

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

DİREKTÖR ÂLİ BEY'İN TİYATROLARI VE
OYUNLARDA MİZAH

Batuhan ERDOĞAN

Danışman
Doç. Dr. Nurcan ŞEN

İZMİR – 2020

TEZ ONAY SAYFASI



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Direktör Âli Bey’in Tiyatroları ve Oyunlarda Mizah” adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

07/07/2020

Batuhan ERDOĞAN

TEŞEKKÜR

Bu çalışma 2210-A Genel Yurt İçi Yüksek Lisans Burs Programı kapsamında, Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu tarafından desteklenmiştir. Çalışma sürecindeki destekleri için TÜBİTAK’a teşekkür ederim.



ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Direktör Âli Bey'in Tiyatroları ve Oyunlarda Mizah

Batuhan ERDOĞAN

Dokuz Eylül Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Türk Dili ve Edebiyatı Programı

Âli Bey (1846-1899), Tanzimat Dönemi'nin önemli yazarlarından. Tiyatro, günlük, hikâye, sözlük, gezi yazısı ve çeviri gibi birçok edebî türde eser verir. Âli Bey, özellikle komedileriyle ün kazanır. Yazar, Türk mizahının modernleşmesinde önemli bir yere sahiptir.

“Direktör Âli Bey'in Tiyatroları ve Oyunlarda Mizah” adlı bu çalışmanın giriş bölümünde, komik edebî türlerin esas hedefi olan gülme tepkisi ele alınmış, mizah ve komedi kavramlarına değinilmiştir. Birinci bölümde yazarın hayatı ve edebî kişiliğine yer verilmiştir. Âli Bey'in Türk tiyatrosuna katkıları, sadece piyes yazmakla sınırlı değildir: Yazar, dönemin kumpanya direktörleriyle fikir alışverişinde bulunur. Oyuncuların telaffuzlarını düzeltmek için hocalık yapar. Kumpanyaların sahneye çıkmasına destek olur. Türk tiyatrosunun geliştirilmesi amacıyla kurulan komitede görev alır. Bu bölümde Tanzimat tiyatrosu, Âli Bey'in yaptığı çalışmalar etrafında değerlendirilmiştir.

İkinci bölümde, Âli Bey'in oyunları yapısal ve tematik açıdan incelenmiştir. Tezin kapsamı, yazarın *Misafiri İstiskal*, *Kokona Yatıyor*, *Ayyar Hamza*, *Geveze Berber*, *Çıngırak* ve *Letafet* adlı tiyatro eserleriyle sınırlıdır.

Üçüncü bölümde oyunlardaki mizahî unsurlar tespit edilmiştir. Mizahî unsurların işlevleri ve kullanım şekilleri, gülme kuramlarından yararlanılarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Direktör Âli Bey, Tiyatro, Komedi, Mizah, Tanzimat

ABSTRACT

Master's Thesis

The Theatres of Direktör Âli Bey and Humor in Plays

Batuhan ERDOĞAN

Dokuz Eylül University

Graduate School of Social Sciences

Department of Turkish Language and Literature

Turkish Language and Literature Program

Âli Bey (1846-1899) is one of the significant authors of the Tanzimat Reform Era. He wrote in various literary genres such as drama, diary, story, dictionary, travel writing and translated many into Turkish. Âli Bey is especially famous for his comedies. The author has an important place in modernization of Turkish humor.

In the prolog of the work titled “The Theatres of Direktör Âli Bey and Humor in Plays”, laughing as a reaction which is the main goal of humorous literary works is widely discussed and the concepts of humor and comedy are examined during this discussion. In its first part, the life and literary personality of the author are included. Contributions of Âli Bey to the Turkish drama cannot be reduced to writing plays. He exchanged ideas with troupe directors of the era. He taught players to correct their pronunciation. He supported the troupes take to the stage. He was assigned in the committee which was found to improve Turkish theatre. In this thesis, the theatre during the Tanzimat Reform Era was evaluated around the works of Âli Bey.

In its second part, Âli Bey's plays were examined structurally and thematically. The scope of thesis is limited to the author's enumerated plays including *Misafiri İstiskal*, *Kokona Yatıyor*, *Ayyar Hamza*, *Geveze Berber*, *Çingirak* and *Letafet*.

In its third part, the humorous elements in these plays are identified. Humorous elements in terms of their functions and uses in those plays are evaluated in accordance with the theories on humor.

Keywords: Direktör Âli Bey, Drama, Comedy, Humor, Tanzimat Reform Era



DİREKTÖR ÂLİ BEY'İN TİYATROLARI VE OYUNLARDA MİZAH

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	ii
YEMİN METNİ	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	xi
TABLolar LİSTESİ.....	xii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiii
EKLER LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ÂLİ BEY VE TANZİMAT TİYATROSU

1.1. ÂLİ BEY'İN HAYATI VE ESERLERİ.....	26
1.1.1. Âli Bey'in Hayatı.....	26
1.1.2. Âli Bey'in Eserleri	30
1.2. TANZİMAT TİYATROSU VE ÂLİ BEY'İN TİYATROCULUK FAALİYETLERİ.....	42
1.2.1. Komedinin Kökeni ve Tanzimat'a Kadar Türk Komedişi.....	42
1.2.2. Tanzimat Devri Komedişlerinin Kısa Tarihi.....	45
1.2.3. İstanbul'daki Tiyatro Kumpanyaları ve Binaları	47
1.2.4. Osmanlı Tiyatrosu ve Âli Bey	49
1.2.5. Tanzimat Tiyatrosu ve Seyirci İlişkisi	54
1.2.6. Batı Etkisindeki Tiyatro ve Oyunculuk	56

İKİNCİ BÖLÜM

ÂLİ BEY'İN OYUNLARINDA YAPI VE TEMA

2.1. OYUN BİLGİLERİ.....	58
--------------------------	----

2.1.1. Misafiri İstiskal	58
2.1.2. Kokona Yatıyor.....	60
2.1.3. Ayyar Hamza	63
2.1.4. Geveze Berber.....	65
2.1.5. Çingirak	66
2.1.6. Letafet	68
2.2. OYUN ÖZETLERİ	71
2.2.1. Misafiri İstiskal	71
2.2.2. Kokona Yatıyor.....	73
2.2.3. Ayyar Hamza	76
2.2.4. Geveze Berber.....	81
2.2.5. Çingirak	84
2.2.6. Letafet	87
2.3. KİŞİ KADROSU	92
2.3.1. Rahatsız Ediciler	93
2.3.2. Zor Duruma Düşenler	98
2.3.3. Arzulanan Kadınlar.....	104
2.3.4. Kâhyalar ve Diğer Yardımcılar.....	109
2.3.5. Çapkınlık Yapanlar	115
2.3.6. Kusurlular	120
2.3.7. Fon Kişiler	124
2.4. MEKÂN/SAHNE DÜZENİ	125
2.5. ZAMAN	135
2.6. DÜĞÜMLER-ÇÖZÜMLER	142
2.6.1. Misafiri İstiskal	143
2.6.2. Kokona Yatıyor.....	145
2.6.3. Ayyar Hamza	147
2.6.4. Geveze Berber.....	150
2.6.5. Çingirak	152
2.6.6. Letafet	154
2.7. OYUNLARDA TEMALAR	157
2.7.1. Evlilik.....	157

2.7.2. Aşk ve Cinsellik.....	162
2.7.3. Sadakatsizlik	165
2.7.4. Gelenek ve Bâtıl İnanç Eleştirisi	168
2.7.5. Kusurlar ve Zaaflar	170

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÂLİ BEY'İN OYUNLARINDA MİZAHÎ UNSURLAR

3.1. KOMİK KARAKTER.....	173
3.2. TEKRAR	177
3.3. SEYİRCİYLE DEDİKODU YAPMAK: APAR	180
3.4. DOLAP ÇEVİRENİN YANINDA OLMAK.....	182
3.5. KİMLİK ÜZERİNDEN YARATILAN KOMİK.....	185
3.6. SÖZEL MİZAH	190
3.7. HAREKET VE ŞİDDET	195
SONUÇ	201
KAYNAKÇA.....	206
EKLER.....	ek s.1

KISALTMALAR

bkz.	: Bakınız
c.	: Cilt
çev.	: Çeviren
haz.	: Hazırlayan
nu.	: Numara
s.	: Sayfa numarası
ss.	: Sayfa aralığı
TDK	: Türk Dil Kurumu
TÜBİTAK	: Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu
vb.	: Ve benzeri
vd.	: Ve diğerleri
yay.	: Yayınları

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Gülme Türleri	8
Tablo 2: Direktör Âli Bey'in Eserleri	30
Tablo 3: <i>Kokona Yatıyor</i> Baskılar Arası Farklar.....	61
Tablo 4: <i>Scapin</i> 'in Dolapları, Ayyar Hamza ve Dekbâzlık Karşılaştırması	64
Tablo 5: Âli Bey'in Piyeslerinde Kişiler.....	92
Tablo 6: <i>Misafiri İstiskal</i> 'de Düğümler ve Çözümler	144
Tablo 7: <i>Kokona Yatıyor</i> 'da Düğümler ve Çözümler	146
Tablo 8: <i>Ayyar Hamza</i> 'da Düğümler ve Çözümler	149
Tablo 9: <i>Geveze Berber</i> 'de Düğümler ve Çözümler	151
Tablo 10: <i>Çingirak</i> 'ta Düğümler ve Çözümler	153
Tablo 11: <i>Letafet</i> 'te Düğümler ve Çözümler.....	156

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Fıkra ve Sürekli Mizah Türlerinde Gülme	24
Şekil 2: Tiyatroda Mekân Çeşitleri.....	126
Şekil 3: <i>Geveze Berber'</i> de Döngüsellik	178



EKLER LİSTESİ

Ek 1: Âli Bey'in Servet-i Fünun Dergisinde Çıkan Fotoğrafi	ek s.1
Ek 2: Tercüman-ı Hakikat Gazetesinde Yer Alan Âli Bey'in Ölüm İlanı	ek s.2
Ek 3: Sabah Gazetesinde Yer Alan Âli Bey'in Ölüm İlanı	ek s.3
Ek 4: Âli Bey'in Müfettişliği Esnasında Seyahat Ettiği Araç: "Kelek"	ek s.4
Ek 5: İçinde Âli Bey'in Yer Aldığı Bir Karikatür	ek s.5
Ek 6: Âli Bey'in Henüz Yayımlanmamış Eseri: Küçük Bir Seyahat	ek s.6
Ek 7: Diyojen'in İlk Sayısı	ek s.7



GİRİŞ

Tanzimat öncesinde başlayan yenileşme süreci, fermanın ilan edilmesiyle devlet politikasına dönüşür. Yenilik, sadece idarî alanla sınırlı kalmaz; askerlik, eğitim, bilim ve sanat alanlarında da kendini gösterir. Doğal olarak edebiyat da değişimlerin uzağında kalmaz. Türk edebiyatının yabancı olduğu türlerde birçok yeni eser kaleme alınır. Yazar ve şairlerin, mevcut edebî türler üzerinde yeni biçim ve içerik denemeleri yaptıkları görülür.

Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'ni yayımladığı 1860 tarihi, Tanzimat Devri Türk edebiyatının miladı olarak kabul görür. Bu kabuldeki en mühim etken, Batı edebiyatından Türk edebiyatına ilk türün dâhil olmasıdır (Çağın, 2017: 13). Tiyatro, özellikle komedi, yenileşmekte olan Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar, “Denebilir ki, Tanzimat’la memleketimize girmiş tek nevi odur” (Tanpınar, 2007: 257) diyerek tiyatronun yeni edebiyat açısından önemini vurgular.

Başlangıçta tiyatro binaları, çoğunlukla gayrimüslim vatandaşların yaşadığı muhitlerde bulunur. İlerleyen yıllarda Müslüman nüfusun yaşadığı bölgelerde de tiyatro faaliyetleri başlar. Devlet adamları ve sanatçıların çabalarıyla belli bir seyirci kitlesi oluşur. Okuryazar oranının düşüklüğü, sanatçıların tiyatroyu kitlelere ulaşma aracı olarak görmelerine neden olur. Tanzimat sanatçısı, eğitimcilik misyonunu da kendine yükler. Halkı eğitmek için tiyatronun olanaklarından yararlanır. Yenilikle birlikte ortaya çıkan değerler, kadınların sosyal yaşama katılması gerekliliği, çeşitli konulardan bilgiler sahnede işlenir. Ayrıca yanlış Batılılaşma, kadın-erkek eşitsizliği, görücü usulü evlilik, topluma zarar veren gelenekler ve bireylerin ahlâk dışı davranışları gibi olumsuzluklar eleştirilir.

Âli Bey, tıpkı Şinasi gibi, yeni edebiyatın öncüleri arasındadır. İlk oyununu *Şair Evlenmesi*'nin yayımlamasından on yıl sonra kaleme alır. Yazarın tiyatro alanına katkıları, sadece piyes yazmakla sınırlı değildir: Âli Bey, Güllü Agop'un direktörlüğünü yürüttüğü Osmanlı Tiyatrosu'nda diksiyon hocalığı yapar. Tiyatronun geliştirilmesi için kurulan komitede görev alır. Oyun provalarına katılarak oyunculara tavsiyelerde bulunur. Trabzon valiliği sırasında şehirdeki ilk temsilin verilmesine yardımcı olur. Yazar, yeni Türk tiyatrosunun kurulup gelişmesinde çaba

sarf eder. Başkentten uzakta bulunduğu sürelerde dahi tiyatroya olan ilgisini sürdürür. Ülke genelinde tiyatro faaliyetlerini yaygınlaştırmaya çalışır.

Âli Bey, Tanzimat Dönemi'nin en verimli mizah yazarlarından. Beş komedi ve bir operetinin dışında, mizahî hikayesi ve mizahî sözlüğü vardır. Günlük/seyahatname türünde yazdığı iki eserinde de mizahî unsurlara rastlanır. *Seyyareler* adlı mitolojik hikâyesi, edebiyatımızdaki ilk mizahî hikâye; *Lehçetü'l-Hakâyık* adlı sözlüğü ilk mizahî sözlük olarak kabul edilir.

Direktör Âli Bey'in tiyatro oyunları ile sınırlı olan çalışmamızda, piyeslerin incelemesine geçmeden önce komedilerin esas hedefi olan gülme tepkisini açıklamak ve komedi ile diğer mizahî ürünlerin farklarını ele almak yerinde olacaktır.

a. Gülme

Gülmenin Tanımı

Gülme, tarihin eski zamanlarından günümüze değin üzerine düşünülen bir olgudur. Felsefeciler, din adamları, edebiyatçılar, antropologlar ve fizyologlar gülmeye dair çeşitli tanımlama girişimlerinde bulunurlar. Ancak üzerinde uzlaşmaya varılan bir tanımdan söz etmek mümkün değildir. Farklı yaklaşımlara göre gülme: otomatik süreç ürünü, haz, tepke, yeti, lüzumsuz duyguların boşaltılmasını sağlayan mekanizma, tepkinin dışavurumu, toplumdan ayrı düşen kişiye verilen ceza, sosyal jest, primat atalardan artakalan ritüel, dizginlenmesi gereken aşırılık, delilere özgü ve içinde şeytanîlik bulunan şey, ağzın hayvan benzeri hareketlerinden biri, varoluşun keşfedildiği uzam deneyimi ve tutku gibi birçok farklı niteliğiyle tanımlanır. Bakış açılarının farklılığı, zamanla gülmeye dair algının değişmesi ve yeni bilim dallarının doğması gibi etkenler, gülmeye yönelik değişik tarifleri ortaya çıkarır.

Platon *Philebos* başlıklı diyalogunda, bilgece yaşamak isteyen kişinin hazzardan ve acılardan uzak durması gerektiğini söyler. Tanrısal yaşam olarak adlandırdığı hayat tarzında, gülmeye fazla imkân tanımaz. Ona göre gülme, haz kaynaklarından biridir. İnsanların zor duruma düşmesine sevinmenin nedeni kıskançlıktır. Kişiler dostlarının sıkıntılı hâllerine güldüğünde, hazzı ve acıyı aynı

anda yaşar. Kıskançlık, ruhtaki acının; gülme, hazzın kaynağıdır. Filozofa göre komiğin kaynağında kusurlar bulunur:

SOKRATES: Peki komik olan şeyin özünde ne vardır? ... Kısacası bu kusurdur ve belli bir alışkanlığın sonucu olarak ortaya çıkar. Kusur, Delphoi Yazıtı'nda söylenene karşıt olmasından kaynaklanır.

PROTARKHOS: Sokrates! "Kendini bil" ifadesinden mi söz ediyorsun?

SOKRATES: Tabii ki. Ancak yazıtta "kendini bilme" denseydi, onun anlamı çok farklı olurdu. (Platon, 2013: 89)

Aristoteles'in gülmeye yaklaşımı daha farklıdır. O, insanları hayvanlardan ayıran şeyin gülme tepkisi olduğunu iddia eder. İnsanı "animal ridens", yani "gülen hayvan" olarak tanımlar. Antik Çağ'ın diğer bazı kaynaklarında da gülmeden bahsedilirken Aristoteles'in fikirleriyle paralellik görülür. Bebeklerin ilk gülüşünün doğumdan dört ya da kırk gün geçtikten sonra ortaya çıktığını söylenir (Sanders, 2001: 22).

Gülmeye dair yapılan tanımlamalarda, onun genellikle kendiliğinden gerçekleşen bir durum olarak ortaya çıktığı vurgulanır. Freud'a göre gülme, "yalnızca bizim bilinçli dikkatimiz üzerinden uzak tutulduğunda mümkün olan otomatik bir sürecin ürünüdür" (Freud, 2016: 184-185). Bilinçli dikkatin mevcut olduğu zamanlarda, gülmek imkânsızdır.

Arthur Koestler de tıpkı Freud gibi gülmenin otomatik yönüne işaret eder. Gülmenin bir tepke olduğunu belirtir. Davranışın tepke olarak nitelendirilebilmesi için onun çabuk gerçekleşmesi, önceden kestirilebilir ve kalıplaşmış olması gerektiğini söyler. Ancak gülme, diğer reflekslerden farklı olması açısından eşsizdir. Diğer tepkelerin tümü biyolojik bir gaye güder. Gülme ise böyle bir amaca hizmet etmez. Koestler gülmeyi "lüks tepke" olarak sınıflandırır (Koestler, 1997: 6-9).

John Morreall gülmeyi, motor cevap olarak tanımlar. Tanımında gülmenin mekanik yönüne işaret eder. Ona göre gülme, insanın algı sınırlarında olan birtakım şeylere gösterdiği tepki, duyumsal bir uyarıcıya verilen motor yanıttır. Gülme bazı dış uyaranlar sonucu beynin direkt etkilenmesi neticesinde de meydana gelebilir -örneğin ilaç ya da elektrik uyaranları ile-. Fakat standart biçimiyle insanın gülmesinde, psikolojik bir boyut mevcuttur (Morreall, 1997: 85).

Henri Bergson ünlü denemesi *Gülme*'de, gülüşü ıslah aracı olarak görür. Gülmenin toplumu mükemmelleştirmek gibi faydalı bir amacı vardır. Bergson'a göre gülünçlük, insanların nesnelere benzediklerinin görünür olduğu boyuttur. Bu boyutta

insanî olaylar, karşıda saf bir otomatizim ve mekaniklik izlenimi yaratır. Gülme, burada devreye girer. “İnsanlardaki ve olaylardaki özel bir tür dalgınlığı öne çıkartan ve cezalandıran bir toplumsal jesttir” (Bergson, 2014: 58). Gülme, toplumdaki taşkınlık ve ayıksılığı törpüleyerek düzeni sağlar. Kendisine gülünen kişi, cezalandırıldığını düşünür. Derhâl kendine çekidüzen verir. Topluma uyum sağlamaya çalışır.

Gülmeyi evrimsel süreç açısından, fizyolojik bakımdan inceleyen araştırmacılar da mevcuttur. Onlara göre primat atalar, yaklaşmakta olan kişilere tehlike arz edip etmediklerini anlayana kadar köpek dişlerini gösterir. Saldırgan bir yüz ifadesi takınır. Eğer yaklaşan kişinin güvenlik açısından risk teşkil etmediği anlaşılırsa yüz ifadesi yarıda kesilir. Ritüelleşmiş selamlama biçimi olan tebessüm, bu ifadenin evrimleşmiş hâlidir. Gülmeyi şempanzelerin gülüşünü inceleyerek açıklayan araştırmacılar da vardır. Robert Provine, şempanze gülüşünde, genellikle fiziksel bir temasın veya böyle bir temas tehdidinin tetikleyici olduğunu söyler. Maymunların “pah-pah”, insanların “ha-ha” şeklinde çıkardıkları sesin fiziksel yorgunluk neticesinde oluşan nefes nefese kalmanın evrilmiş biçimi olabileceğini belirtir. Diş gösterme ve nefes, kahkahanın göstergeleri olarak şekillenir. Tebessümün temelinde, “sosyalleşmiş bir hırlama”; katılarak gülmenin ardında, “oyuncuktan bir kavga” bulunuyor olabilir (Bevis, 2018: 122).

Gülmeye dair yapılan güncel çalışmalardan biri, Anca Parvulescu’ya aittir. Parvulescu, gülmenin tepkiden farklı olduğunu söyler: “Gülme, benliğin gün ışığına çıktığı bir aralıktır.” Ona göre gülme, varoluşun keşfedilebildiği, içsel deneyim anlarını hazırlayan bir “tutku”dur. Gülmenin karşısında yer alan tutum ciddiyettir. Tutkuyla atılan her kahkaha, ciddiyete açılan isyan bayrağıdır (Parvulescu, 2017: 21-22). “Gülme, en temel hâliyle, ağzın ritmik şekilde açılmasıdır.” Ancak gülme, diğer açılmalarından ayrılır:

Bedendeki bir dizi açıklıktan biri; ayrıca yüzdeki tipik açıklık olan ağız, gülme sırasında ses çıkararak açılır. Gülme, yemenin, nefes almanın, tükürmenin ya da öpmenin yanı sıra, ağzın ayrıca mantık-dışı, hayvan benzeri etkinliklerinden biridir. Fakat gülen ağız, açılma kipinin biricik oluşu sebebiyle tektir. Gülmede işe herhangi bir cisim dahil olmaz (yemenin aksine), ağızdan bir şeyler çıkarılmaz (tükürmenin ya da kusmanın aksine), bu ikisinin basit bir birleşimi de değildir (soluk alıp vermenin aksine). Keza, başkasıyla temas yoktur, en azından o an için (öpüşmenin aksine). (Parvulescu, 2017: 29)

Gülmenin tüm özellikleri kapsayacak, genel bir tanım yapmak oldukça zordur. Bütünsel bir tanım yapmak gerekirse gülme, bilinçdışı sürecin aktif olduğu, kendiliğinden gerçekleşen ve dizginlenmesi pek de mümkün olmayan, yerine göre çeşitli işlevlere sahip, ağız ve yüz kaslarının hareketi yoluyla iç ve dış uyaranlara karşı gösterilen bir davranış biçimidir.

Gülmenin Tarihi

Batı literatüründe gülmeye ilk olarak Homeros'un *İlyada*'sında rastlanır: Olympos'un tanrıları, Hephaistos'un topallığı karşısında kahkahalarını tutamazlar. Kendisine gülündüğünü fark eden ateş tanrısı, utanç duyduğu için çareyi gizlenmekte bulur (Sanders, 2001: 86). Kaydedilen ilk gülme saldırgandır. Fiziksel kusurlarla alay edilmesinden doğan gülme, "homerik gülüş" olarak adlandırılır.

Antik Çağ'dan itibaren gülme, üzerinde düşünülen bir olgudur. Gülmenin tarihine bakıldığında, ele alındığı ilk dönemlerden itibaren, ona karşı mesafeli olduğu görülür. Yunan filozofların eserlerinde de mesafeli tutum kendini hissettirir. Platon, bilgece yaşam süren vatandaşları, ağırbaşlılığın yürütücüsü olarak görür. Gülme ciddiyete zarar verir, kişileri türlü taşkınlıklara yöneltir. Gülmenin vadettiği ilk şey zevktir. Bu yüzden Platon, liderlerin gülmeye ilgi göstermelerini yasaklar (Sanders, 2001: 113). Aristoteles'in gülmeye yaklaşımı, hocasından biraz daha farklıdır; ancak o da gülmeye sınırsız özgürlük hakkı tanımaz. Her ne kadar insanları "gülen hayvan" olarak nitelendirse de orta yolcu tutum takınır. Aristoteles için hiç gülmemek ve gülmekte aşırılığa kaçmak, ideal yaşamı tehlikeye sokan uç noktalardır.

Gülmeye karşı takınılan tavır Orta Çağ'da da pek farklı değildir. Belki de ona karşı verilen mücadelelerin en açık biçimde görüldüğü zamanlar, skolastik düşüncenin hâkim olduğu devirlerdir. Hristiyan dünyasında İsa'nın hiç gülmediği iddia edilir. İnananların peygamberin yolunu takip etmesi beklenir. Skolastik düşüncede gülme, yasaklanan bir eylemdir.¹ Gücü elinde tutan kilise, gülmeyi kendi

¹ Yaşanan tartışmalar edebî eserlerde malzeme olarak da kullanılır. Umberto Eco'nun polisiye anlatısı *Gülün Adı*'nda, manastırda yaşanan bir dizi cinayetin izi sürülür. Yapıtta Aristoteles'in *Poetika*'sının komediyle ilişkili, kayıp ikinci cildinin izi sürülürken aynı zamanda Hz. İsa'nın gülüp gülmediği üzerine de tartışmalar yaşanır.

iktidarına bir tehdit olarak görür. Onu sürekli kontrol altında tutmak ister. Hristiyan Orta Çağ inancında gülme, daima kirleticidir:

Hristiyan Orta Çağ bağlamında, gülme her zaman “kirli gülme”dir, mizah her zaman “dünyevi mizah”tır. Her şaka “renksiz”dir; renksizlik, kil ve topraktan dışkıya kadar değişen renk tonları demektir. Gülen bir İsa hoppa bir İsa değildir yalnızca, daha kötü bir şeydir: Kirli, kirlenmiş bir İsa’dır. Ve kirletilmiş bir İsa’nın da gücü, etkisi yoktur. İsa ak kalmalıdır, sözcüğün en saf anlamıyla. Karnaval, festival ve şenliklerdeki halk gülüşü alt tabakalara özgü, hatta “underground” mizahtır. (Sanders, 2001: 164)

Baudelaire de gülmeye olumsuz bir tavırla yaklaşır. Peygamberlerin, ilahî sorulara cevap verme kudretinde olan kişilerin, gülmeye çekindiklerini belirtir. Peygamber, dünyevî hazlardan korktuğu kadar gülmekten de korkar; tam gülecekken ürperir. Gülmenin kıyısında durmakla şeytana uymanın kıyısında durmak aynı şeydir. Delilere özgü bir şey olan gülmede, cahillik ve güçsüzlük bulunur (Baudelaire, 1997: 4). Baudelaire de Orta Çağ din adamları gibi Hz. İsa’nın hiç gülmediğini yineler. Ona göre gülme, şeytanî nitelikler barındırır. Hristiyan dünyasında gülmenin yıkıcı, alaşağı edici, kural tanımayıcı ve benliği ele geçirici karakteri, onun sürekli baskılanmasına neden olur.

İslam ve Türk kültüründe de gülmeye dair bazı sınırlamalara rastlanır. İslamî gelenek, kimi zamanlarda mizahı ve gülmeyi kontrol etmeyi dener. Ağırbaşlılığın saygınlığına vurgu yaparak gülme üzerindeki denetleme mekanizmasını çalıştırır. Ancak kontrol çabası, asla Hristiyanlıkta olduğu gibi şiddetli saldırılar doğurmaz. Hadislerde peygamberin latifeler yapıp tebessüm ettiğinin kaydedilmesi, gülmeye karşı nispeten olumlu bir yaklaşımın varlığını kanıtlar. Ancak alaycı gülmenin, insanları doğruluktan uzaklaştırabileceği için yasaklandığı söylenebilir (Fenoglio ve Georgeon, 2000: 89). Gülme özellikle iktidarın gücünü açıkça gösterdiği zamanlarda, tamamen olumsuz karşılanır. Halkın gülüşünün yıkıcı kahkahalara dönüşmemesi talep edilir. Farklı kültürlerde ya da zamanlarda gülmeye temkinli yaklaşılır. Aristotelesçi ‘orta yol’ izlenerek saldırgan gülme yasaklanır. İyi niyetli, zararsız gülüşler ise serbest bırakılır.

Dinî ve felsefî metinlerde kısıtlanan gülmenin kaderi, halkın ortak yarattığı olan atasözleri ve deyimlerde de benzerdir. Kalıplaşmış sözlerin pek çoğunda ‘orta yol’ anlayışının izini sürmek mümkündür. Gülmede aşırılığın onaylanmadığı, “Çok gülen çok ağlar.” atasözünden anlaşılır. Kendini tutamayarak kahkaha atmak, argoda “anırmak” sözcüğüyle ifade edilerek değersizleştirilir. Osmanlı’nın âdâb-ı muaşeretini,

günlük yaşamda ciddî bir duruşu gerektirir. Duygularını kontrol edemeyip kahkahaya boğulan erkekler, kadınsılaşma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Kadınsılaşma tehdidi, argo bir tabir olan “karı gibi gülmek” söz grubuyla ifade edilir. İçten gelen, patlayıcı kahkahanın her ortamda atılmaması için bir tür uyarı mekanizması olan argo devreye girer.

Matbaa, gülmenin tarihinde oldukça önemlidir. Mizah basınının gelişmesiyle birlikte, yeni bir gülme çeşidi doğar. Osmanlı mizahı açısından düşünüldüğünde, gazete ve dergiciliğin öncesinde kolektif gülme alanları mevcuttur. Meddah kahvehanelerinde, ortaoyununun kurulduğu meydanlarda ya da karagöz hayalîlerinin gösterilerinde zuhur eden halk gülmesi, matbaanın yaygınlaşmasıyla birlikte dönüşüme uğrar. “Matbaa ve basın gülmecenin gücünü on katına çıkarır.” Yeni gülme geniş kitlelere seslenir. Gülme, artık meydan ve kahvehanelerdeki gibi göz önünde değildir. Mizah basını yoluyla ortaya çıkan gülme, denetimden nispeten daha uzak ve iktidarı sarsabilecek tehlikeli bir iletişim aracına dönüşür. Yeni gülme, belli kültür seviyesini şart koşar. Eleştirel ve özeleştirel olan yeni gülüş, bilinçli olarak alaycıdır (Fenoglio ve Georgeon, 2000: 91-92).

Uygarlaşma sürecinde gülmenin konumu değişir. Medenilik gülmeyi ölçülü hâle getirir. Katıla katıla, tutkuyla, gürültülü biçimde gülmek artık hoş karşılanmaz. Sadece çocuklar -onlar da evcilleştirilmeden önce-, içtenlikle gülebilir (Parvulescu, 2017: 61). Görgü kuralları, gülmeyi ılımlı hâle getirir. Onun kendiliğinden ortaya çıkan patlamalarına sınır çizer. Matbaa, gülüşün ve mizahın geniş kitlelere duyurulmasını sağlar. Ancak basılı esere gülmek, Bahtin’in terimiyle, karnaval gülüşü değildir. Yeni gülüş kısıtlı, hedefi belirli ve bir anlamda aristokrattır.

On dokuzuncu yüzyılın sonu, yirminci yüzyılın başlarında gülümseme ile gülmenin iç içe geçtiği bir döneme rastlanır. Tamamen farklı olan iki olgu, birbirine karışır. Gülmenin göstergelerinden olan açık ağız ve dişler, gülümsemenin de göstergeleri hâline gelir. Karmaşanın nedeni, yirminci yüzyılda değişen fotoğraf portreleri ve ortodonti sanayiidir. “Dişlerin görüldüğü geniş ağızlı gülümseme”yle birlikte, artık sonuna kadar açılmış bir ağzın gülmekten ziyade tebessüm ettiği iddia edilir (Parvulescu, 2017: 271-276). Böylece içten gelen, dizginlenemez, bilinçdışı süreçlerin işlediği gülme ile bilincin devrede olduğu, kontrol edilebilir gülümsemeyi ayırt etmek zorlaşır.

Gülme Türleri

Ortaya çıkan her gülme aynı nedenden kaynaklanmaz. Gülme üzerine yapılan araştırmalarda, farklı sınıflandırmalar bulunur. Tasniflerde gülen toplumsal sınıf, gülüşün niyeti, mizah içerip içermediği, gülmeye sebep olan uyarıcının doğallığı/yapaylığı gibi etmenler dikkate alınır.

Gülme çeşitlerini incelemeye geçmeden önce, gülüşleri tasnif etmek yerinde olacaktır:

Tablo 1: Gülme Türleri

GÜLME TÜRLERİ			
1. Ortaya Çıktığı Toplumsal Sınıfa Göre Gülme	2. Taşıdığı Niyete Göre Gülme	3. Mizah İçerip İçermemesine Göre Gülme	4. Uyarıcının Çeşidine Göre Gülme
a. Üst Katman Gülüşü/Aristokratik Gülüş	a. İyi Niyetli/Neşeli Gülüş	a. Mizahî Gülüş	a. Doğal Gülme
b. Alt Katman Gülüşü/Karnaval Gülüşü	b. Art Niyetli/Alaycı Gülüş	b. Mizah İçermeyen Gülüş	b. Yapay Gülme

Kaynak: (Yazar tarafından üretilmiştir)

Gülme türleri toplumsal kesim açısından, aristokratik gülme ve karnaval gülüşü olarak iki başlığa ayrılır. Sınıflandırmada gülmenin dışavurum şekli ve yöneldiği nesne dikkate alınır. Üst katman gülüşü olarak da adlandırılan aristokratik gülüşün sınırları, görgü kurallarınca belirlenir. İçten atılan kahkahalar kısıtlanarak dizginlenir.

