

Perdedeki Sultan: YUSUF KENAN'IN
YAVUZ SULTAN SELİM VE İTTİHAD-I İSLÂM SİYASETİ
OYUNU*

Haluk ÖNER**

ÖZET

Tarihi konuların Türk edebiyatı için önemli bir kaynak olmaya başlaması Tanzimat sonrasına rastlar. Roman, öykü ve şiirde tarihi olay ve kişilerin ilham kaynağı olduğu bu dönemde yeni bir tür olarak tiyatro için de tarih vazgeçilmeyen önemli bir kaynak olarak rağbet görür. Belli dönemlerde siyasal ve sosyolojik şartların değişmesi ile birlikte tarihi-sosyal meseleler edebiyatta olduğu gibi tiyatrodaki da kesintiye uğrar. Fakat özellikle 1908 sonrasında toplumsal kodlara uygun bir şekilde geliştirilmeye çalışılan siyaset tarzları (Türkçülük, İslâmcılık, Osmanlıcılık) doğrultusunda tarihi konular tiyatro için yeniden önemli hareket noktası haline gelir. Türk tarihinin bilhassa şaşaalı dönemleri ve padişahları arasında Fatih Sultan Mehmet ve Yavuz Sultan Selim üzerine çok sayıda eser basılır, tiyatro da bu eğilime kayıtsız kalmaz. Tanzimat sonrasında Yavuz Sultan Selim üzerine yazılan roman, öykü ve şiirlerin yanı sıra Meşrutiyet yıllarında tiyatro alanında öne çıkan eserlerden biri Yusuf Kenan'ın *Yavuz Sultan Selim ve İttihad-ı İslâm Siyaseti* (1913?) adlı oyunudur. Bu makalede söz konusu oyunun kurgusu, yaşandığı düşünce ve Sultan Selim karakteri üzerine edebi ölçütler dâhilinde analitik bir değerlendirme yapılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler

Tiyatro, tarih, Yavuz Sultan Selim, İslâm Birliği.

Giriş

Türk edebiyatında tarih, birçok edebi tür için önemli kaynaklardan biri olduğu gibi, tiyatronun da beslendiği disiplinler arasında ön sıralarda yer alır. Bilhassa toplumsal hafızanın oluşumunda etkili şahıs ve olayların sanat eserlerinde yeniden yaratılması yalnızca tarihi hatırlatma maksadını taşımaz. Aynı zamanda eserin yaratıldığı dönemin kültürel kodlarını, düşünsel,

* Makalenin Geliş Tarihi: 25.11.2018 / Kabul Tarihi: 21.01.2019.

** Dr. Öğr. Üyesi, Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / honer@bartin.edu.tr

estetik ve sosyolojik arka planına ilişkin önemli verileri de barındırır. Türk edebiyatında romandan şiire, öyküden tiyatroya kadar birçok türün tarihle kurduğu güçlü ilişki, dönemin sosyo-politik şartlarıyla paralellik gösteren uzaklaşma yahut yakınlaşma ivme kazanma süreçlerini yaşamıştır. Özellikle toplumsal anlamda travmatik denebilecek ya da kırılma anlarını barındıran savaş dönemlerinde edebiyatın tarihle ilişkisi güçlenir ve tarihin estetik bağlamda yeniden ‘üretilmesi’ eğiliminin arttığı gözlenir. Tarihle edebiyatın yollarının savaş dönemlerinde sıkça kesişmesinin sebeplerinden biri de yaşamakta olan sosyal sarsıntıları, maziye kurgusal evrende yeniden üretmek minimize etmektir.

Tiyatronun tarihle olan münasebetinin kökeni tam olarak tespit edilemeyecek kadar geçmişe gidiyorsa da Batılı anlamda Türk tiyatrosunun ortaya çıktığı Tanzimat senelerinde, bu yeni türün doğduğu andan itibaren tarihle sıkı bir bağlantı içine girdiğinden söz etmek mümkündür. Yeni olmasına rağmen tarihle bu denli iç içe girmiş bir türün kendi terminolojisi içinde kavramsallaştırma ve tarihle bütünleşme çabaları kısa süre içinde “tarihî tiyatro”yu birbirine yakın anlamlı adlandırma önerileriyle gündeme taşır. Tarihî tiyatro, “tarihî piyes, tarihî-millî dram, hâile-i tarihiyye, tarihî temaşa, tarihî hâile, tarihî oyun, tarihî ve ciddi piyes, millî ve tarihî piyes” gibi terimlerle karşılaşılır.¹ Öte yandan Metin And’ın belirttiği gibi, tarihî ve belgesel oyunlarda olayların tarihî hakikatlere uygun olduğunu belirtmek için, “vaka-i hakikiyye-i tarihiyye, hakiki tarihi piyes, vak’a-i hakikiyye, hakikî piyes, tarihî ve hakikî piyes, askerî ve hakikî dram, millî ve siyasî bir dram” gibi tabirlere de rastlanmıştır.²

Konusunu tarihten alan tiyatrolar, farklı isim ve sıfatlarla adlandırılrsa da “tarihî tiyatro” veya “tarihî oyun” tabirlerinin yaygın bir şekilde kabul gördüğü aşikârdır. Buna rağmen tarihî tiyatroyu tanımlama ve bu tiyatro türünün işlevi noktasında birbirinden farklı yorumların yapıldığı da dikkatten kaçmaz. Hülya Nutku, tarihi tiyatroyu “Bir dramın gerçekten tarihi olabilmesi için, yöneldiği kesimin tarihiyle ilgili olması şarttır. Tarihsel dramlar yapıları gereği tarihselleştirmeden yararlanan, teknikleri gereği uzak açığı koruyabilen, mesajları gereği de tarihsel sorumluluk taşıyan oyunlardır.” sözleriyle tanımlar. Aziz Çalışlar’ın “Tarihsel bir olayı, geçtiği çağı, ortamı

¹ Abdullah Şengül, “Türk Tiyatrosunda Tarih”, *Turkish Studies*, 4/1, Winter, 2009, 1932.

² Abdullah Şengül, “a.g.m.”, 1932.

ve kişilerle ona bütünlükle bağlı kalarak ya da özgürce yorumlamaya çalışılan oyunlar” şeklinde açıkladığı tarihî tiyatroyu Metin And, “...konularını tarihî kaynaklardan alan, kamu düzeninin önemli olaylarını işleyen, çoğu kez tarih verileriyle çağdaş sorunlara değinen, genellikle bir örnek, bir öğrenek, bir uyarma tonu taşıyan oyunlar”³ olarak tanımlar. Abdullah Şengül, tarihî tiyatroyu ‘şimdi’nin değer ve eğilimlerini vurgulayan bir tür olarak değerlendirir: “Tarih bilincine sahip olan tarihî drama yazarı, bugün adına geçmişe yönelir. Amacı geçmişten yararlanırken bugüne gelebilmek, bugünü çağrıştırmak, dolaylı yoldan uyardır. Etki alanı bugünün insanı ve sorunlarıdır. Amaç, tarihî olay ve kişi yoluyla çağdaş olanı vurgulamaktır.”⁴ Tarihî tiyatroyu bir tarihçi bakışıyla değerlendiren ve bunun devrin tarih anlayışıyla yakın ilişkisi olduğuna vurgu yapan İlber Ortaylı, “Tarihçiliğin devirden devire değişen fonksiyonu, metodu ve yöneldiği amaçlar, çağın tarihi oyunlarında da aynen görülür. Bu nedenledir ki tarihî oyun işin aslında, derin bir kritiğin, düşünsel zenginliğin yansıdığı alan olmuştur. Tarihî tiyatro oyunları, kalitesinin yüksekliği ölçüsünde, yazdıkları dildeki tiyatro edebiyatının görkemini arttırmıştır.” demektedir.⁵ Birbirinden tamamen farklı olmasa da bugünkü tarihi tiyatro algısının yerleşmesinde etkili olan -metin ve sahneleme bağlamında oluşturulan- tasnif meselesine de değinmek gerekir. Sevda Şener, tarihi bir meseleyi ele alışına göre oyunları; yalnızca görsel ve işitsel olanakları ile çarpıcı bir malzeme olarak kullanan oyunlar, tarihte yaşamış kişilerin ünlerinden yararlanarak görkem duygusu uyandıran oyunlar ve tarihsel bir kişi veya olayı çağdaş bir bildiriye araç olarak kullanan oyunlar⁶ şeklinde tasnif eder. Nutku ise “biyografik tarihsel oyunlar, törensel oyunlar, suikast oyunları, kurban (martir) oyunları, baskı (tiran) oyunları, belgesel oyunlar ve tarihî olmayan oyunlar” gibi guruplara ayırır. İnci Enginün tarihî oyunları; destan ve efsanelerin yorumlanması (Türk des-

³ Müzeyyen Buttancı, *Türk Edebiyatında Tarihî Tiyatro*, İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2002, 15.

⁴ Abdullah Şengül, *Cumhuriyet Döneminde Tarihî Tiyatro*, Alp Yayınevi, Ankara 2008, s.15-16.

⁵ İlber Ortaylı, “Tiyatroda Tarihî Oyunlar Üzerine Bir Analiz”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.7, 1976, 217-233.

⁶ Sevda Şener, “Türk Tiyatrosunda Tarihsel Oyunlar”, *Türk Dili*, 34 / S.363, Ankara 1982, 187 (186-194).

tanları, Mezopotamya, mitoloji/Yunan), Osmanlı tarihi, Millî Mücadele dönemi, başka ülkelerin tarihlerinin anlatıldığı tiyatrolar şeklinde tasnif eder.⁷ Bu yaklaşımları bir araya getirdikten sonra daha sade bir tasnife giden Abdullah Şengül ise edebî dönemleri esas alan bir ayırım yapar. Tanzimat döneminde yazılan oyunları; konusunu Türk tarihinden alanlar, İslâm tarihini ve başka milletlerin tarihlerini anlatanlar ve Şehname'den hareketle halk-iktidar ilişkisini anlatanlar olmak üzere üç grupta ele alır.⁸ Şengül'e göre Meşrutiyet döneminde tarihî malzemeyi işleyen tiyatrolar ise, konusunun büyük bir kısmını Osmanlı tarihinden alır. Bunlar, tarih ve siyasetin iç içe anlatıldığı oyunlar ve Sultan II. Abdülhamit dönemi ve sonrasını anlatan oyunlar olmak üzere iki ana başlıkta incelenebilir.⁹ Abdullah Şengül, Meşrutiyet dönemi tiyatrolarında siyasi ideolojilerin varlığını da beş başlık altında inceler. Şengül'e göre 'Osmanlıcılık, İslâm Birliği (İttihâd-ı İslâm), Türkçülük, Halkçılık ve Sosyalizm, İlericilik-Batıcılık gibi diğer siyasi yaklaşımlar' Meşrutiyet tiyatrosunda etkili olan ideolojilerdir. Aynı çalışmada bu ideolojileri yansıtan eserlere de değinilir. Silahçı Tahsin'in *Girid*, ve Bitlisli Rıza Suat'ın *İzmir'in İşgali* ve Süleyman Sırrı'nın *Gayz* adlı eserleri Osmanlıcılık ideolojisini yansıtır. Muhiddin Baha'nın *Halife Ordusu* ve Yusuf Kenan'ın *Yavuz Sultan Selim ve İttihâd-ı İslâm Siyaseti* adlı oyunları İslâm birliği düşüncesini yansıtır. Aka Gündüz'ün *Yarım Türkler*, Celâl Esat'ın *Büyük Yarım*, Mehmet Nafi'nin *Kamer Sultan* adlı oyunları Türkçülük; Tunalı Hilmi'nin 'Memiş Çavuş serisi altında yayınladığı *Mebuslar Meclisi Kapısında Bir Köylü*, *Memiş Çavuş Sayvanda*, *Köylü Memiş Ankara'da* 'Halk Dersleri Kürsüsünde', *Memiş Çavuş Rüyada* gibi oyunları, Halit Fahri'nin *Baykuş* ve Mehmet Sadullah'ın *Köylü Mürşidi* gibi eserleri de Halkçılık ideolojisini ele alır. Şengül, Hüseyin Câvid'in *Şeyh San'an* eserinin dinlerin birleştirilmesini savunduğunu belirtir. Aynı yazarın *Şeyda* adlı oyunu da Sosyalizm ideolojisini esas alır. Salâh Cimcöz ve Celâl Esat'ın birlikte kaleme aldığı *Selim-i Salis*, Ali Haydar'ın *Sultan Selim-i Salis*, A. Faik'in *Şahin Giray* adlı oyunları da benzer ideolojiyi savunan eserlerdir.¹⁰ Şengül, Cumhuriyet döneminde yazılan ve tarihî malzemeyi kullanan dört yüzün üzerinde oyunu da ayrıntılı olarak sınıflandırır.

