

PAPER DETAILS

TITLE: BİR FİLM (NACER KHEMİR - GÜVERCİNİN KAYBOLAN GERDANLIĞI), BİR PİYES
(ABDÜLHAK HÂMİD - TÂRİK): ENDÜLÜS İMGESİNİN YANSITILMASINDA ASKIN İSLEVSELLİĞİ

AUTHORS: Naim ATABAGSOY

PAGES: 15-30

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1213997>

**BİR FİLM (NACER KHEMİR-GÜVERCİNİN KAYBOLAN
GERDANLIĞI), BİR PİYES (ABDÜLHAK HÂMİD-TÂRİK):
ENDÜLÜS İMGESİNİN YANSITILMASINDA AŞKIN
İŞLEVSELLİĞİ ***

Naim Atabağsoy**

Öz

Endülüs, İslam medeniyetinin ulaştığı bir zirve olarak görülmesi dolayısıyla hem edebiyatın hem de sinemanın ilgi alanına girmiştir. Belirtilen bu özelliğiyle Endülüs, bir mekân olarak değerlendirilmenin ötesinde bir ideal olarak kurgulanır. Türk edebiyatında ise Endülüs'e yönelik ilgi 19. yüzyılın ikinci yarısında kendini gösterir. Bu dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nun güç kaybetmeye devam ettiği ve İmparatorluğun ayakta tutulması için çareler üretilmeye çalışılan bir dönemdir. Abdülhak Hâmid'in 1879 tarihli *Târık yahut Endülüs'ün Fethi* adlı piyesi, tam da hilafet gibi önemli bir unvanı elinde bulunduran Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünü yeniden bulmaya çalışma sürecinde, Endülüs imgesi üzerinden fetih ve kahramanlık gibi kavramları öne çıkarması dolayısıyla tarihî bir anlatı olarak anlam kazanır. Ancak Hâmid bu eserde, idealize edilen Endülüs imgesi ile fetih ve kahramanlık temalarını beşerî bir aşk temasıyla birlikte harmanlamıştır. Böylelikle aşk kavramı, Endülüs'ün idealize edilmesinde yardımcı bir motif olmuştur. Tunuslu yönetmen Nacer Khemir'in 1991 tarihli sinema filmi *Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı*, Arap dünyasından bir bakışla Endülüs imgesinin benzer şekilde bir idealizasyonunu önümüze koyar. Üstelik Hâmid'in eserine benzer şekilde bu ideal-Endülüs kurgusunda aşk yine yardımcı bir motif olarak işlevsellik kazanır. Bu çalışma, Tanzimat yazarı ve Osmanlı aydını Abdülhak Hâmid'in ve Tunuslu yönetmen Nacer Khemir'in İslam medeniyetinden birer bakışla Endülüs kavramını nasıl idealize ettiklerini ve kendi çağları içinde nasıl konumlandıklarını ele almaktadır. Yardımcı motif olarak kullanılan aşk bağlamında kadının bu eserlerde konumlanması da makalenin eğildiği ikincil bir konu olarak yerini alır.

15

Anahtar kelimeler: Tanzimat edebiyatı, Endülüs, tarihî anlatı, Abdülhak Hâmid, Nacer Khemir

* Araştırma makalesi/Research article

** Dr. Öğr. Üyesi, Çankaya Üniversitesi, Ortak Dersler Bölümü Türk Dili Anabilim Dalı, e-posta: naim@cankaya.edu.tr
Makale Gönderim Tarihi: 24.07.2020
Makale Kabul Tarihi : 26.11.2020

**A Movie (Nacer Khemir-*The Dove's Lost Necklace*), A Theatre Play
(Abdülhak Hâmid – *Târık*): Love's Functionality In the Reflection Of
Andalus Image**

Abstract

Al-Andalus, as a climax for Islamic civilization, arouses the interest of both literature and cinema. For that remarkable reason, the interest towards Andalus, fictionalized as an “ideal” more than an environment, appears in the second half of the 19th century in Turkish literature. This is a period through which Ottoman Empire kept declining and people tried to find means to sustain the Empire. Abdülhak Hâmid's theatre play *Târık yahut Endülüs'ün Fethi* (1879) (*Târık* or *The Conquer of Al-Andalus*), in such a period for the Empire still holding the caliphate which is the key of an earthly authority of Islam, reaches a significance as an historical narrative in accordance with putting forward the terms like “conquest” and “heroism” on the basis of Andalus image. However, Hâmid combined the idealized Andalus image, and accordingly the themes “conquest” and “heroism” with earthly love, and the concept of love became a helpful pattern to idealize Andalus. Tunisian director Nacer Khemir's movie *The Dove's Lost Necklace* (1991) presents a similar Andalus idealization with a viewpoint from Arab world. Furthermore, similarly to Hâmid's play, love becomes once again a helpful pattern in fictionalizing an ideal-Andalus. By revealing two different viewpoints from İslamic civilization, one of Abdülhak Hâmid, who is an Ottoman intellectual and Reform period author, and the other of Tunisian director Nacer Khemir, this article discusses how those two artists idealized the concept of al-Andalus and interpreted that idealization in the age they lived. Positioning the woman within the context of love as a helpful pattern in those artworks is the collateral subject to the article.

Keywords: Tanzimat literature, Al-Andalus, historical narrative, Abdülhak Hâmid, Nacer Khemir

Structured Abstract

Since Al-Andalus is seen as the climax of Islamic civilization and it is interpreted, on occasion, as the “golden age” by authors and poets, it is a focus of interest for both literature and cinema. This article brings a comparison of the Abdülhak Hâmid's theatre play *Târık yahut Endülüs'ün Fethi* (1879) (*Târık* or *The Conquer of Al-Andalus*) and Tunisian director Nacer Khemir's movie *The Dove's Lost Necklace* (1991). What is remarkable about the period that Abdülhak Hâmid wrote this theatre play is, in a period that Ottoman Empire kept declining and rulers, intellectuals tried to find means to continue the Empire's existence, Ottoman sultans were still holding the appellation “caliph” as a sign of the earthly authority of Islam. In this sense, historical narratives putting forward the envisagement of a “golden age”, on the basis of an Al-

Andalus image, seemed to be useful for intellectuals at that time. On the other hand, Nacer Khemir's movie *The Dove's Lost Necklace* brings out a viewpoint from the Arab world about the Al-Andalus. Khemir draws a colorful and nostalgic view about Al-Andalus, and like Abdülhak Hâmid's play, there is a love affair at the core of story. Another similarity about these two artworks is, they both idealize the Al-Andalus.

