar, bakmıyorlar. Bakınız o nasıl gülüyor. İşte işte yine semavâta gidiyor. Cennet bahçesinde bitmiş bir fidan değil miydi? Siz onu öldü mü sanıyorsunuz? (Güle güle, öteye beriye sıçrar.)

Sadi Efendi: — Çıldırdı! Adeta çıldırdı! (Bağırarak) Evladım çıldırdı!
(188)

Tanzimat ve Meşrutiyet tiyatro yazarlarının sıklıkla üzerinde durdukları, gençlerin kendilerinden yaşça büyük kişilerle ilişki kurmaları ya da evlendirilmeleri temasına Hâmit de yer verir. Yazar, özellikle sosyal konulu piyeslerinde, bu tip evlendirmeler yüzünden doğabilecek olası çarpıklıkları yansıtır. Deniz Kandiyoti, “19. yüzyılda Osmanlı'daki reform hareketlerinin küçük yaşta yapılan ve eşler arasında büyük yaş farkı olan evlilikleri, gençlerin sağlıklı yetiştirilmesi açısından [...] elverişsiz bir çevre yarattıkları için hoş karşılanma[dığını]” aktarır (*Cariyeler Bacılar Yurttaşlar* 205). Hâmit'in *Sabr u Sebat* (1875) oyunundaki cariyeye Gülfeşân ve yanında yaşamını sürdürdüğü yaşlı Mü'nim Efendi karakterleri arasında geçen

aşağıdaki diyalog, yazarın reform hareketi yanlılarının görüşünü paylaştığını göstermesi bakımından önemlidir.

Mü'nim Efendi: — (Gayet aheste ve hasta bir eda ve sada ile
Gülfeşân'a)

Dört buçuk senedir, beni üze üze bak ne hâllere getirdin? Bu ihtiyar herifi gün görmeden ahrete yolluyorsun! Bakalım genç beylerde sana benim gibi hâmi bulunacak mı? Bana âhir ömrümde dünyaları dar ettinse, sen de üç senedir zından gibi yerlerde, kapanık, karanlık odalarda kaldın. Buldun, bana ettiğini sen de buldun.

[....]

Gülfeşân: — (*Kendi kendine*) Üç yıldır bana çektirdiklerini unutmuş da şimdi acınacak sözlerle gönlümü yapmak istiyor da, yine bir yandan yıktığını bilmiyor. Âh, Yârabbi! Ben senin nâmına, senin için ahd etmişim, benim suçum nedir ki bu kadar azap görüyorum.

Mü'nim Efendi: — Kız, kız gel can çekişen bir ihtiyara merhamet et, gençliğinin başı için merhamet et. Gel şu benim rahat döseğime olsun hürmet et, rahat döseğinde olsun bana zahmet çektirme. (75-76)

İçli Kız oyununda ise İzzet Bey'in babası Sadi Efendi'nin gizli gönül ilişkisi kurduğu genç bir kadın olan Nâfia Hanım tipi, bu tarz ilişkilerin yersiz ve kötü sonuçlara yol açabileceğini göstermesi bakımından önemlidir.

Nâfia Hanım: — Bir kerre düşünmeliydiniz ki benim gibi yirmi beş yaşında bir kadının, sizin gibi elliye geçkin bir adama göstereceği muhabbet elbette sâdikane olamaz, elbette olamaz! Riya ile karışık muhabbet, düzgünlü bir kız gibidir. Dikkatli olan bir bakışta fark eder.

Sadi Efendi: — (*Şaşkın şaşkın*) Desene sen beni aldatmışsın ha!...

Nâfia Hanım: — Daha şüpheniz mi var? Şüpheniz mi var ? Eğer inanmıyorsanız hâlâ aldatıyorum demektir. (164)

Çok erken yaşlardan itibaren evlendirilen ve yaşamlarını kocalarına bir köle olarak geçirmekle yükümlü bırakılan kızların yazgısının da farkında olan Hâmit, *Duhter-i Hindû* oyununda Hintli kadınların arasında geçen bir konuşmaya yer verir. Söz konusu Hintli kadınların eşlerinden korktukları ve evlerinde yemek, bulaşık, çamaşır işlerine bakan birer hizmetçiden farksız oldukları gerçeği de Hâmit tarafından yansıtılmıştır. Aynı kadınların, kendilerinden oldukça farklı bir kız sayılabilecek Suruciye'ye de kendi yaşamlarını tek doğru gibi dayatmaya çalışmaları ve bunu yaparken din olgusundan faydalanmaları dikkat çekicidir. Hâmit'in oyunun yazarı olarak geleneksel evlenme şekillerine yönelik uzak duruşu, kadınların içinde çırpındıkları çaresizliği yansıtmadaki başarısı göz doldurur. Bu konuşmalarda kızların mutsuzluğu ve içinde yaşadıkları düzeni değiştiremeyeceklerini düşündüklerinden olsa gerek çaresizlikleri de başarıyla yansıtılmıştır

İlamya: — Sen bizim ayıbımızı söyleyeceğine kendini düşün. Bak on yedi yaşına geldin. Vaktin geçti, hâlâ kendine bir koca bulamadın. Ben on altı yaşındayım, evleneli dokuz sene oluyor. Ben tamam yedi yaşında kocaya vardım.

Tilija: — Ben de on yaşında idim kocaya vardığım zaman.

Suruciye: — İyi ya kocaya varmışsınız. Aradan bu kadar seneler geçmiş. Artık sükût etseniz a. Daha usanmadınız mı? Ne zamana kadar erkek sözü olunca kadınlık edeceksiniz?

Sumru: — Biz senin için söylüyoruz. Sana acıyoruz da söylüyoruz. Bir daha küçülmezsin. Seni bu yaştan sonra kim alır? Bizim mezhebimizce senin gibi bir kız anasına babasına sormadan beğendiği adama varabilir.

Veda'da yazılıdır, bir kız bulduğundan üç sene sonraya kadar bekler, yani büyüklerine itaat eder, büyükleri yine evlendirmezse, beğendiğine varmağa hakkı olur.

Tilija: — Lâkin bir dinde bulunmak, bir kavimden, bir cinsten olmak şartıyla varır.

İlamya: — Akrabasından olan bir adama da varamaz. Kendine her vechile akran olmayan bir adama varamaz. Sen benim bu dediklerimi bilmelisin. (*Kendi kendine*) Muradım sevdiği İngilize varmasının ihtimali olmayacağını anlatmak.

Suruciyi: — Veda kitabından hoşlanacağınız gibi fikarâtını ne güzel hıfzetmişsiniz.

[...]

Sumru: — Madem ki dinimizce senin de bu yaştan sonra iraden elindedir. Kendine bir koca bulmağa çalış.

Tilija: — Ama dediğim şartı unutmamalısın.

[...]

İlamya: — Suruciyi... Ben yemin ederim ki senin bir kızın olsa kendi dininde bulunmayan bir adama verilmesini istemezdin. Şimdi söylediğin lakırdıya vicdanın kail olmaz, pekala biliyorum. Ancak muhabbetin lisana gelmiş, sana birtakım hezeyanlar ettiriyor. İnsan kendi dininde bir kızın başka bir dinde bulunan bir erkekle izdivacına hiçbir zaman kail olmaz. Bu bir emr-i vicdanîdir.

Suruciyi: — Bence bu fikir ne vicdanî, ne de tabîdir. O bir fikirdir ki, insanlar beyninde taammüm etmiş. Sebebi taassubla kıskançlıktır.

İlamya: — Öyle ya! Ne hâli varsa görsün. Biz gidelim. Kocalarımızın yemeklerini hazırlayalım.

Sumru: — Yataklarını yapalım! Hamamlarına bakalım. Yıkanacakları suyu soğutalım. Hadi! Hadi! (49-51)

Abdülhak Hâmit Tarhan, aynı zamanda aile içi şiddet konusunu da iyi gözlemlemiş bir yazardır. Dayak yoluyla insanlık onuru zedelenen kadın, erkeğin ve kadının eşit koşullarda yaşaması gereken aile kurumunda sessizleştirilir, söz hakkı yok edilerek, etkinliği ortadan kaldırılır. Hâmit'in ilk tiyatro eserlerinden biri olan *Duhteri Hindû*'da, aile içi şiddet kavramından haberdar olduğunu ve buna karşı çıktığını oyundaki Elizabet karakteri yardımıyla anlarız. Kadın ve dayak kelimelerinin yan yana anılmasının dahi sakıncalı olduğu düşüncesindeki şair, şiddete maruz kalan kadınların ellerine geçen ilk fırsatta bunun intikamını alacaklarını bildiğini belli eder. Aşağıda Elizabet ile aşığı yüzbaşı Tomson arasında geçen diyalogdan, Elizabet'in eşini aldatmasının en temel sebebinin Sir Bortel'den kötü muamele görmesi olduğu ortaya çıkar.

Elizabet: — Adam karısının hâl ve tavrını mizacını müstehcen görürse onu ıslah için ahlâk risaleleri okumaktan başka yol yoktur. Dövmek, azarlamak fayda vermez, zarar verir, okumakla mütenebbih olmayan bir kadın ted'ib ile de etvarını değiştirmez.

Tomson: — Ya herifin karısı okumak bilmezse?

Elizabet: — Ben insanlardan bahsediyorum, yoksa okuma bilmeyen bir kızı almak, hayvan almakla beraberdir. Evet, insan haremimi dövmek, evli olduğu halde bir başka karıyı okşamak kadar ayıptır. İşte Sir Bortel, beni hem döver, hem de bana bildire bildire başkalarını sever [...] Demek istiyorum ki, kocasından bed muamele gören bir kadın, ne kadar acizâne

olursa olsun, vakt-i fırsatta ona mukabele göstermeğe müheyyadır. İşte Tomson, seninle ülfetim, sana muhabbetim Bortel ile adâvetim olduğundandır. Yüzüne baktıkça gönlüm bu muhabbette bana hak veriyor. Sen de söylediğim sözleri düşün de Bortel'e düşman olmakta haklı bulunduğumu itiraf et.

(66-67)

Aynı temaya *Yabancı Dostlar* oyununda da yer veren Hâmit, kadın hareketine en açık biçimde destek verdiği bu oyunda, kadınlara dayak atılmasına “Erkek” karakterinin ağzından karşı çıkar, hattâ onların Sultanahmet’de toplanıp eylem yapmaları gerektiği iddiasında bulunur. Uzun yıllar İngiltere’de ve Avrupa’da hattâ dünyanın çok değişik ülkelerinde yaşamını sürdüren yazarın bu önerisi sayesinde, kadınların özellikle İngiltere’de ve Amerika Birleşik Devletleri’nde oy hakkı için sokağa döküldükleri birtakım toplantılardan haberi olduğu izlenimi edinilmektedir:

Erkek: — Ben yedim, sen yedin, yeter bu dayak,

Siz, kadınlar, olun, derim ön ayak,

Önce sen elverir, döğüşmüş idin;

Bir yiğit borcudur o sen ödedin,

Barıklıkta ol bugün de yiğit,

Ayasofya’yla Sultanahmet’e git;

haykırıp topla bir kadın alayı!

(*Gülerek*)

Bulunur sonra her işin kolayı,

bir alaydır o pek yavuz ve yobaz

Ve kadınlık bugün yasak tanımaz.

Bu alay, başta sen edince sökün,

bilemem durduran olur mu bugün;

ordunun kim kıyarmış öylesine?

Hep koşardık kadınlığın sesine. (312-13)

Fatmagül Berktaş, *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın* başlıklı doktora tezinde, kadının toplumda süregelen ikincilleş(tiril)miş konumunun erkeği de yıprattığını ve feminist araştırmaların sadece kadının durumunu değil, ataerkil düzenin belirttiği zor(unlu)luklar karşısında erkeklerin katlandıkları güçlükleri de bulup çıkarması gerektiğini ifade eder. Bu sayede, özlenen eşit toplumu yaratma yolunda erkeklerin desteğini almak kolaylaşacağından, kadın hareketinin hızlı ve sağlıklı bir şekilde ilerlemesi beklenir:

Toplumsal cinsiyet kavramının bir başka yararı da, aslında farklı ırklara, sınıflara, uluslara vb. mensup olarak bölünmüş bir varoluş sürdüren kadınların, tek bir “kadın” kategorisi alanında incelenmemesi; ayrıca toplumda yalnızca kadınların durumunda değil, erkeklerin durumuna ve her iki cinsin birbirleriyle karşılaştırma içinde görece durumlarına bakabilme olanağı vermesidir. (28)

Berktaş’ın üzerinde durduğu, kadınların durumunun iyileştirilmesinin, erkekler için de olumlu değişikliklere kapı aralayacağı fikrinin toplumda yaygınlaştırılması yoluyla, kadın hareketin geniş kitlelere ulaşması sağlanır. Hâmit’in evlilik, boşanma, aile gibi sosyal konuları işlediği dramaları, yukarıdaki bakış açısı ile değerlendirildiğinde, yazarın kadın/erkek ilişkileri karşısında yaklaşımını anlamak mümkün olur. Yazarın, özellikle ilk oyunlarında yer verdiği evlilik öncesi ve sonrası bazı köhne âdetlerin kadın ve erkeğin yaşamlarını aynı derecede olumsuz olarak etkileyebileceğini göstermesi önemlidir. Bu noktada, içinde bulunduğu durumun sahnede yansıtılması ya da yazılı olarak tiyatro eserinde vurgulanması sayesinde,

ataerkil ve gelenekçi kodlara karşı mesafe duyan bir okuyucu ya da izleyici kitlesi yaratılması mümkün olur. Söz konusu kitlenin, olumsuz yaşam pratiklerine yol açabilecek eski geleneklere eleştirel bir gözle yaklaşması ve bunları değiştirme eğilimine girmesi beklenen ve istenen sonuçtur. Abdülhak Hâmit Tarhan, eserlerini feminist teori açısından düşünerek yazmamıştır; fakat mevcut durumun iyileştirilmesinden çok, köklü bir değişimi gerekli sayan, gerçek anlamda bir modernleşme hareketi için toplumda kadının statüsünün erkekle eşit konuma yüksel(til)mesi gerektiğini ifade ettiği oyunlarıyla, Türk kadın hareketinin tarihi gelişimine olumlu etkileri yadsınamaz.

BÖLÜM II

AİLE KURUMU

A. Osmanlı'da Aile ve Hekimbaşılar Ailesi

İlber Ortaylı, *Osmanlı Toplumunda Aile* başlıklı çalışmasındaki “Toplumsal Tabakaları İtibariyle Osmanlı Ailesi” kısmında, sosyal değişikliklerin ve düzenlemelerin ilk olarak saltanat ailesinin mensupları tarafından benimsendiğini ve yeniliklerin Hanedan-ı Âli Osman’a yakın çevreler sayesinde yaygınlaştığını tespit eder. Ortaylı’nın “Ulemâ Aileleri” olarak sınıflandırdığı ailelerden birine mensup olan Abdülhak Hâmit Tarhan, 5 Şubat 1852’de, Bebek’te dedesi Hekimbaşı Abdülhak Molla’ya ait olan Pembe Yalı’da dünyaya gelir (*Tanzimattan Bugüne...799*). Hâmit’in kaleme almış olduğu hatıralarından, Hekimbaşılar soyundan gelmesinin kendisine sağladığı avantajlar kolaylıkla anlaşılır. Yazar, çevresinde döneminin ünlü edebiyatçıları, fikir adamları ve siyasetçileri olduğu halde yetişir. Hâmit’in beş yaşındayken Ortaylı’nın “mesleğin babadan oğula geçtiği bir nizam “ olarak tanımladığı “beşik uleması” sıfatıyla (49) maaşa bağlandığı bilinir (Enginün, *Abdülhak Hâmit* 10). Yazar, erken yaşlarda Avrupa kültürü ile tanışma fırsatını yakalar. Yaşamı boyunca dünyanın değişik yerlerinde bulunan yazarın yeniliklere açık yapısında, geçmiş yaşantılarının da önemli bir rolü olduğu düşünülmelidir. Prof. Belkıs Gürsoy Hâmit’in içinde yetiştiği ailenin özelliklerini ve bu özelliklerin şairin kişiliği üzerindeki etkilerini şu şekilde özetler:

Hâmid'in açık görüşlü bir aileden gelmiş bulunması da, onun şahsiyetini hazırlayan temel unsurlardan biri olmuştur. “Makber” şairinin kimseye benzemeyen değişik mizacını yoğuran âmil, hiç şüphesiz ki yaşadığı devirde, herkese nisbetle daha rahat hareket edebilen ailesidir. Türk hanımlarının bir yılbaşı akşamı bir Frenk ziyafetine iştirâk ederek, beylerle beraber oturmaları o devir için yenidir. (Giriş XXII)

Süheyla Kadıoğlu, kadın hakları hareketinin tarihsel gelişimini ortaya koyduğu *Bitmeyen Savaşım: Kadın Hareketleri Tarihi I* başlıklı araştırma-inceleme kitabında, “[k]adın sorunları üzerine tartışmalar[ın], 100 yıllık kadın tarihinde ilk kez 19. yüzyılın 30’lu yıllarında başla[dığını]” aktarır (219). Osmanlı İmparatorluğu’ndaki kadın hareketlerinin dünyadaki feminist harekete paralel olarak geliştiği savını ise 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nun durumunu inceleyen araştırmacıların ve akademisyenlerin çalışmaları ile desteklemek mümkündür. Osmanlı Devleti’nde 19. yüzyılda meydana gelen ekonomik, siyasi, kültürel, hukukî değişimler, Osmanlı kadınının yaşamında da bir dönüm noktası sayılmaya başlar. Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi* başlıklı doktora tezinde bu konuda, aşağıdaki tespiti yapar:

Kadın hareketinin ortaya çıkışı tüm dünyada hemen hemen aynı seyri izler. Türk kadınları için bu sürecin başlangıcı hukuk, eğitim, toplum, siyaset ve ekonomik yapı yönünden gelişme ve değişme döneminin başladığı yıllar olan II. Meşrutiyet Dönemi’ne götürülebilir. Bu dönemde toplumsal yapı ve bu yapı içinde kadınlar her yönüyle değişmeye, farklılaşmaya başlamıştır. İçinde buldukları toplumu, erkeğe nazaran buldukları konumu sorgulayan kadınlar, kendilerini kuşatan geleneklere, kısıtlamalara, kadın erkek eşitsizliğine karşı bir mücadele yürüttüler. (315)

Gazete ve dergiler, kadınların seslerini duyurabilmesi için elverişli bir saha oluştururken, “Selanik’te 26 Ekim 1908 ve 25 Mayıs 1909 tarihleri arasında 30 nüsha çıkmış olan *Kadın* dergisinde, dönemin ünlü edebiyatçılarından yanı sıra Abdülhak Hâmit Tarhan’ın imzasına da rastlanır”(Kurnaz 171). 22 Nisan 1913 tarihli *Kadınlar Dünyası* dergisinde Hasibe Hanım’ın yazısındaki “Osmanlılığın medâr-ı iftiharî Abdülhak Hâmid Bey’in adeta vird-i zebânı olan meşhur bir sözünü zikr ile, başka bir maksatla başlayan yazımın ilk kısmına nihayet vermek isterim. Bir milletin nisvânı derece-i terakkisinin mîzânıdır” sözleri dikkate değer görünüyor (Çakır 88). Yazarın, “[i]lmiye sınıfından efendilerin kızlarının başlattığı modernleşme hareketi çerçevesindeki feminizm hareket[ine]” *ulemâ ailesine* mensup biri olarak destek vermesi doğaldır (Ortaylı 56). Ayrıca bu tutum, Fatmagül Bertay’ın “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Feminizm” başlıklı makalesinde, “entelektüel ve toplumsal/siyasal yaşama erkeklerin egemen olduğu bir durumda, kadınların erkeklerin de desteğini aramalarının doğal ol[duğu]” iddiasıyla uygunluk göstermektedir (348-62).

Elisabeth Badinter, toplumda kadının ikincilliğinin nedenlerini incelediği *Biri Ötekidir* çalışmasında, “Ataerkil Ailenin Temeli Olarak Evlilik” bölümünde ataerkil örgütlenmenin başat kurumunun *aile* olduğunun altını çizer. Aile kurumunda eşler arasındaki eşitsizliğin kökenlerini, tektanrılı dinlerin buyruklarına dayandıran araştırmacı, söz konusu düzenin hükümlerinin hangi koşullarda kuşaktan kuşağa aktarıldığını ortaya koyar:

Yine de böyle bir sistemin sürmesi iki koşula bağlıdır: Bunlardan birincisi, evliliğin kadınların değiş tokuş edilmesi anlamını taşımasıdır, ikincisi de –ki birinci koşulun da önkoşuludur- cinsiyetler arasındaki asimetrinin korunması, yani kadınların nesne konumuna indirgenmeleridir. Tarih ve etnoloji, bütün ataerkil toplumların isteyerek

ya da zorla, bu asimetriyi dayatabilmek için akıl almaz bir çaba
harcadıklarını, inanılmaz incelikler geliştirdiklerini açıkça gösteriyor.

(119)

Badinter'in sözünü ettiği *asimetrik* durumu Hâmit, okuyucusuna doğrudan yansıtarak, yeni bir bakış açısı kazanmasına yardımcı olur. Yazar eserleri ile kadınların aleyhine işleyen bu incelikli ve hesaplı düzenin değişmesi, iki cinsin adilâne bir çizgide buluşması için destek verir. Bu noktada Abdülhak Hâmit Tarhan'ın dramalarının yanı sıra ilk eşi Fatma Hanım için yazmış olduğu *Makber* (1885) şiiri anlam kazanır. "Makber", şairin Fatma Hanım'ın ölümü üzerine yazdığı bir mersiye olmakla beraber, şiirde yazarın aile yaşamına ilişkin önemli detaylar göze çarpar. Şiirin bazı bölümleri, Tanzimat ve Meşrutiyet döneminde geleneksel aile toplumunda özlenen, "modern" aile düzenini yansıtır.

B. Hâmit ve Aile Anlayışı:

Abdülhak Hâmit Tarhan, saray doktorluğu ile ün salmış, Hekimbaşılar'ın soyundan gelmektedir. Hekimbaşılar, İstanbul'un önde gelen ailelerinden biri olduğundan Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde sosyal yaşam çerçevesinde meydana gelen her türlü değişiklikten ilk olarak etkilenen ve yeniliklere açık, ilerici tarzda yapılanmış bir ailedir. Buna rağmen Hekimbaşılar'ın, birkaç neslin beraber yaşadıkları kalabalık yapısı ile "katmerli aile" tipi özellikleri göstermesi de kaçınılmazdır. Ancak, Avrupa'daki yenilikleri yakından takip eden kitleler, günlük yaşamda yapılmaya çalışılan iyileştirme çalışmalarına aile kurumunun da kaçınılmaz biçimde dahil olduğunu fark etmişlerdir. Geleneksel/ataerkil aile tipinde, kadının yerinin eşi ile eşit bir seviyeye çekilmesi gerektiğini ileri süren aydınlar, konuya

ilişkin görüşlerini özellikle gazeteler ve dergiler aracılığıyla kamuya duyurmaya başlamışlardır. Nicole Van Os, “Osmanlı Müslümanlarında Feminizm” başlıklı makalesinde, söz konusu devrin ideal aile anlayışını şu şekilde ortaya koyar:

[Y]eni oluşan fikirlere göre evlenecek kadın ile erkeğin eğitim, yaş veya ekonomik, sosyal durumları çok farklı olmaması, daha çok arkadaş gibi ilişkileri olması ve dolayısıyla mümkün olduğu kadar aralarında ortak nokta bulunması iyi yürüyen bir evlilik için şarttı. (342-43)

Diplomatlık mesleği yüzünden dünyanın değişik yerlerinde görev yapan Hâmit’in sürekli bir vatan ve aile hasreti içinde olduğunu mektuplarına bakarak anlamak mümkündür. Bu mektuplar ailenin en genç üyesinden, en yaşlı üyesine kadar yayılan bir çeşitlilik göstermektedir. Mektuplarında kullandığı samimi ve içten üslûp, özlem duygusuyla örtülüdür. Hâmit, evlendikten, aile kurduktan ve çocukları olduktan sonra bile kendisini içine doğduğu büyük aileden ayrı biri olarak görmez ve onlardan kopmaz.

Hâmit, yaşamı boyunca dört kez evlenir. İlk eşi Fatma Hanım’ı erken yaşta kaybedince, müthiş bir bunalıma giren şair, yankısı bugün bile duyulan derin bir acının şiiri olan “Makber” (1885) mersiyesini yazar. Şair, söz konusu şiirde eşinin ölümünün ardından sadece ağıt yakmakla kalmaz. Ortak hatıralarına hayat vererek, eşini sonsuza kadar yaşatacak bir yol bulmuş olur.

Mâderle peder idik beraber,

Biz rahat eder idik beraber.

Tenha iki yâr idik cihanda

Bir ömr sürer idik biz anda.

Yek-zevk u keder idik beraber,

Her yolda gider idik beraber.