⁷ Abdullah Şengül, "a.g.m.", 1936.

⁸ Abdullah Şengül, "a.g.m.", 1936.

⁹ Abdullah Şengül, "a.g.m.", 1936

¹⁰ Abdullah Şengül, bu sınıflamayı *Türk Drama Geleneği ve Tarihî Oyunlarımız*, (Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınları, Afyon 2001.) adlı eserinin 132-145. Sayfaları arasında dile ayrıntılı olarak ele almıştır.

Bu sınıflamaya göre Cumhuriyet döneminde tarihi tiyatrolar: “İslam öncesi Türk tarihi, Türk mitolojisi, destan ve Efsaneleri konu alan oyunlar; halk hikâyelerinden hareketler yazılanlar; Türk mistiklerini; Selçuklu dönemini; Osmanlı dönemini, Atatürk, Milli Mücadele ve Cumhuriyet sürecini; Türkiye dışında gelişen olayları anlatan oyunlar” olmak üzere yedi başlık altında incelenebilir. Elbette bu başlıklar da farklı yansımaları içeren alt başlıklara ayrılmaktadır.¹¹

Batıda uzun bir geçmişe sahip olan, bilhassa romantik çağda millî tarihe yönelerek gelişme gösteren tarihî tiyatrolar, Tanzimat döneminde Romantizm kanalıyla etkisini hissettiren tarih eğilimi Namık Kemal’in pratiğe zemin hazırlayan tiyatro ve tarih düşünceleriyle desteklenerek meyvelerini vermiş az da olsa tarihi tiyatroların yazılmasını sağlamıştır. Fakat İbrahim Şirin’in tespitiyle söylemek gerekirse “tarihî roman gibi tarihî tiyatro da yıkılmakta olan devleti, yok olmakta olan vatani kurtaracak kahramanların hayatlarını aksettirmenin bir aracı”¹² olmuş, kaçınılmaz olarak 1908 sonrası dönemde tarihî tiyatroya rağbet artmıştır. Bu noktada Yusuf Kenan’ın incelemeye konu olan *Yavuz Sultan Selim ve İttihâd-ı İslâm Siyaseti*¹³ adlı piyesinin yazıldığı II. Meşrutiyet döneminde tarihî tiyatroların genel görünümünü ve tarihî tiyatro açısından devrin karakteristiğini kısaca belirtmek yerinde olacaktır. Servet-i Fünûn döneminde sosyal içerikli oyunlar için uygun olmayan siyasal iklim, II. Meşrutiyet’ten sonra görece özgür bir ortama evrilir. Bu nedenle de 1908 sonrası tarihî tiyatrolarda bir artış görülür. Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşının bu dönemde gerçekleşmesi arka planında tarihî olay ve şahsiyetlerin yer aldığı çok sayıda tiyatroya toplumun çözülme endişesiyle içine düştüğü travmadan kurtarılmasına yönelik atmosferin parçası olma gibi bir misyon da yüklemiştir. Bu dönemde “içeride ve dışarıdaki yenilgilerin, düzendeki bozukluğun ortaya çıkardığı umutsuzluk,

¹¹ Abdullah Şengül, *Cumhuriyet Döneminde Tarihî Tiyatro*, adlı eserinin 23-27. sayfalarında bu konuyu ayrıntılı olarak ele almıştır.

¹² Müzeyyen Buttanrı, *a.g.e.*, 26.

¹³ Yusuf Kenan, *Yavuz Sultan Selim ve İttihâd-ı İslâm Siyaseti*, Mithat Paşa Sanayi Mektebi Matbaası, İstanbul, 1913. (Alıntılar eserin bu baskısından yapılmıştır.) Eserin basım tarihi eldeki nüshalarda yer almamakla birlikte Müzeyyen Buttanrı’nın hazırladığı doktora tezinde 1913 tarihli olduğu kaydedilmektedir. Tiyatronun dili, üslubu ve yaslandığı düşünce göz önüne alındığında Buttanrı’nın tarihe ilişkin kaydı yerinde görünmektedir.

karamsarlık, aşağılık duygusunun yarattığı çöküntünün üzüntüsünü, parlak devirlerin şaşaaası ile unutmak, avunmak için pek çok tarihi olay ve tarihî şahsiyet için”¹⁴ sayısı yüzlerle ifade edilen oyunlar yazılmıştır. Bu yıllarda tiyatro tarih ilişkisi kriz ortamından çıkmak için çözüm yolları üreten ideolojilerin de ağıtına dönüşmüştür.

İncelenen metinle doğrudan ilişkili olmasından ötürü İslâm birliği düşüncesiyle yazılan tiyatroların tarihî arka planına da değinmek gerekir. Özellikle Balkan Savaşları ve I. Dünya Savaşı sürecinde azınlıkların ayrılıkçı tutumları karşısında “İslâm Birliği”ni sağlama düşüncesinin hâsıl olduğu bilinir. Tiyatroda Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid’le başlayan Osmanlı’nın siyasi varlığını ve kimliğini koruma eğilimi, azınlıklarla ilişkilerin mücadeleye dönüştüğü ve savaş etkilerinin doğrudan hissedildiği dönemlerde artar. Siyasi açıdan belirmeye başlayan İttihâd-ı İslâm ideali, edebi eserlerde de ele alınmaya başlanır. Yenileşme döneminde Batı dünyasını ön planda tutan eğilimlerin varlığı aşikârdır. Ancak bu eğilim, pek çok edebiyatçının kültürel hayatın ve dini değerlerin ihmal edilmemesi gerektiğine dair uyarılarıyla şekillenir. Örneğin Ahmet Midhat Efendi’ye göre “Köklü değişiklik ve ıslahatların yapılmasına ihtiyaç vardır. Ancak alınacak şeyler, ahlâki faziletimizi, sosyal hayatımızı ve dinimizi muhafaza etmesi şartıyla uygulanmalıdır.”¹⁵ Ancak İttihâd-ı İslâm düşüncesini bilhassa tarih konulu eserlerine yansıtan ve bu düşüncenin sonraki eserlerde de yer almasına öncülük eden eden Namık Kemal’dir. Namık Kemal’in tarihî konulu eserleri arasında Celâleddin Harzemşah piyesi bu ideali yansıtmaktadır: “Piyes, tarihî hakikatlere uygun olarak İslâm dünyasını tehdit eden Moğollara karşı Celâleddin Harzemşah’ın efsanevi kişiliği ile karşı koyuşunu anlatması bakımından dikkat çekicidir. Esere baştan sona büyük bir mücadele ve bu mücadelenin temel noktası olan ‘İttihâd-ı İslâm’ düşüncesi hâkimdir.”¹⁶ Abdullah Şengül, Namık Kemal’le başlayan tarihi tiyatroların ve Namık Kemal’i takip eden sonraki neslin İttihâd-ı İslâm düşüncesini yerleştirme gayretinde olduğunu belirtir: “Milli romantik bir tavırla, geçmişin ihtişamını günümüze taşıma

¹⁴ Müzeyyen Buttanrı, *a.g.e.*, 28-29.

¹⁵ Tarık Zafer Tunaya, *İslamcılık Akımı*, Simavi Yayınları, İstanbul, 1991, s. 326-327.

¹⁶ Abdullah Şengül (Haz.), *Namık Kemal Celâleddin Harzemşah, İnceleme-Mukaddime-Metin*, Kesit Yayınları, İstanbul 2016, s.24

gayreti içerisinde gördüğümüz Namık Kemal'in, kendinden sonra gelen nesil tarafından da örnek alındığına şahit oluyoruz. Özellikle Celâleddin Harzemşah'ta 'İttihâd-ı İslâm düşüncesinin benimsetilmesi gayretleri açıkça görülmektedir. Hâmid'in Tarık adlı eserinde de aynı fikre hizmet edildiğini biliyoruz."¹⁷ Şengül, tiyatro türü dışında eserler veren Muallim Naci, Yahya Kemal Beyatlı, Ziya Gökalp gibi ediplerin Namık Kemal'in izinden gittiklerini ve milli romantik duyuş tarzını yerleştirdiklerini de belirtir.¹⁸ Mizancı Murad, Ahmet Hilmi, Mehmet Akif Ersoy gibi ediplerin de bu düşünceyi yansıttığı görülür.

İslam birliği düşüncesinin yansımalarından biri de Yavuz Sultan Selim'le Şah İsmail arasındaki mücadelenin edebi eserlerde işlenmeye başlamasıdır. Nitekim Yusuf Kenan'ın eserinin temelinde de bu hadise yatmaktadır. Bu dönemin tiyatroları arasında Yusuf Kenan'ın zikredilen eserinin yanı sıra Muhiddin Baha'nın "Birinci Dünya Savaşından çok şey bekleyen gençlerin ümit ve heyecanını ifade eden' *Halife Ordusu Mısır ve Kafkasya'da* (1331),¹⁹ Mahmut Reşat'ın *Osmanlı İstiklâli* (1329) ve Emin Ali'nin *İstiklâl-i Osmanî* (1337) eserleri "İslâm Birliği" idealine yaslanır.

Türk Edebiyatında Yavuz Sultan Selim

Kaynağını tarihten alan hemen her türden eserde Yavuz Sultan Selim ve dönemi sıkça yeniden üretilmiş, şimdinin düşüncelerine, eğilimlerine eşlik eden konular arasında yerini almıştır. Türk edebiyatında Fatih Sultan Mehmet'ten sonra şahsiyeti ve döneminden ilham alınarak yazılan eserlerin önemli bir kısmı Sultan I. Selim üzerinedir. Bu tercihin en önemli sebebi Osmanlı tarihçilerinin Yavuz'a atfettiği "müceddid" niteliğidir. Tarihçiler "müeyyed min indillah (Allah tarafından teyid edilen) iki sultandan ilkinin İstanbul'u alacağı müjdelenen Fatih, ikincisinin de Yavuz olduğunu"²⁰ kaydederler. Sultan Selim'in bu denli önemsenmesinin arkasında bundan başka iki temel sebep daha vardır. İlki, Yavuz Sultan Selim'in Şah İsmail'in Osmanlı topraklarında Şiiliği yayma gayretine son verip Sünni hâkimiyetini

¹⁷ Abdullah Şengül, *Türk Drama Geleneği ve Tarihî Oyunlarımız*, Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınları, Afyon 2001, s.43

¹⁸ Abdullah Şengül, *a.g.e.*, s.37

¹⁹ Abdullah Şengül, *a.g.e.*, s.136

²⁰ M. Kayahan Özgül, *Seke Seke Ben Geldim-Sekmeler I*, Hece Yayınları, Ankara 2008, 125.

pekiştirmesi; ikincisi ise Anadolu isyanlarını bastırıp Memluk tehdidini ortadan kaldırarak İslâm birliğini sağlamasıdır.