Abdülhak Hâmid's theatre play *Târik yahut Endülü's 'ün Fethi* begins with the conquest of Al-Andalus by Târik b. Ziyad. According to the deal that Emir Musa offers to Târik, if Târik – the commander – conquers Al-Andalus, Emir Musa would allow Târik to marry his daughter, Zehra. The play predominately makes emphasize on Târik as a “hero” and “conqueror” rather than a “lover”. Hence, in this theatre play, the only importance of “woman” is that it has an exchange value for the land conquered, and for the very same reason, love stays in the background of the narration. Since Abdülhak Hâmid himself already noted afterwards that this play was written at the same period with two important *gazas* (holy war) won by Ottomans, there is no doubt that this play puts forward not love, but the heroic power of Muslims.

In Nacer Khemir's movie *The Dove's Lost Necklace*, a calligrapher's apprentice Hasan falls in love with the Princess of Samarkand. Hasan is a boy seeking the sixty names of love, but on the page he has, there is just one of them, so he needs to find the other pages of the book. On this pursuit, although the theme is seen as a love affair at the first glance, audience watches the various elements of cultural wealth in Al-Andalus, brought by Muslim Arabs. One significant point is that, time and place is imaginary in the film script. We never know about the city and the date Hasan has his adventure. Hence, the movie seems to tell us a fairy tale, and this feature of the film script helps Khemir to create an “ideal” image of Al-Andalus with the help of a love affair, just as Abdülhak Hâmid did. Moreover, there are many different articles emphasizing the idea that Al-Andalus, after its loss, turns into a “lost heaven” for Muslims. Khemir's movie, with its various elements about Al-Andalus image, focuses on the search-loss contrast. The theme “searching the lost love”, as in Abdülhak Hâmid's play *Târik yahut Endülü's 'ün Fethi*, is the secondary aspect of the main story.

Another parallelism between the movie and the theatre play is again about the idealized image of Al-Andalus. In Khemir's movie, Al-Andalus, besides traditions, poetries and many other cultural elements, is being idealized through material cultural elements like bazaars, schools etc.. In a similar way, in Abdülhak Hâmid's theatre play, just after the conquest of Al-Andalus, Commander Târik points out the lack of schools and hospitals in Al-Andalus.

Female characters in both artwork are also similar in sense of their presence in public space. To give an example, the Princess of Samarkand in *The Dove's Lost Necklace* is a warrior, and at that time, this is a social role attributed to men. Because she does not show her face, Hasan cannot understand whether this warrior is a man or a woman. In his theatre play, the Abdülhak Hâmid brings into question the problem of “women's social position” of his era, and for this reason, he creates strong, wise and intellectual female characters.

Although these two artworks are created in different ages and through different means of art, they both include the idealization of Al-Andalus in very similar ways as it is shown above.

Giriş

Endülüs, İslam medeniyetinin ulaştığı önemli doruk noktalarından biridir. Endülüs'e yönelik ilgi, Türk ve Arap edebiyatlarının ele aldıkları konular bakımından belirgin bir ortaklık göstermesinde etkili olmuştur. Endülüs'ün alınışı, Müslümanların Avrupa medeniyetine yaptığı katkılar ve Endülüs'ün Müslümanlar tarafından kaybedilmesi gibi meseleler etrafında, şiir ve düzyazıda bu türden bir ortaklığı yakalamak mümkün olduğu gibi, Endülüs'ün Arap sinemasında da konu alınmış olması, karşılaştırmalı çalışmalara farklı ve önemli bir boyut katmaktadır. Böylesi bir karşılaştırmaya konu olacak eserlerdeki benzerlikleri ve farklılıkları birlikte ortaya koymak, araştırmacıları Endülüs'ün Müslüman ağırlıklı coğrafyalarda algılanışıyla ilgili birtakım ilginç sonuçlara ulaştırabilir. Bu çerçevede, Türk edebiyatından Abdülhak Hâmid'in *Târık yahut Endülüs'ün Fethi* (1879) adlı piyesi ile Tunuslu yönetmen Nacer Khemir'in *Le Collier Perdu de la Colombe (Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı)* (1991) adlı filmini Endülüs imgesi bağlamında birlikte ele almak, yukarıda sözü edilen türden çalışmalar için bir adım olarak değerlendirilebilir.

Burada yürütülecek olan karşılaştırmaların temelinde, her iki eserde aşka atfedilen rolün Endülüs imgesini yansıtmaya bağlamındaki işlevini irdelemek bulunmaktadır. Bizi söz konusu irdelemeye götüren ise, bu eserlerde başkahramanın tecrübe ettiği aşkın, esas meselesi İslam medeniyetinin en parlak dönemlerinden birinin yaşandığı Endülüs topraklarıyla ilgili bir anlatı kurgulamak olan metinlerin işlevsel ve aslen ikinci planda kalan bir boyutu olarak karşımıza çıktığı, bir başka deyişle, ideal Endülüs imgesini yansıtmada yardımcı motif olduğu yönündeki izlenimlerdir. İdeal Endülüs imgesinin İslam dünyasında, farklı dönemlerde ve sanatın farklı dallarında işlenmesi dikkat çekicidir. Dolayısıyla karşılaştırmalı nitelik taşıyan bu çalışmanın, odaklandığı çerçeve ekseninde ortaya koyacağı önemli bir nokta, Endülüs imgesinin Müslüman dünyada, farklı dönemlerde tekrar tekrar gündeme getirilen önemli bir temsil alanı kaplıyor olmasıdır. Hemen belirtmek gerekir ki, iki eser arasında yüz yılı aşkın bir zaman farkının mevcut olması, bunun yanı sıra eserlerin tür olarak da birbirinden farklı olması gibi unsurlar çalışma boyunca göz ardı

edilmeyecek, yeri geldiğinde her iki eserin de ortaya çıktığı tarihsel koşullara ve yazıldıkları türlerin, eserlere sağladığı imkânlarla vurgu yapılacaktır.

Abdülhâk Hâmid'in *Târık* Piyesi ve Toprak-Kadın Değişiminin Metindeki İşlevi

Hâmid'in *Târık* piyesini hazırlayan koşullara ve metinde, burada yürütülen sorgulama bağlamında öne çıkan noktalara değinmeden önce, Endülüs'ün, Müslümanların bu toprakları kaybetmesinden çok uzun bir zaman sonra, ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında Türk edebiyatında konu edilmeye başlandığı vurgulanmalıdır. Sema Uğurcan, "Türk Edebiyatında Endülüs İmajı: Fetih-Yükselme-Bozgun" başlıklı makalesinde Türk edebiyatının Endülüs'e yönelik sürecini şöyle aktarır:

Ziya Paşa Endülüs Tarihi'ni 1861'de çevirmeye başlar. Namık Kemal 1873'de Emir Nevruz biyografisinin mukaddimesinde, edebiyatta tarihî tema eksikliğinin giderilmesini ister. Çünkü tarihî edebiyat, edebiyatın ahlaki yükseltme fonksiyonuna hizmet edecektir. Böylece tarih çalışmaları ile tarihî edebiyat ürünleri bir arada yürür. Bu dönemde Endülüs, edebiyatın ana konularından birisi olur. 1875'de Şemseddin Sami'nin Seydi Yahya piyesi, 1876'da Abdülhak Hâmid'in Nazife piyesi, bu yönelişin ilk örnekleridir (2004, s. 89–90).