Aristokratik gülmenin tarihiyle uygarlaşma sürecinin paralel olduğu söylenebilir. Yüksek zümredekiler, özdenetimlerini ve sınırlarının farkında olduklarını göstererek itibarlarını artırır. Görgü kuralları gibi soyut kavramlar adına arzularını sınırlayan üst kesim, duygularını özenle öğrenilen birtakım jestlerle ifade eder. Üstteki yaşam, üsluplaştırılmış bir yaşamdır. Kural ve yasanın denetiminde ortaya çıkan gülüşler, gerçek ve içten kahkahanın sesinin kısılmasına yol açar (Sanders, 2001: 278). Üst katman gülüşünün temelinde, Platon'un ve özellikle Aristoteles'in gülmeye yönelik 'orta yol'cu yaklaşımı vardır. Kişi gülmeye kendini

asla tam olarak kaptırmamalıdır. Benliği her zaman aklının bir köşesinde olmalıdır. Aristokratik gülüş denetimsiz, kendiliğinden gerçekleşen bir gülüş değildir.

Alt katman ya da karnaval gülüşü, gerçek gülme olarak da adlandırılır. İçten gelen ve toplumsal sınıfları hiçe sayan karnaval gülüşü sınır tanımaz. Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* başlıklı incelemesine karnaval gülüşünün özelliklerini belirler:

Karnaval gülüşünün kompleks doğası hakkında giriş niteliğinde bir iki söz söyleyerek işe başlayalım. Bu, her şeyden önce şenliğe özgü bir gülüştür, dolayısıyla da herhangi tek bir “komik” olaya verilen bireysel bir tepki değildir. Karnaval gülüşü, tüm halkın gülüşüdür. İkincisi, ufku evrenseldir; karnavala katılan katılmayan herkese yönelen bir gülüştür. Tüm dünya, gülünç yüzüyle, neşeli göreceliği içinde görülür. Üçüncüsü, bu gülüş müphemdir; hem neşeli ve zafer dolu hem alaycı ve taklitçidir. Söyler ve inkâr eder, gömer ve hayat verir. Karnaval gülüşü işte böyle bir şeydir. (Bahtin, 2005: 38)

Karnaval gülüşü özgür olduğu kadar özgürleştiricidir. Dışsal kısıtlamalardan arındırma işlevinin yanında, insanı içsel sansürün baskılarından da kurtarır. Kutsal olanın, her türlü yasaklamaların ve iktidarın yarattığı korkunun izlerini siler (Bahtin, 2005: 121). Eski zamanlarda kilise, feodal beyler ve kralların; yakın çağlarda despot rejimlerin ve gücünü halkın üstünde hissettiren yönetimlerin denetlemeye çalıştığı gülme, halk gülmesidir. Karnaval gülüşü hiçbir sınırı tanımayarak alt ve üstü birbirine katar. Efendiyle hizmetkârın konumlarını değiştirir. Cinsellik ve bedensel faaliyetler, yapılan komikliklerde sansürlenmez. Karnaval gülüşü otorite tarafından denetlenemez. Etkisine aldığı kişiyi her konuda özgürleştirir.¹

Baudelaire de gülmeyi iki başlığa ayırır: anlamlı gülüş ve grotesk (mutlak/abartılı) gülüş. Anlamlı gülmenin kavranması daha kolaydır. Bu gülüş sanatsal ve törel düşünceyi barındıran ikili yapıya sahiptir. Anlamlı gülüşün nesnesine, aradan zaman geçtikten sonra da gülünebilir. Zaman onu değersizleştirmez. Fakat grotesk gülüş, ansızın patlayan kahkahayı içerir. Daha çok doğaya yakındır ve sezgiseldir. Grotesk gülünç saf neşeye ve doğal yaşama, anlamlı gülünçten çok daha yakındır (Baudelaire, 1997: 15-16).

Gülmenin ikinci tip tasnifinde taşıdığı niyet önemlidir. Neşeli, iyi niyetli ya da zararsız olarak adlandırılan gülme çeşidi saldırgan değildir. Gayet olağan şekilde ortaya çıkar. Herhangi bir kişi veya olay üzerinde planlama fikri yoktur. Neşeli gülme, kişiler arasındaki iletişimi ve bağı kuvvetlendirici etkiye sahiptir.

¹ İstibdat Devri ve Jön Türk yönetimlerinin mizah basınına yönelik baskıcı tutumu, bu açıdan değerlendirilebilir.

Neşeli gülme uysaldır, sevgi içerir. Bu yüzden tarihte, ışık ve havayla bağdaştırılır. Alaycı gülme ise ateşle ilişkilendirilir, tıpkı ateşli bir silah gibi tehlike saçar. Neşeli gülme yürekten, gürültülü gibi sıfatlarla nitelenirken alaycı/aşağılayıcı gülme tav, ısı gibi yakıcı kelimelerle ifade edilir (Sanders, 2001: 85). Alaycı gülme, hedefine yönelik art niyet taşır; onun temelinde saldırganlık vardır.

Aşağılayıcı gülme, henüz birkaç senedir konuşan çocuklarda dahi görülür. Farklılık, çocukların alay etmelerindeki en önemli etkenlerden biridir. Çocuklar kendilerinden farklı bedensel yapıda ve ten renginde olan, farklı davranan kişilerle alay ederler. Akranlarının başarısızlıklarına gülmek de çocukların en eğlendiği durumlar arasındadır. Koşarken kayıp düşen arkadaş, çocuklar için gayet komik bir kişi olabilir. Bazı araştırmacılar, alaycı/saldırgan gülmenin insanoğlunun doğal eğilimi olduğunu iddia eder. Çocukluktaki saldırganca eğilim, yetişkinlikte de devam eder (Morreall, 1997: 17).

Alaycı gülme yıkıcıdır. Tarihte ona hep temkinle yaklaşılmasının nedeni, altüst ediciliğidir. Art niyetli gülüş iktidarı sarsabilecek güçtedir. Fakat aynı zamanda, iktidarın kullanabileceği güdümlü bir silahtır. Propagandaya gayet elverişlidir. Özellikle yeni kurulan rejimlerin eskiye saldırdıkları noktalarda, alaycı gülüşe başvurdıkları görülür. Cumhuriyet Devri mizahî yapıtlarında, ‘eski’ Osmanlı’nın kalıntılarının alaycı gülüşle alaşağı edildiği görülür. Alaycı gülüşün propaganda ve saldırganlık amacıyla kullanılmasına, karşıt fikirlerin çarpışmalarında rastlanır. Sağ-sol, liberal-komünist, dindar-laik gibi karşıt cepheler, rakiplerini alt etmek için çoğu zaman aşağılayıcı gülmenin yakıcılığına başvururlar.

Tarihte izine rastlanan ilk gülüş biçimi alaycıdır. Yukarıda belirttiğimiz gibi total tanrı Hephaistos’la alay edilmesinin nedeni, onun çirkin ve bedensel kusurlu olmasıdır. Alaycı gülüşü kaydeden ilk kişi Homeros’tur. Bu yüzden bedenî kusurlarla alay eden gülme türüne, “homerik gülüş” veya “homerce kahkaha” adı verilir. Kişi adıyla anılan bir diğer aşağılayıcı gülme çeşidi “demokritosgil gülüş”tür. Demokritosgil gülüşte, insanların bedensel kusurlarıyla alay edilmez. Paragözlük, dedikoduculuk, gevezelik gibi kişisel zaafılar hedef alınır (Usta, 2009: 23-24).

Gülmenin bir diğer sınıflandırması, onun mizahî nedenden kaynaklanıp kaynaklanmadığına odaklanır. John Morreall, mizahî olmayan gülmenin duygusal değişimlerle meydana geldiğini belirtir. Mizahî gülme, kavrayışsal değişimlerden

kaynaklanır ve duygusal değişimlerle desteklenerek abartılır (Morreall, 1997: 70).

Mizahî ve mizahî olmayan gülme örnekleri şunlardır:

Mizahi olmayan gülme durumları: gıdıklama, cee yapma (bebeklerde), havaya atıp tutulma (bebeklerde), sihirbazlık numarası izleme, tehlikeyle karşılaşmanın ardında kendini yeniden güvence içinde duyumsama, bir bulmaca ya da sorunu çözme, bir spor etkinliğini ya da oyunu kazanma, yolda eski bir dostla karşılaşma, piyangodan para çıktığını öğrenme, zevkli bir işe girişme, utanç duyma, histeri, azot oksit soluma.

Mizahi gülme durumları: fıkra dinleme, birisinin bir fıkrayı mahvettiğini duyma, bir fıkrayı anlamayan birisine gülme, birisini garip giysiler içinde görme, bir örnek giyinmiş erişkin ikizlere rastlama, birisinin bir başkasının taklidini yaptığını görme, saçma sapan böbürlenmelere ya da “abartılı öykülere” kulak misafiri olma, usturuplu hakaretlere kulak misafiri olma, üçlü uyaklar ya da aynı cümle içerisinde çok fazla ses benzeşmesi duyma, ses ya da hece karışması ve cinaslara kulak misafiri olma, bir çocuğun büyüklerle özgül bir ifadeyi yerli yerinde kullandığını duyma, yalnızca aptalca bir hata içinde olma ve yerli yersiz her şeye gülmek. (Morreall, 1997: 3-4)

Bir diğer gülme tipi, gülüşün doğal ya da yapay olmasına göre şekillenir. Doğal gülme kendiliğinden gerçekleşen, öznenin üstünde herhangi bir dış etkenin zorlamasının bulunmadığı gülme çeşidi olarak tanımlanabilir. Yapay gülme, yüz kaslarına elektrik verilerek suratın gülüş biçimini alması ya da gülme gazı -azot protoksit- gibi kimyasal uyarılarla oluşturulan gülme çeşididir.

Gülme için yapılan tasniflerin başlıklarını çoğaltmak mümkündür. Örneğin gülüşü samimi olup olmamasına göre ayıran araştırmacılar da vardır. Onlara göre gülen kişi, gülüşünün sebebinin bilincine varabiliyorsa o gülüş samimiyetsizdir (Bevis, 2018: 16-17). Samimi bir gülüş, bilincin kısa bir süreliğine askıya alınmasını şart koşar. Kişi “Ben şu anda gülüyorum.” diye yargıda bulunabiliyorsa o gülüş samimiyetsizdir.

Yapılan gülme tasniflerinin ortak yönleri bulunur: Halk/karnaval/alt katman gülüşü/gerçek gülüş ve aristokrat/üst katman gülüşünün farkı, gülen öznenin hiyerarşik düzendeki konumudur. Art niyetli/aşağılayıcı/alaycı/piç/sağlıksız gülme ile iyi niyetli/neşeli/sağlıklı gülme arasındaki ayrım, gülen öznenin nesneye yaklaşımından doğar. Mizahî/kavrayışsal değişimden kaynaklanan gülme ve mizahî olmayan/duygusal değişimden kaynaklanan gülme, içeriği öne çıkarır. Doğal ve yapay gülme, uyarıcının farkını vurgular.

Gülmenin Nitelikleri ve İşlevleri

Gülme farklı nedenlerle ortaya çıkıp farklı niyetler taşıyabilir. Ancak pek çok gülüş, kaynağı veya türü değişik olsa da benzer niteliklere sahiptir. Bu başlıkta gülmenin genel niteliklerine değinilecek, özellikle komedi oyunu izlerken ortaya çıkan gülüş açıklanacaktır.

- Bir şeyi komik bulabilmek için günlük gereksinimlerin giderilmiş olması gerekir.

Temel ihtiyaçlar giderilmeden gülünçten keyif alınamaz. Günlük hayattaki ihtiyaçlara dair endişeler ortadan kalktığında ve yaşanan olaylardan uzaklaşıldığında gülmekten keyif alınabilir. Aksi hâlde kişi hep günlük hayatına odaklanacak, gülmek şöyle dursun, seyircisi olduğu durumdan kaçmanın yollarını arayacaktır (Morreall, 1997: 154).

- Gülmenin ön şartı, kendini güvende hissetmektir.

Seyircinin sahnedeki tedirginliğe gülmesi için öncelikle kendisinin tedirgin olmaması gerekir. Yani mizahçının/piyesin kendisi hakkında art niyetler taşımadığına inanmalıdır (Escarpit, 2016: 106). Kişiliğe yönelik saldırı tehlikesinden uzak olmanın yanında, temel anlamıyla da insanın gülmesinde güvenlik koşulu mevcuttur. Can güvenliği tehlikede olan hiç kimse içten kahkahalar atamaz. (Sözü edilen gülme çeşidinin, mizahî gülme olduğunu belirtmek gerek. Çünkü tehlike karşısında kimi zaman histerik kahkahalar atılabilir.)

- Gülme bulaşıcıdır.

Gülüşün belki de en belirgin özelliği bulaşıcı olmasıdır. Espri yapan kişi, ciddi surat ifadesiyle başladığı anlatımına gülmeyle devam eder. Böylece dinleyen kişiyi güldürdüğünde, esasen kendi gülmesi için o kişiyi kullanır (Freud, 2016: 186).

- Komik, başka zekâlara ihtiyaç duyar; gülme, yankı ister.

Gülmeyi toplumsal jestlerden biri olarak tanımlayan Bergson'a göre komik, tek başına ortaya çıkmaz. Başka kişilere ihtiyaç duyar. İnsan yalnızken komiğin tadına varamaz. Gülme, “gerçek veya hayâli öbür gülenle bir anlaşmadır” (Şentürk, 2016: 93). Gülmenin ötekine duyduğu gereksinim, tiyatro seyircisi için de geçerlidir. Kalabalık bir ortam, yalnız başına gülünmeyecek duruma gülünmesine olanak

sağlayabilir. Bir komedi oyununu seyirci topluluğunun üyesi olarak izleyen kişi, muhtemelen oyunun provasını tek başına izlediğinden daha fazla gülecektir.

- Gülme ‘şimdi’ye aittir.

Birçok kuramcının mutabık oldukları konu, gülmenin aniden ortaya çıkması, algıda bir tazeliğe sebep olmasıdır. Bütün tutkular ‘şimdi’de yaşansa da her birinin zamansallığı hususunda nüanslar vardır. Örneğin pişmanlık geçmişe, korku ise geleceğe dönüktür. Ancak “neşe, hüznün, özellikle de şaşkınlık, ‘şimdiye’ aittir. Neşeye, kedere, şaşırmaya ilişkin gülüşün, büsbütün şimdiki zamanda patlayışının sebebi budur” (Parvulescu, 2017: 82).

- Gülmeyi bastırmak mümkün değildir.

Gelişi önceden kestirilemeyen, bir anda patlayıveren kahkahayı sonrasında engellemek olanaksızdır. Bastırılmaya çalışılan her gülüş, neticesinde eskisinden çok daha büyük tonda gülmeye yol açacaktır (Sanders, 2001: 80). Bu açıdan ‘gülmekten ölmek’, ‘patlayana kadar gülmek’, ‘yarılmak’ gibi deyimlerin, gülmenin kontrol edilmesi mümkün olmayan doğasını vurguladıkları iddia edilebilir.

- İnsan gülmeyi seçemez.

Gülme ortaya çıktıktan sonra engellenemez. İçten gülmeyi tercih etmek, kişinin elinde değildir. Gülme aniden ortaya çıkar. Gülen kişi için sergilediği davranış, aslında bir nevi sürprizdir. Gayriihtiyari yaşanan sürpriz tepkinin bilinçli olarak gösterilmesi mümkün değildir. Gülme ve gülümseme arasındaki ayrım, bilinçli olma hâlinde doğar. Gülümseme tercih meselesidir, gülme zorunluluktur.

- Sebebi bilinen gülünç durumlar, gülmenin şiddetini artırır.

Gülme gayet basit olgular sonucu meydana gelebilir. Sık kullanılan bir örnek vermek gerekirse muz kabuğuna basıp düşen kişi gülünçtür. Gülmenin dozunu artırmak için komik etkinin bariz nedenlerden kaynaklandığının ortaya konması gerekir. Süreç ve sebep, kişiye ne kadar doğal gelirse sonucundaki komik etki, o denli fazladır: “Gözlerimiz önünde doğup büyüyen, kaynağını bildiğimiz ve hikâyesini tasarlayabildiğimiz bir dalgınlık daha da gülünç olacaktır” (Bergson, 2014: 11).

- Gülme beden üzerinde sağaltıcı işleve sahiptir.

Antik Çağ’da, Hippokrates’in görüşleri etrafında gülmenin insan sağlığı üzerinde etkisi olduğu düşünülür. Kanın sıcak ve akışkanlığının enerjik bir yaşam

için zaruri olduğu söylenir. Gülmenin bunları sağladığı iddia edilir (Sanders, 2001: 228). Gülme, baskılamalardan kurtarır; psikolojiyi rahatlatır. Ayrıca tarihin bazı dönemlerinde, vücut sağlığı için tavsiye edilen bir çeşit tedavidir.

- Gülme kişiyi hizaya sokar.

Gülmeyi sosyolojik açıdan inceleyen araştırmacılar, onda toplumu düzenleyen bir işlev görürler. Toplumdan ayrı düşen, onun geleceğini tehdit eden aykırı birey gülmenin aşağılayıcı olasılığıyla karşı karşıyadır. Gülme, toplumdan uzak düşmüş kişi için bir cezadır (Bergson, 2014: 88).

- Gülme iktidarı sarsar, kişiyi özgürleştirir.

İçten atılan kakhaha hiçbir kural tanımaz, sınırları ortadan kaldırır. Özellikle halk gülüşü olarak tanımlanan gülme -Bahtin'in terimiyle karvanal gülüşü-, kurulu düzende baskılanan kişiyi geçici de olsa özgürleştirir. Sınıfsal ayrıcalıklar tersyüz edilir, hiyerarşik rütbelere görmezden gelinir, yasaklar askıya alınır (Bahtin, 2005: 36).

- Gülme varoluşu keşfetmeye yarar.

Rollo May (2017), *Varoluşun Keşfi* adlı kitabında, insanın var olmanın anlamını kavrayabilmesi için önce var olmayabileceğinin, belirsiz bir gelecekte ölümün kıyısına varacağının bilincinde olması gerektiğini söyler (134). Gülme, bu bilincin oluşmasına yardım eder. Benliğin kapılarını aralar. 'Gülmekten ölmek', "yaşam ile ölümün birleştiği yeri imliyor; bu noktada gülme, bir anlığına ya da patlamayla, yaşamın göbeğinde ölümün kapılarını açar" (Parvulescu, 2017: 198).

Gülme Kuramları

Gülmenin kökeni ve nedenlerini açıklamak için çeşitli kuramlar mevcuttur. Üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama kuramı, gülmeyi irdeleyen üç büyük teoridir. Gülme üzerine yapılan güncel araştırmalarda, kuramların gülmenin birtakım cephelerine ışık tuttıkları kabul edilir. Ancak söz konusu kuramların gülmeyi tüm yönleriyle açıklayamadığı belirtilir.

1) Üstünlük Kuramı

Üstünlük kuramı, Platon ve Aristoteles'e kadar uzanan bir geçmişe sahiptir. Gülme teorileri arasında tarihsel açıdan en eski kuram, üstünlük kuramıdır. Üstünlük kuramına göre kişi, ötekine karşı üstünlük hissine kapılırsa güler. Platon ve Aristoteles tarafından temelleri atılan üstünlük kuramını, Thomas Hobbes sistemleştirir.

Platon'a göre gülüşe neden olan komiğin nesnesi aptallıktır. Yunan filozof, kişileri komik duruma düşüren şeyin, kişinin kendini bilmemesi olduğunu düşünür (Şentürk, 2016: 47). Gülen özne, kendini ötekine karşı üstün hisseder. Üstünlük hissi ise gülme tepkisini yaratır.

Aristoteles'in gülmeye bakışı, hocası Platon'dan pek farklı değildir. O, gülmeyi alayın bir çeşidi sayar. Hatta nükteyi dahi "adam edilmiş küstahlık" olarak nitelendirir (Morreall, 1997: 9). Aristoteles'in komedi tanımını da üstün/aşağı figürlerin karşılaştırılmasına göre şekillendirdiği söylenebilir. "Ortalamadan daha aşağı" kişilerin taklidi olarak belirttiği komedi tarifinde, üstünlük düşüncesinin izlerini sürmek mümkündür.

Thomas Hobbes *Leviathan*'ın altıncı bölümünde, insanların iradî hareketlerine ve onların tetikleyicisi olarak gördüğü duygulara değinirken gülmeye de yer verir. Hobbes, gülmenin başlangıç noktasında ani sevinç yaşanmasının olduğunu söyler:

Ani sevinç, GÜLME denilen yüz hareketlerine yol açan duygu olup, ya kişinin kendini mutlu eden anlık bir hareketi nedeniyle, ya da başka birinde yanlış bir şey görmesi nedeniyle ortaya çıkar; ki, bu ikinci durumda, kişi o yanlış şeyin kendisinde bulunmadığına sevinip memnun olur. Bu, en fazla, kendilerinde fazla bir yetenek olmadığının farkında olan ve başkalarının hatalarını gözleyerek kendilerini memnun etmek mecburiyetinde olan kişilerde bulunur. Dolayısıyla, başkalarının yanlışlarına pek fazla gülmek, bir pısrıklık işaretidir. Yüce insanlar için en iyi işlerden biri, başkalarını alaydan korumak ve kurtarmak ve kendilerini sadece en yetenekliler ile kıyaslamaktır. (Hobbes, 2007: 51-52)

Baudelaire de gülücün kaynağında üstünlük fikrinin olduğunu belirtenler arasındadır. Komik kavramı nesneden tamamen bağımsızdır. Gülücü doğuran kuvveti, gülen özneye aramak gerekir. Bir anlığına insanların dünyada var olmadığını düşünürsek ortada gülünç denebilecek hiçbir nesne kalmayacaktır. Çünkü

insan dışındaki hiçbir canlı, ötekine karşı üstünlük duygusuna sahip değildir (Baudelaire, 1997: 11).

Kurama yapılan eleştiriler, gülmenin her çeşidini açıklayamadığı yönündedir. John Morreall, üstünlük kuramında fiziksel ya da başka insanî özellikler hususunda kişinin, kendisinden daha aşağı gördüğü birisine güldüğünü belirtir. Bir kişi ya da kişi olarak ele alınan bir şey mevcut değilken gülmek olanaksızdır. Bu açıdan üstünlük kuramı kapsamlı değildir. Çünkü üstünlük duygusuyla alâkalı olmayan gülme durumları mevcuttur (Morreall, 1997: 22-23). Üstünlük kuramı, alaycı/saldırgan gülüşü açıklamada kullanışlıdır; ancak saldırganlık içermeyen gülmeyi açıklamakta yetersizdir.

2) Uyumsuzluk Kuramı

Bir diğer gülme kuramı, uyumsuzluk ya da uyuşmazlık kuramıdır. Kant, Schopenhauer ve Kierkegaard, uyumsuzluk kuramının temsilcileri arasındadır.

Uyumsuzluk kuramına göre insan; nesneler, onların özellikleri ve olaylar arasında belirli bir düzenin/kalıbın hâkim olduğu dünyada yaşar. Düşünce kalıplarının dışında varlık gösteren herhangi uyumsuz bir şey kişiyi güldürebilir. Uyumsuzluk kuramı gülmeyi, umulmadık ve ayrık olan şeylere gösterilen zihinsel bir tepki olarak görür. Uyumsuzluk kuramının üstünlük kuramıyla ayrıldığı nokta, gülmenin duygusallık ya da zihinsellik ile olan ilişkisindedir: Üstünlük kuramında gülme, başka bir şeyi aşağı görme neticesinde ortaya çıkan zafer kazanma duygusudur. Üstünlük kuramında, gülmenin duygusallığı vurgulanırken, uyumsuzluk kuramı yönünü gülmenin zihinsel sürecine çevirir (Morreall, 1997: 24-25).

Uyumsuzluk kuramında, gülmenin beklenmedik durumlarda yaşanmasına değinilir. Kant’a göre gülme, “gergin bir bekleyişin ansızın boşa çıkması dolayısıyla oluşan şiddetli heyecan”dır. Hobbes, gülmeyi başkalarının kusurlarının, kişide olmamasından doğan üstünlük ifadesi olarak görür. Ancak Kant, gülmenin gergin bekleyişin bir anda boşa çıkmasıyla oluştuğunu söyler (Şentürk, 2016: 52).

Uyumsuzluk kuramı mizahî durumları açıklamakta başarılı bulunur; ancak uyuşmazlık içermeyen diğer gülme çeşitlerini aydınlatmakta yetersiz kaldığı için eleştirilir.

3) Rahatlama Kuramı

Rahatlama kuramı ya da psikanalitik kuram olarak adlandırılan kurama göre gülme, çeşitli durumlar için ayrılan ruhsal enerjiden kurtulma sonucu ortaya çıkar. Freud, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* başlıklı incelemesinde, esprilerin haz mekanizması üzerine çözümlemeler yaparken diğer mizahî ürünlerin haz kaynaklarını da irdeler. Mizahtan doğan tüm hazlar, eskiden yapılan ruhsal harcamadan kurtulma ve yapılacak ruhsal harcamadan tasarruf etme ilkesinden doğar (Freud, 2016: 159). Freud'un ortaya attığı tasarruf ilkesine göre espri, gülünç ve mizahtan kaynaklanan hazların her biri, farklı bir sinirsel harcamanın kullanılmaması sonucu ortaya çıkar:

Esprilerdeki haz bize ketvurmaya yönelik harcamanın tasarrufundan, gülünçteki haz düşünmeye (yüke) yönelik harcamanın tasarrufundan ve mizahtaki haz da duygulara yönelik harcamanın tasarrufundan doğuyor gibi geliyor. Zihinsel işleyişimizin her üç türünde de haz, bir ekonomiden doğmaktadır. Her üçü de zihinsel etkinlikten, o etkinliğin gelişimi boyunca gerçekten yitirilmiş olan bir hazzı yeniden elde etmenin yöntemlerini temsil etmede birleşmektedirler. Bu araçlarla ulaşmaya çabaladığımız keyif, genelde, ruhsal işleyişimizi küçük bir enerji harcamasıyla yürüttüğümüz bir yaşam döneminin ruh halinden -gülünçten habersiz olduğumuz, espri yeteneğimizin olmadığı ve yaşamımızda kendimizi mutlu hissetmek için mizahta gereksinme duymadığımız çocukluğumuzun ruh halinden- başka bir şey değildir. (Freud, 2016: 265)

Espride, bastırılan ya da yasaklanan şeyler için -saldırganlık ve cinsellik gibi- harcanacak enerji; gülünç durumlarda, düşünmek için sarf edilecek enerji; mizahta duyguların dışavurumu için ayrılan ruhsal enerji kullanılır.

Gülme kuramlarını farklı şekillerde tasnif eden araştırmacılar da vardır. Örneğin Rıdvan Şentürk, *Gülme Teorileri* başlıklı çalışmada Platon, Aristoteles, Hobbes, Kant, Hegel, Schopenhauer ve Baudelaire'in gülme hususundaki fikirlerini felsefî yaklaşım; Freud, Lipps, Pirandello'nun fikirlerini psikolojik yaklaşım; Homeros, Horatius, Bergson, Jünger gibi isimlerin fikirlerini sosyolojik yaklaşım başlığı altında değerlendirir (Şentürk, 2016). Gülme kuramlarını geleneksel (üstünlük, uyumsuzluk, rahatlama) ve modern olarak iki kategoride inceleyen araştırmacılar da mevcuttur.

Henri Bergson'un geliştirdiği, kimi zaman sosyolojik, kimi zaman uyumsuzluk, kimi zamansa modern kuram olarak değerlendirilen teoriye göre, "Fiil ve olayların, bizde aynı anda hem canlılık vehmi hem de belirgin bir mekanik

düzenek izlenimi yaratacak şekilde her düzenlenişi gülünçtür” (Bergson, 2014: 48). Gülme, kişiyi büründüğü mekanik özelliklerin farkına vardırarak bir tür cezadır. Bergson mekaniklik kavramına odaklanır, bu kavramı “kutudaki palyaço, ipli kukla ve kartopu” gibi benzetmelerle destekler. Her kavram, gülücün tekrar ve mekanikle olan ilişkisinin farklı bir cephesini açıklar.

Gülme kuramları, komik olanı açıklamada farklı bakış açılarına sahiptir. Kuramların komiğe yaklaşımlarını bir piyes üzerinde göstermek, bakış açılarını somutlaştırmak için faydalı olacaktır. Âli Bey’in *Misafiri İstiskal* adlı oyununda, komedilerde sıkça kullanılan düşme olgusuna rastlanır. Piyesin ihtiyar kişisi Nadir Efendi gerek kendi dikkatsizliği gerekse diğer oyun kişileri yüzünden birçok sahnede yere düşer, sandalyeden yuvarlanır; kısacası başına sürekli talihsizlikler gelir.

Üstünlük kuramına göre Nadir Efendi’nin düşüşlerine bakıldığında, şöyle bir çıkarım yapılabilir: Seyirci, oyunu izlerken başına türlü belalar gelen kişiyle kendini kıyaslar; kendini Nadir Efendi’nin yerine koyar. Zor duruma düşmeyeceğinden emin olarak üstünlük duygusuna kapılır. Onlar, böylesi bir durumda gelen saldırıların hepsini savuşturabilecek, hatta başına bela açan diğer kişileri alt edecektir. Gülmenin nedeni, seyircide oluşan üstünlük duygusudur. Ortaya çıkan zafer duygusu, gülmeye yol açar.

Uyumsuzluk kuramına göre seyircinin zihninde birtakım kalıplar vardır. Örneğin gözlüğünü yere düşürüp almaya davranan kişi, karşısındakıyla çarpışmaz; sandalyeye oturduğunda yere yuvarlanmaz. Aksi hâlde yaşanan her durum, kalıpların dışında cereyan eden uyumsuzluklardır. Tökezleyip düşen kişi, zihindeki ‘normal’ şekilde yürüyen bir insanla karşılaştırılır. İki durumun birbiriyle uyuşmaması, gülmeyle sonuçlanır.

Rahatlama kuramında harekete gülmenin nedeni, karşılaştırma olarak görülür. Gülen kişi, karşısındakinin devinimi ile onun yerinde olsa kendisinin yapacağı devinimi kıyaslar. Karşılaştırılan şeyler aynı standartlarla yargılanır ve bu, öznenin hareket konusundaki düşüncesine bağladığı sinirsel harcamalarıdır (Freud, 2016: 221). Eğer seyirci, kendi devinimi için ihtiyaç duyduğundan daha fazla bir çabayı oyun kişisinde görürse gülecektir.

Bergson'un geliřtirdiđi kuram açısından Nadir Efendi'nin dűřűřleri, "canlının űstűne kaplanmış mekaniklik"tir. Tekrar eden řeyler kiřiđi gűldűrűr; űnkű canlı olan hayat, yinelenemezdir. Eđer hareketleri tekrar eden bir insan gűrűřsek, onun ardında iřleyen mekanik bir dűzenden řűpheleniriz (Bergson, 2014: 25-26). Sonuç olarak canlı-makine karřıtlıđı seyirciđi gűldűrűr. Nadir Efendi'nin aralıklarla dűřmesi, makinenin yeknesak hareketlerini andırır. Seyirci, Nadir Efendi'đi âdeta bir 'dűřme makinesi' olarak gűrűr. Yinelenen dűřűřler, gűlmeye yol açar.

Gűlme kuramları, gűlűn olanın ayrı yűnlerine odaklanır. Bakıř açılarının farklılıđı, birbirlerinin savlarını űrűtmekten ziyade, gűlűncű açıklamada tamamlayıcı rol űstlenir. Teorilerin ortak noktası, çift yűzlű yapıđa sahip olmalarıdır (Usta, 2009: 94). űstűnlűk kuramında, seyirci ve oyun kiřiđi kıyaslanır; uyumsuzluk kuramında, standart olanla gűz űnűnde olanın farkı kiřiđi gűldűrűr; rahatlatma kuramında, kullanılmayan sinirsel enerđinin ikame edilerek iř gűrmesi sűz konusudur; Bergson'un teorisinde, canlı ve mekanik karřıtlıđının gűlmeye sebebiyet verdiđi sűylenebilir.

b. Mizah

"Mizah", Tűrkeye Arapçadan geçmiř bir kelimedir ve kelimenin aslı "műzâh"tır. řaka, lâife, eđlence (řemseddin Sami, 2010: 806) anlamlarına gelir. Kelime dilde sadeleşme hareketinin etkisiyle Tűrkeleřtirilir. "Gűlmece" sűzcűđű, mizahın karřılıđı olarak kullanılmaya bařlanır.

Mizah ve onun karřılıđı olarak kullanılan gűlmece sűzcűđűne dair farklı yaklařımlar mevcuttur. űrneđin Aziz Nesin, mizahta gűlűřűn olduđunu, gűldűrmeyen řeyin mizah olamayacađını belirterek "gűlmece" kelimesini onaylar (Nesin, 1973: 15). Muzaffer İzgű de Arapça mizah kelimesinin kullanılmasına karřıdır. űz Tűrke "gűlmece" kelimesinin kullanılmasını tavsiye eder. Gűlmece sűzcűđűne yűnelik itirazlar, her gűldűren řeyin mizah olmaması her mizahın da gűldűrmemesine yűneliktir. Rıfat Ilgaz, 16 Mart 1986'da dűzenlenen "Edebiyatımızda Mizah" bařlıklı panelde, gűlmecenin mizahı tam olarak karřılamada yetersiz olduđunu sűyler:

Gűlmece kelimesini yeterli gűrműyorum. Bunun Batı'daki karřılıklarını ararken ironi, satir ve humor diye kelimeler var. Bunların hiçbirinde yazarın amacı

herkesi tarif ettiği şekilde güldürmek değildir. Düşündürmek, sonra yererek gözden düşürmek, sonra acı yanlarını da olayların göstermek; ama muhatabımız, okuyucumuz, seyircimiz ister güler ister gülmez. Onun bileceği iş. (İlgaz, 2013)

Mizah, Batı dillerinde “humour” veya “humor” olarak adlandırılır. “Humour”un kelime anlamı, zamanla değişir; son birkaç yüzyıldır, günümüzdeki anlamını kazanır. Antik ve Orta Çağ’da humour, bedenin salgıları için kullanılan bir sözcüktür. Humoral Patoloji Teorisi olarak bilinen kurama göre insan vücudunu oluşturan dört temel salgı, hastalıklarla ilişkilidir. Kişinin psikolojisi, salgıların fazlalık veya azlık durumlarına göre şekillenir. Kan, kara safra, sarı safra ve balgam dört vücut sıvısıdır. Vücut sıvılarından her biri, insanda baskın olan ruhsal durumlar şeklinde görülür. Bu açıdan “Humour, humorem kökünden gelip ‘sıvı, nemli’ demektir” (Bevis, 2018: 49).