Türk edebiyatında Tanzimat döneminde ele alınan tarihî temalar arasında Yavuz Selim'in hatırlanması, tarihin bu döneminin ve şahsiyetinin kurgusal bağlamda yeniden üretilmesi zengin bir edebiyat oluşmasının ilk adımıdır. Tanzimat döneminin yazar ve şairleri arasında Yavuz'un rağbet görmesini sağlayan öncü isim ise Namık Kemal'dir. Namık Kemal'in *Evrâk-ı Perîşân*'da önemle altını çizdiği Yavuz Sultan Selim, hem sanatçıların hem de tarihçilerin ona dair önemli bir dikkat geliştirmelerinin önünü açar. Namık Kemal'in dikkat çektiği Yavuz Sultan Selim portresini estetik alana taşıyan ilk sanatçı Abdülhak Hamid Tarhan'dır. Şair, "Cedd-i Emced-i Hazret-i Şehriyârî Sultan Selim-i Evvel Türbesini Ziyaret"i kaleme alarak Yavuz'a duyduğu muhabbeti ortaya koyar. Bunun karşılığında Namık Kemal memnuniyetinin ifadesi olan "Kabr-i Selim-i Evveli Ziyaret" şiiriyle Hâmid'e nazire yazar. Aynı şiire nazire yazanlar arasında Menemenlizâde Tahir ve İbnürreşâd Ali Ferruh'u da zikretmek gerekir. "Selimiyye" şiiriyle Muallim Nâci, Nâci'yi tahmis eden Abdülkerim Sabit ve Ahmet Hamdi de Yavuz Selim'i şiirlerine konu eden isimler arasındadır. Ayrıca Yavuz'un siyasi tercihlerine de önem verildiğini gösteren *Yavuz Sultan Selim-i Evvel Yahut Âfîtab-ı Sarvet* adlı eser Mehmed Celâl tarafından kaleme alınır. Tepedenlenli-zâde Kâmil'in "Cennet-mekân Sultan Selim-i Evvel Lisanından" manzumesi, Tevfik Fikret'in "Selim-i Evvel Lisanından", Mehmet Âkif'in "Yavuz Sultan Selim Hazretlerine", S. Ârifi'nin "Yavuz Sultan Selim", Faik Âli'nin "Yavuz Sultan Selim'in Türbesinde", Tokadî-zâde Şekib'in "Selim-i Evvel'e" ve nihai olarak Yahya Kemal'in "Selimnâme"si Yavuz Sultan Selim'in şahsında, Tanzimat'tan itibaren ivme kazanan tarihe yönelişin şiirdeki yansımalarıdır. M. Kayahan Özgül'ün "bir Kemal'den diğerine bağlanan bu uzun yolun ortak paydası" dediği Yavuz Sultan Selim, piyeslerde de ele alınmıştır. Ali Ekrem'in sadece dördüncü faslı yayımlanan "Yavuz Sultan Selim" adlı oyunu ve Yusuf Kenan'ın altı perdelik piyesi Yavuz'un siyaset anlayışını ve fikirlerini ön plana çıkaran eserlerdir.²¹

²¹ Türk edebiyatında Tanzimat'tan sonra Yavuz Sultan Selim üzerine yazılan eserler için M. Kayahan Özgül'ün *Seke Seke Ben Geldim-Sekmeler-I*, s. 125-129 kitabından yararlanılmıştır.

Yavuz Sultan Selim ve İttihâd-ı İslâm Siyaseti'nin Kurgusu Üzerine

Meşrutiyet dönemi tiyatroları arasında yer alan ve yazıldığı dönemin ikliminden izler de taşıyan Yusuf Kenan'ın söz konusu eseri, altı perde ve yirmi altı 'celse'den oluşur. "Eser kısaca, devletin bekâsı için, önüne çıkacak bütün engellerin –kardeş veya baba da olsa- tok edilmesi gerektiği düşüncesi üzerine kurulmuştur. Eserin bir yerinde İttihâd-ı İslâm düşüncesinin Yavuz'un benimsediği bir yol olduğu bizzat Yavuz'a söylenilir."²² Metnin şahıs kadrosu sahneye çıkan ve işlevi olanlar açısından bakıldığında yirmi, sadece ismi zikredilen ama vücut bulmayan kişilerle birlikte yirmi yedi kişiden oluşur. Yavuz Sultan Selim, Valide Sultan, Hocası Hilmi Efendi, dönemin vezirleri, yeniçeri ağaları ve yeniçeri askerleri sahnede yer alır. Buna mukabil sadece isimleri geçen kişilere de vakanın ilerletilmesi için önemli işlevler yüklenir. Bunların başında Sultan Selim'in kardeşleri Korkut ve Ahmed Han, Acem Hükümdarı Şah İsmail ile Ahmed Han'ın oğlu Alaeddin gelir. Öte yandan Sultan Selim'in kardeşleri Alemşah, Şehinşah ve Mahmud Sultan'ın da yalnızca geriye dönüşlerle "hatırlanan kişi" olarak kurguda bir keye mahsus olmak üzere geçtiği görülür. Metnin kişi kadrosu açısından dikkat çeken yönlerinden biri de kostüm veya fiziksel görünüşe dair betimlemelere yer verilmemesidir. Piyesin birinci perde-ikinci celsesinde Valide Sultan'ın dış görünümüne ilişkin "Valide Sultan arkasında yeldirmesi ve başında örtüsü olduğu halde odaya girer" (s. 6) ile beşinci perdede Sultan Selim'in "kavuğunu giyer, kapıya koşar" (s. 70) ifadeleri dışında kostümlerine ilişkin ayrıntılara rastlanmaz.

Metnin vak'a zamanı, yaklaşık on yedi aylık bir süreyi kapsar. Vak'a zamanı, oyunun birinci perdesinde Sultan Selim'in Valide Sultan ile diyalogunda yer alan ve Ahmed Han'ın saltanatını kabul etmeyip Selim'e karşı Bursa'ya ilerleyişinden "sekiz on gün" öncesiyle başlayıp Çaldıran Savaşı'nın kazanılmasının ardından Sultan Selim'in Tebriz'e girdiği günlerde biter. Şehzade Ahmed'in Bursa üzerine yürümesi, Yenişehir ovasında yapılan savaşta yenilmesi ve savaş meydanından kaçmaya çalışırken yakalanıp öldürülmesi, Nisan 1513'te; Çaldıran zaferinin ardından Sultan Selim'in Tebriz'e

²² Abdullah Şengül, *a.g.e.*, s.136

girmesi ise 6 Eylül 1514'te gerçekleşir.²³ Tarihî zaman açısından bakıldığında yukarıda belirtilen on yedi aylık süre doğrulanmaktadır.²⁴ Yusuf Kenan zaman kurgusunda kronolojiye uymaz ve sık sık geriye dönüşlerle kuruluşundan Sultan Selim'e kadar bütün Osmanlı tarihini kapsayacak şekilde zamanı genişletir. Sık sık Osmanlı padişahlarına telmihte bulunan Selim'in gerek diyalogları, gerekse monologlarında zamanın genişletildiği görülür. İlk üç perdede kozmik zaman gündüzdür. Birinci perdede Sultan Selim'in Bursa'daki sarayında yalnız kaldığı anda, monolog tekniğiyle memleketin içinde bulunduğu duruma ve siyasetine ilişkin düşüncelere yer verilir. İkinci perdede de Ahmet Han'ın Domanıç Dağı'ndaki muharebede mağlup edildikten sonra Sultan Selim, Edirne'deki sarayının odasında görülür. Üçüncü perdede Sultan Selim ordu-yu hümayunun bulunduğu Erzincan'dadır ve vakit yine gündüzdür. Dördüncü ve beşinci perdeler eşzamanlıdır ve yenicerilerin tasarladığı isyan öncesi sessizliğin hâkim olduğu gece vaktidir. Sultan Selim ve Sinan Paşa, tan yeri ağarmak üzereyken çadırları teftiş ederler. Altıncı perdedeki olaylar yine gündüz gerçekleşir, Şah İsmail'e karşı kazanılan zafer, isyanın iki gün sonrasına rastlar. Son perdeye "Tebriz'de muharebeden sonra" (s. 73) diye başlayan "yazar, orduda isyan çıkarmak için gizli planların hazırlandığı, isyanın yapıldığı, Yavuz'un tebdil-i kıyafet ordugâhta dolaşıp çadırları denetlediği perdelerde kozmik zaman olarak geceyi seçmiştir. Ancak Erzincan'daki isyan zamanı gündüzdür. Zafer kazanıldıktan sonraki zamanı gösteren altıncı perdede de kozmik zamanın gündüz olması ile mutlu son arasında bir bağlantı kurmak mümkündür."²⁵

Edebi eserlerde mekânın varlığı dış dünya ile eser arasındaki sosyal, kültürel, siyasi bağların kurulmasını sağlar: "Dış dünyaya ait mekânlar, her ne kadar edebi eslere girdikten sonra itibârî mekân haline dönüşseler de, mekânların dış dünyada kazandığı, sosyal kültürel, siyasi anlamları vardır."²⁶ Eserde tarihî mekânın atmosferi, dekora dair küçük ayrıntıların verilmesiyle

²³ Feridun Emecen, "Selim I", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.36, İstanbul, 2009, 409.

²⁴ Müzeyyen Buttanrı, doktora tezinde bu piyesin vaka zamanının sekiz aylık bir süreyi kapsadığını söyler. Tarihçilerin öne sürdüğü söz konusu olay ve tarihler, Buttanrı'nın tespitinin yanlış olduğu sonucunu doğurmaktadır. (Bkz. Müzeyyen Buttanrı, *a.g.e.*, 123.)

²⁵ Müzeyyen Buttanrı, *a.g.e.*, 124.

²⁶ Abdullah Şengül, "İtibârî Tarih Anlatıcısı Olarak Mekân (Turan Oflazoğlu'nun Topkapı Piyesi Örneği)", *Erdem Dergisi*, 2013, sayı: 64, s.125.

sağlanır. Dekor Edirne'den Tebriz'e kadar genişleyen bir coğrafyanın varlığını imler. Birinci perdede Bursa'da bulunan Yavuz Sultan Selim'in sarayındaki oda, "gayet basit bir tarzda ve şark usulünde" döşenmiştir. Duvarında bir "memalik-i Osmaniyye haritası, bir de harita-yı umumiye asılıdır." (s. 1). İkinci perdede ise sahne bu kez Edirne sarayında "bir daireyi" gösterir. İlk perdedeki haritalara ek olarak duvarda "birkaç tüfek, kalkan ve kılıç asılıdır" (s. 22). Üçüncü perde Şah İsmail'in peşinden giden ordu-yu hümâyunun bulunduğu Erzincan'da Sultan Selim'in çadırını gösterir. "Sultan Selim sedir üzerinde oturmuş derin derin düşün"mektedir (s. 42). İlk üç perdede kapalı mekân tercihi değişir ve dördüncü perdede sahne, "Eleşkirt'te bulunan Osmanlı ordugâhının civarını" (s. 57) gösterir ve böylece dış mekân unsuru devreye girer. Bu perdede olaylar Sinan Paşa ile padişahın çadırları teftiş için dolaşmalarını anlatır. Sahnede ayrıca yeniçeri çadırlarının etrafındaki arazi de görünmektedir. Beşinci perdede ise iç ve dış mekân bir aradadır. "Sahne kısmen Sultan Selim'in çadırını, kısmen de çadır civarındaki araziye gösterir. Sultan Selim çadırında adi bir minder üzerinde elbisesiyle uyumaktadır" (s. 69). Altıncı perde Tebriz'de Şah İsmail'in sarayında bir odayı gösterir. Odaya ilişkin tek ayrıntı, "Şah İsmail'in hazinelerini hâvi sandıklar"ın (s. 73) görülüyor olmasıdır.

Yazarın mekân tercihlerinde geniş bir coğrafyaya yayılma düşüncesini oluşturmak amacıyla doğudan batıya doğru bir kompozisyon oluşturması dikkate değerdir. Zira ilk perdede mekân Bursa iken sırasıyla Edirne, Erzincan, Eleşkirt ve Tebriz'e doğru genişler. Bu tercih, Yavuz Sultan Selim'in doğu siyaseti ve İslâm birliği düşüncesini destekleyen bir anlayışın ürünü olarak okunabilir. Vakaların geçtiği mekânlar dışında Avrupa kıtasından Çin ve Hindistan'a, Anadolu'dan Afrika'ya kadar birçok şehir, kaza ve ülke sadece isimleriyle metne dâhil olur. Yusuf Kenan, mekân betimlemelerine uzun ve ayrıntılı bir şekilde yer vermez. Şahıslarda olduğu gibi mekânlar da genellikle kısa birkaç cümlelik tasvirî ifadelerle geçiştirilir.

Yusuf Kenan'ın kendi döneminin dil, üslup ve söz varlığının yanı sıra İslâm birliği ideolojisi çerçevesinde kaleme aldığı bu eserde, verilmek istenen iletiye ziyadesiyle yoğunlaştığı, bu nedenle de kurguda bazı tutarsızlıklar yaptığı da görülür. Söz gelimi "vatan" ve "millet" kelimelerinin neredeyse oyunun başından sonuna kadar vurgulanması anlatılan dönemin gerçekliğiyle uyumsuz. Edebî eserlerin kaynağını tarihten alsa dahi belgesel nitelik

taşımadığı, birebir tarihe uymak zorunda olmadığı gerçeği göz ardı edilme-
yerek denebilir ki yazar, Tanzimat sonrasında kullanılmaya başlanan “va-
tan” ve “millet” kavramlarındaki ısrarlı vurgusunu, belli bir ideolojiyi yayma
konusunda işlevsel kılmaya çalışmıştır. Böyle de olsa bir sanat eserinin sa-
hici, inandırıcı ve metin içi tutarlılığa sahip olması beklenir. Öte yandan Sul-
tan Selim’in monologlarında tarihî bir figür yahut kahramandan ziyade bir
tarihçi diliyle bilgi aktarması bir bakıma tiyatronun doğası gereğince mazur
görülebilir fakat tarih kitaplarının bütünüyle bilgi vermeye dönük tarzını
kullanması eserin zayıf yönlerinden biri olarak görülebilir. İlk perdede Sul-
tan Selim’in monoloğundan yansıyan düşünceleri, tarihçi edası taşımakta-
dır:

*“Pederim, saltanatı büyük kardeşim Ahmed Han’a vermek is-
teyince, memleketin büyük bir tehlikeye düşeceğini yakından anladım.
Kendisine isyan ettim. Vatan bin türlü tehlike içinde inlerken o, hâlâ
padişah olmak hırsıyla çırpınıyor diye kardeşim Korkut’un kamına gir-
dim. Ahmed Han’a şimdye kadar kaç defadır “Memleket büyük bir
tehlike içinde bulunuyor. Vatanın, milletin kurtulmasını istersen beni
rahat bırak” diyorum. Sözümü dinlemek istemiyor.. ben tahta çıktım.
Aradan birkaç gün geçer geçmez oğlu Alaeddin’i Bursa üzerine gön-
derdi. Orasını zabt ediyordu.” (s. 5)*

Kurgu hataları arasında sayılması gereken ayrıntılardan biri de
ikinci perdenin üçüncü celsesinde Sultan Selim ve hocası Hilmi Efendi ara-
sında geçen diyalogda yer alır. Hocasına çubuk ya da nargile ikram etmek
isteyen Selim’e, Hilmi Efendi’nin verdiği “bu gün Osmanlıların padişahı bu-
lunan, Sultan Selim-i Evvel’in huzurunda çubuk içmek, nargile içmek hiçbir
kimsenin haddi değildir.” (s. 27) cevabında anakronizm vardır. Benzer bir
hata, aynı perdenin dördüncü celsesinde Sinan Paşa’nın Sultan’a “kapalı bir
zarf” uzattığının söylendiği cümlede görülür. Zira Hilmi Efendi’nin Yavuz
Sultan Selim’e “Selim-i Evvel” diyebilmesi için kendisinden sonra Selim is-
minde şehzâdelerin geleceğini, bunlar arasında da sözgelimi İkinci ve
Üçüncü Selim’in padişah olacağını bilmesi gerekir. Öte yandan kapalı zarf,
16. yüzyılda haberleşme için kullanılan materyallerden değildir. Yine bu ay-
rıntı da anakronizmin sebep olduğu kurgusal hatalara örnek sayılabilir. Pi-
yesin dördüncü perdesinde yeniçerilerden Tosun’un “Köyde üç çocuğumu

bırakıp geldim.” ve Memiş’in “memleketteki çoluğumu çocuğumu mu düşünmeyim?” (s. 60) şeklindeki sözleri, tarihsel gerçekliklerle birebir uyuşmak zorunda olmamakla birlikte, yeniçerilerin evlenmelerinin yasak olduğu bilgiyiyle çelişmektedir.²⁷ Tarih bilgisi verme sorumluluğu olmasa da sanat eserlerinin izleyici / okuyucu nezdinde inandırıcı ve gerçek(miş) hissini uyandırması beklenir.

Yavuz Sultan Selim ve İttihâd-ı İslâm Siyaseti adlı piyes, bazı kurgu hatalarına rağmen, dönemin ideolojileri arasında ülkenin içinde bulunduğu sosyal travmayı gidermeye ve düşüncenin toplum tarafından hüsnü kabul görmesine çaba gösteren “İslâm Birliği” siyasetine odaklanır. Eserde öne çıkarılan iki temel meseleden ilki Müslümanların Osmanlı çatısı altında birleşmesini çözüm olarak gören “İttihâd-ı İslâm Düşüncesi”, diğeri de vicdanı ve devleti arasında gelgitler yaşayan Yavuz Sultan Selim portresidir. Eserin tüm detayları söz konusu düşüncüyü ve Sultan Selim’in şahsiyetini tamamlamak dışında bir işleve sahip değildir.

İslâm Birliği Düşüncesi

İttihâd-ı İslâm, siyasi bir ideolojinin kavramı olarak 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kullanılmaya başlanır ve Osmanlı Devleti’nin önderliğinde Müslüman ülkeler arasındaki birliği sağlama düşüncesine dayanır. II. Abdülhamid döneminde Müslümanlar arasında birlik sağlayarak sömürgecilğe karşı koymayı amaçlayan siyaset için kullanılan İttihâd-ı İslâm, ismi konulmamış bir kardeşlik, birlik ve yardımlaşma duygularının ifadesi anlamında başlangıçtan beri mevcuttur. Kavramsallaşması ve bir siyaset tarzının karşılığı olması ise yukarıda değinildiği üzere 19. yüzyılın ikinci yarısındadır. Bu dönemde “Osmanlı dışındaki İslâm dünyasının Avrupalı devletlerin hâkimiyeti altına girmesi ve bağımsızlıklarını kaybeden Müslümanların Osmanlı Devleti’nden beklentileriyle oluşan psikolojik atmosfer, özellikle Tanzimat ve Islahat tecrübelerinden sonra Bâbîâlî’ye karşı gelişen Yeni Osmanlı muhalefetinin, Osmanlı Devleti’nin bekası için teklif ettiği İslâmcılık ideolojisinin evrensel açılımına zemin”²⁸ hazırlamıştır.

²⁷ Kemal Beydilli, “Yeniçeriler”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 43, İstanbul 2013, 450-462.

²⁸ Azmi Özcan, “İttihâd-ı İslâm”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.23, İstanbul, 2001, 470. (470-475)

Yusuf Akçura, Osmanlılık düşüncesinin tohumlarının Yavuz Sultan Selim döneminde atıldığını belirtir: “Yıldırım Bâyezîd Fâtih Mehmed ve Sokullu Mehmed bu fikre hizmet itmişlerdir. Selim-i Evvel’in ise hemen her hareketinde tevhd-i âlem-i İslâmiyyet arzusu zahirdir,”²⁹ ancak Akçura’ya göre İslamcılık, Tanzimat döneminde bir ideolojiye ve devlet politikasına dönüşmüştür: “Osmanlı milliyeti siyasetinin başarısızlığı üzerine İslamiyet politikası meydan aldı. Avrupalıların Panislamizm dedikleri bu fikir son zamanlarda Genç Osmanlılıktan yani Osmanlı milleti teşkili siyasetine kısmen iştirak eden fırkadan doğdu.”³⁰ 1870’lerin ilk yıllarından itibaren bazı müdahaleler neticesinde kesintiye uğramışsa da İttihâd-ı İslâm etrafındaki tartışmalar II. Abdülhamid saltanatının ilk yıllarındaki Balkan bunalımı ve Doksan üç Harbi sırasında yeniden bir dayanışmanın ifadesi olarak gündeme gelmiştir. Bilhassa II. Abdülhamid döneminde Balkanlar’da Avrupa devletlerinin kışkırtmasıyla artan ayaklanmalar, bu ayaklanmaların bastırılmasının hilal-haç kavgasına dönüşmesi, Hıristiyanların Müslümanlar tarafından zulme uğradığına dair Avrupa’da oluşturulan kamuoyunun baskısı gibi şartlar Osmanlı Devleti’ni bu siyasete yönlendiren şartlardır. Bu gelişmeler, Osmanlı kamuoyunda ve Basîret, Sabah, Vakit gibi gazetelerde tepki uyandırır.³¹

Osmanlı Devleti’nde padişahın aynı zamanda Müslümanların dinî lideri olma vasfını taşıması, II. Abdülhamid’in din birliği ilkesiyle hareket ederek “Müslümanlığı” öncelimesinin yanında Devlet-i Aliyye’nin devamı ve bekasının da İslâmiyet’le kaim olacağı fikrine dayanan bir siyaseti benimsemesine sebep olur. Osmanlı Devleti’ni içinde bulunduğu durumdan kurtarmak maksadıyla düşünülen çarelerden biri olan İslâm birliğini sağlamak düşüncesi, aynı zamanda ülkenin de dirliğinin sağlanması anlamına gelmekteydi. Aynı zamanda II. Abdülhamid’e göre “öncelikle Osmanlı Devleti’nin derlenip toparlanması aynı zamanda bütün İslâm âleminin kurtuluşu için de gerekliydi.”³² Müslümanlar arasında birlik sağlama düşüncesi şüphesiz yukarıda zikredilen tarihlerde “İttihâd-ı İslâm” tabiriyle karşılaşılır fakat Sultan Selim’in doğu siyaseti ve birliği tesis etme saikiyle geliştirdiği düşünceler, Yusuf Kenan’ın ısrarla vurgulamak istediği bir siyaset tarzı değildir. Kaldı

²⁹ Yusuf Akçura, *Üç Tarz- Siyaset*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1976, s. 20.

³⁰ Yusuf Akçura, *a.g.e.*, s.21.

³¹ Azmi Özcan, “a.g.m.”, 471.

³² Azmi Özcan, “a.g.m.”, 472.

ki Yavuz Sultan Selim'in doğuya yönelmesinde bir siyaset tarzı olarak İslâm birliği varsa da, ülke içindeki karışıklıklar, Mısır ve İran'dan kendisine tehdit olarak algıladığı olumsuz gelişmelerin öncelikle Müslümanlar arasında birliği sağlama düşüncesini zorunlu kıldığı da düşünülebilir.

Yusuf Kenan da, yaşadığı dönemin hâkim ideolojilerinden biri olan İslâmcılık fikrini, tarihî bir dönem ve şahsiyet etrafında yeniden üretmiş, tiyatro eserinin bütününe bu düşüncenin haklılığını ispat cihetiyle kurgulamıştır. Yazar, tarihsel gerçekliğin de imkânlarını kullanarak Sultan Selim'i bu ideoloji çerçevesinde perdeye yansıtarken -gerçeğe birebir bağlı kalmak zorunda olmamakla birlikte- "kavram anakronizmi" olarak değerlendirilmesi gereken bir tavır içine girmiş, Sultan Selim'i de bu doğrultuda konuşturmuş / düşündürmüştür. İttihâd-ı İslâm'ın siyasi bir ideal hâline getirilişinin 1870'lerin başı olduğu yukarıda belirtilmişti. Dolayısıyla 16. yüzyılın siyasetini değil, bir bakıma kendi döneminin siyasetini (başka bir deyişle II. Abdülhamid siyasetini) ve jargonunu Sultan Selim'e atfetmiştir. Piyesin henüz ilk perdesinden itibaren Yavuz Sultan Selim'in İslâm birliğini sağlamak arzusu, kısmen diyaloglara yansıtılarak öne çıkarılsa da genele bakıldığında Selim'in yalnız kaldığı zamanlarda, monolog tekniği ile sahneye yansıtılır.

Sultan Selim, oyunun birinci perdesinde iç konuşmalarıyla yer alır. Bu uzun monologda Sultan Selim, tarihe yaptığı göndermelerle kendi döneminin panoramasını ortaya koyar ve Osmanlı Devleti'nin her gün farklı bir mesele ile uğraşmak zorunda kalışından duyduğu üzüntüyü dile getirir. Eserin bütünüyle İttihâd-ı İslâm fikrine yaslanarak kurgulanmış olması, Sultan Selim'in evvela neden böyle bir siyaset benimsediğinin tespit etme ve istikbale ilişkin tasavvurlarını anlatma zorunluluğunu doğurmuştur. Bu düşüncesini temellendirmek için de evvela Fatih Sultan Mehmet'in Garp siyasetini doğru bulmadığını belirtir:

"Büyük babam Sultan Fatih, bilmem hangi derin mülâhazaya bağlanarak bütün gözlerini Garba, Frengistan'a çevirmişti. Belki İstanbul'un, binlerce senelerden beri en kavî düşmanların zoruyla açılmayan kale kapılarını açtıktan, binlerce sene Hristiyan âleminde hâkim ve müessir kalan Bizans hükümetini, ordusunun kılıcına karşı boyun eğdirdikten sonra, Venedik'in, Viyana'nın, Roma'nın, kapılarını açmak istiyordu. Belki şarkından garbına kadar bütün Avrupa'ya, ordusunun ayakları altında çiğnetmeye, İspanya'ya kadar giden eski İslâm ordularının fütühatını tamamlamaya, bütün insanlara ilmi, irfanı, hakikati kılıç zoruyla tanıttırmaya çalışıyordu." (s. 2)

İç konuşmayla yansıtılan bu düşüncelerin sahibi Sultan Selim, milletin istikbalinin farklı bir yönde aranması gerektiği fikrini dile getirdikten sonra Osmanlı hükümetinin “kendine bir nokta-i istinat aramak isterse Avrupa kıtasına yayılmaktan” vazgeçmesi, “bütün nazarını Asya ve Afrika kıtalarına, İslâmiyet’in kaynaştığı merkezlere” çevirmesinin zorunlu olduğunu düşünür. Yavuz’un bu düşüncesinin temelinde ise İslâm birliği idealinin olduğu aşağıdaki monoloğundan anlaşılmaktadır:

“Benim kendi fikrime kalırsa, Venedik, Macaristan arazisine, Roma’ya sahip ve hâkim olmak, milletimin hayat u istikbalini temin edemez. Garba, Frengistan’a doğru ilerledikçe karşıma, lisanları, dinleri, âdetleri, ırkları ayrı bir sürü milletler çıkacak. Bunları bir idare altında birleştirmek kolay bir şey değil. Şarkta, Asya’nın ortasında, Hindistan’da, Çin’de, Mısır’da, Yemen’de, hatta Sudan’ın kum çöllerinde daha büyük ümitler, daha büyük aydınlıklar görüyorum. Oralarda hüsrân ve cehalet içinde, ayrı ayrı yaşayan İslâm hükümetlerini birleştirmek, vahdet-i İslâmiyye vücuda getirmek istiyorum.” (s. 2)

Yavuz Sultan Selim piyesinin ilk perdesinde Selim’in konuşmalarının yakın geçmişten kendi dönemine kadar bir tür tarih özeti niteliği taşıdığından söz edilmişti. Yusuf Kenan, Sultan Selim’in İslâm birliği oluşturma idealini gerçekleştirmek için tarihin verilerinden ziyadesiyle faydalandığını gösteren detaylardan biri, onun idealinin önünde engel olan taht mücadeleleri ve Anadolu’da Şah İsmail’in ilerleyerek Şia düşüncesini yaymasıdır. Her iki tarihi gerçeklik oyununun hemen ilk perdesinde, Sultan Selim’in iç konuşmalarına yansır. Sultan Selim, vatanın ve milletin bekası için engel olarak gördüğü kardeşlerini öldürtmesine sebep olan saltanat meselelerini ve Şah İsmail olayını Osmanlı Devleti açısından büyük bir tehdit olarak dile getirir:

*“Bugün memleketin her bir tarafı ihtilal ve karışıklık yangınları içinde yanıyor. Acemistan’da baş gösteren bir fitne ateşi yavaş yavaş Anadolu’nun her tarafına yayılıyor. Ecdadımın, temelini kanlar dökerek kurmuş olduğu Osmanlı hükümeti kökünden sarsılıyor. **Vatan** lisan-ı manevisiyle “Beni kurtaran yok mu?” diye feryad ediyor. Acaba kardeşim Ahmed Han **vatanı, milleti** yuvarlanmak üzere bulunduğu uçurumdan kurtarabilmek için ne çare düşündü, ne çare düşünecek?.. Hayır, hayır, o, hiçbir şey düşünmedi ve hiçbir şey düşünmeyecek. Çünkü onun süslü sarayları, güzel haremeleri, hanendeleri, sazændeleri var. Çünkü o, kulaklarını musiki nağmeleriyle doldurdu. Artık **milleti** tehdit eden tehlikeyi göremez, **milletin** feryadını, iniltisini işitemez.” (s. 3)*

Yukarıda (**tarafımızca**) vurgulanan “millet ve vatan” sözcükleri, Sultan Selim’in saltanat senelerine değil, Yusuf Kenan’ın yaşadığı dönemin diline uygundur. Yavuz döneminde vatanın daha çok “mülk”; milletin ise “tebaa” yahut “ümme” ile ifade edildiği bilinir. Vatan kelimesinin ilk kez Namık Kemal aracılığıyla Türk edebiyatına girdiği de edebiyat tarihinin kaydettiği detaylardan biridir. Yusuf Kenan’ın Sultan Selim’e “vatan” mefhumunun mukaddesatını söyletirken, Namık Kemal’in düşüncesiyle kurduğu yakınlık dikkate değerdir:

Hâlbuki vatan, bizi vücuda getiren analarımızı babalarımızı, bütün ecdadımızı göğsünde besledi, büyüttü. Şehit olan âbâ u ecdadımızın³³ cesetlerini elân göğsünde saklıyor... Vatana minnettar kalmak, ânın için en büyük fedakârlıkları yapmak vicdanın en katı bir emridir. Sevdiğimiz vücutları, gölgesinde oturduğumuz ağaçları, hâslı bizim vücudumuzu, hissimizi besleyen her bir şeyi yetiştiren vatandır, vatan... (s. 4)

Namık Kemal’le birlikte Türk edebiyatına ilk kez giren “vatan” ve “millet” sözcüklerinin Sultan Selim’e söylenmesi eserin yazıldığı dönem ruhunun somut karşılığıdır. Yusuf Kenan’ın Sultan Selim’e söyledikleri, “Hürriyet Kasidesi”nin “*Vücudun kim hâmir-i mâyesi hâk-i vatandandır / Ne gâm râh-ı vatanı hâk olursa cevâ ü mihnetten*” mısralarındaki idealin tiyatro eserindeki yansımalarıdır. Bu yönüyle de Selim’e atfedilen düşüncelerde vatan-millet vurgusunu piyesin sonuna kadar yinelemesi, (anlatım tekniği açısından leit-motiv olarak nitelemek bir yana) Namık Kemal ile fikir birliği kurulduğunu gösterir.

Piyeste, Yavuz Sultan Selim’in vatan ve millete dair düşüncelerini İslâm birliği içinde yoğurduğu dikkatten kaçmaz. Milleti için tutulan her yolun, hatta kardeş katlının dahi meşru olduğuna dair gelgitler yaşayan Sultan Selim’i bu hususta telkin edenlerin başında Valide Sultan gelir. Selim’in kederli bir ruh hali içinde kardeşlerinden Korkut’u ve onun oğullarını öldürtmesiyle -akli birtakım gerekçelere dayandırılmasına rağmen- içine düştüğü mütereddit ve duygusal ruh hâli metnin bütününe hâkim kılınır. Babası, kardeşi ve kardeşinin oğullarını öldürtmesinin arkasında yine millet ve va-

³³ Ana, baba ve dedeler.

tan sevdası olduğu Selim'in düşüncelerinden öğrenilir: "Büyük babam Sultan Fatih'in çalışarak vücuda getirdiği âsâr-ı sanatı, medeniyeti babam Sultan Bayezid'in nasıl yıktığı gözümün önünde duruyor. Eminim ki kardeşlerim padişah olsaydılar babamın tuttuğu yoldan gideceklerdi. Vatani, milleti bir uçuruma, hem pek korkunç bir uçuruma sürükleyeceklerdi." (s. 4-5) Selim'in aldığı ve almayı düşündüğü kararların iç dünyasında oluşturduğu hassasiyet ve kırılğanlık, güçlü bir kişilik profiliyle sahneye aktarılan Valide Sultan'ın konuşmalarıyla giderilir. Valide Sultan, yakın tarihe yaptığı göndermelerle oğlu Selim'in ikircikli ruh hâlini gidermeye çalışır. Şehzâde Ahmet'in Amasya'da kendisini Anadolu Sultanı ilan ederek Sultan Selim'e karşı Bursa'ya yürümek istemesi Selim'de kardeşi Korkut gibi aynı akıbetin kaçınılmaz olarak gerçekleşmesine dair endişeler doğurur. Valide Sultan, bu endişeleri "Ne yapalım oğlum, kardeşin böyle istiyor. Dökülecek kanları Cenabı Allah ondan sorsun." sözleriyle gidermeye çalışırken yakın tarihe ilişkin telmihlerle milletin dirliğini tesis ve muhafaza etme konusunda gereken her adımı atması için Sultan Selim'e cesaret telkin eder: "Artık tahta çıkabilmek için kardeşiyle cenk etmek hanedan arasında âdet haline girmiştir. Kim bilir daha ne kadar seneler bu çirkin âdet, hanedan arasından kalkamayacaktır." (s. 7) Valide Sultan'ın yakın geçmişi, Cem Sultan ile II. Bayezid arasındaki mücadeleyi, hatırlatarak fikirlerinin meşruiyetini arttırma gayreti, diyalogun devamında İslâm tarihinden referans alınarak sürdürülür. Hazreti Ömer'in "şariat-i Ahmediyye'nin emrini yerine getirmek için oğlunu kırbaçlar altında öldürttüğünden" (s. 10) söz ederken millet ve vatan birliği için zayıf kalplilik yapılamayacağına, milletin yaşaması için gerçekleşen ölümlerin meşru olduğuna dair yoğun bir telkin göze çarpar. Eserin çıkış noktası olan "İslâm Birliği" fikri yalnızca Selim'e değil, diğer kişilere de söylenir, böylece dramatik etki de güçlendirilir.

Sultan Selim'in saltanatı ve milletin birliği için ciddi bir tehlike olarak gördüğü kardeşlerinden kurtulduktan sonra İslam ittihadının gerçekleşmesinin önünde önemli bir engel olan Şah İsmail sorunu ortaya çıkar. Eserin ikinci perdesinde Şah İsmail'in Anadolu'daki ilerleyişinin haberinin yansıtılması sırasında Sultan Selim hocası Hilmi Efendi ile birlikte. Padişahın yetişmesinde önemli bir figür olan Hilmi Efendi'nin tavsiyeleri de yine Valide Sultan gibi Selim'i cesarete, metanete ve adil karar vermeye sevk etmeyi

amaçlar. Devleti “Anadolu’da gündün güne artan Kızılbaşlık, yavaş yavaş İstanbul’a, Edirne’ye kadar yaklaşan Şah İsmail nüfuzu”ndan (s. 28) Sultan Selim’in “milleti inkırâz ve ikisâm tehlikesinden” (s. 28) kurtarmak için kararlı adımlar atılması gerektiği ortaya çıkar. Bu sorun kurgusal da olsa tiyatronun tarihi gerçeklere riayet bilinci taşıdığını, bir tarihçi titizliğiyle kurgulandığını gösterir. Nitekim “Safevîlerin Anadolu’da giderek artan propaganda faaliyetleri yanında taraftarlarınca birbiri ardı sıra çıkarılan büyük isyanlar Yavuz Sultan Selim için halledilmesi gereken en önemli mesele olma durumundaydı. Önceleri Safevî taraftarlarının cezalandırılması için emir veren Yavuz Sultan Selim daha sonra doğrudan Şah İsmail üzerine yürüme kararı aldı.”³⁴ Sultan Selim’in Şah İsmail ile ilgili sefer kararı Yusuf Kenan’ın eserinde Hoca Hilmi Efendi’nin tavsiyeleri ve istişare mekanizması ile bir arada verilir. Tarihi bilgiyle örtüşen bu durum karşısında Hilmi Efendi Kur’an ve Hadis’ten örnekler vererek Sultan Selim’in kararlarının şer’i dayanaklarını oluşturur. Sultan Selim’in şahsiyetinin inşasında da etkin bir isim olarak piyeste yer alan Hilmi Efendi’nin telkinleri eserin bütünündeki millet ve vatan dair birleştirici düşünceleri destekler niteliktedir:

Hakiki bir cereyan-ı fikrin önüne hiçbir şey set çekemez. Şeriata, insaniyete istinad eden bir bina-yı hükümeti bazı cahil ve fâsîd insanların teşebbüsü deviremez. Sen hak ve hakikat uğrunda çalışıyorsun, Şah İsmail kendi ikbal muvaffakiyetini temin için bid’atler, hezeyanlar ihdasıyla uğraşılıyor. (...) Şah İsmail, akla, hayale gelmeyen vasıtalar, fitneler hazırlasa mağlup olacaktır. “El hakku yu’la vela yu’la aleyh”.³⁵ Sana şunu nasihat eylerim ki, muvaffakiyetin neşeni, gurunu pek artırmasın. Padişahlığın azamet ve haşmetinden gururlanarak keyf ve iradene göre hareket etme. Hiçbir zaman unutma ki âlemdeki nizam ve intizam-ı umumînin nâzımı Cenabı Allah’tır. (s. 29)

Hilmi Efendi’nin Şah İsmail sorunu üzerinden yaptığı tavsiyeler sadece devlet siyasetini değil, Sultan Selim’in kişiliğinin olumsuz yönde değişmesini önlemek maksadını da taşımaktadır. Selim ve hocasının diyalogunda görülen bu sıkıntıların giderilmesi için yapılan hamleler yine “millet” ve “vatan” düşüncesine dayandırılır. Sultan Selim’in “Cenabı Hak şahittir.

³⁴ Feridun Emecen, “a.g.m.”, 409.

³⁵ Hak yücedir, ondan yüce ve üstün hiçbir şey yoktur. (Hadis-i Şerif)

Şimdiye kadar kendi ikbal ve saadetim uğrunda hiçbir kimseye fenalık etmek hayalimden geçmedi. Döktüğüm kanları milletin hayat ve istikbalini kurtarmak amacıyla döktüm. Kıydığım canlara, onları memleketin huzur ve rahatına muzır gördüğüm için kıydım” (s. 30) diye cevap vermesi, eserin hemen bütün detaylarının bağlandığı ana eksen olarak “milletin birliği” yahut “İslâm Birliği”nin tesisine yöneliktir.

Yusuf Kenan’ın yüceltilen bir değer olarak merkeze aldığı Sultan Selim’e söylediği birtakım sözlerde, bir Osmanlı padişahının millet sevgisini şahsından, arzularından, ailesinden, yaşamından üstün tuttuğu idealine yer verilir. Sultan Selim’in hocasına aslan ve yavrusu metaforu üzerinden aktardığı sözler, bu düşüncelere delalet eder:

“Muhterem Hocam! Bir padişahın milletine olan muhabbeti, bir aslanın yavrusuna olan muhabbetinden elbette fazladır. Milleti kahr u izmihlâle sürüklenmek istenilen, elinden hükümet ve hâkimiyeti alınmaya çalışılan bir padişahın gazap ve şiddeti, yavrusunu kaybeden bir aslanın gazap ve şiddetinden elbette beterdir.” (s. 30-31)

Şah İsmail’in sadece Osmanlı Devleti’nin değil bütün İslam dünyasının istikbalini tehlikeye sokacağına dair endişeler taşıyan Sultan Selim, ona karşı yürüttüğü mücadelenin -İslam idealizmiyle yoğrulmuş- düşünsel bir arka planı olduğunu da göstermiş olur. Selim, Şah İsmail’in Anadolu’da on-on beş seneden beri “fitne ve tefrika” çıkarma çabasını bütünüyle ortadan kaldırmak amacıyla sefer düzenleme planını vezirlerle paylaştığı sırada kimi devlet adamları bu düşünceye iki Müslüman devlet arasında kan aktırılmasının dünyadaki diğer Müslüman toplumlar arasında endişeye yol açacağı gerekçesiyle muhalif olur. Bu muhalif görüşleri de İslâm tarihinden örneklerle cürüten Sultan Selim, Hazreti Ali ve Muaviye arasındaki Sıffin Savaşı’na göndermede bulunarak İttihâd-ı İslâm siyasetinin ve milletin birliği karşı-sındaki engellerin ortadan kaldırılması gerektiğinde ısrar eder:

“İşte Şah İsmail, bize yapılabilecek en büyük fenalıkları yapıyor. Ben dünyadaki bütün İslâmları birleştirerek bir noktaya bağlamak, Osmanlı hükümetine kutlu bir nokta-i istinâd tesis eylemek azim ve maksadıyla çalışıyorum. O, Anadolu’daki İslâmlar arasına fesad ve tefrika saçmakla uğraşiyor. Eğer istemeye istemeye kılıçtan geçirdiğim kırk bin Şîh hâlâ ber-hayat olsaydı kim bilir memleketin içinde ne dehşetli, ne kanlı fırtınalar kopacaktı. (...) Ben tarihin kıyamete kadar takdir edeceği o

büyük Fatih'in oğlunun oğluyum. Ben esasen kendime Şark yolunu, İttihâd-ı İslâm siyasetini düsturü'l amel tutmuşum. Hayatımı bu uğura vakfetmişim. Şah İsmail, hiç düşünmüyor ki ben Osmanlılığın saadeti, İslâmlığın selameti için babamla muharebe ettim. Kardeşlerimi, kardeşlerimin oğullarını telef ettirdim.” (s. 38-39)

Sultan Selim, Doğu siyasetinin önündeki en büyük engel olarak gördüğü Şah İsmail tehdidinin ortadan kaldırılması gerektiğine dair istişare yaptığı celsede tarihçiler arasında tartışmalı bir mesele olan ‘kırk bin Şii’nin öldürülmesi’ hadisesine de değinir. Feridun Emecen, Yavuz Sultan Selim’in “yapılan teftişler sırasında Anadolu’da Safevî yandaşı oldukları gerekçesiyle 40.000 kişiyi katlettiği iddiaları(nın)” gerçeği yansıtmadığını, son çalışmalar doğrultusunda “takibata uğrayanların, ağır biçimde cezalandırılanların daha ziyade Safevî propagandası yapan kişiler ve onları destekleyen tekke mensupları olduğunu, bunların bir bölümünün idam edilmeyip sürgün edildiğini”³⁶ kaydeder.

Eserin sonunda Şah İsmail tehlikesini bertaraf ederek Tebriz’e giren Sultan Selim’in Sinan Paşa ile diyalogunda bu zaferin arkasında yatan motivasyonun “Allah’ın emrini yerine getirmek” olduğuna vurgu yapılırken İslâm Birliği’nin sağlanması önündeki en önemli engelin kalkması karşısında bir tevazuun hâkim kılındığı gözlenir. Şah İsmail’in içine düştüğü durumun ibret-nümâ oluşuna değinen Sultan Selim’in kâinattaki daimi değişmeyi Safevî hükümdarlığının bir zamanlar azametli bir hükümet iken zelil duruma düşmesiyle örnekler. Oyunun son perdesinde, Sultan Selim’in kâinat, yaratılış ve hikmete ilişkin açıklamaları karşısında Sinan Paşa’nın dile getirdiği “Subhane men tehayyere fi sunihu’lukul” cümlesini Ziya Paşa’nın “Terci-i Bend”i ile kurulmuş metinlerarası bir bağlantı olarak değerlendirmek gerekir. Yazarın temel maksadı uzak-yakın tarihten veya edebi şahsiyetlerden yapılan alıntı ve telmihlerle seyirci-okur üzerinde dönemin İslâm birliği ideolojisini yaymaktır. Eser, Yavuz Sultan Selim’in zaferinden ziyade yazarının savunduğu düşüncenin doğruluğunu ortaya koyan gelişmelerle sonlandırılırken Sultan Selim’in şahsiyetine dair övgüleri de metnin hemen her perdesinde dile getirir.

³⁶ Feridun Emecen, “a.g.m.”, 409.

Vicdanı ve Vatanı Arasında Sultan Selim

Yusuf Kenan, İttihâd-ı İslâm düşüncesini eserinin hareket noktası olarak seçmiş ve bunu Osmanlı Devleti'nin önemli devirlerinden birinin mimarı olan Sultan Selim'in şahsiyetini öne çıkararak tamamlamıştır. Eserde Sultan Selim'in fiziksel özelliklerine dair ayrıntılara rastlanmasa da devlet aklının gerektirdiği uygulamalar ile vicdanı arasında gelgitler yaşayan bir padişah profili çizilir. Osmanlı kaynaklarında orta boylu, çatık kaşlı ve sert bakışlı, sakalsız, ancak gür ve uzun bıyıklı, yuvarlak yüzlü ve koç burunlu olarak tavsif edilen Sultan Selim'in devlet işlerini sıkı şekilde takip ettiği, tasarladığı işlerin bir an önce yerine getirilmesini istediği, son derece disiplinli ve kararlı, kan dökmekten çekinmeyen sert bir mizaca sahip, ancak sözüne sadık, nazik tabiatlı ve zarif sözlü olduğu belirtilir.³⁷

Yavuz Sultan Selim ve İttihad-ı İslâm Siyaseti'nin merkezi kişisi esere adını veren I. Selim'dir. Sultan Selim'in oyuna yansıyan kişilik özellikleri yalnız vaka zamanında değil, geriye dönüş tekniği ile yakın tarihe yapılan göndermelerle de belirgin hâle getirilir. Eserde Sultan Selim'in taht mücadelesi, bu mücadelede evvela babasını, sonra da kardeşi Korkut ve Ahmed Han ile onların oğullarını 'vatan' ve 'millet' menfaati uğruna öldürtmesi, yaklaşık on beş yıldır Osmanlı Devleti içinde huzursuzluk yaratan Şah İsmail ile yaptığı Çaldıran Savaşı anlatılır. Yavuz Sultan Selim'in şahsiyeti, bu gelişmelerin zemin oluşturduğu atmosferde vicdan sahibi bir birey olma ile sorumluluk sahibi bir otorite olma arasında gidip gelen tereddütleriyle öne çıkarılır. Eserin her perdesinde Sultan Selim'in devletin bekası uğruna aldığı ve uyguladığı kararlar ile iç dünyasındaki ince, hassas ve vicdanî yön arasındaki çatışmalara yer verilir. Padişahın yönetim anlayışı, adaleti ve kararlılığı vurgulanırken, oyunda yer alan öteki kişilerin Sultan Selim'in karakterine yönelik gözlemlerine de yer verilir. Böylece Selim bir yandan iç dünyasına dair ayrıntılar, öte yandan dışarıdan bakışla nasıl görüldüğüne dair değerlendirmelerin çoğalttığı bakış açılarıyla karakterize edilir.

Monolog kısımlarında Sultan Selim'in sert mizacıyla öne çıkan bir padişah olmasına rağmen, ince ruhlu, durmadan üzülen, ağlayan, hüznü bir iç dünyaya sahip olduğuna vurgu yapılır. Sultan Selim'in karakterine dair ilk çıkarımlar onun Valide Sultan'la girdiği diyaloglarda belirir: "Selim, oğlum

³⁷ Feridun Emecen, "a.g.m.", 414.

ne oluyorsun, nedir bu halin? (...) Evvelden de çehren daima gazaplı idi. Evvelden de daima celalli idin. Fakat şimdi çehrende pek derin bir teessür ve keder alametleri gözüküyor.” (s. 6) Sultan Selim ise bu ikircikli ruh hâlinin sebeplerini hem geçirdiği tecrübeler hem de geleceğe dair endişeleriyle izah eder. “Mazi, başı avucumda, kan ile feryattan ibaret bir ifrit gibi dikiliyor. Müstakbel, hiçten, meçhuliyetten ibaret bir boşluk...” (s. 9) düşüncesini annesiyle paylaşan Selim, Valide Sultan’ın telkinleri karşısında müteessir olur. Valide Sultan’ın hem İslâm tarihinden hem de babası Sultan Bayezit’ten verdiği örnekler, Selim’in şahsiyetinin oluşmasında annesinin ne denli etkili olduğunu göstermesi açısından önemlidir:

“Yavrum, anlıyorum, kardeşlerimi öldürüyorum. Vicdanım azap içinde kalıyor, kalbim ye’s ve ıstırap içinde inliyor. Geceleri uyku kaçıyor. Düşünüyorum, daima düşünüyorum, demek istiyorsun... Lakin düşün ki milletin hayatı ancak senin döktüğün kanlar sayesinde kurtulacaktır. Kardeşini kardeşinin oğullarını öldürttün. Milleti yaşattın. (...) Babanın zayıf kalpliliği yüzünden ne felaketlere düştüğünü gördün. Sen de metanet göstermezsen bu millet mahvolacak.” (s. 9-10).

Yavuz Sultan Selim’in eserin birçok yerinde tekrar ettiği hususlardan biri, kardeşlerini ve onların oğullarını öldürttüğü için duyduğu vicdan azabı ve döktüğü gözyaşlarıdır. Sultan Selim, eserin birinci perdesinin son celsesinde Şehzâde Ahmet’in Anadolu’da taraftar topladığı haberini getiren Hasan Bey ile yaptığı konuşmada, kendine saltanat yolunun açılması için yapmak zorunda kaldıkları karşısında duyduğu azabı dile getirir. Saltanat yolunda ihanetini gördüğü Sadrazam Koca Mustafa Paşa’yı, Korkut ve beş “birader-zâdesinin” kanına “istemeye istemeye girdiği”, haftalarca onlar için ağladığı ve hayatının sonuna kadar ağlayacağını ifade ederken bunları memleketin huzur ve sükûneti için yaptığından söz eder. Buna benzer yaklaşımların eserin bütününe hâkim kılınması, sert mizacı ve kan dökmekten çekinmeyen bir padişah imajı ile oluşturulan Yavuz Selim algısını değiştirmeye yöneliktir. Bu saikle tiyatronun her bölümünde Selim’in duygusallığı, merhameti ve vicdanı ile yaptığı mücadeleler öne çıkarılır. Eserin ikinci perdesinde Selim’in hayallere kapıldığı, hezeyanlara gömüldüğü sahnelerle kardeş katlının dünyasında yarattığı ‘azap’ vurgulanır. Böylelikle okur / izleyici nezdinde Sultan Selim’in vicdanı ile devlet aklı arasında kalışıyla içine düştüğü ikilem derinleştirilerek dramatik etki arttırılmaya çalışılır. Vurgu yine vatan

ve millet kavramlarına odaklanırken Sultan Selim'in duyguları ile akli arasında kaldığı gözlenir. Bu perdede ağabeyi Ahmed Han da öldürülmüştür. Duygusal etkiyi göstermesi açısından Sultan Selim'in uzun monoloğundan bazı cümleleri alıntılanak yerinde olacaktır:

“Vatanın selameti için iki kardeşimin, hem Ahmed'in hem Korkut'un kanına girdim. Korkut'u Türkmenler elinde parçalattım. Beş tane birader-zâdemi gözlerimin önünde cellatlar elinde yere serdirdim. (Domanıç) muharebesinde bozulduktan sonra kaçarken yakalanan Ahmed Han'ı kendi emrimle boğdurdum. Korkut'un cellatlara teslim-i nefes ederken yazmış olduğu mektup her gün bin defa fikrimden geçiyor. Cellatların yağlı kementleri önünde birader-zâdelerimin aldığı acıklı vaziyet hâlâ gözlerimin önünde duruyor. Kardeşim Ahmed Han'ın cellada: “Kardeşime son yadigârım olsun” diyerek teslim etmiş olduğu yüzük parmağında. (...)Kalbimi, ahvâl-i ruhiyemi anlayamayanlar “İşte Sultan Selim kardeşlerini öldürdü. Rakiplerinden kurtuldu. Rahat yaşıyor” diyorlar. Mümkün olsaydı da bin türlü felaketlerin, acıların tahammülsüz yükü altında inleyen zavallı kalbimi açarak gösterebilseydim. O vakit herkes anlardı ki; Selim kardeşlerini öldürtebilmek için hissiyle, vicdanıyla pek büyük mücadele etmiş. (Bir müddet tevakkuf³⁸ ve sükût eder, sonra bir iki adım ileri atarak kardeşlerinin hayalini görür) İşte kardeşlerim, işte Ahmed, işte Korkut, işte kardeşlerimin oğulları, işte babam.... Tüylerim ürperiyor. Onların sararmış çehreleri karşısında ruhum, benliğim titriyor.” (s. 22-24)

Bu uzun alıntının esası, babasından başlamak üzere kanını döktüğü insanlara karşı vicdani bir huzursuzluk hissetse de asıl maksadının yüce bir “ideal” olduğunu vurgulayan “Sizi öldürdüm, vatanımı yaşatmak için sizi öldürdüm” (s. 24) cümlesinde özetlenir. Böylece yazar, Sultan Selim'in düştüğü ikilemin vatanın ve milletin yanında olmayı tercih etmesiyle çözüldüğü kanaatini oluşturmayı amaçlar.

Piyesin Sultan Selim portresini oluşturan unsurlardan biri de onun devlet adabı ve istişareye verdiği önemi göstermeye dönük kısımlarıdır. Diyaloglarda, Hocası Hilmi Efendi'nin Sultan Selim'in şahsiyetinin oluşmasına, ilim ve irfan sahibi bir lider olmasına önemli katkılar sunduğu anlaşılmaktadır. Hilmi Efendi'nin Sultan Selim'e telkinlerinde özellikle (çoğunlukla)

³⁸ Durma, bekleme.

dini referans aldığı gözlenir. Devletin içinde bulunduğu Şah İsmail tehlikesinden mustarip olan Sultan Selim'e "Essabr miftahü'l ferah" hadisini hatırlatan Hilmi Efendi, öğrencisine "Sabır ve metanetle hem kendi şahsının hem de memleketin selametini temin" (s.32) edeceğini ihtar eder. Hoca Hilmi Efendi ile sohbetlerinde Sultan Selim'in, kati bir karar almış olsa da bu kararı pekiştirmek yahut yeniden değerlendirmek için, ne kadar önem verdiği de belirir. "Ben milletin padişahı olmak itibarıyla heman Acemistan üzerine yürümeye karar verdim. Bakalım milletin vükelâsı, vüzerâsı ne fikirde" (s. 32) sözleri Hoca Hilmi Efendi'nin, istişarenin İslâm dininde ne denli önemli olduğuna dair beyanlarıyla desteklenir.

Sultan Selim'in siyaset ve idare anlayışında ilim-irfan sahibi kişilerin görüşlerine verdiği önem ve bilhassa İslâm'ın emrettiği çerçeveye uygun karar alma noktasındaki hassasiyeti ortaya çıkaran diyalogun devamında yine hocasının telkinleriyle dünyanın geçiciliği ve mutlak sahibin Allah olduğunun unutulmaması tavsiye edilir. Dünyanın bir padişaha kifayet edecek kadar büyük olmadığı sözüne Hoca Hilmi Efendi, "Lakin dünyaya hükmetmeyi az gören padişahların bir avuç toprak içinde ebedi uykusunu uyuyacağını düşünmek de lazımdır" karşılığını verir. Böylece padişahın dahi mağrurlanmaması gerektiğini telkin eder. Bu diyalog, Sultan Selim'in ayetlerle destekleyerek toprağın ve dünyanın geçiciliğini dile getirilmesiyle sonlandırılır: "Topraktan hâsıl olduk. Toprağa vasıl olacağız. "Küllü şey'in yercî'u ilâ aslihi"³⁹, "İnna lillahi ve inna ileyhi râci'ün".⁴⁰ (s. 33). Hoca Hilmi Efendi'nin yer aldığı kısımlarda Kur'ân ve Hadis'e göndermelerle, burardan yapılan alıntılarla Sultan Selim'in devlet idaresindeki düşünce ve tavırları temellendirilir. Kurulan metinlerarası ilişki, arzu edilen duygusal ve dramatik etkiyi kuvvetlendirmek için işlevsel kılınır.

Sultan Selim'in aldığı kararların kati olması ve uygulaması sırasında önüne çıkan engelleri behemehâl aşması, ideallerini anlamayan ve karşı çıkanları cezalandırmakta tereddüt etmemesine emsal teşkil edecek bazı gelişmeler, eserin ortaya koymak istediği padişah imajını tamamlar. Sözelimi ordunun Şah İsmail'in izini sürmek maksadıyla bulunduğu Erzincan'dayken yeniçeri askerinin isyan hazırlığında olması, asker arasında yayılan "fitne"nin sorumlusu olarak gördüğü veziri Hemdem Paşa'yı öldürtmeden

³⁹ Her şey aslına geri döner.

⁴⁰ Şüphesiz Allah'tan geldik ve şüphesiz dönüşümüz O'nadır. (Bakara, 156)

önce aktardığı düşünceler hem Osmanlılık kimliğini yüceltmeye hem de ideallerinin anlaşılmasına yöneliktir. Şah İsmail karşılıklarına çıkmadığı için ordu içinde “geri dönme” temayülünün belirdiğini aktaran Hemdem Paşa’ya, kendisinin de rahat sarayını bırakıp ordu ile beraber olduğunu hatırlatan Sultan Selim’in, onun kendisini seferden vazgeçirmek, geri döndürmek istemesi karşısında sarf ettiği sözler hem mazinin hamasetini hem de Osmanlı üst kimliğinin ehemmiyetini hatırlatır:

“Sen, hâlâ hakiki bir Osmanlı kalbinin neler yapmaya muktedir olduğunu öğrenememişsin. Kırkar kişilik iki salla Anadolu’dan Rumeli’ye geçtikten sonra bir iki ay içinde Rumeli’yi zapteden koca Osmanlılar, yüz bin kişilik bir orduyla Şah İsmail üzerine yürümekten mi acizlik getirecekler?” (s. 36-37).

Yavuz Sultan Selim’in gazap ve celaline; kararlılığına ve bunun karşısında durmak isteyenleri sert bir şekilde cezalandırma eğilimine dayanarak asker arasına “fitne” soktuğu gerekçesiyle Hemdem Paşa’nın boynunu vurdurması emsal teşkil eder.

Sultan Selim’in hatipliği ve ikna kabiliyetini gösteren sahnelerden biri de yeniçerilerin isyan teşebbüsleri sonrasında Sekbanbaşı’na attığı nutukta ortaya çıkar. “*Osmanlıların Rumeli’nde bir karış toprakları, bir tane dostları yok iken, ecdadımızın kırk kişilik bir salla Anadolu’dan Gelibolu’ya geçtiklerini, pek cüz’i bir zamanda Balkanlara kadar yayıldıklarını göz önünde tutmalıyız. Ecdadımız gibi hiçbir şeyden yılmaz, ölümden korkmaz, milletin selameti için dünyanın öbür ucuna kadar yürür, aç yatar, susuz kalır, hatta ölüme katlanır Osmanlı oğlu Osmanlı olmalıyız.*” (s. 52-53). Benzer bir nutku, eserin beşinci perdesinde isyan eden yeniçeri askerlerine de yapan Sultan Selim, mazideki kahramanlıklara, özellikle Rumeli’ye geçiş ve İstanbul’un fethine yaptığı telmihlerle isyan halindeki askeri, coşku ve heyecan içinde kendi kişiliği etrafında birleştirmeyi başarır. Kahramanlık telmihleri; fetih, Osmanlılık, zafer vb. sözler, birer leitmotiv olarak sık sık dile getirilir. Bundaki maksat, cesaret ve fedakârlık telkinleriyle maziye canlandırmak, yitirilen birtakım manevi duyguları ihya etmektir. Bu durum, anlatılan dönem kadar metnin yazıldığı Meşrutiyet yıllarında moral değerlerini yitirmiş, çözülmüş ve karamsarlığa kapılmış bir toplumun birliğinin ve inancının yeniden tesis edilmesi için eserin başkişisine tekrarlar söyletilerek gerçekleştirilir.

Çaldıran Savaşı'nın kazanılmasının ardından Tebriz'e giren Sultan Selim'in zaferini öne çıkaran Sinan Paşa'ya Sultan'ın "Hâzâ min fadli Rabbi⁴¹ Biz Allah'ın emrini yerine getirmek için çalıştık. O da bize mahzâ⁴² kendi lütuf ve faziletinden muvaffakiyet ihsan buyurdu" (s. 73) biçimindeki yanıtı, padişahın şahsiyetini oluşturan bileşenlerden birinin de tevazu olduğu fikrini ortaya çıkarmayı amaçlar.

Sultan Selim'in portesini tamamlayan detaylardan sonuncusu da eserin Tebriz'de geçen olayların aktarıldığı son perdesinde yer alır. Yeniçeriler arasında halkın malını yağmalayan, dilediği gibi tasarruf eden, başına buyruk askerlerin idam edildiğine dair ayrıntılar yer alır. İdam edilenler aynı zamanda isyan çıkarmak isteyen ve Sultan Selim'i, babasını, kardeşlerini, kardeşlerinin oğullarını öldüren, kırk bin kişiyi "kestiren" acımasız bir padişah olarak gören Veli ve Hasan adlı yeniçeri askerleridir. Eserin sonunda bunların idam ettirilmesi hem adil bir padişah olarak Sultan Selim portresini tamamlamak hem de ideallerine karşı gelenlerin cezasını çekeceğini göstermek imasını barındırmaktadır.

S o n u ç

İttihâd-ı İslâm düşüncesi edebi eserlerde Yenileşme döneminden itibaren yansıtılmıştır. Namık Kemal'le başlayan yansımalar Meşrutiyet döneminde bilhassa tiyatro türünde yazılmış eserlerde artmıştır.

Yusuf Kenan'ın II. Meşrutiyet yıllarında kaleme aldığı *Yavuz Sultan Selim ve İttihad-ı İslâm Siyaseti* adlı tiyatrosu da yazıldığı dönemdeki siyasi eğilimleri yansıtan bir kurguya sahiptir. Eserde temel maksat İslâmcılık ideolojisini tarihi kişi ve olaylar üzerinden temellendirmek, tarihi şahsiyetleri kendi döneminin düşünce atmosferinde yeniden yaratmaktır. Yusuf Kenan bu nedenle İslam birliği idealini pratiğe dönüştüren Yavuz Sultan Selim dönemini ve bu dönemde İslam birliği adına verilen önemli bir mücadele alanını kurgulamıştır. Yavuz Sultan Selim'in bir başka Türk İslâm devleti ve hükümdarı ile giriştiği mücadelenin tarihî açıdan gerekçeleri vardır. Mezhep ayrılığı ve bu ayrılığın İslam birliği için tehdit oluşturması; Şah İsmail'in

⁴¹ Bu Rabbimin lüfundandır (şükür mü yoksa nankörlük mü edeceğim diye beni sınamak için).

⁴² Ancak, yalnız, tek, sade.

Osmanlı'ya tabi olan Türk boyları üzerinde baskı kurması, Şehzade Murad'ı Osmanlı tahtının varisi ilan etmesi bu gerekçelerden birkaçıdır. İslam birliği düşüncesini fiili olarak gerçekleştirmesi nedeniyle Yavuz Sultan Selim'in Doğu siyaseti ve İslâm birliği sağlama hedefini eserin hareket noktası olarak tercih eden Yusuf Kenan, Sultan Selim'in Çaldıran Zaferi ile bitirilen yaklaşık bir buçuk yıllık zamanı geriye dönüşlerle genişletmiş, yakın-uzak tarihin şaşaalı dönemlerini de kurguya dâhil etmiştir. Eserde anlatıcı, Yavuz Sultan Selim'i bu ideali uğruna yakınlarından bile vazgeçebilecek kadar fedakâr bir lider olarak görür. Anlatıcının bakışında Yavuz Sultan Selim'in kararlılığı ve önüne çıkan engelleri aşma konusunda gösterdiği iradeli tavır ön plana çıkar. Anlatıcının bu bakış açısı, eserin dilini ve içeriğini belirleyen öncelikli unsurlardandır. Bu itibarla vurgunun odağı olan vatan ve millet sevgisi, Sultan Selim ve yakın çevresinin dilinden sık sık yinelenmiştir. Eserin merkez kişisi olan Sultan Selim'in siyaset anlayışının on yedi aylık vaka zamanında görülen ayrıntıları, tarihsel gerçekliklere uygun bir şekilde anlatılmaya çalışılmış, buna karşın tercih edilen dil ve üslubun eserin yazılma zamanına ait olduğu görülmüştür. Bu durum tarihî tiyatroların, tarihî romanda olduğu gibi, yalnız anlattığı dönemin değil, yazıldığı dönemin ruhunu taşıyor olduğu ilkesine uygun düşmüştür. Öte yandan eserin kaleme alındığı travmatik süreçte toplumun çöküntü içinde olduğu gerçeği göz önüne alındığında Yavuz Sultan Selim gibi önemli bir padişahın ve devrin sanat eserinde yeniden üretilmesinin maksadının toplumun sorunlarına bir çare aramak olduğu da düşünülmelidir. Yusuf Kenan, güçlü kişiliği ile bilinen bir padişah olan Sultan I. Selim'i perdeye yansıtarak devrin hâkim ideolojilerinden biri olan 'İslâm Birliği'ne toplumsal karşılık bulmayı amaçlamıştır. Yazarın bu anlayışı, Yavuz Sultan Selim'i ve tarihi kurgusal anlamda yeniden yaratmak istemesinde siyasal ve sosyolojik gereklilikleri gözettiğinin de göstergelerinden biridir.

Eserin İslam birliği düşüncesini tarihî açıdan dile getirme amacıyla yazıldığı söylenebilir. Bu eserle Yavuz Sultan Selim'in karakterine ve İttihâd-ı İslâm düşüncesine Şah İsmail'e karşı yürütülen mücadele odağında bakılmıştır. İttihâd-ı İslâm düşüncesinin tarihi arka planı Yavuz Sultan Selim dönemiyle somutlaştırılmıştır.

KAYNAKÇA

- AKÇURA, Yusuf, *Üç Tarz- Siyaset*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1976.
- BEYDİLLİ, Kemal, “Yeniçeriler”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 43, İstanbul 2013, 450-462.
- BUTTANRI, Müzeyyen, *Türk Edebiyatında Tarihî Tiyatro*, İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2002.
- EMECEN, Feridun, “Selim I”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.36, İstanbul, 2009, 407-414.
- ORTAYLI, İlber, “Tiyatroda Tarihî Oyunlar Üzerine Bir Analiz”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.7, 1976, 217-233.
- ÖZCAN, Azmi, “İttihâd-ı İslâm”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 23, İstanbul, 2001, 470-475.
- ÖZGÜL, M. Kayahan, *Seke Seke Ben Geldim-Sekmeler I*, Hece Yayınları, Ankara 2008.
- ŞENER, Sevda, “Türk Tiyatrosunda Tarihsel Oyunlar”, *Türk Dili*, 34 / S. 363, Ankara 1982, 186-194.
- ŞENGÜL, Abdullah (haz.), *Namık Kemal Celâleddin Harzemşah, İnceleme-Mukaddime-Metin*, Kesit Yayınları, İstanbul 2016.
- ŞENGÜL, Abdullah, “İtibarî Tarih Anlatıcısı Olarak Mekân (Turan Oflazoğlu'nun Topkapı Piyesi Örneği)”, *Erdem Dergisi*, 2013, sayı: 64, s. 123-132.
- ŞENGÜL, Abdullah, “Türk Tiyatrosunda Tarih”, *Turkish Studies*, 4/1, Winter, 2009, 1931-1987.
- ŞENGÜL, Abdullah, *Cumhuriyet Döneminde Tarihî Tiyatro*, Alp Yayınevi, Ankara 2008.
- ŞENGÜL, Abdullah, *Türk Drama Geleneği ve Tarihî Oyunlarımız*, Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınları, Afyon 2001.
- TUNAYA, Tarık Zafer, *İslamcılık Akımı*, Simavi Yayınları, İstanbul 1991.
- YUSUF KENAN, *Yavuz Sultan Selim ve İttihâd-ı İslâm Siyaseti*, Mithat Paşa Sana-yi Mektebi Matbaası, İstanbul, 1913.

"A SULTAN ON THEATER STAGE: YUSUF KENAN'S PLAY SELİM I AND HIS POLICY OF SECURING ISLAMIC UNION"

Abstract

Subjects related to history turned into an important source for Turkish literature after Tanzimat (Reorganization) era. Historical figures and events were regarded as valuable sources for drama in that era, like they had been for novels, stories, and poems. Due to some changes in political and sociological conditions taking place from time to time, reflection of historical and social issues in drama can be interrupted as they can in literature. In accordance with the political trends (e.g. Pan-Turkism, Pan-Ottomanism, Pan-Islamism) which were developed especially after 1908 in parallel with social realities of that time, subjects related to history, once again, became an important base for drama. A number of publications dealing with the golden age of Turkish history which corresponds to the period under the reigns of Mehmet II and Selim I were disseminated, and drama was no exception among those works. In the post-Tanzimat era, apart from many novels, stories, and poems written on Selim I, Yusuf Kenan's play *Yavuz Sultan Selim ve İttihad-ı İslam Siyaseti* (*Yavuz Selim I and His Policy of Securing Islamic Union*) (ca. 1913) has an outstanding place in drama genre. This article aims to make an analytical evaluation of the plot, the character Sultan Selim, and the idea on which the play was established.

Keywords

Drama, history, Selim I, Islamic Union.