19

Ahmet Hamdi Tanpınar (2007) da *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde, Ziya Paşa'nın 1859 yılında *Tercî-i Bend*'i yazmasının ardından Mustafa Reşit Paşa'nın teveccühünü kazandığını belirterek, Louis Viardot'nun *Endülüs Tarihi*'ni, onun himayesiyle girdiği Mâbeyn'de Feriki Edhem Paşa'nın dostluğunu kazanması neticesinde çevirmeye başladığını ifade eder (s. 276–277). Tanpınar ayrıca, *Endülüs Tarihi*'nin zamanında çok okunan bir eser olduğunu ve Hâmid'le birlikte birçok yazarı etkilediğini dile getirir (s. 300). Öyle görünüyor ki, özellikle Namık Kemal'in *Renan Müdafaaanamesi* ile ses getirdiği bir sürecin devamında İslam medeniyetini ve tarihini kavrama ve "millî" bir karakter olarak benimseme/sahiplenme eğilimi, bir karakteristik olarak Tanzimat devrinin edebiyata atfettiği eğitici rolle de birleşerek Hâmid'in *Târık*'ı yazdığı süreci etkilemiştir.

Karmaşık olay örgüsü içerisinde yine de Hâmid'in bu piyesinin başkahramanının, olayların büyük ölçüde etrafında geliştiği karakter olan Târık olduğunu söylemek mümkündür. Endülüs'ün fethiyle başlayan eserde, halifenin bilgisi olmadan Endülüs'e sefere çıkan Emir Musa, bu fethin gerçekleşmesi için en güvendiği komutanı Târık b. Ziyâd'ı görevlendirir. Târık, Endülüs'ü aldığı takdirde Emir Musa'nın kızı Zehra ile evlendirilecektir. Musa'nın kızı Zehra da Târık'la evlenmek istemektedir. Târık'ın nişan hediyesi,

devrik kral Rodrik'in kesilmiş başıdır. Eserdeki aşk konusu da bu bağlamda gündeme gelir.

Bu aşamada Emir'in kızının toprakla değişimi yapılan bir nesne, bir meta olarak yansıtılması, dönemin koşulları içinde doğalsa da, kadının kurgu içindeki yerini aldığımızda dikkat çekici bir boyut kazanmaktadır. Kadın bu yolla, toprakla, daha da önemlisi arzulan Endülüs topraklarıyla ilişkilendirilerek yansıtılmış olur. Bu durumu da yansıtılan dönemin doğal bir sonucu olarak değerlendirip bir adım daha ileri gidecek olursak söz konusu toprak-kadın değişiminin, piyese bir aşk hikâyesinin yerleştirilmesine olanak tanıdığı görülür. Hâmid'in çizdiği Endülüs imajında, Târik'in temelde bir âşık değil, Endülüs'ü fetheden bir kahraman olarak beliriyor olması bağlamında doğal olarak ikinci plana yerleşen aşk motifi, Zehra ve Târik arasında kurulan ilişkiyle karşımıza çıkar.

Endülüs'ün fethinin bu piyeste öne çıkarılması, Hâmid'in Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu duruma yaptığı göndermelerle birlikte düşünülmelidir. Bir başka deyişle Hâmid'in bu konuya yönelişi Endülüs tarihine ilişkin bir merak veya ilgiden ibaret değildir. Hâmid, eserine yazdığı 25 Eylül 1916 tarihli “Son Baskıya Önsöz”de, Paris'te bu eseri yazdığı sırada Gazi Osman Paşa'nın Plevne'de, Gazi Ahmet Muhtar Paşa'nın Gedikler'de bulunduğunu, “önemli ve büyük gazâlar ve galibiyetlerle Osmanlı tarihine şan ve şeref sayfaları ilâve olun[duğunu]” (Abdülhak Hamit, 1975, s. IX) bildirir. Ancak eser “o zamanlarda hükümrân bulunan evhamı arttırması sebebiyle, mevcut nüshaları kitapçılarından toplattırılarak imha edil[miştir]” (Abdülhak Hamit, 1975, s. IX). Hâmid'in söylediklerinden hareketle, Arapların Endülüs'te kazandığı zafer ile Osmanlı'nın çözülme evresinde büyük bir coşkuyla karşılanan zaferleri arasında açık bir paralellik kurulduğu söylenebilir. Evhama sebep olacağı gerekçesiyle eserin toplatılması da, eserde gerek halife eleştirisi, gerek birlik ve bütünlük kaybının ve yönetim içi çekişmelerin yıkıma yol açacağı düşüncesi ekseninde uyarıcı bölümler bulunması dolayısıyla anlaşılır hâle gelir. Zira halifelik hâlihazırda Osmanlılardadır ve o dönemde eksikliği en çok vurgulanan unsurlar birlik ve bütünlüktür.

Böyle bir çerçeve içerisinde Hâmid, piyesinde, Endülüs topraklarından ve Endülüs'teki İslam kültüründen ziyade Târik karakterini ve onun kahramanlığını yüceltir. İnci Enginün, *Târik* piyesine yazdığı “Önsöz”de, “Târik, İslâmiyetin ve insaniyetin en yüksek değerlerini temsil eder. Ayrıca, en büyük meziyeti de çok üstün başarılarına rağmen, son derece alçak gönüllü kalmasıdır” (Enginün, 1975, s. IV) der. Asım Bezirci, *Abdülhak Hâmit* adlı monografi çalışmasında “zorba ve düşkün hükümdarlara kıyasıyla düşman” olan Târik'in uysallığına ve alçak gönüllülüğüne vurgu yaparak, onun birlik ve dayanışmaya önem veren ve ikiyüzlülükten kesinlikle uzak duran yiğit bir komutan olarak resmedildiğini belirtir (Bezirci, 2000, s. 146–147). Dolayısıyla

Târik karakteri, zaferler kazanan ve her bakımdan mükemmel olarak nitelendirilen bir komutan biçiminde karşımıza çıkar. Metne ilişkin tüm veriler onun idealize edilmiş bir karakter olduğuna işaret etmektedir.

Aşkın ve bu bağlamda piyeste öne çıkan kadın karakterlerin, eserin ikinci planında kalan birer unsur olduklarını vurgularken, Tanzimat döneminin, yukarıda da belirtildiği gibi, edebiyatı, devrin siyasi ve toplumsal meselelerini dile getirme alanı olarak kullanma eğilimini bir kez daha göz önüne almak gerekir. Hâmid, kadın karakterlerini piyeste konuştururken döneminde bu doğrultuda öne çıkan gelişmeleri de yakından izlemektedir. Asım Bezirci *Abdülhak Hâmit* monografisinde “Tanzimattaki toplumsal ve kültürel değişmelere bağlı olarak aile yaşayışında ve kadınlık anlayışında da bazı değişmeler[in]” (Bezirci, 2000, 168) olduğunu, 1869’da kız rüştiyelerinin açılmaya başladığını ve bunların sayısının 1873’te sekizi bulunduğunu belirtir. Dolayısıyla Hâmid, kadın hak ve özgürlüklerinin savunulduğu bir tartışma ortamına, eserindeki kadın karakterler yoluyla katkıda bulunur. Savaşa katılan mücahidelerden olan Azra, Müslim’e “Biz (kadınlar) de sizin gibi yaşar, sizin gibi ölürüz. Amir de oluruz, memur da oluruz” (Tarhan, 1975, s. 57) der. Evlilik konusunda ise şunları söyler: “Şu kadar var ki o (evleneceğim adam) da benim derecemde bulunmalı, benden aşağı olsun demem [...] [f]akat benden üstün olduğunu da istemem, çünkü minnettarı olmağı çekmem” (Tarhan, 1975, s. 57).

21

Azra ile birlikte piyesteki Zehra ve Salha karakterlerinin de cesur, savaşçı ve bilgili kadınlar olarak öne çıktıklarını özellikle belirtmek gerekir. Divan edebiyatında kaleme alınan mesnevilerdekine benzer olarak, savaşçı, cesur ve her konuda erkeklerle eşit düzeyde yansıtılan kadın karakterlerin aşk konusundaki zayıflıkları ise dikkat çekicidir.¹ Piyesteki Salha karakteri, tıpkı Zehra gibi Târik’a âşıktır, fakat Bezirci’nin de işaret ettiği gibi “Târik’a karşı duyduğu derin ve karşılıksız sevgi yüzünden vereme yakalanır ve sonunda ölür” (Bezirci, 1983, s. 141). Zehra, Salha ile birlikte Târik’ın eşi olmak konusunda tereddüt etmez ve Târik’ın her ikisini de mutlu edeceğini düşünür.

Kısacası *Târik* piyesi, Emir Musa’nın en büyük ve önemli komutanı Târik’ın idealizasyonu ve bu ekseninde Endülüs’ün fethedilişini konunun merkezine alır. Toprak-kadın değişimi doğrultusunda piyese aşk motifi yerleştirilmiş olur. Zehra ve Târik arasında yaşanan aşka Salha karakteri de Târik’a duyduğu aşkla eklemlenir. Bu bağlamda metinde ikinci planda kalan aşk, Müslim’in talip olduğu Azra’nın ağzından kadınlara ilişkin Tanzimat devrindeki güncel sorunların da tartışmaya açılmasına olanak sağlar.

Tunus Sinemasından Bir Endülüs İmajı: *Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı*'nda Aşk-Endülüs Alegorisi

Tunuslu yönetmen Nacer Khemir'in 1991 yapımı filmi *Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı*, Endülüs'ün gizemli bir şehrinde, kesin olarak belirtilmeyen bir tarihte, aşkın altmış ismini arayan ve yalnızca bir sayfasına ulaşabildiği bir kitap dolayısıyla hiç görmediği Semerkand prensesine âşık olan hattat çırağı Hasan'ın hikâyesini ele almaktadır. Bu arayışında Hasan'a, daha önce hiç görmediği babasını arayan Zeyn eşlik etmektedir. İzleyiciyi tutkulu bir arayışla baş başa bırakan filmde, Müslüman Arapların Endülüs'e taşıdığı kültürel zenginliğe yönelik birçok unsurla karşılaşılır. Çalışmanın bu bölümünde, Endülüs imajını öne çıkaran *Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı* filminde aşkın ne şekilde işlevselleştiği üzerinde durulacak, bu bağlamda filmin *Târık* piyesiyle gösterdiği paralellikler ve farklılıklar ortaya konulacaktır.

Film, Batılı ülkelerin Irak'a girdiği ve dünyada İslamofobi kavramının yaygınlaştığı bir döneme ait olsa da, Khemir'in, Arap dünyasının kültürel zenginliğine yönelik vurgularının esas olarak savaşa karşı geliştirilmiş bir söylem olmadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Bu doğrultuda Khemir'in, filmde çizdiği Endülüs imajına eğildiğimizde *Târık* piyesinde Hâmid'in yaptığından farklı olarak kahramanın değil, Endülüs'ün kendisinin idealize edildiği anlaşılır.

22

Bu konudaki verileri ortaya koymak adına, Kahire Amerikan Üniversitesi tarafından yayımlanan *Alif* dergisinin 1995 tarihli on beşinci sayısında Khemais Kheyati'nin Nacer Khemir ile gerçekleştirdiği röportaja göz atmakta yarar vardır. "A Wanderer Seeking the Words of Love in Impossible Cities: Nacer Khemir" ("Muhal Şehirlerde Aşk Kelimelerini Arayan Bir Gezgin: Nacer Khemir") başlıklı röportajın Maggie Awadalla tarafından yazılan giriş yazısında, filmin kayıp efsanelerin ve idealize edilmiş bir kültürün bilgisinin arayışı olduğu görüşü öne sürülür (Awadalla, 1995, s. 252). Awadalla hemen ardından şunları söyler:

Birbirine geçmiş ve asla son bulmayan sokaklar, tuhaf kostümlü isimsiz insanlar, tam anlamıyla adlandırılmayan bir şeye yönelik çılgın arayış ve şaşılmalı harikalar, hepsi Nacer Khemir'in "başka bir dünya" yaratmak için kullandığı atmosferin, sihir ve düş gücünün, kayıp Endülüs'ün rekreasyonunun, aşkın ve mucizenin mistik âleminin birer parçasıdır (Awadalla, 1995, s. 252).

Awadalla'nın bu değerlendirmesi dikkatimizi tekrar Khemir'in filmde yarattığı dünyaya çeker. Özellikle arayış ekseninde şekillenen bu dünyayla ilgili olarak Nacer Khemir'in söyledikleri oldukça önemlidir. Khemir, Kheyati tarafından gerçekleştirilen röportajda, filmin senaryosunu yazarken başlangıçta İbn Hazm'ın *Güvercinin Gerdanlığı* kitabından direkt olarak yararlanmak

istediğini, ancak zamanla kitaptan uzaklaştığını ifade eder (Kheyati, 1995, s. 256). Khemir sonunda, kitabın kendisiyle değil de özüyle ilişki kurduğunu fark edecektir. “Bu yüzden”, der Khemir, “kitabın yalnızca başlığını aldım ve ona, Endülüs’ü ve günümüz Arap toplumlarında eksik olan yitik aşkı temsil eden ‘kayıp’ kelimesini ekledim” (Kheyati, 1995, s. 257).