Humour insan fizyolojisi ve psikolojisine ilişkin anlamının yanı sıra, gülmece anlamına da gelir. Ünsal Özönlü, “humour” kelimesinin hem gülmece hem de insan karakteri anlamlarını içerdini belirtir. Dilimize Arapçadan geçen mizah sözcüğü ile karakter/huy kelimesinin karşılığı olarak kullanılan mizaç sözcüğünün söyleyiş benzerliğine dikkat çeker (Özönlü, 1999: 18-19).

Mizah ve gülme arasındaki ilişkide çoğunlukla akıl ve mantık kavramlarının altı çizilir. Morreall, “uyumsuz bir durumdan kaynaklanan gülme” olarak tanımladığı mizaha, sadece yetişkinlerde rastlanabileceğini söyler. Bebekler basit duyuşsal değişimlerden zevk alıp gülebilir. Örneğin ce-e oyununda olduğu gibi; ancak hiçbir bebek mizah yapmaya muktedir değildir. Çünkü mizah, akıl olmaksızın kavranamaz; mantık olmadan uyumsuzlukların ayırdına varılamaz. Ayrıca mizah, kimi zaman estetik bir deneyim olarak karşımıza çıkar. Uyumsuz durumdan sadece kendisi için keyif alınması, tabii veya insan ürünü bir estetik nesnesinin olması, mizahı estetik bir deneyime çevirir (Morreall, 1997: 133-140).

Dil, mizahta iki şekilde kullanılır: İlkinde dil, gülünç olanı okura/seyirciye aktaran vasıtaadır. Böylesi mizah ürünlerinin, yaratıldığı kültür ve dilden bağımsız olduğu söylenebilir. Dilin sadece nakil aracı olarak kullanıldığı mizahî ürünlerde, tercüme esnasında anlam korunabilir. İkinci kullanımdaysa dil, bizatihi komiğin nesnesi durumundadır. Çeşitli oyunlarla muhataplarını güldürür, mevcut gramatik kurallar tanınmaz. Günlük dilden sapmalar komiktir (Usta, 2009: 95). Mizahın yerelliği ve evrenselliği, dilin kullanımı açısından değerlendirilebilir. Kimi mizah

ürünleri kültürler ve diller arasında aktarılırken gülünç etki korunur. Bunlar evrensel mizah yapıtları arasında yerini alır. Kimi mizahî ürünler ise üretildiği dil ve kültüre sıkı sıkıya bağlı olduklarından, farklı bir kültür veya dile aktarıldığında komikliğini yitirir. Bu tarz yapıtlar, yerel mizah olarak adlandırılabilir ürünlerdir. Kültür malzemesini işleyen mizahı kavrayabilmek için o kültüre hâkim olmak gerekir. Dilin kullanımından doğan mizahî yapıtlardan keyif alabilmek için kaynak dilin bilinmesi şarttır.

Mizah yaratma süreci, araştırmacıların üstünde durduğu diğer bir konudur. Yaratma eyleminde mizahın ikili yapısına dikkat çekilir. Mizah türlerinin hepsinin çift bağlanımlı olduğu belirtilir: Bir durum veya vaka, bildik biçimleriyle iki uyumsuz çağrışım ortamında algılanır. Düşünce, bir kalıptan diğer bir kalıba doğru hareket eder (Koestler, 1997: 105). Fıkra, ironi, parodi, diğer hareketlere ve söze dayalı komikliklerin temelinde iki taraflı düzlem mevcuttur. Örneğin fıkralar, okuyucuyu gülmenin yaşanacağı patlama noktasına kadar tek bir düzleme odaklar. Anlatının sonunda yeni bir düzleme atlanarak komik etki yaratılır.

İroni, *Türkçe Sözlük*'te “gülmece, söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme” (TDK, 2011: 1205) olarak tanımlanır. İroni sözlüklerde mizah/gülmece kelimesinin karşılığı olarak gösterilmişse de kavramlar arasında bazı temel farklar bulunur. Mizah iyi niyetlidir, ironi ise art niyet içerir. Taşıdıkları niyetin ötesinde ironi ve mizahın farkı, ciddilikle girdiği ilişkiden doğar:

Şakanın ciddiyetin arkasına saklanması durumunda ise ironi oluşmaktadır. Tam tersine, yani ciddiyetin şakanın ardında saklanması durumunda ise oluşan mizahtır. İroni, başkasını hesaba kattığı için nesnel, mizah ise öncelikle kendisi için mevcut olduğundan öznel. Düşünce ile düşünülen arasındaki uyumsuzluk ilişkisinde ironi, ciddi bir mimikle başlayıp gülmeyle sonlanırken, mizahta ise süreç tersine işlemektedir. (Şentürk, 2016: 61)

Parodi alay içerir. Fakat parodide, rakibe tam anlamıyla hücum edilmez. Bir şeyin parodisi yapılarak onunla alay edilebilir, eğlenilebilir. Ancak parodisinin yapılması, onun aynı zamanda parodileştirilecek derecede önemli olduğunu da gösterir. Parodi yıkıcı/saldırgan olmaktan öte koruyucudur (Bevis, 2018 :133).

Espri de tıpkı ironi gibi mizahla farklılık gösterir. Konu hakkında müstakil bir çalışması olan Freud, gülücün yaratılmasında iki kişinin yeterli olduğunu söyler. Gülünçte ben ve nesne olan kişi yeterlidir. Üçüncü kişi katılabilir, fakat komiğin oluşması için gerekli değildir. “İnsanın kendi sözleri ve düşünceleriyle oynaması

biçimi” olarak tanımlanan espride ise üçüncü şahıs, komikten doğan hazzın meydana gelmesi için şarttır. Espri yapılırken ikinci kişi, yani saldırganlığın yöneldiği kişi, ortamda bulunmasa da esprinin iletildiği üçüncü kişi mutlaka olmak zorundadır (Freud, 2016: 211). Benzer bir duruma dedikodu ve dedikodu aracılığıyla yapılan alayda da rastlanır. Dedikodunun yapıldığı ortamda hücum edilen kişi yoktur. Ancak konuşmanın dedikodu olması için ortamda olmayan üçüncü şahsa ihtiyaç duyulur.

Uygarlaşma, saldırganlık ve düşmanlığın eyleme dökülmesini yasaklar. Espri bir hakaret aracı olarak ortaya çıkar. Freud, esprileri masum ve kasıtlı olmak üzere iki sınıfa ayırır. Kasıtlı espriler, düşmanlarımızı üçüncü şahıslara karşı rezil etmenin, onları aşağılamanın ve dolaylı olarak onları yenmenin bir yoludur (Freud, 2016: 134). Nietzsche ise esprinin düşmanca olduğunu söyler, onu cana yakın bulmaz. Filozofa göre Antik Yunan’a nazaran Fransızların cana yakınlık duygusunun gelişmesinin sebebi, onlarda çok az espri oluşudur (Nietzsche, 2017: 81).

Freud (2016), *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* adlı incelemesinde, espri teknikleri hakkında bilgi verir. Yoğunlaştırma, yer değiştirme ve dolaylı temsil gibi özellikleri bulunan esprilerde işleyen sürecin aynısı, rüyalar için de geçerlidir. Espriler de düşler gibi bilinçdışıyla ilişkilidir. Freud’a göre esprinin oluşma süreci, şu şekilde biçimlenir: “Bir bilinçöncesi düşüncesi bir an için bilinçdışı bir revizyona uğrattılır ve bunun sonucu hemen bilinçli algı tarafından yakalanır” (197).

Sonuç olarak mizahın çoğunlukla güldürmek amacıyla, ses ve hareket unsurlarının öne çıktığı; kimi zaman fıkra, ironi, parodi ve kelime oyunlarındaki gibi dilsel, kimi zaman karikatürlerdeki biçimiyle görsel, kimi zaman da pantomim ve komedi oyunlarındaki gibi dramatik yollarla ifade edilen, çift bağlanımlı uyumsuz durumlar olduğu söylenebilir.

c. Komedi

Komedi sözcüğünün kökenine dair iki farklı görüş mevcuttur: İlk görüş Aristoteles’e kadar uzanır. *Poetika*’da bildirildiği üzere komedi, “köyler” anlamına gelen “komai” sözcüğünden türetilir. Şehirde ilgi görmeyen oyuncuların köy köy dolaşip oyun sergilemeleri, komedi sözcüğünü doğurur. Fiiller için kullanılan “dran” kelimesiyle birleşmesiyle sözcük, köyleri gezip temsil veren oyuncuların yaptığı bir

iş olarak anlam kazanır (Aristoteles, 2002: 15-16). Kelimenin kökenine dair ikinci görüş, onun “komai”den değil, “komos”tan geldiğini iddia eder. Komos, “gürültücü, şen, esrik bir kabile” anlamına gelir. Sözcüğe şarkı anlamındaki “-ody” son ekinin getirilmesiyle mest olmuş bir topluluğun şarkı söylemesi, “komedi” sözcüğünü meydana getirir.

Komedinin ortaya çıkışı, milattan önce 486 yılına rastlar. Bu tarihte komedyalar, Dionysos için düzenlenen tiyatro müsabakalarında yarışma alanlarından biri olarak kabul edilir. Komedi sözcüğünü “komos+ody” biçiminde açıklayan görüşe göre törenlerde şarap tanrısı adına gerçekleştirilen ritüeller -şölende sarhoş olmuş topluluğun söylediği şarkılar-, komedinin tarihsel arka planını oluşturur (Bevis, 2018: 20-22).

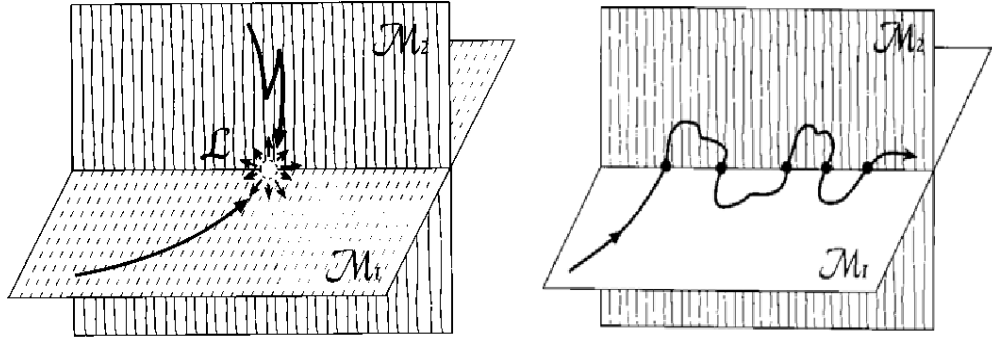
Komedi üzerine yapılan araştırmaların çoğunda onun trajediden farklı olan yönleri vurgulanır. Komedi, trajediye göre daha özgür bir türdür. Bunun sebebi trajedinin *mythos*tan, komedinin *logos*tan beslenmesidir. Trajedinin önünde örnek olarak görüp sonrasında işleyebileceği bir tarih mevcuttur. Olay zincirinde yazgı, diğer bütün unsurları devre dışı bırakır. Komedinin hikâye unsuru ise bir keşiftir. Komedi yazarı, yineleyerek işleyebileceği bir örnekten yoksun olduğundan olay örgüsünü kurarken çok daha özgür davranır (Sanders, 2001: 147-148).

Komedi ve trajedinin ayrıldığı noktalardan bir diğeri, eyleyici öznenin evrensel olanla arasındaki ilişkidir:

Trajedide eyleyen özne, başına gelen çeşitli ezalar yoluyla — çoğunlukla da ölümü pahasına— evrensel bir fikrin, ilkenin ya da yazgının onun kendisi üzerinden ortaya çıkmasına izin vermek zorunda kalır. Komedide ise bir evrensellik ("serseri", "işçi", "insansevmez"...), öznenin bütün somutluğuyla onun kendisi üzerinden —bu evrenselin zıddı (ya da ihmal edilmez dayanağı) olarak değil, kendi içsel hakikati, kendi esnekliği ve hayatı olarak— ortaya çıkmasına izin vermek durumundadır. (Zupančič, 2011: 42)

Esas amacı güldürmek olan komedi, etkisini oyun süresince sürdürmek zorundadır. Ancak komedide gülme, oyun boyunca devam eden sürekli bir tepki olarak ortaya çıkmaz. Başlangıçtan bitişe kadar devam eden kahkahadan söz edilemez. Komedi, seyircisini aralıklarla güldürür. Arthur Koestler, fıkra ve diğer mizahî türleri, farklı kategorilerde değerlendirir. Fıkralar, tek bir patlama noktasıyla okuyucu/dinleyicisini güldürürken hiciv, taşlama ya da diğer sürekli mizah ürünleri küçük patlamalar aracılığıyla bu etkiyi sağlar (Koestler, 1997: 17). Koestler fıkralar ve diğer mizah ürünlerinin farkını şekil üzerinde de gösterir:

Şekil 1: Fıkra ve Sürekli Mizah Türlerinde Gülme



Kaynak: (Koestler, 1997: 14-17).

Soldaki şekil, fıkraların; sağdaki şekil mizahî öyküler, komedi oyunları, taşlamalar gibi diğer türlerin tekniğini yansıtır. M_1 ve M_2 anlam çerçevelerine karşılık gelir. L ise durum ya da düşüncedir. Anlam çerçeveleri kendi içinde tutarlıdır; ancak birbirleriyle çatışır. Her iki çerçevenin kesiştiği nokta, gülmenin yaşandığı anı gösterir.

Fıkra ve komedilerdeki farklılığı somutlaştırmak için bir fıkradan ve komedi oyunundan örnek vermek yerine olacaktır. Timur ve Nasreddin Hoca arasında geçen diyalogu anlatan meşhur fıkra:

Timurlenk'in işgali altındaki Akşehir'e saldırdığı fil, tarlalara, bahçelere çok zarar vermeye başlayınca, halkın, Hoca'ya varıp "Aman, buna bir çâre bul!" demesi üzerine, Hoca da onlara "Hadi, ardıma düşün de, hep birlikte gidip Timurlenk'e anlatalım, fili buradan aldırması için rica edelim" der. Hoca öne düşer, yola koyulurlar. Hoca'yı öne sürenler, Timurlenk'ten korktuklarından, yolda giderken kimi türlü bahanelerle, kimi gizlice birer ikişer sıvışırlar. Hoca, Timurlenk'in huzuruna varır. Timurlenk ne istediğini soruca "Şu sizin fil..." diye söze başlayıp, arkadaşlarına bakmak için başını geri çevirip de kimseyi göremeyince, bir kez de fil diye söze başlamış olduğundan "yalnız başına çok canı sıkılıyor. Yanına bir de dişi fil vermeniz için, hemşeriler beni ricacı olarak gönderdiler efendim" der. (Nesin, 1973: 39)

Fıkralar, dinleyenini anlatımın sonunda güldüren türlerdendir. Dinleyicinin tek bir anlam katmanına odaklanmasını sağlar. Anlatımın sonunda sürpriz biçimde yeni anlam katmanına atlanır. Katmanların kesiştiği noktada dinleyici güler. Nasreddin Hoca'nın fıkrası, bahsedilen kalıba uyar. Öncelikle dinleyici ilk anlam çerçevesinde (M_1) gelişen olaylara odaklanır: Nasreddin Hoca'nın fillerin tasfiyesi için Timur'la görüşmeye gitmesi ve yanındaki dostlarının birer ikişer ortadan kaybolması. Hoca'nın tek başına olduğunu fark etmesinden sonra kurduğu cümle, birinci anlam çerçevesiyle ikinci anlam çerçevesinin kesiştiği ve gülücün yaratıldığı kısımdır. Hoca beklenmedik biçimde fillerin yarattığı sıkıntılardan, fillerin çektiği

sıkıntılara atlar. Fıkradaki komik etki, tek bir patlama hâlinde, söz konusu cümlelerin [L] söylenmesiyle yaratılır.

Komedilerdeki güldürücü etki, tek bir patlama noktasından ziyade, komik sekanslar¹ aracılığıyla oyunun geneline yayılır:

Komik edebî türlerde, tatmin, komik sekansı durdur(a)maz, başlatır ve devam ettirir. Fıkralardaysa durum tam tersidir. Her tür uyumsuzluk yeni baştan anlam(ı) ortaya çıkarır, anlamlar üretilmekle kalmaz sürekli haz ve doyumunu var etmesi için askıda bırakılarak sonuca vardırılmaz. Fıkroda haz ve tatmin zamansallıkta, anlık olduğundan her zaman yeniden başlatılır, başlangıçtan itibaren yeniden yapılandırılır. (Şen, 2016: 137)

Komedide durum ya da fikir -L-, düzensiz aralıklarla anlam çerçeveleri -M₁ ve M₂- arasında gider gelir. Direktör Âli Bey'in *Kokona Yatıyor* adlı oyunundan örneklemek gerekirse Yanko, sevgilisi Elenko'yu güldürebilmek için devrin kibar muhitinin dilini taklit etmeye çalışır; ancak başarısız olur. Bu komik sekansın hemen ardından hizmetçi Elenko, yüksek zümredeki eşlerin ayrı yataklarda uyuduklarını söyleyerek alaya başvurur. Ardından gelen dördüncü sahnede ev sahibi Çelebi Kostaki'nin beklenmedik dönüşü, komik olayların tetikleyicisi olur. Arkadan iş çeviren Elenko, ne diyeceğini bilemez; yalan söyleyip durumu idare eder. Örnekleri oyunun son sahnesine değin sürdürmek mümkündür. Gülünç etki yaratacak unsurlar, sahneler arasında dağıtılır. Bu unsurlar oyun kişinin sakarlıkları, alay, espri ya da dolantılar vb. arasından seçilebilir. Fıkralardan farklı olarak komediler, kimi zaman ani kahkaha patlamaları, kimi zamansa küçük gülmeler eşliğinde izleyicisini eğlendirir. Seyirciyi eğlendirmek için birçok yola başvurabilir: dil oyunları, hareket komiği, espriler, oyunun içinde fıkra anlatma, alay, ironi vd.

¹ Alenka Zupančič komik sekans terimini şöyle açıklar: “*Komik sekans terimini komedinin yapısının temel kipliğini adlandırmak için kullanıyorum, çünkü komedi terimi daha geniş bir alanı ima eder – bir oyun ya da filmin türsel adlandırması olarak o oyun ya da filmin bütün kompozisyonuna karşılık gelir ki bu kompozisyon içinde komik sekansların yanında başka şeyler de – lirik sekanslar, nötr sekanslar, şakalar...-olabilir*” (Zupančič, 2011: 138-139).

BİRİNCİ BÖLÜM

ÂLİ BEY VE TANZİMAT TİYATROSU

1.1. ÂLİ BEY'İN HAYATI VE ESERLERİ

1.1.1. Âli Bey'in Hayatı

Âli Bey, 1846 yılında İstanbul'da doğar. Babası, Anadolu velilerinden Ahıskalı Abdullah Efendi'nin soyundan gelen Yusuf Cemil Efendi'dir. Yusuf Cemil Efendi İstanbul'da önce kapı çuhadarı, ardından da kapı kethüdası olur. Devlet kademesinde ilerleyip rütbe-i ûlâ sınıf-ı evvel payesini elde eder. 1880 yılında vefat eder (Mehmed Süreyya, 1996: 1689). Âli Bey, babası öldüğünde otuz dört yaşındadır.

Âli Bey'in ismi bazı kaynaklarda "Mehmed Âli"¹, bazılarında ise "Ömer Âli"² olarak geçer. Adının açıkça yazıldığı tüm basılı eserlerinde, sadece "Âli" ismini kullanır. Adının geçmediği eserleri, "Bir Zat" imzasıyla yayımlanır. Yazarın doğum tarihi, eski kaynaklarda 1844 olarak görülür. Ancak resmî hâl tercümesinde Hicrî 1262 tarihi verilir. Yazar hakkında en detaylı biyografik çalışmayı yapan Ali Birinci, bu senenin ilk gününün 30 Aralık 1845 tarihine denk geldiğini belirtir. Âli Bey'in doğum tarihi olarak 1846 yılını kabul eder (Birinci, 1994: 19).

Âli Bey Sıbyan mektebinde eğitimine başlar. Ardından Valide Rüştîyesi'nde Arapça ve Farsça bilgisini geliştirerek mezun olur. Bu süre zarfında, çeşitli alanlarda özel dersler alır; küçük yaşlardan itibaren Fransızca konuşup yazmayı öğrenir.

¹ Bursalı Mehmet Tahir'in Osmanlı Müellifleri adlı eserinde yazarın adı, Âli Mehmed "İstanbulî" olarak yer almaktadır (Bursalı Mehmet Tahir, 1972: 40).

² Malûmât dergisinin 1899 tarihli yaylığı olan Nevsâl-i Malûmât'ta, Âli Bey ve başka iki kişinin ölüm haberleri bulunur. Burada yazarın ismi Ömer Âli Bey olarak gösterilir:

Bu sene cihân-ı edeb ve marîfet yekdiğerini müteâkip birtakım sademâta uğramış, her biri âb-ı rû-yı millet, medâr-ı iftîhâr-ı ümmet olan meşâhîr ve dühâtı ilelebet kaybetmek sûretiyle dücâr-ı yeis ü elem olmuştur. İrfân u zekâ-yı ümmetin bir misâl-ı müşahhası olan zevât ki -Âtîf ve Âli Beyler ile Ali Şahbaz Efendi'dir- asrın nâdiren yetiştirdiği meşâhirdendir.

Düyyûn-ı Umûmiye-i Osmâniyye direktörü rütbe-i bâlâ ricâlınden Ömer Âli Bey Efendi geçen kanunusaninin yirmi ikinci cuma günü tekmîl-i enfâs-ı ma'dûde-i hayât eylemiştir. Rahmetullahi aleyh! (M. Ekrem, M. Ziya, vd., 1317: 65-66)

1276'da [1859] daha on dört yaşındayken Mektûbi-i Sadr-ı Âli odasında mülâzım olarak çalışmaya başlar. İkinci memuriyeti, 1865'te Sıhhiye Dairesi Tahrirat Odası'ndadır. Burada mümeyyizlik, Meclis-i Sıhhiye azalığı, Karantina başkâtipliği gibi görevlerde bulunur. 1872'de Sıhhiye komiseri olarak üç ay süreyle Tuna boyunda ve Eflak-Boğdan'da görev yapar. Sıhhiye Mütercimliği'nde görevini sürdürmekteyken 1875'te Viyana Sıhhiye Konferansı'na katılır ve iki ay sonra yurda döner. İlk mülkî vazifesi 1876 yılındaki Tulça mutasarrıflığıdır. Tuna Avrupa Komisyonu başkanlığı görevini sürdürmekteyken gizli ve geçici görevle Romanya'ya gönderilir. 1877'de Varna mutasarrıflığına tayin edilir. Kısa süre sonra başlayan 93 Harbi sebebiyle yurda döner. Rumeli muhacirleriyle meşgul olan Muhacirin Komisyonu'nda, beş ay fahrî azalık görevinde bulunur. 1879'da beş ay süreyle Batum'a fevkalade memuriyetle gönderilir. Ardından Hariciye Nezaretince tahkik memuru sıfatıyla Dimetoka ve Rodop Balkanları'na gider. Memlekete dönüşünden sonra bir ay geçmeden komiserlik unvanıyla Podgorica'ya tayin edilir. Sonrasında Kosova adliye müfettişliğine atanır; ancak görevi kabul etmez. 1882'de Sırbistan'da komiserlik görevini sürdürmekteyken azledilir. 1884-1886 tarihleri arasında Düyûn-ı Umûmiye Vâridât-ı Muhassasa İdaresi'nde müfettiş-i umûmî sıfatıyla kurumdaki ilk vazifesini icra eder. 1887-1888 tarihleri arasında, Bağdat belediyesinde ıslahat memuriyeti görevini yürütür. Âli Bey 1889'da Mamuretü'l-Aziz, 1890 senesinde Trabzon valiliklerinde bulunur. Trabzon valiliği 1892 yılının Nisan ayına kadar devam eder. Valilikten azledilmesinden sonra, 1893'te geçici muavin unvanıyla Düyûn-ı Umûmiye'de ikinci kez görev alır. 13 Mart 1895 tarihinde getirildiği Düyûn-ı Umûmiye direktörlüğü görevini, ölünceye kadar sürdürür (Birinci, 1994: 18). Yazarın 'direktör' unvanıyla anılmasının sebebi, bulunduğu son görevidir. Âli Bey parlak devlet adamlığı kariyerinin göstergesi olarak çeşitli yabancı devlet nişanlarının yanı sıra, Birinci Mecîdî Nişanı, İkinci Osmânî Nişanı ile Gümüş Liyakat Madalyası'na sahiptir.

Ali Birinci (1994), "*Direktör Âli Bey*" başlıklı yazısında, yazarın Trabzon valiliği sırasında Samsunlu bir kıza âşık olduğunu söyler. Herakli isimindeki Rum kızla büyük bir aşk neticesinde evlendiğini belirtir (18). Âli Bey, Düyûn-ı Umûmiye direktörlüğünü sürdürmekteyken hastalanır. Yaklaşık dört ay süren hastalığın neticesinde, 3 Şubat 1899 günü, elli üç yaşında hayatını kaybeder. Beyoğlu Hüseyin

Ağa Camii'nde kılınan cenaze namazının ardından babasının yanına, Anadolu Hisarı'ndaki Göksu Mezarlığı'na defnedilir. Dönemin gazetelerinde Âli Bey'in vefat haberi ve ölümünden duyulan üzüntüler yer alır. 4 Şubat 1899 tarihli *Sabah* gazetesinde yer alan “*İrtihâl*” başlıklı yazı, yazarın vefatının ertesi günü yayımlanır:

Cenâb-ı hak ömür ü âfiyet-i mülûkâneyi müzdâd buyursun. Âmîn.

Düÿûn-ı Umûmiye Vâridât-ı Muhassasa idâre-i merkeziyye müdürü Âli Bey dört aydan beri dûcâr bulunduğu hastalıktan rehâyâb olamayarak dün sabah saat iki raddelerinde Taksim civârında ikâmet eyledikleri hânede ikmâl-i enfâs-ı ma'dûde-i hayât ile «irca'î» emr-i celiline lebbeyk-zen-i icâbet olmuştur.

Cenâzesi düünkü gün techîz ve tekfîn edilerek akraba ve odasından birçok zevât hâzır olduğu hâlde ihtifâlât-ı lâzime ile kaldırılıp Beyoğlu'nda Ağa Cami-i şerifi musallâsında cenâze namâzı edâ edilerek Kabataş İskeleyi'ne indirilmiş ve oradan istimbüt ile Anadolu Hisarı'na nakil ve Göksü Kabristanı'na pederlerinin mezârı kurbunda tehye edilen makbere-i mahsûsasında vedâ-ı hâk-ı gufrân edilmiştir.

Rahmetullâhî rahmeten vâsiaten.

Merhûm-ı müşârünileyh şimdiye kadar bulunmuş oldukları mehâm-ı umûr-ı devlette ibrâz-ı sıdk u istikâmet ve isbât-ı ehliyet ü rüyet eylemiş erbâb-ı hasâfetten ve meslek-i şiir ü edepte sâhib-i yedd-i tûlâ denecek derecede kudret-i kalemiyyeye mâlik zevât-ı nâdirenden bulunmakla vukû'-ı vefâtı zâyîât-ı azîmeden ma'dûttur.

Merhûm-ı müşârünileyh Trabzon ve daha sâir birkaç vilâyet vâililiklerinde ve bunlara mümâsil mühîm memûriyetlerde bulunmuş ve üç yüz yedi târihinde rütbe-i bâlâyı ihrâz ederek Birinci Mecîdî ve İkinci Osmânî nişân-ı zî-şanlarıyla Gümüş Liyâkat madalyasına nâil olmuş eclâ-i ricâl-i devletten idi.

Cenazesinde hâzır bulunan zevât:

Mûze-i Hümayûn ve Sanâyi-i Nefîse Mektebi müdürü ve Osmanlı dâinler vekili utûfetli Hamdi Bey Efendi, Matbûât-ı Dâhiliyye müdürü utûfetli Behçet Bey Efendi, Dersaadet Reji Nâzırı utûfetli Âsım Bey Efendi Hazretleri'yle Düÿûn-ı Umûmiye müdür-i umûmîsi Kont Darno Cenâpları, Düÿûn-ı Umûmiye memûrîn şubesi müdürü saâdetli Mişel Efendi Hazretleri ve Düÿûn-ı Umûmiye kapı kethüdâsı saâdetli Mehmet Derviş Efendi ve Düÿûn-ı Umûmiye erkân u aklâm memûriyetinden birçok zevât ile Düÿûn-ı Umûmiye hademesi ve zevât-ı sâire hâzır bulunmuştur. (İrtihâl, 1316)

Âli Bey, açıkça belirtilmeyen bir hastalık neticesinde vefat eder. Yazıda yazarın devlet kademesindeki başarılarından bahsedilir. Kaleminin kuvveti ve edebiyat mesleğindeki yeteneği, Âli Bey'in zikredilen diğer vasıfları arasındadır. Cenazeye katılan isimler, metnin son paragrafında uzunca belirtilir. Ünlü ressam Osman Hamdi Bey, cenazeye katılan kişiler arasındadır.

Unvan, kazanılan rütbe, alınan nişan ya da maaş, bir devlet adamının başarısının işaretleri olarak gösterilebilir. Âli Bey stajyerlikle başlayan memuriyet hayatında mümeyyizlik, başkâtiplik, komiserlik, mütercimlik, mutasarrıflık, müfettişlik, valilik ve direktörlük gibi görevlerde bulunur. Ölümünden sonra yayımlanan köşe yazılarında, yazarın iki yönü üzerinde durulur: İlki,

muvaffakiyetlerle dolu memuriyet yaşamı; ikincisi sanatçı kişiliği. Memurluk ve idarecilikteki hünerinden bahseden pek çok yazıda, yazarın 1310 [1895] senesinde 100 lira maaşla Düyûn-ı Umûmiye direktörlüğü görevine getirildiği belirtilir. Ayrıca Osmanlı Devleti ve çeşitli yabancı devletler tarafından kendisine verilen nişanlardan söz edilir. Yazarın edebî kimliğine değinilirken özellikle edebiyatın mizah dalındaki şöhreti vurgulanır: “Müşârünileyhin hayât-ı siyasîsi kadar hayât-ı ilmîsi de parlaktır. Meslek-i şiir ü edepte sâhib-i yedd-i tûlâ idi; hele edebiyatın mizah kısmındaki şöhret-i mahsûsası en nâm-dâr bir edîbimizin bile şâyeste-i takdîr-i firâvânı olmuş idi” (Nevsâl-i Malûmât, 1317: 65). 4 Şubat 1899 tarihli Tercüman-ı Hakikat gazetesinin “*Teessüf*” başlıklı yazısında, yazarın siyasi kariyeri övüldükten sonra otuz, otuz beş senedir yazın âlemindeki meşhur muharrirler arasında olduğu belirtilir.

John Morreall *Gülmeyi Ciddiye Almak* (1997) adlı yapıtında, insanların durumlara yaklaşımında, ciddî ve mizahî olmak üzere iki farklı tutum olduğunu söyler. Ciddî tutuma sahip insanlar için gündelik hayatlarında pratik kaygılar ön plandadır. Bu insanlar içinde bulundukları durumlarda, kendilerinden bir şeyler talep edildiğini zanneder. Ancak mizahî tutuma sahip kişiler pratik bağlardan sıyrılıp başlarına gelen durumla eğlenebilirler (170). Âli Bey’in yaşama karşı mizahî bir tutumu olduğu söylenebilir. Kişiliğinin açıkça yansıdığı *Seyahat Jurnalı*, yazarın bu tavrını yansıtır. Yazar, yaşadığı zorlu durumlarda neşesini kaybetmez; mizaha has bir perspektifle başına gelenleri yorumlayarak hem kendi durumuna güler hem de günlüğünün okurlarını neşelendirir.

Günlük yaşama mizahî tutumla yaklaşan mizah yazarları, kendi hayatlarındaki uyumsuzlukları yapıtlarında malzeme olarak kullanır. Âli Bey de bazı oyunlarının ilhamını kendi yaşamından aldığını belirtir. Örneğin *Misafiri İstiskal* adlı telif komedisindeki olayların aynıyla başından geçtiğini, metnin sonunda okuyucuyla paylaşır. *Seyyareler*’deki toplumsal çözülmeye uğramış şehrin, aslında İstanbul olduğunu yakın dostu Ali Muzaffer’e söyler.

Âli Bey’in kişiliğinin bir diğer özelliği yardımseverliğidir. Yazar, farklı yerlerdeki idarî görevlerinde halktan saygı görür; bölgelere yaptığı hizmetler takdir edilir. Valiliği sırasında tiyatro kumpanyalarına destek olur, onları görev yaptığı şehre davet eder. Dönemin ünlü ismi Tomas Fasulyeciyan’ı Trabzon’da gösteri yapması için çağırır. Trabzon, ilk defa Batılı tarzdaki tiyatroyla Âli Bey sayesinde

tanışır. Ayrıca Âli Bey, şehre gelen kumpanya için tavsiye mektubu kaleme alır. Topluluk oyun oynamak üzere Ordu'ya seyahat eder (Alpman, 1977: 38-40). Yazarın kumpanyaya yardım etmedeki sebebinin, tiyatroya olan tutkusu olduğu söylenebilir.

1.1.2. Âli Bey'in Eserleri

Âli Bey, yazı hayatına on beş yaşlarında girdiği Tercüme Odası'nda başlar (Yalçın, 2010: 83). O da birçok Tanzimat aydını gibi, bir okul mahiyetindeki Tercüme Odası'nda yetişir. Küçük yaşlardan itibaren özel hocalardan ders alması ve Fransızca'yı konuşup yazabilecek seviyede öğrenmesi, hem Doğu'nun hem de Batı'nın kültürlerini yakından tanımasını sağlar. Üç yıllık stajyer memurluk döneminden sonra, Sıhhiye Dairesi'nin Tahrirat Odası'nda mümeyyiz olarak çalışır. Çok geçmeden görevinde yükselir. 1867'de Karantina başkâtibi olur. Görevini uzun süre sürdürür. Yazarın en verimli dönemi, Sıhhiye Dairesi'nde çalıştığı yıllardır. Bu dönemde dördü telif, ikisi adaptasyon olmak üzere toplam altı komedi kaleme alır. *Letâfet* adlı operetin ilk iki perdesini yine bu yıllarda yazar. Âli Bey 1872'den sonra suskunluk devresine girer ve on yedi yıl boyunca eser vermez. 1889'da Trabzon'a vali olarak tayin edilmesiyle *Gavo Minar ve Şürekası* adıyla bir çeviri yayımlar.

Yazarın ikinci verimli dönemi, ömrünün son yıllarına rastlar. 1896'dan 1899'a kadar birer seyahatname, hikâye, mizahî sözlük yazar ve bir romanı tercüme eder. Eserler ve basım yılları:

Tablo 2: Direktör Âli Bey'in Eserleri

Adı	Basım Yılı	Türü	Basım Yeri
Misafiri İstiskal	1287/1870	Tiyatro oyunu	İstanbul
Kokona Yatıyor	1287/1870	Tiyatro oyunu	İstanbul
Tosun Ağa (Memiş Ağa)	1287/1870	Tiyatro oyunu	Basılmamıştır.
Çıngırak	-	Tiyatro oyunu	Piyes 1970 yılında, Metin And tarafından yayımlanır.
Ayyar Hamza	1288/1871	Tiyatro oyunu	İstanbul
Geveze Berber	1289/1872	Tiyatro oyunu	İstanbul
Gavo Minar ve Şürekası	1307/1889	Çeviri	Trabzon

Seyahat Jurnalı	1314/1896	Seyahatname	İstanbul
Seyyareler	1315/1897	Mizahî Hikâye	Mısır
Letafet	1315/1897	Tiyatro oyunu	İstanbul
Evlenmek İster Bir Adam	1315/1897	Çeviri	İstanbul
Lehçetü'l-Hakayık	1315/1899	Mizahî Sözlük	Mısır
Hazret-i Yusuf	-	Tiyatro oyunu	Basılmamıştır.
Küçük Bir Seyahat	-	Seyahatname	El yazması

Kaynak: (Yazar tarafından üretilmiştir)

Âli Bey yazın hayatının başında, sadece tiyatro oyunu kaleme alır. Piyeslerin hepsi komedi türündedir. *Misafiri İstiskal* ve *Kokona Yatıyor*'un ilk baskısında yazara dair herhangi bir bilgi bulunmaz. *Geveze Berber*'de ise müellif, “Bir Zat” takma adıyla belirtilir. Âli Bey “Bir Zat” ismini, Diyojen'deki yazılarında da kullanır.

Teodor Kasap'ın çıkarttığı Diyojen'de, çeşitli türde yazılara yer verilir. Dergide Namık Kemal dışında hiçbir edibin imzasına rastlanmaz (Şen, 2009: 387). Dergideki birkaç yazının sahibi yine “Bir Zat” olarak bildirilir. Ziyad Ebüzziya'nın belirttiği üzere (1994: 479-480), dergideki bu yazılar Âli Bey'e aittir.

Yazarın kimliğini gizlemesi, dönemin komedilerinde yaygın olarak görülen bir tutumdur. Bu tip eserlerde açıkça isim belirtilmemesinin türlü sebepleri mevcuttur. Recaizâde Mahmud Ekrem, *Çok Bilen Çok Yanılır* adlı komedisinin önsözünde, komedi yazarlarının kimliklerini gizlemelerinin ardında yatan sebeplerden bahseder:

[B]urada dahi bir Osmanlı tiyatrosunun hudûsundan beri erbâb-ı kalemin himmetleriyle gerek Türkçe telif ve gerek tercüme olarak yazılan tiyatrolar ekseriyet ve nefâset itibarıyla hemen dram yani fâcia nev'indendir. Bunun sebebi ise -zann-ı âcizâneme göre- erbâb-ı kalemin mudhike-perdâzlığa ehemmiyet vermemeleri veya bunu mugâyir-i mekânet bir küçüklük addiyle şanlarına yakıştıramamalarıdır. Hatta matbû komediler içinde en güzeli olan ve sâhibinin kuvve-i kalemiyyesine delâlet eden birkaçının isimsiz olarak neşrolunmuş olması dahi bu zannı teyit eder. (Recaizâde Mahmud Ekrem, 1332: 5)

Âli Bey'in telif olarak kaleme aldığı ve adaptasyon yöntemiyle yerileştirdiği piyeslerin hepsinde entrika komedisi özellikleri baskındır. Entrika komedilerinin tekniğinde, aksiyon her şeyi yönetir: “En etkin unsur ‘aksiyon’dur, başka bir deyimle. Böylece, başlıca ereği yazarın seyirci üzerinde merakı uyandırmaktır” (Nutku, 1963: 34). Metnin merkezinde yer alan temel merak unsuru, genellikle son

sahneye kadar devam eder. Temel merak unsurunun çevresinde gelişen ve onu besleyen yan olaylar, izleyicinin merak duygusunu yoğunlaştırır. Komik sekansı oluşturmada yanlış ve ters anlamalar, hareketin uyumsuzluğundan doğan aksaklıklar, kusurlu kişilerin mizaçları dolayısıyla yaşanan olaylar, entrikalardan habersiz yaşamını sürdüren kişiler ve zıt figürlerin sahnede karşı karşıya getirilmesi başvurulan yöntemlerdendir.

Âli Bey'in oyunlarındaki temel ve yan dolantılar, seyircide merak uyandırır. *Misafiri İstiskal*'de merak unsuru, istenmeyen komşu Abdi'den kurtulmanın mümkün olup olmayacağıdır. *Geveze Berber*'in ilk perdesinde Firuz Bey'in sevgilisiyle buluşması, ikinci perdede içine düştüğü zor durum heyecan yaratır. *Kokona Yatıyor*'da kokonanın evde olmamasının anlaşılma ihtimali, *Ayyar Hamza*'da genç beylerin babalarından gizli evlenmeleri dolantıyı kurar. *Letafet*'te entrika, aileleri tarafından evlilikleri engellenen gençler aracılığıyla oluşturulur. *Çingirak*'ta ise sadakatsiz çiftlerin gerçeğe yüzleşip yüzleşmeyeceği gibi ikilemler, olayların düğümlenmesine neden olur. Merkez dolantının çevresinde, yan dolantılar kurulur. Dolantı komedisinde merak unsurlarının dengeli dağılımının, oyun başarısını etkileyen önemli faktörlerden biri olduğu söylenebilir.

Tosun Ağa komedisinin de yazara ait olduğu bilinir; ancak piyesin metni, henüz ortaya çıkmış değildir. Gedikpaşa Tiyatrosu'nun ilanlarında, 1870'ten itibaren oyunun adına rastlanır. Âli Bey'in diğer oyunlarında olduğu gibi ilanlarda da yazarın ismi bulunmaz. Metnin Âli Bey'e ait olduğunun düşünülmesi, Teodor Kasap'ın Hayâl gazetesindeki bir yazısından kaynaklanır. Güllü Agop ve çeşitli yazarların kurmuş oldukları komite dağıldıktan sonra, tiyatro direktörünün bazı yazarlarla arası açılır. O dönemde tiyatro oyunlarını çeviren, adapte eden ya da telif olarak yazan kişilerin metinlerini Agop'un sahiplendiği ve kendi adıyla ilan ettiği dedikodusu mevcuttur. Güllü Agop'la bu yüzden arası açılan isimlerden biri de Teodor Kasap'tır. Teodor Kasap, Hayâl gazetesinin 83. sayısında, *Memiş Ağa* komedisinin Âli Bey tarafından, Molière'den çevrilen *Tosun Ağa* olduğunu kanıtlamaya hazırdır (Sevengil, 2015: 241-242).

Memiş Ağa üzerine olan tartışmalar bununla sınırlı değildir: Ermeni harfleriyle yayımlanan Manzume'de, oyunu eleştiren bir yazı kaleme alınır. Âli Bey, 2 Kanunuevvel 1286 [14 Aralık 1870] tarihli Diyojen'de eserini savunur:

- *Memiş Ağa oyunu meşhûr Molyer'in âsârından Jorj Dandin (George Dandin) komedyası değil mi?*
- *Öyle ya.*
- *Öyleyse bu mektup sahibi acaba fıkrayı mı beğenmiyor yoksa tercüme mi?*
- *İkisi de fenadır diyor.*
- *Öyleyse bu adam Molyer'in âsârını bilmiyor demek olur. O hâlde mazurdur.*
- *Pekâlâ mazur turalım. Tercüme tariz edişine ne buyursunuz?*
- *Orasını Türkçe bilmezliğine veririm. Çünkü işittiğime göre bu oyunu tercüme eden zat mektup sahibi şöyle dursun âdetâ Manzume sahibine kırk yıl daha Türkçe ve Fransızca ders verir. (Bir Zat Tarafından Gönderilmiştir, 1286)*

Mektubun “bir zat tarafından” gönderildiği belirtilir. Yazar, oyunun diline yapılan eleştirilere karşı diyalog biçiminde kurguladığı yazısında, tercüme eleştiren kişinin Türkçe bilgisini sorgular. Yazının devamında Ermeni oyuncuların telaffuz sorununa değinilir. Yazara göre eleştiriler yersizdir; çünkü oyuncular, metinde yazıldığı gibi konuşmamaktadır. Eleştirinin sonunda Diyojen sözü alır. Kendine has diliyle temsili değerlendirir:

Sâniyen Memiş Ağa oynandı. Bu da pek âlâ idi ama nasılsa öteki kadar dikkatli oynanmadığından mıdır nedir bazı yeri soğukça gitti. Sahibi her kim ise himmet etse de (Manzume'deki mektup sahibinin hiç hatır ve hayale gelmeyen ve belki gözüne güzel görünen) bir iki yerinde Ermeni tabirlerini kaldırsa daha güzel olacak. İhtimâl ki yazılışı öyle değildir de oyuncular öyle yanlış söylerler. Bir de ismi pek fena. Memşâ gibi. Zannıma göre bunun evvelki ismi Tosun Ağa idi. Niçin değiştirdiler? Acaba tosunlardan mı korktular? Öyle ise bu da hezeyandır. (Bir Zat Tarafından Gönderilmiştir, 1286)

Diyojen'deki yazı, *Memiş Ağa* ve *Tosun Ağa*'nın aynı piyesler olduğunun delilidir.

Âli Bey'in elimizde bulunmayan bir diğer oyunu *Hazret-i Yusuf*'tur. Trabzon valiliği sırasında bir binada ve şehrin parkında temsil edilen oyun, dinî unsurları barındırması sebebiyle jurnallenir (Birinci, 1994: 18). Oyunun Hz. Yusuf kıssasından hareketle yazıldığı açıktır. Yazarın diğer oyunlarından farklı olarak komedi dışında kaleme alındığı söylenebilir.

Seyyareler, Âli Bey'in tek hikâyesidir. Eser, yazarın vefatından sonra okurun karşısına çıkar. 1899'da Mısır Kânûn-i Esâsî Matbaası'nda basılır. Kitabın mukaddimesinden anlaşıldığına göre eserin İstanbul'da yayımlanamamasının sebebi sansürdür. Yazarın *Düyûn-ı Umûmiye*'den dostu Ali Muzaffer, hikâyenin “suya sabuna dokunmayan” kısımlarını yayımlamak istese de Encümen-i Teftiş tarafından müsaade verilmez. Âli Bey'in yapıtlarına yönelik vesveseler giderek artar. Diğer kitaplarının basılmasına da bir süre izin verilmez.

Ali Muzaffer, hikâyenin önsözünde metinle karşılaştığı ilk anları anlatır. Âli Bey, masal üslubuyla başlayan yazıya şaşırın dostuna, “Ne bakıyorsun? Şevket-meâb efendimizin bu aralık geceleri uykuları kaçıyormuş da belki uyumalarına yardımcı olur diye bir masal yazmak istedim. Hele şunu oku!” (Âli Bey, 1315a: 2-3) diyerek karşılık verir. Yazarın padişaha yönelik tutumu bellidir: Âli Bey, II. Abdülhamid’in uykuya dalmadan önce polisiye eser okuma alışkanlığıyla alay eder.

Kenan Akyüz, *Seyyareler*’i kendi türünün ilk örneği sayar. Mizahî hikâye türündeki eseri, işlediği temalar ve karakter tahlilini esprili ve gerçekçi bir şekilde değerlendirmesi açısından başarılı bulur (Akyüz, 2016: 83). Hikâye, yazarın diğer yapıtlarıyla karşılaştırıldığında, yergi unsurunun yoğunluğu açısından farklı bir konumdadır. Eserde hem toplumsal kesimlere hem de çeşitli kurumlara ağır eleştiri vardır. Tanrı Jüpiter, insanları mutlu etmek adına tanrıçaları dünyaya gönderir. Tanrıçaların görevi, mutluluk kaynağı olarak görülen kavram ve varlıkları insanlara satmaktır. Yedi gezegeni temsil eden yedi tanrıça, Jüpiter’den -Zeus- aldıkları mutluluk öğelerini çantalarına atarak dünyaya iner; ancak dünyadaki işler, Jüpiter’in umduğu gibi gitmez: İnsanlar artık ahlâkî değerlere kıymet vermemektedir. İlk tanrıça zekâ ve fetânet satar. Gazeteciler, romancılar ve tiyatro yazarları sinirlenerek tanrıçaya hakaret eder. Genç şıklar ve kadınlar tarafından da rağbet görmeyen tanrıça, ardından Maarif Dairesi’ne ve Borsa’ya uğrar; fakat yine alıcı bulamaz. İkinci tanrıça iffet ve istikamet satar. Zenginler, fakirler ve kadınlar bunların kendilerine faydası olmadığını düşünür. Tanrıça daha sonra Adliye ve Dahiliye Dairesi’ne uğrar; burada da alıcı bulamaz. Üçüncü tanrıça sıhhat ve afiyet satar. Doktorlar ve mezarcılar, işlerinin bozulacağını düşünerek tanrıçayı hastaneye kapatıp yatağa bağlarlar. Ömür satan dördüncü tanrıçanın bütün malını, zengin bir banker satın almak ister. Banker uzun ömrü hiç kimseyle paylaşmak istemediği için izdiham yaşanır. Sonuç olarak tanrıça, insanların ömür uzunluğunu hak etmediğini düşünür ve onu yeşil bir papağana hediye eder. Papağanın ömür kazandığını gören halk, beşinci seyyarenin sandığına saldırır. Namus ve haysiyet satan tanrıça, insanların saldırısından kurtulmak için sandığına sakladığı nişan, üniforma ve apolet gibi nesneleri yere atarak oradan uzaklaşır. Bu andan itibaren insanlar, nişan ve üniforma gibi nesneleri, namus ve haysiyetle bir tutmaya başlamışlardır. Kargaşa ortamından kaçamayan altıncı seyyarenin zevk sebepleri sattığını gören halk, hücumu devam

eder. Hiçbir kesim kendine uygun olan zevk nesnelere erişemez. Felçlilerin payına gezme aşkı, sağırlara musiki, körlere resim zevki düşer. Yedinci seyyare, nakit ve servet satar; ama daha şehre girmeden yağmalanır. Ona saldıran insanlar ihtiyaç sahiplerinden ziyade, paragöz milyonerlerdir.

Kısaca özetlediğimiz hikâyede, toplumsal ve kurumsal eleştiri yoğundur. İstibdat Devri'nde böylesi bir hikâyenin, sansüre takılmadan okura ulaşması neredeyse imkânsızdır. Âli Bey, yakın çevresine dağıttığı kopyalarda başka bir şehrin ismini kullanır. Fakat dostu Ali Muzaffer'e bir tembihte bulunur: “Şayet ileride bu eserimi neşredek olursan onda ‘İstanbul’ ismini vaz et!” (Âli, 1315a: 4) Nitekim hikâye, yazarın istediği şekilde, sansürün etkisinin hissedilmediği Mısır'da basılma imkânı bulur.

Âli Bey, Düyûn-ı Umûmiye tarafından Siirt ve Diyarbakır taraflarını denetlemek üzere müfettiş olarak görevlendirilir. Müfettişliği sırasında gerek Güneydoğu Anadolu'nun pek çok bölgesini gerekse Bağdat, Musul gibi günümüzde Irak'ta yer alan şehirleri dolaşır. Yolculuğu sırasında edindiği izlenimlerini, *Seyahat Jurnalı* adlı eserinde aktarır. *Seyahat Jurnalı* 1314 [1896] senesinde, Rauf Bey Kütüphanesi sahibi Mustafa Rauf tarafından basılır. Yeni yazıyla ilk olarak Şemsettin Kutlu'nun hazırladığı *Lehçetü'l-Hakâyık*'ta, jurnalden seçilmiş parçalar yayımlanır. Bu baskıda metin sadeleştirilir, orijinal kitapta yer alan fotoğraflar, metinde yer almaz. Eser ikinci defa, *Dicle'de Kelek ile Bir Yolculuk* başlığı altında yayımlanır.¹

Yazar, gurbette olduğu yıllarda pek çok yeri dolaşır. Seyahatinin sonunda başkent İstanbul'a dönmek için gemiyle Hindistan'a gitmesi, o dönemin okuyucusu için “meçhul” olan coğrafyayı da incelemesine imkân tanır. Jurnalde kimi şehirlerden yüzeysel olarak bahsedilirken Bağdat, Musul ve özellikle Bombay gibi uzak yerler detaylı biçimde ele alınır:

Bu jurnalın mündericâtı sadece hikâye-i meşhûdâtta ve bir meziyeti var ise o da Irak gibi uzak memleketlerin ve bhusus Hindistan şehirlerinden bazılarının buralarca meçhûl olan ahvâl ve âdâtına dair bir fikir icmâli vermesinden ibârettir.

Esnâ-yı rahta {panorama} gibi görülip geçilen veyahut herkesçe malûm zannolunan memleketlerin bittabi yalnız isimleri zikriyle iktifâ olunmuştur. (Âli, 1314: 2)

¹ Seyahat Jurnalı'ndeki liman kentleri hakkında yapılan bir çalışma için bkz. (Danışmaz, 2018).

Seyahat Jurnalı, Âli Bey'in dört senelik yaşantısını içerir. Yolculuk, Rûmî takvime göre 3 Kanunusani 1300 Perşembe [15 Ocak 1885] günü başlar. Âli Bey müfettişlik görevinden sonra, Bağdat'ta çeşitli memuriyetlerde bulunur. İstanbul'a yaklaşık dört sene sonra döner. Uzun süredir "mütehassir bulunduğu valide"sine, 28 Teşrinisani 1304 Pazartesi [10 Aralık 1888] günü kavuşur.

Kitabın içeriği, fotoğraflar ile zenginleştirilir. Görülen yerlerden İzmir, Ayvalık, Mersin, Halep, Diyarbakır'ın köylerinden biri, Musul, Basra, Bombay'da bir şehir meydanı, Bombay'da sakat hayvanlara mahsus bir mekân ve Aden'in su hazinelerinin fotoğrafları mevcuttur. Şehir manzarasının yanında, gidilen yerlerin tarihi bölgelerinin ya da ilginç manzaralarının fotoğrafları vardır. Bunlar: Halep'te bir bostan dolabı, Âli Bey'in yolculuk aracı, Halep'teki bir bedevi kızı, İstanbul'a dönüşte kullanılan Arkadi vapuru, Bombay'da Parsîlerin ölümlerini kartallara yedirmek için inşa ettikleri kale, Halep'te eski bir kale, Bombay'da Parsî ailesi, fillere çektirilen top arabaları, Banyanların cenazelerini yaktıkları mahal ve yılan gösterisi yapan bir Hintlidir. On üç sayfada, toplam yirmi adet fotoğraf bulunur.

Yazarın seyahati zorunluluk nedeniyledir. Âli Bey buna rağmen yeni ortamlara karşı merak duyar. Seyahatinde sadece memuriyet işlerini görmez: Bulunduğu konumdaki tarihî yerleri, türbeleri, eski camileri, müzeleri ziyaret eder; kahvehanelerde vakit geçirir, halkın sofrasına misafir olarak onların arasına karışır. Esas amacı keşfetmek ve deneyimlemek olmasa da gittiği yerlerin tuhaflıklarına, bir şekilde şahit olmayı başarır: Mardin'de, Arap aşiretinin ziyafetine katılır; Musul'da, cinli olduğu düşünülen mağaranın içinden geçer; Kerbela'da, Şiilerin merasimlerini izler; Maskat'ta, davet edildiği bir bahçede zinciri olmayan aslanla karşı karşıya kalır; Hindistan'da, Banyanların ceset yakma törenine özel izinle katılır.

Seyahat Jurnalı, günlük ve seyahatname türlerinin bazı dil ve anlatım özelliklerini taşır. Gezilen yerlere dair coğrafi, demografik ve tarihî bilgiler verilir. Yöre; yaşayış, din, gelenek, görenek, iktisadî ve mimarî yapı çerçeveleriyle ele alınır. İzlenimler fotoğraflarla desteklenir. Kitap bu açılarından seyahatname özelliği gösterir. Diğer yandan edebiyatımızdaki ilk günlük örneği olarak kabul edilmesinin de çeşitli sebepleri vardır: Âli Bey, gittiği yerlere dair izlenimlerini aktarırken genellikle tarih vermeyi ihmal etmez. Başından geçen olayları birinci kişi ağzından anlatır. Özellikle seyahatin ilerleyen kısımlarında, kendi ruhsal durumuna dair birçok bilgi verir.

Eserin dilinin devrin okuyucusu için sade olduğu söylenebilir. Bölgelere dair bilgiler ve izlenimler aktarılırken yapılan betimlemelerde süslü bir anlatıma rastlanmaz. Zaman zaman satırlar arasında Âli Bey'in nükteci kişiliği belirir. Yaptığı kelime oyunları ile metni mizahî boyuta taşır. Örneğin Dicle Nehri'nde yolculuk yaparken eskiden suya düşmüş bir savaş topunun yanından tehlikeli bir manevrayla geçerler. Yazar yaşadıkları olayı, “Vakıa muhataralı bir geçit idi. Biz de az kaldı top yoluna gidecektik.” (Âli, 1314: 40) cümleleriyle alaya alır.

Seyahat edebiyatında, metin türünün sınırını çizmek zaman zaman zorlaşır. Gezi yazıları, diğer metin türlerinin anlatım olanaklarından çokça yararlanır. Bu yüzden metinlerin kategorize edilmesinde güçlükler yaşanır. Seyyahların kendi anılarına yer vermesi, kimi zaman metinlerin hatırat olarak değerlendirilmesine sebep olur. Ahmet Midhat Efendi'nin *Paris'te Bir Türk* romanındaki mekân betimlemeleri, gezi yazısı intibai verir. Seyahatleri sırasında gönderdikleri mektuplarda, izlenimlerini aktaran yazarlar aracılığıyla mektup-gezi yazısı ilişkisi kurulur. Diğer yandan günlük formunda kaleme alınmış seyahat metinleri de mevcuttur. Seyahatnamelerde türler arası geçişkenlik yoğundur (Mert, 2011:131). Seyahatnameler; anı, günlük, mektup ya da röportaj gibi metinlerin anlatım tekniklerinden yararlanır. Bu açıdan melez bir yapıya sahiptir. Anlatım tekniğinin çeşitliliği metinlerin kuru, sıkıcı ve monoton yapısını kırarak yapıya canlılık katar.

Seyahat Jurnalı'nin edebiyat tarihlerindeki tasnifi değişkenlik gösterir. Kimi zaman gezi yazısı olarak sınıflandırılan metin, bazı araştırmacılar tarafından günlük olarak değerlendirir. Orhan Okay, günlük türünden bahsederken Osmanlı'nın merkez teşkilatındaki ruzname defterlerinin resmi günlük olduğunu belirtir. Sünbülî Şeyhi Hasan Efendi'nin dergâhta tuttuğu günlüklerden oluşan *Sohbetname*'yi, edebiyatımızda türünün ilk örneği olarak kabul eder. Sahaflar Şeyhi Esad Efendi'nin II. Mahmud'un seyahatine dair tuttuğu notlardan oluşan *Sefername-i Hayr* kitabının da günlük formunda olduğunu belirtir. Yeni devrin ilk günlük örneği olarak Âli Bey'in *Seyahat Jurnalı*'ni işaret eder: “Müellifin kitabın adına ‘jurnal’ demesi türün Batılı benzerlerinden kaynaklandığını göstermektedir” (Okay, 1997: 448). Günlük kelimesinin Fransızca karşılığı “journal”dır. Âli Bey'in eserine bu başlığı seçmesi ve kitabı yazarken günlük türünün bazı anlatım özelliklerinden yararlanması, eseri günlük olarak değerlendirmenin gerekçesi olabilir. Ancak “seyahat yazarı, bir cins

hâtırat yazmaya soyunmuş olsa bile, yazdıklarının merkezine kendini değil, bir mekânı, bir yeryüzü parçasını oturttuğu için, diğerlerinden ayrılır” (Özgül, 2011: 10). *Seyahat Jurnalı*’nde metnin merkezinde, Âli Bey’in kendisinden çok, gezdiği yerler vardır. Eseri, günlük türünün anlatım tekniklerinden faydalanan bir seyahat metni olarak sınıflandırmak mümkündür. Gezi günlüğü, yol güncesi, seyahat jurnali vb. adlandırmalar, dünyanın çeşitli ülkelerinden birçok yazar tarafından, yapıtlarının başlıklarında kullanılır. Fransız yazar Montaigne’in İtalya Seyahati Günlüğü (*Journal de voyage en Italie*) ve Albert Camus’nün dilimize Yolculuk Günlükleri (*Journaux de voyage*) olarak çevrilmiş kitapları, gezi yazısı ve günlük türünün karşılıklı geçişkenliği hususunda örnek olarak gösterilebilir.

Küçük Bir Seyahat, Âli Bey’in seyahatname türünde kaleme aldığı ve henüz okurun karşısına çıkmamış eseridir. Kitap el yazmasıdır. Yazar, aralarında Ahmet Midhat’ın da bulunduğu yol arkadaşlarını lakaplarıyla anar. Lakapları, Yunan tarihinden seçer (Şahin, 2019: 330).

Âli Bey’in bir diğer mizahî eseri, *Lehçetü’l-Hakâyık* adlı sözlüğüdür. Kelimelere mizahî anlamlar yüklenen eser, edebiyat tarihçileri tarafından türünün ilk örneği kabul edilir. (Akyüz, 2016: 83). İnsanî zaafların ve toplumsal özelliklerin hiciv yoluyla yansıtıldığı sözlük, dönemin okurunca oldukça rağbet görür. Eser birçok defa basılır. Sözlükteki maddelerden birçoğu, dönemin gazete ve dergilerinde alıntılanır.

Sözlükteki maddelerden bazıları, Tarîk’in 75. ve 78. sayılarında “*Letâif*” başlığı altında tefrika edilir. Metinlerin altında yazarın adına rastlanmaz; ancak madde başlarının ve açıklamaların kitaptakilerle uyuşması ve Ali Muzaffer’in yazdığı önsözdeki bilgilendirmeleri, maddelerin Âli Bey’e ait olduğunun delilidir. Diyojen ve Hayal’deki benzer sözlük formundaki komik unsurların bazılarının Âli Bey’e, bazılarının ise başka yazarlara ait oldukları, dönemin edipleri tarafından dile getirilir.¹ (Yıldırım, 2006: 5-9)

Lehçetü’l-Hakâyık ilk olarak Düyûn-ı Umûmiye Matbaası’nda kırk adet basılır. Yazarın niyeti, eseri tanıdıklarına hediye etmektir. Sözlüğün ikinci basımı, Ali Muzaffer tarafından yapılır. Eser sansür kurulunun izin vermemesi üzerine Mısır’daki Matbaa-i Osmâniye’de, 1315 [1899] tarihinde basılır. Sözlüğün üçüncü

¹ *Lehçetü’l-Hakâyık*’ta mizahî söylem üzerine yapılan yüksek lisans çalışması için bkz. (Yıldırım, 2006).

baskısı 1326 [1910] tarihini taşır. Matbaa-i Dernessesyan’da basılan üçüncü baskının ilk sayfalarında, diğer baskılardan farklı olarak, Âli Bey’in fotoğrafı mevcuttur. Eser Latin harfleriyle, ilk olarak Necmettin Hacıeminoğlu, ardından Şemsettin Kutlu tarafından farklı zamanlarda yayımlanır.

Gavo Minar ve Şürekası, yazarın Trabzon valiliği sırasındayken yaptığı çeviridir. Trabzon’da basılan eser altmış sekiz sayfadır. Metnin orijinali Edmond Gondinet’nin *Gavault, Minard et Cie* adlı yapıtıdır. Âli Bey bu tercümesinden sonra, yedi yıllık suskunluk dönemine girer. Suskunluğunun nedeni, eserin sansüre uğraması olabilir:

Trabzon vilâyet-i âliyyesinin işbu tahriratının vali-i sabık utûfetlû Âli Beyefendi Hazretleri tarafından bi’t-tercüme matbaa-i vilâyette tabedilen Gavo Minar ve Şürekası nam tiyatro piyes-i matbuasının nezaret-i celilelerince neşri caiz görülmediğinden hark ve imha edildiği ve ancak piyes-i mezkûr nüsha-i matbuasından mir-i müşarünileyh hazretlerinin birkaç nüsha almış oldukları beyan ve iş’ar olunuyor. Nüsha-i matbua-i mezkûrenin hark ve imhası encümen-i âcizânelerimizin kararı üzerine vukua gelerek muvafik-ı maslahat bulunmuş ve mir-i müşarünileyh hazretlerinin aldığı birkaç nüshaya gelince keyfiyet-i maruza azâde-i ehemmiyet görülmüş olmakla... 6 Temmuz 1308 (18/7/1892), numara 529. (Dürder, 1963: 798)

Evlenmek İster Bir Adam, yazarın bir diğer çeviri eseridir. 1315 [1897]’de Asır Matbaası tarafından basılır. Müterciminin Düyûn-ı Umûmiye direktörü Âli Bey olduğu önsözünde yazılıdır. Metin toplam yüz kırk sayfadır. Romanın orijinali Paul de Kock’un *Un Homme a Marier* adlı yapıtıdır.

Yazarın piyesleri sonraki bölümlerde detaylıca inceleneceğinden, burada bilgi verme gereği duyulmamıştır.

Âli Bey dönemin periyodiklerinde de yazılar yazar. Teodor Kasap tarafından çıkartılan Diyojen’in kadrosunda Namık Kemal, Ebüzziya Tevfik, Âli Bey gibi isimler vardır. Derginin birçok sayısında Âli Bey’in katkılarını görmek mümkündür. Dergideki birkaç yazı dışındaki tüm yazılar, imzasız olarak yayımlanır. Yazıların sahipleri hakkında kesin yargıda bulunmak zordur. Ancak Âli Bey, Diyojen’in ilk zamanlarında hemen hemen tek başına görev alır. Devrin toplumsal, hatta siyasî yaşamını karikatürize eden yazılar kaleme alır (Banarlı, 1983: 997).

Âli Bey’in dergiye yaptığı hizmetlerden biri meşhur, “Gölge etme başka ihsan istemem.” ibaresidir. Ziyad Ebüzziya, tercümenin Âli Bey’in kaleminden çıktığını söyler. Yine Ebüzziya’nın belirttiği üzere “Encümen-i Ülfet”, “Lügat”, “Teşbîhât”, “Nezâketin Öbür Ciheti”, “Sokakta”, “Akdemce Vuku Bulan Bazı

Sehviyâtın Sahihleri”, “Mizan”, “İki Taraftan Nedâmet”, “Lügat-i Osmâniye’ye İlave” ve “Ecel-i Kaza” başlıklı yazılar Âli Bey’e aittir (Ebüzziya, 1994: 479-480). Teodor Kasap, Diyojen’in kapatılmasından sonra faaliyetlerine Çingiraklı Tatar ve Hayal gazetelerinde devam eder. Âli Bey, gazeteleri dışarıdan yazılarıyla destekler. Özellikle dergilerdeki “lûgat” bölümü, *Lehçetü’l-Hakâyık*’ın nüveleridir.

Teodor Kasap tarafından Âli Bey’e ait olduğu açıklanan bir diğer yazı, “Osmanlı Tiyatrosu” başlığını taşır. Yazı, Diyojen’in ikinci sayısında imzasız olarak çıkar. Yazının Âli Bey’e ait olduğu, iki muharririn tiyatro üzerine tartışmaları sayesinde kesinleşir. İdeal tiyatronun gereklilikleri üzerine çıkan tartışmalar, Diyojen-Hadika çekişmesine dönüşür. Hadika muharriri Haşmet, Teodor Kasap’ı fikirlerinin uyuşmadığı gerekçesiyle eleştirir. Diyojen’in ikinci sayısındaki fikirleriyle şimdiki görüşlerinin çatıştığını iddia eder. Bunun üzerine Teodor Kasap, “Osmanlı Tiyatrosu” başlıklı yazının Âli Bey tarafından kaleme alındığını söyler (Oymak, 2013: 196). Söz konusu yazı, Âli Bey’in sahne sanatları ve Osmanlı Tiyatrosu hakkındaki görüşlerini içerdiği için oldukça değerlidir.

Osmanlı coğrafyasındaki ilk kulüp olan Encümen-i Ülfet, Mustafa Fazıl Paşa’nın gayretleriyle 25 Kasım 1870’te açılır. Avrupa’da gördükleri hayatı İstanbul’da deneyimlemek isteyenler, kulübün çatısı altında toplanırlar. Çok geçmeden kulüp hakkında söylentiler çıkar. Yapılan eleştirilerin çoğu kulüpte kumar oynatılmasına yöneliktir ve söylenenlerde haklılık payı bulunur. “Encümen-i Ülfet, Şark tipi bir kulüp olmanın bütün gevşekliklerini taşısa da önemlidir, gereklidir ve iş görmüştür.” Güllü Agop’un tiyatrosu başından itibaren bir şirket tarafından idare edilir. Şirketin bir ortağı Mustafa Fazıl Paşa’dır. Paşa, Encümen-i Ülfet’i ve edip dostlarını kullanarak hem tiyatronun oyun dağarını geliştirir hem de yatırımını korur (Özgül, 2018a: 38-43). Diyojen’in ikinci sayısında yer alan “Encümen-i Ülfet” başlıklı yazı, kulübün kurulmasından kısa bir süre sonra kaleme alınır:

(*Encümen-i Ülfet*)

Encümen-i Ülfet nâmıyla teşkiline muvâfık olunan cemiyetin nizamnâme-i esâsîsini bazı gazetelerde gördük. Müessislerini tebrik ederiz. Bu eser-i hayr aleyhinde halk birçok söz söyledi. Lâkin Diyojen hiçbirini ta’yîb etmez. Çünkü bizde ne olduğu bilmediğimiz şeyin muhassenât ve mazarrâtından bahsetmek âdettir. Binaenaleyh müşebbeh ve müşebbehü’n-bihden bîhaber olan muterizleri teşbihât-ı sakîme ve mütehayyileleriyle bir tarafa bırakıp âlem-i medeniyetin bu misillü âsâr-ı nâfiasından istifâdeye çalışalım. (Encümen-i Ülfet, 1286)

Kulüp açıldığı andan itibaren eleştirilerin hedefindedir. Yukarıdaki yazı, yapılan eleştirilere cevap mahiyetindedir. Âli Bey, kulübü medeniyetin bir eseri olarak görür ve ondan faydalanmayı tavsiye eder.

Yazarın mizah dışı olup Diyojen’de çıkan bir diğer yazısı, “Ecel-i Kaza” başlığını taşır. Ebüzziya Tevfik’in dramının Gedikpaşa Tiyatrosu’nda temsil edilmesinin ardından kaleme alınır. Eleştiride oyunun kurgusu, seyirci ve oyuncuların temsil tarzı üzerine yorumlar bulunur. Âli Bey *Ecel-i Kaza*’yı o kadar beğenir ki oyunu *Romeo ve Juliet* ile kıyaslar. Yazarın piyesi eleştirdiği tek nokta, son perdede yaşanan ölüm olayıdır. Âli Bey, oyunun sonundaki ölüm sahnesini sönük bulur. Sahnenin daha doğal ve güzel işlenmesi için vakanın kuruluşunda birkaç değişiklik önerisinde bulunur. Eleştirisinin metne yönelik bölümünü tamamlar. Sonraki paragraf, özgün Türkçe oyunlar ve seyircinin dram türüne aldığı tavırla ilgilidir:

Mâdemki Türkler Ecel-i Kaza gibi oyunları kendileri yazmağa muktedirler, e ya Fransızların bizim ahlâk ve âdât-ı Osmâniyye’ye uymayacak olan oyunlarını bi’l-müterceme saha-i temâşaya vaz’ etmeğe ne mecbûriyetimiz vardır? Bu oyun muharririni tahsîn edeceğimiz ve âferin diyeceğimiz kadar güzel olduğu hâlde halk indinde bayağı tesirsiz gibi kalmış olması Hadîka muharriri ve husûsuyla Fransız oyunlarına taraftarlık eden yardağı için bir ibret olmağa dahi sezâdır. Halkımızın tab’ına birtakım baletto ve operet gibi boş oyunlar ile kesel ârız olmuş bulunduğundan böyle dram sûretiyle yazılan oyunlardan lezzet alacak kadar halkta his kalmamış demektir. (Ecel-i Kaza, 1288)

Diyojen, Gedikpaşa’daki tercüme eserlerin Türk yaşayışına uymadığından şikâyet eder. Ebüzziya Tevfik’in çıkardığı Hadîka, eleştirilere karşı Güllü Agop’u savunur (Sevengil, 2015: 381). Yukarıdaki satırlarda, Âli Bey’in tercüme eserlere bakışında farklılık olduğu görülür. Önceki yazılarında, Osmanlı ahlâk ve âdetlerine uyacak oyunların tercüme edilmesini önerirken Türk yazarların başarılı eserler vermelerinden sonra, tercüme yerine telif eserlere yönelmek gerektiğini belirtir.

1.2. TANZİMAT TİYATROSU VE ÂLİ BEY'İN TİYATROCULUK FAALİYETLERİ

1.2.1. Komedinin Kökeni ve Tanzimat'a Kadar Türk Komedi

Genel kabule göre tiyatronun kökeni, dinî törenlere dayanır. Tanrılara yaranmak, atalarının ruhlarını yaşatmak, kuraklıktan kurtulmak ya da çıkacağı avın bereketini artırmak isteyen ilkel insan, çeşitli ritüeller uygular. Bu sırada dans, şarkı ve atanın ya da doğanın taklidi başvurduğu davranış şekilleri arasındadır. İlkel dışavurum, dinî özelliğini zamanla yitirir. Yerini sanatsal bir faaliyet olan tiyatroya bırakır.

İlkel komedinin kaynağını da büyü ve ritüelden uzaklaşmakta aramak doğru olacaktır. Atalarının kahramanlıklarını öven, başarılı av taklitleri gerçekleştiren insanlar, bir süre sonra oyunlarını komediye dönüştürür. Hayranlıkla temsil edilen kahraman, yerini alaycı bakışlar eşliğinde seyredilen soytarıya bırakır. Başarısızca silahını kullanan savaşçı, attığı okuyla hayvanı değil de yoldaşını vuran avcı gibi komik kişiler temsillere dahil olur. Ayinden komediye doğru gerçekleşen evrimin temel sebebi, düşmanları küçümseme ve yabancıları olmadık durumlara düşürme arzusudur (Fuat, 1984:19).

Aristoteles, vasattan daha aşağı olan karakterlerin taklidi olarak tanımladığı komedyanın 'phallos' şarkılarından doğduğunu belirtir (Aristoteles, 2002: 19). Dionysos için gerçekleştirilen bahar şenliklerinde doğanın yeniden yeşermesinin, tekrar doğmasının bir özelliği olarak üretkenliği temsil eden şarkılar, halk tarafından coşkuyla söylenir. İlk komedilerde oyuncular, üretkenliğin temsili olarak sahneye fallus takarak çıkar. Aristoteles sanatın kaynağında taklidin olduğunu öne sürer. Ona göre komedyanın taklit ettiği şey gülünç olandır. Gülünç olan, içinde mutlaka soylu olmayan ve kusurlu bir yönü bulunan şeydir. Fakat kusurlu olma hâli, zararlı bir etkide bulunmaz (Aristoteles, 2002: 20). Gerek ilkel insanın ötekine karşı takındığı tavırda, gerekse Antik Yunan komedyasının kaynağında kusur, alay, küçümseme gibi tutumlar mevcuttur.

Yazılı kaynaklarda rastlanan ilk Türk komedilerinden biri, bahsedilen tavrı içerir. İsmail Hami Danişmend, karagöz ve ortaoyununun zuhurundan çok önce, on

ikinci yüzyılda, Türklerde tiyatro sanatına dair izlerin bulunduğunu belirtir. Bizans imparatorunun kızı Prenses Anna Komnini, yazdığı *Aleksias* adlı eserinde Selçuklu Türkleri arasında taklide dayanan bir nevi tiyatro oyununu kaydeder. Türkler ve Bizanslar arasında yaşanan mücadeleler, temsilin kaynağıdır. İmparator Aleksiyo's'un mustarip olduğu damla hastalığı, Türk savaşçıları arasında alay konusu hâline gelir:

Kılıç-Arslan'ın maiyyetindekiler bu ıstırâbı sırf bir temâruzdan ibaret zannettiler, hakikî bir hastalık değil sandılar ve teredditle gevşekliğin damla kisvesine sokulmuş olduğuna hükmettiler. Onun için içki içerken ve sarhoşken hemen hep bu hastalıkla alay ettiler; bu barbarlar hilkaten hatîb oldukları için imparatorun ayağındaki hastalığa dair ahlâkî (=moral) muhâvereler tertib ettiler: İşte böylece onun ayağındaki ıstırâb nihayet birtakım (komedi)lere mevzu teşkil etti: Hattâ Türkler imparatorun doktorlarıyla kendisine bakan diğer adamlarını teşhis ve temsil ediyorlar, bizzat imparatoru da bir araba içinde yatmış olarak ortaya çıkarıyorlar ve işte bu mevzûdan bir oyun yapıyorlardı. Bu çocukça oyunlar barbarlar arasında birçok kahkahalar kopartırdı. (Danişmend, 1983: 227-228)

Tiyatro, dinî işlevini kaybedip sanat ve eğlence uğraşı olmasıyla birlikte çeşitli dönüşümlere uğrar. İnsanların toplanıp taklitler yapması, komşusuyla veya düşmanıya alay etmesi bir tür ilkel, amatör tiyatro gösterilerine fırsat verir. İmparator Aleksiyo's kendini hasta gibi gösterip savaşmaktan korkan bir lider olarak temsil edilir. Ötekinin/düşmanın küçümsenerek alay konusu yapılması, modern komedilerde dahi rastlanan izleklerdendir. Selçuklu Türklerinin de imparatoru, hizmetkârlarını ve doktorunu taklit suretiyle canlandırarak bir çeşit tiyatro oyunu sergiledikleri açıktır.

Tanzimat'a kadar mizah ve mizahî edebiyat, daha çok sözlü kültürde gelişir. Matbaanın yaygınlaşmasından önce fıkralar, mizahî şiirler, hicivler ve mizah kategorisi altında değerlendirilebilecek diğer yazılı eserler, ancak zenginlerin kütüphanelerinde rastlanabilecek kitaplardandır. Gelenek, mizahî eserlerin büyüklerin yanında okunmasını yasaklar. Medresenin mizaha bakışı da eleştirel yöndedir (Kutay, 1998: 16). Mizaha yönelik kısıtlayıcı tutum, yazılı mizahın gelişmesini gazete ve dergilerin ortaya çıkmasına kadar geciktirir. Halk arasında anlatılan Nasreddin Hoca, Alevi-Bektaşî fıkraları ve çeşitli komik hikâyelerin yanında, dramatik bir tür olarak karagöz, ortaoyunu ve meddah, insanların mizahî doyumuna ulaşmalarına aracılık eder.

Osmanlı Dönemi'nde sarayın tesiriyle gerçekleştirilen pek çok seyirlik bulunur. Seyirliklerden bazıları dramatik özellikler taşıırken bazılarının böyle bir

niteliği yoktur. Şehzade ve sultanların düğünleri, şehzadelerin sünnetleri ya da padişahın çocuklarının doğumu vesilesiyle tertip edilen şenliklerde hokkabazlar, cambazlar, kukla oynatıcıları sahne alır. Ayrıca halkı güldürüp eğlendiren mudhikler de gösteri sergileyenler arasındadır.

Metin And, geleneksel tiyatroyu köylü tiyatrosu ve halk tiyatrosu olmak üzere iki kategori altında inceler. Günümüze değin hayatını sürdüren köylü tiyatrosu, eski çağlara kadar uzanır ve ritüel kalıntılarını fazlaca içerir. Taşrada sergilenen oyunların oyuncularını amatördür. Temsillerde maske kullanımına, kılık değiştirmeye, müziğe ve bazen kalıplaşmış bazense irticalen üretilen sözlere rastlanır. Halk tiyatrosu içinde değerlendirilen ortaoyunu taşrada değil, başkent İstanbul'da gelişmiş bir türdür. Payitahtın dışına pek taşmamış olan ortaoyunu, oyuncularının profesyonel olması ve içeriğinde büyüye yaslanan fonksiyonunun olmamasıyla köylü tiyatrosundan ayrılır (And, 1985: 43). Ortaoyunu sahnede gerçek oyuncular tarafından icra edilen, doğaçlama nitelik taşıyan halk tiyatrosu ürünüdür. Karagöz ile benzerlikler gösteren bu türde tipler, taklitler, dans ve müzik önemli yere sahiptir. Ortaoyunu, zamanla Batı tiyatrosunun etkisiyle ortadan kalkarak tuluat tiyatrosuna dönüşür.

Karagöz oyunu, hayâlbazlar tarafından icra edilen bir gölge oyunudur. Uzak Doğu geleneğinden gelen gölge oyununun, ilk olarak Türkler arasında Orhan Gazi döneminde oynatıldığı görüşü yaygındır. Ancak oyunun kesin biçimini on yedinci yüzyılda aldığı incelemelerde dile getirilir. Toplumsal yergi, imparatorlukta yaşayan farklı milletlerin tipler, yanlış anlamalar ve grotesk unsurlar karagöz oyununda komiğin üretilmesinde başvurulan araçlardandır. Bazı oyunlarda iğrençlik ve cinselliğin bulunması, karagöze yöneltilecek eleştirilerin başlıca nedenleri arasındadır. Nitekim Namık Kemal'in *Mukaddime-i Celâl*'deki iğneleyici sözlerinin sebebi, karagözdeki cinsel ve saldırgan içeriklerdir.

Halk tiyatrosu ürünleri metne dayanmadan irticalen oynanır. Sahneli, seyirci yerli, kulislili, kısacası sistemli bir tiyatro yerine ihtiyaç duymaz. Dramatik halk oyunlarında gerçeklik değil, soyutlama vardır. Tipleştirme yoğun olarak kullanılır. Geleneksel halk tiyatrosu göstermecidir. Oyunlarda aksiyon sınırlı, eklemlenmeye yatkındır; bütünlükten çoğunlukla uzak bir açık biçim vardır (And, 1970a: 35).

Bahsedilen nitelikler geleneksel halk tiyatrosunun, Batı etkisinde gelişen Türk tiyatrosundan ayrılan yönleridir.

Sevinç Sokullu, Türk tiyatrosunda komedinin gelişimini incelediği çalışmada, geleneksel oyunlar ile Batı etkisiyle ortaya çıkan oyunları karşılaştırır. Halk tiyatrosu ürünleri, toplumsal sınıfın alt ve orta kademesini yansıtırken yeni komedyalar üst kesime ayna tutar. Batı etkisindeki komedyada alt tabakanın sorunları yer bulmaz. Toplumsal değişme gibi meseleler yeni komedinin konusudur. Halk tiyatrosunda kadın tipler, sadece cinsel kimliğiyle ön plandadır. Kadın ilk defa Tanzimat tiyatrosuyla birlikte, değerler değişiminin öznelereinden biri olarak görülür. Yerginin sınırları net biçimde çizilir. Geleneksel oyunların tiplerinin yerine, Tanzimat komedileriyle birlikte oyun kişileri üç boyutlu nitelik kazanır. Artık gerçek insanın sorunları söz konusudur. Türk komedyasındaki “evrim genelden özele, kolektiften bireysele, soyuttan somuta doğrudur” (Sokullu, 1978: 181-182). Tanzimat Dönemi komedileri yansıttığı toplumsal kesim, değindiği meseleler, oyun kişilerinin nitelikleri bakımından geleneksel tiyatrodan ayrılır.

1.2.2. Tanzimat Devri Komedilerinin Kısa Tarihi

Osmanlı seyircisinin karşısına çıkan ilk Türkçe oyunlar tercümedir. Tiyatro binalarının Müslüman çoğunluğun yaşadığı bölgelerde yaygınlaşmasından önce, çeşitli kumpanyalar çeviri piyes oynama yoluna gider. Refik Ahmet Sevengil’e göre sahneli bir tiyatro binasında oynanan ilk Türkçe oyun, *Riyakâr ve Müseyyip* adını taşır. Komedi türünde olan eser, ilk olarak 1858 tarihinde Naum Tiyatrosu’nda sahnelenir. Gazetelerde çıkan ilanlara göre piyes, başlığı değiştirilerek birkaç defa daha oynanır. 1863 senesinde *Mürai Filozof ile Hayırhah Müseyyip* adıyla sahnelenen komedinin, beş sene önce sahneye konan oyunla aynı olması kuvvetle muhtemeldir (Sevengil, 2015: 179-181). Osmanlı Tiyatrosu’nun gelişip imtiyaz almasına kadar olan süreçteki sahnelenen çoğu piyes tercümedir. Bu dönemde Goldoni, Molière ve Scribe gibi isimlerin oyunlarının etkisi çokça hissedilir. Yine bir komedi olan *Odun Kılıç* oyunu, 1864’te oynanır.

Şinasi ve sonrasında Gedikpaşa’da sahnelenmek üzere eser veren sanatçılara geçmeden, *Şair Evlenmesi*’nden önce yazılan beş Türkçe tiyatro yapıtına değinmek

gerekir. 1810 senesinde Thomas Chabert tarafından yazılan *Hikâyet-i İbda-i Yeniçeriyân bâ Bereket-i Pîr-i Bektaşiyân Şeyh Hacı Bektaş Velî-i Müslimân*, üç perdedir ve dram türündedir. Türkçe ve Fransızca olmak üzere iki dille yazılan ve sahibi bilinmeyen *Godefroi de Bouillon* tragedyadır. Hayrullah Efendi 1844-1845 yıllarında, *Hikâye-i İbrahim Paşa be İbrahim-i Gülşenî* adlı eserini kaleme alır. *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmed* ve meşhur fıkralardan ilhamla yazılan *Nasreddin Hoca'nın Mansıbı* adlı oyunlar, komedi türündedir (Gökalp-Alpaslan, 2007: 46).

Genel kabule göre *Şair Evlenmesi*, telif Türkçe piyeslerin ilkidir. Her ne kadar Şinasi'den önce gerçekleştirilen kalem denemeleri olsa da yukarıda zikredilen eserlerin, Türk tiyatrosuna çok fazla tesirinin olmadığı belirtilir. Kimi araştırmacılar piyeslerin ilklği hususunda, sahnelenme şartı ararlar. Selim Nüzhet Gerçek, “*İlk Türk Piyesi*” başlıklı yazısında, Şinasi'nin oyunu hakkında bilgi verir: 1859 tarihinde yazılan oyun, Dolmabahçe Tiyatrosu'nda sahnelenmek üzere Abdülhamid'e sunulur. Gerçek, bu önemli bilginin dönemin Fransızca çıkan gazetelerinden edinildiğini belirtir (Gerçek, 1941a: 4).

Oyun yazarı ve piyes sayısının dikkat çekici biçimde arttığı dönem, Osmanlı Tiyatrosu'nun imtiyaz elde ettiği dönemle paralellik gösterir. Şinasi Batılı anlamda tiyatronun yolunu açar. Ancak ondan sonra gelen tiyatro yazarlarının eser vermeleri için belli bir süre geçmesi gerekir. *Şair Evlenmesi*'nden sonra yazılan ilk telif komedi Âli Bey'e aittir. Şinasi'nin eserini yayımlamasından sonra yaşanan on yıllık suskunluk devri, *Tosun Ağa*, *Misafiri İstiskal*, *Kokona Yatıyor* ve *Geveze Berber* gibi oyunların sahneye konmasıyla sona erer (Akı, 1974: 34). Bu yıllarda, Molière'in neredeyse bütün eserleri ya çevrilir ya da adapte edilir. Güllü Agop'un edebî muhitte kurduğu ilişkiler ve gazeteye verdiği ilanlar sayesinde pek çok yeni piyes, kumpanyaların repertuvarında yer alır.

Tanzimat Dönemi'nde yazılan Âli Bey'in *Misafiri İstiskal*, *Geveze Berber*, *Çingirak*, Osman Hamdi Bey'in *İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz*, Recaizâde Mahmud Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yanılır*, Tevfik'in *Ahmak Herif Hasis Karı* yahut *Ölmediğime Ben de Şaşıyorum Hekim de*, müellifi bilinmeyen *Kendi Düşen Ağlamaz* ve *Bela-yı Muhabbet*, A. Cemil'in *Eskici Kasım*, Filibeli Behçet'in *Fakir Lokantanın Fakir Uşağı*, Mehmed Hilmi'nin *Güruh-ı İnsan Nakıstır Her An* dolantı

komedyalarına örnek olarak gösterilebilir. Dolantı komedilerinin sayısı, diğer komedi türlerine göre daha fazladır. Yüzyılın ikinci yarısında görülen töre komedileri: Nuri Bey'in *Zamane Şıkları*, yazarı bilinmeyen *Karı Koca Muarazası*, Ali Necip Paşazade Ahmed Hamdi'nin *Sanki Aşk*, M. F mahlaslı bir kişinin *İşte Alafranga*, Ahmed Midhat Efendi'nin *Açıkbaş*, *Çengi yahut Daniş Çelebi* ve Süleyman Vehbi'nin *Haşim Bey yahut Münasebetsiz İzdivaç* adlı eserleridir. Tanzimat Devri'nde kaleme alınan dört tane karakter komedisi mevcuttur. Bu dört komedi, orijinallikten uzaktır ve Molière'in baskın etkisini taşır. Dönemin karakter komedileri: Mehmet Rifat ve Hasan Bedrettin tarafından ortaklaşa yazılan *Nedamet*, Şemsi'nin *Kendim Ettim Kendim Buldum*, Ömer Faik'in *Karı Kocaya Uygun* ve nispeten özgün yanları olan Feraizcizâde Mehmet Şakir'in *Kırk Yalan Köse* isimli yapıtlarıdır. Ayrıca 1873-1876 tarihleri arasında, *Hayal*'de yayımlanan ufak komediler vardır: *Gazetecilik*, *Bir Ceviz Ağacının Altında*, *Terkos Gölü*, *Evdeki Hesap Çarşıya Uymadı*, *İşkil Oyunu*, *Ders Oyunu*, *Ehl-i Mahalle* ve *Vatanperverler* yedi küçük komedidir (Akı, 1974: 40-48).

Bu eserlere tercümeler, adaptasyonlar, oynanmış fakat yayımlanmamışlar ve sansürleneler de eklenince, Tanzimat Dönemi'nde yazılmış komedilerin sayısının hayli fazla olduğu görülür.

1.2.3. İstanbul'daki Tiyatro Kumpanyaları ve Binaları

Osmanlı coğrafyasında tiyatronun gelişmesinde yabancı topluluklar ve azınlıkların katkıları büyüktür. İzmir ve İstanbul gibi kozmopolit yerlerde, yabancı kumpanyalar defalarca sahne alır. Ermeniler, Rumlar ve diğer azınlıkların konaklarında amatör tiyatro gösterileri icra edilir. Aynı zamanda azınlık okulları, piyeslerin seyirci karşısına çıktığı mekânlardandır.

Tiyatronun konak ve okul salonlarından çıkıp müstakil bir mekân olarak zuhuru, yabancılar aracılığıyla gerçekleşir. Yabancı sermayenin ülkeye girişiyle kentin silueti değişir. Bankalar, bürolar, kafeler ve tiyatro binaları iktisadî hayatın dönüşümünün yanında, eğlence anlayışında da başkalaşmaların yaşandığının delilidir. Tanzimat'la birlikte kurumlarda, yaşamda, edebiyatta; kısacası hayatın pek çok noktasında görülen ikilik, kentin dokusunda da hissedilir: Galata-Pera ve

İstanbul, bu ikili yapının merkezleridir (Koçak, 2011: 136-139). Fermanın ilan edilmesinden kısa bir süre sonra, Beyoğlu'nda birçok tiyatro binası kurulur. Ancak kentin “geleneksel” cephesinde, tiyatronun gerçek anlamda tesisi için Agop'un imtiyazı elde ettiği 1870 yılına kadar beklemek gerekir.

Beyoğlu'ndaki ilk tiyatro binaları, cambazhane işletmecileri tarafından kurulur. Kayda değer girişimlerden biri, İtalyan Bosco'nun 1840'ta yaptırdığı binadır. Başlangıçta hokkabazlık gösterilerinin sahnelendiği mekânda, Bosco'nun teşebbüsleriyle Avrupa'dan sanatçılar getirtilir. Artık tiyatro gösterileri de seyircinin karşısına çıkar. İlk pantomim ve komedi gösterileri burada izlenir (Sevengil, 2015: 103). Kentteki Türkler de gösterilere ilgi duyar, böylelikle eskiden azınlık evlerine sıkışan tiyatro genelleşir. İstanbul'da yaşayan Türklerin tiyatroyla ilk ciddi karşılaşmaları, Pera'daki yabancı tiyatro kumpanyalarının oyunlarında gerçekleşir. Bosco, gösterilen ilgiye rağmen, maddî sıkıntılar sebebiyle 1842'de tiyatrosunu kapatmak zorunda kalır.

Bina, Bosco'nun ardından Mihail Naum'a geçer. Naum Tiyatrosu burada, 1844-1846 yılları arasında faaliyet gösterir. 1848'de ise tiyatro, yeni binasına taşınır ve büyük Beyoğlu yangınının yaşandığı 1870'e kadar burada varlığını sürdürür. Devlet yönetimiyle ilişkileri bakımından Naum ve Agop'un kumpanyaları benzerlik taşır. Naum Tiyatrosu farklı tarihlerde iki kez imtiyaz alır: İlk defa 1852'de on yıllık ayrıcalık elde eder. Müddetin sona ermesiyle Naum, on yıllık yeni imtiyaz isteğiyle devlete müracaat eder. İtalyanca ve Fransızca müzikli oyunlar ve komedi gösterileriyle sınırlı olmak koşuluyla beş yıllık imtiyaz elde eder. Aynı zamanda belediyenin kurallarına muhalif harekette olmamak koşuluyla, sansürlenmemiş oyunların sahnelenmesine izin verilir. Tiyatro sahibi, verilen ikinci imtiyazın sona ermesiyle devlete yeniden müracaat etse de talebi reddedilir, kendisine imtiyaz verilmesi uygun görülmez (Gerçek, 1941b: 3). Bunların yanında, Pera'da daha birçok Ermeni, Fransız ve çeşitli yabancı toplulukların tiyatroları varlıklarını uzun müddet sürdürür. İlk gösteriler Fransızca ve Ermenice gibi yabancı dillerle sahneye konulur. Seyirci sayısını arttırmak için ilerleyen yıllarda Türkçe temsiller verilmeye başlanır.

Türk tiyatrosunda belki de en mühim yere sahip olan Gedikpaşa Tiyatrosu, at cambazı Louis Soullier için kurulur. Soullier'in sirk topluluğu, çeşitli tarihlerde İstanbul'a gelerek sahne alır. 1859 yılında bir imtiyaz da Soullier'e verilir: On beş yıl

süreyle “İstanbul yakasında tekel sahibinin izni olmadıkça kimse tiyatro binası yapamayacaktır.” Sirk topluluğu 1864’de Gedikpaşa Tiyatrosu’ndan ayrılır. Soullier’in yerine gelen Karabet Papazyan, burada bir süre pantomim gösterileri yapar. 1866’da bina Razi adındaki birinin eline geçer. Dans ağırlıklı gösteriler sergileyen Razi’den sonra, bina 1868’de satılır. Güllü Agop’un etkinliğinden önce Gedikpaşa’da, Aramyan topluluğu aktiftir. Öyle ki Aramyan topluluğu pek çok ilke imza atmış, “Osmanlı Tiyatrosunun beşiği olan Gedikpaşa Tiyatrosunun oluşmasına yol açmıştır” (And, 1976: 21-29). Ohannes Kasparyan’ın yönettiği Aramyan topluluğunun gerçekleştirdiği ilkler, Metin And (1976)’ın tespitleriyle şu şekilde sıralanabilir:

- Profesyonel tiyatronun temellerini atar.
- Gösterilerdeki yelpazenin genişliği halkı tiyatroya çeker.
- Geleneksel Türk tiyatrosu üslûbuyla Batı tesirindeki oyunlar seyircinin kültürüne uydurulur.
- Yabancıların elinde bulunan sirk imtiyazı yok edilerek Gedikpaşa’daki tiyatro binasının yerli sermayece yönetilmesini kolaylaştırır.
- Gedikpaşa Tiyatrosu ve Osmanlı Tiyatrosu isimlerini birleştirerek Güllü Agop’un başına geçeceği Osmanlı Tiyatrosu’nun temellerini atar. (27)

Gedikpaşa Tiyatrosu, 1868’den itibaren Güllü Agop’un başında olduğu Osmanlı Tiyatrosu’na geçer. Yıkıtrıldığı tarih olan 1884’e kadar kumpanyaya ev sahipliği yapar. Farklı topluluklar tarafından kullanılan bina, modern Türk tiyatrosunun kurulup gelişmesinde en mühim yeri haiz mekândır.

1.2.4. Osmanlı Tiyatrosu ve Âli Bey

1867’de Şark Tiyatrosu’nun kapanmasından sonra üç tiyatro topluluğu ortaya çıkar. Güllü Agop’un yönettiği Asya Kumpanyası topluluklardan biridir. Asya Kumpanyası, Shakespeare’den *Macbeth*, R. Sedefçiyan’dan *Vartan*, Victor Hugo’dan *Hernani*, Beşiktaşlıyan’dan *II. Arşak* ve çeşitli çeviri oyunlar sahneler. 1868’de Güllü Agop’un adı kumpanyanın direktörü olarak görülür. Bu yıllarda Asya

Kumpanyası ve Osmanlı Tiyatrosu adları birlikte kullanılır. 1869 yılında ise yerini sadece Osmanlı Tiyatrosu adına bırakır (And, 1976: 33-35).

Osmanlı Tiyatrosu'nun tarihindeki en önemli yıl 1870'tir. Devlet tarafından Agop'a tanınan imtiyaz ile birlikte kumpanya hızla gelişir. Repertuarındaki oyun sayısı ve oyuncuya duydukları ihtiyaç artar. Türkçe oyun oynatmada elde ettiği tekel ile büyük avantaj sağlayan Agop, rakipsiz kalır (And, 1970a: 120). 5 Haziran 1870'te yaşanan büyük Pera yangınıyla birlikte, Naum Tiyatrosu da dahil olmak üzere, neredeyse tüm tiyatro binaları kül olur. Böylece zaten imtiyazı alıp elini kuvvetlendirmiş olan Agop'un tiyatrosu, yaşanan yangın felâketiyle birlikte artık rakipsiz konumdadır.

Aldığı on yıllık tekelden önce de Güllü Agop ve Âli Bey arasında tanışıklık mevcuttur. Hatta ilk tiyatro oyuncularımızdan Ahmet Fehim, hatıralarında Âli Bey'i Gedikpaşa Tiyatrosu'nun kurucuları arasında gösterir. Âli Bey, Agop'un bir temsilinde seyirciler arasındadır:

Oyun gecesi, Avrupa görmüş, tiyatroya merakı ve vukufu bulunan Âli Bey de bulunmuş. Fakat tercümeyi bozuk bulmuş... Güllü Agop'u locasına çağırarak demiş ki: "Bu tarz iyi değil. Gelin biz size eserler hazırlayalım... Fakat temsilleri burada vermek doğru değildir. Çevre kozmopolit... Gedikpaşa'da Suliye cambazhanesinde devam ederiz." (Alpman, 1977: 23-24)

Âli Bey'in 1870'ten itibaren telif, tercüme ve adapte ettiği oyunların hız kazanmasında, arkadaşı Agop'un ricasının olduğu düşünülebilir. Yazarın Osmanlı Tiyatrosu'na katkıları, sadece metin vermekle sınırlı değildir. İlerleyen yıllarda kurulacak olan tiyatro komitesinde o da görev alır. Komite, diksiyonu bozuk Ermeni oyunculara telaffuz dersleri vermesi için yazarı görevlendirir.

Teodor Kasap tarafından Âli Bey'e ait olduğu bildirilen "Osmanlı Tiyatrosu" başlıklı yazı, yazar ile Osmanlı Tiyatrosu arasındaki ilişkiyi göstermesi açısından önemlidir. Yazıda devlet tarafından Agop'a verilen on yıllık imtiyazdan övgüyle bahsedilir ve yerli tiyatronun tesisi hakkında öneriler sunulur:

(Osmanlı Tiyatrosu)

Üç seneden beri bazı zevâtın himmetiyle vücûda gelen Türk tiyatrosuna bu defa on sene için taraf-ı devletten imtiyâz verilmiş. Doğrusu teşekkür ve tebrik edilir. Ancak İstanbul'un Fransızca tekellüm eden "sivilize"lerini daha Beyoğlu'nun Fransız tiyatrosuna devamdan menedecek raddede görülmüyor. Vâkıa direktörü Agop Efendi'nin himmetiyle bidâyet-i teşekkülünden şimdiye kadar pek çok terakki etmiş ise de "marşopa, baryam, ense, çılpak, he efendim" gibi sözler henüz bâkî olduğundan muhtâç olduğu taraftan himmet ve iâne görüp de düzelmedikçe yalnız bîcâre direktörün fedâkârlıkları bu gidişle tiyatro maksadını imtiyâz müddetinin hitâm ve inkızâsına kadar meydana koyamaz.

“Sivilize”lerimiz mâdemki Fransızca biliyor ve tiyatroyu seviyorlar şu işin aşağı işini bırakıp da yerli mahsûlüne iâne etseler yani âdâb ve tiyatromuza muvâfık sûrette bazı oyunlar tercüme ve tertip ederek iâne eyleseler ne olur? Böyle bir hizmet alafrangalığa halel getirmez. [...]

Ey Agop Efendi! Sen bu “sivilize”lerden bir şey bekleme; minnet altında kalırsın. Arzularına hizmet etme; lânet altında kalırsın. Senin tuttuğun yolun ef’âl ve âsârından değilse akvâl ve etvârından tiyatro maksadına hizmet olduğu anlayanlar sana yardımdan geri durmazlar. Âli-himmetler hizmetlerini kimseye sormazlar. Sen devam ve gayretten geri durma. “Sivilize”lerin iânesini rüyâda görsen bile hayra yorma. Sana imtiyâz ihsân eden bâb-ı mâdelet-meâba git. Oraya arz-ı hâcet et. Hâcetin revâ olur. Ümidin yerin bulur. (Osmanlı Tiyatrosu, 1286)

Âli Bey’in bahsettiği üç senelik himmet, çeşitli çeviri oyunlardan ve Ermeni sanatçıların kaleme aldığı piyeslerden ibarettir. Yerli oyun konusunda gözle görülür bir eksiklik bulunur. Devlet tarafından verilen on yıllık imtiyazın olumlu karşılanmasının sebebi, yerli Türk tiyatrosuna katkı sağlayacağına dair inançtır.

İstanbul’daki yabancı tiyatro grupları, alafranga seyirciyi kendine çeker; fakat Agop’un tiyatrosu seyirciyi kazanmak için çabalasa da henüz o tarihlerde istenen başarıyı yakalayamaz. Ermeni oyuncuların telaffuzlarındaki problemler, seyirciyi sahneden uzaklaştırır. Oyuncuların konuşurken metatez yapmaları, devrin izleyicisini rahatsız eder. Âli Bey’e göre Agop, telaffuz sorununu çözmediği sürece istediği gelişmeyi elde edemeyecektir.

Aynı yazıda alafranga Türklerin tavırları eleştirilir. “Sivilizeler”den modern Türk tiyatrosuna katkı sağlamaları beklenir. Yazarın “yerli mahsul”, “adap ve tiyatromuza muvafık” olacak oyunlar istemesi, oluşturulmak istenen ideal tiyatronun bir anlamda sınırlarını çizer. Yabancı dil bilen ve kalemi kuvvetli kişiler, Osmanlı yaşayışına uygun oyunları tercüme edecek -ya da Osmanlı adabına uydurarak adapte edecek- veya kendileri oyun tertip edecektir. Âli Bey, “Böyle bir hizmet alafrangalığa halel getirmez.” diyerek yanlış Batılılaşmış “sivilizeleri” eleştirmeyi sürdürür. Yazıda, dönemin yozlaşmış alafrangasının Türkçeye ve Türk tiyatrosuna üstten bakışını görmek mümkündür.

Âli Bey son paragrafta, açıkça Güllü Agop’a seslenir. Millî tiyatronun tesisi konusunda yanlış Batılılaşanların isteklerine kulak asmayıp kendi yolunda yürümesini öğütler. Sıkıntılarını devlet kapısına müracaat edip çözebileceğini belirtir. Tavsiyeler arasında komiteye yönelik sözleri dikkat çeker, ilerleyen yıllarda kurulacak olan tiyatro komitesi müjdelendir: Agop’un hizmetlerini gören kişiler, ona

yardım edecektir. Nitekim 1873 yılında kurulan komite, oyuncuların telaffuz sorununu çözmek ve yerli oyun temin etmek için Güllü Agop'la birlikte çalışır.

Âli Bey'in 1869 ve 1873 yılları arasında tiyatroya bu derece önem atfetmesi, Osmanlı Tiyatrosu'nun aldığı imtiyazla ilişkilidir. 1869 yılında Güllü Agop'un tiyatrosu her açıdan olgunlaşır. Devlet adamları ve Türk aydınlarının iş birliği sonucunda, 1870 senesinde Türkçe tiyatrodaki rakipsiz kalmasına neden olacak imtiyaz, Osmanlı Tiyatrosu'na verilir. Şura-yı Devlet Nafia Dairesince düzenlenen mazbatada 11 madde bulunur: Güllü Agop, Üsküdar ve Beyoğlu'nda Türkçe drama, tragedya, komedy ve vodvil oynama tekelini on yıl süreliğine elde eder. Müzikli türler tekelin dışındadır. Agop'un tiyatrosu dışında zikredilen türdeki oyunları oynamak isteyen tiyatrolara izin verilmeyecektir. Üsküdar, Galata, Tophane ve Beyoğlu'nda birer tiyatro kurmak zorunda olan Agop, eğer teminatı gerçekleştirmezse tekelini kaybedecektir. İlk yıl on değişik oyun oynanacak, sayılar gittikçe artırılabilecektir. Tiyatronun gelir/gider dengesine bakılmaksızın, Üsküdar'da en az otuz, İstanbul ve Galata'da en az elli temsil verilecektir. Aynı zamanda yoksullar yararına da temsil verilmesi zorunludur (And, 1976: 42-47).

Devlet tarafından verilen imtiyazın karşılığında, Osmanlı Tiyatrosu'na çeşitli yükümlülükler getirilir. Güllü Agop, gereken şartları yerine getirmeyi kabul eder. İlk yıl en az on olmak üzere, sonraki yıllarda değişik oyunlar oynamak zorunludur. Geçmiş yıllarda, repertuvarında çeşitli oyunlar olsa da yeni piyeslere duyduğu ihtiyaç, Agop'u telif, tercüme ya da adaptasyon şeklinde yapıtlar üretecek yazarlara yakınlıştırır. Kumpanya direktörü gazeteyle verildiği ilanlarla, tiyatro yazarlarını piyes yazmaya teşvik eder.

Tiyatro komitesi, Osmanlı tiyatrosunun ilerletilmesi amacıyla kurulur. II. Meşrutiyet'e kadarki süreçte, tiyatro tarihi açısından ilk ciddi teşebbüstür. (Tanpınar, 2007: 259) Nuri Bey, Tiyatro-yı Osmânî bünyesindeki heyetin faaliyetlerini *Akkâ* adlı risalesinde anlatır. Gedikpaşa'ya oyun izlemek için giden Nuri Bey, Güllü Agop'la perde arasında karşılaşır. Tiyatro müdürüne, oyuncuların telaffuz problemi sebebiyle piyesin güzelliğini yitirdiğini söyler. Agop elindeki oyunları, telaffuz sorunundan sahneye koyamadığı için yakını ve yazardan yardım ister. Nuri Bey, tek başına işin altından kalkamayacağını belirtir. O sırada yanlarına gelen Halet Bey, bir

komite kurulmasını teklif eder. İstişare sonucunda Âli Bey ve Namık Kemal'in komiteden memnun olacağı belirtilir ve heyetin kurulmasına karar verilir:

Nihayet Karantina Başkâtibi Âli Beyefendi'nin tiyatrosunun tesisi hususunda Agop Efendi'ye sahihen muavenet eylediği ve ma'raza çıkarılmağa şayan oyunların ise ekserisi onun eser-i kalemi olduğu cihetle bu tasavvurdan memnun olacağı ve Kemal Beyefendi'nin de o aralık Gelibolu'dan infisali vuku bulup onun ise böyle şeylerden kaçmayacağı dermeyan olunarak kendisi de dahil olduğu halde beş kişiden mürekkep bir komite teşkiline muvafık olunacağı Agop Efendi'ye tebşir edildi. Tıpkı tasavvurumuz gibi komite de vücuda geldi. (Nuri, 1293: 2-3)

Komite bir sene zarfında toplam yüz yirmi fasıllık oyunu Agop'a vereceğini taahhüt eder. Verilen her iki fasıla bedel, karşılığında komitece başarısız bulunan oyunlardan biri iptal edilecektir. Ayrıca “Âli Bey mükellef olduğu telif ve tercüme hizmetlerinden fazla olarak komite tarafından telaffuz hocalığına da tayin olunur.” Yazarın çok geçmeden başarı kazandığı vurgulanır. Nuri Bey'in eserinden anlaşıldığı üzere komitenin görevleri şu şekildedir:

1. Senede 120 fasıllık oyun havuzu oluşturmak
2. Yazılan her iki fasla bedel, Gedikpaşa'da sahnelenen başarısız oyunlardan birinin iptaline karar vermek
3. Ermeni oyuncuların telaffuz sorunlarını Âli Bey'in diksiyon öğretmenliği aracılığıyla çözmek
4. Halkı “fesâd-ı ahlâk” olan birtakım eğlencelerden menedip tiyatroya alıştırmak
5. Oyunlar aracılığıyla seyirciye ibret dersleri vermek
6. Edebiyat-ı cedîdeye hizmet etmek
7. Telif ve tercüme oyun kaleme almak
8. “Meali güzel ifadesi fena” eski oyunları ıslah etmek

Âli Bey'in “Osmanlı Tiyatrosu” başlıklı yazısından yaklaşık iki buçuk yıl sonra kurulan tiyatro heyetinde Raşit Paşa, Namık Kemal, Halet Bey, Güllü Agop ve Âli Bey bulunur. La Turquie gazetesinin 23 Ocak 1873 tarihli sayısında, Gedikpaşa Tiyatrosu'nun yeniden örgütleneceği, zikredilen isimlerin çalışmalarına başladığı duyurulur. Çok geçmeden heyet emeklerinin karşılığını alacak, dönemin gazetelerinde oyuncuların telaffuz sorununda olumlu gelişmeler kaydedildiği söylenecektir. Komite üyelerinin çoğu, Vatan yahut Silistre'nin temsilinden sonra sürgün edilir. Ahmet Midhat ve Ebüzziya Tevfik, Rodos'a; Nuri ve Hakkı Bey,

Akkâ'ya; Namık Kemal de Kıbrıs'a gönderilir (And, 1976: 59-64). Komite, dört beş ay gibi kısa bir süre faaliyet göstermesine rağmen, Türk tiyatrosuna katkıları oldukça fazladır. Dönemin gazeteleri, komitenin çalışmalarını takdir eder. Telaffuz sorununun çözüldüğü, süreli yayınlarda dile getirilir.

Âli Bey'in oyunları, komitenin dağılmasından sonra da Osmanlı Tiyatrosu'nda sahnelenmeye devam eder. Tiyatro 1884 yılında, Ahmet Midhat Efendi'nin *Çerkes Özdenleri* oyunu gerekçe gösterilerek bir gecede yıktırılır. Âli Bey'in oyunları tiyatronun son yıllarına kadar repertuvarda kalır.

1.2.5. Tanzimat Tiyatrosu ve Seyirci İlişkisi

Tanzimat'la başlayan Batı tarzındaki tiyatro, birçok yeniliği beraberinde getirir. Yeniliklerden biri seyircilerle ilgilidir. Türk seyircisi karagöz, ortaoyunu, meddah ve hokkabazlık gibi geleneksel gösteri sanatlarına aşinadır; ancak yeni tiyatronun dinamiklerinin alışık olunandan çok daha farklı olması, yazarların seyirciye yönelik çalışmalar yapmalarına sebep olur. Birbirinden kesin sınırlarla ayrılmayacak üç aşamadan söz etmek mümkündür: oluşturma, bağlama ve eğitme.

Oluşturma aşamasında kumpanya direktörleri ve yazarların iş birliğiyle Türk seyircisinin tiyatroya çekilmesi hedeflenir. Yeni tiyatro, kendi seyircisini oluşturmayı dener: Bu amaçla gazete ve dergilerde yayımlanan yazılarda tiyatronun faydalarından bahsedilir. Piyeslerin özetleri verilerek izleyicide merak duygusu uyandırılır. Namık Kemal, *Mukaddime-i Celâl*'de hayâl ve ortaoyununu "sû-i edeb" işlerden görerek insanları "eğlencenin en faydalısı" tiyatroya yönlendirir. Âli Bey, Diyojen'deki bir yazısında Beyoğlu'nda Fransızca temsillere giden alafranga Türkleri eleştirir. Millî tiyatroyu tesis etme hususunda teşvik edici cümleler kurar. Pek çok yazar, uyarlamalarıyla yabancı oyunları yerlileştirir. Türk seyircisinin seyir zevkini göz önünde tutarak onları kazanmaya çalışır.

Yazarların yanında tiyatro ortakları da seyircinin tiyatroya çekilmesi için çaba sarf eder. Güllü Agop, kadınların temsillerde bulunabilmesi için özel localar yaptırır ve onlar için bilet fiyatlarını daha uygun tutar. Her bütçeye uygun olması için bilet fiyatlarını çeşitlendirir. Abonelik sistemini uygulayarak seyirciyi teşvik eder (And, 1972: 96-101). Atılan adımlar, öncelikle seyirciyi tiyatroya çekmek ve İstanbul

halkında tiyatro kültürü oluşturmak içindir. Batı etkisindeki Türk tiyatrosunun ilk evrelerinde halk meydanlar, kahvehaneler ve hanlardan tiyatro binalarına yönlendirilir. Değişimle birlikte çeşitli problemler ortaya çıkar. Sorunların nedeni, geleneğin meydana getirdiği davranış kalıplarıyla modern seyirci algısının uyumsuzluğudur.

Göstermecî üslup ve açık biçim, geleneksel tiyatronun özellikleridir. Tanzimat tiyatrosu, benzetmecî ve kapalı biçim niteliklerini taşır. Kapalı oyunlar bütünseldir. Oyunlarda yapı, bütünün dışına çıkamaz. Açık biçimdeki gösteriler ise sınırlar arasına sıkışmaz. Her an her şeyin meydana gelebileceği özgür bir yapıya sahiptir (And, 1970b: 26). Geleneksel ve modern tiyatronun biçimsel farklılıkları, seyircinin oyunu seyrederken gireceği davranış kalıplarını belirler. Geleneksel tiyatro mekânında oyuna müdahale etmekte sorun görmeyen seyirci, serbest davranmaya meyillidir. Kahvehanede karagöz oyunu izlerken yanındaki kişiyle sohbet etmesi ya da ortaoyunu izlerken kendisine seslenen oyuncuya cevap vermesi, o dönem için ayıplanan davranışlardan değildir. Fakat yeni tiyatronun seyirciden beklentileri tamamen farklıdır. Sahne ve seyircinin alanları birbirinden kesin çizgilerle ayrılır ve sahnelenme sırasında mutlak sessizlik aranır. Oyuncuya laf atmalar, seyir sırasında sohbet etme ya da rahatsız edici şekilde yemek yiyip sigara içmek artık hoş karşılanmaz.

Tanzimat tiyatrosunda seyirci olmak, bireyi sokakta olduğundan daha farklı davranmaya yöneltir. Eski gösteri sanatlarının eğlence anlayışıyla “uygar” tiyatronun sundukları bambaşkadır. Yüzlerce kişi kapasitesi bulunan tiyatro binalarındaki gösteriler, daha nizamî olmak zorundadır. İzleyicilere karşı kontrolcü bir tutum takınmak gerekir (Koçak, 2011: 276). Tiyatro sahipleri ve yazarlar, seyircilerin tiyatrodaki davranışlarını şekillendirmek için onları uyarırlar. Yapılan uyarılar herkesin bilet numarasına göre koltuğuna yerleşmesi, temsil sırasında sigara içilmemesi ve oyun sırasında gürültü yapılmaması gibi belli başlı görgü kurallarının uygulanmasına yöneliktir.¹

¹ Seyircinin eğitilmesi meselesi sadece Tanzimat Dönemi’yle sınırlı değildir. Cumhuriyet Dönemi’nde özellikle Ertuğrul Muhsin’in bu husustaki katı kuralcılığı dikkat çeker: 1927’de hazırladığı “*Tiyatro Adabı*” başlıklı broşürde, Namık Kemal’in aksine, tiyatronun “eğlence yeri değil, büyükler mektebi” olduğunu belirtir. Seyirci olabildiğince temiz giysilerle salona gelmelidir. Perdenin açılıp kapanmasına kadar geçen sürede tek bir kelime bile edilemez. Isık çalmak, ayakları yere vurmak ve gerekli gereksiz alkış yapmanın yanlışlığı, yapılan diğer bir uyarıdır (Akçura, 1992: 17).

1.2.6. Batı Etkisindeki Tiyatro ve Oyunculuk

Ortaoyunu ve köy seyirlik oyunları, hem sahne düzeni hem de oyuncu-seyirci ilişkisi bakımından Tanzimat tiyatrosuyla tamamen farklı özelliklere sahiptir. İlkel tiyatrodaki seyirci ve oyuncu arasında ayrım yoktur. Yeri geldiğinde seyirci aktif olur, replikleri veya danslarıyla oyuna dahil olur. İlkel insan ritüellerinden başlayarak köy seyirlik oyunlarına kadar seyirci-oyuncu birlikteliği devam eder. Suflörsüz, metinsiz oynanan ortaoyununda, oyuncular seyircilerin tam ortasındadır. Seyirci ve oyuncunun yerinin birbirinden kesin sınırlarla ayrıldığı söylenemez (Nutku, 2013a: 319-320). Tanzimat tiyatrosuyla birlikte benimsenen benzetmeci yapıda, oyuncu ve seyirci arasındaki hudut, net çizgilerle çizilir. Oyunlar ve oyuncular, giderek profesyonelleşir; metin ve suflör gibi unsurlar, tiyatrodaki temel öğelerden biri hâline gelir.

Yeni tiyatronun oyuncu açısından belli başlı üç büyük meselesi vardır: kadın oyuncuların sahneye çıkması, Ermeni oyuncuların dil problemleri ve amatörlik. Başta azınlık oyunlarında dahi kadın rollerine erkekler çıkar. Zaman geçtikçe özellikle Ermeni kadınları sahnede yer bulur. Benzetmeci tiyatronun yaratmak istediği yanılsama için de kadın rollerinin kadınlar tarafından canlandırılması daha uygundur. Ermeni kadınları, Türk kadınının sahnede yer almasından önce, tiyatrodaki bu eksikliği giderir.

Oyuncunun telaffuzu, metnin anlamının aktarılması için önemlidir. Bir deyişteki vurgulamaların yerleri değiştiğinde, her defasında yeni anlamlar kazanır. Oyuncunun rolündeki sözcüklerin anlamlarına vakıf olması, yazarın planladığı kompozisyonu net bir biçimde seyirciye ulaştırır. Oyuncudan beklenen “kelimelerin yaşayan içeriğine sesin canlı süsünü” eklemeleridir (Stanislavski, 2012: 85-86). Osmanlı Tiyatrosu’ndaki roller, çoğunluğu Ermeni kökenli oyuncular tarafından canlandırıldığından, sahnede diksiyon sorunu mevcuttur. Âli Bey’in diksiyon hocalığından önce, seyircilerin şikâyet ettiği şeylerin başında, Ermeni oyuncuların yanlış telaffuzları gelir. Bir meddahın, hayâlbazın oyununda ya da ortaoyunu gösterisinde karşılaşılmayan telaffuz sorunu, Gedikpaşa’ya eğlenmeye giden seyircinin kulağını tırmalar. Güllü Agop problemi iki yolla çözmeyi dener: İlk olarak tiyatroya oyuncu temin etmek için gazetelere ilan verir. İkinci olarak da komite

kararıyla Âli Bey hoca tayin edilir. Yazar, provalara katılarak oyunculara telaffuz dersi verir. Çabaların olumlu etkisinin Gedikpaşa sahnesine sirayet ettiği söylenebilir. Âli Bey'in çalışmaları zamanla sonuç verir; o dönemde çıkan gazeteler, oyuncuların diksiyonlarında fark edilir bir düzelme yaşandığını belirtir.

Âli Bey, Ebüzziya Tevfik'in oyununun temsili üzerine kaleme aldığı yazısında, oyuncuları iki açıdan eleştirir. Yazar, oyuncuların laubali davranışlarını ve sahne almadan önce ön hazırlık yapmamalarını doğru bulmaz:

Ecel-i Kazâ'nın sûret-i icrâsına gelince haber aldığımızı göre oyuncular bu oyunu topu topu üç defa tekrar eyledikleri hâlde, oynamış olduklarından şu hâle bakılır ve oyunun nezâketi dahi hesâba katılırsa kendilerine herhâlde âferin demeğe mecbûr kalacağız. Lâkin biz âferini Ecel-i Kazâ gibi nâzik bir oyunu üç defada bu kadar oynayabilmekle tahsîn etmeğe memnûn olamayız. Bu gibi oyunlar aylarca tekrara muhtâc olduğu cihetle eğerçi bunlar yirmi otuz defa tekrar edip de ba'de be-hakk-ı icrâ edilmiş ola idiler o zaman kendilerinden daha ziyâde memnûn kalırdık. (Ecel-i Kaza, 1288)

Âli Bey profesyonel tiyatrodaki, üç defa provanın yeterli olmayacağı görüşündedir. Profesyonel bir tiyatrodaki, repertuvarın ve prova sayısının artırılmasını bekler. Söz konusu yazı, Türk edebiyatında tiyatro eleştirisinin ilk örneklerinden olduğu için değerlidir. Âli Bey, eleştirirken objektif kalmaya gayret gösterir. Oyunun beğenmediği yönlerini, gerekçeleriyle birlikte açıklar. Yazar eleştirisinde, metin merkezli değildir. Tiyatro sanatının diğer unsurları olan seyirciyi, sahneye koyucuyu ve oyuncuları da hesaba katar.

İKİNCİ BÖLÜM

ÂLİ BEY'İN OYUNLARINDA YAPI VE TEMA

2.1. OYUN BİLGİLERİ

2.1.1. Misafiri İstiskal

Âli Bey'in ilk telif eseri, tek perdelik bir komedi olan *Misafiri İstiskal*'dir. Oyun kitap olarak 1287 [1871] senesinde, Şevki Bey'in matbaasında basılır.¹ Piyeste, can sıkıcı bir komşunun verdiği rahatsızlık ve ev sahibinin komşuya karşı giriştiği başarısız kurtulma çabaları işlenir.

Diyojen'in muhtelif nüshalarında, Âli Bey'in *Misafiri İstiskal*'le birlikte birkaç oyununun daha satış ilanı mevcuttur. Gazetedeki çoğu yazısında olduğu gibi, eserlerin "bir zat"a ait olduğu belirtilir:

Bir zâtın eser-i hâmesi olan (Ayyar Hamza) üç fasıl komedyâ Bahçekapısı'nda tenbâkûcu Hüseyin Ağa ve Çenberlitaş'ta tütüncü Celil Ağa ve cümle kıraathaneler ile gazete müvezzilerinde yedişer kuruşa satılmaktadır. (Kokona Yatıyor) ve (Misafiri İstiskal) nam komedyalar dahi üçer buçuk kuruşa mezkûriyelerde satılmaktadır. (Başlıksız, 1287)

Düyûn-ı Umûmiye idaresinden iş arkadaşı Ali Muzaffer², Âli Bey'in ölümünden sonra *Misafiri İstiskal*'i kendi çıkardığı Muzaffer dergisinde tefrika eder. Derginin 15 Eylül 1324 [28 Eylül 1908] tarihli 8. sayısında başlayan tefrikaya yazdığı mukaddimede, eserin vaktiyle Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynandığını teyit eder:

Bu eser Düyûn-ı Umûmiye direktörü merhûm Âli Bey'in âsârından olup kendi hediyesidir. Vaka da kendi başından geçmiş olmak üzere meşhûrdur. (Misafiri İstiskal) bizde tiyatro müessislerinin birincilerinden olan Âli Bey'in en güzel komedyalarından olmak münâsebetiyle mukaddemâ Gedikpaşa'daki mahûd tiyatrodâ bir defa mevki-i temâşaya konulmuş imiş. (Mukaddime, 1324)

Eser Cumhuriyet Dönemi'nde yeni yazıyla iki defa yayımlanır. İlk olarak Şemsettin Kutlu tarafından 1974'te, *Lehçetü'l-Hakâyık* başlığı altında basılır. Piyesin

¹ Yapılan alıntılarda bu baskıdan faydalanılmıştır.

² Ali Muzaffer Bey: Osmanlı yazarlarından olup İstanbulludur. 1330/1911 senesinde Üsküdar'da vefat edip Karacaahmet Mezarlığı'na defnedilmiştir. Direktör Âli Bey'in Düyûn-ı Umumiye'den iş arkadaşıdır. Âli Bey'in kimi eserlerinin basılmasını sağlamıştır. Otuz kadar eseri vardır. Bunlardan bazıları: Bir Sergüzeşt, Balonla Seyahat, Teracim-i Ahval-i Meşahir, Zelzele Hakkında Malumat (Bursalı Mehmet Tahir, 1972: 47).

T. Yılmaz Ögüt tarafından hazırlanan ikinci baskısı da günümüz Türkçesine uyarlanmıştır.

Âli Bey metnin sonuna eklediği notta, oyunun ortaya çıkış hikâyesini anlatır:

Bu vaka tiyatro için gâyet ehemmiyetsiz bir şey ise de aynıyle bir mahalde vukû bulmuş olduğundan ve bir de memleketimizin âdât ve ahlâkça tarîze şâyân pek çok hâllerini muhtevî bulunduğundan şu sûretle oyun olarak bi't-tertip Bâb-ı Âli karşısında, Şevki Bey'in matbaasında tab' olundu. (Âli, 1287a: 53)

Töre komedyalarında toplum, gelenek ve göreneğin aksayan yönleri eleştirilir. Âli Bey'in oyunu yazmaya başlamadan önceki hedefinin, memleketin ahlâk ve âdetlerinin eleştirilmeye lâyık olan hâllerini, piyes olarak ortaya koymak olduğu bellidir. Ancak *Misafiri İstiskal* bir töre komedisi değildir. Dönemin oyunları için kesin bir tür ayrımı yapmak zordur; çünkü dolantı, töre ya da karakter komedyalarının öğeleri, bir tanesi baskın olmakla birlikte, piyeslerin içinde karıştırılır (And, 2017: 99). Bahsedilen oyunda baskın olan öğe, dolantı/entrika komedilerine özgü birbirlerine bağlanmış durum ve hareketlerin komik yönleridir.

Misafiri İstiskal kaleme alındığında, Tanzimat tiyatrosu ilk devrelerini yaşamaktadır. Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'ni Tercümân-ı Ahvâl'de tefrika etmesinin üzerinden yaklaşık on yıllık bir süre geçmiştir. Bu müddette tertip edilen oyunların çoğu ya tercüme edilir ya da adaptasyon yöntemiyle Türk yaşamına uydurulur. Tanpınar; Şinasi, Ahmet Vefik Paşa, Direktör Âli Bey ve Teodor Kasap gibi yazar ve mütercimlerin az çok tiyatro zevkine ve tiyatro vakası icat kabiliyetine sahip olduğunu belirtir (Tanpınar, 2007: 271). Âli Bey de sahip olduğu icat kabiliyeti ve tiyatro zevkini, günlük yaşamında karşılaştığı bir vakayı oyunlaştırarak sahneye taşır.

1868'den itibaren Gedikpaşa Tiyatrosu'nda, Türkçe oyunlar sahnelenmeye başlar. İlk gösteriler tercüme yoluyla edinilen tecrübelerden oluşur. Güllü Agop yabancı eserlerden yapılan çevirilerin, Türk seyircisinin ilgisini yeterince çekmediğini görünce, *Leyla ve Mecnun* hikâyesini beş perdelik bir piyes biçiminde adapte ettirerek 1869 senesinde oynatır. Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den tercüme ettiği *Zor Nikahı*, ilk defa 1869 senesinde oynanır. Türk tiyatrosunun gelişmesi ve seyircisinin teşekkül etmesi için yerli konulara eğilen, Türk yazarlarının kaleminden çıkan oyunlara ihtiyaç vardır. Türk diline hâkim oyuncuların yetişmesi ve yazarların oyun yazmaya teşvik edilmesi için Güllü Agop, 1869 yılının Mayıs ayında Terakki gazetesine bir ilan verir. İlanın içeriği, Türkçeye hâkim okur-yazar oyuncuların arandığı, icra olunmak üzere oyun yazacakların oyunları da eğer halk tarafından

rağbet görürse hasılatı yüzde onluk pay alacaklarına daırdır. İlandan sonra Türkçe telif piyeslerin sayılarında artış görülür. *Misafiri İstiskal* de bu yıllarda yazılır ve Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenir (Sevengil, 1961: 58-63).

Mümeyyiz gazetesinin 26 Şaban 1286 [19 Kasım 1869] tarihli 91. sayısında, “*Gedikpaşa Tiyatrosu idâresi tarafından vârid olan îlannâmedir*” başlıklı bir yazı yayımlanır. Yazıda ramazan ayında gösterime girecek oyunların listesi bulunur. Listede komedyâ başlığı altında, Âli Bey'in elimizde metni bulunmayan oyunu *Tosun Ağa* ve *Misafiri İstiskal*'in oyun ilanı bulunur. Dizgideki hatadan dolayı piyesin adı, “Misafiri İştigal” olarak yer alır. Böylelikle oyunun 1869-1870 sezonunda sahnelendiği görülür.

2.1.2. Kokona Yatıyor

Âli Bey'in adaptasyon yöntemiyle Türkçeye kazandırdığı ilk yapıt, bir perde ve on üç sahneden oluşan *Kokona Yatıyor*'dur. Metin And'ın tespitine göre, eski kaynaklarda telif olduğu iddia edilen oyun, aslında Eugène Grangé ve Victor Bernard'ın *Madame est Couchée* adlı yapıtından uyarlanmıştır (And, 1970a: 132).

Yazarın sağlığında iki defa basılan piyesin ilk baskısı Tasvîr-i Efkâr Matbaasınca yapılır. Eserin tiyatro sezonunun açıldığı ramazan ayından bir ay önce yapılan ilk baskısı, Hicrî Şaban 1287 [Ekim/Kasım 1870] tarihlidir. Bu baskıda Âli Bey'in diğer eserlerinde olduğu gibi, kitabın “Bir Zat” tarafından kaleme alındığı belirtilir: “Bir zat tarafından tercüme ve tertîb olunan komedyalar cümlesinden bu komedyâ cüzü, Tasvîr-i Efkâr Matbaasında basılmış ve icrâ-yı sâiresi dahi peyderpey basılmak üzere bulunmuştur” (Âli, 1287b: 40). *Kokona Yatıyor*'da da noktalama işaretlerinin kullanım alanları ve işlevlerine dair, okuyucuya bilgilendirmelerde bulunulur.

Eser ikinci defa olarak yirmi sekiz yıl sonra basılır. İkinci baskı, Yuvanaki Panayotidis Matbaası'nda yapılır ve 1315 [1897/1898] tarihini taşır.¹ Bu baskıda eserin Âli Bey'e ait olduğu söylenir ve alt satırda yazarın “Düyûn-ı Umûmiye direktörü” olduğu bilgisi verilir. *Kokona Yatıyor*'un birinci ve ikinci baskıları arasında bazı farklar vardır. Farklar oyunun yapısından ziyade, diyaloglar üstünde

¹ Yapılan alıntılarda ikinci baskıdan faydalanılmıştır.

yapılan ufak çaplı değişikliklerdir. Baskılar arasında tespit ettiğimiz farklar, aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Tablo 3: *Kokona Yatıyor* Baskılar Arası Farklar

<i>Kokona Yatıyor</i> Birinci Baskı (1287b)	<i>Kokona Yatıyor</i> İkinci Baskı (1315b)
Domino maske dedikleri yüzlük takılıp gidilen balolarda giyilen bir nevi esvâbın adıdır.	Domino maske takılıp gidilen balolarda giyilir bir nevi libâsın adıdır.
Hele şu mâmeleki... Mosko elinden kurtulmuş gaza malını meydana çıkaralım. (9)	Hele şu nevâleyi meydana çıkaralım. (10)
Burada hiç olmazsa Mosko basar korkusu yok... (9)	Burada hiç olmazsa korku yok. (11)
Bense bununla cebr-i noksân ederim tasavvurunda idim... (14)	Bense bununla cebr-i mâfât ederim tasavvurunda idim... (16)
Bir parça şu börekten yiyeyim bari. (21)	Bir parça şu paneden yiyeyim bari. (24)
KOSTAKÎ – (Böreği keserek kendi kendine) (27)	KOSTAKÎ – (Paneyi keserek kendi kendine) (30)
Bu ise daha masume! El değmemiş... (31)	Bu ise daha körpe! El değmemiş... (34)

Kaynak: (Yazar tarafından üretilmiştir)

İlk baskıda çeşitli deyimlerin ve argo sözcüklerin açıklamaları, dipnot yöntemiyle verilir. İkinci baskıda açıklamalara rastlanmaz. Âli Bey, dil konusunda hassastır; dönemin yazı dilinde yer alması garipsenen ya da kimi okurların yabancılık çekeceğini düşündüğü yerlerde, kelimelerin anlamlarını verir. Örneğin; “nevâle” sözcüğünü “mâide manâsına müstameldir.”, “kapağı atmak” deyimini “bu tâbir avâm beyninde pek meşhûr ve müstameldir.”, “zamkinoz” argo kelimesini “bu dahi avâm lisânında sıvışmak manâsına müstameldir”, yine “keriz etmek” argo sözcüğünü “keriz tâbiri avâm beyninde eğlence manâsına müstameldir” şeklinde açıklayarak okura yol gösterir.

Yazarın piyesleri arasında *Kokona Yatıyor*, *Ayyar Hamza* ile birlikte seyirciyle en fazla temas eden oyundur. İlk olarak 1871 sezonunda Madam Uykuda adıyla sahnelenen oyun, daha sonra 1872 sezonunda *Kokona Yatıyor* adıyla seyircinin karşısına çıkar. Oyun, popülerliğini sonraki yıllarda da sürdürür. Gerek Gedikpaşa Tiyatrosunca gerekse farklı tiyatro topluluklarınca yıllar boyu sahnelenir ve göstermeliklerde farklı adlar alır. Piyesin bilinen isimleri: “*Kokona Yatıyor*”,

“Madam Uykuda” ve “Hanım Uyuyor”dur (And, 1976). *Kokona Yatıyor*, sahnede seyirci önünde yakaladığı başarısını, ilerleyen yıllarda çeşitli baskılar aracılığıyla okurun karşısında da sürdürür. Harf devriminin gerçekleşmesinden bir süre önce, eski harflerle Tefeyyüz Matbaası tarafından yeniden yayımlanır. Yeni harflerin kabul edilmesinin ardından günümüze değin birçok baskı yapar. Latin harfleriyle olan ilk baskısı 1961 senesinde, Doğan Aksan tarafından hazırlanarak Dün-Bugün Yayınevinde yayımlanır.

Âli Bey, Teodor Kasap ve Ahmet Vefik Paşa, Şinasi’nin açtığı çığırın takipçisidir. Söz konusu yazarlar, eserlerinde mahallî unsurlara sıkça yer verirler ve geleneksel tiyatrodan faydalanırlar. O dönemde karagöz, tuluat gibi geleneksel tiyatroya tamamen karşı çıkan, bunlardan faydalanmanın mümkün olmayacağını düşünenler ve yerli tiyatronun inşasında ortaoyunundan, tuluattan kesinlikle faydalanılması gerektiğini düşünenler olmak üzere iki cephe mevcuttur. Teodor Kasap ve Âli Bey gibi isimler, ikinci görüşün destekçilerindendir (Taner, 1966: 737-738).

Diyojen’in yaklaşık üç yıllık yayın hayatı süresince, dergide tiyatroya dair pek çok yazı çıkar. Teodor Kasap’ın 168. sayıda yayımladığı “*Osmanlı Tiyatrosu Meselesi*” başlıklı yazısı, yerli tiyatronun hangi temeller üzerine inşa edilmesi gerektiği hakkında görüşlerini içerir:

Bize gelince. Bizim için tiyatroyu ne Yunan’dan ne Roma’dan ne Fransa’dan ne de İngiltere’den almağa ve onlara tatbîk etmeğe hâcet yoktur. Gerek tatbîk ve taklit sûretiyle olsun ve gerek mine’l-kadîm mevcûd bulunsun halkımızda tiyatro fikri ve elimizde bir de tiyatro vardır ki ismine (Zuhûrî) diyoruz.

İmdi Zuhûrî denilen tiyatro, terakkiyât-ı zamâneye nispetle geride kalmış da şimdi ihtiyâcımıza gayr-ı kâfi bulunmuş ise bunu bugünkü ihtiyâcımıza kâfi olabilecek dereceye îsâl etmeliyiz. Yani Zuhûrî’yi şimdi oynamakta olduğu avlulardan veyâhut ahır gibi yerlerden çıkarıp Gedikpaşa Tiyatrosu gibi bir muntazam yere götürmeliyiz. Ecel-i Kazâ gibi dramları ve buna mütenâsip olan komedileri orada onlara oynatmalıyız.

Yoksa Zor Nikâhı’nı Türkler zorla dahi beğenemezler. Hele Kokona Yatıyor’u ihtimâl ki Hristiyanlar dahi hoş göremezler. (Osmanlı Tiyatrosu Meselesi, 1288)

Teodor Kasap, Batı’dan tiyatroyu almaya gerek olmadığını belirtir. Türklerde mevcut olan ortaoyununun revize edilerek günün şartlarına uydurulmasını önerir. Gedikpaşa’da gelişigüzel tercüme edilen ya da adaptasyonla kültüre uydurulan oyunlar, o dönemde tartışmalara yol açar. Zaten mevcut olan telaffuz probleminin yanında, bir de Osmanlı toplumuna, geleneklerine karşıtlık oluşturacak konulara

sahip oyunlar tepki çeker. Teodor Kasap'ın telaffuz meselesi için çözümü, ortaoyunu sanatçılarını Gedikpaşa gibi modern tiyatro sahnesine çıkartmaktır. Aksi hâlde ne Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den yaptığı uyarlamaların ne de *Kokona Yatıyor*'un Osmanlı seyircisince başarılı sayılmasına imkân yoktur.

Kokona Yatıyor'un şahıs kadrosu dört kişiden ibarettir. Âli Bey'in tiyatroları içinde, en az kişi sayısına sahip olan piyesidir. Oyundaki şahıslar: Ev sahibi Çelebi Kostaki, onun beslemesi Elenko, yan evin uşağı ve beslemenin nişanlısı Yanko ile dominolu kadın, yani kokonadır.

Kokona Yatıyor, eleştirilerin hedefinde olan bir piyestir. Âli Bey, oyunu adapte ederken gelebilecek eleştirilere önlem olarak, vakayı azınlıklar arasında geçirir:

XIX. yüzyılın ikinci yarısında yazılmış tiyatro eserlerinde, kadının toplum hayatına karışmaması, örtülü yaşaması ve yakın akrabalar hariç erkekten kaçması yüzünden sahnede insan hayatını tam bir şekilde aksettirmeye imkân yoktu. Erkek ve kadının sadece hısım akraba arasında beraber görüldüğü bir toplumda, ahlâkın değilse bile geleneğin büyük bir baskısı var demektir. Bu sebeple Âli Bey, Kokona Yatıyor'u hiçbir zaman bir Osmanlı ailesinde geçen bir komik olay gibi gösteremezdi. Vakayı azınlıkların hayatına aktarmak zorundaydı. (Akı, 1963: 43)

Niyazi Akı'nın da belirttiği üzere Âli Bey'in vakayı bir Osmanlı ailesinde yaşanıyormuş gibi tertip etmesi, devri için olanaksızdır. Aksi hâlde sansür heyeti ve dönemin seyircisi, şüphesiz böylesi bir duruma tepki gösterecektir.

2.1.3. Ayyar Hamza

Ayyar Hamza, Rebiyülahir 1288'de [Haziran/Temmuz 1871], Şevki Bey Matbaası'nda basılır. Cumhuriyet Dönemi'nde de çeşitli yıllarda, farklı yayınevleri tarafından yeni harflerle yayımlanır. Direktör Âli Bey'in Latin harfleriyle en fazla baskı yapan eseri *Ayyar Hamza*'dır.

Molière'in *Les Fourberies de Scapin* adlı oyunundan adapte edilen piyes, yazıldığı dönemde takdir edilir. Dönemin periyodiklerinde *Ayyar Hamza*, Ahmet Vefik Paşa'nın aynı eserden uyarladığı *Dekbâzlık*'tan daha başarılı bulunur. Âli Bey'in atasözleri ve deyimlere verdiği önemi göstermek için üç eseri karşılaştırmak yerinde olacaktır:

Tablo 4: *Scapin'in Dolapları, Ayyar Hamza ve Dekbâzlık Karşılaştırması*

<i>Scapin'in Dolapları</i>	<i>Ayyar Hamza</i>	<i>Dekbâzlık</i>
OCTAVE: Of! İş işten geçtikten sonra nasihat versen neye yarar, anca biraz daha öldürür beni. (14)	SENÂ: Canımı sıkıp yatma sen de Allah'ı seversen! <u>Araba kırıldıktan sonra yol gösteren çok olur.</u> (5)	HÜSREV BEY: Aman vakitsiz sözlerinle canımı çıkarıyorsun. (4)
SCAPİN: Evet, aramızda ufak bir itiş kakış yaşandı. (15)	HAMZA: Evet, hokkabazlık edelim derken az kalsın <u>hokkanın altına gidiyorduk.</u> (7)	HAMZA: Evet, bana bedmuamele etti, pranga mranga dediler gücendim. (6)
SCAPİN: Yuh sana! Beceriksiz! O bunaklar benim elimde olacaklardı ki, ikisini de parmağımda oynatırdım valla. (19)	HAMZA: Yazık yazık! Bilmez misin ben nice şeytan gibi akıllı geçinen herifleri <u>parmağımın ucunda oynattım?</u> (13)	HAMZA: Sen utanmıyor musun koskoca kartoloz herif? Bir düzen bezen yapamıyor musun, kafanda bir dolap kuramıyor musun? (9)
ARGANTE: Şu demek oluyor ki, senyör Geronte, başkalarının yaptıkları hakkında karar verirken insan daha dikkatli olmalı; ve başkalarına nasihat vermek isteyenler, kendilerinde her şey doğru mu, önce ona bir bakmalılar. (31)	MUHTEREM: Muradım, şu oluyor ki; halkın iyiliğine fenalığına öyle çarçabuk hükmetmemelidir. Meşhur sözdür, buna <u>“Elin gözündeki çöpü görüp de kendi gözündeki direği görmemek”</u> derler. (34)	MÜSTECAP ÇELEBİ: İşte şu demek ki ele taş atmazdan iptida kendimizi bir iyi bakmalı ve yoklamalı. (20)

Kaynak: (Yazar tarafından üretilmiştir)

Uyarlamanın başarılı bulunmasının sebeplerinden biri, Âli Bey'in halk söyleyişlerine fazlaca yer vermesidir. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar, “Ayyar Hamza sahibi Âli Bey'in o çok güzel dili” (Tanpınar, 2007: 425) diyerek, oyunun dil bakımından başarılı olduğunu belirtir. Âli Bey, eseri Türk seyircisine uygun hâle getirirken deyimler, atasözleri ve geleneksel Türk tiyatrosunun kalıplarını sıkça kullanır.

Ayyar Hamza, ilk olarak 20 Kasım 1871'de Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynanır. 1871-1872 yıllarını kapsayan tiyatro sezonunun en önemli oyunudur (Sevengil, 2015: 227). Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nda yıllarca sahnelendikten sonra, II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet yıllarında da repertuvarda kalmaya devam eder. Günümüzde de çeşitli tiyatro topluluklarınca sahnelenmektedir. Bu açıdan *Ayyar Hamza*, Âli Bey'in en çok sahnelenen oyunudur.

2.1.4. Geveze Berber

Güllü Agop 1870 senesinde, Türkçe piyes oynatma imtiyazını alır. Bu senenin repertuarındaki oyunlar, daha çok eski oyunların tekrarıdır (And, 1976: 49). Özellikle 1871 senesinden itibaren Türkçe oyunların türü ve sayısında artış görülür. Âli Bey'in ikinci telif eseri olan *Geveze Berber*, 1871'de kaleme alınır. İki perdeden oluşan piyesin ilk perdesi yedi, ikinci perdesi sekiz sahnedir.

Hicrî 1288 yılının Ramazan ayında, yani 1871-1872 sezonunda, Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahneye konan *Geveze Berber*, bir yıl sonra çeşitli düzeltmeler yapılarak yayımlanır. 1288 ramazanında oynanan piyes, 1289 senesinde Mekteb-i Sanayi Matbaası'nda basılır.¹ Âli Bey, metnin sonunda kitabın basılma sürecine dair çeşitli bilgiler verir; piyesin Tiyatro-yı Osmânî'de oynandığını belirtir. Yazar, gösterimden sonra eserin eksik noktalarını fark eder ve bu eksiklikleri bazı komik sahneler ekleyerek tamamlar:

İşbu komedyayı bir sene akdem âcizâne telif edip Gedikpaşa'da kâin Tiyatro-yı Osmânî'de umûmun nazar-ı temâşâsına arz ettirmiş idimse de muahharen birkaç yerinde noksânlık ve ıslâha ihtiyaç gördüğüm cihetle bu defa o noksânlarını bazı fikrât-ı mudhike ilâvesiyle mümkün mertebe ikmâl ederek Mekteb-i Sanayi Matbaasında tab' ettirdim. (Âli, 1289)

Âli Bey metnin başında, noktalama işaretleri hakkında bilgi verir. Bir süredir gerek matbu kitaplarda gerekse de süreli yayınlarda noktalama işaretleri kullanılmasına rağmen yazarlar, okura yol göstermesi için bilgilendirmelere başvurur. “Bazı İşârâtın Tarifi” başlığını taşıyan bölümde soru ve ünlem işareti, yay ayraç, üç nokta gibi noktalama işaretlerinin hangi amaçlar doğrultusunda kullanıldığı açıklanır:

? *İstifhâm işâreti*
! *Hayret ve hiddet ve meserret ve taaccübü imâ eder*
() *İçindeki ibâre hâli beyân eder*
... *Tekmîl olmayan ibârenin nihâyetinde ve parça parça söylenen lakırdının arasına konulur. (Âli, 1289)*

Darülbedayi'nin [İstanbul Şehir Tiyatrosu] kurulmasının ardından çokça yerli ve yabancı oyun sahneye koyulur. Batılı yazarlardan yapılan tercümeler ve çağdaş yazarların yazdığı oyunların dışında, geçmiş yılların yerli oyunları da sahnede yer alır. Âli Bey'in *Geveze Berber* adlı komedyası, tekrar sahnelenen oyunlar

¹ Yapılan alıntılarda bu baskıdan faydalanılmıştır.

arasındadır. Piyes, İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda iki kez oynanır (And, 1970a: 276). Piyes son olarak Trabzon Devlet Tiyatrosu’nca, 2018 yılında sahnelenir.

Geveze Berber yeni yazıyla T. Yılmaz Öğüt tarafından, 2006 yılında günümüz Türkçesine aktarılmış; Âli Bey’in “fıkra” başlığıyla ayırdığı sahneler, bu baskıda gösterilmemiştir.

2.1.5. Çingirak

Çingirak bir süre metni ortaya çıkmayan oyunlardandır. Gazete sayfalarında ya da hatıratlarda Âli Bey’e ait olduğu söylenen oyunun metni, 1970 yılında Metin And tarafından yayımlanır. And, Raif Ogan’ın kitaplığında çalışırken yazma bir tiyatro metninin olduğunu fark eder. Yaptığı incelemeler sonucunda, eserin Âli Bey’e ait *Çingirak* piyesi olduğunu tespit eder.¹ İki perdeden oluşan piyesin ilk perdesi dört, ikinci perdesi altı sahneyi içerir.

Piyes farklı tiyatro topluluklarınca, değişik dönemlerde sahnelenir. Göstermeliklerde farklı adlarla duyurulur: 1291’de [1875] *Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını*, 1292’de [1876] *Çingirak* adıyla, 1911’de tuluatçı Kel Hasan tarafından, 1918’de Naşit Topluluğu tarafından *Çingirak yahut İki Odalar Esrarı* adlarıyla oynanır. Metin And, metnin dilinin Âli Bey’in üslubundan farklı olduğunu belirtir. Elindeki yazma metnin, tiyatro topluluklarınca elden elde kopya edilerek orijinalinden sapmalara uğradığını söyler. Metinde telefon sözcüğünün geçmesi, eldeki metnin orijinal olmadığını kanıtıdır. 1876’da icat edilen telefon ile oyunun ilk duyurulduğu tarih uyuşmaz (And, 1970c: 142). Metnin değiştirildiğinin bir diğer göstergesi, kullanılan terimlerin farklılığıdır. Âli Bey diğer oyunlarında, sahne terimine karşılık olarak “fıkra” kelimesini tercih ederken Metin And’ın yayımladığı metinde “meclis” terimi kullanılmıştır.

Metnin orijinalinin henüz ortaya çıkmayışının sebebi, sansür heyetinin yasaklaması olabilir. Oyuna dair yayımlanan belgeler arasında, *Çingirak*’ın gerekçeli yasaklanma kararı mevcuttur:

¹ Araştırmalarımıza rağmen metnin orijinalini ve Metin And’ın yayımladığı yazma metni bulamadık. Yapılan alıntılarda, And’ın Tiyatro Araştırmaları Dergisi’nde yayımlanan “*Âli Bey ve Çingirak*” başlıklı makalesinden yararlandık.

Zaptiye Nezaret-i Âliyyesi'nin melfuf tezkeresinde Osmanlı Tiyatrosunda icra edilen Çingirak nam Türkçe oyunun hîn-i icrasında muhadderat-ı İslâmiyemizi tezyif ve çarşafli kıyafette aktrisler âdab-ı umumiyye muhalif harekâtta bulundukları menedildiği gibi mezkûr oyunun suret-i tertibine nazaran tashihin lüzumu beyaniyle icrası icabı ve neticenin izbarı işar olunur. Öyle bir piyes icrası için encümene müracaat ve memnu bulunduğu cihetle ilerde ruhsat-i muktaziyye talep ve istida olduğu takdirde icabına bakılacağı... 3 Nisan 1302 (15/4/1886), numara 124. (Dürder, 1963: 798)

Oyunda evli çiftlerin birbirlerinden habersiz eşlerini aldatmaları, yönetim tarafından hoş karşılanmaz. Özellikle sahnedeki kadınların çarşafli olması, Osmanlı Tiyatrosu'na çekilen ihtarın gerekçelerindendir. Piyes üzerindeki düzeltme taleplerinin yazar tarafından karşılanıp karşılanmadığını bilmiyoruz. Ancak ihtardan sonraki yıllarda da piyesin oynanması, bir şekilde sansürün üstesinden geldiğini göstermektedir.

Âli Bey'in birkaç metni, tuluatçılar tarafından değiştirilerek sahnelenir. Tuluat, modern tiyatrodan farklı özelliklere sahiptir. Metne bağlı olmadan, konusunun genel hatları çizilmiş oyunların sergilenmesine dayanır. Tuluatın bu yönleri, ortaoyunuyla benzerdir. Ancak tuluatta klasikleşmiş tipler yerine günlük yaşamdan kişiler ele alınır. Oynanan oyunlar, eski Kavuklu-Pişekar yapısından ayrı özellikler taşır: “Tuluat tiyatrosunda Batı tiyatrosunun yazılı eserleri alınır, olay örgüsü kuru bir iskelet haline getirilir, bu iskelet oyuncuların elinde kişisel yetenek ve becerilerle işlenip aslına hiç uymayan, farklı bir halde oynanırdı” (Sevengil, 2015: 400). *Çingirak* tuluatçılar tarafından değiştirilerek sahnelenen oyunlardandır. Metin And'ın belirttiği üzere piyes, II. Meşrutiyet'ten sonra da çeşitli tuluat topluluklarınca oynanmaya devam etmiştir.

Tuluatçılığın doğuşunda *Çingirak* piyesinin de etkisi bulunur. İlk tiyatro oyuncularımızdan Ahmet Fehim, tuluatçılığın doğuşunu anılarında anlatır: Tiyatro oyuncusu ve yönetmeni Tomas Fasulyeciyan, Güllü Agop ile kavga etmesinin ardından Gedikpaşa'dan ayrılır. Kumpanyadan çıktığında çalışmak zorundadır. Devlet tarafından Agop'a tanınan tekel, onun girişimde bulunmasını engeller. Fasulyeciyan'nın hamlesi, meşhur ortaoyuncu Kavuklu Hamdi'yi bulmak olur:

Düşünmüş taşınmış, nihayet meşhur Kavuklu Hamdi'yi bulmuş. Kulekapısı'nda Pirinççi'nin gazinosunu kiralamış ve orada saz için yapılmış küçük sahnede Hamdi ile kitapsız, suflörsüz “Çingirak” komedisini oynamıştı. Bu iş kazanç itibariyle Hamdi'nin çok hoşuna gitmişti. [...] Hokkabazın konuşması ile, Karagöz ve ortaoyununun “meydan”ından ve “yeni dünya”sından kurtularak sahnede dekor içinde ortaoyununun pusadları (elbise)

ile oyun oynamaya başlayınca iş çığırından çıkarak tuluata dökülmüş, bu sanat dalı tam manası ile vücut bulmuştu. (Alpman, 1977: 26)

Çingirak, tuluat tiyatrosunun oluşum sürecinde tetikleyici işlevi görür. Metinde tespit edilen ortaoyunu öğelerinin, metne müdahalede bulunan tuluat topluluklarınca eklendiği düşünülebilir.

2.1.6. Letafet

Âli Bey'in "mudhik opera" olarak belirttiği oyunu *Letafet*, 1315 [1897] tarihinde basılır.¹ Baskının üzerinde matbaa bilgileri yer almaz. Yazar bu yıllarda *Düyûn-ı Umûmiye* direktörüdür. *Seyyareler*, *Letçetü'l-Hakâyık* gibi eserlerini kurumun matbaasında bastırıp yakın çevresine dağıtır. *Letafet* de benzer şekilde, *Düyûn-ı Umûmiye* Matbaası'nda sınırlı sayıda basılan eserler arasındadır. Metin, Baha Dürder tarafından 1961 yılında, Latin harflerine aktararak yayımlanır.

Yazar "İhtar" başlığını taşıyan önsözde, birinci ve ikinci perdeleri 1291 [1874] senesinde yazdığını belirtir. O tarihten beri, bir köşede bekleyen yapıtını yirmi dört sene sonra, üçüncü perdeyi yazarak tamamlar. Aynı zamanda eserdeki manzum kısımların hece vezni ile yazıldığını söyler: "O zaman bazı ashâb-ı kalem beyninde bu misillü tiyatro oyunlarının manzûm parçaları hece hesâbıyla yazılmak fikri var idi. Binaenaleyh bu iki faslın eş'ârının kısm-ı küllîsi o yoldadır" (Âli, 1315c: 2). Müzikli tiyatro oyunlarında yer alan manzum parçalar, Tanzimat Dönemi eserlerinde genellikle hece ölçüsüyle yazılır. Âli Bey de metni yazarken yedili, sekizli, on birli ve on beşli hece vezinlerini kullanır.

Letafet'in ilk perdesi on altı, ikinci perdesi on sahneden oluşur. Sonradan yazılan üçüncü perde, iki tabloya ayrılır; ilk tabloda yedi, ikinci tabloda on sahne bulunur. Metnin manzum parçaları, Flütist Saffet Bey (Atabinen) tarafından bestelenir; ancak eser, sahnelenme imkânı bulamaz. Saffet Bey'e göre operetin sahnelenmemesinin nedeni, ülkede eseri sahneye çıkarabilecek opera sanatçısının yokluğudur (Sevengil, 2015: 524).

Baha Dürder, Âli Bey'in eseri "mudhik opera" olarak tanıtmaya rağmen *Letafet*'in operet özelliği gösterdiğini belirtir. Gülünçlü operada [opera-comique] metnin aslı düzyazı olarak yazılır, bestelenmek üzere yazılan kısımlar ise

¹ Yapılan alıntılarda bu baskıdan faydalanılmıştır.

manzumdur. Operet, minyatür opera-komik olarak adlandırılabilir. Mensur kısımlara manzum konuşma ve şarkılar ilave edilir. Müzik açısından operetler, gülünçlü operadan daha hafif ve eğlencelidir (Dürder, 1961: 22).

Letafet, operet özelliği taşıdığından bestelenmek üzere yazılmış pek çok koro, düo, trio ve şarkı parçası içerir. Korolar perde başı, ortası ve sonunda olmak üzere metne dağıtılır. Perde başlarında yer alan giriş koroları: ilk perdede satıcılar, seyirciler, bostancılar ve Naile'den oluşan koro (ss. 4-8), ikinci perdenin başında ağalar, koçucular ve kadınlar korusu (ss. 64-67), üçüncü perdenin ilk tablosundaki yeniçeri ağası, Nimet ve damat alayındakilerden oluşan koro (ss. 106-108) ve son tablodaki Manuk ve ayvazlar korusudur (ss. 128-130). Ara korolar, metnin çeşitli kısımlarında yer alır. Esere hareket katan bu korolar: kayıkla gelen kadınlar korusu (ss. 17-20), Çingeneler ve kızlar korusu (ss. 37-38) ve sahte damat alayı korusudur (ss. 138-141). Ayrıca her perdenin sonunda final koroları bulunur.

Yapıtta Muhsin tarafından seslendirilen iki romans (s. 15 ve s. 75); Abdi-Muhsin (ss. 45-49), *Letafet*-Muhsin (ss. 52-54), birinci perde finalinde yer alan Abdi-Hafize (ss. 55-56), Naile-Muhsin (ss. 77-79), İneyet-Manuk (ss. 91-93), *Letafet*-Muhsin (ss. 147-149) olmak üzere altı düo; Muhsin-Naile-Abdi (ss. 26-29) ve Muhsin-Naile-*Letafet* (ss. 114-116) olarak iki trio; Çingene kızlar tarafından seslendirilen aktüel bir şarkı (ss. 37-38) ve ikinci perdede Nimet'in söylediği düğün şarkısı (ss. 66-67) mevcuttur.

Manzum kısımların “parmak hesabı”yla yazılması, o dönem için genel bir eğilimdir. Nitekim Namık Kemal, manzum oyunların yazılmasında, konuşmaları aruza uydurmanın güçlüğünden hece veznini tavsiye eder. Abdülhak Hâmid'i de heceyle şiirler yazması için cesaretlendirir (Özgül, 2018b: 260). *Letafet*'te altılı, yedili, sekizli, dokuzlu, on birli ve on beşli gibi çeşitli hece vezinleri kullanılır. Genel olarak sekizli ölçü tercih edilir. Manzum parçalarda sabit kâfiye örgüsü kullanılmaz ve değişik şekiller denenir. Nadir olarak tercih edilen altılı ölçüsüyle yazılan parçaların konusu fal ile ilgilidir. Çingene kızı Naile, Muhsin'e fal baktığı sırada vezinli şekilde konuşur: “*Görünüz diyeyim / Kalbinizdekini / Size anlatayım / Gönlünüzdekini*” (Âli, 1315c: 28)

Manzum kısımlarda konuşmalar ezgili şekilde söylenir. Ayrıca gerçek mânî ve şarkı özelliği taşıyan parçalar da mevcuttur. Aşağıdaki parça, yedili hece ölçüsü ve mânî tipi kâfiye örgüsü [aaxa] ile yazılmıştır:

*Kızla dulun farkı var
Yaşlı olan dul arar
Genç iken evlenmeğe
Bakire kızlar yarar (Âli, 1315c: 106)*

Genelde manzum parçalar dörtlük şeklinde sıralanır. Bunun yanında farklı sayıda mısra kullanımı da mevcuttur:

*Eğer felek olursa yar
Nice ümitsiz iş uyar.
Tevekkeli dememişler
Çıkmadık candan ümit var.
Yarına dek sabre delim
Gün doğmadan neler doğar. (Âli, 1315c: 79)*

Letafet'te yer alan iki şarkıdan ilki, dönemin güncel ve meşhur köçek havasıdır. On birli hece ölçüsünün kullanıldığı şarkı, içeriği açısından Muhsin ve Letafet'in ilişkilerine uygundur. Oyunun son sahnelerinde Muhsin ve Letafet baş başa kalacaklar, sonunda evlenmelerine onay verilecektir:

*İnsafa gel behey canım insafa
Ben mailim o kaşları kemana
İkimizi bir odaya koysalar
Üstümüze altın kilit ursalar
Seni bana beni de sana verseler (Âli, 1315c: 38)*

Komik durumun yaratılmasında bazen manzum parçalardan yararlanıldığı görülür. Lala Abdi ve Hafize'nin atışması bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Kekeme damat İneyet'in kapıcı Manuk'la olan düosunda, benzer bir gülünçlük vardır. Hece ölçüsüyle ritim yaratılırken İneyet'in konuşma problemi, olayı komikleştirir:

*Bibi... Bizim... Düdü... Düğün
Bubu... bubu... bubu... bugün
Bibi... bibi.. bi bilseniz!
Gögö... gögö... gö görseniz!
Ne a... ne a... ne a... fe fet
Lala... Lala... Leta... fe fet
İa... ai...a... se seven!.. (Âli, 1315c: 91)*

Âli Bey oyunda, manzum kısımları değişik işlevlerde kullanır: Bu parçalar bazen kişilerin duygularını yansıtır ve atmosfer yaratmada etkilidir. Örneğin Çingene kızlarının okuduğu şarkı, mesire alanının şenlikli ortamını yaratır. Hece vezninin

çeşitli kalıpları ve farklı uyak şemaları, monotonluğu kırar. Operetlere özgü, hafif ve renkli havanın yaratılmasına katkı sağlar.

2.2. OYUN ÖZETLERİ

2.2.1. Misafiri İstiskal

Perde açıldığında evin kahyası Veli Ağa, salonda misafirlerin uyanıp uyanmadığını düşündüğü sırada, yan odadan Nadir Efendi ve oğlu Muhsin Efendi'nin seslerini işitir. Veli Ağa, ev sahibi Mümtaz Bey uyanana kadar vaktini misafirlerle geçirmek niyetiyle odaya girer. Nadir Efendi, kâhya ile selamlaşırken gözlüğünü yere düşürür. İkisi birden gözlüğü yerden almak için hamle yaparlar ve kafa kafaya çarpışıp birlikte yere düşerler. Böylelikle oyun boyunca sakarlıklardan kurtulamayacak olan Nadir Efendi'nin başına ilk kazası gelir.

İkinci fıkra [sahne], evin seyisi Memiş'in elinde eski bir başlıkla salona girmesiyle başlar. Seyis, salonun kapısından Veli Ağa'ya seslenir. Abdi Bey'in misafirlğe gelmek için eşek istediği haberini iletir. Abdi Bey, Mümtaz Bey'in bitişik evde oturan komşusudur. Yakın mesafe için binek istemesi, Veli Ağa'nın garibine gider. Misafirlik haberi kâhyayı rahatsız eder; çünkü evin beyi Abdi'den hiç hoşlanmamaktadır.

Mümtaz Bey, uyanıp konuklarının yanına gelir. Abdi'nin misafirlğe geleceğini duyunca sinirlenir. Böylelikle istiskal edilen misafirin Nadir Efendi ve oğlu değil, Abdi Bey olduğu anlaşılır. Mümtaz Bey'in hakaretleri sırasında, Abdi Bey'in salon kapısından geldiği görülür.

Abdi Bey kendini bilmeyen, sakarlıklarıyla insanlara zarar veren, ahmak bir adamdır. Geç kalmak korkusuyla merkebi beklemediğini ve yürüyerek geldiğini söyler. Mümtaz Bey misafirleri tanıştırır. Bu vesileyle Muhsin Efendi'nin musikişinas, Nadir Efendi'nin de onun babası ve ağır işiten bir ihtiyar olduğu anlaşılır. Nadir Efendi'nin kulağının ağır işitmesi, Abdi Bey ile aralarında yanlış anlamadan doğan komik durumlar ortaya çıkarır. Abdi Bey, Muhsin Efendi'ye şarkı söylemesi konusunda ısrar edince genç adamı sinirlendirir.

Muhsin Efendi, Abdi'nin şarkı ısrarından kurtulmak için kâhyanın çok güzel fıkralar bildiğini söyler. Abdi Bey bu defa, Veli Ağa'yı ısrarlarıyla bunaltır. Kâhya işini bahane ederek çıkar. Ev sahibi, Abdi'yi çabucak defedebilmek için öğle yemeğinin hazırlanmasını emreder. Abdi Bey, evvelki ısrarına geri döner; piyanonun başına geçerek Muhsin Efendi'ye şarkı söyletmekte kararlıdır. Muhsin Efendi, Abdi'yi susturabilmek için şarkı söylemeyi kabul eder. Abdi şarkıyı birlikte okumak ister. Sesinin gürülüğünü ispat etmek için avazı çıktığı kadar bağırır. Gürültüden rahatsız olan Nadir Efendi, yemeğe kadar kestirmek bahanesiyle odaya doğru yürürken Abdi Bey, yaşlı adamı yakalayıp arkasından sarılır ve yere düşmesine sebep olur.

Veli Ağa, birkaç hizmetkârla gelir ve misafirlere odaya geçmeleri gerektiğini, salonda öğle yemeği için hazırlık yapacağını söyler. Bunun üzerine Nadir Efendi, odadan çıkıp kütüphanenin önündeki sandalyeye oturur. Abdi, ihtiyarı burada da rahat bırakmaz. Kitap almak için kütüphaneye uzandığı esnada, birkaç kitabı Nadir Efendi'nin başına, yazı masasında duran mürekkep şişesini de halıya düşürür. Mendiliyle mürekkebi silmekteyken Mümtaz Bey'in seslenmesiyle misafirler sofraya geçer.

Abdi'nin sakarlıkları sofrada daha da artar. Çorbaya limon sıkarken limonu kâseye düşürür, herkesin üstüne çorba sıçratır. Ana yemek sırasında, ağzını mürekkepli mendille siler; yüzü simsiyah olur. Herkes Abdi'nin hâline gülmeye başlar. Mümtaz Bey sofradan kalkıp odaya kaçar ve orada gülmeye devam eder. Abdi Bey yaşananları anlamlandıramaz. Sofradakilere neden güldüklerini sorsa da yanıt alamaz. Ev sahibinin yanına gitmeye karar verir. Sofra örtüsünü setresiyle iliklediğinden, yerinden kalkar kalmaz masadaki her şeyi yere devirir. Nadir Efendi masayı tutmak isterken örtü göğsüne dolanır ve o da masadaki eşyalarla birlikte yere yuvarlanır.

Ev sahibi, Abdi Bey'i göndermenin yollarını arar. Muhsin Efendi, yalandan gezi planlayıp Abdi'yi önden savmayı ve onun arkasından eve dönmeyi önerir. Ev sahibi Mümtaz bu teklife sıcak bakmaz; çünkü Abdi'nin, onun arkasından gelinmediğini anladığında, eve gerisingeri döneceğini düşünür.

Abdi misafirlik boyunca, Nadir Efendi'nin başına sürekli bela açar: Yaşlı adam sigarasını yakmak üzereyken adamın elinden kavı alır, ihtiyarın parmağını

yakar. Sipariş edilen kahvenin şekersiz geldiğini görür, kendi kahvesini Nadir Efendi'nin bardağına boşaltır. Bardaktan taşan kahve ihtiyarın üstüne dökülür. Tavla oynadıkları sırada, pulu yüzüne fırlatır.

İkilinin tavla oynamasını fırsat bilen ev sahibi, istenmeyen misafiri usulüyle göndermenin çarelerini arar. Abdi'ye bir yere davetli oldukları yalanını söylemeyi düşünür. Böylece Abdi'nin evden gideceğini düşünür. Ancak Abdi akşam yemeğini burada yemek istediğini, sonra da donanma gösterisini izleyeceğini belirtir. Mümtaz Bey'le aralarında teklif olmadığını, ev sahibinin gitmesine kendisinin darılmayacağını söyler.

Evdekiler Abdi'ye veda edip salona çıkarlar. Mümtaz, gece yarısına kadar dışarıda kalmalarına sebep olduğu için kendini suçlar. Ev halkı önce evden gitme planları yaparken artık eve dönmek için bahane aramaktadır. Muhsin bunun üzerine yalandan kavga çıkarıp gitmekten vazgeçme fikrini ortaya atar. Mümtaz Bey kapının önüne gelerek seyise bağırır. Maksatları içerde tef çalıp oynamakta olan Abdi Bey'e seslerini işittirebilmektir. Mümtaz Bey, Abdi'nin dikkatini çekebilmek için Veli Ağa'yı döver. Çıkan gürültü Abdi'nin dikkatini çeker. Ev sahibi, seyisle kavga ettiğini söyleyerek gitmekten vazgeçtiğini belirtir. Böylelikle ev sahibi, geceyi dışarıda geçirmekten kurtulur.

Muhsin Efendi oyunun sonunda, "Acayip, şimdi Abdi Beyefendi ile birlikte olduğumuza hamdediyorsunuz." (Âli, 1287a: 56) diyerek Mümtaz Bey'e alaycı üslupla söylenir. Evdekiler, geceyi can sıkıcı komşuyla geçirmek zorunda olduklarını kabullenirler. Salonda toplanıp şarkı söyledikleri sırada perde kapanır.

2.2.2. Kokona Yatıyor

Hizmetçi Elenko, perde açıldığında yalnızdır. Evin hanımı kokona, onu evden ayrılmaması konusunda uyarmış ve dışarı çıkmıştır. Hizmetçi kız bütün gece evde tek olacağını düşünür. Zira ev sahibi Çelebi Kostaki, ortağıyla muhasebe işleri göreceği için Ada; kokona ise kocasının yokluğunu fırsat bilerek gizlice gittiği balodadır.

Elenko eline geçen fırsatı kaçırmak istemez. Efendilerinin yokluğundan faydalanarak nişanlısı Yanko'yu akşam yemeğine davet etmeyi düşünür. Dışarıdan

tıkırtılar gelir. Lambayı alıp pencerenin önündeki masanın üzerine koyar. Yanko, sevgilisinin işaret ettiğini anlar. Mutfak kapısından başını uzatır ve başkasını takdim ediyormuş gibi “Çelebi Yanko” diyerek kendini tanıtır. Kibar kesimin dillerini taklit etmeye çalışır, ancak başaramaz. Yanko’nun başarısızlığı, Elenko’yu güldürür. Yanko, karşılaşmalarından sonra arkılığı olduğunu sandığı iskemleye dayanmak ister ve yere yuvarlanır.

Yanko’nun sakarlıklarının ardından ikili sohbet etmeye başlar. Genç adam nişanlısına, efendilerinden memnun olup olmadığını sorar. Elenko da şikâyet edecek hiçbir şeyinin olmadığını, özellikle kokonanın emsalsiz bir kadın olduğunu söyler. Yanko, evin hanımını her gün odanın penceresinde gördüğünü; ancak henüz evin beyinin burnunun ucunu bile görmediğini belirtir. Genç kız, “Kirası beş bin kuruştan yukarı evlerin âdeti bu.” (Âli, 1315b: 6) diyerek ev sahipleriyle alay eder.

Elenko, akşam yemeği planını nişanlısına anlatır. Heyecanlanan Yanko, baş başa yemek yiyecekleri için sevinir. Fakat nişanlısı, yalnız kalmalarının yakışık almayacağını söyler. Yemeğe babalığını da davet ettiğini haber verir.

Yanko, efendisinin Fransa’dan özel olarak getirttiği şaraplardan çalacağını ve beyinin rubalarından birini giyip geleceğini söyleyerek çıkar. Elenko da yemekleri hazırlamak için mutfığa gider. Çelebi Kostaki, ikilinin çıkışının ardından elinde çantayla kapıdan girer.

Ev sahibi geldiğinde kimsenin olmadığını fark eder. Kendi kendine durumu değerlendirir: Eşinin gelişine şaşıracağını düşünür; çünkü eşi, kendisinin bütün gece eve gelemeyeceğini zannetmektedir. Çelebi Kostaki iki gün önce, sevgilisi Kokoniça Maryanko ile bir araya gelmek için sözleşmiş; evdekilere ortağı Çelebi Hristaki ile birlikte Ada’ya muhasebe işleri görmeye gideceği yalanını söyleyerek doğruca Maryanko’nun evine gitmiştir. Maryanko, onu odasına çıkarmış, odanın kokusu Kostaki’nin arzularını uyandırmıştır. Bu sırada evin beslemesi aniden gelerek hanımını uyarmış, Maryanko’nun belalı âşığı geldiği için Kostaki, sevgilisinin yanından ayrılmak zorunda kalmıştır.

Elenko, Kostaki’nin sesli düşündüğü sırada çıkagelir. Ev sahibini masanın başında görünce çılgılık atar. Kostaki vapuru kaçırdığını söyleyerek evde olma sebebini açıklar. Kızın elinde taşıdığı tavuğu görünce hizmetçiye, kokona ve kendisi için iki kişilik sofrayı hazırlamasını emreder. Hizmetçi, eşini uyandırmak için oda

kapısına doğru yürüyen efendisini engeller. Kapıyı açmaması hususunda onu uyarır. Sebebini soran Kostaki'ye "Kokona yatıyor." cevabını verir. Ev sahibi, eşini uyandırmada ısrarcı davranır.

Yanko beyinin takımlarını giymiş hâlde, Kostaki'nin yalnız olduğu sırada gelir. Gördüğü kişiyi Elenko'nun üvey babası zannederek laubali hareketlerde bulunur. Çelebi Kostaki de Yanko'yu farklı birisi zanneder: Eşinin onu aldattığını, hizmetçinin ikisinin sırdaşları olduğunu düşünür. Uşağın yılışık tavırlarından bunalan ev sahibi, Yanko'ya saldırır. Elenko, elinde Kostaki'nin geceliğiyle koşarak gelir. Efendisinin, nişanlısının boğazına sarıldığını görünce durumu açıklığa kavuşturmak ister. Yanko'nun hayırlı bir iş için geldiğini, kendisinin nişanlısı olduğunu söyler. Efendisini Ada'da zannettiği için nişanlısını yemeğe davet ettiğini anlatır. Böylece Yanko da Kostaki'nin gerçek kimliğini öğrenir. Hareketleri için Kostaki'den özür diler ve gider.

Kostaki durum anlaşıldıktan sonra hayıflanır. Kokonanın günahını aldığını düşünür ve ondan özür dilemek için oda kapısına yönelir. Yeniden Elenko'nun engellemesiyle karşılaşır. Ev sahibi hizmetçiye, gitmesini emreder. Elenko odadan çıkmamak için türlü bahaneler üretir: İlk olarak efendisine gece ıstakoz yememesini, yoksa komşuları gibi hazımsızlık sebebiyle inme inebileceğini anlatır. Kostaki karısını görme ısrarını sürdürünce Elenko, efendisinin yüzünün kızardığını söyleyerek onu kaygılandırır. Ayaklarını sıcak suya koymasını konusunda onu ikna eder. Kostaki, ayaklarını dinlendirmek için çıkar.

Yanko bu defa uşak elbiseleriyle mutfak kapısında belirir. Elenko nişanlısını başından savar. Aceleci tavırlardan kuruntuya kapılan Yanko, sevgilisinin hareketlerinden şüphelenir. Kostaki'nin içerden gelen sesini duyduktan sonra çıkar. Ev sahibi elinde güğümle sinirli bir şekilde salona gelir. Sıcak güğümü boşaltacakken eli yanan ev sahibi, bütün suyu yere döktüğü için kızgındır. Açlıktan gözlerinin karardığını, ne olursa olsun yemek yemesi gerektiğini Elenko'ya söyleyerek masaya oturur. Tek başına yemek istemediğinden eşini uyandırmak için tekrar odaya yönelir; ancak bir kez daha hizmetçinin engeliyle karşılaşır. Hizmetçinin davranışlarının normal olmadığını gören Kostaki, telaşının sebebini sorar. Elenko durumu idare etmek için efendisini kokonadan kışkırttığını söyler. Kadınlara karşı zaafı olan Kostaki'nin ruh hâli aniden değişir ve hizmetçisiyle

yakınlaşmaya çalışır. Eşinin yattığı odanın kapısını kilitleyerek anahtarı cebine atar. Bir şampanya açarak kanepeye oturur. Elenko'yu yanına çağırır, öpmek ister. Gizlenen Yanko, üstteki pencereden odaya düşer. Nişanlısı ve efendisinin hâlini görünce hiddetle ikisine de hakaret eder. Yanko'nun bağırması, Kostaki'yi kaygılandırır. Kokonanın bağırıltıları duymasından korkarak uşağa, “Sus! Kokona yatıyor, uyuyor.” der. İşlerin çığıından çıktığını gören hizmetçi, nişanlısını kenara çekip yaşananları anlatmaktan başka çare bulamaz. Yaptıklarının hile olduğunu, hanımının habersizce baloya gittiğini anlatır. Yanko'nun hiddeti geçer, gülmeye başlar. Ev sahibinden özür dileyerek çıkar.

Bu sırada orta kapı açılır ve yüzünde maskeyle bir kadın görünür. Kostaki'yi görür görmez küçük bir feryat kopararak hemen geri döner. Elenko, hanımının geldiğini görünce anahtarın Kostaki'de olduğunu hatırlar. Anahtarı elde etmek için sinir krizi geçiriyormuş gibi davranır. Buhranının bir demir parçası elde ederse geçeceğini söyler. Ev sahibi duruma şaşırsa da cebindeki anahtar aklına gelir. Hizmetçiye anahtarı teslim eder. Elenko daha sinirlerinin geçmediğini, lokmanruhuna ihtiyacı olduğunu söyler. Kostaki isteneni getirmek üzere çıktığı esnada, Elenko kapıyı açarak maskeli kadını içeri alır. Çelebi'nin hiçbir şeyden haberi olmadığını, hemen odaya geçip yatmasını, yattıktan sonra da çingırağı çalmasını tembih eder.

Hizmetçi felaketi önlediği için sevincinden şarkı söyleyip oynamaya başlar. Kostaki'nin getirdiği lokmanruhunu biraz kokladıktan sonra sinirinin geçtiğini söyler. Ev sahibi, hizmetçisiyle yeniden yakınlaşmaya çalışsa da Elenko, Kostaki'yi şiddetle reddeder. Yanlış anlaşıldığını, kendisinin aç gözlü olduğu için efendisinin yemek yemesini kışkandığını açıklar. Bu sırada çingırak sesi işitilir. Elenko, hanımının zor durumdan kurtulduğuna emin olduktan sonra, Kostaki'nin odaya girmesine müsaade eder ve perde kapanır.

2.2.3. Ayyar Hamza

Sena Bey, yaveriyle sohbet ederken perde açılır. Yaveri Sena Bey'e, babasının onu evlendirmek için Mısır'dan döndüğünü haber verir. Genç adam, babasının ani gelişiyile telaşa kapılır. Babasından gizli evlendiği için

cezalandırılacağını düşünür. Başından geçenleri anlattığı sırada, sevgilisi Ziba Hanım'ın geldiğini görür.

Ziba Sena'ya, duyduklarının doğru olup olmadığını sorar ve ağlamaya başlar. Genç adam haberleri doğrular; ancak aşkından şüphe etmemesi gerektiğini sevgilisine söyler. Genç kız, söylenenlere inanmak istese de içi rahat değildir. Muhterem Efendi'nin, oğlunun fikirlerini değiştirebileceğini düşünür.

Hamza yardım etmek için efendisine akıl verir. Babasının karşısında cesur olması gerektiğini Sena Bey'e söyler. Durumu aralarında tecrübe etmeye karar verirler. Hamza, genç adamın babası Muhterem Efendi'yi taklit ederek Sena'yı azarlar. Uşağın taklidi dahi genç adamın korkmasına yeter. Sena Bey, babasının geldiğini görür ve koşarak uzaklaşır.

Muhterem Efendi, söylenerek gelirken Hamza ve yaveri görür. Yaveri azarlayacağı sırada, Hamza araya girer ve konuyu değiştirir. Muhterem Efendi, yokluğunda oğlunun kendisinden habersiz evlendiğini öğrendiğinden fazlasıyla kızgındır. Yaşlı adam, oğlu Sena Bey'i eşinden ayırmakta ısrarcıdır. Çünkü Mısır'dayken, dostu Zuhuri Efendi'ye bir söz vermiş, oğlunu, dostu Zuhuri Efendi'nin kızıyla evlendirme kararı almıştır. Sırf bu düğün için İstanbul'a dönmüş ve oğlunu başkasıyla evli hâlde bulmuştur. Muhterem Efendi, Hamza ile konuşurken Zuhuri Efendi'nin geldiğini fark eder.

Zuhuri Efendi de dostu gibi sıkkındır. İstanbul'a yola çıkarken ailesini Mısır'da bırakmış, sonraki vapura bilet alarak onları ardından getirmeyi planlamıştır. Ancak İstanbul'a geldikten sonra, ailesinden ve bindikleri vapurdan haber alamamıştır. Onları nasıl bulacağını bilemediği için düşüncelidir. Ayrıca Sena Bey'in evliliğini haber aldığı için dostu Muhterem Efendi'ye kızgındır. Aldıkları kararı uygulayamadıkları için Muhterem Efendi'yi suçlamaktadır. Muhterem'in tavrı da benzer şekilde suçlayıcıdır. Çünkü o da Zuhuri'nin oğlu Nimet Bey'in habersizce evlendiğini işitmiştir.

Zuhuri Efendi, oğlu hakkındaki imaları düşünürken Nimet Bey gelir. Babasının elini öpmek ister, müsaade alamaz. Yaşlı adam, oğlunu sorgular. Kendisi yokken bir namussuzluk ettiyse oğlunu cezalandıracağını söyleyip gider.

Nimet Bey tıpkı dostu Sena Bey gibi, babasından gizli evlenmeye karar verir. Sırrını Hamza'nın ifşa ettiğini düşündüğü için ona kızgındır. O sırada Hamza ve

Sena'nın geldiklerini görür ve uşağa saldırır. Hamza kabahatini sordukça Nimet daha da hiddetlenir. Uşak daha önceden yaptığı düzenbazlıkları itiraf eder. Hamza'nın itirafları neticesinde, Nimet'in öfkesi daha da artar. Öğrenmek istediği asıl şeyin, babasına ettiği boşboğazlık olduğunu söyler. Esirci kolcusu Ziver, o sırada gelir. Nimet'in sevdiği halayığa müşteri çıktığını, eğer halayığı satın almazsa kızı Mısır'a götüreceklerini haber verir.

Genç adam parayı temin etmenin çarelerini düşünürken düzenbaz uşak aklına gelir. Hamza, efendisine kırıldığından yardım dileğini geri çevirir. Ancak düzenbazlık ihtimali ortaya çıktığı için de memnundur. Hamza'nın hayatta en keyif aldığı şey, birilerinin ardından iş çevirmektir. Efendisini biraz yalvartıktan sonra, yardım etmeye ikna olur. İşleri yoluna koyacağını söyleyerek genç adamlardan gitmelerini ister.

Muhterem Efendi, Hamza'nın plan yaptığı esnada gelir. Uşak, planını uygulamaya koyar. Sena Bey'in ihtiyacı olan parayı babasından almaya karar verir. Yaver, Hamza'nın tembihlediği üzere kabadayı kılığında sahneye gelir. Hilekâr uşağın planı, yaveri Ziba'nın ağabeyi gibi göstererek Muhterem Efendi'den gereken parayı temin etmektir. Yaver külhanbeyi tavrıyla tehditler savurur. Muhterem Efendi, kabadayının tehditlerinden korkarak istenen parayı vermeye razı olur. Cebinden bir kese altın çıkarıp Hamza'ya verir ve evine gider.

Hamza, Muhterem Efendi gittikten sonra Zuhuri Efendi'yle karşılaşır ve ikinci planını uygulamaya başlar. Yaşlı efendisine, oğlu Nimet Bey'le deniz kenarında gezerken bir kaptanın davetiyle gemiye bindiklerini söyler. Uşağın anlattıklarına göre kaptan denize açıldıktan sonra, Hamza'yı sandala bindirerek kıyıya gönderir. Efendisini kaçırdıklarını, eğer beş yüz altın vermezlerse onu da yanlarında uzak denizlere götüreceklerini bildirir.

Zuhuri Efendi ilk olarak hükümete başvurmayı düşünür, fakat vazgeçer. Hamza'ya eski kıyafetlerini bitpazarında satarak gereken parayı temin etmesini söyler. Zuhuri, İstanbul'da cimriliğiyle ün kazanmış bir adamdır. Oğlunu kurtarmak için gereken parayı vermemekte diretir. Hamza'nın oyunları ile sonunda ikna olur ve cebinden bir kese çıkarıp uşağa uzatır. Uşaktan oğlunu kurtarmasını isteyip gider.

Sena ve Nimet, yalnız kalan Hamza'nın yanına gelir. Hamza önce Sena Bey'e, Muhterem Efendi'den aldığı altınları teslim eder. Ardından Nimet Bey'e

dönerek Zuhuri Efendi'den aldığı altınları bir şartla vereceğini belirtir: Uşak, düzenbazlıklarını itiraf etmesine sebep olduğu için yaşlı adama bir oyun oynamak ister. Eğer oğlu müsaade ederse karşılığında altınları verecektir. Hamza, Nimet Bey'in izin vermesi üzerine paraları teslim eder.

Oyunun üçüncü perdesinde yaver, Hamza, Ziba ve Eda Hanım birlikte. Eda Hanım, Muhterem Efendi'nin oğlunu başkasıyla evlendirmek istediği için kaygılıdır. Ziba da evlilik konusunda düşüncelidir; çünkü Nimet'in babası Zuhuri Efendi, oğluna zengin şehir kızı almak istemektedir. Kızların ikisi de eşlerinin ebeveynleri tarafından kabul görmeyeceklerini düşünür. Hamza konuşmalar sırasında sessizdir. Zuhuri Efendi'den alacağı intikamın planını yapmaktadır.

Hamza, Zuhuri'yle yalnız kalınca efendisine katiller tarafından arandığını haber verir. Verdiği habere göre Eda Hanım'ın kardeşi, her yerde kendisini aramaktadır. Sena'nın boşanıp Zuhuri Efendi'nin kızıyla evleneceğini duyan külhanbeyi, yaşlı adamı öldürmeye karar vermiştir. Aldığı haber üzerine korkuya kapılan Zuhuri Efendi, uşağı Hamza'dan kendisini kurtarmasını ister. Hilekâr uşak, çuval içinde efendisini eve kadar taşıyabileceğini, böylelikle katillere yakalanmadan kaçabileceklerini söyler. Zuhuri Efendi, Hamza'nın yanında getirdiği çuvala girer.

Yola çıktıklarında Hamza, kabadayılardan ağzını taklit ederek tehditler savurur. Uşağın amacı, Zuhuri Efendi'yi külhanbeyiyle karşılaştığına ikna etmek ve intikamını almaktır. Hamza, kabadayıyla kavga edercesine sesler çıkararak çuvala vurmaya başlar. Zuhuri Efendi çuvaldan çıktığında, katillerle karşılaştıklarını, bir şekilde onları alt ettiğini söyler. Efendisini yeniden çuvala girmeye ikna eder ve çuvalı sırtlayıp yürür. Hamza aynı düzenbazlığa bir kere daha başvurur. Kabadayılarla karşılaşmış gibi yaparak kendi kendine kavga eder. Kavga sesleri çıkarırken çuvala vurmaya başlar. Dayak yemekten usanan Zuhuri, başını çuvaldan çıkarır. Hamza'nın kendisine oyun oynadığını fark eder. Bunun üzerine uşak, koşarak uzaklaşır.

Hamza'nın kaçışından sonra Eda, gülerek sahneye gelir ve daha önce hiç görmediği Zuhuri Efendi'yle karşılaşır. Kendisine gülündüğünü düşünen Zuhuri, genç kıza ne sebeple güldüğünü sorar. Eda Hanım, birisinin para için oyuna getirildiğini söyleyerek neşesinin sebebini açıklar. Şaşırarak Zuhuri, olayı anlatmasını genç kızdan ister. Böylece Eda, farkında olmadan Zuhuri Efendi'ye karşı kurulan

komploları, yaşlı adama teker teker anlatır. Zuhuri'nin gidişiyle yaver sahneye gelir. Eda'ya az önce konuştuğu kişinin kayınpederi olduğunu haber verir. O sırada Muhterem Efendi'nin yavere seslendiği, Zuhuri Efendi'nin de geldiği işitilir. Eda Hanım eve girer.

Oyuna getirildiklerini anlayan Zuhuri ve Muhterem, düzenbaz uşağa oldukça kızgındır. Ayrıca Zuhuri Efendi, Mısır'daki ailesinden hâlâ haber alamadığı için kaygılıdır. O sırada kızının süt ninesinin geldiğini görür. Ona, bu zamana kadar nerede olduklarını sorar. Sütüne, Zuhuri Efendi'nin eteğini öperek ona Nihâli Efendi diye hitap eder. Yaşlı adam bir daha kendisine böyle hitap etmemesi gerektiğini, Mısır'da ismini değiştirmek zorunda kaldığını açıklar ve kızının nerede olduğunu sorar. Sütüne, kızın uzakta olmadığını; ancak çektikleri sıkıntılar nedeniyle Ziba'yı evlendirmek zorunda kaldığını anlatır. Kızı zengin bir tüccar olan Muhterem Efendi'nin oğlu Sena Bey ile evlenmiştir. Herkes duyduğu habere oldukça şaşırır. Çünkü Muhterem ve Zuhuri'nin çocuklarını evlendirme kararı, aslında onlardan habersiz uygulanmıştır.

Zuhuri Efendi daha rahat konuşmak için eve gitmek ister. Fakat Ziba, Eda'dan ayrılmak istemez. Zuhuri Efendi ise oğluna, Eda gibi kimliği belirsiz bir kızı almayacağını söyler. Nimet babasının sözünü kesip Eda'nın annesinin ve babasının belli olduğunu belirtir. Dört yaşındayken onu esir ettiklerini ve ailesinden kalan tek izin kolundaki bilezik olduğunu söyler.

Muhterem Efendi dikkatle bileziğe bakar. Yıllar önce kaybettiği kızında da aynı bilezikten olduğunu dile getirir. Her şey açığa kavuşur; tesadüf eseri, Eda'nın Muhterem Efendi'nin kayıp kızı olduğu ortaya çıkar. Böylece Eda Hanım ve Nimet Bey'in evlenmelerindeki engel ortadan kalkar.

Ziver, herkes şaşkın hâldeyken telaşla gelir. Hamza'nın başına bir kaza geldiğini ve ölmeden efendileriyle helalleşmek istediğini söyler. Bu, uşağın yaptığı son düzenbazlıktır. İki hamal sedy e üstünde Hamza'yı getirir. Uşak yaptıklarından ötürü af diler. Çocuklarının da baskılarıyla Muhterem ve Zuhuri Efendi uşağı affeder. Hep birlikte yemek yemeye giderlerken perde kapanır.

2.2.4. Geveze Berber

Evde yalnız olan Firuz Bey heyecanlıdır. Sevgilisi Nesibe'nin evine gizlice gireceğinden, buluşma konusunda tereddütleri vardır. Eğer yakalanırsa haysiyetinin zarar göreceğini düşünür. Ancak sevgilisine verdiği söz ve eline geçen fırsatı değerlendirme isteği, Firuz'u cesaretlendirir. Evden çıkmadan önce tıraş olmaya karar verir. Evin kâhyası Hurşid'e, hemen bir berber bulup getirmesini emreder. Firuz'un aceleciliğine karşı Hurşid, detaylı ve gereksiz sorular sorarak oyalanır. Sonunda Firuz sinirlenir ve kâhyayı zorla dışarı çıkarır.

Kâhyanın ardından yaver gelir. Firuz, yavere de bir emir verecektir; ancak yaver, Hurşid'in aksine, daha işittiği sözü anlamadan emri yerine getirme isteğindedir. Yaver, efendisi konuşmaya başlar başlamaz kapıya doğru yönelir. Evin beyi isteğini bir türlü anlatamadığı için sinirlenir. Zor da olsa emrini tamamlar ve yaver koşarak çıkar.

Firuz, kâhya ve yaverin zıt tabiatlarından şikâyetçidir: Biri, işe gönderilecekken gevezelik ederek sorularıyla bunaltır; diğeri ise isteneni dinlemeden, aceleyle emri yerine getirmeye gayret eder. Firuz'un uşaklarına tahammül etmesinin sebebi, yıllardır evlerinde hizmet etmeleri ve babasının emektarı olmalarıdır.

Hurşid çarşıdan döner; ancak Firuz'un her zaman tıraş olduğu berberi bulamamıştır. Çarşıda gördüğü bir berberi yanında getirmiştir. Berber ve evin beyinin karşılaşmaları sırasında ikilinin isimleri öğrenilir. Hamdi, evin beyinin yüzüne dikkatlice bakar. Çeşitli tereddütler yaşasa da sonunda Firuz'u tanıdığına emin olur. Hamdi, Firuz'un babasının berberidir. Yirmi sene önce hayatını kaybeden babasının berberi olduğunu Firuz'a söyler. Evin beyi, konuyla ilgilenmediğini tavırlarıyla gösterir. Acelesi olduğunu, berberin hemen tıraşa başlamasını ister.

Hamdi bâtil inançlara sahip bir berberdir. Cumartesi günü sakal tıraşı olmanın uğursuzluk getireceğine inandığından Firuz'a sadece saçını kestirmesini önerir. Firuz, kendisinin bâtil itikatları olmadığını söylese de Hamdi, bir türlü tıraşa başlamaz. Beyin babasının cömertliğinden, Firuz'un küçük kardeşinden, lalasından, kendisinin yirmi sene önceki dükkânından ve dükkân sahibiyle aralarında geçen çeşitli kavgalardan uzunca bahseder. Firuz'un sabrı, susmak bilmeyen Hamdi'nin karşısında tükenir. Berbere bağırır, hakaret eder; böylelikle berber tıraşa başlar.

Hamdi tıraş sürerken de gevezeliğe devam eder. Tıraş sırasında Firuz'un çenesi kesilir. Canı yanan Firuz, berbere daha ağır hakaretlerde bulunur. Hamdi kendisine söylenenleri hazmedemez ve beraberinde getirdiği tıraş takımlarını toplamaya başlar. Firuz yarım tıraşlı bir yüzle ortada kaldığı için tavrı hemen değişir ve gitmeye davranan berberi salmamaları için uşaklarına seslenir. Hamdi'den özür diler, berberi konuşturmak için ona sorular sorar. Hamdi'nin ruh hâli, gevezelik fırsatını yeniden bulduğu için bir anda eski hâline döner. Hiçbir şey olmamış gibi konuşmaya ve tıraşa devam eder.

Hamdi, Firuz'un suratına üç defa aksırır. Mahcup olan berber, evin beyinden özür diler. Firuz kendisini affettiğini söylese de berber özür dilemeyi sürdürür. Bu sırada tıraşı tamamlar. Firuz kurtulduğuna şükrederek ayağa kalkar. Buluşmaya geç kaldığını fark eder ve aceleyle çıkar.

Firuz'un aceleyle tıraş olup çıkması, berberin dikkatini çeker. Genç adamın çapkınlığa gittiğini anlar. Firuz'un başına bir şey gelecek olursa onu kurtaracak kimsenin olmadığını düşünür. Yıllarca berberliğini yaptığı babasının hürmetine, Firuz'u takip etmeye karar verir. Amacı onun gittiği evin kapısında beklemek ve başına bir şey gelecek olursa müdahale etmektir.

İkinci perdenin başında Nesibe, geciken sevgilisini beklemektedir. Sokaktan gelen her ayak patirtisini Firuz'un zannederek pencereye koşar. Sıkıntısını gidermek için cariyesi Safnaz'ı yanına çağırır. Safnaz, iki sevgilinin gizlice bir araya gelmesi için hanımına yardımcı olur. Firuz'un eve girebilmesi için arka kapıda bekler. Sevgilisinden ümidini kesen hanımını teskin eder. Nesibe ve Safnaz sohbet ettikten sonra evin hanımı, cariyeye eski yerine gitmesini emreder.

Nesibe, cariyesi çıktıktan sonra yalnız kalır ve geçmişi düşünmeye başlar. Çocuklukta yaşadıkları gözünün önüne gelir: Firuz'un babasıyla kendi babası eski dosttur. Çocukluğunda Firuz'la birlikte sürekli oyun oynar. Babası Şaban Efendi, kızının evlilik çağı geldiğinde onu zengin bir tüccarla nişanlar. Damat seçiminde kızına danışmaz, düşündüğü tek şey, düğünü masrafsızca yapabilmektir. Nikâh kıyıldıktan iki sene sonra, Nesibe'nin kocası aniden ölüverir. Firuz, Nesibe'nin kocasının öldüğünü duyunca onunla evlenmek ister. Babası evliliğe razı olur; ancak Nesibe inat ederek evlenmez. Evlilik teklifini reddetse de bir süre sonra Firuz'la görüşmeye başlar ve görüşmeler sırasında Firuz'a âşık olur. Öncesinde inat edip

onunla evlenmediği için pişmanlık duyar. Genç kadın bunları düşünürken hizmetçi içeri girer. Sevgilisinin geldiğini hanımına haber verir.

Firuz bir saat gecikmeyle Nesibe'nin evine ulaşır. Nesibe bekletildiği için site mlidir. Genç adam, gecikmesinin sebebini uzunca anlatır. Başından geçen tıraş hadisesini detaylarıyla nakleder. Safinaz bu sırada telaşla içeri girer. Nesibe'nin halası Rukiye Hanım'ın geldiğini haber verir. Firuz saklanacak yer ararken Nesibe onu kolundan tutup örtülü masanın altına saklar.

Rukiye Hanım, yeğeninin suratının bembeyaz olduğunu fark eder. Nesibe, kedi büyüklüğünde bir farenin odada dolaştığını, avaz avaz bağırarak fareden kaçtığını söyler. Rukiye Hanım, berber Hamdi gibi gevezedir. Fare lafinın açıldığını duyunca geçen ay evine fare dadandığını, evdeki yumurtaları yediğini; bununla da kalmayıp evin tumbul kedisinin kulaklarını kemirdiğini uzun uzun anlatır. İlk perdede Firuz'un durumunun simetrisi, ikinci perdede Nesibe'nin başına gelir. Genç kız, bir an evvel geveze halasını göndermeyi düşünür. Başının ağrıdığını söyleyerek halasından müsaade ister. Rukiye Hanım başlangıçta anlayış gösterip gideceğini söylese de gevezeliğini sürdürür. Firuz konuşmalar sırasında, masanın altında bunalır. Bir aralık başını masa örtüsünün arasından çıkarıp "Berber bunun yanında halt etsin." (Âli, 1289: 34) diyerek kendi kendine söylenir. Nesibe artık dayanamayacağını belli edince Rukiye, gelişinin asıl sebebini söyler. Deminden beri Şaban Efendi, avluda birileriyle kavga etmektedir. Kavga ettiği kişilerden birisinin kendilerinin eski kiracısı, berber Hamdi olduğunu söyleyince Firuz, başını yine masanın altından çıkarır. Yaşanan olayların Hamdi ile ilgisini kurmaya çalışır. Rukiye yeğenine berberin beyini aradığını, eğer beyini vermezlerse mahalleliye haber verip rezalet çıkaracağını söyler.

Şaban Efendi bu sırada içeri girer. Kadınlara dışarı çıkarır. Hamdi ve Firuz'un uşakları eve gelir. Evin kapısında bekleyen Hamdi, birtakım kavga sesleri duymuş, Firuz'un dövüldüğünü zannederek onu kurtarma niyetiyle eve gelmiştir. Berber, Şaban'ın evde yabancı bir erkek olmadığını ısrarla söylemesine rağmen ona inanmaz. Beyinin içeride olduğunu iddia eder. Kapı önünde daha fazla rezil olmak istemeyen Şaban Efendi, gelenleri içeri alır. Uşaklar ve berber evi arar. Hamdi masanın örtüsünü kaldırıp Firuz'u açığa çıkarır. Genç adama, bu musibetlerin sakal tıraşı olduğu için başına geldiğini söyler. Şaban Efendi, masanın altındaki Firuz'u görünce

şasıır. Firuz'un rahmetli babasıyla kardeş gibi olduğundan ondan böylesi bir ahlâksızlığı beklememektedir. Sinirinden Firuz'a hakaret ederken genç adam hileye başvurma sebebinin, kızına iki seneden beri duyduğu aşk olduğunu anlatır. Yaşlı adamın ayaklarına kapanır, af diler. Hamdi ve uşaklar, Şaban Efendi'den beylerini affetmesini ister. Şaban'ın siniri geçmez, yaşananların affedilir şeylerden olmadığını söyler. Hamdi işi fazla büyütmemek gerektiğini belirtir; aksi hâlde namusuna zarar gelecektir. Berberin önerisi iki genci evlendirmektir. Şaban Efendi bu öneriye hiddetle karşı çıkar.

Hamdi, Şaban Efendi'yi ikna etmeye kararlıdır. Firuz'u kurtarmak için Şaban'a geçen gün duyduğu bir haberi aktarır. Birkaç yıl önce bir baba, kızını istediği kişiyle evlendirmemiş, kız altı ay içinde hastalanıp ölmüştür. Duyduğu haber üzerine Şaban Efendi hem kızını kaybetme korkusundan hem de Firuz'un asil ve zengin olduğunu bildiği için evliliğe razı olur. Firuz'u yanına çeker, babasının hatırına affedildiğini ve evlenmelerine onay verdiğini söyler. Haftaya nikâhlarının kılılacağını bildirir ve kızına müjdeyi vermek için çıkar.

Firuz'un Hamdi'ye karşı hisleri değişir. "Bir zaman eksik olma babacığım." (Âli, 1289: 44) diyerek berbere teşekkür eder. Hediye olarak para vermek ister; ancak Hamdi, parayı kabul etmez. Firuz'dan artık kendisine tıraş olacağını vadetmesini ve kendisini dinlemekten sıkılmayacağına söz vermesini ister. Firuz istenenleri kabul eder. Birlikte evden çıkarlarken perde kapanır.

2.2.5. Çıngırak

Evde yalnız kalan Faik Bey, eşinin yokluğunda rahatça birkaç gün geçirebileceğini düşünür. Naciye Hanım'ı sevmediği için onunla bir arada bulunmaktan nefret eder. Onun annesini ziyarete gitmesi, kendisi için fırsattır.

Naciye Hanım ve Faik Bey, hava değişimi için geçen sene Bursa'ya gider. Burada Şahin Bey ve Şahende Hanım'a misafir olurlar. Faik Bey, ziyaretleri sırasında Şahin Bey'in eşine ilgi duyar. İkilinin şu sıralar İstanbul'da olduklarını haber alır. Önceki gün Şahende Hanım'a yolda rast gelir, onu eve davet eder. Şahende Hanım geleceğini söyleyerek Faik'i sevindirir. Faik, uşağı Abdi'yi sevgilisinden haber getirmesi için gönderir ve beklemeye başlar. Çapkın Faik Bey'in

önünde iki engel daha vardır: evin uşakları Gülfişan ve Sadık. Uşakları evden göndermenin çarelerini ararken uşaklar gelir.

Sadık ve Gülfişan saf tiplerdir. Faik Bey geç gelmelerinin nedenini sorduğunda, birbirlerini çocuk gibi suçlarlar. Sinirlenen Faik Bey, Sadık'a karşısına geçmesini emreder. Gülfişan da onunla birlikte hareket edip yanında durur. Faik Bey Gülfişan'a eski yerine geçmesini söyler; ancak Sadık da onunla birlikte hareket eder. Uşaklar bir türlü ayrı hareket edemez. Efendileri sinirlenir. Faik Bey, uşakların garip hareketlerinin sebebini sorar. "Efendim ben lokomotif, o da vagonum, ayrılamayız efendim." (And, 1970c: 144) cevabını alır. Bunun üzerine Faik Bey, Sadık'ın kulağını çeker; Gülfişan'ın feryat ettiğini görür. