



**T.C.
HARRAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TOPLUMSAL BİR ELEŞTİRİ ARACI OLARAK ARAP
EDEBİYATINDA TİYATRO**

Muaz KAHYAOĞLU

TEMEL İSLAM BİLİMLERİ

Şanlıurfa

2025

**T. C.
HARRAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TOPLUMSAL BİR ELEŞTİRİ ARACI OLARAK ARAP
EDEBİYATINDA TİYATRO**

Muaz KAHYAOĞLU

TEMEL İSLAM BİLİMLERİ
Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Emine Bağmancı

Şanlırfa

2025

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
KISALTMALAR.....	iii
GİRİŞ	1

TOPLUMSAL BİR ELEŞTİRİ ARACI OLARAK ARAP EDEBİYATINDA TİYATRO

1.1. Tiyatro.....	6
1.2. Toplumsal Eleştiri ve Sanat	8
1.3. Arap Tiyatrosunun Gelişimi	9
1.4. Modern Arap Tiyatrosu.....	10
1.4.1. Mısır'da Tiyatronun Gelişimi ve Öne Çıkan İsimler.....	12
1.4.1.1. Yakub Sannû (يعقوب صنوع)	14
1.4.1.2. George Abyad (جورج أبيض).....	15
1.4.1.3. Ahmet Şevki (أحمد شوقي).....	16
1.4.1.4. Tefik el-Hakîm (توفيق الحكيم).....	18
1.4.1.5. Eser: نهر الجنون (Delilik Nehri)	19
1.4.2. Lübnan'da Tiyatronun Gelişimi ve Öne Çıkan İsimler.....	29
1.4.2.1. Mârûn en-Nakkâş (مارون النقاش).....	30
1.4.2.2. İbrahim el-Ahdeb (إبراهيم الأحذب).....	31
1.4.2.3. Necîb Süleyman el-Haddâd (نجيب سليمان الحداد).....	32
1.4.2.4. Eser: صلاح الدين الأيوبي (Selahaddin-i Eyyûbî)	33
1.4.3. Cezayir'de Tiyatronun Gelişimi ve Öne Çıkan İsimler.....	42
1.4.3.1. Reşîd Kusentîni (رشيد قسنطيني).....	43
1.4.3.2. Ahmed Rıza Hûhû (أحمد رضا حوحو).....	44
1.4.3.3. Eser: حنبعل (Hannibal)	46
1.4.4. Suriye'de Tiyatronun Gelişimi ve Öne Çıkan İsimler.....	57
1.4.4.1. Sadullah Bustanî (سعد الله البستاني).....	58
1.4.4.2. Ebu Halîl el-Kabbânî (أبو خليل القباني).....	58
1.4.4.3. Sa'dullah Wannous (سعد الله ونوس).....	59
1.4.4.4. Eser: الملك هو الملك (Kral Kraldır)	60
Sonuçlar.....	74
Kaynaklar.....	76

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Toplumsal Bir Eleştiri Aracı Olarak Arap Edebiyatında Tiyatro

Muaz KAHYAOĞLU

Harran Üniversitesi

Sosyal Bilimsel Enstitüsü

Temel İslam Bilimleri Ana Bilim Dalı

Dr. Öğr. Üyesi Emine BAĞMANCI

2025, 81 Sayfa

Modern Arap tiyatrosunun toplumsal bir eleştiri aracı olarak incelenmesi ve bu konudaki işlevselliği, çalışmanın temel odak noktasını oluşturmaktadır. Bu kapsamda modern Arap tiyatrosunun doğuşu ve gelişimi başta olmak üzere genel tarihsel süreci aktarılmıştır. Modern Arap tiyatrosunun doğuşu ve gelişiminde Mısır, Lübnan, Cezayir ve Suriye önemli ülkelerden kabul edilmekte olup bu ülkelerden öne çıkan tiyatro eserleri incelenmiştir. Bu tiyatro eserlerinde yer alan toplumsal eleştiriler belirlenmiş, çeşitli sosyolojik kavramlar ışığında farklı konulara ayrılarak sınıflandırılmıştır. Bu bağlamda Arap edebiyatında tiyatronun çeşitli konularda toplumsal eleştirilerin aktarılmasında etkin ve işlevsel bir sanat olduğu çıkarımına ulaşılmıştır. Arap tiyatrosunun sahip olduğu sanatsal zenginlikle gerek Arap coğrafyasının gerekse diğer coğrafyaların sorunlarını dile getirmede önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Arap Tiyatrosu, Toplumsal Eleştiri, Sosyolojik Kavramlar, Modern Arap Edebiyatı

ABSTRACT
Master's Thesis
Theatre in Arabic Literature as a Tool of Social Critique
Muaz KAHYAOĞLU
Harran University
Institute of Social Sciences
Department of Basic Islamic Sciences
Assistant Proffesor Emine BAĞMANCI

2025, 81 Pages

This study focuses on analyzing modern Arabic theatre as a means of social criticism and its functionality in this regard. Within this scope, the research presents the historical background of modern Arabic theatre, particularly its emergence and development. Countries such as Egypt, Lebanon, Algeria, and Syria are considered key contributors to the evolution of Arabic theatre, and selected plays from these regions have been examined. The social criticisms expressed in these plays were identified and classified under various topics through the lens of different sociological concepts. As a result, it has been concluded that theatre in modern Arabic literature serves as an effective and functional medium for conveying social critique on a wide range of issues. Moreover, it is observed that Arabic theatre, with its artistic richness, holds a significant position in voicing the problems of both the Arab world and other societies.

Keywords: Arabic Theatre, Social Criticism, Sociological Concepts, Modern Arabic Literature

KISALTMALAR

bs.	: Basım
c.	: Cilt
çev.	: Çevirmen
Ed.	: Editör
M.Ö.	: Milâttan Önce
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfa Sayısı
t.y.	: Tarih yok
vb.	: Ve benzeri
vs.	: Vesaire
yy.	: Yüzyıl

GİRİŞ

Arap edebiyatının modern dönemlerinde tiyatronun özellikle doğuşu ve gelişimi dönemi olmak üzere geçtiği aşamalar ve Arap tiyatrosunda toplumsal eleştirilere sıkça yer verilen örnek eserler, bu çalışmada incelenecek konulardandır. Çalışmamızda içerdikleri toplumsal eleştiriler açısından dört farklı tiyatro eseri incelenecektir. Her bir eser farklı bir Arap ülkesine ait olup çalışmada özellikle bu dört eserin incelenmesi çeşitli nedenlere dayanmaktadır.

İncelenen eserlerin toplumsal eleştiriye örnek oluşturabilecek nitelikte birçok bölüm içermesi bu nedenlerden biridir. Bu bağlamda incelenen eserlerin toplumsal eleştiri araştırması için uygunluk sağladığını söylemek mümkündür

Bu dört eseri kaleme alan yazarların modern Arap tiyatrosunun doğuşu ve gelişimine kaynaklık eden sanatçılardan olması, bu eserlerin incelenmesindeki bir diğer nedendir.

İncelenen eserler dışında kalan eserlerin içerik ve toplumsal eleştiri vurgusu açısından genel olarak çalışmada ele alınan eserlerle aynı veya benzer olduğu görülmüştür.

Modern Arap tiyatrosu eserleri olmalarına karşın Arapça dışında farklı dillerle kaleme alınan eserlerin de bulunması, incelemeyi olanaksız kılmaktadır. Cezayir tiyatrosunda Arap yazarlar tarafından kaleme alınan Fransızca eserler bu duruma örnektir.

Eserlerin ulaşılabilirliği konusundaki sınırlılıklar, çalışmamızda diğer eserlerin incelenememe nedenlerindendir. Arap tiyatrosunun doğuşu ve gelişimine kaynaklık eden yazarların tüm eserlerini metin olarak yayınlamaması ve sadece gösteri olarak sundukları eserlerinin bulunması bu duruma örnektir.

Önceki Çalışmalar

Modern Arap tiyatrosuna dair yapılan literatür taramasında, bu alanda pek çok önemli çalışmanın kaleme alındığı görülmektedir. Paul Starkey'in *Modern Arabic Literature* (2006) ve yine Muhammad Mustafa Badawi'nin *Modern Arabic Literature* (1992) adlı çalışmaları, modern Arap edebiyatını genel bir çerçeveden ele alan eserler

olarak öne çıkmaktadır. Bu çerçevede Adem Doğan'ın *Binbir Gece Masalları'nın Modern Arap Tiyatrosu Üzerindeki Etkisi* (2022) adlı makale çalışması da bulunmaktadır. Bu çalışma Binbir Gece Masallarının modern Arap tiyatrosuyla olan etkisini ele alarak Arap tiyatrosunun kökenine ışık tutmaktadır.

Mısır tiyatrosuna dair çalışmalar incelendiğinde ise Rahmi Er'in *Modern Mısır Tiyatrosu* (1990) ve *Modern Mısır Tiyatrosu II* (1992) adlı iki farklı çalışması gözlemlenmiştir. Yine Turgay Gökgöz'ün *Modern Mısır Tiyatrosunda Ya 'kûb Sannû' (Ebû Nazzâra) ve Tiyatrocu Kişiliği* (2021) ve *XX. Yüzyıl Mısır Tiyatrosunda George Abyad ve Tiyatrocu Kişiliği* (2024) adlı makaleleri biyografi odaklı yapılan çalışmalardandır. Gerek Rahmi Er'in gerekse Turgay Gökgöz'ün bu çalışmaları, modern Arap tiyatrosunun özellikle Mısır'da gerçekleşen gelişmelerine ayna tutar niteliktedir. Rahmi Er bu çalışmalarıyla modern Mısır tiyatrosunun genel sürecini işlerken Gökgöz ise Mısır'ın önde gelen yazarlarına odaklanmaktadır.

Cezayir tiyatrosu konusunda yapılan çalışmalar içerisinde Rahime Kayhan'ın *Modern Arap Tiyatrosunun Sudan ve Cezayir Kültürüne Etkisi* (2018) ve Turgay Gökgöz'ün *Modern Cezayir Tiyatrosu'na Bir Bakış* (2022) adlı çalışmaları göze çarpmaktadır. Yine bu konuda Samiha Khelifa'nın daha genel kapsamlı bir çalışması olan *Cezayir'in İşgal Döneminde Edebiyat, Estetik ve Tarih* (2014) adlı konferans bildirisi de bulunmaktadır. Bu bağlamda Kayhan'ın çalışması modern Arap tiyatrosuyla Cezayir arasında ilişki kurabilmek adına önem taşımaktadır. Diğer yandan Gökgöz ise yapmış olduğu bu çalışmasıyla Cezayir'de tiyatronun modernleşme sürecine dikkatleri çekmektedir. Semiha Khelifa ise Cezayir'in özellikle işgale uğradığı dönemi ele almakta, bununla birlikte Cezayir'i yalnızca tiyatro açısından değil genel kültürel görünümü açısından sunmaktadır. Khelifa bu çalışmasıyla modern Cezayir tiyatrosunu daha geniş perspektiften okuyabilme olanağı sağlamaktadır.

Lübnan tiyatrosu bağlamında Rümeysa Bakır Dayı'nın *Lübnan Edebiyatında Tiyatronun Doğuşu ve Gelişimi* (2019) adlı makalesi, Adil Ğadbân'ın *eş-Şeyh Necib el-Haddâd* (1953) adlı kitabı ve Namık Sinan Turan'ın *Lübnan'da Ulusun İnşası ve Ortak Tınının Üretimi - Rahbani Kardeşler ve Feyruz* (2011) yapılan çalışmalar içerisinde yer almaktadır. Bakır Dayı, bu çalışmasıyla Lübnan tiyatrosunun genel hatlarını aktarmaktayken Adil Ğadbân Lübnan'ın öncü edebiyatçılarından Necîb el-Haddad'ı

ele almaktadır. Sinan Turan ise Lübnan'ın müzikal tiyatrosuna ışık tutacak bir çalışma ortaya koymuştur.

Suriye tiyatrosu üzerine Turgay Gökgöz'ün *Modern Suriye Tiyatrosunda Ahmed Ebû Halîl el-Kabbânî* (2020) adlı makalesi, Necit Ahmed Abdulhamid'in *Zahiretu'l Mesrahi Dahile'l Mesrahi fi Mesrahi Sadullah Wannous* (2017) adlı çalışması bu konuda katkı sunan çalışmalardandır. Yapılan bu çalışmalar, Suriye'nin önde gelen yazarlarından el-Kabbânî ve Wannous hakkında bilgiler vermektedir. Bu açıdan her iki çalışmanın da biyografik çalışmalar niteliğinde olduğunu söylemek mümkündür.

Konunun Önemi

Modern Arap tiyatrosu ile ilgili önceki çalışmalar incelendiğinde, özellikle tiyatronun Arap coğrafyasındaki tarihî sürecinin ve öne çıkan Arap tiyatrocularının biyografisinin ele alındığı gözlemlenmiştir. Bu alanda yapılan çalışmalarda Arap tiyatrosunda önemli görülen yazarların, eserlerini kaleme alırken kullandıkları edebî üslup ve yöntemlerle ilgili çalışmalara da rastlanmaktadır. Yine önceki çalışmalara bakıldığında modern Arap tiyatrosunun sanatsal yapısı ve tarihi sürecine odaklı çalışmalardan oluştuğu görülmektedir. Bu bağlamda önceki çalışmalarda tiyatronun toplumsal eleştiride bulunabilme niteliğine yeterli bir biçimde değinilmediğini söylemek mümkündür. Tiyatronun sadece sanatsal veya tarihi olarak değil, aynı zamanda toplumsal bir eleştiri aracı olarak incelenmesi gerekmektedir. Modern Arap tiyatrosu bu açıdan incelendiğinde tiyatronun toplum sorunlarını dile getirme ve bu sorunlara dikkat çekme gücü ortaya çıkacaktır. Yine bu sayede sosyoloji ve edebiyatın yer aldığı disiplinler arası bir çalışma yöntemi oluşturulmuş olacaktır. Nitekim çalışmamız, Arap tiyatrosunun tarihsel süreci ve eserlerine değinmekle birlikte eserlerin içerdiği toplumsal eleştiriler ve bu eleştirilerin sosyolojik temellerini de incelemektedir. Çalışmamızın bu yönü, tiyatronun Arap toplumlarının yapısını ve toplumsal eleştirileri yansıtmasını farklı bir perspektiften inceleme fırsatı sunmaktadır.

Özgün Değer

Bu çalışmamızda Modern Arap tiyatrosunun doğuşu, gelişimi ve öne çıkan yazarlar ele alınmakla birlikte Arap tiyatrosunda öne çıkan birtakım eserler içerdikleri toplumsal eleştiriler açısından da incelenmiştir. Bu konuda toplumsal eleştiri odaklı

yaklaşım kullanılması, çalışmamızın özgün değerini oluşturmaktadır. Bu bağlamda modern Arap tiyatrosu sadece sanatsal, dönemsel ve biyografik açılardan ele alınmamıştır. Önemli modern Arap tiyatrocularının öne çıkan eserlerinin toplumsal eleştiri açısından incelenmesi, çalışmamızın farklılığını ve yeniliğini ortaya koyar niteliktedir. Eserlerde yer alan toplumsal eleştiriler tespit edilmiş, nitelikleri doğrultusunda belirli sosyolojik kavramlar altında sınıflandırılmıştır. Toplumsal içerikli eleştirilerin farklı sosyolojik kavramlar altında sınıflandırılması, modern Arap tiyatrosunda yer alan toplumsal eleştirilere sosyolojik açıdan bilimsel bir dayanak sağlamıştır. Bu bağlamda modern Arap tiyatrosu eserlerinde yer alan toplumsal eleştirilerin hangi sosyolojik kavramlarla ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Modern Arap tiyatrosunun toplumsal eleştiri odaklı incelenmesi ve bu eleştirilerin sosyolojik kavramlarla temellendirilmesi, disiplinlerarası yapılan bu çalışmada ilk kez kullanılan yöntemlerdendir.

Amaç

Bu çalışmada; modern Arap tiyatrosu eserlerinin farklı açılardan toplumsal mesaj verme ve eleştiride bulunma gücünün ortaya koyulması amaçlanmaktadır. Toplumsal eleştirilerin hangi sosyolojik kavramlar altında hangi olguya yönelik yapıldığı, aranan yanıtlardandır. Araştırma sorularına verilecek cevaplar, tiyatro gibi önemli ve köklü bir sanatın toplumsal eleştiriler açısından barındırdığı işlevselliği de ortaya çıkarır niteliktedir. Arap coğrafyasında tiyatro sanatının toplumsal konularda eleştiride bulunabilme gücü ve toplumsal eleştirilerin kavramsal olarak birbirinden farklılıkları, elde edilen bulgulardandır.

Araştırma Soruları

Çalışmamızın yönünü belirleyecek olan temel araştırma soruları aşağıda maddeler halinde sunulmuştur:

- *Toplumsal eleştirilerin modern Arap tiyatro eserlerindeki yeri nedir?*
- *Modern Arap tiyatrosu eserlerinde yer alan toplumsal eleştirilerde, hangi konulara ve olgulara vurgu yapılmaktadır?*
- *İncelenen eserlerde yer alan toplumsal eleştiriler hangi dönem ve coğrafyaların sorunlarına ayna tutmaktadır?*

Çalışmamız yukarıda geçen sorulara yanıtlar arama amacıyla yapılandırılmıştır.

Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi ve söylem analizi teknikleri kullanılmıştır. Çalışmanın temelini oluşturan tiyatro eserleri, yazılı belgeler olarak ele alınmış; içeriklerindeki toplumsal eleştiri unsurları bu teknikler aracılığıyla sistematik biçimde analiz edilmiştir. Doküman incelemesi ile eserlerin temaları, karakter yapıları ve olay örgüleri değerlendirilmiştir. Söylem analizi yoluyla ise yazarların dil ve anlatım biçimleriyle hangi toplumsal yapıları sorguladığı, hangi olgulara dikkat çektiği ve ne tür eleştiriler sunduğu ortaya konmuştur. Bu yöntemlerin, yazılı metinlerin içerdiği sosyo-kültürel anlamları çözümlemede sıklıkla kullanılmakta olduğu görülmektedir. (Baltacı, 2019, s. 369; Fairclough, 2013, ss. 1-3) Bu yöntemler özellikle edebiyat ve toplumbilim alanlarında etkili analizler sunmaktadır. Metinlerdeki toplumsal eleştirileri nesnel temellere dayandırmak ve sosyolojik kavramlarla ilişkilendirmek amacıyla bu yöntemler, çalışmanın doğasına ve amacına en uygun teknikler olarak değerlendirilmiştir.

TOPLUMSAL BİR ELEŞTİRİ ARACI OLARAK ARAP EDEBİYATINDA TİYATRO

1.1. Tiyatro

Tiyatro sözcüğü, etimolojik olarak *bakılan yer* anlamı taşıyan, aynı zamanda Antik tiyatro yapılarında bulunan basamakların adı olan *Teatron* sözcüğünden türemiştir. Arapça'da ise tiyatro مسرح (*mesrah*) sözcüğüyle ifade edilmektedir. Bu sözcük Arapça'da *rahat hareket etmek, dolaşmak* anlamını taşıyan سرح (*serahe*) fiilinin ismi mekânı olarak kullanılmaktadır. (Ma'lûf, 2009, s. 329) Tiyatro; yazıya geçirilmiş bir oyunun oyuncular tarafından sahnede, belirli kostüm, ışık ve dekorlarla seyirciler karşısından yaptıkları gösteriler olarak tanımlanabilmektedir. (Arıcı, 2011, s. 152; Fuat, 2010, s. 10) Bu basit tanım bizlere tiyatronun bir sahne sanatı olduğunu, belirli oyuncuların belirli bir oyunu önceden hazırlanarak ve bazen de doğaçlama olacak şekilde sunduğunu aktarmaktadır. Bu ifade, tiyatro hakkında en yalın biçimde genel bir fikir sunmaktadır.

Tiyatro için daha estetik ve derin anlamlar taşıyan tanımlamalar yapmak da mümkündür. Tiyatro, insanlığa özgü eylemleri ve hikâyeleri yansıtmalarının sanatsal yoludur. (Z. G. Yılmaz, 2023, s. 19) Tiyatro, farklı seyirci gruplarına her sergilenište yenilenen bir sanattır. Mizansen ve seyirci grupları her değışkenlik gösterdiğinde tiyatro kendini yeniler ve farklı şekilde ortaya çıkar. (Z. G. Yılmaz, 2023, s. 15) Bu tanımlamalar da tiyatronun yalnızca ne olduğunu ortaya koyan ifadelerden çok, bir sanat olarak değeri taşıdığını gösterir niteliktedir. Tiyatro insanlığın kendisini ifade etmesi için en anlamlı yollardan olan, sadece oyuncuların değil seyircilerin de etkin olduğu bir sanattır. Nitekim oyun aynı olsa da seyircilerin değışmesiyle oyun performansı da yeniden biçimlenebilmekte veya değışkenlik gösterebilmektedir. Sanat formlarının estetik güzelliğini genel anlamda sanatçılar belirlemektedir. Diğer yandan tiyatrodaki durum bundan farklıdır. Tiyatro oyununu sergileyen oyuncuların, oyunun her anlamda en iyi şekilde olması için çabaladıkları tartışılmazdır. Diğer yandan tiyatrodaki oyunu izleyen taraf da sanata direkt şekilde etki etmektedir. Örneğin bir roman, yazarı tarafından yazılmış ve ortaya konmuştur. Bu romanı farklı insanlar okuyacak olsa da romanın yazarı kendi sanatını ortaya koymuş durumdadır. Ortaya koyduğu bu eserin değışmesi de söz konusu değildir. Bu eseri okuyan kişiler, bireysel özellikleri ve hayat

deneyimlerinden dolayı eseri farklı algılayabilirler. Fakat bu algılayış biçimi, herkesin kendi zihninde oluşan bir algılama biçimi olup eser hakkında nesnel bir görüş oluşturmak için yeterli olmayacaktır. Tiyatroda ise eserin her sahnelenişinde hareketlilik ve değişkenlik görülebilmektedir.

Amerikalı tiyatro eleştirmeni Clayton Hamilton da (1881-1946) tiyatronun özgün niteliklerini ifade etmektedir. Hamilton tiyatro oyununu, oyuncuların sahne önünde seyircilere sunduğu bir öykü olarak tanımlamaktadır. Burada özellikle *sunmak* kelimesine dikkatleri çekerek tiyatro ile tiyatroya benzer birtakım olgu veya terimlerin farklılıklarını göstermektedir. Nitekim tiyatro oyununun sunulmasından kasıt onun sadece yazılı olarak değil, aynı şekilde bir gösteri olarak ortaya konmasıdır. Gösteri olarak sunulması da tiyatro ile farklı aktarım biçimlerinin arasını açıkça ayıran etkenlerden birisidir.

Aynı yazara göre gerek roman gerekse destan gibi anlatım biçimleri edebiyatın bir bölümü niteliğinde düşünülmekteyken tiyatro ile edebiyat ilişkisi bundan farklıdır. Tiyatro yazarı, yazdığı oyunu en güzel şekilde sunabilmesi amacıyla edebiyatı ihtiyaç duyduğu araçlardan biri olarak görmektedir. (Hamilton, 2023, s. 9) Buna göre edebiyat tiyatroyu değil, tiyatro edebiyatı kapsamaktadır. Bu bağlamda roman üzerinden yeniden örnek verilebilir. Nitekim romanların, edebiyat dünyasının bir parçası olarak sunulduğu ve içinde sadece edebiyatın var olduğu açıktır. Yazar romanında bir edebiyat şöleni sunar ve okur da romanda bu şölenle karşılaşır. Bu duruma öykü, destan vs. gibi yazılı edebî türler de örnek gösterilebilir. Diğer yandan tiyatro, bu konuda da diğer sanat formlarından ayrışır. Tiyatro edebiyatın bir parçası olarak görülmediği gibi içeriği yalnızca edebiyattan oluşuyor da değildir. Aksine tiyatro yazarı, oyununu daha iyi sergilemesi için edebiyatı başvurması gereken araçlardan birisi olarak görür. Tiyatro yazarı edebiyatın estetik öğelerine başvurarak yararlanır, bu öğelerle birlikte yararlandığı başka öğeleri de kullanarak oyununu daha çekici duruma getirmek ister. Yazılı bir tür için edebiyat, eserin asıl parçasını oluşturmaktayken tiyatro için edebiyat bir araç niteliğindedir.

Tiyatroda kullanılan cümlelerin edebî üslubundan çok cümlelerin söyleniş tarzının önemli olduğu vurgulanmıştır. Buna göre seyirciler için oyundaki herhangi bir cümlelerin duygusal içeriği, sözcüklerin biçimlerinden daha etkileyicidir. (Hamilton,

2023, s. 12) Bir gösteri sanatı olmasından ötürü tiyatrodaki sunulan cümlelerin seyirciler adına duygusal yönlerinin daha baskın olduğu görüşü anlaşılabilir bir görüştür. Nitekim daha önce de değinildiği üzere tiyatro salt yazılı bir edebiyat sunumu olmaktan çok, somut olan ve eylemler içeren performans sanatıdır. Yazılı herhangi bir eserde ana odak noktası olan ve göze çarpan figürler, yazarın eserine özenle yerleştirmiş olduğu süslü ve edebî sözcüklerden oluşmaktayken tiyatrodaki asıl amaç bu sözcüklerin biçimsel olarak aktarılması değildir. Asıl olan, oyuncunun sözcükleri seyirciye nasıl aktardığı ve bu aktarımın seyircide nasıl bir etki bıraktığıdır. Bununla birlikte tiyatro oyununda kullanılan sözcüklerin edebî ve biçimsel özelliklerinin hiçbir şekilde değerli olmadığı da söylenemez. Burada vurgulanmak istenen durum, bahsi geçen iki etken arasında hangisinin tiyatro seyircileri için daha etkileyici olduğudur. Sahneleme, oyuncular, hareketlilik, kostüm ve ışık vb. öğeler, insanlık tarihine baştan itibaren eşlik eden bu köklü sanat formunun diğer edebiyat türlerinden ayrılan önemli nitelikleri olarak değerlendirilebilir.

1.2. Toplumsal Eleştiri ve Sanat

Sanat, toplumdan bağımsız düşünülemeyecek bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat, odak noktasını insan olarak belirlemekte ve toplumsal bir kavram görünümünü sergilemektedir. Bu bağlamda sanat kavramı kapsamında yer alan edebiyat da toplum ve bireyden bağımsız olarak düşünülememektedir. Gerek sanatın gerekse edebiyatın toplum ve bireyle olan bu bağları *Edebiyat sosyolojisi* adındaki disiplini ortaya çıkarmıştır. Bu geniş kapsamlı disiplin, sanat-edebiyat ve toplum bilimini bir arada işlemekte olup sanatçının birey ve toplumdan bağımsız biçimde eserler ortaya koymayacağı düşüncesiyle temellenmektedir. (Beyitoğlu, 2018, s. 27)

Sanatçılar, kendi halkının aydınları olarak halklarının sözcüleri niteliğinde bir kişilik görünümünü sergilemektedirler. Sanatçılar sanatlarıyla toplumsal eleştirilerde bulunarak halkının sorunlarını dile getirme amacı taşımaktadır. Halkın yaşamakta olduğu sorunlar sanat aracılığıyla vurgulanmıştır. Bu toplumsal eleştiriler kötü, beceriksiz, faydasız veya ikiyüzlü kişileri hedef alabilmektedir. Siyasi veya despot kişilikler de toplumsal eleştirilerin hedefi olan kişiler arasındadır. Diğer yandan tüm bu kişilik örnekleri, toplumdan bağımsız olmayan kişilikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Eleştirilere hedef olan bu kişilikler toplumla iç içe olan ve direkt biçimde

toplumu oluşturan unsurlar arasındadır. Bu nedenle sanat aracılığıyla yapılan bu tür eleştirilere *toplumsal eleştiri* adının verilmesi mümkündür. Tiyatro da evrensel insanlık miraslarından birisi olarak geçmişten günümüze dek kültürel, siyasî veya tarihî temaların işlendiği bir sanat olarak karşımıza çıkmaktadır. (Arı, 2015, s. 283; Beşe, 2018, s. 455) Tiyatronun gerek sanat dallarından biri olması gerekse geçmişten günümüze dek farklı toplumsal konular içermesi, bu sanatın toplumsal eleştirilerde bulunabilme potansiyelini barındırdığını gösterir niteliktedir.

1.3. Arap Tiyatrosunun Gelişimi

Tiyatro sanatının Arap edebiyatındaki varlığının ilk izleri *Binbir Gece Masalları*, gölge oyunları ve halk ozanlarında görülebilmektedir. Yine Ortaçağ İslam Dünyasında alay, taklit, öykü anlatımı gibi farklı biçimlerde güldürü gösterileri sergileyen oyuncular olan mudhikler de bu kapsamdadır. Bu edebî ögelerin Arap edebiyatında tiyatronun kökeni olup olmadığı konusu, farklı görüş ve çerçevelerde incelenmiştir. Arap edebiyatında önemli bir yer tutan bu edebî ögeler, gerek sözel anlatılar gerekse görsel imgeler açısından çeşitlilik taşımaktadır. Dolayısıyla bu ögelerin tiyatronun temelleriyle uyumlu olduğu ve Arap tiyatrosunun kökeni olduğu kabul edilen bir görüştür. (el-Assasî, 2024, s. 28; Gökgöz, 2022a, s. 4; Kayhan, 2018a, s. 449; Oruç, 2018, ss. 147-148) Bu bağlamda mudhiklerin, taklit ve güldürü içeren anlatımlarıyla Arap tiyatrosu için özellikle sözel aktarım açısından katkıda bulunduğu söylemek mümkündür.