Khemir’in bu ifadeleri Awadalla’nın işaret ettiği arayışın, “kaybolan-aranan” koşutluğunda anlaşılmasına katkıda bulunurken, filmdeki arayış motifine yüklenen anlamın hattat çırağı Hasan’ın aşkından da öte kayıp Endülüs’ü içerdiği görülür. Bunun yanı sıra filmin henüz başında Fransız İslam tarihçisi Jacques Berque’den yapılan bir alıntı, “kaybolan-aranan” koşutluğunun, Endülüs bağlamındaki önemini açığa çıkarır. Söz konusu epigraf şu şekildedir: “Tekrar inşa edilen Endülüs zamanında, taşıdığımız etek dolusu taşlar ve bitmeyen umutlar vardı”.

Aramco World dergisinin Ocak-Şubat 1992 tarihli sayısında yayımlanan “Through North African Eyes” (“Kuzey Afrika’nın Gözünden”) başlıklı yazıda, Orta Doğu üzerine çalışmalar yürüten Lynn Teo Simarski, film yapımcısı Hassen Daldoul’un görüşlerine yer verir. Yapımcının filmle ilgili olarak öne çıkardığı düşünceler “kaybolan-aranan” koşutluğunun Endülüs idealizasyonu ile ilişkisini ortaya koyar niteliktedir. Buna göre Daldoul, *Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı* filminde belli bir zaman diliminin bulunmayışını (bununla birlikte Daldoul, olayların “9. ila 15. yüzyıllar arasında, İslam’ın altın çağını yaşadığı bir dönemde” geçtiğini vurgular), filmin düşsel atmosferini güçlendiren bir unsur olarak değerlendirir. Filmde, Hasan dışındaki karakterlerin de bir arayış içinde olduğuna dikkati çeken yapımcı, Zeyn’in bir maymunun prens olmasını bekleyişine ek olarak, Hasan’ın ustasının işlemeli Kuran’ı yerine teslim etmek üzere yöneldiği arayışa işaret eder. Son kerte de Daldoul filmdeki “devamlı arayış motifi[nin], tarihi ve maneviyatı yavaş yavaş kaybolmakta olan insanları ve onların uluslarını anlatmak için bir yol” (Simarski, 1992, s. 33) olduğu görüşünü ileri sürer. Dolayısıyla Endülüs imgesi açısından arayış motifi, İslam kültürüne izafe edilen bir unsur olarak karşımıza çıkarken, Khemir’in filmde birden çok karakter üzerinden “kaybolan-aranan” koşutluğunu sunmasının sebeplerini belirgin hâle getirir. Bir başka deyişle, kayıp Endülüs’e yönelik arzusunun, filmde Hasan’ın kayıp sevgiliye yönelttiği aşkta ifade bulduğu düşünülebilir.

Endülüs’ün idealize edilişinin *Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı* filmiyle paralelliğinin öne çıktığı bu noktada Kuzey Afrika ve İslam toplumları üzerine çalışmaları bulunan Greg Noakes’un görüşlerine başvurmak yerinde olacaktır. Noakes, *Aramco World* dergisinin Ocak-Şubat 1993 tarihli sayısında yer alan “The Other 1492” (“Öteki 1492”) başlıklı yazısında, Khemir’in filmindeki düşsel kostümlerin, hayalî mimarinin, parlıtlı renklerin ve çarpıcı

sinematografinin, Endülüs idealinin estetiğine hayat verdiği görüşünü ileri sürer. Noakes’a göre Müslüman İspanya, İslam dünyasında iki düzeyde algılanmaktadır. Öncelikle, akıp giden nehirleriyle, Güney İspanya’nın yeşil arazileriyle, muhteşem camiler, saraylar ve gösterişli kültürüyle, toprakların kendisine dair bir bellek mevcuttur. Bu da Müslümanların Endülüs’ten kovuluşunun ardından bir “kayıp cennet” imgesinin yerleşmesinde etkili olmuştur. Noakes’un değindiği diğer nokta ise, Müslümanların bugüne kadar giriştikleri mücadelelerde dinî kimliklerini sürdüremedikleri tek yerin İspanya olmasıdır (Noakes, 1993, s. 9). İspanyolların Müslümanlar için tarihsel bir düşmana dönüşmediğinin altını çizen Noakes, tüm bu etkenlerle birlikte İslam dünyasında Endülüs’ün idealize edilmesine yönelik bir eğilimin oluştuğunu ifade eder (Noakes, 1993, s. 9). Noakes’un görüşlerinden hareketle İslam kültüründe kayıp Endülüs imgesinin ne kadar önemli bir yer tuttuğu anlaşılır hâle gelir. Müslümanlar için sonsuza dek kaybedilmiş olan Endülüs, artık saf, temiz ve idealize edilmiş bir şekilde tekrar tekrar yaratılmaya müsaittir.

Bu türden bir yaratımın Khemir’in filminde ne şekilde ortaya çıktığına ilişkin bir başka görüşe Roy Armes’in “The Poetic Vision of Nacer Khemir” (“Nacer Khemir’in Poetik Tasavvuru”) başlıklı yazısında rastlanabilir. Armes, filmin ilk sahnelerinde, herkesin güvende olduğu bir coğrafyada saf, cennetsi bir huzurun, bilim ve hat sanatının düzenli dünyasının betimlendiğini belirtir (Armes, 2010, s. 74). Armes ardından, filmdeki Endülüs imgesine ilişkin şu noktaları öne çıkarır:

Hat ustası, Hristiyan bir arkadaşıyla güvercin yoluyla haberleşerek satranç oynar. Şehir, kitaplar, lüks eşyalar satan küçük dükkânlarla ve âlimlerin müritlerine ders verdikleri nişlerle doludur. Sokaklarda dolaşan erkekler şatafatlı giysiler giymektedirler ve parfüm satıcısı Peygamber için üç şeyin – parfüm, kadın ve ibadetin– değerli olduğunu insanlara bildirir (2010, s. 74).

Armes’in görüşleri, özellikle filmin karakterlerinden Hasan ve Zeyn’in şehirdeki hareketleri, uğrak yerleri ekseninde beliren çevresel unsurlar bağlamında, idealize edilmiş Endülüs’e dair gözlem yapma olanaklarının birbiri ardına sunulduğunu fark etmede yardımcı olacaktır. Söz gelimi Hasan belirli aralıklarla kitapçıya gitmekte ve bazı kitapların bulunup bulunmadığını sormaktadır. Filmdeki bir sahnede Hasan kitapçıya, İbn Cezzar’ın *Bir Seyyahın Öngörülleri* adlı kitabını sormaktadır. Hasan ve Zeyn, kitapların ve türlü eşyaların satıldığı çarşıda buluşurlar ve âlimin dersine de birlikte katılırlar. Büyülenmiş maymun hikâyesi Zeyn etrafında şekillenmektedir. Bunun yanı sıra aşktan çılgına dönen şair, Hasan’a, daha sonra üzerine aşkın adlarının yazılacağı narla birlikte oldukça güzel bir şiir bırakır. Bu örnekler çoğaltılabilir, ancak kısaca belirtmek gerekirse, idealize edilmiş Endülüs’e dair imgeler ve kültürel

göndermeler özellikle Hasan ve Zeyn karakterleri etrafında birbiri ardına sunulur, izleyicinin ilgisi bu dünyanın büyüüne böylece çekilmiş olur. Bununla birlikte Hasan'ın aşkı arayışı görünürde öne çıkarılırken, kayıp Endülüs ve ona yönelik arayış iyiden iyiye kendini hissettirir.

Ortaya konulan bu noktalar filmde, kaybedilen Endülüs'ün idealize edilişi bağlamında son derece önemlidir. Khemir'in Endülüs'teki kültürel etkinliğe yönelik vurgusu, kitapçı raflarında ve kitaplara yönelik ilgide, aşktan aklını yitirmiş bir meczubun şiirinde, Hasan ve ustasının hat işçiliğinde, ustanın uzaktaki bir Hristiyan dostuyla, güvercinler yoluyla haberleşerek satranç oynayışında, aşkı altmış farklı sözcük üzerinden tanımlayan Arap dilinin zenginliğinde ve sözlü anlatı geleneğinden beslenen hikâyelerde kendini tekrar tekrar gösterir. Armes da, yaratılan Endülüs imgesine yönelik unsurları yukarıda söz edilen yazısında şu şekilde aktarır:

Bu dünya –Müslüman-Arap minyatürlerinden esinlenilmiş hayalî Endülüs–, masal unsurlarıyla donatılmış, şaşırtıcı ölçüde güzel bir dünyadır: aslında bir prens olduğu söylenen büyülü bir maymun, aşk yüzünden çılgına dönmüş bir şair, (Semerkand prensesini bulmak için) arayışa çıkmış bir asilzade, Emir'in nüshasını tamamlayıp Mekke'ye götürmek üzere yola çıkan bir hat ustası ve Emir'in kefenini dikme işini tamamlayan yaşlı bir adam (2010, s. 74).

25

Bu yoğun kültürel etkileşim ortamında, bilim ve sanatın yoğun olarak yer bulduğu Endülüs coğrafyasına ilişkin öğeler, Endülüs'ün idealize edilmiş bir tablosunu sunarken, aynı zamanda Endülüs toplumunun gelişmeye açıklığına yapılan bir vurgu olarak da yorumlanabilir, ki bu yönüyle Hâmid'in henüz pratiğe dökülmemiş bir söylem olarak piyesinde ifade ettiği bakış açısıyla da örtüşme gösterir. Zira Târik, Kral Rodrik'in başını kestikten sonra yeni fethedilen topraklarda ne “bir mektep, [ne] bir hastahane” (Tarhan, 1975, s. 67) olduğunu ve “insanları cehalet içinde olan bir memleket[in], elbette bir başka devletin nasibi ol[acağı]” (Tarhan, 1975, s. 67) ifade eder. Fethettiği toprakları kargaşadan kurtardığını düşünen Târik'in rolü, şüphesiz buranın geleceğini inşa etmektir. Târik'in bakış açısından anlaşılacağı üzere, yöneticiler bir memleketi cehalet içinde bırakırlarsa oranın yönetimi bir başka devlete “nasip” olur. Böylece fethetme bir bakıma, bir memleketi cehaletten kurtarma misyonu da yüklenmektedir.

Filmin Endülüs'e yönelik bir başka vurgusu ise Emir'in ölümü üzerine oluşan otorite boşluğunda ortaya çıkan ayaklanmalarda kendini gösterir. Bu çerçevede meydana gelen olaylar Hâmid'in *Târik* piyesiyle bir başka ilişkiyi önümüze koyacaktır. Filmin nispeten arka planında kaldığını söyleyebileceğimiz, düzenin bozulmasına dair bu vurgu, iktidar boşluğunda

düzeni hasara uğratacak gelişmelerin yaşanabileceğine ilişkin bir motif olması bakımından *Târık* piyesinde Târık b. Ziyâd ile Emir Musa arasında yaşanan gerginlikle de ilişkilendirilebilir.

Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı'nda bu bağlamda ortaya konulan karmaşa ortamı, düzenin bozulmasıyla olduğu kadar başkahraman, hattat çırağı Hasan'ın aşkının yitirilişi ile de ilişkili olarak okunabilir. Bilinmeyen kentteki iktidar karşıtı ayaklanmada, köşeye sıkıştırıldıkları esnada Hasan'ın son sözleri, Aziz'e sorduğu "Semerkand prensesi sen misin?" sorusu olacaktır. Hasan'ın arayışı kayıpla sonlanacaktır, ancak bu aynı zamanda Endülüs'ün kaybı olarak da okunabilecek bir sahnedir. Böylece Hasan'ın aşkı ve aranan "kayıp Endülüs" imgesi arasında yeni bir paralellik boy gösterir.

Aşkın ve Endülüs'ün bu şekilde yan yana geldiği düşüncesini destekleyecek bir görüş sunması bakımından Kheyati'nin Nacer Khemir'le yaptığı röportajda, Khemir'in filmi tanımladığı şu bölüme dikkat çekilebilir: "[Film,] [a]şkın, kültürel yan anlamlarının olduğu, kültürel bir kriter olarak kabul gördüğü bir çağda, bizler aşk dışındaki her şeyin bozulmaya uğradığı bir çöküş sürecini tecrübe ederken, bir insanın aşkı arayışını anlatıyor" (Kheyati, 1995, s. 258). Buradan hareketle Hasan'ın aşk arayışının kayıpla sonlanmasının, bir kültürel yıkım olarak da okunması mümkün gözükmektedir. Dolayısıyla, Hasan'ın Semerkand prensesine duyduğu aşkın ve bu doğrultudaki arayışının filmde başlı başına ele alınabilecek bir unsur olmadığı ileri sürülebilir. Hasan'ın duyduğu aşk, tecrübenin her aşamasında Endülüs'ün kültürel zenginliğine ve çeşitliliğine yönelik unsurlarla kuşatılır ve Hasan'ın aşkı yitirilişi, Endülüs'ün kaybına yönelik vurgudan bağımsız olarak okunamaz hâle gelir.

Hasan'ın Semerkand prensesi olduğunu düşündüğü Aziz, sunduğu okuma olanakları bakımından ayrıca ele alınması gereken bir karakterdir. Filmdeki Aziz karakteri, yalnızca toplumsal alanda etkin olarak görülen tek kadın karakter olması dolayısıyla dahi dikkat çekicidir. Gerçekle hayalin birbirine girdiği sahneler boyunca Hasan ve Aziz'in tanışıklığı gelişir², sonunda Hasan'ın aşkı arayışı, Aziz'in, Hasan'ın aradığı Semerkand prensesi olup olmadığı meselesine dayanır.

Bu noktada, Aziz karakterinin rolünün iki bakımdan dikkat çekici olduğunu belirtmek gerekir. Hasan'ın elinde yalnızca tek bir sayfasının bulunduğu kitabın orijinalini ve bu bağlamda aşkı arayışı, ardından da Aziz'i kaybedişi, kayıp Endülüs'e yönelik arayışla alegorik biçimde örtüşür ve kayıp Endülüs imajı tarafından kuşatılır. Kayıp Endülüs, filmde her bakımdan idealize edilmiş biçimde yansıtılırken, Hasan da bu çerçevede aşkı arayan bir insan olarak "aranan-kaybolan" koşutluğunu tecrübe eder. Bir başka deyişle, kaybedilen ideal aranmakta, ancak yeniden kavuşma imkânı bulunamamaktadır. Bu bakış açısı bizi, filmde aşkın aranışının temsili bir arayışa işaret ettiği, esas meselenin kayıp Endülüs'ü muhayyel bir zamanda,

gerçekle hayalin birbirine girdiği bir dünyada yeniden yaratarak kaybedilen ideale vurgu yapıldığı düşüncesine ulaştırabilir. Nitekim Hâmid de, söz konusu “kaybolan ideal”i Osmanlı İmparatorluğu’nun yeni başarı hikâyelerine ihtiyaç duyduğu bir ortamda “hatırlatarak” kendi dönemiyle ilgili bir meseleyi öne çıkarmıştır.

Aziz karakteri ile ilgili bir diğer önemli nokta ise, Aziz’in içinde bulunduğu toplum yapısı doğrultusunda erkeğe atfedilen karakteristikleri sergilemesidir. Aziz karakteri görünüşü, ayaklanmacılarla giriştiği mücadelede göstermiş olduğu üzere savaşçı kimliği ile kadına atfedilen toplumsal cinsiyet rolünün dışında bir karakterdir. Bu yanıyla da Abdülhak Hâmid’in *Târık*’ında Endülüs imajı yaratırken öne çıkardığı kadın karakterlerle benzerlik gösterir. Burada söz konusu benzerliğin olası nedenlerine ilişkin bir sorgulamaya girilmeyecektir, ancak yalnızca bir tahmin olmakla beraber, erkekle birlikte yazarın kurguladığı ve erkeğe ait toplumsal alana giren kadının, ancak ataerkil yapının erkeğe atfettiği karakteristikleri yansıtarak bunu yapabileceği öngörüsünün gündeme geldiği düşünülebilir. Her hâlükârda, *Târık* piyesi ile *Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı* filmi arasında bu türden bir benzerliğin bulunması dikkat çekicidir.

Sonuç

Bu çalışmada şimdiye değin, her iki eserde aşkın, Endülüs imgesinin yaratılmasında yardımcı motifler olduğu üzerinde duruldu. *Târık* piyesi ile *Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı* filmi arasındaki benzerlik ve farklılıkları değerlendirirken öncelikle Khemir’in filminin, *Târık* piyesinden farklı olarak canlı bir ideal-Endülüs tablosunu sunduğunu ifade etmek gerekmektedir. Khemir sinema sanatının imkânlarını da kullanarak, karakterlerin arayışını söz konusu ideal-Endülüs’ün ilgi çekici tasvirleriyle kuşatmıştır. *Târık* ise sahnelenmekten ziyade okunmaya uygun ve yönelik gözüken yapısı dâhilinde, Müslümanların İspanya’ya henüz girdiği bir dönemi yansıtır. Bu doğrultuda daha çok İspanya’ya giren Müslümanların idealleri ve genel karakteristikleri, bunun yanı sıra da ideal-Endülüs tasvirinden ziyade Endülüs’e giren Müslümanların geliştirdikleri söylem üzerinde durulur.

İki eser arasında görülen bu temel farklılık, esasen bazı paralellikleri de gündeme getirir. Söz konusu paralelliklerden ilki, her iki eserin de üretildikleri çağa atıflarda bulunmalarıdır. Endülüs idealinin yeniden yaratımının yapıldığı bu eserlerde bu türden bir yönelim elbette anlaşılır bir kaygıdır. Zira sanatçılar, edebiyat ve sinema yoluyla kendi dönemlerinin Müslüman toplumlarına ilişkin sorunlarını bu yolla gündeme taşımaktadırlar. Bunu yaparken de yarattıkları geçmişin saf, temiz ideallerine ve idealizasyonuna başvururlar. Hâmid, Osmanlı’nın güncel sorunlarını eserine taşıırken, Khemir Müslüman toplumlarına yönelik algı karşısında söz konusu toplumların ortak değerlerini, kültürlerini ön plana çıkarır.

Bu bağlamda var olduğu söylenebilecek olan ikinci paralellik, Endülüs'e taşınan kültürel zenginlik ve gelişmeye açıklığının her iki eserde de –farklı biçimlerde de olsa– gündeme gelmesidir. Yalnız Khemir bunu film yoluyla “göstererek” gerçekleştirirken, Hâmid, belirtildiği gibi söylem düzeyinde kalır.

İki eser arasında görülen bir diğer farklılık da Hâmid'in piyesinde Endülüs'ün değil Endülüs fatihi Târik'in idealize edilmesidir. Hâmid'in Târik'i idealize etmesinin altında yatan sebepler, bu çalışmanın ilgili bölümünde ele alınmıştır. Yine de son kertede Hâmid'in, Osmanlı'nın içinde bulunduğu durumu düşünerek böylesi bir yola başvurduğu söylenmelidir. Hâmid'e göre Endülüs'te Müslümanlar tarafından elde edilen zafer, Müslüman Osmanlı'ya örnek olmalıdır. Khemir ise Endülüs'te elde edilen zaferin değil, Endülüs'te yaşatılan İslam kültürünün üzerinde durmuştur. Yukarıda filminden verilen örnekler ve Khemir'in görüşleri de bu bakış açısını destekler niteliktedir.

“Kayıp cennet” Endülüs'e duyulan özlemin bu eserlerdeki bir başka yansıması, bizi ilgi çekici bir başka paralelliğe ulaştırır. O da her iki eserde iktidardaki çözülmeye ve yıkıma yönelik vurgudur. *Târik* bu bakımdan yıkımın gerçekleştiği değil, yıkıma yönelik uyarıcı söylemin geliştirildiği bir metin olarak öne çıkarken, *Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı*'nda büyük çaplı olmasa da bir ayaklanma sahnelenir. Böylece iktidarda oluşan boşlukların ve anlaşmazlıkların yol açtığı/açabileceği kayba (Endülüs'ün kaybına) dikkat çekilmiş olur.

Çalışmada son olarak ortaya konulan paralellik, her iki eserde de Endülüs imajı yaratılırken öne çıkarılan, toplumsal alanda etkin olan kadın karakterlerin, toplumsal yapının erkeğe atfettiği özelliklerle belirmesi olmuştur. *Târik* piyesindeki kadınlar, Hâmid'in çağındaki kadına ilişkin sorunların dile getirilmesi düşüncesine uygun olarak, toplumsal alanda erkekler kadar güçlü, bilgili ve akıllı tasvir edilmiştir. Khemir'in filminde ise adı Aziz olan kadın karakter, izleyiciyi çoğu kez cinsiyeti konusunda şüpheye düşürür. Bununla birlikte *Târik*'in kadınlarına benzer biçimde savaşı ve güçlüdür.

Burada yürütülen irdilemede, ifade edilen tüm bu paralellikler ve farklılıklarla birlikte hem Hâmid'in *Târik* piyesinde hem de Khemir'in *Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı* filminde Endülüs imgesi yaratımının, aşkı işlevsel bir unsur olarak arka plana alan eserler olduğu ekseninden hareket edildiği söylenebilir. Aşkın Endülüs imgesinin gölgesinde kalması, *Târik* piyesi bağlamında öne sürülebilecek daha bariz bir nitelik olsa da; Khemir'in filminde “aranan–kaybolan” koşutluğuyla yansıtılan, hattat çırağı Hasan'ın aşkı, temelde kayıp Endülüs'e yönelik bir arayışın alegorik anlatımı özelliği taşır ve bu bakımdan da *Târik* piyesi ile birtakım paralellik ve farklılıkların irdelenmesine olanak tanır. İşte bu çalışma, söz konusu paralellik ve farklılıkların ortaya konulmasını, bunun yanında Türk edebiyatı ve Arap edebiyatı ile sinemasında bu tür ilişkilerin daha çeşitli düzeylerde ele alınabileceğini ve İslam dünyasında

Endülüs’e dair ilginin ve zengin bakış açılarının varlığını göstermeyi hedeflemiştir.

Kaynakça

Abdülhak Hamit (1975). “Son baskıya önsöz”. *Tarık*. İ. Enginün. (Yay. haz.) İstanbul:

Devlet Kitapları, IX–X.

Armes, R. (2010). “The poetic vision of Nacer Khemir”. *Third Text*, 24. 1, 69—82.

Awadalla, M. (1995). “Giriş”. “A wanderer seeking the words of love in impossible cities:

Nacer Khemir”. Nacer Khemir’le söyleşi. *Alif*, 15, 251–254.

Bezirci, A (1983). *Abdülhak Hâmit*. 2. Basım. İstanbul: Bilpa Yayıncılık.

_____ (2000). *Abdülhak Hâmit–Monografi*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Enginün, İ. (1975). “Önsöz”. İ. Enginün (Yay. haz.). *Tarık* (s. III–VIII) içinde. İstanbul:

Devlet Kitapları.

Khemir, N. (Yönetmen) (1991). *Güvercinin kaybolan gerdanlığı*. Sen. Nacer Khemir.

Oyun. Navin Chowdhry, Walid Arakji, Ninar Esber ve diğer. DVD. Tunus: Carthago Films–La Sept / Paris– Italian International Film / Rome– Carthago Films–APEC–RTT.

Kheyati, K. (1995). “A wanderer seeking the words of love in impossible cities: Nacer

Khemir”. Nacer Khemir’le söyleşi. Maggie Awadalla (Çev.) *Alif*, 15, 255–259.

Noakes, G. (1993). “The other 1492”. *Aramco World*, 44.1, 2–9.

Simarski, L. T. (1992). “Through North African eyes”. *Aramco World*, 43.1, 30–35.

Tanpınar, A. H. (2007). *19. asır Türk edebiyatı tarihi*. Abdullah Uçman (Yay. haz.). 2.

Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Tarhan, A. H. (1975). *Tarık*. İnci Enginün (Yay. haz.). İstanbul: Devlet Kitapları.
- Tezcan, N. (2006). “Aşk Mesnevilerini Şövalye Aşkı Bağlamında Okumak”. *Virgöl*, 99, 55-58.
- Uğurcan, S. (2004). “Türk edebiyatında Endülüs imajı: fetih-yükselme-bozgun”. *İslâmiyât*, 3, 89-104.

¹ Bilindiği gibi mesnevi türündeki eserlerde, gazeldeki durumun aksine cinsiyetle ilgili açık veriler söz konusudur. Mesnevi türünde kaleme alınmış eserlerde kadın karakterler, kurgu içinde kendi adlarıyla, hissettikleri ve eylemleriyle yer alırlar. “Aşk Mesnevilerini Şövalye Aşkı Bağlamında Okumak” başlıklı yazısında Nuran Tezcan, aşkın Divan edebiyatındaki aşk mesnevilerinde şehzadeyi tahta çıkarma yolunda “olmazsa olmaz bir araç” (s. 55) olarak işlevsellik kazandığını belirterek şunları ekler: “Her zaman ulaşabileceği cariyeleri olan bu şehzade asıl aşkını kendi düzeyinde bir kadınla, bir padişah kızıyla yaşar; hem sosyal statü hem de yetenek ve güç bakımından onun dengidir (s. 58). Ancak şehzadenin tahta çıkması sonucunda “bu güçlü kadınlar toplumsal yerlerine döne[ceklerdir]” (s. 58). Anlaşılabileceği üzere, olağan durumda toplumsal konumu gereği erkeğin gerisinde duran kadınlar, “yetenek” ve “güç” bakımından şehzadelere denk özellikler sergileyebilirler. Söz gelimi Şeyhî’nin *Husrev ü Şîrin*’inde yahut Lâmi’î Çelebi’ye ait *Vâmık u Azrâ*’da bu güçlü kadınları görmek mümkündür.

² Hasan’ın Aziz’le kurduğu temaslarda hâkim olan muğlâklık Roy Armes da, “The Poetic Vision of Nacer Khemir” başlıklı yazısında dile getirmiştir. Armes, R. (2010). “The Poetic Vision of Nacer Khemir”. *Third Text*, 24. 1, s. 75.