Bak, şimdi ne söylesem ölümdür,

Biz böyle mi der idik beraber? (94)

Kadının toplumda “ikinci cins” olarak görülmesinin sosyo-ekonomik ve psikolojik nedenlerini araştıran Fransız kadın yazar Simone de Beauvoir, *Kadın: Evlilik Çağı* başlıklı çalışmasında, klasik /ataerkil aile anlayışına yönelik tespitlerde bulunur. Eşlerin aslında eşit olmayan ve sevgisiz bir ortamda aile hayatı sürdürdüklerini ve bunun da ataerkil/geleneksel toplumlardaki örgütlenmelerden ve bu örgütlenmelerden aile kurumunun payına düşen kısımdan kaynaklandığı sonucuna varan Beauvoir’in bu tespitlerine karşılık, Hâmit, “Makber” (1885) şiirinde ideal aile tablosunu yaklaşık bir yüzyıl önce çizmiştir:

Ateşli bir aşkın ilk dönemi dışında, iki bireyin bir olup kendilerini dış dünyaya karşı koruyacak bir dünya yaratmaları olanaksızdır: düğünden sonra ikisinin de duyguları budur. Ama kısa bir süre sonra kocasıyla içli dışlı olan, köleleşen kadın kocanın gözünden saklayamaz özgürlüğünü, bir kanıt değil, bir yük olduğu ortaya çıkar, kocasının sorumluluklarını azaltmak şöyle dursun, tam tersine çoğaltır. Cins ayrımının yanında, çoğunlukla, yaş, eğitim ve toplumsal durum ayrımı da vardır ve bunlar gerçek bir anlaşmayı engeller. Karı koca içli dışlı, ama birbirlerine tüm yabancıdırlar. (85-86)

Abdülhak Hâmit Tarhan’ın kaleme aldığı *Hatıralar*’ında Fatma Hanım’dan büyük bir sevgiyle söz ettiğine tanıklık edilir. Hattâ eşinin Beyrut’ta ölmesi üzerine derin ızdırablar yaşadığı ve İstanbul’a dönmesiyle beraber yeniden dünyaya geldiği de şairin aktardığı bilgilerdendir:

Kırk gün, sanki hem-civar ve hem-hal olmak için, yer katında bir odada Makber’i yazmağa başladım. Öteki makberi ise her gün Ahmed Ağa ile

beraber ziyarete gidiyordum. Bu zîr-i zemindeki hücre-i iştigalimde hem-demim olan Ahmed Ağa geceleri tâ-be-sabah sâiklik ediyordu. Fakat o, dem kullanmaz bir hem-dem idi. Kabrin taşı yapılp yerine konulduktan sonra Beyrut'u terk ettim. Haziran evâsıtında çocuklarımla beraber Çamlıca'daki köşkümüzde validemin yanında bulunuyordum. Bana en büyük tesliyet, o şefkat-i mücessemeden gelmişti. (169)

Hâmit, her şeyden önce bir şair olması nedeniyle, iç dünyasındaki acı/haz, ölüm/yaşam, varlık/yokluk kutuplarının sözcüsü olur. Günümüzde feministler, geleneksel aileyi “özel alanın evli kadınlar için bir tiranlık” olduğu şeklinde yorumlamaktadırlar (Donovan 41). Yirminci ve yirmi birinci yüzyıl feminist teorisyenlerinin, “tiranlık” olarak değerlendirdikleri bu kemikleşmiş yapının, nasıl iyileştirilebileceği konusunda tatmin edici çalışmalarda bulunmadıklarına bakılacak olursa, Abdülhak Hâmit Tarhan'ın onları da aşan bir “feminist” söyleme ulaştığı ortaya çıkar. Mersiye formundaki uzun şiirinde huzur dolu bir ortamda eşit koşullarda yaşayan bir çiftin ev hayatından canlı sahnelere yer verir. Böylece eskimiş aile anlayışının köklendiği geçmişle, çağının ötesinde bir ideal aile tipi çizerek geleceği ortak bir noktada kesiştirmiş olur. Üstelik “Makber” şiirini hangi koşullar altında yazdığını anlattığı bir mektuptan alınan aşağıdaki satırlar sayesinde, Hâmit'in eşinin ölümü üzerinden kırk gün geçmeden yeniden evlenmek için hazırlıklara giriştiği ve bu nedenle *Hacle* şiirini yazdığına ilişkin yaygın kanı da boşa çıkar:

Beyrut'ta mânen intihar etmişim. Fakat Çamlıca'da o mübarek sebeb-i vücudumu görünce be-tekrar dünyaya gelmiş gibi oldum. Maşuka-ı sâniyem bulunan nâzenin-i edebiyat ise bana ilham-ı hayat etmekten hali kalmıyordu. Hattâ onun aşkıyla bir *Hacle* bina etmişim. *Makber*'le

Hacle birbirine zevc ve zevcedir. Bunlar Odur eserindeki şiirler de o kabilden sânihalardır. (Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Hatıraları 169)

Abdülhak Hâmit Tarhan, Fatma Hanım'ın verem yüzünden vefat etmesinin ardından, 1890 tarihinde İngiltere'de Nelly Clower (Cleaver) ile evlenir. İngiliz eşini de aynı hastalık yüzünden kaybeden şairin, *Hatıralar'*ında, Nelly Hanım'dan da sevgiyle söz ettiği görülür. Yazar için İngiltere'deki bir yemek daveti esnasında ilk kez karşılaştığı Nelly Hanım, Fatma Hanım kadar değerli bir insandır:

On dokuz yaşında dediğim kız sofrada tam benim karşıma gelmiş olduğundan, bittabi memnun oldum. Bu terbiyeli ve kibar hal ve tavırlı kızın hüsn-i âb u âdâb-ı irfanından burada bahsetmek bilmem münasib olur mu? Çünkü o, Londra civarındaki Hounslow mezarlığında yatan ikinci sevgili refikam Nelly Hanım'dır. Bu satırları ağlayarak yazıyorum. O gün ilk görüşte birbirimizi sevmiş, bir hafta sonra evlenmiş ve yirmi iki sene beraber yaşamıştık. Sanki "Makber" mülhimesi Fatma Hanım, bir çok senelerden sonra bir kere daha teverrüm edip defa-ı sâniye olarak vefat etmişti. (226)

Ancak şair, İngiltere'deki eşini çok sevmesine rağmen, kendisini başka kadınlarla beraber olmaktan alıkoy(a)maz. Hâmit'i yakından tanıyan dostları, şairin en büyük zaafının içkiye ve kadınlara düşkünlük olduğunu konusunda hemfikirdirler.

İlk tanıdığım zaman yirmi yaşında olan Miss Ashly kendisinden en son ayrılışında kırk yaşını geçiyordu. Birkaç kere ayrılıp, yine birleşmiştik. Onun için son ayrılış diyorum. Maksadım ne kadar uzun müddet beraber olduğumuzu yadettimdir. Refikam Nelly Hanım'ı bırakmış değildim. İki tarafı da mümkün mertebe idare ediyordum. Paris'in 1900

exposition'una ayrı ayrı evvela Madam Hâmid'le sonra Miss Ashly ile gitmişim.

[....]

Madamla metres yekdiğerini ikmal ederek bana meded-res oluyordı diyebilirim. Ve bir de gül seven niçin sümbül sevmesin? (305-06)

Ancak, Nelly Hanım yerine Florence Ashly ile İstanbul'a giden ve oğlu Hüseyin'in İngiliz eşine haber vermesiyle sırrı ortaya çıkan Hâmit, zor duruma düşer:

Miss Ashly'e muvasalatımızdan dört beş hafta sonra daüssıla geldi, hastalandı. Gitmeğe kalkıştı. Diğer taraftan da oğlumdan haber alan Nelly Hanım'dan da sûzişli bir mektup geldi. Kendisine gelen teminat-ı mukniayı cevaben itâ etmekle beraber gerek bu mesele gerek dediğim daüssıladan dolayı İstanbul'da temdîd-i ikamete imkan kalmadığı cihetle hemen Tahsin Paşa'ya müracaat ve refikamın validesi hastalandığından onu Londra'ya götürmek mecburiyetinde olduğumu beyan ile müsaade-i seniyyeyi istihsal etmesini ricaya müsaraat etmişim. (Miss Ashly burada refikam makamına geçmiş oluyordu). (307-08)

Hâmit'in *Hatıralar*'ının yanı sıra özel mektupları da kadınlara düşkün ve hattâ çapkın tabir edilebilecek yaradılışta bir insan olduğunu göstermektedir. Eşleriyle severek evlenen ve onlara içtenlikle bağlı olan şairin kendisi de bu duruma bir açıklama getiremez. Yetmiş iki yaşında kaleme aldığı anılarında, Nelly Hanım ile Florence Ashly'yi aynı anda seviyor olmasına kendince haklı açıklamalar bulur:

Nelly dikensiz bir gül, Florence hercâi benefşe idi (Bilmem menekşe mi demeliydim?). Biri her ne kadar hercâi ise diğeri o kadar hâhiş-ger-i tenhayî olan bu iki kuvve-i câzibe arasında mevkiimi nasıl muhafaza

ettiğime kendim de hayret ediyordum. Eğer hariçten ve bana pek karın olan birisi tarafından ihbar vuku bulmamış olsa, bu kadınların ikisi de hüviyetlerini tanımayarak görüşmeye devam edeceklerdi. Miss Ashly ile İstanbul'a gittiğim, Londra'daki zevceme-bilmem ne maksada mebni-oğlum Hüseyin bildirmişti. (306)

Hâmit, yaptığı dört evlilikten üçünde mutluluğu yakalamış, üçüncü evliliğini yaptığı Cemile Hanım'dan ise, basit görünmesine rağmen, kendisi için önemli bir neden yüzünden ayrılmıştır:

Şair, Nelly Hanım'ı kaybettikten sonra teselli bulmak için İstanbul'a gelir. Kızkardeşi, Mihrünnisa Hanım, bir kadının açtığı üzüntünün yine bir başka kadın eliyle sarılıp, şifa bulacağı düşüncesiyle 1911 yılının yazında Hâmid'i evlendirir. Üçüncü eşi Cemile Hanım'la balayı geçirmek için İstanbul'da bir otele yerleştiren Hâmid, bir sabah eşinin kendisini memnun etmek için elbiselerini temizlemekle meşgûl olduğunu görür. Buna çok kızan Şairimiz bu hanımdan derhal ayrılır. Yirmi gün süren bir izdivactan sonra Hâmid, Cemile Hanım'ın gönlünü almak için Mihrünnisa Hanım vasıtasıyla ona para gönderir. (Gürsoy, "Giriş" XXXIV)

Hayatına giren kadınların çokluğu nedeniyle sıkıntılı durumlar yaşayan şair, bundan fazla yakınmamaktadır. Abdülhak Hâmit Tarhan'ın katlanamadığı tek şey fiziksel ve ruhsal açıdan "çirkin" olarak sınıflandırdığı insanlar ve davranışlardır. Şair, her şeyde, aşkın bir güzelliğin peşindedir. Bu noktada, 5 Mayıs 1884'te, Hindistan'dan Recaizade Mahmut Ekrem'e gönderdiği bir mektubunda, güzellik kavramından ne anladığını açıkladığı kısım önemlidir:

Ben demek isterim ki güzellik mahasin-i maneviyenin yüze vurmuş
srdır. Bir güzel yüzlü kadn terbiyesiz olur, ahlksz olamaz.
Terbiyesizlik ise dediğin gibi soğukluğu mntictir.
Sevilir irkinlere gelince: Fikrim Abdurrahman-ı Salis'e meftun olan
Tezer'in hasbhalinde gösterdiğim gibidir. Muharrikt-i hissiyyata
ehreleri güzel, yahut hisleri muntazam ve de mükemmel de olmasa celb-
i kalbe baz kerre bir nazar, bir tavır veya bir eser-i hüsn-i ahlk kifayet
eder. (307)

Aynı mektupta, Hmit, kadn dergilerinde yayımlanan yazlarındaki slbun
Çok uzağına düşer. Hintli kadnların pek çoğunun maymunlardan bile çirkin
olduğunu iddia eder:

Her sabah beni bdr-yahut ikaz- eden bu tabiat şairlerinin ilcatıdır,
tebşr-i tula müvekkil olan bu uluhiyet şairlerinin nevd-i ruh-resndır,
kuşların şafaktan gelen bu elvan-ı zevil-i hayatn hürriyet şklarnn her
sabah icr ettikleri svat-ı latfe ağlayannn nebendır [...]

Maymunları unutmayalım ki buranın pek çok erkeklerinden daha zeki ve
pek çok kadnlarından daha güzeldir. (*Abdülhak Hmid Tarhan'ın
Mektupları 1 303-04*)

Yazar, bu noktada kendi ile çelişkiye düşmesine rağmen, 1884 tarihli bir diğer
mektubunda, Recaizade Ekrem'in kendisine "güzellik" kavramına ilişkin yönelttiği
soruya, "gönlünün kadnların hepsine açık olduğu" şeklinde cevap vererek, kişisel
olarak eğilimlerini ve tercihlerini de ortaya koyar:

Senin iki muharrike-i hissiytn var imiş. Biri pek güzel olduğu için
hoşuna gitmiyormuş. Biri ona nisbetle çirkin imiş, seviyormuşsun.
Mektubunda böyle bir söz vardı. "Ne dersin" diye de soruyordun.

Birkaç maşukası olmağı da bahse koymuştun. Evet ne diyecektim? Ben vallahi ziyade güzelden hoşlanır mıyım? Pek iyi bilemem. Çünkü şimdiye kadar bir ziyade güzel kadın görmedim. Lâkin pek çok kadın sevdiğimden, belki senin dediğin gibi ben de kadınların hepsini sevdiğimden anlıyorum ki arada pek az beğenilecek bir kıızı pek ziyade sevmeğe müstaid halkolunanlardanı. (*Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Mektupları* 1 317-18)

“Güzellik” konusuna hayli önem verdiği açık olan şair için kadınların yaşları ilerledikçe, fiziksel görüntülerinin değişmesi ile şair için estetik haz nesnesi olma özelliğini yitirdikleri düşünülebilir. Bu nedenledir ki, Hâmit, ömrünün sonuna dek genç kadınlarla gönül ilişkilerine girme yolunu seçer. Şair altmış yaşında iken (1912), kendisinden oldukça genç bir kadın olan Lüsyen Hanım ile dördüncü ve son evliliğini yapar. Genç bir kadınla evli olmak, egosunun büyüklüğü ile bilinen Hâmit için kendisiyle gurur duymanın bir yoludur.

Taha Toros, *Türk Edebiyatından Altı Renkli Portre* çalışmasında, Abdülhak Hâmit Tarhan'ın edebî kişiliğinden ziyade, kadınlara zaafının kurbanı olmasının örneklerine yer verir. Toros'un, Hâmit'in Brüksel elçisi iken başından geçen bir olayı anlattığı satırlar, şairin bu özelliğinin tüm yaşantısını etkileyen ciddi bir iradesizlik örneği olması bakımından önemlidir:

1908 Meşrutiyet inkilabından sonra Brüksel Elçiliğine gönderilen Hâmid bir gece klubünde, masasına davet ettiği bir kadın yüzünden, hakarete uğramış, üzerinde Türk Elçisi yazılı kartviziti yırtılarak suratına fırlatılmıştı. Kişisel zaafi yüzünden uğradığı bu hakaret, -Bâbîâlî tarafından- Hâmid'in görevinden azli ile sonuçlanmıştır. Büyük şairin bu

tutumuna, akibetine, çok üzülen Tevfik Fikret'in bu üzüntülü durumu şu cümle ile açığa vurduğu söylenir:

Hükümet, Hâmid'i Brüksel'e sefaret yapsın diye gönderdi, rezalet yapsın diye değil. (67-68)

Şairin, 28 Nisan 1886 tarihinde, Osman ve İbrahim Bey'lere yazmış olduğu mektubunda, Fatma Hanım'ın ölümünün ardından Londra'daki görevi sırasında yaşadığı maceraları anlatırken kendisiyle ilgili kullandığı üslûp dikkat çekicidir:

Akşam Londra'ya on dört saatlik seyahatten sonra geldim, giyindim. Bir yere davetli değildim. Elhamra'ya gidip bizim Nâhüdâ Sâhib'i buldum. Etrafını karılar almış, oturuyordu. Birlikte gidip “souper” ettik. Sonra da iki karı iki de biz dört kişi, bir arabaya binerek gece yarısından iki saat sonra Nâhüdâ'nın oteline gittik. Ondan sonra ne yaptığımı bilmiyorum. Bir derecede sarhoş olmuşum ki hâlâ başım dönüyor. Ne azgın adammışım, ne haşarı herifmişim. Nedir bu benim ettiğim? Ne! Bir türlü karılara doyamıyorum. Bir karının koynuna girsem yine karı düşünüyorum. Karı olmasa ben bu dünyada yaşayamazdım. “Sosyete” içinde bir afet gördüm. Uğradığım âfât içinde böylesini görmedim.

(*Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Mektupları 1* 382)

Şairin ölümü üzerine yayımlanan 1937 tarihli, *Abdülhak Hâmid: Hayatı, Seçme Şiir ve Yazıları* kitabındaki, “Hâmid'in Son Günlerine Aid Hatıralar” başlıklı yazıda, hasta ve yorgun şairin son günlerinde dahi estetik zevklerini asla kaybetmediği, hattâ vasiyetinin “tahta bir yere münferid olarak gömül[mek], kendisinin gaslini yapacak adamların korkunç, bedenî ârızalarla malûl olma[ması], sevimli yüzlerin ve yumuşak ellerin cesedini yıka[ması]” olduğu aktarılmaktadır (Ahmet Cevad 29).

1. Hâmit ve Anne Figürü:

Prof. Belkıs Gürsoy, “Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Tiyatro Eserlerinde Kadın” başlıklı doktora tezinin sonuç kısmında, sayısız kadınla gönül ilişkisi kuran Hâmit’in hayatında en fazla önem verdiği iki kadının; “annesini Muntehâ Nasib Hanım ve ilk eşi Fatma Hanım” olduğunu belirtir (179). Abdülhak Hâmit Tarhan’ın annesi ile derin ve samimi bir ilişkisi olduğu, hatıralarından ve eserlerinde işlediği bazı kadın tiplerinin, Muntehâ Nasib Hanım’la sahip olduğu benzerliklerde ortaya çıkar. Şair, *Hatıralar*’ında annesine ilişkin şu bilgilere yer verir:

Büyük Çamlıca’daki Selâmi Efendi türbesinin karşısında bundan bir asır mukaddem ulemâdan Ferid Efendi’nin bir ikametgahı bulunuyor ve bunun bağındaki ağaçlıklar altında küçük bir Çerkes kızının arada sırada kadınlarla beraber gezmekte olduğu görülüyordu. Bu kız benim vâlidemdir. Ferid Efendi köşküne beş yaşında iken, Çerkezistan’dan gelmişti. Ferid Efendi’nin ahretliği olan bu yetim çocuk öteden beri pederimin gözdesi olduğundan ikisi de sinn-i müsaidi ihrâz ettikten sonra ihsan u irâde-i senniye ile velîmeleri icrâ edilmişti. (18)

Kaya Can, “Abdülhak Hâmid Üzerinde Edebiyat Coğrafyası Bakımından Bir Araştırma” başlıklı mezuniyet tezinde, yazarın *Sabr u Sebat* oyunundaki Kafkas kökenli cariye Raksâver’e (Gülfeşân), Mü’nim Efendi ve oğlu Mehmet Bey’in şehvî/aşk boyutunda hisler beslemelerini, annesi ile babası arasındaki ilişkiye yönelik bilinçaltında kurduğu bir köprü olabileceğine dikkat çeker (7). Shulamith Firestone’un *Cinselliğin Diyalektiği* kitabında “erkeklerin sevgilerini yöneltmeyi özledikleri nesne” olarak tabir ettiği “düş-imesi kadın”, Hâmit için annesidir denilebilir (26). Bu yargıyı destekleyen akademisyenlerden biri de Prof. Belkıs

Gürsoy'dur. Gürsoy, doktora tezinde, Muntehâ Nasib Hanım ile oğlu Hâmit arasındaki ilişki konusunda aşağıdaki saptamalarda bulunmuştur:

“Validem” adlı eserinde de gördüğümüz gibi daha beş yaşında iken Kafkasya'dan kaçırılarak, İstanbul'a getirilip, Ferid Efendi'ye satılan annesi Muntehâ Hanım'ın “bir efsane olan mâzisi”, “Makber” şairinin ruhunda derin akisler uyandırmıştır. Eserlerindeki “tabiatın kızı” çeşnisine kaynak olarak görebileceğimiz bu valideyi Hâmid, ömrü boyunca başka kadın simalarında ve ruhlarında aramaya çalışmıştır. (Giriş XXII)

Prof. Gürsoy, konuya ilişkin yaptığı tespitleri daha da ileriye götürerek; şairin annesine duyduğu sevginin, annesine benzediğini düşündüğü kadınlara da aşırı düşkünlük göstermesi biçiminde tezahür ettiğini söyler. Hâmit'in, en az Muntehâ Nasib Hanım kadar düşkün olduğu bir başka karakter olarak, hem kendini hem de oğlu Hüseyin'i büyüten dadısı Manende Kalfa'yı gösterir (Giriş XXII).

Şairin kendisi de yazdıkları ile annesine ilişkin duygularını ortaya koymaktan çekinmez. 1881 tarihli mektuplarından birinde, annesi için şöyle der:

Bir valide ne demektir? Şu küre-i hâkin üzerinde bir mevcud-ı fâni veyahut hakikiye nisbet ne demektir? Hiç!...Fakat ben o hiçten hâsıl oldum. Muhâsebat-ı ilâhiyyede bir sıfır bile bir addedir.

(*Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Mektupları 1* 166)

Hatıralar'ında ise, annesi ile babasının bir yaşam boyu devam eden birlikteliğinde, düğünün cenaze ile komşu kavramlar olduğunu fark ettiğine işaret eder. Annesi ve babasının tüm yaşamlarını beraber geçirdiklerine şahitlik eden şair, annesinin sadakat duygusunun derinliğine de hayran olmaktadır.

“Vâlidem” nâmındaki eserde tezkîr edildiği veçhile, pederimin bu refika-
i müşfikasının büyüdüğü, gelin olduğu ve sonra da gömüldüğü yerler hep
bir arada olmağla sabavetle izdivacın ölümle komşuluğu görülmüştür.
Ve denilebilir ki kendisinin Müntehâ ismi âkibeti yek- meâl olmuştur.
(18)

1914 tarihli “Validem” şiiri, Hâmit’in annesine düşkünlüğünü göstermesi
bakımından dikkat çekicidir. Şiir, Müntehâ Hanım’ın Kafkasya’dan, İstanbul’a
uzanan yaşam öyküsünü ebedileştirmek ve şairin annesi için beslediği güzel
duyguların bir tercümanı olması amacıyla yazılmış gibidir.

Kendi dünyada yok onun mesela
Bize rûyâda kendidir görünen;
Yokluğundan ne o ne biz âgâh
Ne de rûyâ deriz o hâlete biz.
Sevişir, söyleşir fakat sessiz,
Oluruz hep hayal o âlemde;
Ölülerle mekîn olur diriler. (208)

Ancak şair, annesinin yaşamını konu alan şiirde, Müntehâ Nasib Hanım’ın
masalımsı özelliklerini anlatmakla yetinmez. Şiirin yazıldığı 1914 tarihi Osmanlı
İmparatorluğu için dağılma devrinin başladığı tarihtir. Partha Chatterjee, “Kadın
Sorununa Milliyetçi Çözüm” başlıklı makalesinde, 19. yüzyılda genel olarak sosyal
reform, özelde “kadın sorunu” üzerine yürütülen tartışmaların, son derece ideolojik
olduklarının altını çizer (99). Chatterjee, dış dünyada meydana gelecek
değişimlerden ailenin etkilenmesinin kaçınılmaz olduğunun bilincindeki milliyetçi
ideologlarca, “yeni kadın” imgesinin, özellikle sanat eserleri aracılığıyla topluma
tanıtılmalarının öngörüldüğünü saptar (115). Hâmit, bu düşünce sisteminin etkisi

altında Mûntehâ Nasib Hanım'ın bir insan ve anne olarak üstün vasıflarını överken, Afsaneh Najmabadi'nin, "Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak" makalesinde dikkat çektiği "vatanı kadın bedeni olarak kuran söylem[in]" sözcülerinden biri olur:

Sevilen kadın olarak vatanın yanı sıra, yurtsever söylemde başka bir kadın bedeni daha vardı: Anne olarak vatan. Vatan hem sevilen kadın hem de anneydi [...] Âşık ve oğul olarak erkek yurttaş, sevgilisinin ve annesinin namusunu koruyup, onun uğruna savaşıyordu; kadın yurttaş ve kız ise, anneye bakacak, onun sağlığını gözetecekti. (122-23)

Hâmit'in *Yadigâr-i Harp* (1917) başlıklı oyunu, Partha Chatterjee'nin ve Afsaneh Najmabadi'nin sözünü ettikleri "yeni kadın imgesi"nin Osmanlı toplumunda yerleşmesi için çaba veren bir yazarın eseridir. Oyunda, imparatorluğun coğrafyasının ulaştığı her noktada savaşlarda aldığı yenilgilerle çözülmeye başlaması yüzünden bütün bir Osmanlı ailesinin, kurtuluş olarak gördükleri bir üst kavram olarak "Per-i Vatan" yaratılmıştır. Osmanlı halkının kalbinde büyüttükleri saf, masum, ama cesur bir "kız" olan bu "Per-i Vatan" tipi sayesinde, Osmanlı topraklarında yaşayan herkes cesaret bulur, güç toplar. "Per-i Vatan", mucizevî özellikler gösterir ve insanlar için mümkün olmayan bir şekilde "istediği surette tecelli eder". Osmanlı ulusuna tâbi olan bütün insanların cinsiyet, din, dil, ırk, yaş vb. özellikleri farklı olmasına rağmen "Per-i Vatan" imgesi altında toplandıkları görülür:

Genç Kızlardan Birisi: — İçimizde birdenbire peyda olan bu ilâhe-i muhabbet nedir? Bütün gençler bizi unutup ona perestîş eder oldular !

Genç Kızlardan Bir Diğeri: — Yalnız gençler mi ya! İhtiyarlarımız da onun cazibesine meftun ve hep onun aşkıyla birer civan görünmeğe

başladılar! Geceleri mehtaptan, yıldızlardan evvel bütün millet onun nurunu görüyor. Sabahları güneşten evvel bütün şaaşasıyla sâha-i vatanda o tulû ediyor. Bu ufk-i Osmanî’de bir mucize-i dinîyedir, bir tehbih-i semavî, bir şi’r-i ilahîdir!

Delikanlılardan Birisi: — Genç kızlar, güzel hanımlar, siz kendiniz bu meclubiyetten istisna ediyorsunuz. Biz bu dil-rübâ tecelli-i muhabbette bütün kadın güzelliklerini birleşmiş görüyorsak, siz onda bütün erkek yiğitliklerini toplanmış buluyorsunuz. İnkılâp denilen ra’şei zaman hepimize bir ihsan-ı ulvî, belki de bir hüsn-i manevî olan bu muhabbeti ifâze etti. Mukaddes bir hüsn ü aşk âleminde bulunuyoruz.

[....]