Arap edebiyatında tiyatroya dair ilk izlenimleri taşıyan edebiyat ürünlerinden olan *Binbir Gece Masalları*, iki yüz altmış dört adet masaldan oluşmaktadır. Ortaya çıktığı yer, zaman ve yazarı konusunda kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Binbir Gece Masalları külliyatı içerisinde İran ve Hint kaynaklı masallar da bulunmaktadır. Asırlar boyunca farklı coğrafyaları etkileyen bu edebiyat ürünü, 17. yy'da yaşamış olan Fransız şarkiyatçı Antoine Galland'ın çevirisi sonrası dünya çapında ününü artırmıştır. Yazarın *Binbir Gece Masallarını* çevirmesi, onun başlıca çalışmalarından sayılmaktadır. Müzik, şiir, öykü, roman ve tiyatro alanlarında kimi sanatçılar, Galland'ın bu çevirisini bir esin kaynağı olarak kullanmışlardır. Barındırdığı çeşitli öykü ve karakterleriyle *Binbir Gece Masalları*, tiyatro sanatıyla benzer bir yapıdadır. (Doğan, 2022, s. 1220; Thomas vd., 2019, s. 530)

Binbir Gece Masalları’nın yanı sıra Arap tiyatrosunun gelişiminde rol oynamış bir diğer sanat olan Gölge oyunu, M.Ö. 1. yy’da ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkışı ile ilgili aktarılan bir diğer tarih ise M.Ö. 4. yy’da, Platon’un yaşadığı dönemlerdir. Gölge oyununda iplere bağlı kuklalar, arka taraftan ışıklandırılan gergin beyaz bir perdede gösterime sunulmaktadır. Önemli ve ilgi gören halk sanatlarından sayılmaktadır. (Abdulmunim, 2021, s. 476) Bu bağlamda tiyatronun özellikle görsel öğelerinin izlerini taşıyan ve bu bağlamda Arap tiyatrosu için önemli olabilecek bir diğer edebiyat ürünü olarak gölge oyunları karşımıza çıkmaktadır. *Binbir Gece Masalları*, gölge oyunları, ozanlar ve mudhiklerin Arap tiyatrosunun oluşumuna zemin hazırladığı görülmektedir. *Binbir Gece Masalları*, sahip olduğu birbirinden farklı karakter ve dramatik olaylarla Arap tiyatrosu için zemin olmaya uygun bir yapıda olduğu görülmektedir. Belirli bir kültürle sınırlı olmayan, birçok kültürü barındıran bu yapısıyla zengin bir edebî ürün görünümü ortaya koymuştur. Çeşitli karakter, olay örgüsü ve kültürün bir araya geldiği bu külliyyat, Arap tiyatrosu için sağlam bir alt yapı sunmuştur.

Sonuç olarak *Binbir Gece Masalları* ve gölge oyunu; zengin edebî içerikler ve görsel aktarımlarla, mudhikler ise sözel aktarımlarla Arap edebiyatında tiyatronun doğuşunu hazırlamışlardır. Tüm bu edebiyat ürünleri, özgün içerikleriyle Arap tiyatrosuna katkıda bulunmuştur.

1.4. Modern Arap Tiyatrosu

Arap coğrafyasında modern edebiyatın doğuşunun, Napolyon Bonapart’ın 1798 yılında Mısır’ı işgal etmesiyle başladığı kabul edilmektedir. Arap edebiyatında modern yapının belirgin şekilde ortaya çıkmaya başlaması ve yeni modern olguların edebiyata girmesiye bu tarihten yaklaşık otuz yıl sonra gerçekleşmiştir. Tiyatro da modern Arap edebiyatının bir türü olarak Mısır’ın işgaliyle birlikte modernleşmeye kapı aralamıştır.(Badawi, 1992, s. 2; el-Seoud, 2024, s. 213; Er, 1990, s. 123; Gür, 2022, s. 819)

Napolyon Bonapart 19 Mayıs 1798’de adı *L’Orient* olan gemiyle Toulon kentinden işgalin ilk somut adımını atmıştır. Otuz binden fazla asker, *L’Orient*’e eşlik eden farklı gemilerle Napolyon önderliğinde Mısır’a doğru yola çıkmıştır. *L’Orient* gemisinde 167 kişilik özel bir ekip de Napolyon’a eşlik etmiştir. Bu ekip, sanatçılardan

ve bilim insanlarından oluşmaktaydı. Bu bilim insanlarının yanında Yunanca, Fransızca ve Arapça gibi dillerde basım yapabilen iki matbaa makinesi bulunmaktaydı. Yine iki yüz ciltten fazla kitap da bu özel ekiple birlikte L'Orient gemisindeydi. Ordunun yanı sıra bu sanatçı ve bilim insanlarının da gemide bulunması, Napolyon'un özel amaçlarına dayanmaktaydı. Napolyon'un; Avrupa'nın sahip olduğu bilimi Mısır'a götürmeyi ve bu sayede Mısır'ın ekonomik anlamda refah bulmasını istemesi, bu amaçlardan birisidir. Yine Napolyon Mısır'ın bilim aracılığıyla gelişmesini ve ekonomik refaha kavuşmasını, Fransa için de olumlu sonuçlar doğuracak bir adım niteliğinde değerlendirmiştir. Napolyon, 20 Ağustos'ta Kahire'de Mısır Enstitüsünü kurmasıyla sanat ve bilim ekibini bu enstitüde göreve başlatmıştır. Enstitüde edebiyat dâhil olmak üzere farklı sanatsal alanlarda ve matematik, fizik gibi sayısal alanlarda çalışmalar yapılmıştır. Ekonomi bilimi de bu enstitünün çalışma kapsamına girmiştir. Kahire'deki bu çalışmalarla her ne kadar Mısır'ın bilimsel ve kültürel gelişimi desteklense de Fransa'nın bu faaliyetlerdeki temel amacı Mısır'ı bir sömürge devleti yapmak, buradan faydalanmak ve otoriterlik elde etmek olmuştur. (Çolak, t.y., ss. 148-152; Gür, 2022, s. 820; Herold, 2005, s. 17; Muntesar, 2018, s. 397; Starkey, 2006, s. 25) Napolyon'un Mısır'ı işgali gerek siyasi gerekse diğer açılardan farklı biçimlerde değerlendirilebilir. Bu tarihî olayın modern Arap edebiyatına etkileri göz önüne alındığında, işgal sürecinde yaşanan bu gelişmelerin modern Arap edebiyatı için önemli olduğu görülmektedir. Napolyon'un işgal amacıyla çıktığı yolculukta onlarca bilim insanı ve sanatçının da ordu ve donanmayla birlikte bulunması bu önemli gelişmelerden biridir. Bu ekiple birlikte matbaa makineleri ve yüzlerce kitabın da gemide bulunması, işgalin ilerleyen süreçlerde Arap edebiyatına derinden bir iz bırakacağının göstergesi niteliğindedir. Matbaa makineleri gerek İslam ve Arap dünyasının ana dili olan Arapça gerekse Batı dünyasının öne çıkan dillerinden Yunanca ve Fransızca dillerinde çeviri yapabilmektedir. Bu durum Batı ve Arap coğrafyası arasında işgal nedeniyle yaşanacak gelişmelerin salt siyasi açıdan değil, kültürel ve sanatsal açıdan da olacağını göstermektedir.

Napolyon'un işgalin ilerleyen süreçlerinde Kahire'de açtığı enstitü, modern Arap edebiyatı açısından önemli sayılabilecek gelişmelerdendir. Farklı alanlarda çalışmalar yapılan bu enstitüyle birlikte Mısır'da kültürel ve bilimsel gelişmeler hızlanmıştır. Bu enstitü araştırmalarında edebiyata yer verilmiş olması, Arap

edebiyatının modernleşme sürecini başlatan ana etken olarak niçin Mısır'ın işgalinin kabul edildiğini açıklayan gerekçelerdendir. Napolyon Bonapart'ın Mısır'ı işgal edişi sadece dünya siyasetindeki değişimlere değil, Arap sanat ve kültür dünyasında da işgal sonrası dönemlerde gittikçe büyüyecek bir edebî anlayışa yol açmıştır. Batı izlerini barındıracak olan bu edebî anlayış, tiyatro gibi köklü bir sanatı da kapsamakta olup gelişimine olanak sağlamıştır.

1.4.1. Mısır'da Tiyatronun Gelişimi ve Öne Çıkan İsimler

Tiyatro sanatı, değinildiği üzere Arap coğrafyasında *Binbir Gece Masalları*, gölge oyunları ve mudhiklerin gösterileri gibi edebî ürünler aracılığıyla ilk etkilerini göstermiştir. Arap tarihinde tiyatro sanatının köklerini oluşturan bu olguların yanı sıra Mısır'da Napolyon'un işgalinden önceki yıllara denk gelen ve günümüz tiyatrosuna benzeyen gösteriler de bulunmaktadır. Bu gösteriler *Binbir Gece Masalları*, gölge oyunları ve mudhiklerin güldürüleriyle karşılaştırıldığında modern tiyatroya biçimsel olarak daha çok benzemeleriyle öne çıkmıştır. Mısır'daki bu gösterilerde diyaloglara yer verilmiş, oyuncular erkeklerden oluşmuştur. Bu oyuncular, gösterilerde kadın oyunculuklarını da üstlenmiştir. Diğer yandan izleyicilerin bu gösterilerden birini beğenmediği, gösterinin henüz bitmediği sırada tepki göstererek oyunun yarıda kesilmesine neden oldukları da tarihî kayıtlarda bulunmaktadır. Yine 19. yy'da *el-Muhabbizûn* adında, genellikle sünnet veya düğün törenlerindeki gösterilerle öne çıkan grupların varlığından da söz edilmektedir. Birden fazla gruptan oluşan el-Muhabbizûn, özellikle insanları güldürmek amaçlı gösterileri sunmayı benimsemişlerdir. (Er, 1990, s. 125) Bu bağlamda Mısır'da Napolyon'un işgalinden önce sergilenen gösteriler, tiyatrodaki modern anlayışa benzer özellikler barındırmasından dolayı önem taşımaktadır. Gösterilerde erkeklerin kadınların yerine de oynaması ve izleyenlerin tepki göstererek oyunu yarıda kesmesi bu gösterilerin dikkat çeken özellikleri olarak değerlendirilebilir.

Arap coğrafyasının ve özelde Mısır'ın modern anlamda tiyatroya ev sahipliği yapması Napolyon'un işgaliyle birlikte Mısır'da gerçekleşmiştir. Napolyon ile birlikte Mısır'a gelen sanat ekibi, Fransız komutanlara farklı biçim ve temalarda gösteriler sunmuştur. Fransız komutanların güzel zaman geçirmek için izlediği bu gösteriler, Mısır'da modern tiyatronun ilk örneklerinden sayılmaktadır. Diğer yandan bu

gösteriler Mısır toplumuna yönelik olmamış, sadece Fransız asker ve sanatçıların kendi aralarında yaptığı etkinlikler olmuştur. Nitekim kaynaklarda da 1829'a dek Mısır içerisinde tiyatro gösterilerinin var olduğuna dair ifadeler bulunmamaktadır. Bu durum, Mısır'da Fransızlar tarafından oynanan ve gösterime sunulan tiyatro etkinliklerinin, Araplar için gösterime kapalı olduğunu ve sadece Fransızlara özel olduğunu doğrulamaktadır. Mısır bu oyunlara ev sahipliği yaparak modern tiyatroya kapıları açmış, fakat tam bir tanışıklık gerçekleşmemiştir. Mısır'da Batı edebiyatının genel anlamda tanınmaya başlaması ise 1805 yılıyla birlikte valilik görevine başlayan *Kavalalı Mehmet Ali Paşa* (1770-1849) zamanına denk gelmiştir. Modern Mısır'ın kurucusu olarak da kabul edilen *Kavalalı Ali Paşa*, orduyu güçlendirmek ve bilimsel yenilikler yapabilmek için Fransa'dan bilim insanlarının, düşünürlerin ve kültürel donanımına sahip kişilerin Mısır'a gelmelerini istemiştir. Bu eğitimli insanlar, Mısır'a gelmiş ve ülke içerisinde farklı yerlerde görevlendirilmişlerdir. Zamanla Mısır'da sayıca artış gösteren bu Avrupalılar, Mısır'da gösteri sanatını yeniden başlatmışlardır. Tiyatrocuların Avrupa'dan Mısır'a gelmesi, dönemin Lübnanlı edebiyatçılarının da Mısır'a gelmesini sağlamıştır. Edîb İshak ve Selîm en-Nakkâş, bu önemli kişiler arasındadır. (Ahmeti & Rizaj, 2024, s. 11; Er, 1990, ss. 123-124; Gökgez, 2021, s. 407; Gür, 2022, s. 821)

Mısır'da 1805 yılında valilik görevine başlayan Kavalalı Mehmet Ali Paşa, ülkenin modernleşmesine katkı sağlaması amacıyla Mısırlı öğrencileri yurtdışına göndermiştir. Bu modernleşme atılımlarıyla Ali Paşa, ülkeyi yalnızca eğitim alanında değil, farklı alanlarda da kalkındırma amacı taşımaktaydı. O dönemin başta gelen fikir adamlarından olan Rıfâ'a et-Tahtavî (1801-1873) de devlet tarafından Paris'e gönderilen bu öğrencilerden biri olmuştur. Tahtavî, bu yolculukta diğer öğrencilerin lideri olarak seçilmiştir. Tahtavî, Paris seferi ile Mısır'da modernleşme sürecinin öne çıkan isimlerinden olmuş, bu dönem onun hayatındaki en önemli dönemlerden kabul edilmiştir. Tahtavî, daha sonra Ali Paşa'nın modernleşme yolunda attığı adımları da kendi eserlerinde övmüştür. Tiyatro açısından bakıldığında, Paris'teki tiyatro gelişmeleri hakkında ilk kez Arapça bir inceleme eseri yazması da Tahtavî'nin Arap edebiyatında ve özelde Arap tiyatrosuna önemli bir katkısı olmuştur. Tahtavî'nin yanı sıra Avrupa'nın farklı ülkelerine giden öğrenciler de karşılaştıkları yazılı tiyatro oyunlarını Arapçaya çevirmişlerdir. Öğrencilerin Batılı edebî eserleri bu şekilde

çevirmesi, Avrupa'dan edebî çeviriler yapıldığı ve tiyatronun benimsenmeye başladığı bu dönemi ifade eder niteliktedir. (T. Arslan, 2018, ss. 10-11; Can, 2018, s. 263; Gökgöz, 2021, s. 406; Gür, 2022, s. 825; Hamidi, 2019, s. 25) Buradan hareketle Arap dünyasında 1800'lü yıllar ile birlikte Kavalalı Ali Paşa'nın Mısır için farklı alanlarda modern yapılandırma adımları attığı, bu alanlardan birinin de edebiyat olduğu gözlemlenmektedir. Arap edebiyatının modern yapılanmasında temel isimlerden biri olan Tahtavî'yi Avrupa'ya göndermesi, Ali Paşa'nın edebiyat alanında modernleşme sürecinde etkin bir rol oynadığını gösterir niteliktedir.

1868 yılı, Mısır tiyatrosu adına yeniliklere sahne olan bir yıl olmuştur. Bu yıla dek tiyatronun oynanacağı yeterli ölçülere sahip bir yapı bulunmamaktaydı. Özellikle Batılı gösteri sanatının yapılması için yalnızca tek bir kulübe bulunmakta, fakat bu kulübe de yeterli olmamaktaydı. 1863 yılında Mısır valisi olan Hidiv¹ İsmail Paşa, 1868 yılında büyük bir komedi tiyatrosu binası, 1869'da ise kendi ismini verdiği *Hidiv Opera Tiyatrosu* binasını yaptırmıştır. Bu iki tiyatro binasının açılışı da Mısır tiyatrosunun değişimini ve ilerleyişini sağlayan önemli gelişmelerden sayılmaktadır. Nitekim bu binaların yapılmasıyla Avrupa tiyatrosu Mısır'da tam bir yayılım imkânı bulabilmiş, Mısır toplumunun da tiyatro oyunlarına erişimi sağlanmıştır. Avrupalı tiyatrocular, dünya genelinde bilinen önemli eserleri bu yapılarda sahnelemiş, Mısırlılar ise Batı tiyatrosunun öne çıkan bu oyunlarını canlı şekilde izleyebilmiştir. (Er, 1990, s. 127; İsmail, 2023, s. 290; Öner, 2023, s. 919) İsmail Paşa'nın getirdiği yeniliklerle Arap dünyası Avrupa tiyatrosuna kapı aralamış, Mısır toplumu tiyatro gösterilerine rahatça erişebilmiştir. Farklı Arap ülkelerinden sanatçılar Kahire'ye gelmiş ve Batı tiyatro anlayışını inceleyebilmiştir. Bu bağlamda İsmail Paşa'nın, daha sonra artacak olan modern Arap tiyatrosu gelişmelerinin temellerini atmada önemli bir rol oynadığını söylemek mümkündür. Bir Hidiv olarak İsmail Paşa, edebiyat sahasında da sanatçılarla birlikte önemli isimler arasında yer almıştır.

1.4.1.1. Yakub Sannû (يعقوب صنوع)

Yakub Sannû (1839-1912), Modern Arap tiyatrosundaki önemli ve ilk sanatçılardan sayılmaktadır. Yahudi bir aileden olan Sannû'nun annesi Mısırlı, babası

¹ Arapça 'da *baş vezir* anlamına gelen Hidiv, 1867 yılında Mısır'ın Kavalalı ailesinden olan valilerine babadan oğula geçecek biçimde verilmiş olan resmî unvandır.

ise İtalyan'dır. Avrupalıların Kahire'de oynadığı Batı kültürünü yansıtan oyunlardan etkilenen Sannû, daha sonra Fransa'ya gitmiş, tiyatro eğitimi almış ve ünlü tiyatrocu Moliere'nin oyunlarını Fransızca olarak inceleme fırsatı bulmuştur. Sannû daha sonra yeniden Mısır'a dönmüştür. Hidiv İsmail Paşa'nın Kahire'de açtığı opera ve komedi tiyatrolarına Avrupalıların gelmesiyle Lübnan'dan Edîb İshak ve Selim en-Nakkaş'ın da bulunduğu sanatçı grupları Kahire'ye gelmiştir. Bu gelişmeler, Sannû'yu da etkilemiş, burada çoğunluğunu müzikle ilgilenen sanatçıların oluşturduğu bir tiyatro ekibi oluşturmuştur. *Milli Tiyatro* olarak adlandırdığı bu ekibin gerek yöneticiliğini yapmış gerekse oynadıkları oyunların yazarlığını yapmıştır. Burada toplamda 32 adet oyun yazan Sannû'nun bu oyunlarında Avrupa tiyatrosunun izleri de gözlemlenmiştir. Eserlerinde genel anlamda toplumsal ve siyasal durumları işlemiş, Mısır toplumunun ve kadınların karşı karşıya kaldığı sorunlara da yer vermiştir. *İki Kuma* (الضرتان), *Babanın Karısı* (زوجة الأب), *Vatan ve Özgürlük* (الوطن والحرية), Sannû'nun tiyatro eserlerinden birkaçıdır. Kendisinden önce Araplara özgü modern tiyatrodan tam anlamıyla söz edilemeyecek olan Yakub Sannû, Avrupa sanatçılarının oyunlarından bağımsız ve özgün modern Arap tiyatrosunun ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Hidiv İsmail Paşa da Yakup Sannû'nun bu sanatsal girişimlerinde ona desteğini göstermiştir. Yakup Sannû ilk oyunlarında Fransa'daki oyunlardan esinlenmiş, daha sonra Arapça ve özgün oyunlar da ortaya koymuştur. Onun tiyatro oyunlarının genel olarak Mısır toplumu için değil, yöneticiler veya üst tabakalar için sergilendiği görülmektedir. Diğer yandan dönemin tiyatrocu ve yönetmenlerinden olan İskender Ferec'in kendi tiyatrosunu Kahire'de açtığı, tiyatrolarıyla Mısır toplumuna da seslenmeye başladığı görülmektedir. O dönemin önemli şarkıcısı Şeyh Selâme Hicâzî de İskender Ferec'e bu noktada yardımcı olmuştur. Ağır bir dil yapısına sahip olan bu dönem oyunlarında sanatsal öğelerden çok, toplumun dikkatini ve ilgisini çeken müzik ve mizah öğelerine yer verilmiştir. Nitekim kullanılan bu müzik ve melodram, Hicazi'nin bu alanda başarı elde etmesinde de temel etkenler olarak kabul edilmektedir. (Bakır Dayı, 2019, s. 106; Er, 1992, s. 105; Gökgöz, 2021, ss. 407-408; Kayhan, 2015, s. 4; E. S. et-Tantavî Muhammed, 2018, s. 299)

1.4.1.2. George Abyad (جورج أبيض)

George Abyad (1880-1959), Arap coğrafyasında tiyatronun gelişimi açısından önemli olan sanatçılardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir Lübnanlı olan fakat

sonradan Mısır'a göç eden George Abyad, tiyatro oyunlarında özellikle Arap toplumunu bilinçlendirme ve eğitme amacı gütmüştür. Dönemin Hidivi olan Abbas Hilmi de tiyatronun toplum gelişimi ve eğitiminde etkin olması için Abyad'ı desteklemiştir. Aldığı eğitimler sonrası 1910 yılında Fransa tiyatro anlayışını Kahire'ye getirmiş olan Abyad, gerek Alexander Dumas tiyatrolarını gerekse Hafız İbrahim'in şiir odaklı oyunlarını sahneye taşımıştır. I. Dünya Savaşından dolayı Mısır'daki tiyatro etkinlikleri azalmış, bunun üzerine Abyad 1920-1922 yılları arasında Kuzey Afrika'ya giderek tiyatro gezileri düzenlemiştir. Libya, Cezayir ve Tunus, Abyad'ın bu tiyatro turnesinde gitmiş olduğu ülkelerdendir. (Bakır Dayı, 2019, ss. 109-110; Gökgez, 2021, s. 407, 2024, s. 441)

Arap tiyatro dünyasında dönemin öne çıkan yazarlarından George Abyad, tiyatro anlayışının toplumu bilinçlendirmeye yönelik olmasının yanı sıra Fransa'nın tiyatro biçimlerini de Arap tiyatrosuyla buluşturan kişi olmuştur. Kostüm, sahne düzeni ve dekor gibi biçimsel öğelere önem vermiş ve Arap tiyatrosuna taşımıştır. Diğer yandan sergilediği oyunlar toplum tabanında tam bir yayılım göstermemiş ve daha çok üst tabakaların ilgisini çekmiştir. *Ateş* (الشعلة), *Othello* (عُطَيْل), *Gelinler* (العرائس), *el- Gönüllü* (حواري), George Abyad'ın eserlerinden bazılarıdır. (Bakır Dayı, 2019, s. 110; Gökgez, 2024, s. 453; Turan, 2011, s. 207)

1.4.1.3. Ahmet Şevki (أحمد شوقي)

Mısır'da edebiyatın modernleşme sürecinde, özellikle şiir ve tiyatro alanında öne çıkan isimlerden biri Ahmet Şevki (1868-1932) olarak karşımıza çıkmaktadır. Şevki, Hidiv İsmail'in yakın çevresinden olan bir ailenin bireyi olarak paşanın sarayında dünyaya gelmiştir. 20. yy'da şairliği ve oyun yazarlığıyla Arap edebiyatının gelişiminde önemli sanatçılardan sayılmıştır. 1928 yılı itibarıyla manzum tiyatroyla ilgilendiği bilinmektedir. Arap dünyasında manzum tiyatro oyunlarının öncüsü olması, Ahmet Şevki'nin Arap edebiyatına özgün katkısıdır. Eğitimini önce Mısır'da daha sonra Fransa'da sürdürmüş ve orada Moliere, Racine vb. sanatçıları incelemiştir. Yine Fransa'da farklı şairlerin Antik Yunan trajedisine dayanan eserlerinden etkilenmiş ve tiyatronun şiirle birleştiği bu biçimi Mısır'a taşıyan isim olmuştur. Etkilendiği Batı eserleri klasik yapıda olduğundan, Ahmet Şevki'nin eserlerinde kullandığı dilin de klasik yapıda olduğu görülür. Ahmet Şevki'nin sunduğu tiyatrolar, şiirsel bir dil ve

tarihî temalar barındırmış, bu sayede şiir ile köklü bir ilişkisi olan Arap toplumunun dikkatini çekerek beğenisini toplamıştır. (Aydın & Ergül Keskin, 2022, ss. 83-84; Tekin & Kırmızı, 2013, s. 117; Zaki, 2004, s. 30)

Arap tiyatrosunun modernleşme sürecinde Mısır'da her bir yazarın kendine özgü katkılarının ve tiyatro anlayışlarının olduğu görülmektedir. Yakup Sannû'nun Kahire'de Batılı sanatçıların gösterilerinden bağımsız olarak ilk kez Arapça oyunlar ortaya koyması, onun önemli katkılarından biridir. Her ne kadar Fransız oyunlardan etkilenmiş olsa da, eserlerinde tümüyle Batı anlayışıyla ilerlememiş ve farklı toplumsal konulara eleştirel bir dille değinmiştir. Bu bağlamda Arap dünyasında, tiyatronun gerek millileşmesinde gerek toplumsal amaçla kullanılmasında Sannû'nun eserlerinin ilk ve önemli çalışmalarından olduğu görülmektedir. Yakup Sannû eserlerinde toplumsal konulara değinmekle birlikte toplumun üst tabakası, Sannû'nun eserlerine halktan daha fazla yönelmiştir. Yakup Sannû'nun tiyatroları aristokrat kesime seslenmiştir. Mısır'ın modern tiyatro gelişiminin bir diğer önemli ismi olan George Abyad'ın ise Yakup Sannû'dan farklı yönlerinin olduğu görülmektedir. Tiyatro oyunları aracılığıyla Mısır toplumunun bir bilinç kazanması ve eğitim seviyelerinin yükselmesi, Abyad'ın Arap tiyatrosundaki temel katkılarından biridir. Abyad'ın öne çıkan katkılarından bir diğeri ise onun Avrupa'dan dramatik biçimleri de Mısır'a getirmesi olmuştur. Abyad, Fransa'da kullanılan tiyatral öğeleri Mısır'a getirerek oyunlarında yansıtmış ve bu konudaki önemli adımı atan kişilerden olmuştur. Onun Mısır dışında farklı Arap ülkelerinde tiyatro gösterileri için turneler düzenlemesi de, bu sanatın Arap coğrafyasında yayılmasında etkili bir adım olarak yorumlanabilir. Diğer yandan Ahmet Şevki'nin manzum tiyatrosu, modernleşen Arap tiyatrosunda atılan önemli adımlardan olmuş ve Mısır toplumunun beğenisini toplamıştır. Fransa'da ünlü tiyatrocuları inceleyerek bu konudaki birikimini Arap dünyasında önemli bir yer tutan şiir sanatıyla birleştirmiş, modern ve klasik sanat anlayışı arasında bir köprü oluşturmuştur. Avrupa tiyatro anlayışını şiirle ve tarih anlatımıyla zenginleştirerek topluma seslenecek bir biçime getirmesi, onun Mısır tiyatrosuna olan özgün katkısı olarak yorumlanabilir. Tarih ve şiirin Araplar için önemli bir yer tutması, Ahmet Şevki tiyatrolarının toplum tarafından niçin benimsendiğini gösterir niteliktedir. Şevki, kattığı bu yeniliklerle 1928 yılı sonrası Mısır'da tiyatro anlayışlarına bir yenisini daha eklemiştir.

1.4.1.4. *Tevfik el-Hakîm* (توفيق الحكيم)

Tevfik el-Hakîm, Mısır edebiyatının önemli isimlerinden sayılmaktadır. İskenderiye’de dünyaya gelen el-Hakîm’in doğum yılı ile ilgili farklı görüşler bulunmaktadır. Doğum yılıyla ilgili aktarılan bilgiler 1898 ve 1903 tarihleri arasındaki yıllarda değişkenlik göstermektedir. Tevfik el-Hakîm, hukuk alanında bir memur olan İsmail el-Hakîm’in oğludur. Annesi ise Türk asıllıdır. Küçük yaşlardan itibaren babasının şiire yönlendirme çabalarına rağmen Tevfik el-Hakîm Batı roman ve öykülerinden okumaya devam etmiştir. Tevfik el-Hakîm’in edebiyata olan ilgisi, annesinden dinlediği *Binbir Gece Masalları* ile artırmıştır. Kahire’de lise öğrenimini gören el-Hakîm, burada aynı zamanda sıkça tiyatro okumaları yapmış, George Abyad’dan etkilenmiştir. Ülkesinin İngiltere tarafından işgal edilmesini, 1919 yılında kaleme aldığı *ed-Dayfü’s-Sakîl* (الضيف الثقيل) adlı oyunuyla eleştirmiştir. Tevfik el-Hakîm, bu eseri sahnede sunma amacıyla bir tiyatro grubu kurmuştur. Mısır’da öne çıkan tiyatro gruplarından biri olan *Tevfik el-Hakîm Tiyatrosu*, böylece temellerini oluşturmuştur. Üniversite eğitimi sonrası babası tarafından Paris’e hukuk doktora eğitimi için gönderilmişse de Tevfik el-Hakîm, tiyatroya olan ilgisini orada da sürdürmüştür. 1927’de Mısır’a dönen el-Hakîm, farklı kurumlarda görev yapmıştır. 1959 yılında UNESCO temsilcisi olarak Paris’e tekrar gitmiş, fakat 1 yıl sonra geri dönmüştür. (Alptekin, 2004, s. 28; Fazlıoğlu, 2012, ss. 13-14; Mendur, 2020b, s. 13)

Tevfik el-Hakîm, ilerleyen yıllarda *Şehrâzâd* (1934), *Pigmalion* (1942), *Kral Oidipus* (الملك أوديب) (1949) gibi eserler kaleme almıştır. Diğer yandan bu eserleri sahnede gösterime sunacak bir tiyatro grubu bulamamıştır. Bu nedenle eserlerini sahnede gösterim sunma amacı taşımamış, okunması amacıyla kaleme almaya başlamıştır. Bu tiyatro türüne *Zihnî Tiyatro* adını vermiş ve eserlerini Arapçada Tiyatro-Roman anlamına gelen *Mesrah-Rivaye* ifadesinin kısaltımı olan *Mesraviyye* şeklinde adlandırmıştır. Tevfik el-Hakîm’in, 1952 Mısır Devrimi sonrası eserlerinde özellikle Mısır’ın değişen toplum ve siyaseti temaları göze çarpar. *Narin Eller* (الأيدي الناعمة) (1954) ve *Şaşkın Sultan* (السلطان الحائر) (1960) bu eserlerdendir. UNESCO göreviyle birlikte II. Dünya Savaşı nedeniyle insanlığın yaşadığı bunalım ve çaresizlikleri konu edinen absürd tiyatro tarzı el-Hakîm’in eserlerinde görülmektedir. *Delilik Nehri* (نهر الجنون) (1935) ve *Ey Ağaca Tırmanan* (يا طالعة الشجرة) (1963) oyunları, dikkatleri bu sorunlara çeken eserlerdendir. Yazarın, *Kasırganın Sonu* (مصير)

(بنك القلق) (1966), *Her Şey Yerine Göre* (كل شيء في محله) (1966), *Endişe Bankı* (1976) gibi oyunları ise onun ironi ve alay temalarını sıkça kullandığı eserlere örnek verilebilir. Bir roman yazarı da olan el-Hakîm, kişilik olarak tiyatroya daha yatkın olduğunu belirtmiştir. Birçok araştırmacı, Arap tiyatrosunu tüm bu çalışmalarıyla Tevfik el-Hakîm'in kurduğu yönünde değerlendirmeler yapmaktadır. (Fazlıoğlu, 2012, ss. 13-14; Ğ. Muhammed, 2015, s. 44) Tevfik el-Hakîm'in yanı sıra Mısır'ın önemli tiyatrocularından biri de Ali Ahmed Bâkesîr'dir. Bâkesîr, 1910 yılında Endonezya'nın Surabaya şehrinde dünyaya gelmiş olup soyu Yemen'e dayanmaktadır. Ali Ahmed Bâkesîr, ilk olarak Endonezya'da Arapça, Kur'an-ı Kerîm ve aritmetik gibi farklı alanlarda öğrenim görmüştür. Babası Ahmed b. Muhammed Bâkesîr, oğlunun ilk hocası olarak daha sonra onu eğitim hayatına devam etmesi amacıyla 1920'de Hadramut, Yemen'e göndermiştir. Burada uzun yıllar süren öğrenim ve öğreticilik hayatından sonra Bâkesîr 1934'te bir arkadaşının önerisi üzerine Mısır'a gitmiştir. Yazarın şiir, roman ve tiyatro eserleri bulunmakta olup birçok eserini Mısır'da yazmıştır. 1945 yılında kaleme aldığı *Şeylûk 'ul Cedîd* (شيلوك الجديد) adlı tiyatro eserinde Siyonizm karşıtlığını konu edinmiş, bu konuyu Arap tiyatrosundaki kaleme alan ilk kişi olmuştur. Bâkesîr, Kasım 1969 yılında yaşamını yitirmiştir. (Aydın, 2024, ss. 54-56)

1.4.1.5. Eser: نهر الجنون (Delilik Nehri)

Tevfik el-Hakim, *Delilik Nehri* (*Nehru'l-cünun*) adlı eserini 1935 yılında kaleme almıştır. Köken açısından konusunu bir İran masalından alan *Delilik Nehri*, Tevfik el-Hakîm tarafından masalın dramatize edilerek yeniden sunulmuş bir eser biçimidir. Eser, konusu açısından sembolik öğeleri oldukça fazla barındırmaktadır. Bu sembolik yapı, aynı zamanda Tevfik el-Hakîm'in kaleme almak için bu İran masalını seçmesinin nedeni olarak da değerlendirilmektedir. Diğer yandan bu tiyatro eserinde, II. Dünya Savaşı sonrası insanlığın yaşadığı bunalmışlık ve çaresizlikleri konu edinen absürd tiyatronun biçimleri görülmektedir. (Abdellaoui & Hamada, 2024, s. 219; Fazlıoğlu, 2012, ss. 13-14)

Çalışmamızda Tevfik el-Hakim'in yazmış olduğu *Delilik Nehri* adlı oyunun incelemesi yapılmıştır. Eserde yer alan toplumsal eleştiriler *Ötekileştirme*,

Konformizm ve Yabancılaşma kavramları altında sınıflandırılmıştır. Kavramların sıralaması olay örgüsüne göre düzenlenmiştir.

a. Ötekileştirme

Bireyin, belirli bir grubun veya toplumun ön yargılarla ve olumsuz görüşlerle dışlanması durumu, ötekileştirme olarak karşımıza çıkmaktadır. Ötekileştirme nedeniyle *öteki* olarak görülen taraf, olumsuz etiketlenmelere maruz kalır. Ötekileştirmeye maruz kalan taraf değersizleştirilir ve dışlanır, bu değersizleştirme ve dışlanma aracılığıyla ötekileştirmeyi uygulayan taraf otoritesini artırmaya çalışır. (Çay Sağlam & Yaşar, 2017, s. 140) Nitekim bu kavram, olay kahramanlarının bir konuda kutuplaşmasını ve bu kutuplaşma sonucunda tarafların birbirine karşı düşüncelerini yansıtmada rol oynamıştır.

Eser, eski dönemlere ait bir krallıkta bulunan nehri konu edinmektedir. Kral ve vezire göre bu nehrin suyundan içen halk delirmiştir. Eserin ilk sahnesinde kraliçenin de bu nehirden içtiği ve krallığın halkıyla birlikte aklını kaybettiği belirtilmektedir. Kral vezirine *Kraliçe de mi?* (الملكة أيضاً؟) şeklindeki sorarak bu olayın şaşkınlığı içerisinde olduğunu yansıtırken vezirin *Ne büyük felaket!* (واحزنانه) ifadesi, bu şaşkınlığa ortak olduğunu gösterir niteliktedir. Bu sahnenin diyaloglarında kral ve vezirin bu duruma karşı duydukları yoğun kaygı göze çarpmaktadır.

Kral ve veziri, kraliçenin de nehirden su içtiğini öğrenmiş olup bu durum, onlara göre kraliçenin de halk ile birlikte delirdiği anlamına gelmektedir. Diğer yandan vezirin anlattıklarına göre kraliçenin bu duruma bakış açısı farklıdır:

Kral – *Seninle konuştu mu?*

Vezir – *Ona yaklaşmaya çalışır çalışmaz benden ürkerek uzaklaştı. Aynı şekilde nedimleri ve cariyeleri de benden kaçındılar, fısıldaşıp bana deli gibi bakmaya başladılar.*

الملك – أحداثك؟

الوزير – لم أكد أقبل عليها حتى ازورت عني في شبه روع.

كذلك فعلت وصائفها وجواريها وطفقن يتهامنن وينظرن إلى نظرات الممرورين. (el-Hakîm, 2009, s. 1)

1)

Yukarıdaki diyalogda vezir, kraliçeye doğru yaklaşmak istediğinde kraliçenin ve yardımcılarının ondan korkup kaçtıkları belirtilmiştir. Yine kraliçenin, yardımcılarının ve cariyelerin, vezire deli gibi baktığı vurgulanmaktadır. Toplumsal eleştiri açısından bakıldığında ötekileştirme kavramı vezirin bu diyalog cümlesiyle birlikte ortaya çıkmaktadır. Nitekim vezirin bu cümlesi, olumsuz bir etiketin toplumu oluşturan tabakalar arasında farklı yorumlanabileceğini veya karşılıklı suçlama aracı olabileceğini vurgular niteliktedir. Kral, vezir, kraliçe ve halk; toplumun bir konuda ayrışan ve bloklaşan tabakalarını simgeler nitelikte olup ötekileştirme kavramını açıklamaktadır.

Eserin ilerleyen sahnesinde kral, nehrin suyundan içerek deliren kraliçeyi iyileştirmesi için başhekimini çağırır. Vezir ise başhekimin de nehrin suyundan içtiğini söyler. Halk ve kraliçeden sonra başhekimin de nehrin suyundan içmesi, kral ve vezirin şaşkınlığını daha da artırır. Kral bu durumu öğrenmesi üzerine şöyle söyler:

Zamanının dehasıydı! Böyle bir adamın aklını yitirmesi ne büyük kayıp!

(el-Hakîm, 2009, s. 2) لقد كان نابغة زمانه. أية خسارة أن يصاب مثل هذا الرجل بالجنون!

Başhekim her ne kadar zeki ve bilgili olsa da nehirden içmesinden dolayı kral ve vezirin gözünde bir deli olarak kabul edilmiştir. Halkın arasında kimliğiyle olumlu anlamda öne çıkan başhekimin delilik nehrinden içmesi, kral ve vezirin ona karşı olan tutumunu değiştirmiştir.

Halk, kraliçe ve başhekim delilik nehrinden içmiş ve ortak bir paydaya sahip olarak aynı tarafta yer almıştır. Diğer yandan krallığın yöneticisi olan kral ve yardımcısı vezir, onların delirdiğini ifade etmektedir. Bu sahnede de öteki-ötekileştirme kavramı bir kez daha kendisini göstermektedir. Belirli bir kimlik, kendisine aykırı olan farklılıkları mantığa aykırı, uyumsuz, normal olmayan, tehlike içeren, akıl dışı gibi ifadelerle tanımlar. Doğal olarak böyle bir tanımlama yapan bu kimlik, farklılıkları *öteki* olarak görür. Bu farklılaşma, öteki kavramının gösterdiği etki olarak algılanır. (Sönmez-Selçuk, 2012, s. 81) Eserin temel konusu olan delilik, karakterlerin üzerinde farklılaştığı ve zıtlastığı kavramdır. Eserde yer alan ötekileştirme de bu farklılaşma üzerinden yapılır niteliktedir. Eserin güçlü bir kimlik örneği olarak kral karakteri, bu farklılaşmayı ötekileştirme için kullanan kişiler arasında örnek gösterilebilir.

Eserin ilerleyen sahnelerinde kraliçe ve başhekim karşılıklı olarak konuşmaktadır. Kral ve vezir, nehirden içmiş oldukları için kraliçe ve başhekimin delirdiğini düşünürken, kraliçe ve başhekim ise onları deli olarak görmektedir. Kraliçenin bu sahnede kral ve vezir için şöyle söyler:

Başhekim... Tıbbın bu zavallı iki insana akıllarını geri kazandıracak bir çaresi yok mu?

أما من حيلة للطب في رد نور العقل إلى هذين البائسين! (el-Hakîm, 2009, s. 2)

Bu sahnede kraliçe ve başhekimin gerek kral gerekse vezirin deliliğine çare aradığı görülmektedir. Diğer yandan kral ve vezir, krallıktaki herkesten farklı düşünmekte ve yalnızca kendilerinin aklını kaybetmediğini savunmaktadır. Taraflar karşılıklı olarak birbirlerine delilik ithamlarında bulunmaktadır. Kraliçe ve başhekimin kendilerini delirmiş olarak görmeyip kral ve vezirin delirdiğini düşünmeleri de toplumsal eleştiri açısından önemli bir yer tutmaktadır. Bir toplumun zıt kutupları, öz eleştiri yapmak yerine karşı tarafı olumsuz bir nitelikte etiketlendirebilir. Siyasi düzlemde kral ve vezirin yöneticiliği, halkın ise yönetilen toplumu simgelediği yorumunun yapılması da mümkündür. Eserde yönetici tarafı kendilerine aykırı davrandıkları için halkı, halk da kendi doğrularına ayak uydurmadıkları için yöneticileri delilikle suçlamaktadır. Her iki taraf da karşı tarafın delirdiğini düşünmekte, bu durumu bir farklılaşma nedeni olarak görmekte ve zıtlaşmaktadır. Eserde yapılan ötekileştirme temelli bu toplumsal eleştiri, evrenselliğini korur nitelikte olup farklı yer ve zamanlarda toplumsal gerçeklikte yer bulabilir. Nitekim gerek eserin yazıldığı dönemde Arap coğrafyasında gerekse günümüzde toplumun bir konuda zıtlaşması sıkça karşılaşılan bir durumdur. Bu zıtlaşmalar kimi zaman barışçıl bir biçimde çözülmeye çalışmaktan çok karşılıklı suçlamalarla artar. Bu durum da eserde ötekileştirme temelli bu eleştirel mesajın doğruluğunu ve evrenselliğini yitirmediğini gösterir niteliktedir.

Kraliçe ve başhekimin karşılıklı konuştukları ve kral ile vezirinin deli olduğunu düşünerek onlara çare aradıkları sahne sona erer. Daha sonraki bölümde birbirlerini delirmekle itham eden kral ve kraliçenin saray salonunda karşı karşıya geldiği ve konuştukları görülmektedir. Diyaloglarda her iki taraf da diğer tarafın delirdiğini düşünmeye devam etmekte, bu durumu karşısındakine ima etmeye çalışmakta ve

teselli etme yolu aramaktadır. Diyaloglar, sözü geçen bu durumlar çerçevesinde devam ederken gerek kral gerekse kraliçenin konuşmalarında benzer ifadeler kullandıkları görülmektedir. Kraliçe *Sen de felaketi hissediyor musun?* (إنك تشعر بالنازلة؟) şeklinde üzüntüyle krala sormakta, diğer yandan kral ise *Ah, kederim!* diyerek kraliçenin delirmesinden dolayı çektiği acıyı belli etmektedir. Her iki taraf da *felaket*, *keder* gibi ifadelerle yaşanan olayı nitelemektedir.

Sahne kral ve kraliçenin birbirleri adına kederli hissetmesi veya bu durumu bir felaket olarak tanımlaması, toplumsal eleştirinin varlığını tekrardan gösterir. Eserde en zıt iki karakterin aynı ifadeleri birbirleri için kullandığı görülmektedir. Olumsuz bir etiket, birbirini öteki olarak görerek zıtlaşan tarafların karşılıklı suçlama aracı durumundadır. Gerek kral gerekse kraliçe diyalog boyunca kendi fikirlerinden vazgeçmemiş, karşısındaki kişinin yardıma muhtaç bir deli olduğunu düşünmüşlerdir. Kral ve kraliçenin bu çerçevede süren diyaloglarında özellikle son bölümlerde acıma duygusunun ön plana çıktığı görülmektedir. Kralın *Onu mutlaka kurtarmam gerek* cümlesi, karakterlerin bu sahnede birbirlerine karşı olan acıma duygusuna örnek verilebilir. Kral ve kraliçe üzgün durumdayken sahne sona erer. Ötekileştiren kimlik, zıtlığı kimliği düşük görür ve acır durumdadır.

Kral ve kraliçenin diyalogları sonrası sahne yeniden değişir ve kral ile veziri tekrar bir araya gelir. Bu sahnede vezir, halkın kral ve kendisi hakkında düşüncelerini öğrenmiş ve bu haberi krala getirmiştir. Vezir, olumsuz bir yüz ifadesiyle kralın yanına gelerek haber verir. Krala bu durumu bildirirken halkın söylediklerini *korkunç* olarak niteler. Bu sahnede aralarında geçen diyaloglarda, gerek vezir gerekse kralın halkın onları delirmiş olarak görmesinden oldukça etkilendikleri görülmektedir. Bu diyaloglar toplumsal eleştiri açısından önem taşır niteliktedir. Nitekim eserin bu sahnesine dek taraflar birbirlerini ötekileştirmiş, fakat birbirlerini karşılıklı olarak delilikle etiklediklerinden tam anlamıyla haberdar olmamışlardır. Bu sahneyle birlikte kral ve vezir ilk kez karşı tarafın ötekileştirmesiyle somut anlamda karşılaşmış bulunmaktadır.

b. Konformizm

Bireyin toplum içerisinde var olan yaygın anlayış, kabul ve ölçütlerin doğruluğunu tartmaksızın kabul etmesi anlamına gelen Konformizm, *Uymacılık* olarak

da ifade edilebilir. Buna göre birey, konfor arayışı içerisinde baskın genel geçer toplum normlarını onaylayarak kendi düşünce ve doğruluk ilkelerinden vazgeçer. Konformizmde kişi, baskın çevre ölçütlerini kendi irade ve düşüncelerine tercih ederek birey olma olgusunu yok saymış olur. Toplum genelindeki otoriter anlayış, bireyin davranış ve düşünceleri üzerinde kesin söz sahibi durumuna gelir.(Sarıkaya, 2013, s. 230) Nitekim bu kavram, eserde kutuplaşan taraflardan birinin güçlenmesiyle diğer kutuptaki bireylerin düşüncelerinin değiştiğini ve güce yöneldiğini yansıtmaktadır. Aşağıda yer alan diyalog da bu kavramla ilişkilidir.

Vezir – *Ve ne olursa olsun, kimin gerçekten akıllı olduğu fark etmeksizin, üstünlük onlarda! Dahası, sadece onlar akıl ile deliliği ayırt edebilecek konumda. Çünkü onlar okyanus gibi büyükler, bizse sadece iki kum tanesiyiz. Beni dinler misiniz, majesteleri?*

Kral – *Ne demek istediğini anlıyorum.*

Vezir – *Evet, hadi biz de onlar gibi yapalım! Gidelim ve nehirden içelim!*

Kral – (Vezire dikkatle bakar.) *Zavallı adam... Sen zaten içmişsin! Gözlerinde deliliğin ışığını görüyorum.*

Vezir – *Hayır, henüz yapmadım!*

Kral – *Doğruyu söyle bana.*

Vezir – (Kesin bir ifadeyle) *Size doğruyu söylüyorum. Ama içeceğim! Ve delireceğim, diğer insanlar gibi! Artık onların arasında aklımı koruyarak yaşamak bana ağır geliyor!*

Kral – *Kendi ellerinle aklının ışığını söndüreceksin öyle mi?!*

Vezir – *Aklın ışığı mı?! Bir deliler krallığında akıl ışığının ne kıymeti var, söyleyin bana! Şunu bilin ki, eğer böyle devam edersek, eninde sonunda bu halk bize karşı kesin bir hüküm verecek. Gözlerinde bir huzursuzluk görüyorum, bir isyan kıvılcımı yanıp tutuşuyor. Çok geçmeden sokaklarda bağırmaya başlayacaklar: 'Kral ve veziri delirdi! Hadi, bu iki deliyi tahtından indirelim!'*

الوزير – ومهما يكن من أمرهم وأمر عقلهم فإن الغلبة لهم ، بل إنهم هم وحدهم الذين يملكون الفصل بين العقل والجنون. لأنهم هم البحر وما نحن إلا حبتان من رمل. أسمع مني نصحاً يا مولاي؟

الملك – أعرّف ما تريد أن تقول.

الوزير – نعم ، هلم نصنع مثلهم ونشرب من ماء النهر!

الملك– (ينظر إلى الوزير ملياً) أيها المسكين !إنك قد شربت !أرى شعاعاً من الجنون يلعب في عينيك.

الوزير– كلا لم أفعل بعد.

الملك – أصدقني القول.

الوزير– (في قوة) أصدقك القول، إني سأشرب وقد أزمعت أن أصير مجنوناً مثل بقية الناس .إني أضيق ذرعاً بهذا العقل بينهم.

الملك – تطفئ من رأسك نور العقل ببديك!

الوزير – نور العقل !ما قيمة نور العقل في وسط مملكة من المجانين !ثق أنا لو أصررنا على ما

نحن فيه لا نأمن أن يثبت علينا هؤلاء القوم .إني لأرى في عيونهم فتنة تضطرم ، وأرى أنهم لن

يلبثوا حتى يصيحوا في الطرقات: < الملك ووزيره قد جنا ، فلنخلع المجنونين! (el-Hakîm, 2009, s. 5)

Yukarıdaki sahneyle birlikte vezirin halka bakış açısı ve kimin gerçekten delirdiği konusuna dair düşünceleri değişmeye başlamaktadır. Nehirden içerek aklını kaybetmiş olan halkın kral ve vezire göre sayıca çoğunlukta olması, vezirin bakış açısını değiştiren ana nokta olmuştur. Vezire göre sayıca üstün olmalarından dolayı halk, kimin delirdiği konusunda artık karar verici konumdadır. Bu durum da yukarıda tanımı verilen konformizm kavramını yansıtır niteliktedir. Kral ve vezir, bir önceki sahnede kraliçe, başhekim ve halk tarafından delirmekle etiketlendiklerini öğrenmiştir. Bu durumu öğrendikleri sahne, toplumsal eleştiri açısından ötekileştirme ile konformizm arasında bir geçiş niteliğinde olmuştur. Sözü edilen son sahnede ise vezirin düşüncelerinin değişmeye başlamasıyla konformizm temelli toplumsal eleştirinin izleri daha net fark edilmektedir.

Konformizm kavramı tanımlamaları ve eserin toplumsal eleştiri çerçevesinde bu kavramı işleyerek örnekler sunması aracılığıyla, uymacılığın da evrensel bir kavram olduğu yorumu yapılabilir. Buna göre birey, toplum tarafından belirli bir baskı altında kalır. Bireyin bu baskıdan kurtularak rahat bir yaşam sürmesi için belirli düşünsel mekanizmalar devreye girer. Bu mekanizmalar sonucu birey kendi değer yargılarından vazgeçer, toplumun düşünce biçimini doğru kabul eder ve uyum sağlamaya başlar.

Vezirin *deliler krallığında akıl ışığının ne önemi var?* ifadesi de bu durumu yansıtır niteliktedir.

Sayısal çoğunluk, toplumu kutuplaştıran düşüncelerden hangisinin baskın ve otoriter olacağını belirlemede büyük rol oynayabilir. Sahnede vezirin krala *sözünüze inanacak birini bulamazsınız* şeklindeki söylemi, bu durumu yansıtmaktadır. Belirli bir düşünceyi destekleyen insanların sayıca fazla olması, o düşüncenin doğru olup olmaması konusundan daha çok önem taşıyabilir. Toplumlara etkileyen konformizm, bu diyalogda da kendisini göstermektedir.

c. Yabancılaşma

İlk olarak ünlü filozof Jean Rousseau'nun (1712-1778) kullanmış olduğu yabancılaşma kavramı, diğer ünlü filozoflardan Karl Marx (1818-1883) ve Friedrich Hegel (1770-1831) aracılığıyla felsefede de ortaya çıkmıştır. Farklı kişilerce farklı biçimlerde yorumlanmış olan yabancılaşma kavramı, Hegel tarafından idenin özünde var olana yabancılık duyması şeklinde ifade edilmiştir. Marx ise yabancılaşma kavramına en iyi örneğin, kapitalist düzende yaşayan bireyin üretim amacıyla çalışması ve zamanla çalıştığı şeye karşı yabancılık duyması olduğunu belirtmiştir. Diğer yandan Rousseau ise yabancılaşmanın nedenini, bireye zıt olan bir düzenin devam etmesinde bulur. Ona göre bu düzenin, bireyin özgürlüğüne veya onun doğasında var olan niteliklere ters olması yabancılaşmaya neden olur.(Karagülle & Çaycı, 2014, s. 4) Bu kavram, kutuplaşan taraflardan birinin güce yenik düşerek kendi öz duruşuna yabancılık duymasını açıklamada önem taşımaktadır.

Kral – Gerçek bu kadar kolay çarpıtılabilir mi?

Vezir – Gerçek mi? (Kahkahasını gizler.)

Kral – Güliyor musun?

Vezir – Bu kelimenin burada, şu anda kullanılması kulağa tuhaf geliyor.

Kral – (Titreyerek) Neden?

Vezir – Gerçek, akıl, üstünlük... Bunlar artık o insanların elinde! Artık sadece onlar bu kavramların sahibi!

Kral – Ya ben?

Vezir – *Sen yalnızsın, majesteleri. Bunlardan hiçbirine sahip değilsin artık.*

الملك – أهكذا يستطيعون أيضاً أن يجترئوا على الحق؟!

الوزير – الحق؟! (يخفي ضحكة)

الملك – أتضحك؟!

الوزير – إن هذه الكلمة منا في هذا الموقف غريبة.

الملك – (في رجفة) لماذا؟

الوزير – الحق والعقل والفضيلة، كلمات أصبحت ملكاً لهؤلاء الناس أيضاً. وهم وحدهم أصحابها

الآن.

الملك – وأنا؟

الوزير – أنت بمفردك لا تملك منها شيئاً. (el-Hakîm, 2009, s. 6)

Toplumsal eleştiri açısından yabancılaşıma kavramı, yukarıda aktarılan diyaloglarla kendisini gösterir niteliktedir. Kral ve vezirin bu karşılıklı konuşmasında, vezirin duygu ve düşünce durumunda yaşanan önemli değişimler gözlenmektedir. Vezir, kral ile konuşurken alay ve ümitsizlik içeren bir dil kullanmakta; gerçek, akıl ve üstünlük gibi kavramları halkın elinde tuttuğunu söylemektedir. Vezir için önem taşıyan bu kavramlar ona göre artık kraliçenin, başhekimin ve halkın elindedir. Sahnede de görüldüğü üzere bu durum, çoğunluğa uyan vezirin kendi idelerine yabancılık duymasının ve kralı da buna ikna etmesinin başlangıcını oluşturur. Bu durumdan etkilenen kral, tedirginlik yaşamaya başlar. Gerçek ve akıl; bir toplumun etik ve düşünsel tabanını oluşturan temel kavramlardır. Konformizm kavramı çerçevesinde de yorumlanabileceği üzere toplumun bir kesimi, bir düşünce veya davranışın doğruluğuna sayısal çoklukla karar verebilir. Bu durumda, sözü edilen bu kavramların da yeni söz sahibi olur. Sonuç olarak gerçek veya akıl; toplumu soyut bir dengede tutan tarafsız birer ölçüt olmaktan çıkabilir.

Kral – *(Başını kaldırarak) Haklısın... Böyle devam ederek yaşamak imkânsız.*

Vezir – *Evet, majesteleri. Kraliçe ve halkla uyum içinde yaşamanız sizin iyiliğinize olur. Eğer bunun bedeli aklınız ise...*

Kral – (Düşünerek) Evet... Görünen o ki, benim için en iyi olan bu.

Deli olmak bana, kraliçeyle ve halkla huzurlu bir hayat sunacak, öyle mi?

Peki, akıl bana ne sağlayacak?!

Vezir – Hiçbir şey. Sizi yalnızlığa mahkûm edecek. Herkesin gözünde bir deli olacaksınız.

Kral – Öyleyse, deliliği seçmemek delilik olur!

Vezir – İşte tam olarak söylemek istediğim şey bu!

Kral – Hatta... Belki de deliliği seçmek, en akıllıca şeydir!

Vezir – Bundan hiç şüphem yok.

Kral – O halde, akıl ile delilik arasında ne fark var?!

Vezir – (Şaşırarak duraksar) Bekleyin... (Kısa bir süre düşünür.) Bir fark göremiyorum!

Kral – (Telaşla) Bana nehirden bir bardak su getirin!

(المملك يطرق في تفكير وصمت)

المملك – (يرفع رأسه أخيراً) صدقت إنني أرى حياتي لا يمكن أن تدوم على هذا النحو.

الوزير – أجل يا مولاي. وأنه لمن الخير لك أن تعيش مع الملكة والناس في تفاهم وصفاء ، ولو

منحت عقلك من أجل ذلك ثمناً!

المملك – (في تفكير) نعم إن في هذا كل الخير لي. إن الجنون يعطيني رغد العيش مع الملكة والناس

أما تقول. وأما العقل فماذا يعطيني!

الوزير – لاشيء. إنه يجعلك منبوزاً من الجميع، مجنوناً في نظر الجميع!

المملك – إذن فمن الجنون أن لا أختار الجنون.

الوزير – هذا عين ما أقول.

المملك – بل إنه لمن العقل أن أؤثر الجنون.

الوزير – هذا لا ريب عندي فيه.

المملك – ما الفرق إذن بين العقل والجنون!

الوزير – (وقد بوغت) انتظر ... (يفكر لحظة) لست أتبين فرقاً!

الملك – (في عجلة) علي بكأس من ماء النهر! (el-Hakîm, 2009, s. 6)

Yukarıda aktarılan sahne, toplumsal eleştiri açısından eserde yabancılaşma kavramını yansıtan örnekleri barındırmaktadır. Çoğunluğun tarafına geçerek uymacılığın örneğini oluşturan vezir, kralı da çoğunluğa uyma konusunda ikna etmeye çalışır. Kral, vezirin ikna çabalarının yanı sıra kendi düşüncelerinden dolayı gerek kraliçe gerekse halk ile uyumlu bir hayat yaşayamayacak olmanın verdiği endişeyle bakış açısını değiştirir. Ona göre artık akıl, onu yalnızlaştıracak olan bir kavramdır. Nehirden su içmesi durumunda yaşayacağı delilik ise ona huzurlu bir ortam sağlayacaktır. *Belki de deliliği seçmek, en akıllıca şeydir* ifadesi de bu düşüncüyü yansıtır. Sonuç olarak kral, delilik nehrinden su içmeyi kabul eder. Kral ve vezir çoğunluğa uyarak baskıdan kurtulmuş, fakat bunun karşılığında kendi değerlerinden vazgeçmiştir.

Tevfik el-Hakîm'in *Delilik Nehri* adlı tiyatro eserinde konformizm, birey-toplum çatışması ve değer yargıları gibi konulara yoğun biçimde dikkatleri çektiği görülmektedir. Eserde gerçek kavramı ve bireysel akıl, topluma uyum sağlama konusuyla çatışma içerisindedir. Nehir, eserin öne çıkan sembollerindendir. Kral ve vezir toplumun ayrışan bir tabakasını, kraliçe ve halk ise diğer tabakasını sembolize eder. Kral ve vezir karakterlerinin birey, kraliçe ve halk karakterlerinin ise toplum kavramını simgelediğini söylemek mümkündür. Eser, Mısır'da Nahda Hareketi ve sonrasında yaşanan toplumsal sorunlara da ayna tutar niteliktedir. Mısır'da Nahda Hareketi ile birlikte gelen modernleşme ve Batılılaşma çabaları, toplum bireylerinin geleneksel ile modern anlayış arasında kalmasına neden olmuştur. Bu nedenle toplumun değişim göstermesi ve bazı bireylerin gerek kendi kimliklerine gerekse çevrelerine karşı yabancılık duyması kaçınılmazdır. Bu durum da otoriter anlayışların oluşmasını beraberinde getirir niteliktedir. Mısır toplumunun yaşadığı tüm bu değişim ve dönüşümler ötekileştirme, yabancılaşma ve konformizm kavramları temelinde *Delilik Nehri* adlı eserde yer bulmuştur.

1.4.2. Lübnan'da Tiyatronun Gelişimi ve Öne Çıkan İsimler

Arap coğrafyasının Nahda hareketiyle kültürel açıdan uyanışı ilk olarak Lübnan topraklarında başlamıştır. Tiyatro, müzik ve diğer edebiyat türlerinin ilk ortaya çıktığı yer de Lübnan olarak kabul edilmektedir. Diğer yandan tiyatro sanatı,

her ne kadar Lübnan’da başlamış olsa da gelişim ve ilerlemesi Mısır’da olmuştur. Genel olarak Lübnan edebiyatı ise Fransa ve Fransız kültürü ile yakın temasta olmasından dolayı gelişime açık bir yapı sergilemiştir. Yine Lübnan’daki misyonerlik okulları da bu gelişimi etkilemiş, Lübnanlılar bu okullarda eğitim görmüşlerdir. Bu dönemde Lübnan edebiyat dünyasında göze çarpan çalışmalar ortaya koyan Lübnanlılar bulunmaktadır. Bu Lübnanlılardan birisi de Mârûn en-Nakkâş’tır. (Bakır Dayı, 2019, s. 105; Gökgöz, 2023, s. 526; Turan, 2011, s. 201)

1.4.2.1. *Mârûn en-Nakkâş (مارون النقاş)*

Arap ülkeleri içerisinde bir tiyatro metninin Arapça olarak sahneye yansımalarının ilk örneği, Mârûn en-Nakkâş’ın (1817-1855) eseriyle ortaya çıkmıştır. Modern tiyatro sanatını Arap kimliğiyle birleştirmesi ve tiyatrodaki düzenli bir sahnelemeyi öne çıkarması, Marûn en-Nakkâş’ın Arap edebiyat dünyasına öne çıkan katkılarındandır. Lübnan’ın Sayda kentinde doğmuş olan en-Nakkâş; belagat, şiir, ticaret gibi alanlarda eğitimler almıştır. En-Nakkâş, yabancı dillere olan merakıyla Türkçe, İtalyanca ve Fransızca dillerini de öğrenmiştir. Ticaret için farklı bölgelere seyahat etmiş olan en-Nakkaş, Suriye ve İtalya’ya gitmiştir. İtalya’da farklı sanatsal etkinliklere de katılan en-Nakkâş, tiyatronun temellerini ve ana öğelerini öğrenmiş ve öğrendiği bu sanatsal bilgileri Arap sanat dünyasına yayma amacı gütmüştür. Gerek Moliere’in gerekse Goldini’nin eserleri, İtalya’da bulunduğu 1848 yılında En-Nakkâş’ın incelediği eserlerdendir. Moliere’nin *L’Avare* adlı eseri, en-Nakkâş’ın yazdığı *Cimri* (البخيل) adlı eser için bir temel oluşturmuştur. En-Nakkâş, *L’Avare*’i uyarlayarak *el-Bahil*’i yazmıştır. el-Bahil’i evinde oynatan En-Nakkâş, ve bu oyunu perdede sunarken farklı ülkelerin konsoloslarını ve kentin öne çıkan isimlerini de ağırlamıştır. 1850’de yazdığı *Kıskanç* (الحسود) adlı eser, en-Nakkâş’ın 2 yıl içerisinde sahnede sunduğu diğer eserlerindendir. el-Hasud adlı eserinde, toplumsal konulara daha çok yer verildiği görülmektedir. en-Nakkâş, el-Bahil dışındaki eserlerinde de genel olarak Moliere’den etkilenmiştir. (Althaqeel, 2017, s. 24; Bakır Dayı, 2019, s. 108; Bazuhair, 2023, s. 174; el-Muzayberi, 2023, s. 2518; Emekli, 2017, s. 206; Kayhan, 2018b, s. 449; Mendur, 2020a, s. 29)

Marûn en-Nakkâş, yazdığı eserlerde klasik Arapçayı tercih etmiştir. Eserlerinde gerek düzyazıya gerekse şiirsel bir biçime yer vermiştir. Eserlerinde her

ne kadar Moliere'nin izleri görünse de en-Nakkâş, ait olduğu toplumun değer, anlayış, kültür ve inanışlarına bağlı kalmayı önemsemiştir. Yine bu eserlerde halk dilinden kelimelerle sıkça karşılaşilmektedir. en-Nakkâş'ın Batı tiyatrosunu Arap toplumlarında sahnelemesinin belirli amaçları taşıdığı görülmektedir. Ona göre Avrupa'nın gelişmişliği, Arap toplumlarının da erişmesi gereken bir özelliktir. En-Nakkâş, tiyatroyu bir eğlence aracı olarak sahneye yansıtırken diğer yandan Batı kültür ve medeniyet öğretilerini de bu sanatsal yolla Araplara geçirmeyi amaçlamıştır. Diğer yandan eleştirmenler, en-Nakkâş'ın oyunlarında gerek seyirci gerekse oyuncu olarak kadınlara yer verilmediğinden dolayı bu oyunları modern Batı anlayışına ters bulmuşlardır. 1855 yılında en-Nakkâş'ın ölümünün ardından Selim en-Nakkâş, Mahmud Derviş, Edip İshak, Selâme Hicâzî gibi isimlerin ve dört kadının da bulunduğu on altı kişilik tiyatro grubu etkinliklere devam etmiştir. 1876 yılında bu grup, tiyatro çalışmalarını devam ettirmek için Mısır'a yerleşmiştir. (Bakır Dayı, 2019, s. 109; Er, 1990, s. 132; Hamûd, 2022, s. 220)

Marun en-Nakkâş'ın birçok yabancı dil bilmesi, farklı alanlarda eğitimler alması ve seyahatleri, onun kültürel düzeyini yansıtır niteliktedir. Tiyatro açısından en-Nakkâş'ın *Cimri* adlı eseri, Arap tiyatro tarihinde önemli eserler arasında yer almıştır. en-Nakkâş'ın oyunları sahnelemeyi sistemli biçimde uyguladığı ve oyunlar aracılığıyla Arap medeniyet düzeyini yükseltme amacı taşıdığı görülmektedir. Onun bu katkıları, Arap tiyatrosunun modernleşme sürecinde özgün ve etkili katkılardan sayılabilir.

1.4.2.2. İbrahim el-Ahdeb (إبراهيم الأهدب)

İbrahim el-Ahdeb (1826-1891) Lübnan tiyatrosunda öne çıkan isimlerden biridir. Lübnan'ın Trablus kentinde dünyaya gelmiştir. Lübnan'ın yanı sıra Mısır'da, Osmanlı Devleti'nde ve Suriye'de de yaşamıştır. Hukuk danışmanlığı, başkâtiplik ve kadı vekilliği gibi hukuki görevlerde bulunmuştur. Beyrut'un İslami sahada yayınlanan ilk dergisi *Şemerâtu'l Fünûn*'da editörlük yapmıştır. Tiyatro açısından bakıldığında el-Ahdeb'in Batıdan esinlenerek yazdıkları dâhil olmak üzere yirmi eserinin olduğu görülür. *Makedonyalı İskender* (المقدوني الاسكندر) bu eserlerden biridir. Sanatçının romanları ve şiir divanları da bulunmaktadır. İbrahim el-Ahdeb, 1891 yılında Beyrut'ta yaşamını yitirmiştir. (Bakır Dayı, 2019, ss. 110-111)

1.4.2.3. Necîb Süleyman el-Haddâd (نجيب سليمان الحداد)

Lübnan'da tiyatro çalışmalarıyla öne çıkan bir diğer isim Necîb el-Haddâd'dır (1867-1899). Beyrut'ta dünyaya gelen el-Haddâd, İskenderiye'de Fransızca öğrenimini tamamlamış ve Lübnan'a dönerek edebiyat çalışmalarında bulunmuştur. Nahda edebiyatının öncü yazarlarından sayılan el-Haddâd'ın şiir ve öykü üzerine pek çok çalışması bulunmaktadır. Tiyatro alanında da çalışmaları bulunan yazarın, Avrupa tiyatro eserlerinden Arapçaya çevirileri bilinmektedir. Corneille'nin yazdığı *Le Cid* (Sid), Shakespeare'den *Romeo ve Juliet* ve Victor Hugo'ya ait olan *Hernani* isimli eserler, el-Haddâd'ın Arapçaya çevirdiği eserlerdendir. Necîb el-Haddâd, tiyatrolarında dönemin diğer tiyatro yazarları gibi genellikle toplum, ahlak ve siyaset temaları üzerinde durmuştur. (Bakır Dayı, 2019, s. 111; el-Huseyn, 1961, s. 99; Ğadbân, 1953, ss. 15-16; van Gelder, 1996, s. 144)

İbrahim el-Ahdeb ve Necîb el-Haddâd'ın, 19. yy Lübnan tiyatrosu için önemli görülen katkılarının yanı sıra farklı alanlarda da deneyim ve çalışmalarının olduğu görülmektedir. el-Ahdeb hukuk alanında belirli görevlerde bulunmuş, farklı ülkelerde yaşama deneyimine sahip olmuş ve dergi editörlüğü yapmıştır. Lübnan tiyatrosuna olan katkıları yanı sıra şiir ve roman üzere olan çalışmaları da el-Ahdeb'in zengin bir kültürel kimliğe sahip olduğunu gösterir niteliktedir. Necîb el-Haddâd ise gerek şairliği gerekse öykücülüğüyle Lübnan edebiyatında tanınmış, Nahda döneminin önde gelen yazarlarından olmuştur. Avrupa'dan Victor Hugo, Shakespeare ve Corneille gibi önemli isimlerin tiyatrolarını çevirmesi ise onun tiyatrocusu kişiliğini ortaya koyar niteliktedir. el-Haddâd'ın eserlerinde toplumsal ve ahlaki konulara değinmesi, tiyatrolarının toplumsal eleştiri açısından zengin bir içeriğe sahip olabileceğini göstermektedir.

Lübnan'da yaptıkları tiyatro çalışmalarıyla Marûn en-Nakkâş, İbrahim el-Ahdeb ve Necîb el-Haddâd'ın ortak yönleri sahip oldukları görülmektedir. Zengin kültürel kimliklere sahip olmaları, farklı ülkelerdeki deneyimleri ve tiyatroyu Arap toplumunun yararına kullanma amacının bu ortak yönlerden olduğunu söylemek mümkündür.

1.4.2.4. Eser: صلاح الدين الأيوبي (Selahaddin-i Eyyûbî)

Necîb el-Haddâd, *Selahaddin Eyyûbî* adlı eserini tarih temalı roman yazarları arasında öne çıkanlardan biri olan Walter Scott'tan (1771-1832) esinlenerek yazmıştır. el-Haddâd'ın ilham aldığı bu eser, İskoç roman yazarı Scott'ın Edinburgh'da 1825 yılında yazmış olduğu *The Talisman* adındaki eseridir. Onun bu eserinde odak noktası, III. Haçlı seferi ve bu seferde Selahaddin Eyyûbî ile Batılılar arasında yaşanan karşılaşmadır. Bu seferde Batılı insanlar, Selahaddin Eyyûbî'den Doğuya özgü değerleri edinmiştir. Eserde Selahaddin Eyyûbî adil, bilge ve nazik bir kişilik olarak yansıtılmaktadır. Scott'ın *The Talisman*'ı tarafsız bir yaklaşım biçimiyle yazmış olması da eserin ilgi çeken taraflarından sayılmaktadır.(Keskin, 2012, s. 7)

Necîb el-Haddâd'ın incelemesi yapılan bu eseri, toplumsal eleştiri açısından incelenmiştir. Eserde yer alan toplumsal eleştiriler *Etik Liderlik*, *Güç Mücadelesi* ve *Toplumsal Tabakalaşma*, kavramları altında sınıflandırılmıştır. Kavramların sıralaması olay örgüsüne göre düzenlenmiştir.

a. Etik Liderlik

Etik liderlik kavramını açıklayan çeşitli tanımlamalar bulmak mümkündür. Bir liderin karakter açısından olumlu özellikler taşıması, etik liderliği açıklamaktadır. Etik lider güçlü bir karaktere ve erdemli yaklaşımlara sahip olarak diğer bireylere örnek bir kişilik sergilemektedir. Güvenilirlik, dürüstlük, şefkatli ve adaletli olma gibi nitelikler etik liderde bulunan niteliklerdir. Liderin ahlak ve adalet üzere ortaya koyduğu eylemler, etik liderliği oluşturan iki temel nitelik sayılmaktadır. Etik liderler, diğer bireylerin etik olmayan eylemlerini öngörülü bir yaklaşımla önlem alarak etkilemektedir. Buna göre etik liderler, diğer bireyler için etik açıdan rol model durumundadır. (Kaya Erten vd., 2017, s. 63)

Etik lider önyargılı olmayan, erdem ve ahlaki temeller üzerine kararlar veren kişi olarak bilinmektedir. Etik liderlik, ahlak ve erdem temellerini liderlik sistemlerine ekleme beceresidir. Etik lider açık sözlü bir kişiliğe sahiptir. Bu açık sözlülük ile liderlik yaptığı kurumun olumlu niteliklerinin artmasını ve ilerlemesini amaçlar. (Aykanat & Yıldırım, 2012, ss. 261-262)

Selahaddin- *Kahrımın kılıcıyla, doğruluk elimle ruhumun sevgilisi olan ülkemi koruyamazsan şöhretim nerede kalır? Adet; ülkeler hükümdarlarını korurlar. Ben ise devletimin biricik hâmisi, emir vericisi olmak isterim.*

إن لم أصن بمهندي ويميني ملكي فلست إذا صلاح الدين تحمي الممالك ربها أما أنا فأريد أحمي الملك لا يحميني .
(el-Haddâd, 2018, s. 13)

Eser, Selahaddin'in yukarıdaki sözleriyle başlamaktadır. Etik liderlik kavramı üzerine yapılan tanımlamalar doğrultunda bakıldığında, eserin bu ilk cümleleriyle birlikte Etik liderlik kavramının kendisini göstermekte olduğunu söylemek mümkündür. Yukarıda geçen *doğruluk elimle* ifadesi, Selahaddin Eyyûbî'nin ülkesi ve halkı üzerinde yalnızca kılıç, güç ve zor kullanarak otorite olmak istemediğini göstermektedir. Bu ifadeye göre Selahaddin Eyyûbî, otorite için yalnızca kılıcı değil doğruluğu da bir temel görmektedir. Doğruluğu temel almayacak olursa Selahaddin'in *Şöhretim nerede kalır* şeklindeki söylemi de bunu destekler niteliktedir. *Devletimin biricik hâmisi, emir vericisi olmak isterim* cümlesi de, Etik liderlik kavramıyla doğrudan bağlantılı olan otorite anlayışını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Selahaddin Eyyûbî'nin otoriter olma arayışında olduğu ve bu arayışta erdemli ve ahlaki bir olgu olan doğruluğu da temel aldığını söylemek mümkündür.

Liderliğin yalnızca güç kullanarak değil, ahlak ve mantık çerçevesindeki tutumlarla da olması gerektiği düşüncesi, eserin bu sahnesinde yer alan toplumsal eleştiri yansıtır niteliktedir. Burada sembolik açıdan kılıç gücü, doğruluk eli ise erdemi ifade eder.

Selahaddin Eyyûbî, ilerleyen bölümlerde vezirlerini toplar ve onlarla birlikte ordusunun durumunu konuşur. Daha sonra ordusunun içine kılık değiştirerek girdiğini ve bir askerin kendisine hakaret ettiğini vezirlerine anlatır. Vezirlerden biri hakaret eden kişinin idam edilmesi gerektiğini söyler. Selahaddin Eyyûbî şöyle cevap verir.

Selahaddin- *Vezirim hükmünde hata ettin. İdam etmektense dilini tutmak için ihtiyacını gidermeli; adı Salim bin Hasan. Bizden olduğunu anlatmadan maaşını artır. Ordumuzun boyun eğişi ve itaati korkuyla değil, bize olan içten sevgisiyle olmalı. (Diğer vezire) Dün bana suikaste yeltenen birini tuttun, bırak. Onu affettiğimi bilsin. (Bir diğerine) Husumetlisiyle dava eden bir adamın işini sana havale etmiştim. İşini insaflıca gör. Adalet mülkün temelidir.*

لم تصب أيها الوزير، بل هو يستحق إجابة طلبه وإمساك لسانه عنا؛ فإنما نريد أن ينقاد إلينا الجند عن محبة لنا لا عن خوف منا، فابحث عنه أيها القائد، وزد في أجرته، فإنه يدعى سالم بن حسان، ولا تخبره أن ذلك كان من قبلي؛ وأنني علمت بالأمر لئلا يكبر ذلك عليه، وأنت أيها الوزير، قد أمسكت أمس رجلاً كان يحاول قتلي، فأطلق الأنسراحه؛ فإنني أعفو عنه وقُلْ له ذلك عني، وأنت قد سلمت إليك أمر الرجل الذي شكَا إليَّ من خصمه، فأنصف بينهما فالعدل أساس الملك. (el-Haddâd, 2018, s. 17)

Etik liderlik kavramı çerçevesindeki eleştirel mesajlar, Selahaddin Eyyûbî'nin tutumları aracılığıyla yansıtılmaya devam etmektedir. Selahaddin Eyyûbî'nin adaletle önem vermesi, ordusunun sevgisini kazanması ve affetme yolunu tutması, onun otorite arayışında salt baskı kullanmadığını gösterir. Toplumsal eleştiri açısından incelendiğinde, ilk sahnede otoritenin meşru ve etik değerlere uygun biçimde sağlanması için gereken erdemli olgulardan biri *doğruluk* olarak ifade edilmiştir. Bu sahnede ise *adalet* ve *bağışlayıcılık* gibi olumlu nitelikler söz konusu olmaktadır. Bu üç nitelik de etik liderlerin sahip olduğu olumlu yönler olarak bilinmektedir.

Vezirler, Selahaddin Eyyûbî'nin yukarıdaki sözlerinden sonra onu övmeye başlarlar. Selahaddin Eyyûbî ise bu övgüleri kabul etmez ve şöyle der:

Zorunlu olan şey için kimse övülmemeli; çünkü hepimiz hak ve adaletin sağlanmasında yardımcılarız. Evet, andolsun ki; eğer bir hükümdar adaletin, affın ve iyiliğin kaynağı olmayacaksa, bunu kim başarabilir ki? İnsanoğlundan kim hayır bekleyebilir o zaman?

لا مدح على الواجب؛ فكلنا في قضاء الحق أعوان، ولعمري إذا لم يكن الملك مصدر العدل والعفو والإحسان؛ فمن يقدر أن يفعل ذلك ومن يرجو الخير من الإنسان؟ (el-Haddâd, 2018, s. 17)

Yukarıda aktarılan ifade, Selahaddin Eyyûbî'nin otoritesini meşrulaştırırken adaletle verdiği önemi burada da göstermektedir. Diğer yandan bu pasajda adalet vurgusunun yanı sıra öne çıkan birtakım ifadeler de bulunmaktadır. Selahaddin Eyyûbî'nin, yöneticilikte adaletli ve merhametli davranmayı bir zorunluluk olarak görmesi, dikkat çeken noktalardan biridir. Adaletin karşıtı olarak *istibdat* sözcüğüyle birlikte zulüm vurgusunun yapılması da bir diğer öne çıkan noktadır. Toplumsal eleştiri açısından incelendiğinde adil olmayan bir yönetim anlayışının, zalim ve baskıcı bir anlayış olduğu görüşünün sunulduğunu söylemek mümkündür. Siyasi açıdan otoritenin meşrulaştırılmasında güç ile hareket etmenin yanı sıra adaletli, doğrucu olmak ve erdemli ilkelere bağlı kalmak, eserin ilk bölümlerinde vurgulanan eleştiri

konularındandır. Buna göre otorite olma arayışındaki yönetici zulüm ve baskıcılıktan kaçınmalı, somut gücü elinde tutarken ahlaklı olmalıdır.

b. Güç Mücadelesi

Güç kavramı, sosyolojik açıdan farklı görüşlerin belirtildiği ve birbirinden farklılık gösteren biçimlerde kullanılmış olan bir anlayış olarak karşımıza çıkmaktadır. Güç kavramı kimi araştırmacılar tarafından yeterlik, etki gibi anlamlarda kullanılmış, yine belirli bir gayeye ulaşma yolundaki araç olduğu biçiminde de tanımlanmıştır. Güç kavramına Uluslararası ilişkiler açısından bakıldığında ise farklı tanımlamaların bulunduğu görülmektedir. Bu bağlamda bir devletin başka bir devlete olağan koşullarda uygulamak istemediği şeyi uygulamasına neden olan etki, güç kavramıyla açıklanır. Bir diğer tanımlama ise bir devletin yararına olan durumları koruması ve isteklerini diğer devletlere onaylatmak için gerek somut gerekse soyut yetkinliğe sahip olması biçiminde ifade edilmektedir.(Çona, 2018, s. 8)

Güç kavramının tanımlarından biri olarak, birey veya birey grubunun diğer birey veya birey grubunun eylemlerini diledikleri biçimde değiştirme yetkinliği olarak tanımlanabileceğini söylemek mümkündür. Güç, başkalarının politikalarına baskı ve etkide bulunma durumunu ve bu duruma karşı oluşabilecek bir itaatsizlikte ise ağır yaptırımların işlemesi sürecini barındırır.(Fadakinte, 2019, s. 16) Bu kavram, eserde farklı devletlerin birbirleriyle olan mücadelesini ve güç yarışlarını aktarmada anahtar kavram olmuştur.

Sahne İngiltere Kralı Richard ve yardımcısı Defoe'nin konuşmalarıyla devam eder. Kral Richard hastalanmıştır ve Selahaddin Eyyûbi'ye gönderdiği mektupta ona barış antlaşmasını önermiştir. Defoe, hastalanmasından dolayı Kral Richard'a kendi yerine bir lider seçmesi gerekebileceğini ifade eder. Kral Richard, yardımcısı Defoe'ye şöyle der:

Mevcuttan liderliğe layık kim var! Her biri lider olma hırsında olduğundan bugün başa geçene yarın hepsi düşman olur.

ليس فيهم من يستحق الامامة، و إذا كان فالنزاع أمامه كلهم طامع بأن يفتدي السيد فيهم و رب كل كرامة، فإذا
أخترت واحداً أصبح الكل عدوا له. (el-Haddâd, 2018, s. 27)

Kral Richard'ın sözleri, liderlik için yaşanan güç mücadelesinin özeti niteliğinde değerlendirilebilir. Kral Richard liderliğe layık birini görmemekte, bireyler arasında otorite olma yarışında olumsuz bir nitelik olan hırsı vurgulamaktadır. Bu hırsın sonucu olarak bireyler arasında çekişme durumu söz konusudur. Bireyler arasındaki hırs ve hırsa bağlı olarak yaşanabilecek olan çekişme ise otorite olma yolunda bireysel çıkarlar doğrultusunda hareket edildiğini gösterir niteliktedir. Otorite olma mücadelesinde var olan hırs duygusu, otoritenin belirlenmesiyle düşmanlığa dönüşecektir. Bu mücadeleyi kaybeden bireylerin, otorite seçilen bireye yapacakları düşmanlık ise kendilerinde bulunan somut ve soyut güçlere dayanabilir. Bu bağlamda güç, otorite olma yarışında ve sonrasında oluşabilecek düşmanlıkların temel dayanağı ve alt yapısı niteliğindedir.

Kral Richard, farklı ülkelerin askerlerini barındıran Haçlı ordusunun lideri konumundadır. Selahaddin Eyyûbî ve Kral Richard arasında barış antlaşması imzalanır. Bir sahnede askerlerden biri Kral Richard'a telaşla gelir ve Alman İmparatorunun başkaldırdığını, bayrağını İngiliz bayrağının yanına diktiğini söyler. Bu durum Kral Richard'ı çok kızdırır ve gereken karşılığı vereceğini söyler. Sahnede Kral Richard ve askerleri birlikte çıkar, Selahaddin Eyyûbî ve yardımcısı İmadeddin kalır. İmadeddin bu durumu ona sorar. Selahaddin şöyle cevap verir:

Muharebede duraklamaları bu bencillik sebebiyledir. Her biri dünya imparatoru olmak ister. İttifaklarının binası böyle böyle yıkılacak. Bu adam ölecek olursa onlardan daha fazlasını görürsün. Fakat sağ kalırsa onlara karşı bir babanın çocuğuna karşı etkisi gibi otoritesi olur.

هذه أسباب إنشقاقهم وتوقفهم عن القتال. إن كل واحد منهم يريد أن يكون الملك الأعظم وكل منزل ينقسم على نفسه لابد أن يتهدم، وسترى من أمورهم أكثر من ذلك إذا مات قلب الأسد، ولكن إذا تيسر شفاؤه فإن له عليهم حكم الوالد على الولد (el-Haddâd, 2018, s. 33)

Richard ve Selahaddin'in güç mücadelesinde bireysel çıkarları vurguladığı görülmektedir. Selahaddin Eyyûbî, Haçlıların yapmış olduğu siyasi ittifakın, her bir liderin dünya imparatoru olmak istemesinden dolayı bozulacağını düşünmektedir. Eserde belirtilen bu düşünce toplumsal eleştiri açısından da önemli olup siyasi bireysel çıkarların devletlerarası ittifakları boşa çıkaracağına dair mesajlar sunar. Otoriteyi elde

etmede hırs ve çıkarıcılık, gerek Richard'ın gerekse Selahaddin'in son cümlelerinde göze çarpan olumsuz niteliklerdir.

Güç kavramı için yapılan tanımlamalardan biri olan *devletin yararına olan durumları koruması ve isteklerini diğer devletlere onaylatmak için gerek somut gerekse soyut yetkinliğe sahip olması*, Alman imparatoru ile Richard arasında geçen krizi yansıtır niteliktedir. Nitekim Alman imparatoru, devletinin yararına olduğunu düşündüğü şeye erişebilmek adına bayrağını İngiltere bayrağının yanına hizalar. Bu hareketiyle Alman imparatoru, isteğini Kral Richard'a onaylatma arzusuyla devletlerarası somut bir müdahaleye girişmektedir. Diğer yandan Richard'ın Alman imparatoruna öfkelenmesi ve askerleriyle harekete geçmesi, güç kavramının bir başka tanımını yansıtmaktadır. *Başkalarının politikalarına baskı ve etkide bulunma durumunu ve bu duruma karşı oluşabilecek bir itaatsizlikte ise ağır yaptırımların işlemesi sürecini barındırır* biçiminde ifade edilen bu tanım, daha önce güç kavramının değinilen tanımlarındandır. Nitekim Kral Richard, Alman imparatorunun itaatsizliğine karşı baskıda bulunmak ister ve yaptırım uygulamak için harekete geçer. Siyasi açıdan güç kavramı doğruculuk, adalet, bireysel çıkarıcılık, hırs, düşmanlık, baskı ve otorite mücadelesi gibi kavramlar temelinde toplumsal eleştiri açısından bu eserde yer bulmaktadır.

c. Toplumsal Tabakalaşma

Toplumsal tabakalaşma, toplumu oluşturan bireylerin statü, saygınlık, otorite ve sahip olduğu güce oranla birbirinden ayrışması ve bu ayrışma durumunda ortaya çıkan hiyerarşik yapıda yer alması olarak tanımlanabilir. Somut ve soyut ödülleri elde etmek isteyen toplum grupları bu arayışın sonucunda yapısal dengeyi yitirerek tabakalaşmayı oluşturur. Gerek toplumu oluşturan bu yapının anlaşılmasında gerekse dönüşüm ve değişim işleyişinin daha net anlaşılmasında toplumsal tabakalaşmanın etkisi kritik derece büyüktür. Nitekim toplumsal tabakalaşma, toplumun içerisinde somut ve soyut açıdan var olan her türlü eşitsizliği sistematikleştirmekte, kurumsallaştırmakta ve bu bağlamda kalıcı hale getirmektedir. (İnce, 2017, s. 295) Bu kavram, eser aracılığıyla yapılan toplumsal hiyerarşi eleştirilerinde temel kavram niteliğindedir.

Haçlı ordusundan William, bir İskoç soylusudur. Martin bir hizmetçi, Julia ise Kral Richard'ın kız kardeşidir. Julia ve William birbirini sevmektedir. Bir sahnede Martin William'a gelerek Julia'nın onu çağırdığını söyler. Fakat William, Julia'nın kendisini çağırdığına inanmayarak Martin'in sözlerini onaylamaz. Bunun üzerine Martin William'a şöyle söyler:

Martin- Siz elit kesim ancak birbirinize itibar eder, inanırsınız. Bizim de sizin gibi vücudumuz, kanımız, canımız varken, sizin gibi keder ve sevinçle hislenirken, insan değilmişiz gibi muamele görürüz. Siz de insanlığın üzerinde gibi davranıyorsunuz. Asalet sizleri neden bizden bu kadar uzak bulunduruyor? Evet, servet ve iktidar gibi sıfatlarda eşit değiliz doğru, bir lakırdı söylemekte bile mi eşit olamayacağız?

مارتين - ولأنكم معاشر الأمراء لا تعتبرون من غير أمير، عجبا كيف يكون لنا مثلكم جسم ونفس ولحم ودم؛ نحس كما تحسون، ونفرح كما تفرحون، ونحب كما تحبون، ثم يحول بيننا الشرف كل هذه المسافة، حتى كأننا لسنا بناس، أو كأنكم أرفع من رتبة الناس؟ إنعم، إننا لا نقدر أن نساويكم في بأسكم، ولا في أموالكم، ولا في نعيمكم، ولا في حروبكم؛ لأننا لا نقدر عليها ولكن ألا نقدر أن نساويكم في كلمة نصدق بها؟ (el-Haddâd, 2018, s. 39)

Martin'in William'a verdiği cevap, toplumsal tabakalaşma kavramı çerçevesinde birçok toplumsal eleştiri taşıyabilecek ifadeler barındırmaktadır. İlk olarak toplumun üst tabakalarından sayılan insanların kendi güven ve samimiyet gibi duyguları yalnızca kendi aralarında yaşadığı vurgusu yapılır. Yine farklı tabakalardaki insanlar, fiziksel ve duygusal açıdan birbirlerinden farklılık göstermezler. Buna karşın insani değerler, toplumsal tabakalaşma nedeniyle alt tabaka sayılan insanlar için tanınmayan bir olgudur. Martin'in *İnsan değilmişiz muamelesi* ifadesi, bu eleştiriye yansıtmaktadır. Bir diğer eleştirilen nokta ise soyluluğun tabakalar arasında toplumsal mesafeye yol açmasıdır. Soylu veya asil olmanın, üst tabakadaki insanları alt tabakaya ait insanlardan uzaklaştırdığı düşüncesi belirtilir. Son cümlede ise yalnızca soyut anlamda değil, söz hakkı gibi somut bir olguda dahi eşitliğin bulunmayışı eleştirilir. Dışlanma, ön yargı ve eşitsizlik Martin'in cümleleri aracılığıyla ifade edilmektedir.

William, eserin ilerleyen sahnelerinde bir komploya kurban gitmektedir. Verilen görevi yerine getirmediği zannedilen William, bu nedenle Kral Richard tarafından idam cezasına çarptırılır. Julia bu duruma karşı çıkar, William ise ondan

susmasını ve kendisini ölüme terk etmesini ister. Julia, *susayım da seni cellada mı vereyim? İftiraya uğrayanlar mahvolsun mu? Adalet olmasın mı? Hayır, hayır!* şeklinde cevap verir.

Julia verdiği cevapla adalete dayalı bir yönetim anlayışını savunmakla birlikte baskıcı, adil olmayan, zalim ve keyfi bir şekilde verilecek olan kararlara karşı çıkmaktadır. Julia'nın bu bağlamda Selahaddin Eyyûbî'nin yöneticilik anlayışıyla benzer bir anlayışa sahip olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim Selahaddin Eyyûbî de liderlik için öncelik tanıdığı olumlu niteliklerden biri olan adalet kavramını öne çıkarmıştır. Julia burada iftiraya ve idam kararına karşı çıkmaktadır. Bir otorite olarak liderin verdiği kararların ne kadar etik olduğu, bu cümlelerde sorgulanmaktadır. Eserde etik liderlik kavramı, bu cümlelerle bir kez daha kendisini gösterir niteliktedir.

Kral Richard, yardımcısı Defoe, William ve Julia aynı sahnede bulunmaktadır. Julia'nın iğneleyici sözleri ve ısrarlarına rağmen Kral Richard'ın William'a karşı öfkesi devam etmekte ve idam edilmesini istemektedir. Bu duruma karşın Julia, Kral Richard'a kendisini öldürmeden William'ı öldüremeyeceğini söyleyerek meydan okur. Bu durumu *cellatlıktan başka bir şey bilmez, affetmenin lezzetinden nasibi olmayan, vur!* (إضرب يا من يعرف أن يقتل و لا يعرف أن يعفو) şeklinde ifade eder.

Julia'nın yukarıda dile getirdiği cümlede Kral Richard'ı üç farklı şekilde nitelediği göze çarpmaktadır. İlkinde Kral Richard'ın sadece cezalandırıcı ve şiddet yönünün olduğuna, ikinci olarak affetme gibi olumlu bir erdemden yoksun olduğuna, son olarak ise direkt biçimde despot olduğunu söyleyerek baskıcı olduğuna işaret eder. Toplumsal eleştiri açısından bakıldığında kötü bir siyasi yöneticinin ne tür niteliklere sahip olabileceği tek bir cümleyle burada açığa vurulmaktadır. Otoritenin zorba olmaması ve güç yozlaşmasının yaşanmaması gerektiğine dair mesajlar da bu cümlede söz konusudur.

Selahaddin Eyyûbî, Haçlılar tarafında yaşanan bu kargaşayı çözmek ve yine iki taraf arasında barış antlaşması yapmak için onları kendi ordugâhına davet eder. Vezir Halid, Haçlıların kendi aralarında var olan bu kargaşanın çözülmemesi gerektiğini, siyasi açıdan bu durumun daha kârlı olduğunu ileri sürer. Bu öneriye karşı Selahaddin Eyyûbî'nin cevabı *Adaletin gereği, düşmanlara bile iyilik etmektir. Gün ışığının her tarafı aydınlattığı gibi, adaletin parıltısı dahi her yeri etkiler* olur. Gerek Julia'nın

gerekse Selahaddin Eyyûbî'nin tutumları temel alındığında, adalet kavramının toplumsal eleştirisi açısından etik liderlik kavramı altında sıklıkla değinilen noktalardan olduğu görülmektedir.

William ilerleyen bölümlerde Selahaddin Eyyûbî'nin çabalarıyla idam edilmekten kurtulmuştur. Selahaddin Eyyûbî'nin yardımcısı İmadeddin, William'a komplo kuran Marki'yi daha önce fark etmiş olduğundan komployu açığa çıkarır. Olaylar William ve Marki'nin sonu ölümle bitecek olan bir düelloya tutuşmaları kararıyla devam eder. Selahaddin Eyyûbî William ile Julia'nın evlenmesi karşılığında bu düelloda William'a kefil olacağını Kral Richard'a belirtir. Fakat Kral Richard buna karşı çıkar:

Kral Richard- Asil olmadığı için kabul etmem.

Selahaddin- Düellodaki kahramanca hareketi asaletini temin eder. Asalet ancak eylemlerle olur.

ريكاردوس - إنه غير شريف فلا أقبل هذا المقال.

صلاح الدين - إن فعله يشرفه في الميدان، وإن الشرف بالأفعال. (el-Haddâd, 2018, s. 64)

İki lider arasında yaşanan yukarıdaki diyalog, toplumsal tabakalaşmaya karşı olan eleştiriyi sunmaktadır. Kral Richard'ın cümlesinden hareketle onun soyluluk ve asalet kavramlarını, bireye doğuştan gelen nitelikler olarak gördüğünü söylemek mümkündür. Fakat Selahaddin Eyyûbî asaleti William'ın kahramanca hareketine bağlamakta, şerefın ise ancak ortaya koyulan işlerle var olacağını belirtmektedir. Sahnede geçen bu pasaj, toplumsal tabakalaşmanın eşitsizliği sistematikleştirmesine ve toplumun değişmez hiyerarşik yapısına karşı eleştiriler sunmakta, statünün yalnızca doğuştan gelen özelliklerle elde edilmeyeceğini vurgulamaktadır.

William ile Marki arasında gerçekleşen düelloyu William kazanır. Marki ölü ve yaşanan kargaşa sona erer. Daha sonra William'ın aslında İskoç soylusu Prens David olduğu ortaya çıkar. Kral Richard bu duruma çok şaşırır. Diğer yandan Selahaddin Eyyûbî'nin aracı olmasıyla Prens David ve Julia, Kral Richard'ın iznini alarak evliliğe adım atar. Gerek komponun oluşturduğu kargaşanın sona ermesi, gerek evlilik girişiminin başarıyla sonuçlanması gerekse barış antlaşmasının yapılması, tüm herkesin Selahaddin Eyyûbî'ye övgü dolu sözler söylemesiyle sonuçlanır.

Necîb el-Haddâd'ın Selahaddîn Eyyûbî adlı eserinin, dönemin Lübnan'ında yaşanan önemli olayları yansıtan toplumsal eleştiriler barındırmakta olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle adalet ve merhamet gibi erdemlere sahip olan eserin ana karakteri Selahaddîn Eyyûbi aracılığıyla, ideal bir lider arayışı vurgulanmaktadır. Yine Lübnan'ın Fransız kültürüyle ve misyonerlik faaliyetleriyle iç içe bir yapı sergilemesi, eserde güç mücadelesi ve toplumsal tabakalaşma kavramlarını yansıtmaktadır. Nitekim Lübnan'ın maruz kaldığı gerek dış politik ve dini baskılar gerekse ülke içerisine yerleşen Fransız kültürü, toplumun tabakalaşmasına zemin hazırlar niteliktedir.

1.4.3. Cezayir'de Tiyatronun Gelişimi ve Öne Çıkan İsimler

Osmanlı Devleti, 16.yy'a gelindiğinde Cezayir'i kendi topraklarına katmıştır. 17.yy'da ise Osmanlı Devleti'nin askerî gücü azalmış, bu nedenle Cezayir daha bağımsız adımlar atmıştır. Nitekim 19.yy ile birlikte Cezayir, diğer devletler tarafından Osmanlı Devleti'nden bağımsız bir devlet olarak tanınan ve anlaşmalar yapılan bir ülke durumuna gelmiştir. Osmanlı yeniçerilerinden oluşan Cezayir yönetimi ve Dayı adındaki Cezayir lideri, Cezayir'in Osmanlı Devleti'ne karşı isyana kalkışmamasının nedenidir. Fransa'nın Cezayir'i işgal etmesinin ilk çıkış noktası ise Napolyon Bonapart'a dayanmaktadır. Cezayir yönetimi, 1798 yılında Mısır'ı işgal etmek için yola çıkan Napolyon'a buğday satışı yapmış fakat sattığı buğdayların ücretini bir süre alamamıştır. Cezayir Dayısının bu konuda güçlük çıkaran Fransa'ya bir tepki olarak Fransa konsolosuna ettiği hakaret, Fransa için Cezayir'i işgal etme adına yeterli bir neden olarak görülmüştür. Bu işgal, 1830 yılında başlamıştır.(Baktıaya, 2010, s. 147; Stora, 2004, s. 3; Toprak, 2012, s. 230)

Fransa'nın Cezayir'i işgal ettiği 1830 yılından itibaren 1888'e kadar Cezayir'de tiyatrodan tam olarak söz edilememektedir. O dönemde Cezayir'de tiyatro adına yapılan etkinlikler yalnızca Fransız askerleri tarafından kışlalarda özel olarak düzenlenmiştir. 1888'den sonra İtalyan tarzda tiyatro binaları açılmış fakat bu binalar yine yalnızca Fransızlar tarafından kullanılmıştır. Bu tiyatro binaları başkent Cezayir, Skîkda, Vahrân, Sûku'l Ahras gibi kentlerde inşa edilmiştir. 1888'den sonra Cezayir'de Fransızlar çok sayıda gösteri toplulukları oluşturmuş ve bu bağlamda tiyatro alanında etkinlikler artmıştır. Kurulan bu topluluklar sonucunda Cezayir

halkının da kendi gösteri topluluklarını kurma ve tiyatro etkinliklerinde bulunma isteği doğmuştur. Bu bağlamda 20. yy. itibariyle Süleyman Kardâhî (1857-1909), Fatima Reşîdî (1908-1996) ve George Abyad (1880-1959) gibi isimlerin öncülüğünde tiyatro etkinliklerinde artış başlamıştır. Süleyman Kardâhî, oluşturduğu tiyatro grubuyla Mısır, Tunus ve Cezayir'e turne düzenlemiştir. 1921 yılından itibaren ise George Abyad tiyatro grubunun Kuzey Afrika'ya doğru turne için yola çıktığı görülmektedir. Bu yolculukta Abyad ve tiyatro grubu Libya, Fas ve Cezayir gibi ülkelere gitmişlerdir. Abyad'ın Necîb el-Haddâd'a ait iki oyunu sergilediği bu gösteriler, toplum tabanında pek ilgiyle karşılanmamış fakat entelektüel kesimin beğenisini almıştır. Abyad'ın tiyatro turnesi, dönemin önemli tiyatral gelişmelerinden sayılmaktadır. Cezayir'in somut anlamda ilk tiyatro grubu olan ve 1921'de kurulan *el-Muhezzebe* de, Abyad'ın etkinliklerinden ilham aldıklarını belirtmiştir. (Gökgöz, 2022b, s. 5; Hiziyye, 2014, s. 10)

1.4.3.1. *Reşîd Kusentînî* (رشيد قسنطيني)

Cezayir'de tiyatronun gelişimi açısından önemli rol oynamış öncü yazarlardan biri Reşîd Konstantînî'dir (1887-1944). Cezayir tiyatrosunda 1926 ve 1936 yılları arasındaki on yıllık süreç, somut anlamda başlangıç dönemi olarak sayılmaktadır. Bu dönemde Cezayir tiyatrosunun konularını, toplum sorunlarına duyarlı ve gerçekçi oyunlar oluşturmuştur. Yine bu on yıllık süreçte dolandırıcılık, dinî duyguların sömürülmesi ve köyden kente göçün birey üzerindeki etkileri gibi farklı konulara değinilmiştir. Bu dönemin önemli tiyatral gelişmelerinden birisi ise tiyatrolarda doğaçlama ve komedi biçimlerine yer verilmesidir. Reşîd Konstantînî de özellikle 1930 yılı ve sonrası için öne çıkmıştır. Konstantînî yüzden fazla oyun yazmış ve doğaçlama tekniğini Cezayir tiyatrosuna katmıştır. Konstantînî, aynı zamanda Cezayir tiyatrosunda *Komedyanın Babası* olarak kabul edilmektedir. Yine dönemin tiyatro anlayışıyla orantılı olarak Konstantînî de oyunlarında toplum sorunlarına dikkat çekme amacı gütmüştür. Eserlerinde hâkim, zalim yönetici ve polis gibi karakterlere yer vermiştir. Sanatçının çok sayıda şarkısı da bulunmakta olup müzik ögesini de toplum diline uyumlu biçimde oyunlarında yansıtmıştır. Konstantînî'nin oyunlarında komediye de yer verdiği görülmektedir. *Uyandılar* (فاقوا), *Her Şeye Evet Diyenler* (بنو وي), *Cûhâ* (جُحَا), *Delik* (الثقب), Konstantînî'nin beğenilen oyunlarındandır. Konstantînî'nin yanı sıra Fatma Reşîdî de kendi gurubuyla Mısır'dan Cezayir'e

gelerek Ahmet Şevki'nin iki oyununu oynatmış ve toplum tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Bu dönemin Cezayir tiyatrosunda genel olarak fasih dilin kullanıldığı görülmektedir.(Gökgöz, 2022b, ss. 6-7; Kayhan, 2018b, s. 452; Necât, 2015, s. 81)

1934 yılı ve II. Dünya Savaşı'nın başladığı yıl olan 1945 tarihleri arasında Cezayir tiyatrosunda yeni gelişmelerin olduğu görülmektedir. Bu yıllar arasında Cezayir tiyatrosunda, Fransa aleyhine temalar işlendiğinden dolayı Fransa'nın tepkisiyle karşılaşmıştır. Cezayir tiyatrolarında işgal ve sömürgeye karşı çıkılmış, Fransa ise tiyatroları kontrol etmek ve bu duruma karşı önlem almak istemiştir. Bu bağlamda Fransa, tiyatro etkinliklerine yoğun denetim uygulamış ve baskı altına almıştır. Nitekim Fransa, gösterime sunulacak olan oyunlara denetim uygulamayı amaçlamıştır. Fakat Cezayirli tiyatrocular, Fransız denetimcilere sahnede sergileyecekleri oyundan farklı oyunlar göstermişlerdir. Bu nedenle Fransa, Cezayir'de tiyatro etkinliklerinin bütünüyle Fransız eserlerinden oluşmasını istemiş, fakat bu duruma tiyatro topluluklarının karşı çıkması nedeniyle kararı uygulayamamışlardır. Yaşanan bu gelişmeler sonucunda II. Dünya Savaşı'na dek Cezayir'de tiyatro, duraklama yaşamıştır. 1939 ile 1945 yılları arasını kapsayan II. Dünya Savaşı'yla her ne kadar tiyatro toplulukları harekete geçmek istese de Fransa ve Cezayir arasındaki tiyatro krizi sürmüştür. Bu savaş döneminde Cezayir tiyatrosu aktif olmayan ve toplumsal bilinç oluşturma amacı güdülmeyen bir tiyatro görünümü sergilemiştir. Bu dönemde kimi Cezayirli tiyatro grupları, Fransız tiyatro oyunlarından çeviriler yapma veya esinlenme adımları atmış, fakat bu çevirme oyunlar topluma seslenen ve sorunlara değinen temalar barındırmamıştır.(Gökgöz, 2022b, ss. 7-8; Khelifa, 2014, ss. 102-103)

1.4.3.2. Ahmed Rıza Hûhû (أحمد رضا حوحو)

Cezayir tiyatro tarihinde 1945 ile 1954 yılları arası, pek çok yazarın ortaya çıktığı bir dönem olup toplam on yedi tiyatro eseriyle *Ahmet Rıza Hûhû* (1910-1956) da önemli yazarlardandır. 1949 tarihinde faaliyetlerine başlayan *el-Muzhîr el-Konstantîni* adlı grubun da kurucusu olan Hûhû, Cezayir'de tiyatro yazımının gelişimine katkıda bulunmuş olup bu türün öncülerinden sayılmaktadır. *Granada Kraliçesi* (ملكة غرناطة), Hûhû'nun ilk oyunlarından. *Ahmed Rıza Hûhû'nun* öne çıktığı bu dönem, tiyatral açıdan önemli bir dönem olarak görülmektedir. Bu dönem

II. Dünya Savaşı'nın bitişi ile Cezayir devrim hareketinin başlaması arasındaki yılları kapsamaktadır. Bu dönem tiyatro grupları, özellikle toplumun bilinçlenmesi amacını gütmüş, oyunlarda toplumun siyaset bilincini elde etmesi için temalar kullanmıştır. Devrim teması da, kullanılan temalar arasındadır. II. Dünya Savaşı sonrası kaleme alınan ilk eser, yazar ve siyasetçi *Ahmed Tevfik el-Medeni*'ye (1899-1983) ait olan *Hannibal* (حنبل) adlı eserdir. el-Medeni'nin ailesi Cezayir'in ileri gelenlerinden olup zorunlu olarak Tunus'a göç etmiş, el-Medeni'de başşehir Tunus'ta dünyaya gelmiştir. el-Medeni, ilerleyen yıllarda anavatanı Cezayir'e dönmüş ve Fransa karşıtı çalışmalarını sürdürmüştür. Cezayir'de radyo üzerinden tiyatro sunumu etkinlikleri de dönemin bir diğer gelişmesi olmuş, bu uygulama özellikle 1947'den 1956 yılına dek gelişim göstermiştir. 1956 yılından itibaren, Cezayir'in bağımsızlığını tekrardan elde ettiği 1962 yılına dek Cezayir'deki oyunların ise farklı bir biçim kazandığı görülmektedir. Bu bağlamda bu yıllar arasındaki oyunların daha çok toplumun günlük sorunlarına odaklı olduğu görülmektedir. Sömürge ve sömürgeci kurtulma yolları, Cezayir toplumunun haklarının korunması gibi temalar da 1962'ye dek oyunların genel temalarını oluşturmuştur. Diğer yandan devrimin başlamasıyla birlikte Fransızların Cezayirli sanatçılara yaptıkları baskılar da artış göstermiştir. (A. Arslan, 2017, s. 145; Avcı, 2019, ss. 211-212; Gökgöz, 2022b, ss. 9-14; Hannan & Ahlâm, 2018, s. 8)

Cezayir, 132 yıl boyunca Fransa'nın işgali altında kalmış ve 1962 yılı itibariyle bağımsızlığını geri kazanmıştır. Bağımsızlığın kazanılmasından hemen sonra 1963 yılından 1965'e dek yirmi oyun sahnelenmiştir. Onlarca kez tekrar gösterime sunulan bu oyunları yaklaşık kırk bin izleyicinin izlediği bilinmektedir. Bu dönem oyunlarında devrim temasının yanı sıra toplumsal temalara da yer verildiği görülmektedir. 1985 yılından itibaren farklı tiyatro anlayışları oluşmuştur. Tiyatro gruplarının birlikte ortak bir oyun ortaya koymaları veya Batı'dan alınan oyunlar, bu farklı anlayışlardandır. Cezayir'de halk tiyatrosu açısından öne çıkan isimlerden biri Ruveyşid (1921-1999) olmuştur. Asıl adı Ahmed İyyad'dır. *Kapıcılar* (بوابون), *Hasan et-Tiru* (حسن الطيرزو), *İblis* (الغول) Ruveyşid'in oyunlarından. Klasik halk öykülerinden esinlenerek oyunlarını oluşturmuş olan Abdurrahman el-Kâkî de (1934-1995) klasik tiyatronun öncülerindendir. Diğer yandan suikaste uğrayarak yaşamını yitiren sanatçı Abdulkadir Allula (1939-1994) devrimci, gerçekçi ve toplum odaklı tiyatro anlayışında öne çıkan

isimlerden olmuştur.(Abbas vd., 2020, s. 143; Gökgez, 2022b, ss. 16-22; Rinehart, 1979, s. 3; Sönmez, 2010, ss. 291-292)

Cezayir'in işgal edilme süreci ve bu süreçte tiyatronun gelişimi incelendiğinde, Fransa'ya karşı direnişin araçlarından biri olarak tiyatro sanatının da öne çıktığı görülmektedir. Nitekim Fransa'nın Cezayir tiyatrolarını kontrol etme ve önlem alma isteği bu durumu açıklar niteliktedir. Bu bağlamda Cezayir, tiyatronun toplumsal bir eleştiri aracı olarak kullanılmasının önemli bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer yandan Fransa'nın işgal süreci boyunca Cezayir tiyatrosuna karşı uyguladığı bu yoğun denetim ve baskı, beraberinde olumsuz sonuçlar da getirmiştir. 1934 yılı sonrası uygulanan baskılar sonucu Cezayir tiyatrosunun II. Dünya Savaşı bitimine dek duraksaması, bu duruma örnektir. Bu örnek işgal ve baskının, Cezayir tiyatrosunun gelişimini sınırlandırdığını ortaya koyar niteliktedir.

1.4.3.3. Eser: *حنبل (Hannibal)*

Cezayirli tiyatrocu Ahmed Tefik el-Medenî'nin kaleme aldığı Hannibal, Tunus ve Cezayir'de iki yüzden fazla kez sahnelenmiş bir tiyatro eseridir. 1948 yılında Cezayir Opera binasında sahnelenen bu eser, milli duyguları pekiştirme ve vatanseverlik duygusunu savunma temelinde kaleme alınmıştır. Siyasi tema taşıyan bu tiyatro eserin konusu, Kartacalı komutan Hannibal etrafında biçimlenmektedir. Kartacalı komutan Hannibal karakteri, eser içerisinde birlik olma kavramını ve vatan uğruna fedakârlığı simgeler niteliktedir. Bu nedenle el-Medenî'nin bu eserinde seçtiği ana karakter, rastlantı sonucu olarak görülmemektedir.(Hannan & Ahlâm, 2018, ss. 31-32)

Çalışmamızda incelemesi yapılan eser, Cezayir tiyatrosunda öne çıkan kişilerden Ahmet Tefik el-Medenî'ye aittir. Eserde yer alan toplumsal eleştiriler *Bencillik*, *Vatanseverlik*, *Güç Zehirlenmesi* ve *Direnış* kavramları altında sınıflandırılmıştır. Kavramların sıralaması olay örgüsüne göre düzenlenmiştir.

a. Bencillik

Bencillik kavramı en yalın biçimiyle bireyin diğer bireyleri göz ardı etmesi, onların olumsuz etkileyebilecek durumları görmezden gelerek bireysel çıkar ve gereksinimlerini ön plana alması olarak tanımlanabilmektedir. Bencil birey, bireysel çıkarını diğer insanların çıkarından daha öncelikli olarak kabul eder ve eylemlerini bu

doğrultuda gerçekleştirir. Bencilliğin bireyler arası güveni zedelediği, toplum bağlarını zayıflattığı ve topluma aykırı eylemleri ortaya çıkardığı da öne sürülen görüşlerdendir.(H. Yılmaz, 2018, s. 46, 2020, s. 40) Hannibal eserinde karakterlerin sergilediği bencilce eylemler de bu kavram çerçevesinde ele alınmıştır.

Kartaca Devleti ve Roma Devleti savaş halindedir. Son yapılan savaş, Kartaca için büyük bir yıkıma ve güçsüzlüğe neden olmuştur. Bir salonda Kartaca'nın ileri gelenleri konuşmakta ve Roma'nın kendilerine tekrardan saldıracağı hakkında endişelenmektedirler. Bu konuda gerekli görüş alışverişleri yapılmaktadır. Kendi aralarında ordunun son savaşta büyük kayıp vermesinden, yalnızca Kartaca'nın kahramanı Hannibal'ın etrafında az sayıda askerin kaldığından bahsetmektedirler. Barka ve Hannon, Kartaca'nın soylu ailelerindendir. Hannon ailesinin önde gelenlerinden Zerkun, artık savaşın sürmemesi gerektiğini ve Romalı komutan Scipio'ya teslim olmak gerektiğini ifade eder. Zerkun Scipio'nun Kartacalılara acıyabileceğini, can ve mal güvenliklerini sağlayabileceğini düşünür. Barka ailesinin ileri gelenlerinden Azribal ise bu konuda Zerkun'a karşı çıkmaktadır.

Sürekli felaketlerin sebebi önce ve sonra hep siz oldunuz. Savaşa atıldınız çünkü şan, şöhrat, servet ve ganimet peşindeydiniz. Ama bela ve sıkıntı size dokununca, hemen arkanıza dönüp kaçtınız, aşağılık birer korkak oldunuz.

Azribal, Zerkun ve ailesine karşı sözlerini şu şekilde sürdürür. *Siz içerideki düşmanlarsınız ve dış düşmanlardan daha tehlikelisiniz. Şerefi paraya değiştiriyorsunuz. Vatanın çıkarlarını feda ediyorsunuz. Çünkü içinizde kök salmış bir bencillik var.*

لأنتم سبب النكبات المتواصلة أولا واخيراً . ان اقدمتم على حرب . فطمعا في جاه ومال ، ومغانم كثيرة تأخذونها . وإذا مستكم البأساء والضراء ، انقلبتم على اعقابكم خاسئين. (el-Medenî, 1950, s. 5)

Barka ailesi lideri Azribal, Hannon ailesinin şan, şöhrat, servet ve ganimet için savaşa katıldıklarını belirtir. Bu kavram bireysel çıkarlar kapsamında değerlendirilebilir. Azribal'a göre Zerkun ve ailesi bencilce davranmaktadır. O bu durumu Hannon ailesinin savaşta zorlu durumların meydana gelişiyile kaçmalarına ve onların paraya olan sevgisine bağlamaktadır. Vatan ve şeref gibi kavramların ikinci plana atılması eleştirilmekte ve bu durumun nedeni olarak bencillik gösterilmektedir. Yine bu pasaj aracılığıyla bireysel çıkarların erdemlerden üstün tutulması eleştirilir.

Bencillik, Kartaca'nın iki soylu ailesi Hannon ve Barka arasındaki toplumsal bağları zayıflatmıştır. Bu durum da bencilliğin topluma verdiği zararı yansıtır niteliktedir.

Hannon ve Barka ailesinin üyeleri arasında yaşanan tartışmayı, salona giren bitkin bir asker böler. Asker, Roma'nın iz sürerek Kartaca'nın geri kalan askerlerini de öldürdüğünü, yalnızca Hannibal ile seçkin askerlerin kaldığını ve onların da şuan yeniden direnişin örgütlenmesi için harekete geçtiğini söyler. Müttefik olan Berberilerin komutanı Utbe'nin ise geri çekildiğini ve kendilerini terk ettiğini ifade eder. Salondakiler Utbe'ye tepki gösterir, yapmış olduğu şeyi ihanet ve nankörlük olarak dile getiriler. Asker salondan çıkar, muhafızlar Utbe ile birlikte içeri girer. Kartaca meclis salonunda bulunan ileri gelenler, Utbe'yi suçlu bulur ve onların sorumlusu olarak onu görürler. Onu cezalandırmak istediklerinde Utbe şöyle der:

Ben hain değilim, ey insanlar! Ben alçak değilim! Ben intikamın ta kendisiyim! Ben, zulme uğramış halkın gazabıyım ve başlarınıza indim! Omuzlarımızda yükseldiniz. Kollarımızla, çabamızla zengin oldunuz. Kanımızla, ölülerimizin parçalarıyla ülkeler fethettiniz. Şan ve servet kazandınız. Savaş saati çaldığında, bizi öne sürdünüz. Sizin için öldük; mallarınızı, saraylarınızı, yüksek makamlarınızı savunduk. Ama savaş bitip de siz güvende olduğunuzda, bize kaba efendilerin zorbalığını gösterdiniz. Bize köle muamelesi yaptınız. Hayır! Berberi halkı, özgür Amazigh halkı "Hayır!" dedi. Eğer aynı vatanın evlatlarıysak, birlikte büyüyüp birlikte yaşayacaksak, beraber acı çekip beraber mutlu olacaksak, o zaman sizinle tek yürek oluruz, iyi günde de kötü günde de. Ama siz efendiler olmaya devam edip biz de köle olacaksak, o zaman asla! Ya özgür yaşarız, ya ölürüz!

لست أنا بخائن ايها القوم . وما انا بنذل . انما انا الانتقام . اننى نقمة الشعب المظلوم انصبت فوق رؤوسكم على كواهلنا سموتم . وبسواعدنا وجهودنا نلتم الثروة ، وبدمائنا واشلاء قتلانا فتحتم البلاد ، واحرزتم على الجاه والغنى . ان دقت ساعة الحرب بعثتم بنا نموت دونكم ؛ وندافع عن اموالكم وقصوركم ومقاماتكم الرفيعة . فاذا ما وضعت الحرب اوزارها وأمنتم ، تجبر تم علينا تجبر السادة الاجلاف ، وعاملتمونا معاملة العبيد . كلا : ان الشعب البربري ، شعب الامازيغ الاحرار قد قال كلا ! ان كنا سواسية في وطن واحد ، نمت معا ونحي معاً ؛ نشقى معاً ونسعد معاً ، كنا واياكم يداً واحدة ، في السراء والضراء . اما ان تبقوا سادة ، ونبقى عبيداً ، فهيهات . نعيش احراراً ، أو نموت! (el-Medenî, 1950, s. 8)

Utbe, Kartacalıların Berberi milletinin kanını ve bedenlerini kullanarak şan ve şöhret kazandığını öne sürer. Bir tarafın kazanacağı şan ve şöhret uğruna diğer tarafın

canından dahi vazgeçmesi, önemli bir bencillik örneği olarak görülebilir. Diğer yandan bu pasaj, bencilliğin yanı sıra sistemleşen ve kurumsallaşan efendi-köle mekanizmasını da hedef alır niteliktedir. Nitekim toplumun belirli bir kesiminin kendi çıkarlarını toplumu ilgilendiren erdemlerden daha öncelikli görmesi, toplumun hiyerarşik yapıya bürünmesinde etkin rol oynar.

b. Vatanseverlik

Vatanseverlik kavramı, farklı araştırmacılar tarafından farklı biçimlerde yorumlanmış kavramlardan biridir. Bireyin kendi ülkesine katkı sunacak davranışlarda bulunması vatanseverliğin tanımlarındandır. Yine bireyin, atalarının elde ettiği başarılarla değer vermesi ve gelecek nesillere bu doğrultuda düşünce alt yapısını sağlaması da vatanseverlik kapsamında değerlendirilmektedir. Vatansever birey, kendi ülkesinin gerek somut gerekse soyut olacak şekilde her açıdan ilerleme ve gelişmesini arzular. Bu bağlamda vatanseverlik; vatanın başarılarını, kültürünü sahiplenmek, değer vermek, övmek, gerek somut gerekse soyut açıdan sevgi beslemek gibi farklı biçimlerde yorumlanabilen bir kavramdır.(Elban, 2015, s. 1305) Birey, vatanına karşı yoğun aidiyet ve sorumluluk bilincine sahip olmakla birlikte, kendi vatanında yaşamaktan dolayı mutlu ve uyum içerisinde hisseder. Bu durum, vatanseverliğin duygusal yönünü oluşturur. Toplumsal açıdan süreçlere katılım sağlamak ve yurttaşlığı etkin biçimde sergilemek ise vatandaşlığın eylemsel yönü olarak değerlendirilir. Vatandaşlığın eylemsel yönünde birey, ülkesinin ve vatandaşların mutluluğunu önemser. Bu önemseyiş, bireyin kendi çıkarlarından vazgeçerek vatani uğruna kendisini feda etmesine dek varabilmektedir.(Sadovnikov & Fantrov, 2024, s. 96) Nitekim eserde vatanlarını korumak isteyen Hannibal ve arkadaşları aracılığıyla bu konuda verilmek istenen mesajlar, vatanseverlik kavramı altında incelenmiştir.

Utbe, salonda bulunan herkes tarafından linçe uğrayacağı sırada Hannibal ve komutanları içeri girer, Hannibal, herkesin şaşkın bakışları arasında Utbe'nin linç edilmesine engel olur ve salondakilere şöyle seslenir:

Şurada, meclisin duvarları arasında, yaralı birini öldürebiliyorsunuz, ama içinizden biri bile yanımda değildi... Katliam şiddetlenince, sıkıntı büyüyünce, düşman bizi dört bir yandan kuşattığında, tek biriniz bile yanımda yoktu savaş meydanında! Sizin gibiler yüzünden kaybettik savaşı! Vatan düştü, yok oluşun eşiğine geldik!

تستطيعون هنا بين جدران المجلس ، ان تجهزوا على جريح ، لكن لم يكن واحد منكم الى جانبي عند ما استحر القتل ، وعظم الكرب ، واحاط في الاعداء في حومة الوغى . بمتلكم ايها القاعدون خسرنا المعركة ، وسقط الوطن واشرفنا على الهلاك. (el-Haddâd, 2018, s. 9)

Kartaca'nın soylu ve şık gençlerinden Mutabal, Hannibal'ın sözleri üzerine savaş meydanına çıkmak ve orada ölmek istemediklerini ifade eder. Bunun üzerine Hannibal Mutabal'a *Bir askerin özgürlük ve vatan uğruna savaşta ölmesi, senin gibi bin kişinin yaşammasından daha onurludur, çocuk!* şeklinde cevap verir.

Hannibal'ın salondaki insanlara verdiği cevap, bencillik kavramını toplumsal bir eleştiri diliyle yeniden vurgulamaktadır. Savaşın büyümesine ve vatanın tehlikeye girmesine karşı, insanların bu konuda hiçbir çaba sarf etmedikleri eleştirilmektedir. Bu durum, bencillik kavramını yansıtır niteliktedir. Nitekim bu pasajda toplumun belirli bir kesiminin, kendi bireysel rahatlık ve çıkarlarını vatanlarının kurtulmasına karşı öncelikledikleri vurgusu yapılmaktadır. Mutabal'ın sözlerine karşılık Hannibal'ın cevabı ise vatanseverlik kavramına ışık tutar. Bireyin vatan uğruna kendini feda etmesi vatanseverlik kapsamındadır. Hannibal özgürlük ve vatan uğruna bir kişinin kendi canından vazgeçmesini, bencil bireyin çıkarıcı tutumundan üstün ve erdemli görmektedir. Bu tutum, bencilliğe karşı bir yergi niteliğinde olup vatanseverliğin bencilliğe olan üstünlüğünü eleştirel bir dille sergiler niteliktedir.

Hannibal, salonda bulunan insanlara tepki gösterir ve ortamı büyük bir sessizlik kaplar. Hannibal Utbe'nin yanına gelerek sözlerine devam eder:

Utbe hain değildir, ey insanlar! Asıl hain sizsiniz! Onu öne sürdünüz, siz ise geri durdunuz. Onun ve kavminin ölmesini istediniz ki siz yaşayabilesiniz. Serveti, itibarı, ülkenin nimetlerini hep siz kaptınız. Ama... Hiçbir millet, zillet, boyun eğme ve kölelik içinde yaşayamaz. Eğer siz güzel bir yönetim göstermiş olsaydınız, adaletle hükmetseydiniz, insanlar arasında eşitliği sağlasaydınız ve kardeşçe birlik içinde bulunsaydınız, ülkemizi bu büyük felaket vurmazdı. Ve mazlum Berberi halkı, o en zor anda bizi yalnız bırakmazdı. Halkın insanlarını köle yerine koyanlar, onları sadece intikamı düşünmeye zorlarlar.

إن عطبة ليس بخائن أيها القوم . بل أنتم هم الخونة . قدمتموه وتأخرتم ، وأردتم أن يموت وقومه لكي تعيشوا . واستأثرتهم دونهم بالثروة والجاه وخيرات البلاد . انه لن تستطيع امة من الأمم ان تحيا حياة المذلة والخنوع والاستعباد . لو انكم أحسنتم السيرة ، وحكمتم بالعدل ، وسويتم بين الناس ، وكنتم إخوانا متكاتفين ، لما حلت

بربو عنا هذه النكبة . ولما خذلنا البربري المظلوم ساعة الشدة والحر ج. إن من اعتبر رجال الشعب عبيداً ، صيرهم لا يفكرون الا في الانتقام. (el-Medenî, 1950, ss. 9-10)

Hannibal'ın yukarıdaki sözleri etik liderlik, toplumsal tabakalaşma ve bencillik kavramları temelinde eleştirel vurgular barındırmaktadır. Pasajda insanların Utbe'yi savaşta öne sürerek bencilce tutum içerisinde olmaları, ihanet olarak nitelendirilmektedir. Erdem temellerinden yoksun bir yönetim anlayışının olumsuzluğu gözler önüne serilmekte ve toplumun en alt tabakasından olan köleler savunulmaktadır. Nitekim bencilliğin ve adaletle temellendirilmemiş bir liderliğin, toplumun gerek somut gerekse soyut açıdan bağlarının zayıflamasına ve tabakalaşmaya neden olduğu vurgusu yapılmaktadır.

Kartaca kadınlar heyeti salona gelir. Safu, heyetin lideridir. Salonda o an bulunan tüm Kartacalılara yaşanan kötü gidişattan dolayı pes etmemek gerektiğini, gerekeni yapmaya hazır olduklarını belirtir. Safu, soylu bir meclis üyesi olan Mutabal ile nişanlıdır. Savaşlara katılmayan Mutabal, ortama hâkim olan moral bozukluğunu göz ardı ederek Safu'nun yanına gider ve ona övgü dolu sözler söyler. Safu bu durumdan oldukça rahatsız olur ve nişanlısına şöyle söyler: *Senin gibi gençlerdir bu milletin felaketine sebep olanlar. Vatani savunma zamanında geri durup mücadeleden kaçanlar... Tarih önünde bu ülkenin başına gelen felaketin sorumlusu onlardır. Kahramanlar savaş meydanında can verdi, düşman her yandan üzerimize çökmüşken, sen bütün bunlara gözlerini kapatıyor, sadece sevdanı mı düşünüyorsun?*

إن أمثالك من الشبان الذين تقاعسوا عن خدمة الوطن، وتخاذلوا في ساعة الجهاد، هم سبب نكبة الامة. وهم المسؤولون أمام التاريخ عن مصيبة الوطن. لقد مات الابطال في ساحة الوغى، والعدو يخيم علينا من كل جانب، وانت تتعامى عن كل ذلك، ولا تفكر إلا في حبك وغرامك؟ (el-Haddâd, 2018, s. 13)

Safu'nun nişanlısı Mutabal'a verdiği cevap, onun bencil tavrını ortaya koyar niteliktedir. Mutabal'ın savaş zamanında kendi mutluluğunu düşünmesi, toplumun değerleri açısından aykırı bulunmaktadır. Yine o, kendi çıkarları uğruna savaş durumunda olan ülkenin diğer bireylerini göz ardı etmektedir. Safu'nun ifadeleri aracılığıyla bir ülkenin bencil bireyleri, insanların savaşlarda yaşadığı felaketin ana nedeni olarak hedef alınmakta ve eleştirilmektedir.

Safu, Mutabal'a olan tepkisini sürdürmektedir: *Benim kocam korkaklardan biri olmayacak. Savaş! Vatanını savun! Milletin bayrağını yücelt! Sonra çık karşıma;*

belki o zaman sana başka bir gözle bakarım. Safu'nun bu cümleleri, vatanseverliğin önemini vurgulamaktayken, bireyin vatani uğruna kendi bireysel faydalarından vazgeçmeme durumunu ise korkaklık olarak nitelendirmektedir. Vatansever olmak ve vatani için savaşmak, korkaklık kavramı ile zıt olarak pasaj içerisinde vurgulanmıştır.

c. Güç Zehirlenmesi

Güç zehirlenmesi kavramı çerçevesinde yönetici, kendisini diğer insanlardan daha üstün görerek sahip olduğu yetkiyi kötüye kullanabilir. Bunun sonucunda yöneticinin tutum ve eylemlerinde olumsuz anlamda değişiklikler meydana gelebilir. Bu süreç, güç zehirlenmesinin aşamalarını oluşturur. Yöneticilik statüsü, çekiciliği ve barındırdığı güç ile yöneticinin güç zehirlenmesi yaşamasına neden olabilir. Yine gerek askeri, gerek siyasi sahada kibir kavramı, yöneticiler adına tehlikeli bir nitelik olarak değerlendirilmektedir. İnsan benliği açısından bakıldığında, güce erişim beraberinde benmerkezci yaklaşımı getirmektedir. Savaş, siyaset ve otorite ve güç gibi etkenler nedeniyle yöneticinin bu yaklaşım içerisine girme ve kibir duygusuna kapılma olasılığı artmaktadır.(Gümüş, 2024, ss. 13-14) Eserde ise devletlerin birbirlerine karşı takındığı tavır, güç zehirlenmesinin bir örneği olarak bu kavram çatısı altındadır.

Hannibal ve meclis üyeleri Kartaca meclis salonundadır. Vezirlerden biri Hannibal'a, Roma'ya karşı mağlup durumda olduklarını, Romalıların Kartaca kıyısında yer alan denizi sahiplendiklerini ve izin verilmedikçe kimsenin suya dokunamayacağı şeklindeki düşüncelerinden bahseder. Hannibal şöyle cevap verir: *Bu aşırı kibir, milletlerin ölümcül hastalığıdır. Bir millet, yalnızca güce dayanarak yaşarsa ve bu gücün etkisiyle sağduyuyu ve hikmeti kaybederse, o milletin sonu yıkım ve yok oluş olacaktır, ne zaman olursa olsun.*

Yaşanan savaş nedeniyle benlik duygusuna hizmet eden benmerkezci yaklaşım, kendini Roma'nın yönetici ve askerlerinde de göstermektedir. Hannibal ise Roma'nın benmerkezci yaklaşımla denizi sahiplenmesini kibirli bir tutum olarak görmekte, bu kibri ölümcül bir hastalık olarak yorumlamaktadır. Yine Roma'nın yalnızca güç olgusuna dayanarak devlet yaşamını sürdürmesi belirtilmektedir. Hikmetten, sağduyudan yoksun ve temelini kibirden alacak bir gücün, sonuç olarak devleti yıkıma götüreceği vurgulanmaktadır. Bu vurgu, güç zehirlenmesi kavramı temelinde toplumsal bir eleştiri niteliğindedir.

d. Direniş

Direniş, farklı yorum ve tanımlamalar yapılan bir kavram olmakla birlikte bu kavram için yapılan iki temel tanımlamada uzlaşma varıldığı kabul edilmektedir. Bu tanımlardan biri direnişin sadece bir düşünce değil, aynı zamanda eylem de içermekte olduğudur. Direnişin her zaman bir güç veya otoriteye karşı yapılması da, direnişin genel kabul gören bir diğer niteliğidir. Bu bağlamda direniş, baskı bağlamında ortaya çıkan bir olgudur. Bu bağlamda direniş gösteren halk, genel anlamda mağlup olmuş veya işgale uğramış bir halk olarak değerlendirilir. Fransız filozof Michel Foucault'un (1926-1984) direniş kavramına ait görüşleri, önem verilen ve değinilmesi gereken görüşlerden kabul edilmektedir.(Baaz vd., 2016, s. 139; Gottlieb, 1983, s. 34) Foucault direniş kavramı çerçevesinde tanımlamalar yaparken, direniş ile baskı-otorite kavramlarını tez ve antitez ilişkisi olarak değerlendirir. Ona göre direniş olanağının kalmadığı bir yerde baskı ve dayatma gücü başlar. Direniş, karşıt gücün dışında farklı bir öznel doğuşun gerçekleşmesini ister. Bu durum, karşıt gücü onaylamamayı doğurur. Direniş için özneliliğin arandığı ve otoritenin reddedildiği bu süreç, itici faktör niteliğindedir. Foucault özgürlük kavramını da direniş kavramı içerisinde bir parça olarak kabul eder. Özgürlük ve direniş, Foucault'a göre aynı şey değildir. Özgürlük, direnişin gerçekleşmesine olanak sağlayacak kapasitede bir kavramdır.(Işık, 2012, ss. 109-111) Bu kavram, Kartacalıların Roma Devleti'ne karşı direnişlerini aktarmada ve direnişin gerekliliğini toplumsal açıdan vurgulamada aracı rol oynamıştır.

Vezir ile Hannibal yaşanan savaş üzerine konuşmaya devam ederler. Hannibal'ın cevabına rağmen vezir yine de ümitsizlik içerisinde. Roma'ya karşı savaşın kaybedilmesine ve ağır şartlara değinir. Hannibal ise şu sözleri dile getirir: *Bir savaşın kaybı büyük bir mesele değildir. Gerçek kayıp, milletin direniş ruhunun çökmesidir ve zalimlere boyun eğmesidir.*

Hannibal'ın yukarıdaki cevabı aracılığıyla direniş kavramının önemi ve ne olduğu toplumsal bir mesaj niteliğinde yansıtılmaktadır. Bir millet, savaş kaybedilebilir. Diğer yandan milletin direniş ruhunu kaybetmesi ve baskıya boyun eğmesi, onlar adına asıl tehlikeyi oluşturur. Nitekim Foucault'un görüşü ele alındığında, bir tez olarak yorumlanabilecek baskı kavramının antitezi, direniş kavramı olacaktır. Direniş, baskının olduğu yerde var olur. Bir milletin baskıya maruz kaldığı

devlete karşı direniş ruhunu kaybetmesi, yapılan baskıya karşı koyacak başka bir gücün kalmaması anlamına gelir. Nitekim direniş bir eylemdir. Bu eylemin kaybedilmesi de zorbalığa uğrayan milletin yok oluşunu başlatan etkindir. Hannibal'ın ifadeleri, bu yaklaşımı yansıtır nitelikte olup toplumsal bir mesaj görevi görmektedir.

Hannibal ve veziri arasında devam eden diyalogları salona giren bir asker böler. Asker Berberi kralı Mazigh'in geldiğini haber verir. Kral Mazigh içeri girer. Hannibal ve Mazigh, iki müttefik ve dosttur. Hannibal Mazigh'e övgü dolu sözler söyler ve Mazigh de aynı şekilde karşılık verir:

Sen adaletle hükmettin, halk arasında eşitlik sağladın, ayrımcılığın izlerini sildin, bu yüzden boyunlar sana eğildi ve halk sana minnettarlığını sundu. Bir yönetici adil olursa, yönetilenler ona boyun eğer.

لقد حكمت بالعدل ، وسويت بين الناس ، ومحوت آثار العنصرية ، فدانت لك الرقاب .حومة الوغى واعترف لك الشعب بالجميل . وإذا عدل الحاكم ، انقاد المحكوم. (el-Haddâd, 2018, s. 16)

Bu cümleler etik liderlik ve toplumsal tabakalaşma kavramlarıyla ilgili olarak eleştirel mesajlar barındırır niteliktedir. Yöneticilikte adil olmak övülmekte, bu bağlamda liderliğin erdem temellerine dayalı olması yeniden vurgulanmaktadır. Diğer yandan adil yöneticinin halk arasında ayrımcılık yapmaması da olumlu bir özellik olarak yansıtılmış, hiyerarşik yapılanmaya karşı bir duruş mesajı verilmiştir. Erdemli ve adil yönetici vurgusu, bu diyaloglarda kendisini yeniden göstermiştir.

Kartaca meclis salonunda bulunan herkes yaşananlardan ve verilen kayıplardan dolayı ümitsizlik içerisinde. Hannibal ise pes etmemek gerektiğini halkına sürekli vurgulamakta ve onlara moral vermeye çalışmaktadır. O sırada Roma elçisi Latonius'un geldiği haber verilir. Latonius, sert tavrından ödün vermeksizin Hannibal'ı ve Kartacalıları siyasi açıdan tehdit eder. Onlardan boyun eğmelerini ve Kartaca soylularını rehin olarak vermelerini ister. Roma elçisi sözlerini bitirip salondan çıktıktan sonra vezirler, meclis üyeleri ve halk, Roma'ya boyun eğmek gerektiği konusunda hemfikir olmuştur. Hannibal şöyle söyler: *Artık yeter, bu aşağılanma ve bu hakaret yeter. Eğer boyun eğmek istiyorsanız ve teslim olmayı kararlaştırdıysanız, bunu asla benim elimle yapmayacaksınız. Vatanımın mağlup olmasına sabrettim; ama vatanımın aşağılanmasına asla sabretmem.* Hannibal'ın bu sahnedeki tutumu,

vatanseverlik örneği olma açısından önem taşımaktadır. Nitekim vatani için aidiyet ve sorumluluk bilincinde olma, vatanının gelişimini ve ilerlemesini isteme, eylemleriyle vatanına katkıda bulunma gibi niteliklere burada vurgu yapılmaktadır. Duygusal ve eylemsel açıdan vatanseverlik kavramına bu pasajda yer verilmiştir. Diğer yandan Hannibal'ın baskı ve zorbalığa karşı boyun eğmemeye kararlı tutumu ise özgürlük arzusunu yoğun şekilde ortaya koyar niteliktedir. Özgürlük ve direniş kavramlarının iç içe oluşu, burada da gözlemlenmektedir.

Kartaca'nın Roma karşısında hiçbir açıdan durumu iyi değildir. Hannibal'ın müttefiki olan Suriye Kralı Antiochus da Roma'ya karşı kritik bir yenilgi alır. Hannibal, bu nedenle daha sonra Bitinya'ya gider ve Bitinya kralı Prusias'tan yardım ister. Prusias, Hannibal'ı korumasına alır. Fakat daha sonra Roma konsülü olan Flamininus Bitinya'ya gelir. Flamininus, Prusias'tan Hannibal'ı kendilerine teslim etmelerini, aksi takdirde Bitinya krallığı'nın işgal edileceğini söyler. Roma Devleti güçlü bir devlet olduğundan kral ile vezirleri bu konuda çaresiz ve kararsız kalır. Fikir alışverişleri yapılır, Flamininus'un tehditleri sonrası Prusias ve vezirleri çaresiz bir şekilde Hannibal'ı Roma'ya teslim etmeye karar verir. Diğer yandan kraliçe bu durumu bir ihanet olarak görerek alınan karara karşı çıkar. Hannibal'ı Roma'ya teslim etmek istemez. Bu nedenle Hannibal'ın gizlice getirilmesini ister. Bitinya'ya birlikte göç etmiş olan Hannibal, Safu, Mutabal ve birkaç asker kraliçenin olduğu yere getirilir. Mutabal zaman içerisinde olgunlaşarak savaşçı bir kişiliğe dönüşmüştür. Kraliçe, Flamininus'un isteğini, kralın da çaresizce bunu kabul ettiğini Hannibal ve yanındakilerine bildirir. Daha sonra kraliçe, Hannibal'ı bu tehlikeye karşı uyarmış ve vicdanı rahatlamış bir şekilde salondan çıkar. Safu, Mutabal ve askerler endişe içerisinde ne yapılması gerektiğini düşünür. Fakat askerler etrafi kuşatmıştır. Hannibal şöyle der: *Benim için artık sona gelindi. Ama sizin mücadeleniz devam edecek. Sizden sonra bu mücadeleyi, düşman vatanın bağrına çökmüş olduğu sürece evlatlarınız sürdürecektir. Direniş, bir adam için bitebilir. Ama bir halkta her zaman devam eder.*

Yukarıdaki pasaj, direnişin belirli bir baskıya karşı zorunlu bir gereklilik olduğunu yeniden vurgulamaktadır. Direnişin özellikle toplumsal işbirliğiyle yapılması gerektiği, verilen mesajlardandır. Bu bağlamda baskı ve zorbalığa uğrayan bir ülkenin vatandaşları sadece vatansever bir halk kahramanının direnişini izlememeli, hep birlikte direnişe katılarak özgürlük mücadelesini vermelidir. Bu

bağlamda direnişin temel gücünü tek bir bireyden değil, halktan aldığı vurgusu yapılmaktadır.

Hannibal için artık başka bir yere göç etme olanağı kalmamış, askerler etrafı kuşatmıştır. Roma'ya teslim olmak ise onun için son olasılık olarak dahi görülecek bir seçenek değildir. Hannibal bu yüzden intihar etmeyi seçer. Hançeriyle yüzüğünde bulunan gizli bir bölmeyi deler ve bölme içerisinde bulunan zehri emer. Zehrin etkisiyle güçsüzleşerek ve acı içinde koltuğa düşer. Şöyle söyler: *Zulmedenlerin sonu daima karanlıktır.* Mutabal, üzgün bir şekilde Hannibal'a bundan sonra ne yapılmasını emrettiğini sorar. Hannibal şöyle söyler: *Çabuk vatan topraklarına dönün. Ümitsizliğe ve karamsarlığa karşı direnin. Milletin safını birleştirin, direnişi örgütleyin.* Hannibal daha sonra Berberi kralı Mazigh'e döner ve şöyle söyler:

Kenan oğullarıyla tek yürek olun. Sevinçte ve kederde kardeş olun. Siz aynı soydansınız, aynı vatanda yaşıyorsunuz. Öyleyse el birliği edin, düşmana karşı tek vücut olun. Roma'nın zorbalığı bitecektir... Onun ardından her türlü zorbalık da geçip gidecek. Ancak kendi varlığının bilincinde olan, özgürlüğü için savaşan, varlığını ve birliğini koruyan milletler yaşayacak.

كن يداً واحدة مع بني كنعان ، كونوا إخواناً في السراء والضراء . انتم بنوا سلالة واحدة ، تسكنون وطناً واحداً ، فكونوا يداً على من سواكم . إن طغيان رومة سيمضى ، وسيمضى من بعده كل طغيان آخر . ولا حياة إلا للأمم الشاعرة بوجودها ، المجاهدة في سبيل حريتها . المحافظة على كيانها ووحدتها (el-Medenî, 1950, s. 43)

Vatansever bir direnişçinin, ölmek üzereyken vatanının özgürlüğü için halkına gereken öğütleri ve emirleri vermesi toplumsal bir mesaj açısından önem taşır. Nitekim bu durum, direnişçi vatansever bireyin, milletini zorbalıktan kurtulmasını ve kendilerine ait bir özneliliği elde etmelerini arzuyla istediğini göstermektedir. Bu yaklaşım, vatanseverlik ve direniş kavramlarıyla yakından ilgilidir. Yine bu pasaj aracılığıyla zulüm ve zorbalığa karşı eleştiriler açıkça yansıtılmaktadır. Diğer yandan direniş için gerekli ana etkenlerden biri olan özgürlük, burada yeniden kendini göstermektedir. Toplumu oluşturan tüm hiyerarşik tabakalar göz ardı edilmekte, toplumun bütünüyle düşmana karşı birleşmiş bir güç olması gerektiği vurgulanmaktadır. Bu bağlamda zorbalığa karşı kişisel çıkarları göz ardı etmek, bencillik duygusundan arınmak ve vatan için güç birliğini sağlamak gerektiği, bu cümlelerde yer bulmaktadır.

Eserin son sahnesinde, Hannibal yaşamını yitirmeden hemen önce şu sözleri söyler: *Elveda vatanım, elveda milletim, Elveda mücadelemın yoldaşları... Zalimlerin vay haline... Ben ölüyorum, yaşasın özgürlük! Vatan sağ olsun!*

وداعاً وطني . وداعاً امتي . وداعاً رفقاء جهادي . ويل للظالمين . انا اموت فلتحي الحرية ، والمجد للوطن

(el-Haddâd, 2018, s. 43)

Hannibal ölür. Bir asker salona girer ve Kral Prusias'a Romalı elçilerin geldiğini haber verir. Prusias'ın onayıyla Romalı elçiler salona girer ve Hannibal'ın öldüğünü görürler. Kral Prusias elçilere Hannibal'ın artık öldüğünü ve Roma'ya dönmelerini söyler. Fakat şu cümleleri de ekler: *Zulüm azgınlaşır, fakat sonunda ezilir. Milletlerin özgürlüğü ise mutlaka galip gelir.* Roma elçileri, yüz ifadelerinden morallerinin bozulduğu anlaşılacak şekilde dışarı çıkarlar ve Roma'ya doğru yola koyulurlar.

Hannibal'ın eser boyunca yansıtılan liderlik nitelikleri, onun adalet temelli bir yöneticiliği temel aldığını gösterir. Bu bağlamda erdem temelli liderliğin gerekliliği, Necib el Haddad'ın Selahaddin Eyyubi karakterinden sonra Ahmed Tevfik el-Medeni'nin Hannibal karakteri ile de toplumsal mesaj niteliğinde yansıtılır. Milletlerin baskıcı, zorba ve güç zehirlenmesi yaşayan yöneticilerine karşı duruşu, ancak vatanseverlik, özgürlük arzusu ve direniş ile olanaklıdır. Bu uğurda bencillik, ötekileştirme ve hiyerarşik yapı göz ardı edilmeli ve tek yürek olunmalıdır. Eserde yer alan *yaşasın özgürlük ve vatan sağolsun* söylemleri, slogan niteliği taşıyarak eserin vermek istediği temel mesajı oluşturmaktadır. Bununla birlikte eserin 19. yy ve sonrası Cezayir özelinde mesajlar taşıdığını ifade etmek mümkündür. Bencillik ve güç zehirlenmesi kavramları, dönemin liderlerine karşı yapılan eleştirileri barındırır niteliktedir. Cezayir'in uzun yıllar boyunca Fransa'nın işgaline maruz kalması ve bağımsızlık için savaşıması ise eserde direniş ve vatanseverlik kavramlarıyla açıkça vurgulanmaktadır. Bu bağlamda Necîb el- Haddâd'ın Cezayir toplumuna direnişin ve vatani savunmanın önemini bu eser aracılığıyla ilettiğini söylemek mümkündür.

1.4.4. Suriye’de Tiyatronun Gelişimi ve Öne Çıkan İsimler

Modern Arap tiyatrosunun başlangıç yıllarında, Suriye’de Arap tiyatrosunun modern temellerini atma arzusunu taşıyan sanatçıların varlığı görülmektedir. Diğer yandan bu sanatçılar, daha sonra ünlerini kaybetmiş ve o dönemde oyunları çoğunlukla

basılmamıştır. Bu dönemlerde Suriye çeşitli millet, kültür ve dinlerden olan bireylerin birlikte yaşamakta olduğu bir yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim oyun yazımında ilk sanatçıların Suriyeli Hristiyanlardan oluştuğu bilinmektedir. 18. yy sonlarında ve 19. yy'da Batı tarzı okullarla ilk tanışanlar da Suriyeli Hristiyanların çocukları olmuştur. Suriye toplumunun farklı kesimlerinin, tiyatrodaki farklı dil kullandığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda Suriye tiyatrosunda eğitilmiş ve aristokrat bireyler edebî ve resmi dili tercih ederken hizmetçiler gibi halk tabanından bireylerin daha yerel bir dil kullandıkları görülmektedir. Bununla birlikte Suriye'de tiyatro eserleri çoğunlukla edebî bir Arapça kullanılarak kaleme alınmıştır. (Turan, 2011, s. 206; Gökgöz, 2023, ss. 524-526)

1.4.4.1. *Sadullah Bustanî* (سعد الله البستاني)

Suriye'de tiyatro sanatı, kendisini ilk olarak Sa'dullah el-Bustânî ile göstermiştir. Sa'dullah el-Bustânî, Suriye tiyatrosunun bilinen en eski ismi olarak öne çıkmaktadır. Bir tiyatro grubu kuran el-Bustânî, bu grupta özellikle tiyatro konusunda becerikli gençlere yer vermiştir. Yaptıkları etkinliklerle az bir süre içerisinde Suriye'de ünü artmış olan el-Bustânî'nin bu grubu, daha sonra Mısır'a gitmiştir. Grubun Mısır'a bu göçü, tiyatro sanatının Suriye'de özellikle ilk dönemlerde gelişim hızının düşmesine neden olmuştur. Suriye'de 1850 ve sonraki yıllarda farklı dergilerde ve özellikle *el-Âdâb* adlı dergide sunulan tiyatro metinlerinin varlığına da rastlanmaktadır. Sa'dullah Vennus, Halil Hindavi ve İsmail Basal gibi yazarlar da bu dönemin yazarlarındandır. Bu yazarlar sadece tiyatrodaki değil farklı türlerde de eserler ortaya koymuştur. Dönemin yazarları toplumsal sorunlar, milli duygular, işçi kavramı ve Filistin gibi temalar üzerinde çalışmalar kaleme almışlardır. (Emekli, 2017, ss. 206-207)

1.4.4.2. *Ebu Halîl el-Kabbânî* (أبو خليل القباني)

Suriye tiyatrosunda Ebu Halîl el-Kabbânî (1833-1903), bu sanatın Suriye'de doğuşu ve gelişiminde öncü kişilerden kabul edilmektedir. el-Kabbânî'nin ailesi Türk kökenli olup Konya'dan Suriye'nin başkenti Şam'a göçmüştür. el-Kabbânî Şam'da doğmuş, çocukluk yıllarında farklı kurumlarda din eğitimi almış, bu eğitimlerin yanı sıra gerek tiyatro gerekse müzik alanında yetenekli olduğu fark edilmiştir. 1865'de ve sonraki birkaç yıl, el-Kabbânî'nin tiyatro sanatına giriş yaptığı dönemler olarak kabul

edilmektedir. Nitekim el-Kabbânî, Lübnan'ın öncü yazarlarından Marûn en-Nakkâş ve İbrahîm el-Ahdeb'i inceleme fırsatı bulmuştur. el-Kabbânî, dönemin Lübnan'ında Marun en-Nakkaş'ın eserleri dahil olmak üzere operet türündeki tiyatrolardan haberdar olmuştur. Lübnan tiyatrosunun bir diğer önemli ismi İbrahim el-Ahdeb ise bir tiyatro grubuyla 1868 yılında Şam'da bir oyun sergilemiş, el-Kabbânî oyunu izleyenler arasında yer almıştır. el-Kabbânî gerek Marûn en-Nakkâş gerekse Selim en-Nakkâş'tan etkilenmiş, geleneksel öyküleri ve İslami unsurları içeren oyunlar üretmeye koyulmuştur. el-Kabbânî, bu oyunlarında ilgili olduğu dans ve müzik öğelerini de eklemiştir. Bir tiyatro grubuyla Şam'da tiyatro etkinliklerini devam ettiren el-Kabbânî, kendisine yönelik birtakım dinî eleştiriler dolayısıyla 1884 yılı itibarıyla topluluğuyla birlikte Mısır'a gitmiştir. el-Kabbânî, Mısır'da kırsal kentler dahil olmak üzere farklı yerlerde oyunculuk yapmıştır. el-Kabbânî ve grubu, daha sonra Kahire'de birçok tiyatro binasında çıkan bir yangın olayından etkilenerek dağılma sürecine girmiştir. Bu yangın olayıyla birlikte el-Kabbânî de Suriye'ye dönmüş ve ilerleyen zamanlarda yoksun bir yaşam sürmeye başlamıştır. Halil el-Kabbânî, daha sonra Şam'da bir hastalık geçirmiş ve 1903 yılında yaşamını yitirmiştir. (Fetuh, 2009, s. 6; Gökgez, 2020, ss. 6463-6465; Starkey, 2006, s. 34; Tur, 2011, s. 281)

1.4.4.3. Sa'dullah Wannous (سعد الله ونوس)

Sa'dullah Vennus, 1941 yılında Suriye'nin Tartus ilinin Huseyn el-Bahr köyünde doğmuş olup Suriye tiyatrosunda öne çıkan yazarlardandır. 1959 yılında liseyi bitiren Vennus, 1963 yılında ise Kahire Üniversitesi Gazetecilik Bölümü'nden mezun olmuştur. 1966 yılında Sorbonne Üniversitesi'nde tiyatro edebiyatı eğitimi için Fransa'ya gitmiş ve bu eğitimini 1968 yılında tamamlamıştır. Hayatı boyunca farklı dergi ve gazetelerde görev almıştır. Sa'dullah Vennus'un birçok oyunu, Arap tiyatrosu adına yankı uyandıran oyunlar olarak kabul edilmiştir. Yaşamının son dönemlerinde kansere yakalanan Vennus, 14 Mayıs 1997'de Şam'da hayatını kaybetmiştir. Tiyatrocu bir kişilik olarak Sa'dullah Vennus, *siyasal tiyatro* adını verdiği özgün bir tiyatro anlayışı oluşturmuştur. *Tiyatro içinde tiyatro* tekniği de Vennus'un kullandığı tekniklerdendir. Vennus'un kullandığı bu teknik Arap tiyatrosu için yeni de yeni bir teknik niteliğinde olmuştur. Vennus, İtalyan edebiyatçı Luigi Pirandello'dan etkilenerek bu tekniği uygulamıştır. Ünlü tiyatrocu William Shakespeare de *Hamlet*

oyununda tiyatro eseri içinde tiyatro sahnesi ekleyerek bu tekniği kullanmıştır.(Abdulhamid, 2017, ss. 437-441)

1.4.4.4. Eser: الملك هو الملك (Kral Kraldır)

Suriyeli tiyatrocusu Sadullah Wannous, 1977 yılında kaleme aldığı *Kral Kraldır* adlı eserini oluştururken Binbir Gece Masalları içerisinde yer alan bir masalı temel almıştır. Diğer yandan bu eser, özellikle modern Arap dünyasında var olan gerçekliklere uygun nitelikler taşımaktadır. Sadullah Wannous bu eser aracılığıyla dönemin sorunlarına ve kendi toplumunun kaygılarına değinmektedir. Gerek sanatsal gerekse düşünsel açıdan eserin temelini bu amaç oluşturmaktadır.(Ali, 2021, s. 182; Merûşî, 2014, s. 137)

Çalışmamızda incelemesi yapılan eser, Sadullah Wannous'a aittir. Eserde *İktidar* kavramı öne çıkmaktadır. Yine daha önceki eserlerde incelemesi yapılan *Etik liderlik*, *Ötekileştirme*, *Toplumsal tabakalaşma* ve *Yabancılaşma* kavramları bu eserde de kendisini göstermektedir.

a.İktidar

İktidar kavramının genel tanımı, belirli bir birey veya topluluğun diğer insanlara karşı güç kullanabilme yetkinliğine sahip olması olarak yapılabilir. İktidar bu gücü kendi arzuları doğrultusunda, insanların onayını alma zorunluluğu olmaksızın kullanarak onların eylemlerini yönetebilir, yön verebilir ve denetleyebilir. Hayatın farklı alanlarında var olan iktidar olgusu, bilimsel açıdan daha çok siyasi ve sosyolojik alanda ele alınmaktadır.(Bayram, 2003, s. 35) Alman sosyolog Max Weber'e (1864-1920) göre siyasi açıdan düşünüldüğünde iktidar kavramının saf siyasi güçle oluşması çok nadir bir durumdur. Ona göre siyasi iktidar, baskıcı ve fiziksel güç ile saf siyasi gücü aynı anda barındıran bir kavramdır. (Haugaard, 2010, s. 1050) Nitekim bu kavram, eserin ana karakterlerinden olan kral ve celladın halkına karşı tutumunu yansıtmada etkin rol oynamıştır. Yine bu kavram, yönetici ile yönetilen arasındaki ilişkiyi gözler önüne sermede temel kavram niteliği taşır.

Sadullah Wannous'un *Kral Kraldır* adlı tiyatro eseri, ilk olarak eserde yer alan karakterlerin kendi rollerini tanıttığı, olay örgüsünün kapsamı dışındaki bölümlerle başlar. Bu giriş bölümünde her bir karakter kendi rolünün ne olduğunu söylemekte,

kimi karakterler ise *bu bir oyun veya biz oyun oynuyoruz* gibi ifadeleri dile getirmektedir.

Urkub: Serbest!

Cellat: Yasak!

Urkub: Serbestle yasak arasındaki bu savaş, insanlık kadar eski! Ayaktakımı, cahil kalabalıklar, halk... İsmimiz çok, saymakla bitmez. Ama serbest olanı istemekten asla doymayız!

Cellat: Ve biz... Asil krallar, prensler, efendiler! Bizim de sayısız adımız var. Ama yasak koymaktan hiç yorulmayız!

عرقوب - مسموح!

السياف - ممنوع!

عرقوب - والحرب بين المسموح والممنوع قديمة قدم البشرية. الدهماء, الرعاع, العامة. ولنا من الأسماء ما لا يحصى، لا تشيع من طلب المسموح!

السياف - والعظام الملوك, الأمراء السادة, ولنا من الأسماء ما لا يحصى لا نتعب من فرض الممنوع! (Vennûs, 1980, s. 2)

Halk tabakasından biri olan Urkub adlı karakter ile cellat karakteri arasında, kendi toplumsal statülerine dair söylemler yer almaktadır. Urkub'un alegorik açıdan *serbest* ifadesini celladın ise *yasak* ifadesini temsil etmesi, yönetilen ve yönetici arasındaki mücadeleyi gözler önüne sermektedir. Urkub yönetilen-halk, cellat ise iktidar-yöneticilik kavramları altında değerlendirilebilir. İktidar kavramının verilen genel tanımında yer alan *gücü kullanabilme yetkinliği* ifadesi, celladın *yasak* söyleminde ortaya çıkmaktadır. İktidar kavramı bağlamında celladın *yasak koymaktan hiç yorulmaz* ifadesi de önemli bir toplumsal eleştiri söylemi olarak değerlendirilebilir.

Urkub'un *ayaktakımı, cahil kalabalıklar, halk* ifadesi, iktidar tarafından yapılan baskıya kimlerin maruz kaldığını açıkça ortaya koyarken, toplumsal tabakalaşmanın izlerini de barındırmaktadır. Diğer yandan cellat da Urkub'un bu cümlesini üst tabakalara ait bir birey olduğunu vurgulayarak cevaplamaktadır. Eserin giriş bölümünde yer alan bu pasaj, iktidar ve toplumsal tabakalaşma kavramları altında toplumsal eleştiriler barındıran bir bölüm olarak değerlendirilebilir.

Eserde karakterlerin kendilerini tanıttığı giriş bölümünde Urkub ve Celladın karşılıklı konuşmaları devam etmektedir. Urkub Cellada hayal kurmakta, kuruntuya kapılmakta ve rüya görmekte bir sorun olup olmadığını sorar. Cellat her seferinde sorun olmadığını belirtir. Fakat daha sonra Urkub *Ya hayal gerçeğe dönüşürse?* diye sorar ve Cellat *Yasak!* şeklinde yanıtlar. Urkub *ya kuruntu isyana dönüşürse?* Şeklinde yine sorar ve yanıt yine *Yasak!* olur. Urkub'un son olarak *Ya rüyalar birleşir, harekete geçerse?* (أو تتحد الأحلام إلى الأفعال) sorusuna da Cellat aynı şekilde yanıt verir. Toplumsal eleştiri açısından ele alındığında hayal, kuruntu ve rüya birer alegorik ifade niteliğinde değerlendirilebilir. Hayal kurmak ve kuruntuya kapılmak, halkın özgür düşünce ve bilinç kazanma arayışı olarak yorumlanabilir. Rüyaların birleşmesi ifadesi ise toplumu oluşturan bireylerin despot iktidara karşı güçlerini birleştirmesi anlamını taşır niteliktedir.

Eserde yer alan karakterlerden birisi olan Ebu İzze, iflas etmiş eski bir tüccar olan yoksul bir adamdır. Eserin ana karakterlerinden olup alegorik açıdan önem taşımaktadır. Karakterler kendini tanıtmaya ve hayallerini anlatmaya devam eder. Sıra ona geldiğinde Ebu İzze öne çıkarak şu cümleleri söyler:

Bu ülkenin kralı oluyorum! Halkın tepesine iki günlüğüne olsa bile demir yumrukla biniyorum! Mührü beyaz kâğıda basarım ve kimse karşı çıkamadan her dediğim olur!

وأشد القبضة ولو يومين على العباد. أنقش الختم على بياض، فينقضي (Vennûs, 1980, s. 2)
أمري بلا اعتراض

Ebu İzze'nin kral olup halkı demir yumrukla yönetme hayali, toplumun alt sınıfında yer alan bireyin despot iktidar olma arzusunu gözler önüne sermektedir. Bu anlayış, alt sınıftan olan bireyin açısından iktidarın zorbalık ve otoriter olma kavramlarıyla iç içe geçtiğini gösterir niteliktedir. Ebu İzze'nin son cümlesine göre o kral ve olduğunda ve kimse ona karşı çıkamaz. Bu söylem de iktidar kavramı tanımında da geçtiği üzere *insanların onayını alma zorunluluğu olmaksızın* ifadesini yansıtır. Diğer yandan dile getirilen tüm iktidar odaklı toplumsal eleştirilerin, Weber'in siyasi iktidar hakkında yer verilen görüşüne de uymaktadır. Nitekim gerek siyasi iktidarı yansıtan celladın söylemleri, gerekse kral olması durumunda Ebu İzze'nin söylemleri, siyasi iktidarın gücünü saf siyaset temelinden almadığı görüşünü

desteklemektedir. Eserin giriş bölümünde yer alan toplumsal eleştiri içerikli pasajlarda despot iktidar vurgusunun ana odak noktası olduğu görülmektedir.

Karakterler giriş bölümünde kendilerini tanıtmaya devam eder. Ubeyd ve Zahid, eserde yer alan ve dilencilik yapan karakterlerdendir. Zahid ve Ubeyd'in ifadeleri şu şekildedir:

Zahid - Hayatta nasıl kenara itilmişsek, hikâyemizde de hep öyle kalacağız.

Ubeyd - Bazen orada bazen burada çıkarız ortaya. Ama hep küçük aralarda, oyunun dışında...

زاهد: سنبقى منزويين في هذه الحكاية كما هو حالنا في الحياة

عبيد: مرة نظهر هنا ومرة نظهر هناك، ولكن في فواصل صغيرة وخارج سياق (Vennûs, 1980, s. 4)
اللعبة

Zahid ve Ubeyd'in kendilerini tanıtmaktan yola çıkarak toplumsal tabakalaşma kavramına ulaşılabilir. Dilencilik, ekonomik yoksunluk nedeniyle toplumun en alt tabakalarına ait insanların yapacağı bir eylemdir. Zahid'in söylemi aracılığıyla ise dilencilik yapan veya yapmak zorunda kalan insanların toplumdan nasıl dışlandığı aktarılmaktadır. Bu bağlamda pasajda toplumsal tabakalaşma sonucunda farklı tabakalara ait olan bireylerin birbirini dışlayabileceğine vurgu yapılmıştır. Nitekim toplumsal tabakalaşmanın bireyler arası eşitsizlikleri sistematikleştirdiğine değinilmiş olup, dışlanma durumu da bu sistemin sonucunda oluşan durumdur.

Karakterlerin kendilerini tanıttığı ve hayallerini anlattığı giriş bölümü sona erer. Giriş bölümünden sonra olaylar kralın sarayında başlamaktadır. Kral ve veziri saraydadır. Kral bıkkınlık ve can sıkıntısı yaşadığını vezirine söyler. Vezir, kralın can sıkıntısını gidermek için saray içinde alışlagelen eğlenceleri önerir fakat kral bu önerileri heyecan verici bulmayarak beğenmez. Kral için bu kez farklı bir eğlence olmalıdır. Düşünür ve şöyle söyler: *Ülkeyle alay etmek istiyorum... Halkla eğlenmek!* Daha sonra vezirine şehre inmeyi teklif eder. Bu kez veziri bu teklifi beğenmediğini dile getirir:

Halk... Kurbağalar gibi vıraklar durur. Fark etmediniz mi? Önceki gezilerimizde karşımıza hep şikâyet edenler çıktı. Nankörlerin dili uzun olur. Korkarım o dillerin zehirli tükürüğü size de sıçrar, canınızı sıkar ya da öfkenizi kabartır.

إلا أن العامة كالضفادع لا تمل النقيق. أما لاحظت .. لم تلتق في جولتنا السابقة إلا من يشكو أو يتظلم. والسنة الجاحدين طويلة أخشى أن يصاب مولاي شيء من رذاذها المسموم، أن يعتكر مزاجه، أو يشتعل الغضب في صدره (Vennûs, 1980, s. 6)

Kral vezirine cevap verir:

Çünkü bazen bu durum benim için bir eğlence olur. Halkın küçük dertlerini dinlediğimde, onların dirhem ve lokma peşinde dönüp durduklarını izlediğimde... Beni sinsi bir kuşatır.

لأن ذلك يرفه عني أحيانا .. عندما أصغي إلى هموم الناس الصغيرة، وأرقب دورانهم حول الدرهم واللقمة، تغمرني متعة مأكرة (Vennûs, 1980, s. 6)

Yukarıda aktarılan pasajda kral ve vezirin söylemleri toplumsal eleştiri açısından önemli olabilecek ifadeler barındırmaktadır. Kralın ülkeyi ve halkı bir alay ve eğlence aracı olarak görmesi, bir karakter olarak kral hakkında kritik bilgiler barındırmaktadır. Bu bağlamda eserde yer alan ülkenin kralı, halkını önemsemeyen baskıcı bir lider olarak sergilenmektedir. Kralın alay ve eğlence için kendi ülkesini ve halkını seçmesi alegorik açıdan önem taşır. Bu durum bir iktidar simgesi olarak kralın iktidar olma gücünü kendi arzularına göre kullanmakta olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda alay ve eğlence, otoriter iktidarın arzularına eş değer ifadeler olarak değerlendirilebilir. Diğer yandan vezir, şehre inerek halkın arasında gezme fikrine verdiği cevapla toplumsal tabakalaşma kavramını tekrar gözler önüne sermektedir. *Kurbağa, nankörlük, zehirli tükürük* gibi ifadeler, yönetici sınıfından ve bu bağlamda en üst tabakadan biri olarak vezirin halka bakış açısını göstermektedir. Tüm bu olumsuz etiketlemeler, toplumu oluşturan sınıflar arasında var olan nefreti dile getiren toplumsal eleştiri içerikli mesajlardır. Nitekim bu nefret, tabakalaşmanın sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Yukarıda aktarılan pasajda kralın vezire verdiği son cevap, kralın baskıcı ve halkını önemsemez kimliğini göstermektedir. Halkın dertlerinin olması ve ekonomik refah için çabalayışı, kral tarafından alaya alınır. Kral tüm bunları birer zevk ve eğlence aracı olarak görür. Kral ve vezirin bu diyalogu farklı sosyolojik kavramlar çatısı altında değerlendirilebilir. Kral halkına karşı tutumuyla etik liderliği elde edememiş ve erdemden yoksun bir kral kimliği sergilemiş, bu bağlamda baskıcı bir iktidar olduğunu açığa çıkarmıştır. Vezirin halka karşı kullandığı olumsuz

etiketlemeler, ötekileştirme kavramını yeniden yansıtmaktadır. Vezire göre halk, öteki olandır. Vezir bu ötekileştirmeyi toplumsal tabakalaşmanın sonucunda uygular. Kral ve vezirin ülkeye ve halka karşı olan tüm bu tutumları, sonuç olarak erdem temelli liderliği elde edememiş bir iktidar görünümünü açığa çıkarır. Bu bağlamda Sadullah Wannous; tek bir pasajda iktidar, etik liderlik, ötekileştirme ve toplumsal tabakalaşma gibi kavramlar temelinde toplumsal eleştirilerini dile getirmektedir.

Eserin ilerleyen bölümünde iki dilenci olan Ubeyd ve Zahid, dışarda dolaşmaktadır. İzza adlı genç kız, evinin bahçesindeki küçük bir bölmede Ubeyd'in kalmasına izin vermektedir. Ubeyd arkadaşı Zahid'le konuşurken İzza'nın kendisine yardımcı olduğunu, evinin bahçesinde kendisine bir yer ayırdığını ve bu konuda annesini ikna ettiğini söyler. Ubeyd, orada huzurlu olduğunu dile getirir. Fakat evin hizmetçisi olan Urkub'tan hoşlanmadığını, kendisine kötü davrandığını dile getirir. Ubeyd ve Zahid arasında bu konuda diyalog şöyle devam eder:

Zahid – Hep düşünüyorum da aslında hizmetçiler bizim yanımızda olmalı.

Ubeyd – Neredeyse eminim: Hizmetçilere güvenmek zordur. Onlar özel ve karmaşık bir vaka. Mantiken bizimle olmalılar, evet. Ama pratikte, bizimle değiller. Efendilerinin hayatı gözlerini kamaştırır. Ve onları sürekli bir dengesizlik hâlinde tutar. Sarkacın ucunda gibiler; Bir yanda aşağılayıcı itaat, öte yanda efendileri gibi olma arzusu.

زاهد – أتصور أن أمثاله لا يمكن إلا أن يكونوا معنا

عبيد – أكاد أؤمن أن من الصعب الاعتماد على الخدم. انهم يمثلون حالة خاصة ومعقدة. منطقياً ينبغي أن يكونوا معنا. ولكنهم في الحقيقة ليسوا معنا. حياة أسيادهم تفتنهم، وتلقيهم في حالة مستمرة من عدم التوازن. انهم ينوسون بين الطاعة الذليلة والرغبة السرية في أن يصبحوا نسخاً عن سادتهم. (Vennûs, 1980, s. 8)

Ubeyd ve Zahid'in hizmetçiler hakkındaki yorumları, toplumu oluşturan sınıflar arasında kalmış bir kesim insanları dile getirir niteliktedir. İki karakterin diyalogu aracılığıyla alt tabakadan olan bireylerin gizli arzuları eleştirel yolla dile getirilmektedir. Pasajda yer alan ifadeler temel alındığında toplumun bu kesimi, üst tabakada yer alan insanlara hizmet eden ve onların hayat tarzına özenen bireylerden oluşur. Bu bireyler kendilerini hiyerarşik düzende soyut bir çatışma içerisinde bulabilir, üst tabakadan olma arzu ve heyecanı hissedebilirler. Bu durum da bu kesime ait olan insanların, toplumda hiyerarşik açıdan kendilerine benzer bireylere olumsuz

davranmalarına neden olur. Ubeyd'in pasajda yer alan *dengesizlik* tanımı da bu durumu açıklar.

Eserin ilerleyen bölümünde olaylar İzza'nın evine taşınır. Sahnede hizmetçi Urkub, iflas etmiş bir tüccar olan ve yoksullaşan Ebu İzza ile konuşmaktadır. Ebu İzza, kral olma hayaliyle yaşayan bir adamdır. Bu hayali, onun gerçekliği bu şekilde algılamasına yol açacak derecede ilerlemiştir. Ebu İzza yoksulluk içerisinde yine kral olma hayalleri kurarken Urkub ise efendisiyle eğlenceli bir sohbet etme amacıyla kendisinin de vezir olması gerektiğini söyler. Ebu İzza cevap verir:

Ebu İzza - Asıl mesele köklerin. Vezirlikle senin aranda duran da o işte. Vezir, soylu bir kökten gelmeli. Soyu sopu, itibarı, altını bol olmalı. Ama sen... Kusura bakma, gerçek incitici olsa da, sonuçta halktan birisin. Sıradan halktan biri!

أبو عزة – تلك هي القافية الملكية، أرأيت لماذا أتردد أقدر فيك الهمة، ولكن أخاف ألا تصلح للوزارة. ان الأصل يحول بينك وبينها. الوزير ينبغي أن يكون من أصل كريم، يجمع الحسب والنسب إلى الجاه والذهب. أما أنت.. ولا تزعل من كلمة الحق، لست في النهاية إلا واحدا من الدهماء.. أو اذا شئت من عوام الناس (Vennûs, 1980, s. 11)

Yukarıda aktarılan cümleler toplumsal tabakalaşmanın eşitsizliği kurumsallaştırması, sistematikleştirmesine dairdir. Ebu İzza'ya göre üst sınıf insan olmak, kalıtıma dayalı olup doğuştan gelir. Ona göre vezir gibi yönetici ve üst tabakadan olmak saygınlığı ve ekonomik refahı beraberinde getirmelidir. Urkub ise alt sınıfa ait bir hizmetçi olduğundan, asla böyle bir konuma erişemeyecektir. Toplumsal eleştiri açısından ele alındığında Ebu İzza'nın tüm bu düşünceleri aracılığıyla sınıfsal ayrımın doğuştan gelen bir özellik olduğu sorgulanmakta ve eleştirilmektedir. Eşitsizliğin kurumsallaşması ve sistematikleşmesi, üst sınıf insanların konforu tekeline bulundurulması, bu pasajda eleştirilen ana noktadır.

İki karakter arasında geçen konuşmalar, Ebu İzza'nın kral olma hayali üzerine devam eder. Ebu İzza her ne kadar yoksul bir adam olsa da krallığı bir hayal olmaktan çıkararak, rol haline getirmiştir. Şöyle der:

Sen bilirsin benim kalabalıklardan, sıradan halktan ne kadar tiksindiğimi... Pazardaki kokuları beni boğar... Tenleri, cildimi kaşındırır.

أنت تعرف نفوري من العوام والزحام. روائهم في السوق تخفني، ولمسهم يسبب لي حكة في جلدي
(Vennûs, 1980, s. 11)

Ebu İzza'nın bu ve bir önceki pasajda yer alan ifadeleri, toplumsal tabakalaşma, tabakalaşmanın eşitsizliği kurumsallaştırması gibi olgular yanı sıra yabancılaşma ve ötekileştirme kavramlarını da kapsamaktadır. *Pazardaki kokuları beni boğar* şeklindeki ifade, Ebu İzza'nın sıradan halkı fiziksel nitelikler aracılığıyla ötekileştirmesi anlamına gelir. Diğer yandan Ebu İzza, alt sınıftan bir birey olmasına rağmen kendi sınıfına karşı bir tiksinti duymaktadır. Ebu İzza'nın duyduğu bu tiksinti, yabancılaşma kavramına örnektir. Ebu İzza, özünde var olana yabancılık duymaktadır.

İlerleyen bölümlerde kral, eğlenmek için nasıl bir yol izleyeceğine karar vermiştir. Daha önceden Urkub ve Ebu İzza'yı tanıyan kral ve vezir, onu kral tahtına oturtmayı ve kendisini gerçek bir kral zannetmesine neden olacak bir oyun kurmayı planlamışlardır. Bu plan doğrultusunda harekete geçen Kral ve veziri, Ebu İzza'nın evine gelir. Kendilerini gizlemeleri gerektiğinden dolayı kral adını Mustafa, vezir ise Mahmud olarak değiştirir. Evde Ebu İzza, eşi Ümmü İzza, genç kız İzza ve Urkub vardır. Mustafa ve Mahmud, eve konuk olurlar. Evde bilinçli şekilde onları tanıyan tek kişi Urkub'dur. Ümmü İzza yoksulluk, iflas ve kocasının hayaller dünyasında yaşaması gibi nedenlerde oldukça dertlidir. Sohbet ilerledikçe dertlerini konuklarına anlatan Ümmü İzza, *Keşke bu ülkenin kralıyla görüşebilsem!* diyerek hayıflanır. Daha sonra şöyle ekler:

أم عزة – ماذا سأقول له على لساني أحمال من الكلام .. سأقول .. سأقول يا ملك الزمان العيرون
واللصوص يحكمون البلاد، وينهبون أرزاق العباد العدل نائم، وليس هناك من يفتش أو يحاسب الغش رائج،
والتعدي سائد. لا سلامة، ولا كرامة، ولا شريعة ! (Vennûs, 1980, s. 15)

Ümmü İzza - Dilimde nice söz var... Derim ki: 'Ey zamanın kralı! Serseriler ve hırsızlar memleketi yönetiyor! Halkın rızkını yağmalıyorlar. Adalet uyuyor! Ne bir denetim var ne de hesap soran! Hile yayılmış, zorbalık hüküm sürüyor! Ne güvenlik var, ne haysiyet, ne de hukuk!'

Yukarıda yer verilen pasaj, toplumsal eleştirinin açıkça duyurulduğu pasajlardan biri olarak değerlendirilebilir. Ülkeyi yöneten iktidarın düzen bozucu ve hırsız olması, bu iktidarın ahlakî ve erdem temellerini kaybetmiş olduğu anlamını taşımaktadır. *Adalet uyuyor* ifadesi, yine devletin gerek denetim gerekse güvenlik

açısından yetersiz olduğu vurgusu, eserde toplumsal eleştirinin direkt biçimde yansıtıldığı ifadelerdendir. Buna göre devlet adaleti sağlama gibi temel bir işlevi dahi artık yerine getirememekte ve denetim mekanizmasını kaybetmektedir. Ümmü İzza'nın *zorbalık hüküm sürüyor* söylemi, iktidarın olumsuz durumunu ve yönetim anlayışını vurgular niteliktedir. Etik liderlik, kurumu ve toplumu daha ileriye taşımak amacıyla mantık ve etik temellerine uyumlu olmayı gerektirmektedir. Diğer yandan bu durumun yerini zorbalık almış olup iktidarın ahlakî temellerinin ortadan kalktığı vurgusu yapılmaktadır.

Sahne, Ebu İzza'nın evinde beş farklı karakterin birbirleriyle konuşmasıyla devam etmektedir. Mustafa adıyla gerçek kimliğini gizleyen kral, hemen orada Mahmud adıyla gizlenen vezirinden mühürlü bir kâğıt alarak Ümmü İzza'ya verir. Ona kralı tanıdığını, ertesi gün saraya gelmesini ve bu şekilde kralla görüşebileceğini ifade eder. Mustafa ve Mahmud, tahta oturtmak ve eğlenceli bir kral rolü vererek oyuna başlamak için Ebu İzza'yı kendi evlerinde konuk etme bahanesiyle yanlarına alarak evden ayrılırlar. Daha sonra Ubeyd ve İzza, karşılıklı şekilde konuşurlar. Ubeyd İzza ile sohbet ederken yaşamının zorluğunu anlayabilmesi için ona geçmişte yaşamış bir topluluğun hikâyesini anlatmak ister. Ubeyd başlangıçta sadelik, uyum ve huzur içinde yaşayan bu toplumun değişime uğramasını şöyle anlatır:

عرقوب – وتمزقت وحدة الجماعة في صور تنكزية متصارعة. هناك الأمراء والعسكر. الأجراء والعبيد. المتسولون والمعدمون.. فئات كثيرة، كل منها يعيش متنكرا في ثوب ودور. بعضها تنكر ليحكم ويسود. وبعضها فرض عليه التنكر ليعلم ويضطهد. وفوق الجميع يتربع الملك سليل أول المتنكرين، وأحرص الجميع على زيه التنكري.. واستمرت الحال الى يومنا هذا، لكنها لن تستمر إلى الأبد ... (Vennûs, 1980, s. 17)

Ubeyd - Grup arasındaki birlik, birbiriyle çatışan gizli kimliklerle parçalandı. Prensler, askerler, işçiler ve köleler oldu. Farklı kimliklere bürünmüş çok fazla insan vardı. Bazıları gizlenmişti, çünkü hükmetmek istiyorlardı. Diğerleri gizlenmişti, çünkü hem üsttekilere hizmet etmek hem de alttakileri ezmek zorundalardı. Ve en üstte, her zaman o ilk gizlenen, krallar vardı. Onlar, gizliliklerini en iyi şekilde korumak isteyenlerdi. Bu durum, bugüne kadar devam etti. Ama bu sonsuza kadar sürmeyecek.

Ubeyd'in İzza'ya anlattığı toplum, önceki sade ve uyumlu yapısından ayrılarak hiyerarşik yapıya dönüşmüştür. *Birbiriyle çatışan gizli kimlikler*, toplumsal tabakalaşmanın ilk yansımalarıdır. Bu çatışma, yerini toplum bireyleri arasında

ayırışma meydana getirmektedir. *Prensler, askerler, işçiler ve köleler*, hiyerarşik yapının oluştuğuna dair simgelerdir. Kralların bu hiyerarşik yapıda en üstte olması vurgusu, onların toplum bireylerini yöneten, yön veren ve denetleyen olduğunu yeniden açığa vurumudur. Onlar, iktidar gücünü ellerinde tutmanın yanı sıra, tabakalar arasında da en elit sınıfa aittirler. İktidar, güç, hiyerarşi, toplumsal tabakalaşma gibi kavramlar, Ubeyd'in anlattığı öykü aracılığıyla verilmek istenen eleştirel mesajların temelini oluşturur.

Ebu İzza, Mustafa (Kral) ve Mahmud (Vezir) tarafından kral kostümü giydirilmiş ve tahta oturtulmuş şekilde bir sonraki sahnede karşımıza çıkmaktadır. Kral eğlenceli ve alaycı olduğunu düşündüğü bu oyunu başlatmış, Ebu İzza ise hiçbir şeyden haberi olmadan sarayda bir kral olarak uyanmıştır. Urkub, bu oyundan haberdar olmakla birlikte Mustafa tarafından Ebu İzza'nın veziri seçilerek saraydadır. Yeni kral Ebu İzza, bir kral olarak sarayda uyanır. Gerçek kral Mustafa, eğlencenin başlayacağını düşünmekte ve heyecanla olacakları beklemektedir. Fakat işler hiç de beklediği gibi gitmez. Kralın saray muhafızı Meymûn'un, rutin olarak kralın yanında hizmet için bulunduğu ve Ebu İzza tarafından verilen emirleri yerine getirdiği görülür. Onda kralın değiştiğine dair hiçbir yadırgama işaretleri görülmez. Meymûn, adeta kral aynı kişiymişçesine hizmetleri yerine getirmeye ve krala büyük bir itaatle bağlı davranmaya devam eder. Diğer saray çalışanları da tıpkı Meymûn gibi bu durumu yadsımamışlardır. Eserin son sahneleri boyunca yeni kral Ebu İzza'nın kendi krallığını yadsımaması, diğer saray çalışanlarının da bu duruma hiçbir tepki vermemeleriyle devam eder. Ebu İzza tahta oturmasından itibaren emirler veren, ülkenin otoritesini eline alan bir kral olarak o eski yoksul ve hayaller dünyasında bulunan adam görüntüsünden bir anda sıyrılmış, dik duruşlu sert bir kral haline gelmiştir.

Gerçek kral Mustafa, veziri Mahmud ile birlikte yaşananları izlerken hayrete düşmüştür. Sarayda bulunan hiç kimse, yeni kral Ebu İzza'ya karşı hiçbir şekilde olumsuz tepki vermemekte, bu durum da Mustafa'yı şoke etmektedir. Ebu İzza kurgu bir kral olmaktan sıyrılmış, saray halkının da sorgulamaksızın kendisine itaat etmesiyle alarak ülkesinin sorunlarını demir yumrukla çözer bir adam haline gelmeye başlamıştır. Bir sahnede Ebu İzza, celladı çağırır. Mustafa bu durumu kendisi için son bir umut olarak görür. Çünkü celladın bu yeni kralı fark edeceğini ve ona sert şekilde karşı çıkacağını düşünür. Bu durumun gerçekleşmesi halinde, Mustafa da olaya

müdahale ederek oyunu sonlandırabilecek, kurgu kral Ebu İzza'yı tahttan indirerek saray halkına bunun bir oyun olduğunu duyurabilecektir. Fakat işler yine istediği gibi gitmez. Kralın huzuruna çıktığında celladın bir krala nasıl davranılması gerekiyorsa o ölçüde saygı ve itaatle hareket ettiği görülür. Mustafa veziri Mahmud'a dönerek *Yüz hatları değiştiği hâlde, kimse fark etmiyor mu?* diyerek büyük bir hayret, çaresizlik ve hayal kırıklığı içerisinde sorar. Vezir Mahmud *Kralın ne bir yüzü vardır, ne de bir çehresi...* şeklinde cevap verir.

Vezir Mahmud'un Mustafa'ya verdiği cevabın, etik liderlik kavramıyla ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim Ebu İzza'nın krallığı etik bir duruş sergileyen, kurumunun yararını düşünen bir liderlik biçiminden farklıdır. Yine halka göre yöneticiliğin, yöneticinin kim olduğundan daha önemli olabileceği ifade edilmektedir. Bu bağlamda bir kavram olarak liderliğin, liderin karakter yapısından daha çok önem taşımakta olduğu vurgusu yapılmaktadır. Halkın dış görünüşü değişen krala tepki göstermemesi, kralın statüsünün onun erdemli bir lider olup olmadığından daha fazla önemsendiğini gösterir. Bir statü olarak krallık, kralın etik bir lider olup olmamasından daha çok önem taşımaktadır. Kralın belirli bir yüzünün olmaması, bu durumu açıklar niteliktedir. Toplumsal eleştiri yoluyla bu duruma dikkat çekilmekte ve eleştirilmekte olduğunu ifade etmek mümkündür.

Ebu İzza iktidarı eline almış yeni bir kral olarak tahtta oturmaya devam etmektedir. Eserin son sahnelerinde şiddeti benimseyeceğini, celladın baltasını bizzat kullanacağını ifade eden Ebu İzza, gerçek kral Mustafa gibi zorba bir krala dönüşür. Celladın baltası, onun şiddet ve zorba yönetim yönteminin alegorik yansımasıdır. Mustafa ise artık kontrolü tamamen kaybetmiş ve tahtını Ebu İzza'ya kaybetmiş eski bir kraldır. Hayretler içerisinde bu durumu sorgularken sahnede yapılan gösteri durur, Zahid ve Ubeyd sahnede öne çıkarak izleyenler de dâhil ana mesajları aktarmaya başlarlar. Zahid Mustafa ile konuşmaya başlar:

زاهد - في الأنظمة التنكزية، تلك هي القاعدة الجوهرية، أعطني رداء وتاجا، أعطك ملكا

مصطفى - ماذا يدور؟ أين الحقيقي وأين الزائف؟ أين الحلم وأين الواقع؟

زاهد - لا حقيقي هناك ولا زائف. كل القصة هي أن الرداء بدل حشوة بحشوة. تختلف التفاصيل، ولكن لا تختلف السمات الجوهرية.

زاهد وعبيد (معا) - تختلف التفاصيل، ولكن لا تختلف السمات الجوهرية (Vennûs, 1980, s. 30)

Zahid - Maskaralık sistemlerinde, bu esas kuraldır. Bana bir elbise ve taç ver, sana bir krallık vereyim.

Mustafa – Neler dönüyor burada? Gerçeklik nerede, sahtelik nerede? Rüya nerede, gerçeklik nerede?

Zahid – Ne gerçeklik var ne de sahtelik. Öykünün tamamı şudur: Elbise, bir dolgudan başka bir dolguya dönüşür. Detaylar değişir, ama esas özellikler değişmez.

Zahid ve Ubeyd – Detaylar değişir, ama esas özellikler değişmez. Maskaralık ile krallık sistemlerinde, bu ilk kuraldır.

Zahid'in Mustafa'ya cevap verirken *elbise ve taç* kelimelerini öne çıkarması, sembolik açıdan önem taşımaktadır. Nitekim bu cümle, kralın otoritesini sadece yüzeysel ve dış görünüş odaklı olarak meşrulaştırabileceğini vurgulamaktadır. Yalnızca kraliyet elbisesi ve bir taç, kralın otoritesini halka kabul ettirmesi için yeter neden olarak değerlendirilmektedir. Bu mesaj, kralların otoritelerini karakterleri, ahlakî ve erdem temelli davranışlarından çok, dış görünüş ve biçimsel niteliklerle kabul ettirmeye çalıştıklarına dair bir eleştiri barındırmaktadır. *Detaylar değişir, ama esas özellikler değişmez* ifadesi de bu eleştiriye daha da güçlendiren bir söylem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ubeyd ve Zahid, birer oyuncu olmaktan çıkarak gelinen noktayı özetlerler:

عبيد - والكبرياء هي التي تنسي الملوك تلك الحقيقة الأولية حين تجول كسرى في ايوانه، وظن أنه فريد زمانه
نسي أن الذين بنوا الايوان كانوا يطيعون التاج والصولجان

زاهد - وحين تأمل خوفهرم العظيم، واعتقد أنه أشد بأساً من الزمان نسي أن الذين ماتوا في بنائه، كانوا
يطيعون التاج والصولجان زاهد وعبيد وفي أنظمة التنكر والملكية تلك هي القاعدة الجوهرية، (Vennûs, 1980).

s. 30)

Ubeyd: Ve kibir, kralları bu temel gerçeği unutturur. Kısra saraylarında dolaşırken, kendisinin zamanının biriciği olduğunu düşündü. Ama sarayı inşa edenlerin, taç ve asaya itaat ettiklerini unuttu.

Zahid: Ve Keops piramidine bakarken, onun zamandan daha güçlü olduğunu düşündü. Ama piramidin yapımında ölenlerin, taç ve asaya itaat ettiklerini unuttu.

Eserin son sahnelerinde özellikle etik liderlik kavramı altında toplumsal eleştirilere yer verildiği görülmektedir. Bu bağlamda son pasajlar ele alındığında genel açıdan şu yorumları yapmak mümkündür: Otoriteyi kabul eden halk, aslında otorite olan bireyi değil, statüyü kabul etmektedir. Halk böylece liderlikte dış görünüş ve imaj etkenlerini temel almış olmaktadır. Nitekim bu bakış açısına göre otoritenin sahibi olan bireyden daha önemlisi otoritenin kendisidir. Bu bağlamda otorite olan kişinin kendisini çok üstün ve özel görmesi, onun güç zehirlenmesine uğramasına ve aldanmasına yol açar. Halk ise liderleri salt dış görünüş ve kostümlerle değil, etik ölçütler çerçevesinde seçmeli ve değer vermelidir. Lider seçilecek kişide kurumu ileriye taşıyacak olan nitelikleri aramalıdır. Bu bağlamda son bölümler içerisinde hem toplumlara hem de liderlere eleştirel bir dille mesaj verilmekte olduğunu söylemek mümkündür.

Ebu İzza'nın eşi Ümmü İzza ve kızı, Mustafa'dan almış oldukları davetle saraya gelir. Kral görüşme için Ümmü İzza'yı kabul eder. Bütün saray halkında olduğu gibi Ümmü İzza ve kızı da, tahtta oturan yeni zorba kralın Ebu İzza olduğunu fark etmez. Ümmü İzza şikâyetlerini krala anlatacağı için heyecanlıdır ve konuşmaya başlar. Şikâyetlerine ilk olarak, Ebu İzza gibi bir adamla evlendiği için yaşamış olduğu derin pişmanlıktan başlar. Urkub bu duruma sinirlenir. Ümmü İzza'nın kocasının sorunlarını anlatmak için kralın karşısına geçmesi ve onu bu basit konuyla meşgul etmesi, Urkub'u kızdırmıştır. Fakat Ebu İzza Urkub gibi düşünmemektedir. Urkub'a kadını rahat bırakmasını söyleyen kralın bu konuda verdiği cevap, göze çarpar niteliktedir: *Halkımın sadeliğinden zevk alırım, onlar utanmazca her şeyi anlatır, küçük dertlerinden bahsederler.*

Ebu İzza halktan biri olmaktan çıkmış, toplumun en ayrıcalıklı bireyi haline gelmiştir. Halktan yoksul bir birey olmasına karşın halk ile olan tüm duygusal bağları kopmuş, onları farklı bir tabaka olarak görmeye başlamıştır. Nitekim bu durum, onun eşine ve kızına dahi yabancılaşmasını dahi kapsamıştır. Halkının dertlerini küçümsemesi ötekileştirme kavramını bir kez daha gün yüzüne çıkarırken, erdem temellerinde yoksun bir iktidarı elinde bulundurması, onun etik temelleri olmayan bir liderliğe sahip olduğunu yansıtmaktadır.

Ebu İzza, ülkenin yeni baskıcı kralı olur. Tıpkı eski ve gerçek kral Mustafa gibi halktan kopuk ve alaycı bir kimliğe bürünmüştür. Halk ise hiçbir zaman kralın

değiştiğini fark etmemiştir. Çünkü krallar değişmiş olsa da taç ve elbise, var olmaya devam etmektedir. Otoritenin taç ve elbiseyle belirlenmesi, kralların değişmesini önemsiz kılmıştır. Rol model bir lider arayışında ölçütler dış görünüş üzerinden oluşturulmuş, ahlaklı ve erdemli olma temellerinden uzaklaşmıştır.

Sadullah Wannous'un kaleme aldığı *Kral Kraldır* adlı eser, Nahda Dönemi ve sonrası Suriye'de yaşanan sorunları yansıtır niteliktedir. Nahda Hareketi, Batı kültürünün ve kozmopolit yapının etkisi Suriye'de değişim ve dönüşümlerin yaşanmasını tetikler niteliktedir. Suriye'deki Batı etkisi ve kozmopolit yapı, iktidarın toplumun farklı gruplarına karşı dengeli bir yönetim anlayışı sergilemesi konusunda eleştirilere hedef olma olasılığını artırır niteliktedir. Eserde yer alan iktidar vurgusunu, Suriye için bu açıdan değerlendirmek mümkündür. Bu durum, eserde etik liderlik kavramı aracılığıyla doğru bir liderlik vurgusunu da beraberinde getirir. Diğer yandan Suriye'de var olan Batı etkisi ve toplumu oluşturan farklı gruplar, eserde pek çok kez vurgulanan toplumsal tabakalaşma kavramını açıklar niteliktedir.

SONUÇLAR

Modern Arap tiyatrosunda başta Mısır olmak üzere Lübnan, Cezayir ve Suriye'nin tiyatrodaki öne çıkan ülkeler olduğu gözlemlenmiştir. Mısır, genel olarak tiyatro etkinliklerinin diğer Arap ülkelere oranla daha özgür bir ortamda yapıldığı bir ülke olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tiyatro sanatında alegorik ifadelerle sıkça başvurulduğu gözlemlenmiştir. İncelenen tiyatro eserlerinde bulunan alegorik ifadelerin toplumsal mesajlar verme ve eleştiride bulunma açısından önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Bu bağlamda tiyatronun; yapısı, özgün nitelikleri ve alegori kullanımına uygunluğu ile toplumsal eleştiriye uygun bir zemin içerdiğini söylemek mümkündür.

Toplumsal eleştirilerin modern Arap tiyatro eserlerindeki yeri nedir?

Arap coğrafyasının özellikle 19. yy ve sonrası siyasi, toplumsal ve diğer konularda farklı olaylarla karşılaşmış olduğu görülmektedir. Arap coğrafyasında yaşanan bu çeşitli olaylar, tiyatronun bu coğrafyanın sorunlarını dile getirmek için iyi bir araç olabileceğini ortaya koymaktadır. Özellikle Cezayir gibi uzun yıllar bağımsızlık mücadelesi vermiş olan bir ülke için tiyatronun toplumsal eleştiride oldukça işlevsel olabileceği ortaya çıkmaktadır.

Modern Arap tiyatrosu eserlerinde yer alan toplumsal eleştirilerde, hangi konulara ve olgulara vurgu yapılmaktadır? İncelenen eserlerde yer alan toplumsal eleştiriler hangi dönem ve coğrafyaların sorunlarına ayna tutmaktadır?

Modern Arap tiyatrosunda gözlemlenen toplumsal eleştirilerin, önemli sosyolojik kavramlarla ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Etik liderlik, Direniş ve Vatanseverlik bu kavramlardandır. Bu kavramlar milli birlik ve beraberlik odaklı olup gerek dönemin Arap coğrafyasında gerekse farklı dönem ve coğrafyalarda yaşanan sorunları kapsayabilecek niteliktedir. İktidar, Güç zehirlenmesi ve Güç mücadelesi kavramları ise despot yönetimlere karşı eleştiriler sunmaktadır. Toplumsal tabakalaşma, Ötekileştirme, Yabancılaşma, Bencillik ve Konformizm ise birey ve toplum odaklı sorunları dile getirmede etkin rol oynamıştır. Bununla birlikte özellikle Toplumsal tabakalaşma kavramının, Arap tiyatrosunun doğuşu ve gelişimi dönemlerinde önemli tiyatro yazarlarınca ortak ve yoğun bir biçimde vurgulandığı görülmektedir. Bu durum, o dönemin Arap coğrafyasında yaşanan toplumsal

adaletsizlik, dış devletlerin sömürgeciliği vb. tüm sorunlara karşı Arap tiyatrocuların halkı bilinçlendirme görevini etkin biçimde üstlendiğini göstermektedir. Tüm bunlar, modern Arap tiyatrosunun toplumsal eleştiri açısından oldukça evrensel ve işlevsel olduğunu göstermektedir.

KAYNAKLAR

- Abbas, E. Y., Muhammed, M. C., & Davud, D. A. (2020). Es-Sevretu'l Cezairiyyetu ve Mevkifu Tûnuse Minha 1954-1962. *Mecelletu'l Hikmeti li'd Dirasâti't Tarihiyyeti*, 7(2), 114-145.
- Abdellaoui, S., & Hamada, S. (2024). Cemaliyyât Tenas fî Rivayeti "Ya Sahibeyi's Sicni li Eymen el-Atûm. *Mecelletu İşkâlât fî'l Luğati ve'l Edebi*, 13(2), 208-226.
- Abdulhamid, N. A. K. (2017). Zahiretu'l Mesrahi Dahile'l Mesrahi fî Mesrahi Sadullah Wannous. *el-Mecelletu'l İlmiyyetu likulliyyeti't Terbiyyeti'n Nev'iyyeti*, 12, 437-462.
- Abdulmunim, H. (2021). Mesrah Hayal ez-Zıl ve Mulaemetuhu Litifl er-Ravda. *Mecelle ed-Dirasat et-Terbeviyye ve el-İnsaniyye*, 13(4).
- Ahmeti, S., & Rizaj, G. S. (2024). European impact on Egyptian industrialization during the rule of Muhammad Ali Pasha (1805-1848). *The Journal of European Economic History (JEEH)*, 53(2), 9-41.
- Ali, S. K. (2021). El-İnsaku'l Uslûbiyyetu'l Muheymentu ala. *Journal of Kufa Studies Center*, 2(60), 181-206.
- Alptekin, H. (2004). *Modern Mısır Edebiyatçısı Teyfik el-Hakîm ve 'Usfûrun Mine's Şark Adlı Eserinin İncelenmesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Althaqeel, N. K. (2017). The beginning of theatre in Saudi Arabia. *Performing İslam*, 6, 23-40.
- Arı, B. (2015). Âşık Şiirinde Toplumsal Eleştiri. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12(32), 262-284.
- Arıcı, O. (2011). Bakmak, Görmek ve Orpheus Miti. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 18, 152-155.
- Arslan, A. (2017). Ahmet Rıza Hûhû'nun "Gadetu Ummi'l-Kurâ" Öyküsünde "Arap Kadını Üzerindeki Sosyal Baskı" İzleği. *Gümüüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6(12), 141-173.
- Arslan, T. (2018). *Doğu Dünyasında Modernleşmenin Öncülerinden Rifâ' a Rafî- et-Tahtâvî ve İbrahim Şinâsî* [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Avcı, C. (2019). Medenî, Ahmed Teyfik. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi: C. EK-2* (3. bs). <https://islamansiklopedisi.org.tr/medeni-ahmed-tevfik>
- Aydın, M., & Ergül Keskin, A. (2022). Ahmed Şevkî'nin Tiyatro Anlayışında Emîretu'l Endelus (Endülüs Prensisi) Tiyatrosu. *Istanbul Journal of Arabic Studies*, 5(1), 79-110.
- Aydın, S. (2024). Ali Ahmed Bâkesîr, Tiyatroculuğu ve Oyunlarında Siyonizm. *Marife Dini Araştırmalar Dergisi*, 24(1).

- Aykanat, Z., & Yıldırım, A. (2012). Etik Liderlik ve Örgütsel Adalet İlişkisi: Teorik ve Uygulamalı Bir Araştırma. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(2), 260-274.
- Baaz, M., Lilja, M., Schulz, M., & Vinthagen, S. (2016). Defining and Analyzing “Resistance”: Possible Entrances to the Study of Subversive Practices. *Alternatives: Global, Local, Political*, 41(3), 137-153.
- Badawi, M. M. (Ed.). (1992). *Modern Arabic Literature* (2. bs, C. 3). Cambridge University Press.
- Bakır Dayı, R. (2019). Lübnan Edebiyatında Tiyatronun Doğuşu ve Gelişimi. *Bayburt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 4, 104-113.
- Baktıaya, A. (2010). 1830: Fransa’nın Cezayir’i İşgali, Abdülkadir’in Yükselişi ve Amerikan Kamuoyunda ‘Abdülkadir’ Hayranlığı. *Ortadoğu Etütleri*, 2(2), 143-169.
- Baltacı, A. (2019). Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır? *AEÜSBED*, 5(2), 368-388.
- Bayram, A. K. (2003). İktidar Çözümlemelerinde Bir Mihenk: Michel Foucault. *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7, 33-47.
- Bazuhair, N. A. (2023). Arap Theatre and Plays: Developmental Stages and Challenges. *ArtsEduca*, 34, 167-176.
- Beşe, A. (2018). 1930’lu Yıllar Amerikan Tiyatrosunda Toplumsal Eleştiri ve Clifford Odets. *Border Crossing*, 8(2), 455-464.
- Beyitoğlu, Y. K. (2018). İdeal Bir Toplum Yaratmak: Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Toplumsal Eleştiri. *ÇÜTAD*, 3(1).
- Can, B. (2018). Rifa’a Râfi’ et-Tahtâvî ve Gérard de Nerval’in Doğu-Batı İzlenimleri. *Selçuk Ün. Sos. Bil. Ens. Dergisi*, 39, 262-283.
- Çay Sağlam, T., & Yaşar, M. (2017). Teoride, Pratikte ve Araştırmalarda Öteki ve Ötekileştirme. *Turkish Studies*, 12(3), 135-154.
- Çolak, K. (t.y.). Mısır’ın Fransızlar Tarafından İşgali ve Tahliyesi (1798-1801). *SAÜ Fen Edebiyat Dergisi*, 141-183.
- Çona, Ö. (2018). *Suriye Krizinde Uluslararası Güç Mücadelesi: Vekâlet Savaşları* (1. bs). Nobel Bilimsel Eserler.
- Doğan, A. (2022). Bin Bir Gece Masallarının Modern Arap Tiyatrosu Üzerindeki Etkisi. *Turkish Studies - Language and Literature*, 17(4), 1217-1234.
- el-Assasî, A. B. (2024). Devriyye İlmiyye Mahkeme. *Camiatu Asvân*, 15(1), 18-49.
- el-Haddâd, N. (2018). *Selahaddîn Eyyûbî*. Hindawi. <https://www.hindawi.org/books/58481696/>
- el-Hakîm, T. (2009). *Nehru’l Cünûn*. <https://www.noor-book.com/الجنون-كتاب-نهر-pdf>
- el-Huseyn, İ. M. (1961). Eş-Şeyh Necîb Haddâd Raidu’n Nakdi’l Arabiyyi’l Hadîs. *Mecelletu’l Arabiyyi*, 26.
- el-Medenî, A. T. (1950). *Hannibal*. el-Arabiyyetu bi’l Cezayiri.

- el-Muzayberi, A. bin M. (2023). Mesrahiyyetu “el-Melik Ūdīb” fī Mir’ât et-Te’sîr ve’t Te’essur. *Havliyyetu Kulliyyeti’l Luġati’l Arabiyyeti Bicurca*, 27(3), 2500-2557.
- el-Seoud, D. A. (2024). *Challenges in Teaching Arabic as a Foreign Language*. American University in Cairo Press.
- Elban, M. (2015). Tarih Eğitimi ve Vatanseverlik Üzerine Bazı Düşünceler. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 4(3), 1302-1319.
- Emekli, İ. (2017). *Muhammed İsmâ’il Basal’ın Nucûmun Bi Ekalli’l-Ucûr Adlı Tiyatrosu*. 4(15), 205-219.
- Er, R. (1990). Modern Mısır Tiyatrosu. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 33(1-2), 123-140.
- Er, R. (1992). Modern Mısır Tiyatrosu (II). *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 35(1), 105-122.
- Fadakinte, M. m. (2019). Politics and the Struggle for Power: The Roles of the State and Hegemony. *Journal of Power, Politics & Governance*, 7(2), 15-24.
- Fairclough, N. (2013). *Critical Discourse Analysis* (2. bs). Routledge.
- Fazlıoğlu, Ş. (2012). Tevfik el-Hakîm. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 41, ss. 13-14). Diyanet Vakfı Yayınları.
- Fetuh, İ. (2009). Ruvvadu’n Nahdati’l Mesrahiyyeti fī Suriye. *Mecelle Şehriyyetu Fikriyyetu Camia*, 10.
- Fuat, M. (Ed.). (2010). *Tiyatro Tarihi* (3. bs). MSM Yayınları.
- Gottlieb, R. S. (1983). The Concept of Resistance: Jewish Resistance During the Holocaust. *Social Theory and Practice*, 9(1), 31-49.
- Gökgöz, T. (2020). Modern Suriye Tiyatrosunda Ahmed Ebû Halîl el-Kabbânî. *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 16, 6460-6477. <https://doi.org/10.26466/opus.819011>
- Gökgöz, T. (2021). Modern Mısır tiyatrosunda Ya’kûb Sannû’ (Ebû Nazzâra) ve tiyatrocı kişiliği. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 23, 405-420.
- Gökgöz, T. (2022a). Modern Cezayir Tiyatrosu’na Bir Bakış. *Nüşa Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*, 55, 1-26.
- Gökgöz, T. (2022b). Modern Cezayir Tiyatrosu’na Bir Bakış. *Nüşa Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*, 55, 1-26.
- Gökgöz, T. (2023). İlk Modern Arap Tiyatrosu’na Dair Tartışmalar Işığında Abraham Daninos ve Nezâhatu’l-Muşâtâk. *İstanbul Üniversitesi Yayınevi*, 34(2), 519-547. <https://doi.org/10.26650/di.2023.34.2.1286757>
- Gökgöz, T. (2024). XX. Yüzyıl Mısır Tiyatrosunda George Abyad ve Tiyatrocı Kişiliği. *İstanbul University Press - Şarkiyat Mecmuası* -, 45, 437-459.

- Gümüş, H. G. (2024). Modern Organizasyonların Karanlık Tarafı: Hubris Sendromu Çalışmalarının Bibliyometrik Analizi. *Uluslararası İktisadi ve İdari İncelemeler Dergisi*, 45, 11-28.
- Gür, A. (2022). Mısır'daki Modern Arap Edebiyatı Entelektüel Uyanışının Öncüsü: Rifa'a Râfi'î et-Tahtâvî (1801-1873). *Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9(2), 815-833.
- Ğadbân, A. (1953). *Eř-Şeyh Necib el-Haddâd*. Daru'l Meârif BiMısra.
- Hamidi, A. (2019). *Rifa'a Rafi et-Tahtavi ve Fikruhu'l Islahıyyu fi Mısra 1801-1873*. Camiatu Muhammed Hıdr Biskra.
- Hamilton, C. (2023). *Tiyatronun Temel İlkeleri ve Tiyatro Teorisi* (1. bs). Dorlion Yayınları.
- Hamûd, İ. A. (2022). Es-Sahafıyyin el-Lubnâniyyîn ve Eseruhum fi Tetavvuri's Sehafeti'l Mısriyyeti fi'l Karni't Tasi' Aşera. *Journal of Studies in History and Archeology*, 83, 217-238.
- Hannan, B., & Ahlâm, A. (2018). *Ahmed Tevfik el-Medeni Hayatuhu ve A'mâluhu (1898-1983)* [Yüksek Lisans Tezi]. Camiatu İbn Haldûn.
- Haugaard, M. (2010). Democracy, Political Power, and Authority. *Social Research*, 77(4), 1049-1074.
- Herold, J. C. (2005). *Bonaparte in Egypt*. Pen and Sword Military.
- Hızıyye, A. H. (2014). *Eseru'l Kûmîdî fi'l Mesrahi'l Cezairî Ruveysid Enmuzecen* [Doktora Tezi]. Camitu Vahran.
- Işık, S. (2012). Foucault'da İktidar, Özgürlük ve Direniş. *EKEV Akademi Dergisi*, 16(51), 103-114.
- İnce, M. (2017). Toplumsal Tabakalaşma ve Eşitsizlik. *Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 19(1), 294-319.
- İsmail, S. A. (2023). Neş'etu'l Mesrahi'l Arabıyyi fi Mısra. *Mecelle Camiatu Mısra li'dirasati'l İnsaniyye*, 3(1), 287-348.
- Karagülle, A. E., & Çaycı, B. (2014). Ağ Toplumunda Sosyalleşme ve Yabancılaşma. *TOJDAC*, 4(1), 1-9.
- Kaya Erten, Z., Bayraktar, E., & Açmaz, G. (2017). Etik ve Etik Liderlik. *Erciyes Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi*, 4(1), 63-68.
- Kayhan, R. (2015). *Necib Mahfûz'un Tiyatrolarının Metin Çözümlemesi Yönünden İncelemesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Kayhan, R. (2018a). Modern Arap Tiyatrosunun Sudan ve Cezayir Kültürüne Etkisi. *Turkish Studies*, 13(3), 445-462.
- Kayhan, R. (2018b). Modern Arap Tiyatrosunun Sudan ve Cezayir Kültürüne Etkisi. *Turkish Studies*, 13(3), 445-462.
- Keskin, A. (Ed.). (2012). *Adil Sultan Selehaddin-i Eyyûbî* (1. bs). Avesta Yayınları.

- Khelifa, S. (2014). Cezayir'in İşgal Döneminde Edebiyat, Estetik ve Tarih. *Bildiriler Kitabı - IV (Edebiyat - Sehircilik & Mimarlık)*. III. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi, Sakarya.
- Ma'lûf, L. (2009). El-Muncid fi'lluğa. İçinde *Serahe*. el-Matba'atu'l Kâsûlikiyyetu Beyrût.
- Mendur, M. (2020a). *Fi'l Mesrahi'l Mısriyyi'l Muasır*. Hindawi.
- Mendur, M. (2020b). *Mesrahu Teyfik el-Hakîm*. Hindawi.
- Merûşî, M. S. (2014). Eseru'l Mesrahi'l Melhami el Brehtî fi't Teğri'b inde Sadullah Wannous- Mesrahiyyetu'l Melik huve'l Melik Enmuzecen. *Mecelletu Dirâsâtî fi'l Luğati'l Arabiyyeti ve Âdâbuha*, 18.
- Muhammed, E. S. et-Tantavî. (2018). Mevkıf Ya'kûb Sannû mine'l Harekât'l İslamiyyeti'l Islahiyyeti fi er-rub'i'l Ehîr mine'l Karni't tasi' Aşr: El-Mehdiyyetu Nemûzecen. *Mecelle Kulliyyetu'l Âdâb*, 68(92).
- Muhammed, Ğ. (2015). Tavzîfu Esâtîri't Turâsi's Şa'biyyi fi Mesrah Teyfik el-Hakim Mesrahiyyetu "Ya Tâli'e eş-Şecere" Enmûzecen. *Mecelle en-Nas*, 2(2), 39-54.
- Muntisir, S. (2018). Resailu Nabolyon fi Mısra. *Mecelle el-Mucmeu'l İlmiyyu'l Mısriyyu*, 93, 395-403.
- Necât, B. K. (2015). *El-Fi'lu'd Drama fi'n Nassi'l Mesrahiyyi'l Komediyyi'l Cezayiriyyi Nusûsu Muhammed Adar -Mesrahiyyetu Ğaberati'l Fehâmeti liKatip Yasin-Enmuzecen* [Yüksek Lisans Tezi]. Camiatu Vahran.
- Oruç, Z. (2018). Ortaçağ Türk-İslâm Dünyasında Mizahın Seyirlik ve Dilbaz Ustaları: Saray Maskaraları. *Timad Dergisi*, 13(26).
- Öner, G. Ö. (2023). Hidiv İsmail Paşa'nın Döneminde Kahire: Asri Sanat Ortamı ve İmar Çalışmaları. *Sanat Tarihi Dergisi*, 32(2), 915-935.
- Rinehart, R. (1979). Historical Settings. İçinde H. D. Nelson (Ed.), *Algeria, a Country Study* (3. bs). The American University.
- Sadovnikov, E. S., & Fantrov, P. P. (2024). Conceptual Approaches to Defining The Essence of Patriotism. *Logos at Praxis*, 23(4), 95-100.
- Sarıkaya, O. (2013). Konformizm-Nonkonformizm Açısından Edip Cansever'in Şiiri. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 2, 229-245.
- Sönmez, Ş. (2010). Cezayir Bağımsızlık Hareketinin Türk Basınına Yansımaları (1954-1962). *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(12), 289-318.
- Sönmez-Selçuk, S. (2012). Postmodern Dönemde Farklılığın Kutsanması ve Toplumun Parçacıllaştırılması: "Öteki" ve "Ötekileştirme". *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 15(2), 77-99.
- Starkey, P. (2006). *Modern Arabic Literature*. Edinburgh University Press.
- Stora, B. (2004). *Algeria 1830-2000* (J. M. Todd, Çev.). Cornell University Press.
- Tekin, Z., & Kırmızı, İ. (2013). Mısır'da Osmanlı Hayranı Bir Entelektüel: Ahmet Şevki ve Fikirleri. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 2(4), 115-139.

- Thomas, D., Chesworth, J., Bennett, C., Pons, L. B., Colombo, E., Lavenia, V., Loghin, E. G., Steenbrink, K., & Thomson, A. (Ed.). (2019). Christian-Muslim Relations A Bibliographical History. *Brill*, 13.
- Toprak, S. V. (2012). Osmanlı Yönetiminde Kuzey Afrika: Garp Ocakları. *Türkiyat Mecmuası*, 22, 223-237.
- Tur, S. (2011). El-Mesrahi's Suriyy. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2), 279-298.
- Turan, N. S. (2011). Lübnan'da Ulusun İnşası ve Ortak Tınının Üretimi—Rahbani Kardeşler ve Feyruz. *Ortadoğu Etütleri*, 3(1).
- van Gelder, G. J. (1996). Nejb el-Haddâd's Essay on the Comparison of Arabic and European Poetry. İçinde J. R. Smart (Ed.), *Tradition and Modernity in Arabic Language And Literature*. Curzon Press.
- Vennûs, S. (1980). *El-Melik Huve'l Melik*. Dâru İbn Ruşd.
- Yılmaz, H. (2018). Bencillik Ölçeği: Bencilliğin Uyumsal, Egoantrik ve Patolojik Biçimlerinin Ölçülmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(74), 45-57.
- Yılmaz, H. (2020). Empati ile Narsizim Arasındaki İlişkide Bencilliğin Aracı Rolü. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 37-60.
- Yılmaz, Z. G. (2023). *Tiyatronun Posthümanist Tarihçesi* (1. bs). Siyasal Kitabevi.
- Zaki, A. (2004). *Egypt*. Cambridge University Press.