Peri-i Vatan: — (Bütün hüzzarı mütehayyir ederek) Görüyorum, ey sevgili cemaat-i halk, inşirah ve iftihar ile görüyorum ki büyük, küçük cümleniz bana olan muhabbet-i tabiiyyede müttehid ve ecdadınızdan evlâd ve ahfâda kadar yine cümleniz benim de celb-i teveccühüme tamamiyle müstahak ve müstadisiniz. Ben kimim? Ve size bu merbutiyet-i müstahseneyi ilka ve ilhâme den hâl ve hadise nedir? Elmerbutiyet-i müstahseneyi ilka ve ilhâm eden hâl ve hadise nedir? Elbette bilmek istersiniz. Bilmiş olunuz ki ben ne hayalim, ne de peri; fakat istediğim şekil ve surette tecelli edebilirim. (273- 74)

Prof. İnci Enginün, *Türk Edebiyatında Shakespeare* başlıklı doktora tezinde, Hâmit’in *Finten* oyununu, Shakespeare’in *Macbeth* oyunundaki korkunç/trajik bir kadın tipi olan Lady Macbeth’den esinlenerek yazdığını tespit eder (204). Oyunun esas kahramanı olan Finten’in, öz-oğlunu boğmak isteyen aşığı Davalaciro’yu öldürmesi, yazarın bir kadın için annelik güdüsünün başka bir şeyle

karşılaştırılmayacak kadar güçlü olduğunu bildiğini ve annelik dürtüsüyle işlenen her suçun affedilebileceğini düşündüğü gösterir. “Finten”, korkunç ihtiraslarının pençesinde kıvranan bir kadın olarak, insanlara acımadan türlü kötülüklerde bulunur. Okuyucu ya da izleyici, “Finten” gibi cadı/vari bir kadının tasarladığı tüm hilelerin, aslında, “ucube” denilip kimselerin içine çıkarılmayan “gayrimeşru” oğluna bir baba kazandırmak çabası olduğunu anladığında, ona karşı şefkat duyar. Böylece, yazarın kendisi için önceden hazırladığı iç çatışma alanına girmiş olur. “Finten”in işlediği suçların sebebini anlattığı, günah çıkarma anından alınan aşağıdaki mısralar dikkat çekicidir:

Aşk-ı mâder girer de bîşelere
Getirir hep vuhûşu ra’şelere
Şîr-i ner terkedip gider yerini
Ejder-i heft-ser de hem-serini
Aşk-ı mâder girerse makbereye
Can verir hâk-sâr bir dereye
Seng-i bî-kalb kesb eder rikkat
Servler zinde haykel-i şefkat (*Finten* 356)

Finten’deki anneliğin yüceleştirilmesi temine yazarın başka oyunlarında da rastlanır. Bu oyunlarından biri, 1909 tarihli *Zeynep*’tir. Yazar, *Zeynep* oyununda, doğduğu zaman kaybolan kızını idam edilmek üzere zindanda beklerken bulan Hümâ’nın kişiliğinde, kadınlar için annelik dürtüsünün gücünü okuyucusuna bir kez daha yansıtmış olur:

HÜMÂ: — Durmuş ne bakarsın, yürü cellâd!
hiç görmedi mi gözlerin evlâd?...
aklın senin ermez mi neyim ben?

sen katil isen ben nineyim ben!

bilmez mi nedir sendeki hilkat

mâder denilen matla'-ı şefkat ? (286)

Abdülhak Hâmit Tarhan'ın anne/lik'i yüceleştirme eğilimindeki politik geri plana rağmen, Partha Chatterjee, "19. yüzyıl reformcularının kadınlar için özerk bir hareket yürütmedi[klerini]" öne sürer. Lenore Davidoff ise "Ev ve Feminist Tarih" makalesinde, modern ülkelerin bu tip çalışmalara destek verenler tarafından kurulduğu, geliştirildiği ve genç nesillere aktarıldığı görüşünü ortaya koymaktadır. Davidoff'un aile kurumunun tarihsel gelişimine ilişkin yaptığı aşağıdaki tespiti sayesinde, Hâmit'in 19. yüzyılın sonunda dünyada yükselmeye başlayan ancak reform hareketlerinden bağımsızlık kazanamamış kadın hareketine de omuz verdiği ve modern anlamda aile kurumunun yerleşmesi için çaba gösterdiği sonucuna varılabilir:

Modern devletin yapısı, temelinde bir erkeğin yönettiği, evlilik ve kadın/çocuk bağımlılığı yoluyla bir arada tutulan hane halkı varsayımı olmaksızın bugünkü şekliyle varolamazdı.

[...]

Fakat aile ve hane halkı, toplumun bütün alanlarında olduğu gibi, toplumsal cinsiyet sistemlerinde de birincil öneme sahip "aracı kurumlar" olmayı sürdürmektedir. (108-09)

Abdülhak Hâmit Tarhan, diplomatlık mesleği yüzünden yaşamının önemli kısmını anavatanından uzakta, değişik coğrafyalarda geçirmiş olsa da, yazışmaları ile Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerine ve Cumhuriyet'in ilânına kadar geçen süreye tanıklık eder. Namık Kemal, Sami Paşazade Sezai ve Recaizade Mahmut Ekrem, Hâmit'in mektupları ile her konuda fikir alışverişinde bulunduğu çok önemli

kişilerden üçüdür. Mustafa Reşid'in *Bir Çiçek Demeti* başlığıyla yayımlayacağı esere, Hâmit'in önsöz olarak yazdığı mektup (1885), yazarın kadın konusuna ilişkin görüşlerinin bir özeti olması bakımından önemlidir. Ayrıca aynı mektupta, Hâmit'in "vatanı kadın bedeni olarak kuran söylem" in sözcülüğünü yapmaya devam ettiği de görülür:

Bir Çiçek Demeti namıyla neşredeceğiniz eserin kadınlara dair olacağını müellifinin rikkat-i hilkatiyle de bir de eserin nâmından istidlâl etmiştim. Kadınlık ki insaniyetin validesidir. Benim nazarımda vatan kadar mukaddes olduğunu bilirsiniz. Tabiatın sabah-ı evvelinden, kudretin ibtisamından zuhur eden bu nuraniyet, zekâyâ benzer ki insanın kemâlat-ı meksube vü mevhibesi onunla tenevvür ve taayün eder. (*Abdülhak Hâmid Tarhan 'ın Mektupları 1 365*)

Hâmit, annesinin iyi huylu, şefkatli ve sevgi dolu bir insan olması nedeniyle onunla çok iyi ve sağlıklı bir ilişki kurmuştur. Hâmit'in kadınlarla olan ilişkilerinde ve eşlerine bağlılık gösterme çabalarının ardında bu eşine sadık, kendi halinde, fakat mizacı herkes tarafından beğenilen anne figürü durmaktadır. Şairin annesine karşı hissettiği şükran duyguları, vatan hasreti ile büyüyerek, bir vicdan meselesi haline gelmiştir. Bu yüzden Hâmit'in özel yazışmalarında, hatıralarında ve bazı tiyatro eserlerinde ve şiirlerinde Münteha Nasib Hanım'ın ismine ya da onun üstün kişilik özellikleri ile donatılmış, fedakar, cesur, evlatları için her şeyi yapmayı göze alabilecek, vatanını koruyan soyut bir anne imgesine rastlamak mümkündür.

2. Hâmit ve Baba Figürü:

Abdülhak Hâmit Tarhan, İstanbul'un önde gelen ailelerinden biri olan Hekimbaşılar ailesine mensuptur ve ailesi Hâmit'in kişiliğinin şekillenmesinde hayli

önemli bir faktör olarak durmaktadır. 19. yüzyılda Osmanlı ailesinin durumunu inceleyen araştırmacılardan biri olan Alan Duben, “Son Dönem Osmanlı İstanbul’unda Evlilik ve Hane Kurma Sistemi” adlı makalesinde, “Osmanlı gencinin evlense bile, iki ya da daha çok neslin birlikte yaşamak zorunda kaldığı katmerli ailede yaşamını sürdür[düğünü]” aktarır (28). Ancak; “katmerli aile” tipi, ataerkil geleneklerin kuşaktan kuşağa aktarılması açısından etkin bir rol üstlenir. Erkek olanın mutlak olarak baskın olduğu bu aile tipi, devrin aydınlarının, geleneksel aile tipine alternatif olarak sundukları ideal/batılı aile modeli olan “çekirdek aile”nin toplumda yerleşmesini ve yaygınlaşmasını engelleyen nitelikler taşır:

Evli çift ancak erkeğin babasının ölümünden sonra bağımsız bir aile oluşturduğundan, sistemde itici gücün evlenme değil ölüm olduğu söylenebilir. İdeal Türk sistemine göre evlilik erkeğin hanesine bir gelin gelmesi, yeni bir aile biriminin oluşturulması meşru cinsel ilişkinin ve biyolojik yeniden üretimin başlaması anlamını taşır [...] Hane içindeki konumları yetişkin erkek ve kadın işgüçleri rolleri belirler. (30)

Bu aile tipinde, baba figürünün yerinin kaçınılmaz biçimde sağlam olduğu bir iktidarın geliştirildiği açıktır. Ancak, doktorluk yerine tiyatro yazarı, tarih yazıcısı ve diplomat olmayı seçen Hâmit’in babası Hayrullah Efendi, Hekimbaşılar geleneğinde bir kırılma noktası gibidir. Geleneğe baş kaldıran bir babanın oğlu olan Hâmit’in de ona benzemesinde şaşırarak bir taraf yoktur. Üstelik bu baba-oğul ilişkisinde, Hayrullah Efendi oğluna otoriter bir şekilde yaklaşmaz, onu katı disiplin kuralları altında ezmez. Hattâ, baba-oğul yaptıkları “haşarılıklar” yüzünden birbirlerine sırdaşlık ederler. Bu sırdaş zincirine Hâmit’in ağabeyi Nasuhi Bey de eklenir. Ancak, şairin oğlu olan Hüseyin Bey, babasının “kabahatlerini” üvey annesi Nelly Hanım’a yetiştirdiği için, bu sırdaşlık zinciri de kopmuş olur. Şairin, seksen yedi

yıllık hayatı boyunca her konuda bildiğini okumaktaki dik başlılığı, inatçılığı ve aklına eseni yaparken kendisine duyduğu inanılmaz güvenin ardında işte böyle bir baba profili durur. Ancak, Hayrullah Efendi'nin, Hâmit on dört yaşındayken vefat etmesi, şairin iç dünyasında çelişkilere ve korkulara, kafasında ise bin bir metafizik soruya yol açar, insanlara ve doğaya bir çocuk merakıyla yaklaşarak bu soruların cevabını arar. Yanıt alamadığı ya da bulduğu yanıtları yetersiz saydığına ise Tanrıya yönelir, varlığını hatırlatmak ve kaderini anlamlandırmak ister.

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde yazılan metinlerin arka planını araştıran edebiyat bilimcilerden biri olan Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* başlıklı çalışmasında, korumasız bir zemin üzerindeki Osmanlı aydınlarının, yazdıkları metinlerin yetim olduğunu aktarır ve “mutlakçı ve ataerkil bir sultanın otoritesine eskisi gibi yaslanamayan mutlakçı bir kültür, simgesel babasını arar” saptamasında bulunur (15). Parla'nın konuya ilişkin tespitini destekleyen bir başka yazar da Fatmagül Berktaş'dır. Berktaş, Osmanlı ve Türk Kadın Hareketi'ne ilişkin dikkate değer çalışmalarında, modernleşme öncesindeki Türk toplumunda özellikle aydın sınıfında meydana gelen değişimlere şu şekilde yaklaşır:

Kendisini egemen özne olarak kuran modern birey, oğulun ya da erkek kardeşin hesabına, yalnızca anneyi değil, esas olarak babayı bastırır. Babanın bastırılması, bir yandan oğulu özgürleştirir ve onu egemen konuma getirirken, diğer yandan güçlü bir babanın koruyuculuğundan yoksun kalan oğulun ayağının altındaki zeminin zayıflamasına ve yeni kazanılmış bağımsızlığın getirdiği “baş dönmesine” yol açar [...]

Babadan bağımsızlık ve kendi iktidarını kurmak, oğulun hep özlediği şeydir ama birdenbire tek başına kaldığında, kendini güvensiz hissedip

omuzlarındaki yükün ağırlığı altında bocalaması da kaçınılmazdır.

(“Doğu ile Batı’nın Birleştiği Yer...” 278)

Abdülhak Hâmit Tarhan’ın metinlerine, Berktaş’ın ve Parla’nın saptamalarını uygulamak suretiyle yazar için geçerliliğini görmek mümkündür. Hâmit’in sadece metinleri değil, yaşantısı da bu saptamaların doğruluğunun kanıtlanmasında destekleyicidir. Yazarın çok sevdiği babasını genç yaşta yitirmiş olması, saray çevresi ile yakınlığının zaman zaman gerginliklerle devam etmesi, II. Abdülhamit’le inişli çıkışlı ilişkileri, yaşamının tüm evrelerinde yaramaz/çocuk(su) bir karakterde kalmasına yol açar. Babası Hayrullah Efendi ile Paris’te aralarında geçen aşağıdaki olay, Tanzimat-Meşrutiyet geleneğinde ve özelde Hâmit ile babasının arasındaki baba-oğul ilişkisinin boyutlarını gösteren somut bir örnektir:

İşittiğim rivâyâta istinâden ben öyle zannediyorum ki mensup olduğum Hekimbaşı ailesinin âbâ ve ecdâdından başlayarak bütün erkân ve efradında daima bir çocuk hâlet-i ruhiyesi hüküm-ferma olmuştur. Bilâhire ben, ilk defa olarak bu çocukluğa, o müsamerede ve kendi pederimde şahit olmuştum. Çünkü o bana, Madam Mari hadisesinden sonra tehdit-günâ bir vaz’-ı lisan ile “benim Paris’te yaptıklarımı, İstanbul’a gittiğimiz zaman, annene söyleyecek olursan ben de ona senin kabahatlerini söylerim” demişti. Bu tenbih ve tehditin sırrı u hikmetini ben o zaman anlamamıştım. (*Abdülhak Hâmid’in Hatıraları* 44)

Abdülhak Hâmit Tarhan, dramalarında yeniliğe açık baba tipleri ile geleneksel baba tiplerini karşı karşıya getirir. Reformist baba tipinin yanında olmayı seçen yazar, böylelikle okuyucusunda ya da tiyatro seyircisinde bir iç çatışma alanı yaratır. Hâmit, kadınları önce babalarının, evlendikten sonra eşlerinin ve eşlerinin ölmesi durumunda -varsa- erkek evladın mülkü sayan zihniyetin karşısında, ailede baba-kız

ve anne-baba ilişkilerini yaşadığı döneme göre oldukça ilerici bir tarzda ele alarak işler. Yazarın 1875 yılında yayınlanan üçüncü oyunu *İçli Kız* hakkında yazdığı bir makalede, “[n]âsiye-i lisanı pür-çîn-i nahvet ü gurur olmakla beraber nikab-ı maskara-nümâ-yı kizb ü riya ile pûşidedir (196)” biçiminde tarif ettiği geleneksel baba tipi Sadi Bey’i, bilinçli bir şekilde ideal/yeni baba tipi olarak tasarladığı Mesut Efendi’nin karşısına yerleştirdiği anlaşılır. Abdülhak Hâmit Tarhan, oyunda düzensizliklerin ve karmaşanın büyük oranda gelenekçi zihniyetin temsilcisi olan baba tipi yüzünden ortaya çıktığının altını çizer. Mesut Efendi’yi ise Tanzimat aydınının topluma karşı taşıdığı sorumlulukların farkında, erdem sahibi, örnek alınması gereken bir babanın özellikleriyle donatır. Okuyucu, iyi/çağcıl baba tipine karşı uzlaşmacı bir yaklaşım sergilerken, ataerkil/geleneksel baba tipine karşı mesafeli bir bakış açısı kazanır. *İçli Kız* oyununda yazarın, ideal Tanzimat aydını olarak çizdiği Mesut Efendi, namus kavramı nedeniyle yaşama alanları daraltılan kızının yaşadığı sıkıntıları anlar ve onu babası olarak cesaretlendirir. Kızına güvendiğini ve boş kuruntulara kapılmasının saçma olduğunu dile getirir.

Mesut Efendi: — (Elindeki şamdanı masaya koyarak) Ninesi de tıpkı bunun gibi namusuna düşküdü. A kızım, a çocuk, Mesut gibi bir pederin varken senin iffetine kusur mu gelir? Namussuzlar namuslu olur, sen yine namussuz olmazsın. (117)

Kızını aydın bir insan olarak yetiştirmek isteyen Mesut Efendi de eğitimsiz bir kadınla zorla evlendirilmiştir. Hâmit’in her fırsatta iyi bir aile babasının kızını okutması gerektiğinin altını çizdiği oyunda, Mesut Efendi okuduğu mektuptan hiçbir şey anlamayan eşi yüzünden sinirlenir ve öfkesini aşağıdaki sözlerle gösterir. Zaten Mesut Efendi, eşi Râife Hanım eğitim görmemiş bir kadın olduğundan onunla iletişim kuramaz. Aşağıdaki diyalogda, olumlu/eğitilmiş baba tipi cehalet yüzünden

insanların yaşamlarını zorlaştıran geleneksel davranış kalıplarının devam etmesi için çaba gösteren eşi arasındaki çatışma işlenmiştir:

Râife Hanım: — Efendi mektupta ne yazılı? Bana da söyleyene, bana da söyleyene.

Mesut Efendi: — Ya biz deminden beri duvara mı okuyorduk?

Raife Hanım: — Ben hiçbir şey anlamadım ki, anlamadım ki.

Mesut Efendi: — Ben Sadi Efendi'ye parayı gönderir göndermez düğün olacak. İşte senin anlayacağın bu. (*Yine düşünür.*)

Râife Hanım: — (*Kendi kendine*) Ben sağ olayım, sağ olayım. Ölsem de vefatımdan evvel kurup da bırakacağım tuzaklar gide gide öyle bir mancınık olur ki Sabiha'yı ahiretin İzzet'i göremeyeceği bir köşesine fırlatır! (*Cehri*) Siz, kız babasıınız, para yollamaktan yalvarmak çıkar. Parayı Sadi Efendi göndersin, o size yalvarsın. Eski âdet nasılsa öyle olsun.

Mesut Efendi: — Ben öyle bir âdete eskidir diye riâyet etmeğe kendimi mecbur addeden sadedillerden değilim. (*Ayağa kalkarak*) Ben yalvaracağım işte. Sadi Bey'e yalvaracağım! Ne diyeceksin bakayım?

(147)

Hâmit'in korkunç bir baba figürü olarak çizdiği en belirgin tip; *Sardanapal* (1908) oyunundaki Asurya'nın zalim hükümdarı Sardanapal'dir. Kızı Yudes'i kendi istediği erkekle evlendirmek için zorlayan kral, kızını yerden yere çarparken hakaretler eder:

Sardanapal: — Kadındır, onu kırmamaktır merâm;

Kızım olsa da eylerim ihtirâm.

(*infiâl ile bağırarak*)

Neden geldin peder hâini bî-hayâ!

Huzurum sana lâyük olsun mu ya!...

(Yudes gidecek olmakla yakasından tutup getirir.)

Yudes: — Ne yaptım? Niçin oldunuz münfail?

Sardanapal: — Niçin redd-i teklif-i Abdülbaal ?

(Kolundan tutup silkerek)

Yudes: — Velinimetim, ah!

Sardanapal: — (Yudes'i yere çarparak)

Kaltak seni! (196-97)

Abdülhak Hâmit Tarhan, ailede meydana gelecek her türlü değişikliğin toplumun çehresine yansıtacağını bildiğinden, zalim babalardan/hükümdarlardan yakınıdır. Yukarıda kızına karşı şiddet dolu davranışlar sergileyen Sardanapal'ın kadınlara dâir uzun bir söylev biçiminde düşüncelerini aktardığı kısım, şairin kadınlara ilişkin bakış açısı ile zıtlık yaratıyor gibi görünmektedir, fakat Hâmit, acımasız hükümdara da kadınları öven sözler söyletir:

Sardanapal: — Kadındır tecelli-i subh-ı ezel;

Cihanda kadın var kadından güzel,

Tuyûr-ı meşâcir, riyâh-ı bahar,

Kevâkib, meh ü mihr, leyl ü nehar,

Kadınsız olur hîçi-i bî-safâ,

Cihanın buna ömrü etmez vefâ!

Çiçekler kadındır, melekler kadın;

Dilerdim ki olsun felekler kadın:

Çünkü feleklerdir tahtım benim (225)

Abdülhak Hâmit Tarhan, bir tiyatro yazarı olarak değişik kaynaklardan beslenir. Bu kaynaklar arasında, kendisinden önce gelen Türk ve yabancı kökenli tiyatro yazarları da önemli bir yer tutar. Prof. İnci Enginün, *Türk Edebiyatında Shakespeare* başlıklı çalışmasında, bazı Türk yazarlarının, ne biçimlerde Shakespeare'in etkisi altında kaldıklarını araştırırken, Abdülhak Hâmit Tarhan'a da özel bir yer ayırır. Hâmit'in Shakespeare'in pek çok oyunundan ve bu oyunlarda kullandığı birtakım unsurlardan yararlandığını tespit eden Enginün, *Sardanapal* oyunundaki karakterizasyonda ve olay örgüsünde de İngiliz şair ve oyun yazarının izlerini bulur:

Sardanapal piyesinde de içinde yaşadığı ikiz ruh halinin tesiriyle çıldıran bir genç kız vardır. Bu kendisi bir çılgın olan Sardanapal'in kızı Yudes'tir. Yudes'in çıldırması belki Ophelia'nın çıldırmasına daha yakındır. Ophelia'nın çıldırmasına sebep, sevgilisinin babasını öldürmesi, Yudes'in çıldırmasına sebep sevgilisinin babasını mahvedecek ihtilâle dahil olmasıdır. Genç kız, sevgilisi tarafından son sahnede ölümden kurtarıldığı zaman, muhtemelen babasının feci akibetini hatırlayarak çıldırır. Yudes, iki ihtilâlcî tarafından sevilmektedir. Çıldırdığı zaman kendisini nefret ettiği aşkına- ki en büyük Asur tanrısı Baal'in adını taşır ve bazı özelliklerini *Othello*'dan alır- kurban etmek ister. (195)

Abdülhak Hâmit Tarhan, özellikle tarihi dramalarında kalabalık aile örneklerine de yer verir. Yazar, baş karakterleri; hükümdar Eşber, kız kardeşi Sumru, Büyük İskender ve Kral Dârâ'nın kızı Rukzan olan 1880 tarihli *Eşber* oyununda, çokeşlilik kavramı üzerinde durur ve bu yüzden doğabilecek tehlikelere işaret eder. Oyunda iki kadının Büyük İskender'in aşkı yüzünden çekişmeleri, her

ikisinin de trajik biçimde ölümleriyle son bulur. Aile içindeki geri planda kalmışlığın bir devamı olarak, devlet yönetiminde de söz hakları bulunmayan kadınlar, iki erkek arasında barış sağlamayı başaramazlar. Ancak, bu noktada yalnız kadınların ataerkil düzenin namus, zafer, cesaret, onur gibi kavramlar yoluyla kurban seçilmelerine değil, bozuk aile yapısının tepeden (hükümdar ailesi) aşağı (halk) doğru bir hareket çizeceği savından yola çıkarak, yazarın aile kurumunun yeniden düzenlemesi gerektiği konusunda bir alt metin yaratmış olabileceğine dikkat edilmelidir. Prof. İnci Enginün, *Mukayeseli Edebiyat* başlıklı çalışmasında konuya ilişkin aşağıdaki tespitleri yapar:

Sardanapal, Hâmid'in zihnindeki aslî müstebit tipinin bir başka isimle takdim edilmiş şeklidir. Yarı çılgın bu müstebit tipi, Hâmid'in ilk eserlerinden başlayarak muhtelif tiyatrolarında görülür: Erdişir (*Mâcerâyı Aşk*), Sir Bortel (*Duhter-i Hindû*), Gazanfer (*Nesteren*), Rodrik (*Tarık*), Alâ (*Zeynep*), İlhan (*İlhan*), Halife Süleyman (*İbn Musa*). Bu birbirinin benzeri şahıslar arasında kızının sevdiğiyle birleşmesine mâni olan zalim babalar da vardır. Erdişir, Gazanfer, Alâ, Sardanapal bu üç hükümdar babanın bir eşidir. Sadece ismi bir efsaneden alınmıştır. (89)

Yeniliklere açık yapıda bir baba olan Hayrullah Efendi'nin aynı özelliklere sahip oğlu, edebî açıdan Tanzimat yazarlarının çoğu için bir baba figürü oluşturan Namık Kemal'i ve Şinasi'yi benimser. Şinasi ve Kemal, "toplum için sanat" anlayışını genç edebiyatçılara tanıtmaya ve bu görüş çerçevesinde eserler vermelerini sağlamaya çalışan iki öncü edebiyatçıdır. Ancak, Abdülhak Hâmit Tarhan edebî kariyerinde diğer "oğullar"ın tersine, çizgisinden giderek uzaklaşır ve bireysel, özgün bir edebiyatın temsilcisi olur.

Abdülhak Hâmit Tarhan, yaptığı evliliklerde ve aile yaşantılarında, geleneksel aile tipine uygun olmayacak birtakım tecrübeler geçirmiştir. Bazıları sansasyonel denebilecek kadar ileri boyutta yaşanmış bu olaylara rağmen, Hâmit hayatı boyunca hep bir tarafıyla içine doğduğu katmerli aile tipine eklemlenmiş gibi görünmektedir. Ancak, uzun yıllar yurt dışında ve özellikle de İngiltere’de yaşamını sürdüren yazar, eserlerinde Batı modelinin öngördüğü aile kurumunu yücelten ve ailede kadın-erkek eşitliğinin yaratılması gerektiğini düşünen bir isim olarak karşımıza çıkar.

BÖLÜM III

KAMUSAL VE ÖZEL MEKÂN AÇISINDAN KADIN ve EĞİTİM

A. Kamusal ve Özel Mekân Açısından Hâmit'in Eserlerinde Kadın

Feminist teorisyenler ve araştırmacılar, kamusal ve özel mekân ayrımı çerçevesinde, kadının bedensel ve ruhsal açıdan denetlenmesi ile toplumda “görünmez” kılındığı deneyimler üzerinde titizlikle durarak, durumun kadınların lehine çevrilmesi için çaba gösterirler. Toplumsal yaşamı ilgilendiren değişik konularda (giyim, iş hayatı, evlilik /boşanma sözleşmeleri vb.) yaptıkları incelemelerde, toplumun karar alma mekanizmalarında *kadının temsili* konusu üzerinde özellikle dururlar; çünkü herhangi bir toplumdaki medeniyet seviyesini anlamak için söz konusu toplumdaki kadının yönetim birimlerinde ne kadar ve nasıl temsil edildiğine bakmanın doğru olacağına inanırlar. Anne Phillips, kadının özellikle politik arenada görünmez kılınmasının ardındaki sebepleri araştırdığı *Demokrasinin Cinsiyeti* başlıklı kitabında, bu ayrımı şu şekilde ifade eder:

[Ö]zel hayatlarımızın düzenlenme biçimi, erkeklerin katılımını teşvik ederken kadınların katılımlarını azaltıyor [...] Genellikle, salt pratik engellerin birikiminden daha atıllaştırıcı olan, erkeklerle kadınların iktidara ilişkin farklı deneyimleridir. Fiziksel savunmasızlıklarını ve toplumsal iktidardan yoksun olduklarını anımsamaları için kadınların sokakta yürümeleri yeterlidir. (127)

Kadınların sokakta yürümelerinin dahi belirli kurallar içinde gerçekleştiği toplumlardan biri olan Osmanlı toplumunda, kadının sosyo-politik ve ekonomik açıdan durumunu inceleyen araştırmacıların çalışmaları göz önünde bulundurulduğunda, toplumda var olan yönetim mekanizmalarının, cinsler arasında var olması gereken özgürlük ve eşitlik karşısında işleyen ataerkil düzenin parçalarını meydana getirdiği görülür. Kadınlar, Meşrutiyet döneminden sonra yayınlanan dergilerde yazmış oldukları makalelerde ve yazılarda, kamuya (erkeklerle) ait sayılan yerlerde özgürce dolaşamamanın, insan onuruna yakışmayan bir tavır olduğunun altını çizerler:

Rica ederiz, tramvayda perde, vapurda perde, tiyatrodaki perde icad eden bir zihniyetin hükümlerinde olduğu bir memlekette tiyatro ve temsilin ne hükmü olabilir? Bu hali gören medeniler bize: Madem ki kadınlarla erkekleriniz bir arada bulunmayacak kadar ciddi bir terbiyeden mahrumsunuz, tiyatro sizin nenize gerek derseler ne cevap verebiliriz?
(Çakır 172)

Fariba Zarinebaf- Shahr, “Osmanlı Kadınları ve 18. Yüzyılda Adalet Arama Geleneği” başlıklı makalesinde, Osmanlı’da kadınları kamu alanına ve mahkemelere getiren şeyin genellikle miras, velayet, evlenme ve boşanma sorunları olduğunu belirtir (246). Kadınlar, söz konusu nedenler hariç, erkeklerle ortak yaşam alanlarında bulunamazlar. Bulduklarında ise eşit muamele görmezler. Özellikle Müslümanların çoğunluğu oluşturduğu bir toplumda kadının geri plandaki yerinin, kadının bedeni üzerindeki denetimi göstermesi açısından, “örtünme” ile sağlaştırılması söz konusudur. Oral Çalışlar, *İslamda Kadın ve Cinsellik* kitabında, “ikinci sınıf vatandaşlığın üniforması” olarak tanımladığı örtünmenin, kadını köleleştirmede etkin bir rolü olduğunu belirtir (165). Fatmagül Berktaş ise

örtünmenin ardındaki sözde “korumacı zihniyet”e ilişkin aşağıdaki saptamada bulunur:

İslami anlayışa göre kadın, iç mekân olan harim’e yani yasak mekâna aittir ve bu mekânsal bölünmeye uygun olarak kadınlar esas olarak aile içinde varolabilirler. Haram sözcüğünden gelen mahrem sözcüğü, ensest yasasının evlenmeyi yasakladığı kadın, “arada rahim bağlantısı olduğu için evlenilmesi yasak kadın” anlamına gelir. Bu bağlamda, “örtünme”, Müslüman kadının dış dünyaya çıkışını sağlamaktadır, çünkü örtünen kadın dışarıya çıksa da, “içeri”de kalmakta, mahrem dünyaya ait olduğunu hatırlatmaktadır [...] “Taciz edenin” değil de, “taciz edilenin” sınırlanması ve denetlenmesi, özne ile nesne arasındaki egemenlik ilişkisine işaret etmektedir. (151-52)

Ancak bu durum, modernleşme hareketlerine hız veren Osmanlı İmparatorluğu’nda giderek etkisini yitirmeye başlar. Abdülhak Hâmit Tarhan, kadın ve erkeğin eşit koşullarda yaşamalarını güçleştiren konulara dramalarında yer verir. Özellikle 19. yüzyılda toplumsal yaşantımızı ilgilendiren sorunları yansıtmaya çalıştığı tiyatro eserlerinde, kadınları ve erkekleri, cinslerin “ait olduğu” kamusal mekânlara yerleştirir. Haremlik, selâmlık, mahalle kahvesi vb. mekânları seçerek, yaşadığı Osmanlı toplumundan canlı ve gerçekçi sahneler çizer. Oyunlarda bu karşıtlık ve ayrımın yarattığı sorunlar, bireyler arasında ve toplumda meydana gelen aksaklıkların yansıtılması yoluyla gösterilir. Okuyucu, iki cinsin özgür bir şekilde aynı mekânları kullanamamalarının sonucu olarak, bazı haber taşıyıcılarının ve arabulucuların, Falcı Kadın, Bohçacı Kadın, Yaşmaklı ya da Çarşafı Kadın vb., ortaya çıktıklarına tanıklık eder. Ara/cı tipler, erkek/kadın arasında açık bir biçimde kurulması yasak olan teması gerçekleştirmekle “gayri resmî” biçimde sorumludurlar.

Bu noktada üzerinde durulması gereken bir diğerkonu, kadının çalışma yaşamında aktif rol alamaması yüzünden yaşamakta olduğu kötü ekonomik koşulların, yukarıda sözü edilen düşük statülü durumları ve işleri perçinlemesidir. Yavuz Selim Karakışla, “bohçacılık, aracılık, aşçılık, süt annelik, dadılık, hasta bakıcılık, ebelik, hizmetçilik, çamaşırcılık” gibi ev içine ait “kadın iş”lerinde çalışan Osmanlı kadınının, çalışma hayatına ilk kez, telefon memuresi sıfatıyla 1913 yılında girdiğine işaret eder (“Osmanlı Kadın Telefon Memureleri 1” 36). Ancak, kadınların kamusal mekânlarda daha sık görölmeye başlamasının önemli bir nedeni 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında Osmanlı İmparatorluğu’nun katıldığı yıpratıcı savaşlardır:

İkinci Meşrutiyet döneminde kadınların eğitim olanakları daha da genişletilmiş, idadi ve öğretmen okullarının yanı sıra Balkan ve Birinci Dünya Savaşlarının sonucunda çalışan erkek nüfusu azaldıkça kadınların hastanelerde, laboratuarlarda, posta-telefon idarelerinde ve diğer servis sektörlerinde çalışma olanakları artmıştır. Gelişmekte olan feminist akım Genç Osmanlı ve Jön Türk çevrelerinde de yandaş bulmuş, kadınların durumu o dönemlerin ünlü düşünürlerinin kalemlerinde sayısız roman, piyes, şiir ve felsefi yazılara konu olmuştur. (Sayarı 385)

Kadınların kamusal mekânlarda daha sık görölmeye başlamasının diğer bir nedeni olarak, “İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin kadın ve aileye yönelik politikaları” gösterilir (Durakbaşa 98). Bu durum dünyadaki kadın hareketlerinin seyri ile tutarlılık gösterir. Kadınların savaş zamanlarında işe alınmaları tüm dünya ülkelerinde göze çarpan bir olgudur. Andrée Michel, *Feminizm* başlıklı çalışmasında bu durumu kadın ve erkek rolleri arasındaki farkların ve kutsal ev kadınlığı ilkesinin unutulması olarak tanımlar (89). Hattâ, söz konusu devirde “Kadın İşçileri Evlendirme Kampanyası” adıyla bir kurum bile kurulmuştur:

Osmanlı İmparatorluğu'nun birbiri ardına sırasıyla Trablusgarp Harbi (1911), Balkan Harbi (1912-1913) ve Dünya Savaşı'na (1914-1918) katılması nedeniyle, Müslüman Osmanlı erkeklerinden oluşan Osmanlı ordusu büyük kayıplar vermişti [...] Bu uzun savaş yılları sırasında kocasını, babasını, oğlunu ve kardeşini şehit veren ve bu nedenle de biricik geçim kaynağını kaybeden şehit eşleri, kızları, anaları ve kardeşleri cemiyetin gözetimi altında bir iş sahibi olacaklar ve yaşamlarını “namuslarıyla” sürdürebileceklerdi. (Karakışla, “Kadın Çalıştırma Cemiyeti...” 27)

Hâmit, mevcut politikaları destekler ve bu nedenle Osmanlıcılık'ı yücelten eserler yazar. Bu eserlerde, kadının bir millet için yadsınamaz derecede önemli olduğunun tekrarlanması ve vatan savunmasının sadece erkeklere özgü bir sorumluluk olmadığına altının çizilmesi söz konusudur. Yazarın oyunlarında kadınlar, cephe gerisinde orduyu desteklemekle kalmazlar, savaş alanında erkeklerin yanında savaşırlar. Özellikle, *Tarık-yahud- Endülüs Fethi* (1879), *Tezer- yahud- Melik-üs- Abdurrahmanü's-Salis* (1880), *İbn-i Musa- yahud- Zat-ül-Cemal*, (1880), *Sardanapal* (1880), *Liberte* (1913), *Yadigâr-ı Harp* (1917), *Hakan* (1935) oyunlarında, savaşlar ve cephelerde erkek karakterlerin yanında ölümden korkmadan vatan savunmasına girişen çok sayıda gözüpek kadın kahraman yer alır. Bu oyunlar arasında, *Tarık-yahud- Endülüs Fethi*'nde, İspanya fatihi Tarık bin Ziyad'ın yaptığı konuşmada, Hâmit'in kadınların da erkekler kadar eğitim alabildikleri zaman savaş komuta edebileceğini, devlet yönetimini üstlenebileceklerini düşündüğünü belli eden sözler çok önemlidir:

Tarık: — Nisvan dediğimiz tâife-i latîfe ricâlin hayatına refakat, tâliine iştirak için halkolunmuştur. Bu letaif-i tabiat kudret-i bedenniyece

bizden geri ise de ketafet-i hulkıyyece bin kat ileri olduklarıçün mazhariyet ve mâhiyetlerinin mukayesesinde yine bir müsvâta kail olmak lâzım gelir. Biz kavîyiz, onlar nâziktir. Bununla beraber, bazı kerre bizden ziyade tahammül gösterirler. Evet, biz kavîyiz [...] Kuvvet sayesinde ki dünyadaki cemiyât-ı beşeri riyasetleri evliyâ-yı ricale mahsus olmuş, yani kuvvet sayesinde ki hükm ü idarede nisvana tefevvuk edecek mevkilere geçmişler. Eğer o rüesâ-yı kirâm kadınlara da erkeklere olduğu kadar marifet yolu gösterseydiler, erkeklere de olduğu kadar askerlik öğretseydiler, ihtimal ki bugün ben bir muallimenin şâkirdi olurdu, siz de bir emirenin maîyetinde bulunurdunuz. (81)

Oyunda, Hâmit'in, Tarık gibi güçlü bir asker karakterinin karşısına da en az kendisi kadar güçlü ve hattâ özverili bir kadın kahraman koyarak, denge kurmuş olması çok önemli bir özelliktir. Zehra, babasının İspanya'nın fethi için görevlendirilen komutanı Tarık'a aşıktır ve onun şehit olması ihtimalini de göz önünde tutarak, kimsenin haberi olmadan orduya katılma planları yapar:

Zehra: — Yarın gidiyor! Gidiyor da babam niçin burada kalacak?
[...] İşte muharebede erkek Zehra, muhabette kadın, işte hamiyette kahraman Binti Musa, fırkatte zayıf! İşte hüsünde bir mâlike addolunulan Zehra binti Musa aşkta memlûke kadar mutî! Mücahidelerin haremleri de harbe gidiyor, beraber şehit beraber gazi oluyor. Benim kabahatim nedir ki Tarık'ı tehlikede düşünüyüm de yanına gidemeyim: İbni Ziyad'ın suçu nedir ki bana yakın olmak istedikçe benden uzak düşün? Niçin babam Tarık'ı bensiz gönderiyor? (53-54)

Yazar, Zehra tipinin çok benzeri başka bir kadın karakter *İbn-i Musa- yahud-Zat-ül-Cemal* (1880) oyunundaki Azrâ'dır. Azrâ, yaptığı lirik ve romantik konuşması ile içinde vatanını düşmanlara karşı savunmak için duyduğu ateşi yansıtır:

Azrâ: — (*Arada eliyle dışarısını izlerken*) Benim sabrım yok! Ben harbe gideceğim! Harp vatanımın ya imhâ yahut ihyâ ve ibkâ olunacağı yer, harp hayat ile memâtın tekebül ettikleri meydan! Harp ma'sûmîn ve mazlûmînin âh feryatlarıyla müştâ'il bir nâire ki her şeraresinden bir vatan vücuda gelir, ki her bir avuç külünden bir mâder teşekkül eder ki her semenderi bir rûh-ı fedâîdir; harp, bedbahtân-ı sermâ-zedenin ısındığı bir ocak, ki damarlarımdaki kan, yüreğimdeki hararet semavâta uruç eden lehîbindedir, ki sükkân-ı zemîn ile sekene-i âsmân onda isbât-ı vücud ederler; harp insaniyetin fenâdan intikam alması, aczin kuvvetle, fenanın beka ile uğraşması demek olan harp, Rodrik'in kılıcını Culyanus'un darbesiyle zîr ü zeber eden vâsıta; bir zâlimin kellesini bir mazlûmun pençesine tevdi eden alet, züefânın ayaklarındaki zenciri okuyanın boyunlarına geçiren kuvvet; bugün afak-gir-i istilâ olduğu hâlde beni gitmekten men etmek istemek istediğim harp; hadd ü hisâbı olmayan mesâib ve menâhîsi, ve âfât ve devâhi-i bî-tenahîsiyle beraber sema kadar âli, ebediyet kadar muazam ve ölüm kadar ilahîdir! (158-59)

Hâmit'in kadın-ordu-devlet ilişkisine *Sardanapal* (1880) oyununda da yer verdiği ve kadınların sosyal konumlarının iyileştirilmesinin eğitimle mümkün kılınacağını düşündüğünü belli eden sözler, Akın Darkes'in dilinden ifade edilir.

Akın Darkes: — Mülûkane mektepler ettir binâ,
O mekteplere azmedip gâh gâh,
Ki teşvik olur eylesen bir nigâh,

Teâlimiz şâd eyle, söylet, dene,
Sana hem nine, hem de sultan dene,
Ona bir de bir mahrec icâb eder,
Ki ikmâl-i tahsil edenler gider,
Ki andan girer hizmet-i devlete,
Kadınlar ki gayet acır millete,
Semaya giden yolların eslemi
Kadınlar ki tezyîn eder âlemi.

[....]

Alfile kadınlar için hakezâ,
Ki her bir nefeste çeker ezâ,
Muhassas kılarınsın bir ârâmgâh,
Ki tenvîr edersin gidip gâh gâh.
Cevari verirmiş gülistâna şevk,
Edin onları siz debistâna sevk,
Ki mektepte onlar tahayyüz eder,
Terakki, tefeyyüz, temeyyüz eder.
Olur hayyiz-i ma'rifet vâsılı,
Bu âlem nedir öğrenir hâsılı,
Ya etmezse neşr-i maarif kibar,
Nasıl ilme eyler sığâr itibar,
Melik vâlidinse, vatan mâderin,
Vatanda olanlarsa hep dâderin. (162-65)

Asım Bezirci, Abdülhak Hâmit Tarhan'ın yaşamı ve eserlerine ilişkin yaptığı çalışmada yazarın dramalarında kadın ve erkek tiplerini gerektiği gibi

konuşturamadığı iddiasında bulunur. Bezirci'nin Hâmit'in dramalarına, özelde *Tarık* oyununa, ilişkin yaptığı değerlendirmeler aşağıdaki biçimdedir:

[T]arık'ı da bu doğru görüş açısından inceleyince, tersi bir tutumla karşılaşılıyor:

Konuşmalar kahramanların kişiliğini, psikolojisini, tam olarak vermiyor. Söyledikleriyle kişileri birbirinden ayıramıyoruz. Konuşmalara bakarak “Bu sözleri ancak şu kişi söyleyebilir.” diyemiyoruz. Aynı düşünceleri savunuyor, aynı imgeleri (imajları) kullanıyorlar.

[...]

Kısacası, kahramanlar “Hâmit’çe” konuşuyorlar.

Konuşmalardan bir kesimi doğrudan doğruya belli düşünceleri savunmak için yapılıyor. Bunlar asıl olay ile ilgileri yok denecek kadar az olan ağır, lügatlı, terkipli, bilgece parçalardır.

Konuşmaların öbür kesimi ise –gene bir düşünceye araç olmakla birlikte– yalnızca sanat göstermek amacıyla yazılmışı benzer. (*Abdülhak Hâmit...180-81*)

Bezirci'nin saptamaları özellikle *Tarık* oyununda, kadınların savaşta yer almak için gösterdikleri inanılmaz istek ve bunu dile getirirken kullandıkları ifadelerde ortaya çıkar. Hâmit'in Zehra karakterine savaş ve askerlik konusunda söyletmeyi uygun bulduğu sözler dikkat çekicidir. Yazarın oyunda üzerinde sıkça vurgu yaptığı kelimeler ise; *şehit*, *gaziye* ve *mücahidedir*:

Aziz ile Mervan : — Benim kız kardeşim gaziye, benim kız kardeşim edibedir. (40)

Zehra: — Ben sizin, edibe, gaziye diyerek, istigrah yolunda olan sözünüze müdafaa ediyorum. Tâlie serzeniş, zulmet içinde bir hayale

silâh çekmek kabilindedir [...] Üçümüz de bir pederin, bir vatanın
evlâdıyız. Siz kadınlığı akîm addediyorsunuz. Hâlbuki o hukuku ıskat
edilmiş bir yetimdir.

[....]

Aziz: — (Musa’dan işaret alarak) Ben gözümle gördüm, Tarık bin
Ziyad’ı yaralayan Berberî’yi öldürdü, hattâ mecruhun yarasını ölünün
keyfiyesiyle bağladı. Hem gaziye, hem edibedir. (42)

[....]

Zehra: — Hele Berberî’ye canı acıyacak kadar mühlet vermedim.
Çünkü emire kasedettiği zaman kendi Zehra’ya acımamıştı! O hâli
düşündükçe gönlüm... yok, şey... gaziye miyim, değil miyim, siz
muhakeme ediniz. (42)

Nilüfer Göle’nin, *Modern Mahrem* kitabında geleneksel örtünme kodlarına ait yaptığı “[ö]rtünmenin dişiliğin, dişil iffetlilik ve erdemliliğin bir alameti ol[duğu]” tespitine rağmen, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi oyunlarında kılık değiştirme, genellikle de erkeklerin kadın kılığına girmeleri, önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Hamit’in Meşrutiyet döneminden itibaren yazdığı oyunlarında, “fitne”ye mahal vermemek için takılan örtülerin düzenbazlıkların, oyunların, hilelerin kolayca gerçekleşmesine olanak sağlayan “fitne yaratıcısı” bir nesne olarak işlev görmesi söz konusudur. *İçli Kız* (1875) oyununda, Raife Hanım’ın feracesinin eşi Mesut Efendi tarafından büyük bir öfke ile yırtıldığı sahne duruma uygun bir örnek olarak gösterilebilir:

Mesut Efendi:— Seni Allah’ın gazabı, seni şeytan şerri seni! Senin,
senin mevcut olduğun bu murdar aleminden gidip de cehennemlere düşen
bile indimde cennete girmişten bin kat bahtiyardır. Bin kat. (Feraceyi

yırtarak) Geri geri ey gerilesi yılan derisi, geri. Karşında durdukça insanlıktan çıkıyorum. Ah, Yıkıl! Yıkıl, ey yıkılası hıyanet temeli yıkıl! Çehreni gördükçe beynime yıldırımlar iniyor. (190)

Abdülhak Hâmit Tarhan'ın *Yabancı Dostlar* (1924) oyununda, örtünmeye ilişkin görüşlerini daha keskin biçimde ifade ettiği görülür. Londra'da geçen oyunda, peçe ile yaşmağın nereden geldiğini soran bir İngiliz kızına, Türk olan erkek, tesettürün tarihini kısaca açıklar. Örtülerin kalkmasından duyduğu sevinci okuyucusuna yansıtır:

Uryan idi Havva, ve muhadder idi Meryem.
Vaktinde olur yani telebbüsle taarrî
Havva gibi gezmekte, evet, siz müteberrî
Bizlerse soyunduk demem, ancak yola yattık.
Çarşaf duruyor belki, fakat yaşmağı attık!
Var belki de çarşaf için şimdi gürültü.
Çirkinlere gayet yakışır halbuki örtü!
Yaşmaksa güzel yüzleri etmez idi ihfâ:
Gûyâ oluyorlardı birer şi'r-i mukaffâ.
Kâfi mi değil kendimiz olmak bize bilmem. (338)

Hâmit, örtülerin (peçe, çarşaf, nikap, yaşmak vb.) sadece fitne taşımada aracı konumunda olması nedeniyle değil, aynı zamanda bir şair olarak estetik açıdan dayanılmaz bulduğu için kaldırılması gerektiğini düşünür. Yazarın, anılarını kaleme aldığı *Hatıralar*'ından da konunun önemini kavradığı sonucuna varmak mümkün olur:

Elbette güzel giyinmelidir bir güzel hanım. Kıyafet meselesi pek mühim ve suhûletle hallolunur mesailden değildir. Bir memlekette girildiği

zaman en evvel göze çarpan şey ahalsinin şekil ve kıyafetlerdir. Ve hâlet-i ruhiyyeleri o kıyafetlerden anlaşılır. Aksâ-yı şark erkeklerinin “zaife” dedikleri tâife-i lâtife ise bu kıyafet meselesinde enzar-ı ecânibe pişvâ-yı evveldir. (68)

Feminist teori, tektanrılı dinlerde, ruh/beden ikiliğinin derinleşmesinin ardından, kadının bedeninin bu dikotominin “aşağı” sayılan kutbuyla özdeşleştirilmesiyle, toplumsal denetime maruz kaldığını belirtir (Berktaş, *Tek Tanrılı Dinler...* 79). Hâmit, 1925 yılında *Vakit Gazetesi*'nde tefrika edilen *Cünûn-ı Aşk-yahut-Mihrace* oyununda, Doğulu kadınların baştan aşağı kapalı giysiler giyinmesini, oyunun baş kahramanlarından biri olan Hintli Maharaca'nın dilinden eleştirir. Şair, 1928 yılında, *Resimli Ay* dergisinin Temmuz sayısında yayımlanan, “Eserlerimi Nasıl Yazdım” başlıklı yazısında; “Çünkü her nokta-i nazardan o benim en ehemmiyetli eserimdir. Hem nesir, hem de nazımdır. Yahut ne mensur ne de manzumdur, büsbütün yeni bir tarzda yazılmış olduğun onu başka türlü tarif edemem” sözlerini uygun görür (422). Hâmit, böylece *Cünûn-ı Aşk'ta*, “kadın bedeninin/güzelliğinin örtülmesinin “günah”, görülmesinin “sevap” ol[acağı]” belirterek dünyevi olan *bedeni* yüce kılar. Böylelikle, yazarın söylemi, feminist teorisyenler tarafından erkek egemen düşüncenin sabit kodlarından biri sayılan *ruh/beden* ikiliğini, bedenin (kadının) lehine değiştirilmesi için çaba veren kadın hakları savunucuları ile tutarlılık gösterir:

Âh! Neye rûy-ı kabul göstermiyorsunuz
ki nikap açıldı? Size lütfen hicabı,
nasıl diyeyim, şu hicab-ı nâ-becâyı
kaldırın. Bu derece haya ve hacalet
ayıptır. Affınıza mağruren, dehâlet

ederek söylüyorum. Bu derece nisyan,
bu derece sükût da muhabbete isyan,
güzelliğe noksandır! Çünkü siz bî-kusur
bir güzelsiniz. Burada bî-hâb u huzur
kalan bir adama rüya gibi görünmek
ve böyle serâpâ nikaplara bürünmek,
affedersiniz ama, ayıptır, günahdır! (247)

Örtünme, kadını her türlü kamusal yaşam alanından uzağa iterken, örtünmenin işlevinin namus kavramı ile sağlamaştırılması söz konusudur. Deniz Kandiyoti, namus kavramının toplumdaki hakimiyeti yüzünden, kadınların “[t]amamen eve kapatılma ve örtünmelerinden, kamusal alana girişlerinin ve hareketlerinin sınırlandırılmasına kadar varan katı dış baskılar altında yaşa[dıklarına]” dikkat çeker (*Cariyeler Bacılar Yurttaşlar* 74). 1868-1888 yılları arasında yazılan *Mecelle*’de, Osmanlı kadınının yaşaması gereken mekânın dış dünyadan yalıtılmış hali devlet eliyle resmileştirilir:

[K]adınlara ait yerler olarak bilinen (makarr-ı nisvan) mutfak, kuyubaşı ve avluların bir başka yerden görülmesi “zarar-ı fahiş” sayılmakta; bir kimsenin yeni yaptığı binadan veya varolan evinde açtığı pencereden komşu evlerdeki komşusuna “makarr-ı nisvan” olan yerler görünür ise bu durum bir zarar kabul edilip, zararın tazmini istenmekteydi. (Çakır 139)

Böylelikle Osmanlı kadını somut anlamda parmaklıklar arasına kapatılıp, yaşamını bir kafes içinde geçirirken, “namus”unu da korumuş sayılıyordu. Ancak sözkonusu durum giderek kadınların lehine değişmeye başlar. Modernleşme sürecinde günlük hayatta meydana gelen değişikliklere peçe ve tesettürün toplumda değişmeye başlayan imgesi eklenir:

[B]ireyin gündelik hayata karşı olan sorumluluğu aile büyüğünün tekelinden çıkmış ve birey aile yaşantısını daha serbest bir alanda sürdürmeye başlamıştır. Bu süreç daha çok üst tabaka kadınının yaşantısında belirgindir. Henüz kadın için “tesettür” geleneği sürmekle birlikte, gündelik hayatın moda olgusu, giyim kuşamdaki örtünme zorunluluğunu bir dinsel buyruk olmaktan çıkartıp bir süslenme biçimine dönüştürülmüştür. Ferace ve yaşmak gibi "tesettür" öğeleri giderek süslenme olgusunun moda malzemesine dönüşmüşler, kadın yüzü dinsel mahremiyetin perdesi ardından yavaş yavaş gün ışığına çıkmıştır. (Işın 556)

Abdülhak Hâmit Tarhan, eserlerinde, namus kavramı ve örtünme yoluyla kadınların kamusal mekânlarda ikincil konuma itilmelerini ya da yok sayılmalarını eleştirir. “[T]arih-i Mesihî”den sekiz asır evvel dünyaya gelmiş bir Asurya hükümdarı”nın sarayında geçen *Sardanapal* (1911) oyununda bu konuda birçok örnek vardır (“Mukaddime”, *Sardanapal* 129). Prof. İnci Enginün, oyunda “kadının bir insan olarak haklarının tartışılıp savunulduğu bazı kısımların, dergilerde ve antolojilerde yerini bul[duğunu]” belirtir (3). Zalim kral “Sardanapal”, yalnızca saray çevresine ve halka değil, ailesinin üyelerine de zalimce davranır. Kızı Yudes’in, istediği kişi ile evlenmesine engel olur. Bu noktada Yudes’in babasına söyledikleri, Hâmit’in kadın konusundaki görüşlerini dile getirirken gösterdiği cür’etin küçük bir manifestosu sayılmalıdır; çünkü yazar kadının bedeninin, aynı zamanda bekâretinin, gerçek sahibinin kendisi olduğunu ifade eder:

Yudes: — (Yalnız, müteveccih bir halde kalkarak gıyaben hitabıyla)

Peder! Öldürüşse beni niyyetin,

Eminim ki vardır salâhiyyetin.

Fakat var mı hakkın bu tezvîc için,

Beni şâh-ı gulânla tetvic için?

Vücudum senin, yok enâiyyeti;

Kızın kendinindir nisâiyyeti. (197-98)

Yukarıdaki sahneye benzer bir sahneye, “yazarın 1886-1888 yıllarında Londra elçiliğinde başkâtip olarak görev yaptığı sırada yazdığı *Finten*” oyununda, Leydi Dik ve Dr. Thomas arasında geçen konuşmada rastlanır (Akyüz, “Önsöz” 1). “Finten”, “iffetsiz ve tehlikeli” bir kadın olduğundan, aşığı Lord Dik’in annesi için bir rahatsızlık kaynağıdır. Ancak, Dr. Thomas, aşkın bâkirelere tanınmış bir ayrıcalık olmadığı görüşündedir:

Dr. Thomas: — Mâşukalık bâkirelere mahsus bir imtiyaz ise asla tezevvüç etmemeleri icap eder. Tefrîk-i nîk ü bed edemediği için değil midir ki aşk-ı hercaîye bir çeşm-bend-i gaflet verilmiş?

(*Finten* 162)

Hâmit uzun süren yaşamında, Osmanlı-Türk kadınının kadınlık cereyanına, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla devlet eliyle desteklenen ve batılı toplumlardaki feminist ekol ile daha fazla benzerlikler gösteren bir kadın hareketine tanıklık eder. Binnaz Sayarı, Kemalist dönemin kadın hareketine kazandırdıklarını ve kadınlara verilen hakları şu şekilde özetler:

Kadınların hukukî, siyasal ve sosyal statülerine ilişkin Kemalist reformlar Türk toplumunu batılılaştırma çabasının bir parçasıdır. Müslüman bir ülke için bu reformlar kataloğu gerçekten örnektir: 1924 yılında Tevhid-i Tedrisat Kanunu’nun çıkarılması sonucunda eğitim sisteminin laikleşmesi ve kadınlara erkeklerle eşit eğitim olanakları tanınması; 1926 yılında İsviçre Medeni Kanunu’nun kabulü sonucunda poligaminin

yasaklanması ve aile hukukunda kadın ve erkeğe eşit haklar tanınması; 1925 yılında çıkan Kıyafet Kanunu sonrasında kadınların çarşaf giymemelerinin resmen onaylanması; 1934 yılında kadınlara siyasal hakların tanınması ve genellikle kadınlara meslek edinme ve çalışma olanaklarının sağlanması. (387)

Kemalist devrimlerin Türk kadınının yaşamını kökten değiştirme çabasına karşın Osmanlı İmparatorluğu'ndan devralınan “kadın sorununun” tümüyle çözülmediği bazı incelemecilerin iddiaları arasındadır. Ayşe Doyran, kadınlara verilen hakların “dış dünyaya demokratik görünme çabasından çok, içeride tek parti rejimini kuvvetlendirmek için” olduğu savını ortaya atar ve “yeni kurulan devletin politikalarından biri olarak, İslamiyet öncesi Türk toplumlarında kadın/erkek eşitliğine vurgu yapan Ahmet Ağaoğlu” gibi düşünürlerin varlığına dikkat çeker (29). İslam dininin kadının toplumdaki yerinin yükseltilmesi için uygun özellikte bir din olduğunu kanıtlamaya çalışan Osmanlı reformistlerinin takipçisi olarak, cumhuriyet devri aydınlarının İslam öncesi devirdeki Türk toplumunda, kadının yerinin erkekle eşit olduğunu kanıtlamaya çalıştıkları yazılar yayınlattıkları bilinir. Ancak, bu yazıların varlığı sadece ideolojik dayatmalar sayılmamalıdır. Kadınların Türk topluluklarında, İslam öncesi dönemde erkeklerle eşit koşullarda yaşadıkları, *hatunun hakan* ile iktidarı paylaştığı bir gerçektir ve bu konu yalnızca cumhuriyetin ilk yıllarında değil, günümüzde de tartışılabilen bir konu olma özelliğini korur:

Eski Türklerde, kadının ailedeki mevki o kadar mühimdi ki ailenin hukukî salâhiyetleri yalnız erkekte değil, erkek ile kadının her ikisinde müştereken bulunurdu. Yine eski Türk devletlerinde emir-nâmelerin yalnız Hakan namına değil, “Hakan” ve “Hatun” namına müşterek olarak

imza edilmesi, resmi içtimalarda Hakan'ın Hatun'dan ayrılmaması hep kadının aile hayatındaki bu ehemmiyetinden dolayıdır. (Ülkütaşır 48)

Abdülhak Hâmit Tarhan'ın kadınlara ilişkin reformcu düşüncelerinin, kadınları görünmez kılan eski geleneğin yerini anayasal bir düzende erkeklerle benzer/eşit koşullarda yaşayabilmelerini sağlayan Kemalist düzenlemelerle somutlaştığını gördüğünü söylemek mümkündür. 1928 senesinde dahil olduğu genç Cumhuriyet meclisinde, 1934 yılında -85 yaşındayken- kadınların mecliste temsil edilmeye başladığına tanıklık etmesi, yazarın bu konudaki desteğinin boşa çıkmadığını gördüğü anlamına gelir. Şairin, 1922 senesinde Viyana'dan Sezai Bey'e gönderdiği mektup, Mustafa Kemal'in görüşlerini paylaştığı ve desteklediği gerçeğine vurgu yapar:

Seninle ben bilirsin ki bir zamanlar Kemalist idik. Şimdi ise iki defa öyle olduk. Geçen akşam bir refikamla bir restoranda taam ediyordum, yanımdaki masayı işgal eden Avusturyalı bir zat hangi millete mensup olduğumuzu sordu. “Kemalistiz” dedim. Herif hürmetle kıyam ederek, “ben de Kemalistim” dedi. Ve, âh! Avusturya'da öyle bir adam zuhur etseydi memleketimiz bu hâle gelmezdi” sözünü sûz û güdaz ilâve etti. Burada tanıdığım İngilizler bile bu Kemal nâmındaki harika-ı kemâlatın meddah-ı bî ihtiyari ve hayran-ı iktidarındırlar. (725)

Hâmit'in “kadın sorunu”na bakışındaki ileri görüşlülük; kadının toplum içinde görünürlük kazanması ile temsil edilmeleri arasındaki mutlak bağı kavradığını gösteren noktalarda belirginleşir. Yazarın, *Yabancı Dostlar* (1924) oyununda, kadın ile erkeğin devlet mekânizmalarında eşit koşullarda temsil edilmelerini öngören fikirleri göze çarpar:

Erkek : — Yâdımdaki elvah-ı mehâsin bütün onlar!

Metbûa ya mebus oluyorlar, bugün onlar
Milliyyete bizden daha merbuta; bu millet
Onlarla olur devlet-i meşruta: Ne devlet!
Hûr u meleşin yerdeki emsali kadındır;
Mâder vatanın gökteki timsali kadındır;
Tarihe de âkis o tecellide bu sâye.
Ben Zühreperestim: Taparım şems-i nisâyâ! (344)

Feminist edebiyat bilimcisi Kate Millett, kadınlara karşı yürütülen bilinçli mücadelenin ataerkil kodlarını incelediği *Cinsel Politika* (1969) kitabında, “karşı edebiyat” terimini kullanır ve bu durumu şu şekilde açıklar:

Karşıtlık duygusu birkaç biçimde yansıtılır. Bunlardan biri gülüp alay etmektir. Erkeğin kadına nefreti açıklamaktaki birinci aracı olan kadına karşı edebiyat, hem öğüt verici, hem de gülünç bir nitelik taşır. Ataerkil sistemin sanat dalları içinde en propagandacı niteliği olan, bu türdür. Bu edebiyatın amacı, her iki cinsin yerini ve durumunu pekiştirmektir. (80-81)

Abdülhak Hâmit Tarhan’ın ölümünden yaklaşık otuz sene sonra yayınlanan *Cinsel Politika* kitabında Kate Millett, çoğu erkek yazarın *karşı edebiyatı* bir propaganda aracı olarak kullandıklarına, yine onların eserlerindeki ataerkil/geleneksel kodları deşifre ederek dikkat çekmiştir. Ancak, Millett’in kitabında yaptığı değerlendirmeler göz önüne alındığında, Hâmit’e ait olan ve 9 Şubat 1928 tarihinde *Servet-i Fünûn* dergisinde yayınlanan, “Amerika’daki Mahkûme-i İdam Olan Madam Sınayder’in Tahassüsîâtı” başlıklı şiirini örnek bir feminist metin olarak göstermesi kaçınılmazdır. Abdülhak Hâmit Tarhan, Amerika Birleşik Devletleri’nde, aşığı Mr. Gray’i kullanarak, eşini öldürttüğü için ölüm

cezasına çarptırılan Mrs. Synder'in dünya kamuoyunu uzun süre meşgul eden hikâyesini konu ettiği şiirinde, döneminin ötesini hazırlayan bir yol açıcı konumundadır (302-08). Şair, şiirde olayları Mrs.Synder'in dilinden aktararak, suçlu kadına verilen cezayı ağır bulduğunu belirtir ve ataerkil bir devlet anlayışında kurumlar da erkek egemen olacağından, adaletin bağımsız işleyemeyeceğini göstermek ister. Şair, Mrs. Synder'in elektrikli sandalyede idâmını gerçekleştiren celladının vicdanının sesi olduğu "Cellâdın Tahassüsâtı" başlıklı şiirinde ise yine döneminin ötesini gören bir söylem geliştirmiştir:

Ya zevci o kadını öldürseydi diyorum,
idam edilir miydi?
Çok şüphe ediyorum
İhtimal onu ancak kal'e-bend ederlerdi.
Erkek hayatta kalır, kadın ölüp giderdi.
Niçin? Zira o erkek, kanunu yapan erkek,
Hâkim erkek, öteki kadın,
Kadın ne demek?
O elbet mahkûm olur, o elbet masûm olmaz;
Yahut ölür. Mücrim mi değil mi ? Malum olmaz;
Kadınlık timsalini bu ne kadar istihkar! (311)

Ancak, yazarın 1935 yılında yayınlanan *Hakan* oyununda, kadın/erkek vatandaşların eşit koşullarda yaşayabilecekleri ideal-Kemalist toplum projesine daha net ve radikal bir söylemle katıldığı görülür. Hattâ *Hakan* oyunu yazış nedenini, söz konusu oyunun son kısmında şu şekilde açıklar:

Hakan namında bu tiyatro parçasını ömrümün seksen üçüncü senesinde yazmağa muvaffak oluşum şüphe yok ki ilâhî bir

mazhariyettir. Eserin tahrir ve tab'ile sahneye vazedilmesinin Cumhuriyet devrine, yani Atatürk'ün devr-i kemaline aidiyeti cihetiyle kendimi bir kat daha bahtiyar addetmekteyim [...] [M]evzuunu öz Türkün kaynağından çıkardığım *Hakan*'ı eserlerimin en genci, en canlısı saymaya salâhiyetim vardır. (97)

Yazar, Türkçülük akımının etkisiyle yazdığı eserinde Türk kavmini ve kültürünü yüceltmeye çalışarak, “Hatun” ve “Hakan”ın eşit söz hakkına sahip oldukları devlet yönetiminin Türklerin tarihinde onurlu bir hatırası olduğunu belirtir ve kadının ikinci planda kalmışlığının, Türklükle bağdaşamayacağını düşündüğünü bildiren ifadeler kullanır:

Hatun: — Hakan cihana, bense o hakana hâkimim!

Resmî makama gitmeyişin anlamam neye ? (9)

Aynı oyunda Çoban Kızı karakteri ise tüm insanları yaratan gücü toprak ana sayar ve hatun da hakan da olsa herkesin ona tabî olduğunu belirtir:

Çoban Kızı: — Ormanların perileri bilmem ne der bize?

Lâzım değil imiş gibi mader, peder bize,

Kıptî deyip reva görüyorlar hakareti!

Piçlik kabul- eder mi sanır esareti?

Toprak değil mi ced ana ? Kimdir o ced ana?

Hatun da, ben de bağlıyız elbette hep ona. (24)

Abdülhak Hâmit Tarhan'ın 1924'de yazdığı eserinde, kadının devlet kurumlarında temsiline ilişkin görüşleri, üçüncü bin yılın başlarında Türk parlamentosundaki acıklı rakamlarda yer alan kadın temsilci sayısı hatırlanacak olduğunda, Türk Kadın Hareketi'nin Abdülhak Hâmit Tarhan gibi destekçilere vefa borcu duyması gerekliliği daha net ortaya çıkar. Türk modernizm tarihinin, kadının

toplumdaki ikincil statüsünden kurtulması sürecine desteğini esirgememiş olan erkek aydınların varlığını vurgulamaya, bu yolla kadın hareketini cinsiyetçi/dişil bir söylemden kurtararak, evrensel nitelikte insan olma yolundaki yöntemlerden biri sayılmasına katkıda bulunması gereklidir. Bu çabanın toplumda karşılığını bulması ise, eğitimin yaygınlaştırılması ve kadınların da erkeklerle aynı koşullarda eğitim görmesini sağlamak yoluyla gerçekleşebileceğinden, Hâmit'in üzerinde durduğu diğer bir sosyal konu da eğitim olmuştur. Eğitim sayesinde kadınların topluma yapacakları katkı artacağından, diğer dünya devletleri ile eşit, hattâ onlardan üstün bir konuma yerleşmenin kolaylaşacağına bilincindeki yazar, öngörüsü ve dehâsı ile kadın ve eğitim konusunda yer yer günümüzü de aşan bir fikir adamının düşüncelerini taşımaktadır.

B. Kadınların Eğitimi Konusu ve Hâmit

Osman Ergin, *Türk Maarif Tarihi* başlıklı ansiklopedik çalışmasında Türk eğitim sisteminin hangi koşullarda şekillendiğini ayrıntılı biçimde ortaya koyar. Eğitim sistemimizin geçtiği evreleri ve eğitim kurumlarımızı mercek altına koyan bu çalışma sayesinde Türk kadınının eğitim sürecine katılmasına da tanıklık edilir. Yavaş fakat emin adımlarla ilerleyen bu sürecin hızlandırılmasına katkısı bulunan yazarlarımızın başında Abdülhak Hâmit Tarhan geldiğinden, şairin bu yönüne değinmek yerinde olur.

Mehmet Ali Kılıçbay, 19. yüzyılda batılılaşma çabası içindeki toplumların aydınları ile Batılı aydın arasındaki farkın, birinin “aydınlatan/öğretmen”, diğerinin ise “aydınlanan/öğrenci” rollerini benimsemelerinden ileri geldiğini belirtir. Kılıçbay’a göre, Avrupa’daki Aydınlanma süreci ile Osmanlı’daki batılılaşma/aydınlanma süreci farklı olduğundan Osmanlı aydını, batılı bilginlerin

düşüncelerini topluma bir ayna gibi yansıtırken, içerikte yanılısama/yansımadan kaynaklanan kırılmalar söz konusu olması doğaldır (56). Kılıçbay'ın tespit ettiği üzere, Osmanlı aydını ülkedeki reform hareketleri sürecinde, doğu/batı medeniyetlerinden hangisine ait olduğuna karar veremediğinden, “alaturka alışkanlıklarla alafranga bir yaşam sürdürme uğraşındaki Osmanlı münevveri” olup çıkar (57).

Abdülhak Hâmit Tarhan'ın, eğitim yaşantısına göz atmak dahi, *Osmanlı münevverini* yaratan koşulları görmek açısından önem taşır; çünkü yazar, çocukluk ve gençlik yıllarını, evde Ulemâ'nın, Bâbîâlî'de ise Tanzimat Reformu'nun önde gelen isimlerinin düşünce dünyalarına tanıklık ederek geçirir.

1. Hâmit ve Eğitimi

Osman Ergin, *Türk Maarif Tarihi*'nde ilk sivil okullar açılmadan önce aydın kesiminin kendilerini “otodidakt” olarak yetiştirdiklerine işaret eder:

Askeri ve sivil mektepler açılmadan önce koca Osmanlı İmparatorluğu'nu idare edenlerin hangi mekteplerden ve nasıl yetiştikleri merak edilecek bir keyfiyet olsa gerek [...] Şimdi her türlü gazete ve mecmua çıkarıldığı, gece dersleri ve dil kursları açıldığı için herhangi bir adam hiç mektep görmeden de buralara devam ile oldukça bir şeyler öğrenebilirse de Tanzimat'tan önce bunlardan hiçbirisi yoktur. Şu halde içlerinde şairler, müellifler, âlimler ve büyük idare adamları bulunan ve cumhuriyet devrine kadar imparatorluğu idare eden bu adamlar nasıl ve nerede yetişirlerdi? Hemen söyleyeyim ki bunlar Frenklerin **Otodidakt=Autodidacte** dedikleri tarzda yetişirlerdi. Bu Frenkçe kelime dilimize: **kendi kendine tahsil etmiş adam, hocasız âlim,**

mektepsiz, münevver diye tercüme olunur ki her üç tarif de tam yeridir.

(375, özgün vurgu)

Prof. İnci Enginün, *Abdülhak Hâmit* başlıklı çalışmasında, Hâmit'in çok sayıda okulda bulunmasına rağmen, hiçbir zaman ciddi ve disiplinli bir eğitim görmediğini ve beş yaşındayken gönderildiği mahalle mektebinde fazla kalamadığını belirtir (8-9). Hâmit, düzenli devam etmek zorunda kaldığı okulları severek hatırlamaz; fakat evde ders aldığı dönemin ünlü hocalarından hürmetle söz eder. “Darülfünûn’da yaptığı deneyler ve gökyüzünün haritasını çizmeye kalkışması yüzünden gericilerin tepkisini çeken Hoca Tahsin Efendi” ve Bahaeddin Efendi, yazarı derinden etkilemiş iki bilginidir (Sakaoğlu 480). İlk gençlik yıllarında, Şinasi, Namık Kemal, Recaizâde Ekrem, Ebüzziya Tevfik, Ziya Paşa, Ahmet Vefik Paşa, Münif Paşa gibi dönemin ünlü aydın/yazar grubu ile tanışarak, özellikle edebî açıdan fikir alışverişinde bulunma şansı yakalar (*Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Hatıraları* 48-49). Arapça, Farsça, İngilizce ve Fransızca’yı değişik seviyelerde öğrenir. Hattâ “on dört yaşında iken Tercüme Odası’nda çalışır (1866)” (Enginün, *Abdülhak Hâmit* 14). Hâmit’in kişisel eğitim tarihi bu veriler ışığında incelendiğinde, Osman Ergin’in belirttiği üzere “otodidakt” bir eğitim aldığı ortaya çıkmaktadır.

Hâmit’in aldığı eğitim, babası Hayrullah Efendi’nin ve kendisinin diplomatlık görevi nedeniyle yaşadığı ülkelerde; İran, Hindistan, Fransa, İngiltere, başta olmak üzere, edindiği izlenimlerle zenginleşir. Yazarın zihnini kurcalayan, iç dünyasını çalkantılara sürükleyen “ikilik”ler, devrin hâkim düşünce sistemlerinden biri olan romantizmin evreninde dolaşarak yazdığı eserlerinde, hem şekil hem de içerik bakımından “bölünmüşlükler” olarak ortaya çıkar; bazıları tamamen düzyazı, bazıları tamamen şiir, bazıları hem düzyazı hem şiir formunda yazılmış olan dramalarda koyu bir Osmanlıca ile konuşan İngiliz hizmetçiler, Hintliler sadece inandırıcılıktan

uzak değil, aynı zamanda yadırgatıcıdır. Bu noktada, Şerif Mardin'in Hâmit'in tiyatro eserlerine ilişkin yaptığı yorum önemlidir. Mardin, romantizm akımının, "insanın ruhundaki *ikilikle*, özellikle *daemonic* yönle ilgilen[diğinin]" altını çizer, fakat İslâmî-Osmanlı kültüründe *deemonic* yön, şer/şeytanla bir tutulduğundan yok sayılıp, üstü kapatılmış bir olgudur (52). Mardin, "Osmanlı Aydınlanmacılarının romantizmi tam anlamıyla kavramadan", bu ekole uygun eserler vermeye çalışmalarının bariz örnekleri olarak Hâmit'in oyunlarını gösterir. Yazarın dramalarını, "trajedi düzeyine çıkamamış *melodramalar*" olarak nitelendirir (53).

2. Kadınlar ve Eğitim

Dünyanın hangi bölgesinde yaşarsa yaşasınlar, feminist teorisyenler eğitim konusunun, kadın hareketlerinde başat bir sorun sayılması ve bir an önce çözüme kavuşturulması gerektiğini düşünmektedirler. Kadınların eğitimden yoksun bırakılmaları neticesinde, kamusal ve özel mekân tabir edilen her yerde, yazılı olmasa da ikinci sınıf vatandaş sayılmaları kolaylaşmaktadır. Kadınların toplumda erkeklerle eşit şartlarda bir yaşam sürdürebilmeleri için eğitimin öneminin kavranması ve yaygınlaştırılması için bir toplumdaki kadın ya da erkek tüm bireylerin birlikte hareket etmesi beklenen ve özlenen bir durumdur. Kadınların erkeklerle birlikte aynı mekânı paylaşmalarının dahi problemlere yol açtığı Osmanlı toplumundan, eğitimin günümüzdeki seviyeye taşınması için uzun ve zorlu bir mücadele verilmiştir. Ancak; Türk eğitim tarihi incelendiğinde elde edilen sonuçlar, kadınların eskiye nazaran daha iyi eğitim aldıkları yönündedir. Abdülhak Hâmit Tarhan ise, kadınların eğitimi konusundaki ileri görüşlülüğü ve kadın hareketine olumlu katkıları ile ismi her zaman anılması gereken büyük bir yazardır.

Nilüfer Göle, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme* çalışmasında Türk kadının, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde başlayan ve Cumhuriyet'in ilânı ile süren “medeniyet projesi” çerçevesinde hangi koşullarda yer aldığını açıklamaya çalışırken, reform yanlısı kadının özelliklerini şu şekilde belirtir:

Batı uygarlığının evrenselliğine dikkat çekenler, özellikle edebiyat yapıtlarında, görücü usulü evlilik yapısını, çok karınlığı, cinsiyet ayrımını eleştirdiler; kadınların eğitim özgürlüğünü ve romantik aşkı savundular. Batı'dan esinlenen bu reformların sonuçlarını hâkim kültürel kimliğe yönelik bir tehdit olarak algılayanlar ise kadının konumunu muhafaza etmek gerekliliği üzerinde durmuşlardır. (50)

Erkek reformcular kadınların eğitimini aynı zamanda çocukların yetiştirilmesi, sağlıklı ve huzurlu bir aile ortamı yaratmak ve toplumun ilerlemesi için gerekli bulmaktadır (Durakbaşa 97). Ancak, eğitim görmek sadece üst sınıf kadınlarına tanınmış bir hak olarak görülür:

Kadınlar ise ancak İstanbul'daki yarı- aristokrat konak ailelerinde büyümüşlerse modernist bir eğitim alabilir ve ‘modernist kadınlar’ diye anılan kadınların arasında sayılabilir. Bu kadınlar genellikle Paşa babaları tarafından belirlenen bir program çerçevesinde, Batı dilleri, Farsça ve Arapça gibi Doğu dilleri ve edebiyatları, felsefe ve bazı müzik becerileri alanında eve gelen öğretmenler tarafından verilen konak eğitimini alırlardı. (Durakbaşa 129)

Abdülhak Hâmit Tarhan'ın dramaları, Mehmet Ali Kılıçbay, Şerif Mardin ve Nilüfer Göle'nin sözleri ışığında değerlendirildiğinde karşımıza *tipik bir Tanzimat münevveri* portresi çıkar. Kadınlık cereyanının hızla esmeye başladığı Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde, “kadın sorununa” kadınların lehine yaklaşan erkek

reformcuların tavrına, Hâmit'in yazmış olduğu oyunlarda da rastlanır. *Sabr u Sebat* (1875) oyununda eğitimli ve eğitimsiz kadın tiplerini bir evin harem kısmında buluşturarak, aralarındaki farkı göstermek istediği sahneler gerçeğe yakınlıkları ile dikkat çekicidir. “Osmanlı’da Kız Rüştüyesi 1858, Dar’ül Muallimat 1870 yılında açılır, Dar’ül Muallimat 1875’de ilk mezunlarını verir” (Avcı 89). Kadınların konuşmalarından eğitim durumlarını anlamanın mümkün olduğu oyunda, Emsal Kalfa, Falcı Karı, Emine Molla ve Sabiha Hanım arasında, ülkede yeni görülmeye başlayan tiyatro sanatı hakkında aşağıdaki konuşma geçer:

Emsal Kalfa: — Ey kadın, Kaleiçi’nde hani bir oyun varmış, tiyatroya mı ne diyorlar. O da oynayacak mı?

Falcı Karı : — Tarator mu ha. O da var. O da oynayacak.

Sabiha Hanım: — Bence asıl tiyatro burası. Bizi burada görenler kendilerini tiyatroya zannederler.

Emine Molla: — Canım tarator da nedir? O nasıl şey öyle? Midelerde mi oynayacak? (30)

Hâmit, eğitimli ve eğitimsiz kadın arasındaki farkı, erkek kahramanlarının eğitimsiz kadınlara ilişkin yaptıkları ”yakınma/şikayet” dolu konuşmalarıyla da gösterir. Tanzimat dönemi edebiyatında erkek tiplerin, kadın hakları sözcülüğüne soyunmalarını Deniz Kandiyoti, “Modernin Cinsiyeti” başlıklı makalesinde “erkek feminizmi” olarak değerlendirir:

Kadının cehaleti ve tecrit edilmişliği, çok karıllığın ve tek yanlı boşanmanın (yani talak) yakışsızlığı, başlıca eleştiri konularıydı. Bunları dile getiren ise modernist erkek reformcunun sesiydi [...] Benim bu aşikar erkek feminizmine ilişkin ilk yorumum kadınların mağdur durumunun, baba istibdadı karşısında yurttaşlık haklarından yoksun

bırakıldıkları için yakınan erkekler tarafından kullanıldığı
doğrultusunda. (*Cariyeler Bacılar Yurttaşlar* 211)

Hâmit, *erkek feminizmine* uygun bir tavırla, ilk dönem oyunlarından olan *İçli Kız*'da (1875), eğitimin gerekliliğini, kadınların cahil kalmalarına göz yuman kitleye Sabiha Hanım'ın, ideal bir Tanzimat Aydını olarak çizdiği babası Mesut Efendi tiplmesiyle dile getirir. Kızının okumasını destekleyen "Mesut Efendi" ile "eğitim görmemiş yeni eşi" arasında aşağıdaki konuşma geçer:

Mesut Efendi:— Sen bilmez misin ki insan derdini hasûd bildiği adama söylemek âdil bir hâkimin huzurunda sükût etmek kadar hamâkat sayılır.

Raife Hanım: — O hasûd dediğiniz ne oluyor acaba?

Mesut Efendi:— Kendini bilmiyor musun? Bilmem ama senin için icat olunmuş bir söz olmalı. Behey İstanbullular! Bakınız terbiye etmediğiniz, okutmadığınız kızlarınızdan kocaları neler çekiyor? Ben şimdi bunun anasına babasına beddua etmem de kime ederim? Ah şurada evlenmek ister birkaç kişi bulunsa da benim bu halimi görseler, acaba anlamazlar mı ki huyunu bilmediği bir karıyı almak! Acaba anlamazlar mı?!!! (140)

"İkinci Meşrutiyet'in ilânından sonra kadınların geleneksel ev içi rollerinden, birbirini takip eden savaşların da etkisiyle sıyrılıp, ulusal çıkarların bilincinde yurttaşlara dönüştükleri bir döneme girilir" (Yaraman 45). Yurttaşlık görevi kadınlara "nesil yetiştiriciliği" görevini yüklerken, toplumda "bilinçli vatandaş" olmanın "eğitilmiş" olmaktan geçtiği görüşü yaygınlaşır. Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*'nde eğitim konusundaki duyarlılığın, 19. yüzyıldaki hâkim felsefi görüş olan *pozitivizmden* kaynaklandığını, kadınların bu nedenle "nesil yetiştiriciliği"ni oldukça ciddiye aldıklarını belirtir (27). Fatmagül Berktaş,

“Kadınların İkincilleşmesi ve Kutsal Aile Kurumunun Kurumsallaşması” olarak nitelenen durumun bir devamı olarak, “nesil yetiştiriciliği”nden kadınların elde etmek istedikleri hakları ararken yararlandıklarını gösterir (*Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın* 211). “Nesil yetiştiricilik” görevi ile “bilinçli vatandaş” yaratma özleminin birleştiği noktada, Osmanlı toplumunda kadının eğitiminin meşrulaşmaya başladığı bir evreye girilmiş olur. Meral Altındal, *Osmanlıda Kadın* çalışmasında, Osmanlı-Türk kadınının haklarını elde etme mücadelesindeki karşılaştığı güçlüklerde, eğitim hakkından yoksun olmasının önemli bir payı olduğu görüşündedir:

Osmanlı kadını kafes içindedir, ama şiddet ve geçim sıkıntısından da uzaktır. Kendisini sosyal hayattan mahrum eden İslamî hukukun uygulanış biçimi, aynı zamanda kadını korumaktadır. Ancak aynı sistem, onun cahil kalmasına yol açacak ve Batılı hemcinsleri ard arda ilerlemeler kaydederken Osmanlı kadını dünyadan haberi olmayan bir uyuşukluk içinde olacaktır. (51)

Hâmit, Altındal’ın belirttiği gibi İslâm dininin kadını korurken cahil bırakan ikircikli yanını görür. Yazarın 1879 senesinde basılan bir oyunu olan *Tarık ya da Endülüs’ün Fethi*, yazarın kadının eğitimi konusuna yaklaşımındaki ileri görüşlülüğünün bir kanıtı olarak değerlendirilmelidir. Hâmit, konusunu İspanya’nın Müslümanlarca fethinden alan oyununda, kadınların erkeklerle eşit koşullarda yaşadıkları, savaştıkları, öldükleri *ütöpic* bir toplum projesi/düşü ortaya koyar. Asım Bezirci, yazarın bu oyunda, kadın haklarına ilişkin görüşlerini kısaca şöyle özetler:

- 1) Kadınlara toplumumuzda gerekli hak ve özgürlükler verilmemiştir, bu doğru değildir.
- 2) Kadınlar da erkeklerle eşit haklara sahip olmalıdır.

- 3) Kadınlar da erkekler gibi toplum işlerine katılmalı, çalışmalı, hattâ askerlik yapmalıdır.
- 4) Kadınların da okutulması gerekir, bilgisiz kadın topluma zararlıdır.
- 5) Kadınlar ancak sevdikleri erkeklerle evlendirilmelidir. İstemedikleri erkeklerle onları evlendirmek yanlıştır.
- 6) Kadınlar erkeklerden zekâ ve yetenekçe aşağı değildir.
- 7) Kadınlar köle gibi kullanılmamalıdır. (*Türk Klasikleri: Abdülhak Hâmit... 156*)

Bezirci'nin yazarın “kadın hakları” konusundaki çabalarına yönelik yaptığı bu değerlendirme, oyunda Emir Musa'nın kızı olan Zehra'nın yaptığı konuşmalarda sıkça karşılık bulur:

Zehra: — Bana Arap'ta okuyup yazması yok bir kız, bir kadın gösterebilir misiniz? Her gördüğünüz ya edebten yahut gazâdan bahsediyor. En tazemiz elde kalem, edep mektebindedir, yazdığı şiirde muharebeler tasvir eder. En yaşlımız belinde kılıç, ordu merkezindedir, muharebeye hazırlanırken şiir okur. Ben İslâm kızı, İslâm hemşehri değil miyim? Ben niçin akranlarımda dînunda kalayım. Kadın, erkek herkesin okuyup yazma bilmesi İslâmiyet mukteziyâtından değil midir? Ben niçin herkesten ma'dûd olmuyorum? (40)

Prof. Emel Doğramacı, Osmanlı İmparatorluğu'nda kadının eğitiminin resmi anlamda gerekli görüldüğü tarih olarak 1908'de ilân edilen İkinci Meşrutiyet'i gösterir (11). Bu tarih, Abdülhak Hâmit Tarhan'ın döneminin ötesini hazırlayan bir yazar olduğu anlamına gelir. Hâmit'in son yazdığı eseri olan *Hakan*'da (1935) “Hakan”ın yaptığı konuşma, Cumhuriyet devrinin bilimin yolunu izlemeyi öneren,

boş inançların eğitim yoluyla yok edileceğine duyulan güvenin yüksek sesli ve heyecanlı ifadesidir:

Ben doğru bir ibadete sevkettim ümmeti;
Ben kuvvei' zekâ ile gördüm bu hizmeti.
Zaten zekâ nedir? Senin ilham-ı kudretin,
Bir marifet ki ka' rına girmekte fitratin.
Anlatmak istedim, dedim, "Ey kütle-i beşer,
Tapmaksa ne demekmiş hacer, şecer?
"Meçhule tapma, akl ile iz' ana tap- dedim;-
"Hayvana tapmadan ise insana tap! dedim!
Ey sahib-i meşiyet, -o insanım- işte ben! (21)

Abdülhak Hâmit Tarhan, eğitim konusuna hassasiyetle eğilmiş bir edebiyatçıdır. Yazar, eğitimin toplumun ayrıcalıklı bir kesiminin yararlanabileceği durumdan kurtarılarak, toplumun geneline yaygınlaştırılması gerektiği konusundaki görüşünü oyunlarında tutarlı ve devamlılık gösteren bir tema olarak işler. Cehaletten sıyrılmanın, kadın ve erkeğin eşit koşullarda eğitim gördüğü, bilimin ve aklın önder kabul edildiği bir toplumda gerçekleşebileceğinin farkında olan yazar, bu özlemine ilk tiyatro eserlerinden biri olan *Sabr u Sebat*'tan (1875), en son yazdığı oyun olan *Hakan*'a (1935) dek kırılmayan bir çizgi üzerinde taşımıştır.

BÖLÜM IV

ABDÜLHAK HÂMÎT TARHAN'IN DRAMALARINDA KADIN TİPLERİ

A. Sanatına Yön Veren Kadınlar: Annesi ve Eşleri

Abdülhak Hâmit Tarhan'ın kaleme aldığı *Hatıralar*'ından, Tahran'dan Viyana'ya, Paris'ten Bombay'a, İstanbul'dan Londra'ya kadar uzanan geniş bir coğrafyada ömür sürdüğünü öğreniriz. Hâmit, diplomatlık mesleği nedeniyle tanıdığı değişik kültürlerdeki kadın yaşantılarını gözlemler. Avrupalı kadın ile Osmanlı kadını arasındaki farklara ilişkin edindiği izlenimler ise özellikle dramalarında kendisini gösterir. Yazarın ilk tiyatro oyunlarında, 19. yüzyılda İstanbul'daki bir mahalleden, Paris'teki "müzeyyen bir odaya" atlayan mekânlara uygun olarak, kadınların giyimleri, hal ve tavırları, konuşmaları da değişir.

Bu noktada, yazarın yaptığı evliliklerin önemi ortaya çıkar. Abdülhak Hâmit Tarhan'ın, Cemile Hanım'la sadece yirmi gün süren dört evliliğinden ikisi yabancı asıllı eşleriyle. Yazar, ilk eşi Fatma Hanım'ın ölümünün ardından (1885), 1890'da Londra'da Nelly Clower ile evlenir. Nelly Clower'in ölümü üzerine (1911) İstanbul'da Cemile Hanım ile evlenen Hâmit ondan kısa sürede ayrılarak , Belçika'da Lüsyen (Lucienne) Hanım ile evlenir (*Tanzimat'tan Bugüne...* 799). Yazarın eserlerinde ilk eşi Fatma Hanım'a ve son eşi Lüsyen Hanım'a karşı duyduğu derin aşkın izlerine rastlamak mümkündür. Şair *Hatıralar*'ında Lüsyen Hanım'dan övgüyle bahseder:

Meclis-i Âyân'a girmeden evvel bereketli bir mazuliyetle geçen bir sene zarfında en sonraki refikam Lüsyen Hanım benimle teşrik ü tevhîd-i hayat etmişti. Fakat o herkesin anlayabileceği refikalardan değildi. Ben Lüsyen'i alelade bir zevce gibi yâdedemem. Onunla ben ölünceye kadar ayrılmayacak surette ruhen tezevvüc etmiştik. Kendisi benim yalnız şerike-i hayatım değil hem de refika-ı efkâr u hissiyâtım, refika-ı edebiyatım idi. Benim maşukamın âşıkası idi. Güzellikle iyiliği suret i siyretinde cem'etmiş olan o mahluk-ı yegâne benim için her mânâsıyla bir meleküssiyane olmuştur. (343)

Abdülhak Hâmit Tarhan'ın Lüsyen Hanım'la ortak yaşamlarına tanıklık eden dostlarından biri olan Hıfzı Tevfik Gönensay, “[y]azarın yaşamının son yıllarında en çok korktuğu şeyin, eşini kaybetme riski olduğu[nu]” aktarır (*Lüsiyen Hanım'dan...* 25). Şair, Lüsyen Hanım'ı çok sevmesine rağmen İtalyan bir kontla (Kont Soranzo) evlenmesinin onun için faydalı olacağını düşünerek, eşini bu yönde ikna etmiştir:

Refikam Lüsyen Hanım benim müsaademle Avrupa'ya gitmişti. Daima mektuplarını alıyordum. Ben bir müddet Kemalzade Ekrem'in Arnavutköyü'ndeki evinde misafir kaldım. Sonra yine Arnavutköyü'nde başka bir eve naklettim. Sekiz dokuz ay kadar bu suretle gûzar etti. Lüsyen Hanım benden evvelce benden aldığı mezuniyete istinaden İtalya asilzadegâhından Kont Soronzo'ya namzet olduğu halde İstanbul'a evlenmek üzere nişanlısıyla beraber geldi. Birkaç gün sonra teehhül ettiler. Bunlar benim hep marazi muvafakatımla olmuştu. Kont Soronzo ise Lüsyen'in kemafi's-sâbık benimle münasebet-i dostânede bulunmasına muhalefet etmeyeceğini vaad etmişti. (*Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Hatıraları* 359)

Lüsyen Hanım'ın Venedik'te yaşadığı yıllarda İstanbul'da olan şaire yazdığı mektuplar (1920-1927), aralarındaki aşkın belgeleri niteliğindedir. Lüsyen Hanım, 12 Aralık 1925'de Venedik'ten yazdığı mektupta belirttiği gibi, arkasında “[y]alnızca kelimeler, yıllar boyunca ekilmiş, [ondan] çıkmış ve arka[sında] yanan bir külün izi gibi kalmış boş kelimeler” bırakmaz (142). Prof. İnci Enginün, yazarın *Yadigâr-ı Harp* (1917) oyununda, “Seyyâh Bir Türk ve Refikası” olarak tasarladığı kişilerden “birinin kendisi, diğerinin de Lüsyen Hanım olduğunu ve Peşte'deki tren istasyonunda geçen kısa bir sahnede, Fransız kökenli eşinin Türklere hayranlığı[nın] altını çizmek” istediğini aktarır (*Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları I* 33-35). Yazar, yaşamında bizzat yer alan kadınları, Lüsyen Hanım, Fatma Hanım, annesi Müntehâ Nasib Hanım, ya da yanında çalışan hizmetçileri eserlerine konu eder.

Tanzimat dönemi edebiyatında yaygın bir tema olarak kabul edilen, ailenin büyük düşmanı “alafranga kadın tehlikesi”, Hâmit için geçerli değildir. Hattâ eleştirilmekten korkmaksızın, “yaşadığı yabancı hanımları İstanbul'a getirir” (Altındal 160). Üstelik bunu padişahın tepkisini çekme olasılığına rağmen yapar (Enginün, *Abdülhak Hâmit* 35). Hâmit, o günlere ait anılarını şöyle aktarır:

Zevcem İngiliz olduğundan tevehhüm-i Şâhâne'yi mucip olur diye asıl ben mütevehhim bulunuyordum. Ve bir de İngilizle tezevvüc ettiğim için İstanbul'daki ailemiz efradının ne diyeceklerini de bilmiyordum.

(*Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Hatıraları* 231)

Şair, sıkıntı duyarak İstanbul'a götürdüğü eşinin ailesi ve akrabalarınca çok sevildiğini anladığında içi rahatlamış ve onun için şu dizeleri yazmıştır:

Bana ey sevgilim güzel Nelli
Bundan olmuştu gönlümün meyli
Ben ne yazsam senin için, eyvah,

Olacaktır o Makber'in zeyli. (232)

Ancak, aile aynı yakınlığı ve anlayışı, şairin Miss Nelly ile evli olmasına rağmen, birlikte yaşadığı ve İstanbul'a götürdüğü başka bir İngiliz hanım olan Miss Florence Ashly için göstermez:

Miss Ashly'i İstanbul'da iken akrabamızdan hiç kimse görmek istememişti. Yalnız eniştem ve birader beyefendiler teşyi için istasyona gelmişler, Sâhib Beyefendi ellerini öptüğüm zaman “İnşallah İstanbul'a öbür gelişinizde Nelly Hanım'la beraber gelirsiniz” demiş, biraderimse “onun hüsnü mükemmelse bunun noksanı yoktur hiç” demekte haklı olduğumu teslim etmişti. (*Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Hatıraları* 308)

Abdülhak Hâmit Tarhan, batılı kadını dramalarında olumsuz/ıfrit” bir tip olarak yansıtmaz. Oyunlarında yabancı kökenli kadınlara ilişkin derin gözlemlerini ön plana çıkaran ve evrensel sayılabilecek durumları konu etmeyi seçer. Ekonomik koşullardan olumsuz yönde etkilenen İngiliz hizmetçileri, “Finten” gibi delicesine aşık olup hırsına yenilenleri ya da *Duhter-i Hindû*'daki Elizabeth örneğinde olduğu üzere kötü bir kocası olduğu için acı içinde kıvranan kadınları eserlerinin bir parçası haline getiren yazar, böylece mensup olduğu Osmanlı toplumundaki kadını tasvir eden bir edebiyatçı olarak kalmaz; evrensel boyutta sorunlara ve insan doğasının trajik noktalarına değinen bir sanatçının özelliklerine kavuşur. Hâmit'in yazdığı ilk dramalardan biri olan *Duhter-i Hindû* (1876), Hintli bir kızın yaşamını konu etmesi açısından dikkat çekicidir. *Duhter-i Hindû*'da, İngiliz Sömürge İmparatorluğu'nun Hindistan'a dek uzanmasının ardından, Mister Tomson isimli bir İngiliz subayı ve Suruciye isimli Hindû bir genç kızın başından geçenler konu edilir. Oyunla ilgili olarak Prof. Enginün'ün görüşleri şu şekildedir:

Duhter-i Hindû sadece Hintlilerin ezilmesine ait bir eser değildir. Kendi ortamında söyleyemediği döneminin bütün fikirlerini içine alan bir eserdir. Hâmit'in kadın-erkek ilişkileri, örflerin baskısı ve düşüncüyü öldürmesi, din hükümlerinin din adamları tarafından insanları rahatlatıcak değil, ıstırap çekecek şekilde yorumlanması ve değiştirilmesi, bir idarecide bulunması gereken niteliklerle ilgili görüşleri hep bu eserde yer alır. (8)

Oyunda, Hindistan'daki Süttî inancına mensup kadınların, eşleri kendilerinden önce ölecek olurlarsa, onlarla birlikte yakılmaları geleneğine göndermede bulunan sahneler incelendiğinde, yukarıdaki yorumun ne kadar yerinde olduğu bir kez daha anlaşılır. Kız çocuğun ekonomik bir değer olarak kabul gördüğü babasoylu toplumlardaki evlilik öncesi ve sonrası düzenlemelerin, ataerkil düzene uygun olarak örgütlenmesi söz konusudur. “Diri diri yakma âdeti”, değiş-tokuş nesnesi olarak kadın bedeninin tamamen ortadan kaldırılması anlamına gelir. Hâmit, *Duhter-i Hindû*'da *yakma âdetinin* barbar/ilkel bir yöntem olduğunun altını çizer. Oyunda Surucuyi, anlaşmalı evlilik yaptığı yaşlı kocasının aniden ölmesiyle, cenazeyle birlikte yakılmaya mahkûm olmuştur. Hâmit'in bu köhne geleneği kınadığını, yakılma töreni öncesinde ahali arasında geçen konuşmalardan anlamak mümkündür:

Huzzardan biri: — Sütti Suruciyi Bibi de heder oldu, diri diri yanış güç bir şeydir. İyi ki biz kadın yaratılmamışız. Bir kerre o biçarenin buraya gelişini düşün. Yanacağını bile bile kim bilir ne halde gelir?

Bir diğeri daha: — Ben kadın yaratılsam kocaya varmazdım ki!

Evvelki: — Sanki erkek yaratıldık da ne bulduk? Bizim karı vefat edeli on bir yılı buluyor, lanet korkusundan hâlâ evlenemiyorum. Vakıa

evlenmeyişim halkın nazarında makbul oluyor amma, bir de bunu bana sor bakayım. (135-36)

Suruci'yi'nin yaptığı konuşma ahalinin konuşmaları ile paralellik taşır:

Benim hayatım neden size bâr oluyor? Ölüp de yanmak dururken, niçin yanayım da öleyim? Ölüm derecesinde hasta olduğumu görmez misiniz? Merhametsizler! Beni diri diri yakmakta sizin ne faydanız olacak? Siz de neden sükût ediyorsunuz? Brehmenler, Rama'nın Manu'nun kitabında bu zulüm yazılmış mıdır? Kadınlara kocalarının vefatından sonra yalnız matemini tutmaktan başka ne emir vardır? (140-41)

B. Masalımsı/Mucizevî/Olağanüstü Kadınlar

Abdülhak Hâmit Tarhan'ın okunmak için yazılmış tiyatro eserleri verdiğini kendi açıklamalarından da biliyoruz. Yazar, oyunlarını sahneye konma ihtimallerini düşünmeksizin yazdığından, kadın ve erkek kahramanlarını da cinsiyetlerine, yaşlarına, ait oldukları sosyal statüye bakmaksızın konuşturur. Dolayısıyla kahramanlarında gerçeküstü özellikler ağır basarken, inandırıcılık konusu hayli zayıf kalır. Hâmit, oyunlarını soyut bir alemde cisim bulacağını düşünerek yazmış izlenimi bırakır. Bu alemdeki her ses de yazarın kendi sesidir ve dolayısıyla yazar kahramanlarını kendi sesiyle konuşturmuş olur. İlk dört oyunu olan *Mâcerâ-yı Aşk* (1873), *Sabr ü Sebat* (1875), *İçli Kız* (1875) ve *Duhter-i Hindû*'dan (1876) sonra yazdığı oyunlarda ve özellikle *İlhan* (1913), *Turhan* (1916), *Tayflar Geçidi* (1919), *Ruhlar* (1922) ve *Arzîler* 'de (1925) bu eğilimlerini en üst düzeye taşır.

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi edebiyatçılarının kadın hakları mücadelesine verdikleri destek, özellikle cariyelik kurumuna karşı takındıkları yargılayıcı ve

eleştirel tutumda ortaya çıkar. Şirin Tekeli, “Türkiye’de Kadının Siyasal Hayattaki Yeri” başlıklı makalesinde, Bizans’tan Osmanlı’ya geçmiş bir kurum olan haremin, Osmanlı toplumunda kadının yaşam biçimine dönüşmesinin tarihçesini inceler ve bu durumun “evcil kölelik” olduğunun altını çizer (395). Ancak, Osmanlı’daki batılılaşma hareketleri ile birlikte bu konu da masaya yatırılarak ülkedeki geri kalmışlığın temel nedenlerinden biri olarak görülmeye başlanır. Salahaddin Asım, *Türk Kadınlığının Tereddidi Yahut Karışmak* başlıklı kitabındaki, “Cariye ve Müstefreşe” bölümünde, cariyelik kurumu kölelikle eş tutulup, zevcelerin taaddüdü ile cariyeye, müstefreşe ve odalık arasında gerçek bir fark olmadığını belirtir ve “[b]unların hepsi de erkek hayvanın şehvetini tatmine yarar aynı araçlardan ibarettir” denilir (99). Kadın hakları mücadelesine katkıları yadsınamayacak bir başka isim olan Celal Nuri (İleri) ise, Osmanlı toplumunda kadın olmanın zorluklarını aktarmaya çalıştığı *Kadınlarımız* kitabında, cariyelik ve odalık konusunda radikal denebilecek görüşlerine yer verir:

Kafkasya’da , Aziziye’de, Adapazarı’nda, Cenab Bey kardeşimizin deyimiyle “insan haraları” vardır. Bunlar odalık yetiştirip satıyorlar. Babalar kızlarını satıyorlar. Beyler, uyruklarının kızlarını kullanıp para karşılığı ötekine berikine veriyorlar. (95)

Hâmit’in eserlerinde insanların hayatlarını zorlaştıran geleneklere karşı her zaman mesafeli bir duruş vardır. Yazar, kadınların lehine söylemiyle pekiştirdiği tutumuna okuyucusunu da ortak eder. Özellikle ilk dramalarında zoraki evliliklerin başta gelen kurbanları olarak, köle gibi alınıp satılan cariyelerin durumuna yer verir. Deniz Kandiyoti’nin, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi edebiyatçılarının, cariyelik kurumunun kaldırılmasına yönelik verdikleri mücadeleyi destekleyen eserlerinin ardındaki gerekçeleri gösterdiği, “Türk Romanında Kadın İmgeleri” başlıklı

makalesindeki reformcu yazarın nitelikleri, Abdülhak Hâmit Tarhan'ın eserlerinde cariyе-köle sistemine yönelik eleştirel tavrıyla örtüşür:

Cariye, insanlık ve cinsellik açısından aşağılanmanın en uç örneğiydi. Erkek reformcuların cariyeliği reddedişi (annelerinin erkek cinselliğine bulduğu çözüm); daha arkadaşça ve romantik ilişkiler özlemi, bir süre sonra eğitim almış erkeğin eğitimsiz, incelmemiş geleneksel karısıyla (sonuçsuz kalan) çabaları, yalnızlığı ve yabancılaşması dönemin en sık görülen temalarıydı. Bir yandan, babanın denetlediği bir düzenin güvenli rahatlığının yokluğunu çeken yetim oğlarda temsil edilen eskiye dönük bir özlem, diğer yandan da arzusunun denetimi olarak tanımlanan ve kurban-kadına, cariyeye yansıtılan eril cinselliğin ataerkil denetimine başkaldırı. (139-40)

İsmail Parlatır, *Tanzimat Edebiyatında Kölelik* kitabında, Hâmit'in annesi Müntehâ Nasib Hanım'ın beş yaşında iken esirciler tarafından Kafkasya'dan kaçırılıp, İstanbul'da bir esir pazarında satılıp, Hâmit'in babası Hayrullah Efendi ile evlenmesiyle son bulan hikayesine yer verir. Ömer Şen, "Osmanlı Devleti'nde Kafkas Asıllı Kölelerin Ekonomik Değeri" makalesinde Osmanlı İmparatorluğu'nda hareketli bir köle ticareti olduğunu, piyasada kadın kölenin fiyatının belirlenmesinde yaş, güzellik ve zarafetin göz önünde bulundurulduğunu vurgular (36). İsmail Parlatır'ın tespitiyle, "annesinin kül kedisini aratmayan yaşamı Hâmit'in masala ve efsanelere düşkünlüğünün, cariyelere karşı acıma ile karışık bir şefkat duygusu beslemesinin nedeni" olarak görülebilir (31). Ancak, yaşadığı topraklardan çocukken kaçırılarak köle olarak satılmış bir kızın dramını, Parlatır gibi "külkedisini aratmayan bir yaşam" ya da Gündüz Akıncı'nın *Abdülhak Hâmit Tarhan* başlıklı doktora tezinde olduğu gibi "güzelliği ve zekasıyla kendisini efendilere sevdirmeyi

başaran bir evlât/köle/cariye” olarak değerlendirmek doğru değildir (7). Hâmit’in bilinçaltını meşgul ettiği görülen annesinin geçmişi, yazarın cariyelik kurumunun varlığına karşı takındığı tavrın tek nedeni sayılmamalıdır. 1875 tarihli *Sabr u Sebat* oyununun asıl karakterlerinden biri olan Gülfeşân, Mü’nim Efendi’nin yanında yetişmiş, genç bir *cariye*dir. Yazarın, akıllı ve duygulu bir kadın tipi olarak tasarladığı Gülfeşân, efendisinin ısrarlı evlenme tekliflerini geri çevirir. “Sosyal hayatta esir insanın aşkı uğruna direnişini sergiler” (Parlatır 77). Kendi kaderine kendisi hükmetmek isteyen bir vicdanın sesi olur:

Gülfeşân:— Efendim, bir şey söyleyim. Allah’a şükür servetiniz müsait, şeriatiniz müsait, benim gibi on odalık daha almaya kudretiniz müsait. İsteddiğiniz kadar alınız. Hepsinden bir çocuğunuz olsun. Her biri ile dünyanın bir yanında şanınızı, şöhretinizi bildirin. Bir ben değilim efendim. Halayık kıtlığı mı var? (52)

Aynı duruma, yazarın ilk dramalarından biri olan *İçli Kız*’daki Sabiha Hanım’ın yanında çalışan halayık Perengiz hakkında yaptığı konuşmada rastlanır:

Bu halayık kısmına da ne kadar acırım. Bak mesela, şu bîçare.... genç, güzel, mahcup, terbiyeli, ancak tahsili eksik. Üç sene evvel İstanbul’a gelmiş, tamam onsekiz yaşında iken memleketinden ayrılmış. Kim bilir zavallının orada bir sevdiği, bir nişanlısı mı var nedir ki, iki lakırdıda bir, bana gelinlikten bahsediyor. Kim bilir bîçare anasının yanında yanında ne kadar rahatla, ne kadar ümit ile hayat sürmüştür. Buraya gelmiş. Eziyet görür, cefa görür, dayak yer, hakaret görür. Sahipleri kendi malıymış gibi kullanır. Acaba ben idareme karışır bir kul olsaydım, halayık kullanabilir miydim? Zannetmem. (92)

Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri*'nde, politik ve sosyal meselelerin İstibdat Dönemi'nde geri plana atılarak, yerine aşk, ölüm, ve felsefeye ait temlerin ön planı işgal etmeye başladıkları eserlerden söz eder. Kaplan'a göre Hâmit'in Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* oyunu ile yarattığı sosyal ideal ve heyecanlı devreye nokta koymuştur (88). Prof. Metin And, "Tanzimat ve İstibdat dönemlerinde yazarların kadınları giderek daha tutarlı, inandırıcı ve ilginç dram kahramanları olarak çizdikler[ine]" dikkat çekerken Hâmit'in kendisine diğer edebiyatçıların aksine bir yol çizdiğini görürüz (*Tanzimat ve İstibdat Döneminde...* 303). Yazarın "edebî bencilliğinin" başladığı bu dönemde, konuları Hindistan'da, İngiltere'de ya da Osmanlı İmparatorluğu'nun değişik bölgelerinde geçen oyunlarının yanı sıra, Asur'da, İspanya'da, İskender'in fethettiği topraklarda geçen tarihi oyunları söz konusu olmaya başlar. Yazar, kadınları inandırıcılıktan uzak bir yaklaşımla, "hürriyet, eşitlik, bağımsızlık" gibi kavramların sembolü haline getirir ve efsane, masal, mit özellikleri ile donatarak, soyut/mistik bir düzleme taşır. Hâmit'in kadınları *hürriyet, eşitlik, kardeşlik* gibi kavramların simgesi haline getirmesinin tek nedenini İstibdat yönetiminin baskıcı tutumunda aramak yerinde olmaz; çünkü Hâmit'in aktardığı çocukluk deneyimlerinden, kadınlara karşı her zaman hayallerle yüklü bir zihin yapısı taşıdığını anlarız. Yazarın çocukken güzel bir kadın olan Avusturya imparatoriçesi Elizabeth'e aşık olduğu bilinir (Enginün, *Abdülhak Hâmit* 13). Babasının elçilikteki görevi nedeniyle gittiği Tahran'da (1865) "kadınsız cemiyetlerde hayat-ı leyliye kasır, yahut kısır bulunduğu geceleri o hâb-ı hûlyayı, o korkulu rüyaya tercih etti[klerini]" söyler ve "İranlı bir şehzadenin, hiç *göremediği*, güzelliği dillere destan kızına âşık olduğunu, görünmeyen cemal[in], yahut bir hayal-i muhâl[in] kendisine o zaman namzet oldu[ğunu]" aktarır (*Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Hatıraları* 72).

Okuyucu, yazarın bu eğiliminin en üst seviyedeki uygulamalarına tarihi dramalarında tanıklık eder. *Nazife* (1876), *Nesteren* (1878), *Tarık -yahut- Endülüis Fethi* (1879), *Tezer- yahut Melik Abdurrahmanü's-Salis* (1880), *Eşber* (1880), *Sardanapal* (1908), *Liberte* (1913), *Yadigâr-ı Harp* (1917) yazarın, İstibdat yönetimine ve yönetimin sorumlusu II. Abdülhamit'e dair görüşlerini üstü kapalı bir biçimde ifade etmesini kolaylaştıran, kadın kahramanlarına olağanüstü özellikler yüklediği eserlerindendir . Niyazi Akı'nın belirttiği üzere bu oyunlar ile Hâmit, “diyalektik sanat anlayışını terk ederek, okuyucusunu hayatın mistik tarafına çekmeyi yeğlemiştir” (72). Yazarın eserlerinin oynanmasındaki güçlüğü bilmesine rağmen, bu durumdan hiçbir şikayeti olmadığı, *Duhter-i Hindû* oyununun “Hatime” kısmında açıkça bellidir. “[M]ertebe-i efkârı[n]ı tiyatro aktörlerinin kasvet-i takrîri derecesine tenezzül et[mediğinden]”, oyunlarını yazarken, sahnelenmeye uygunluklarını düşünmediğini ifade eder (153). Hâmit, yazdığı tiyatro eserlerinin sahnelenmeye elverişli olup olmayacağına yönelik bir kaygı taşımamasına rağmen, bazı dramaları Meşrutiyet'ten sonra, en yoğun olarak 1908-1911 yılları arasında sahnelenir. Oyunlar arasından Osmanlılık'ı yücelten, ülkenin kötü siyasi durumunu üstü kapalı bir şekilde eleştiren *Tarık*, *Nesteren* vb. örnekler tercih edilir. Bu dramaları okurken, Alemdar Yalçın'ın, Tarhan'ın, “okunmak için yazılmış piyesler ekolü meydana getirdiği” görüşüne katılmamak mümkün değildir. Ancak, aynı oyunlarda Hâmit'in edebiyatçı olarak gelecek vaat eden ışıltıları da gözden kaçmaz. Adı geçen oyunlarının yanı sıra, Hâmit'in Shakespeare'in *Macbeth* oyunundan esinlenerek yazdığı düşünülen, *Finten*'deki olağanüstü sahnelerde, doğaüstü yeteneklere ve güçlere sahip kahramanlar arasında kadın kahramanların özel bir yeri vardır. Yanında çalışan hizmetçiler Finten'den doğaüstü güçlere sahip, korkulması gereken bir kadın olarak bahsederler:

Ani: — Bizi tanımadığı kendini bilmediği bir zamanda, meselâ,
Avusturalya’da geçen vukuâtı biliyor. En uzak denizlerin altındaki
esrârı, seyyâle-yi berkıyye tellerinde olan havadisi biliyor da ölümün
günden güne takarrüb ettiğini bilmiyor. Demincek dediğiniz gibi onun
şarabına zehir katmak icab etmez. Cem’iyyet-i insaniyyenin bir uzv-ı
muztaribine yapışmış olan bu sülük bir gün içtiği kanın içinde
boğulacaktır. (*Finten* 259)

Prof. İnci Enginün, “Abdülhak Hâmid ve Shakespeare” yazısında, *Finten*
oyunundaki “Finten” ile Shakespeare’in trajedilerinden biri olan *Macbeth*
oyunundaki Lady Macbeth” arasında paralellikler olduğunu tespit eder ve Hâmit’in
pek çok eserinde bu yazarın etkisi altında kaldığını ifade eder:

Hâmid’in Londra’da tanıdığı çeşitli kadınların bir terkibi olan “Finten”,
Lady Macbeth’in de hemen hemen bir aksidir. Muhteris zeki, daha sonra
vicdan azabı içinde kıvranan Lady Macbeth ile sosyete de yer alıp asiller
arasına katılmak için önündeki engeli, kocasını ortadan kaldırmak isteyen
“Finten”, duyularını, hayatına karışan erkekleri birer vasıta olarak
kullanmaları ve vicdan azabıyla erimeleriyle benzer tiplerdir.
Lady Macbeth, kocasını cinayete teşvik hattâ icbar etmiştir. Fakat
cinayet fikri zaten Macbeth’te mevcuttur. (*Türk Edebiyatında*
Shakespeare 204)

Yazarın, olağanüstü ancak olumsuz özelliklerle donattığı bir başka kadın tipi
ise *İlhan* oyunundaki Bağdat Hatun’dur. Hâmit’in, Bağdat Hatun’un cariyelere
yönelik yaptığı olumsuzluklarla dolu konuşmasıyla okuyucusunun da kanını
dondurmaktadır:

Zehirli bir kadımm, kızlar, öldürün beni siz!

Bilin ki siz daha makbul olursunuz bensiz.

Sevin, sevindirir ancak ikinci ikbali!

Ölüm, denâeti örtmez onun per ü bâli.

Benim yıkılmalıdır üstüme bütün dünya!

Bu çehrede o olur belki bir nikab-ı haya. (102-03)

Abdülhak Hâmit Tarhan, *Liberte* (1913) ve *Yadigâr-ı Harp* (1917) oyunlarında kadını oldukça soyut bir düzleme taşır. Süleyman Nazif'in 4 Nisan 1914 tarihli *Türk Yurdu* dergisinde, *Liberte*'ye ilişkin yaptığı değerlendirme, oyunun özünü ve kadınların nasıl işlendiğini göstermesi açısından önemlidir:

Bu *Liberte* o kitaptır. Zamanın savlet-i bî-âmânından taharrüz için müellif, eşhas-ı müsteâre-i vak'anın esâmîsini Fransızca intihab etti. Hükümdarın ismi Despot'tur ki hâkim-i müstebid demektir. Hürriyet mânâsına müfid olan *Liberte* (*Liberte*) sarayda bir kız olarak ve millet medlûlünü ifade eden Nasyon (*Nation*), *Liberte*'ye âşık suretinde irae olunuyor. (200-03)

Oyunda Despot olarak gösterilen hükümdar, *Liberte*'ye âşıktır; ancak *Liberte* gönlünü Nasyon'a kaptırmıştır. “*Liberte-Despot-Nasyon*” arasındaki ilişki her ne kadar metafizik bir alanda şekil alıyor gibi görünse de, gerçek yaşam temellidir. Yazarın, aşk-vatan ilişkisini bir kadın bedeninde birleştirmesi, özellikle erkek yazarların seçtikleri ifade yöntemlerinden biridir. *Yadigâr-ı Harp* (1917) oyunundaki *Peri-i Vatan*, yazarın yarattığı olağanüstü kadın tiplerinin önemlilerinden sayılmalıdır; çünkü Osmanlı ordusunun, yöneticilerinin, halkının koşulsuz olarak etrafında birleştikleri soyut ve yüce bir kavram olarak “yurdun anası”, koruyucusudur. Vatan savunmasında kadın ve erkeğin eşit koşullarda görev

yapmaları gerektiğini düşünen Hâmit, *Yadigâr-ı Harp*'te bu fikrinin sözcülüğünü, oyundaki genç kızlardan birine yaptırır:

Genç Kızlar Namına Birisi: — Bizler de, ey mümessile-i vatan! Bizler de, ey bütün âbâ ve ümmihâtımızın da validesi olan maşuka-ı millet! Elbette akîm ve yetim kalmak istemeyiz! Senin fedakâr ve cansipâr oğullarının hiç olmazsa hastalarına bakar, yaralarını sarar ve dertlerine derman ararız! (278)

Yazarın konusunu tarihten alan *Eşber* (1880) oyununda ise, hükümdar Eşber'in kız kardeşi Sumru ile topraklarına saldırma planı yapan Büyük İskender arasında aşk yaşanır. Bu nedenle özellikle ağabeyinin aşağılanmalarına muhatap kalan Sumru, iki hükümdar arasında barış elçisi olmaya çalışır; ancak nişanlısını ve ağabeyini uzlaştırmayı başaramaz. Hâmit, bu eserinde, şan, şöhret, namus, zafer kavramları yüzünden kan dökülmesine göz yumabilen anlayışın eleştirisini, kız kardeşini elleriyle öldürmekten çekinmeyen Eşber'in zalimliğini yansıtarak yapar. Oyundaki diğer bir kurban ise, kral Dârâ'nın kızı Rûkzan olup, İskender'in atının ayakları altında çiğnenerek ölür. İskender, Sumru'yu kale kapısının girişinde darağacında sallanırken gördüğünde, kardeşini asan ağabeyi Eşber'e şöyle seslenir:

Hemşire de olmasa o mazlûm,
Hem-cins idi vâlidele, ma'lûm,
Vermiştir inâsa Rabb-i Hallâk,
Sultan-ı vatan yolunda ahlâk.
Sultan dahi olmasa bu mescûd,
Bir vâlide olmak üzre mevcûd,
Bahşetmesi muhtemelken evlâd,
Kanun-ı Hüdâ'ya karşı, cellâd!

Mahrum edilir mi hizmetinden?

Havf eylemedin mi ismetinden?! (118-19)

Yazar, “Eserlerimi Nasıl Yazdım” başlığıyla kaleme aldığı çalışmasında, *Eşber* oyununa ilişkin bilgiler verir ve “benim fitratımda müstebid ve mütegaliblere karşı daimî bir kindarlık vardır” diye ekler. Hâmit, bu nedenle İskender’i perişan göstermek için elinden geleni ardında koymaz. Bu oyundaki kadın karakterlerin katledilmesinin Abdülhak Hâmit Tarhan’ın kişisel seçimi olduğunu ve bunu bilinçli olarak yaptığını aşağıdaki satırlarından anlayabiliriz:

İskender’in galibiyetini Aristo’ya “zafer veya hiç” diye tarif ettirmek, hanedanını perişan eden İskender’i sevdiği için Rukzan’ı o cihangirin ayakları altında çiğnetmek; Eşber’in hemşiresi olan Sumru’yu da memleketine müstevli olan aynı mütegalibin meftunu olduğu için onu “Eşber” tarafından öldürülerek İskender’in şehre gireceği masluben teşhir etmek ve İskender’in mağlup Eşber’den aldığı kılıcı kendisine iade ettiği vakit onu mütehevvin kalbine sokarak, kendisini öldürmek.

Hep bu hâdisat ve ihdâsât, o istibdad ve tagallüb husumetinin feveranı demek olup *Eşber* fâciasının tahrir ve tasvirinde bundan başka âmil de olmasa gerektir. (13-14)

Eşber’in en can alıcı noktası ise oyunun sonunda, Aristo’nun dünya hükümdarlığını aşka tercih eden İskender’e, gördüğü trajedi karşısında söylediği cümledir: “Zafer veya hiç” (125).

Abdülhak Hâmit Tarhan’ın dramalarında yansıtılan kadın tiplerinin sayıca çokluğu ve çeşitliliği göz önünde bulundurulursa, yazarın eserlerinde “kadın sorunu”nun odak noktası olduğunu ve savaş/barış, ölüm/yaşam, yenilgi/zafer gibi temaların ise bu nokta etrafından yayılarak genişlediğini düşünmek yanlış olmaz.

SONUÇ

Abdülhak Hâmit Tarhan, 19. yüzyıl Türk edebiyatının en önemli isimlerinden biri sayılmaktadır. Uzun sürmüş yaşamının ardından bıraktığı mektuplar, hatıralar, şiirler ve dramalar, şair/yazarın neden önemsendiğini ve bazı edebiyatçılar tarafından Şair-i Âzam sayılırken, bazıları tarafından koyu bir şekilde eleştirildiğini ortaya koyar.

Abdülhak Hâmit Tarhan, imparatorluktan cumhuriyete geçiş sürecinde sancılar yaşayan bir ülkenin endişeli ve korku dolu aydınlarından. Derin kuşku ve çelişkilerin insanıdır. Dünyaya, evrene ve hattâ Tanrı'ya isyanını okuyucusuna, “karanlık” denilebilecek bir edebiyat çerçevesinde yansıtır. Bu yüzden Abdülhak Hâmit Tarhan'ın yazdığı tiyatro eserlerinin bir çoğu mizah duygusundan yoksundur. Şairin ilk dramalarında dil oyunları üzerine kurduğu eğlenceli denebilecek bir üslûbu olsa da, bu oyunlar bir edebî portre olarak Hâmit'in özgünlüğünü yansıtmaz. Özellikle kaleme aldığı hatıraları ve ona ilişkin anılarını aktaran dost çevresinin izlenimleri dikkate alınacak olursa, mizah duygusuna sahip, eğlenceli, kimi zaman da ironik bir kişiliği olduğu anlaşılmasına rağmen, şairin bu yönü edebî eserlerinde ön plana çıkmaz.

Abdülhak Hâmit Tarhan'ın eserleri incelendiğinde bir Tanzimat devri aydını olarak başladığı yazarlık yaşamı boyunca, kadınlarla ilgili yenilikleri önemsendiği, katkıda bulunduğu, hattâ öneriler üreten bir edebiyatçı olduğu sonucuna varılır. Öyle ki, sadece yazdığı dramaların başlıklarına bakmak bile yeterli sayılabilir: “*Nazife, Nesteren, Tezer, Zeynep, Finten*” bunların en fazla bilinenlerindedir. Diğer

oyunlarda da kadın meselesi ikincil konuma itilmez, olayların baş kahramanları ya kadınlardır ya da kahramanların hemen yanındaki isimleridir. Hâmit'in kadınlara ilişkin olumlu yaklaşımının perçinlenmesinde çok önemli bir akım vardır:

Romantizm. Jale Parla'nın *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik* kitabında batılı romantiklere ilişkin yaptığı tespit, bir Osmanlı aydını olarak Abdülhak Hâmit Tarhan'a birebir uymakta ve yaşamının önemli bir kısmını yurt dışında ve özellikle de İngiltere'de geçirmiş olan yazarın Doğu'ya ve kadınlara bakış açısını ortaya koymakta yardımcı olmaktadır:

Sömürgeci-şarkiyatçı söylemin belli başlı bir teması ise hepsi doğuştan megaloman olan romantiklere çok cazip gelmişti. Bu tema, kurtarıcılık (messiahçılık)'tı. [...] On dokuzuncu yüzyılın en yaygın ve güçlü akımlarından sayabileceğimiz kurtarıcılık, bütün toplumsal konulara kurtaranlar ve kurtarılacaklar gözüyle baktı. Bu bakış romantiklere de çok çekici geliyordu. (26)

Parla'nın tespitleri sayesinde hem romantik hem de kadın hareketine katkısıyla bir "kadın dostu" olan Hâmit'in konuya yaklaşımındaki "kurtarıcılık" eğiliminin kaynaklarını bulmak mümkün olmaktadır. "Kurtarıcılık" eğilimine, "Hâmidizm" ekolünü yaratan şairin megalomanisini eklediğimizde ise tablo tamamlanmaktadır. Şairin şiirlerinde ve oyunlarında her fırsatta çağdaşlaşmak/modernleşmek kavramına yürekten inandığını dile getirmesi de dikkat çekici diğer bir noktadır.

Abdülhak Hâmit Tarhan'ın yaşamı, tiyatro eserleri, şiirleri, mektupları ve hatıraları incelendiğinde, yazarın "kadın sorunu" diye adlandırılan konuya bugünkü tiyatro yazarlarından, hattâ bazı kadın yazarlardan bile daha çok yer ayırdığı görülmektedir. Kadının toplumdaki yerinin yüksel(til)mesine yapılacak her türlü

katkının önemini kavramış olan Hâmit'in bu konudaki yaklaşımlarında ve öneri çözümlerinde kadınları yakından tanıyan bir insan olmasının payı büyüktür. Şairin geçirdiği evlilikler ve yaşadığı aşklar zaman zaman eserlerinde ortaya çıkar. Fakat Hâmit, kişiliği ve yaşantısı renkli bir edebiyatçı olduğundan, özel hayatı ve bu konuda bilgi edinebilecek kaynaklar, eserlerini değerlendirirken önemlidir. Hâmit'in kaleme aldığı hatıralarından ve şahsî mektuplarından yola çıkarak, kadınlarla sansasyonel sayılabilecek maceralar yaşadığı sonucuna varılabilir. Özellikle dördüncü ve son eşi olan Lüsyen Hanım'la yaptığı evlilik ve sürdürdükleri hayat çalkantılarla doludur. Kadınlar konusunda başına buyruk davranışları nedeniyle skandal sayılabilecek olaylar yaşamış olan şair zaman zaman bunun zorluklarına göğüs germek zorunda kalmıştır. Fakat, Hâmit'in edebiyatçı kimliğiyle gazetelerde, dergilerde yayımlanan yazılarında ya da mektuplarında, kadın sorununa yaklaşımı her zaman tutarlı ve destekleyicidir.

Abdülhak Hâmit Tarhan, toplumsal olarak kendisine atfedilen sosyal roller bir yana koyularak değerlendirildiğinde, romantik, hayal dünyası geniş ve yoğun şekilde metafizik sorunlarla meşgul bir insan profili ortaya çıkar. Yazarın dramaları, kaleme aldığı hatıraları, mektupları ve edebiyat bilimcilerin kendisiyle ilgili hazırladıkları tezler, kitaplar ve makalelerin ışığında değerlendirildiğinde, “romantik” sıfatının yanına “kadın dostu”nu da eklemek yerinde olur. Ancak, Abdülhak Hâmit Tarhan'ın yaşadığı dönemin ötesini gören, toplumun yapısını yeniliklere açık bir hale getirmek için çaba gösteren ve kadın hareketlerine destek veren bir insan olması, onun feminist teoriyi benimsediğini ve bu bilinçle eserler verdiği anlamına gel(e)mez. Fakat, yazarın kadın konusuna yaklaşımı ilk oyunları olan *İçli Kız* ve *Macerâ-yı Aşk*'tan, 1935 senesinde yazdığı son eseri olan *Hakan*'a dek reformist ve kadın hareketlerini destekleyici niteliktedir. Hâmit, kadın sorunu

konusundaki duyarlılığı ile devrini aşan, verdiği edebî eserlerin tümünde kadınların toplumdaki yerlerinin erkeklerle eşit bir düzeye getirilmesi için çaba veren bir yazar olmasıyla gerçek bir yol göstericidir. Kendisine çok az insanı yol gösterici olarak seçen, fakat pek çok yazar/şair/edebiyatçı tarafından dikkate alınan bir kişi olarak Hâmit'in hem çevresinde hem de kendisinden sonra gelen nesiller üzerinde etkisinin olması gayet doğaldır. Karizmatik kişiliği, zekası, duyarlılığı ve insanları –özellikle de kadınları- etkileme konusundaki yeteneği, yoğun bir hayat deneyimiyle harmanlandığından, yazarın çevresindeki insanlar üzerinde sadece edebiyatçı olarak değil, birey olarak da etkisinin büyüklüğü ortaya çıkar.

EKLER

Ek A: Abdülhak Hâmit Tarhan'ın Yaşamı (1852-1937)

Yazarın yaşamına ilişkin bilgiler, *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, Gündüz Akıncı'nın *Abdülhak Hâmit Tarhan* başlıklı doktora tezi ve Prof. İnci Enginün'ün *Abdülhak Hâmit* çalışması göz önünde tutularak hazırlanmıştır.

- 5 Şubat 1852'de Hayrullah Efendi ve Müntehâ Nasip Hanım'ın oğlu olarak Büyükbabası Hekimbaşı Abdülhak Molla'nın Bebek'teki Pembe Yalı'da doğdu.
- Bulunduğu semtin mahalle mektebinde ve Hisar Rüştüyesi'nde bir süre okudu.
- Babası ulema sınıfından olduğu için, beş yaşındayken “İstanbul rüusu” verilerek, maaşa bağlandı.
- On yaşlarında iken ağabeyi Nasuhi Bey ile birlikte kısa süre kaldıkları Napoli ve Roma'ya, ardından da Paris'e gitti. (1862)
- Babası Hayrullah Efendi ile bir süre Paris'te kaldıktan sonra, Viyana yoluyla İstanbul'a döndü. (1863)
- Babasının Tahran'a elçi olarak atanmasının ardından, onunla birlikte Tahran'a gitti. (1865) Burada sefaret ikinci kâtipliğinde bulundu. Babasının ani ölümü üzerine İstanbul'a döndü. (1866)
- Maliye Mühimme Kalemî, Şûra-yı Devlet ve Sadaret Mektubi Kalemî'nde memurluklarda bulundu.
- 1874'de Pirizade ailesinden Fatma Hanım ile evlendi.
- 1876'da Paris büyükelçiliği ikinci kâtiibi olarak Fransa'ya gitti.

- *Nesteren* adlı oyunu yüzünden memurluktan alındığını öğrendiği İstanbul'dan, Rize'de vali olan ağabeyi Nasuhi'nin yanına geçerek, bir süre onun yanında kaldı.
- 1881'de Poti'ye, birkaç ay sonra da konsolos olarak Golos'a atandı.
- 1883'de Bombay başşehbenderi oldu. Bombay'a giderken, Midilli'de Namık Kemal ile görüştü.
- Fatma Hanım'ın yakalandığı verem hastalığının ilerlemesi üzerine İstanbul'a dönme kararı aldı, ancak dönüş yolunda, Beyrut'ta eşini yitirdi. (1885)
- İstanbul'a dönen Hâmit, bir buçuk yıl sonra Londra elçiliği başkâtibi olarak atandı. (1886)
- Londra'dan bastırmak üzere İstanbul'a gönderdiği *Finten ve Zeynep* oyunları "sakıncalı" bulunarak, görevden alındı. İstanbul'a döndü. (1888)
- 1890'da Nelly Clower ile evlendi.
- II. Abdülhamit'e edebiyatla ilgilenmeyeceğine dair yazdığı arıza ve yakınlarının araya girmesi sayesinde, 1894 başlarında sefaret müsteşar muavinliğine, ertesi yıl Lahey'e büyükelçi atandı. (1895)
- 1897'de Londra'ya elçilik müsteşarı olarak atandı.
- 1906'da Brüksel elçiliğine atandı.
- Nelly Clower öldü. (1911)
- Kâmil Paşa hükümeti görevine son vererek, yerine yeni bir elçi atadı. (1912)
- İstanbul'da Cemile Hanım ile kısa süren bir evlilik yaptı. (1911) Aynı yıl Belçika'da Lüsüen Hanım ile evlendi.

- Meclis-i Âyan üyeliğine atandı (1914), 1917’de bu meclisin ikinci başkanı oldu.
- Osmanlı İmparatorluğu’nun I. Dünya Savaşı sonunda yenilmesi üzerine Viyana’ya gitti.
- Büyük sıkıntılar yaşadığı Viyana’dan 1922’de döndü.
- TBMM tarafından “hidemat-ı vatan” maaşı bağlandı. İstanbul Belediyesi ikameti için Maçka Palas’ta bir oda ayırdı.
- 1928’de TBMM’ye İstanbul milletvekili olarak girdi ve ölümüne dek bu görevinde kaldı.
- 13 Nisan 1937’de Maçka Palas’taki odasında zatürreeden öldü.

Ek B: Abdülhak Hâmit Tarhan'ın Dramaları

Eserler, ilk basıldıkları tarihlere göre, *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, Gündüz Akıncı'nın *Abdülhak Hâmit Tarhan*'la başlıklı doktora tezi ve Prof. İnci Enginün'ün *Abdülhak Hâmit* çalışması göz önünde bulundurularak dizilmiştir.

1. *Macerâ-yı Aşk*, Fehim Efendi Matbaası, 1873.
2. *Sabr ü Sebat*, Mekteb-i Sanayi Matbaası, 1875.
3. *İçli Kız*, Basiret Matbaası, 1875.
4. *Duhter-i Hindû*, Tasvir-i Efkâr, 1876.
5. *Nazife*, Tasvir-i Efkâr Matbaası, 1876.
6. *Nesteren*, Paris Imprimeur Victor Goupy Matbaası, 1878.
7. *Tarık-yahud- Endülüs Fethi*, Mahmut Bey Matbaası, 1879.
8. *Tezer- yahud- Melik-üs- Abdurrahmanü 's-Salis*, Mihran Matbaası, 1880.
9. *Eşber*, Mihran Matbaası, 1880.
10. *İbn-i Musa- yahud- Zat-ül-Cemal*, Vakit Gazetesi, 1880.
11. *Sardanapal*, Selanik: İttihat ve Terakki Gazetesi, 1908. (tefrika)
12. *Zeynep*, İkdam Matbaası, 1909.
13. *İlhan*, Tanin Matbaası, 1913.
14. *Liberte*, Türk Yurdu Dergisi, 1913. (tefrika) (Yazılış tarihi:1878)
15. *Turhan*, Yeni Osmanlı Matbaası ve Kütüphanesi, 1914.
16. *Finten*, Matbaa-i Amire, 1916. (Yazılış tarihi: 1876-1878)
17. *Abdullahü 's Sagîr*, Matbaa-i Amire, 1917.
18. *Yadigâr-ı Harp*, Matbaa-i Amire, 1917.
19. *Tayflar Geçidi*, Matbaa-i Amire, 1919.
20. *Ruhlar*, İkdam Matbaası, 1922.

21. *Yabancı Dostlar I*, Yeni Matbaa, 1924.
22. *Yabancı Dostlar II*, Orhaniye Matbaası, 1924.
23. *Arzîler*, Mahmut Bey Matbaası, 1925.
24. *Cünûn-ı Aşk-yahut-Mihrace*, Vakit Gazetesi, 1925-26. (tefrika)
25. *Hakan*, Akşam Matbaası, 1935.

Ek C Resim 1 : Abdülhak Hâmit Tarhan'ın ailesi



Sağdan itibaren: Sahip Molla Bey, Hayrullah Efendi, Abdülhak Hâmit, Servet Bey, Nasuhi Bey.

Ek C Resim 2 : Abdülhak Hâmit Tarhan'ın çocukluğu



Ek C Resim 3 : Abdülhak Hâmit Tarhan'ın eşleri



Fatma Pirizade



Nelly Clower

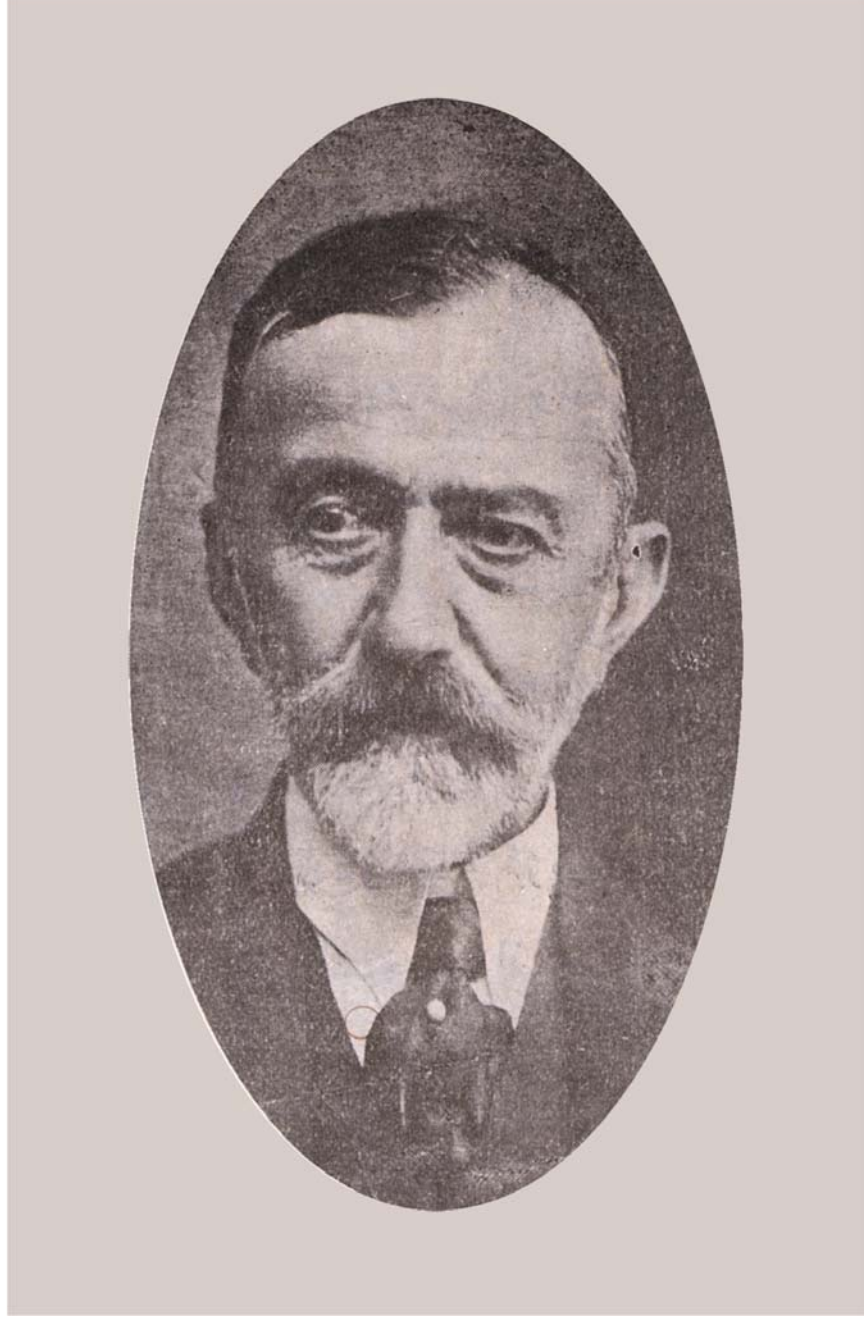


Cemile Hanım



Lucienne Tarhan

Ek C Resim 4 : Abdülhak Hâmit Tarhan



SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Ahmed Cevad. *Abdülhak Hâmit: Hayatı, Seçme Şiir ve Yazıları*. İstanbul: Çığır Kitabevi, 1937.
- Akı, Niyazi. *XIX. Yüzyıl Tiyatrosu*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınevi, 1963.
- Akıncı, Gündüz. *Abdülhak Hâmit Tarhan*. Yayınlanmış doktora tezi. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1954.
- Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri: 1860-1923*. İstanbul: İnkılap Yayınevi, 1995.
- . “Önsöz”. *Finten*. Haz. Kenan Akyüz. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1964. 1-2.
- Altındal, Meral. *Osmanlıda Kadın*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1994.
- And, Metin. *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu: 1839-1908*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.
- . *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi, 1983.
- Avcı, Zeynep. *Kadın Güncesinden Sayfalar*. İstanbul: Afa Yayınları, 1994.
- Badinter, Elizabeth. *Biri Ötekidir: Kadınla Erkek Arasındaki Yeni İlişki ya da Androjin Devrim*. Çev. Şirin Tekeli. İstanbul: Afa Yayınları, 1992.
- Baykan, Ayşegül. “Nezihe Muhittin’de Feminizmin Düşünsel Kökenleri”. Ed. Ayşegül Baykan ve Belma Ötüş-Baskett. *Nezihe Muhittin ve Türk Kadını 1931*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999. 15-38.
- Beauvoir de, Simone. *Kadın: Evlilik Çağı*. Çev. Benat Onaran. İstanbul: Payel Yayınları, 1986. Kitabın çevirmenine ilişkin bilgi başlık sayfasında değil, dördüncü sayfada verilmektedir.

- Berktaş, Fatmagül. *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000.
- . “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Feminizm”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Tanzimat ve Meşrutiyet Birikimi*. Ed. Bora Tanıl ve Murat Gültekinil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001. 348-61.
- . “Doğu ile Batı’nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. Ed. Bora Tanıl ve Murat Gültekinil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002. 275-86.
- Bezirci, Asım. *Türk Klasikleri: Abdülhak Hâmit: Hayatı, Şiirleri ve Oyunlarından Seçmeler*. İstanbul: Bilpa Yayınları, 1983.
- . *Abdülhak Hâmit: Yaşamı, Çağı, Şairliği, Oyun Yazarlığı, Seçmeler*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1991.
- Can, Kaya. “Abdülhak Hâmid Üzerinde Edebiyat Coğrafyası Bakımından Bir Araştırma”. Yayımlanmamış bitirme tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1952.
- Celal Nuri (İleri). *Kadınlarımız*. Haz. Özer Ozankaya. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- Cenab Şahabettin. “Sahra”. *Abdülhak Hâmit Tarhan’ın Bütün Şiirleri 1: Sahra, Divaneliklerim, Bunlar O’dur*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1991. 31-40.
- Cevdet Kudret (Solok). “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Edebiyatı”. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 2. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985. 388-408.

- Chatterjee, Partha. “Kadın Sorununa Milliyetçi Çözüm”. Çev. Evrem Tilki. *Vatan, Millet, Kadınlar*. Haz. Ayşe Gül Altınay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000. 95-117.
- Çakır, Serpil. *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1996.
- Çalışlar, Oral. *İslamda Kadın ve Cinsellik*. İstanbul: Afa Yayınları, 1991.
- Çetinsaya, Gökhan. “Kalemiye’den Mülkiye’ye Tanzimat Zihniyeti”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce ve Cumhuriyete Devreden Düşünce Mirası 1: Tanzimat ve Meşrutiyet Birikimi*. Ed. Bora Tanıl ve Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001. 54-71.
- Davidoff, Lenore. “Ev ve Feminist Tarih”. *Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet*. Çev. Zerrin Ateşer ve Selda Somuncuoğlu. Ed. Ayşe Durakbaşa. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002. Kitabın çevirmenlerine ilişkin bilgi başlık sayfasında değil, üçüncü sayfada verilmektedir. 99-110.
- Doğramacı, Emel. *Türkiye’de Kadının Dünü ve Bugünü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1997.
- Donovan, Josephine. *Feminist Teori*. Çev. Aksu Bora ve diğer. İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.
- Doyran, Ayşe. “1934’te Basındaki Tartışmalar: Kadınlar Milletvekili Seçilirken”. *Toplumsal Tarih* 39 (Mart 1997): 27-34.
- Duben, Alan. “Son Dönem Osmanlı İstanbul’unda Evlilik ve Hane Kurma Sistemi”. *Toplum ve Bilim* 42 (1988): 27-42.
- Durakbaşa, Ayşe. *Halide Edip: Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Enginün, İnci. *Abdülhak Hâmit*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1986.

- . *Mukayeseli Edebiyat*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992.
- . *Türk Edebiyatında Shakespeare: Tanzimat Devrinde Tercüme ve Tesiri*. İstanbul: Dergah Yayınları, 1976.
- Ergin, Osman. *Türk Maarif Tarihi*. Cilt: 1-2. İstanbul: Eser Matbaası, 1977.
- Firestone, Shulamith. *Cinselliğin Diyalektiği*. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Payel Yayınları, 1993.
- Göle, Nilüfer. *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Gönensay, Hıfzı Tevfik. *Hâmid'in Son Yılları ve Son Şiirleri*. İstanbul: Vakıf Matbaası, 1943.
- Gürsoy, Belkıs. “Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Tiyatro Eserlerinde Kadın”.
Yayınlanmamış doktora tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1981.
- İbrahim Necmi. *Abdülhak Hâmit ve Eserleri*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1932.
- Imber, Colin. “Kadınlar, Evlilik ve Mülkiyet: Yenişehirli Abdullah’ın Behcetü’l Fetâvâ’sında Mehr”. Çev. Necmiye Alpay. *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*. Ed. Madeline C.Zilfi. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000. 77-100
- Işın, Ekrem. “19. yy’da Modernleşme ve Gündelik Hayat”. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 2. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985. 538-63.
- Kadıoğlu, Süheyla. *Bitmeyen Savaşım: Kadın Hareketleri Tarihi: 1*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2001.
- Kandiyoti, Deniz. *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. Çev. Aksu Bora ve diğer. İstanbul: Metis Yayınları,

1997. Kitabın çevirmenlerine ilişkin bilgi başlık sayfasında değil, üçüncü sayfada verilmektedir.
- . “Çağdaş Feminist Çalışmalar ve Ortadoğu Araştırmaları”. Çev. Neslihan Cangöz. *Kadın Araştırmalarında Yöntem*. Haz. Serpil Çakır ve Necla Akgökçe. İstanbul: Sel Yayıncılık, 1995. 123-140.
- Kaplan, Mehmet. *Şiir Tahlilleri I: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.
- Karakışla, Yavuz Selim. “Osmanlı Kadın Telefon Memureleri I”. *Toplum ve Bilim* 212 (Ağustos 2001): 29-37.
- . “Kadın Çalıştırma Cemiyeti'nin Kadın İşçileri Evlendirme Kampanyası”. *Toplum ve Bilim* 219 (Mart 2002): 27-41.
- Karal, Enver Ziya. “Tanzimattan Sonra Türk Dili Sorunu”. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 2. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985. 314-32.
- Kılıçbay, Mehmet Ali. “Osmanlı Aydını.” *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 1. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985. 55-60.
- Kurdakul, Şükran. “Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Şiir”. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 2. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985. 421-30.
- Kurnaz, Şefika. *II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1996.
- Kutlu, Şemsettin. “Abdülhak Hâmid Tarhan”. *Türk Edebiyatı Antolojisi: Tanzimat Dönemi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1981. 138-92.
- Mardin, Şerif. “Tanzimat ve Aydınlar”. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 1. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985. 46-54.
- Michel, Andr e. *Feminizm*. Çev. Şirin Tekeli. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.

- Millett, Kate. *Cinsel Politika*. Çev. Seçkin Selvi. İstanbul: Payel Yayınları, 1987.
- Najmabadi, Afsaneh. “Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak”. Çev. Tansel Güney ve Elçin Gen. *Vatan Millet Kadınlar*. Der. Ayşe Gül Altınay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000. 118-54.
- Ortaylı, İlber. *Osmanlı Toplumunda Aile*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2001.
- Os, Nicole Van. “Osmanlı Müslümanlarında Feminizm”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce ve Cumhuriyete Devreden Düşünce Mirası 1: Tanzimat ve Meşrutiyet Birikimi*. Ed. Bora Tanıl ve Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001. 335-47.
- Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.
- . *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Parlatır, İsmail. *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1992.
- Phillips, Anne. *Demokrasinin Cinsiyeti*. Çev. Alev Türker. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.
- Sakaoğlu, Necdet. “Eğitim Tartışmaları”. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 2. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985. 478-84.
- Salahaddin Asım. *Osmanlıda Kadınlığın Durumu*. Haz. Metin Martı. İstanbul: Arba Yayınları, 1989.
- Sayarı, Binnaz. “Türk Kadını ve Din”. *Türk Toplumunda Kadın*. Der. Nermin Abadan Unat. Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, 1979. 381-91.
- Sevengil, Refik Ahmet. *Türk Tiyatrosu Tarihi V: Meşrutiyet Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968.

- Shahr-Zarinebaf, Fariba. “Osmanlı Kadınları ve 18. Yüzyılda Adalet Arama Geleneği”. *Modernleşmenin Eşğinde Osmanlı Kadınları*. Ed. Madeline C.Zilfi. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000. 241-83.
- Süleyman Nazif. “Liberte Hakkında Birkaç Söz”. *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları 1: Sabr u Sebat, İçli Kız, Liberte, Yedigâr-ı Harp*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998. 200-03.
- Şen, Ömer. “Osmanlı Devleti'nde Kafkas Asıllı Kölelerin Ekonomik Değeri (1817-1872)”. *Toplumsal Tarih* 31 (Temmuz 1996): 36-41.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997.
- . *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi, 1969. 272-78.
- Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. Haz. Murat Yalçın. Cilt 2. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001. 798-801.
- Tarhan, Abdülhak Hâmid. *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1994.
- . *Abdülhak Hâmid'in Mektupları 1*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995.
- . *Abdülhak Hâmid'in Mektupları 2*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995.
- . “Amerika'daki Mahkûme-i İdam Olan Madam Sınayder'in Tahassüsitätı”. *Bütün Şiirleri 3: Hep yahut Hiç, İlham-ı Vatan*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999. 302-08.
- . “Belde”. *Bütün Şiirleri 1: Sahra, Divaneliklerim, Bunlar O'dur*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1991. 89-134.

- . “Cellâdın Tahassüsâtı”. *Bütün Şiirleri 3: Hep yahut Hiç, İlham-ı Vatan*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999. 308-12.
- . *Cünûn-ı Aşk. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları II: Cünûn-ı Aşk, Yabancı Dostlar*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998. 13-294.
- . *Duhter-i Hindû. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları III: Duhter-i Hindû, Finten*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998. 35-154.
- . “Eserlerimi Nasıl Yazdım”. *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1994. 399-423.
- . *Eşber. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları IV: Eşber, Sardanapal*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000. 25-131.
- . *Finten. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları III: Duhter-i Hindû, Finten*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998. 154-379.
- . *Hakan*. İstanbul: Akşam Matbaası, 1935.
- . *İbn Musa. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları V: Tarık, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdüllahü's-Sagîr*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002. 144-373.
- . *İçli Kız. Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları I: Sabr u Sebat, İçli Kız, Liberte, Yadigâr-ı Harp*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998. 85-198.
- . *İlhan. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları VI: Kanbur : İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002. 23-107.

- . *Liberte. Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları I: Sabr u Sebat, İçli Kız, Liberte, Yadigâr-ı Harp*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998. 199-270.
- . *Mâcerâ-yı Aşk. Abdülhak Hâmid Tarhan 'ın Tiyatroları VII: Mâcerâ-yı Aşk, Nesteren, Zeynep, Hakan*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002. 31-152.
- . “Makber”. *Bütün Şiirleri 2: Makber, Ölü, Hacle, Bâlâdan Bir Ses, Vâlidem*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1997. 39-131.
- . “Mukaddime”. *Sardanapal. Abdülhak Hâmid Tarhan 'ın Tiyatroları IV: Eşber, Sardanapal*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000. 129-31.
- . *Sabr u Sebat. Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları I: Sabr u Sebat, İçli Kız, Liberte, Yadigâr-ı Harp*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998. 21-84.
- . *Sardanapal. Abdülhak Hâmid Tarhan 'ın Tiyatroları IV: Eşber, Sardanapal*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000. 132-268.
- . “Sahra”. *Bütün Şiirleri 1: Sahra, Divaneliklerim, Bunlar O'dur*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1991. 41-88.
- . *Tarık. Abdülhak Hâmid Tarhan 'ın Tiyatroları V: Tarık, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdüllahü's-Sagîr*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002. 31-142.
- . “Validem”. *Bütün Şiirleri 2: Makber, Ölü, Hacle, Bâlâdan Bir Ses, Vâlidem*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1997. 181-216.

- . *Yabancı Dostlar. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları II: Cünûn-ı Aşk, Yabancı Dostlar*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998. 295-392.
- . *Yadigâr-ı Harp. Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları I: Sabr u Sebat, İçli Kız, Liberte, Yadigâr-ı Harp*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998. 271-331.
- . *Zeynep. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları VII: Mâcerâ-yı Aşk, Nesteren, Zeynep, Hakan*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002. 259-372.
- Tarhan, Lüsyen. *Lüsiyen Hanım'dan Abdülhak Hâmid'e Aşk Mektupları*. Çev. İsmail Yerguz. İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1997.
- Taşçıoğlu, Yılmaz. *Abdülhak Hâmid Tarhan*. İstanbul: Şûle Yayınları, 1999.
- Tekeli, Şirin. “Türkiye’de Kadının Siyasal Hayattaki Yeri”. *Türk Toplumunda Kadın*. Der. Nermin Abadan-Unat. Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, 1979. 393-413.
- Timur, Serim. “Türkiye’de Aile Yapısının Belirleyicileri”. *Türk Toplumunda Kadın*. Der. Nermin Abadan-Unat. Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, 1979. 117-132.
- Toros, Taha. *Türk Edebiyatından Altı Renkli Portre: Namık Kemal, Mehmet Âkif, Abdülhak Hâmid, İbnülemin, Yahya Kemal, Abdülhak Şinasi*. İstanbul: İsis Yayıncılık, 1998.
- Uyar, Turgut. *Bir Şiirden*. İstanbul: Ada Yayınları, 1983.
- Ülkütaşır, Şakir. “Türk Toplumunda Kadının Yeri”. *Hayat Tarih Mecmuası* 4 (Mayıs 1967) : 46-49.
- Yalçın, Alemdar. *II. Meşrutiyet’te Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu Matbaası, 1985.

Yamaner, Güzin. *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları.*

Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

Yaraman, Ayşegül. *Resmi Tarihten Kadın Tarihine: Elinin Hamuruyla Özgürlük.*

İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2001.

Yosmaoğlu, İpek. "Öncü Feministler." *Toplumsal Tarih* 27 (Mart 1996): 12-17.

ÖZGEÇMİŞ

Aynur Demircan, 24 Ocak 1977’de Bursa’da doğdu. Ortaokulu Yenişehir Koleji’nde, liseyi Ankara Atatürk Anadolu Lisesi’nde bitirdi. Hacettepe Üniversitesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı bölümünden,1999 yılında mezun oldu. Hâlen Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı bölümünde yüksek lisans çalışmalarını sürdürmektedir.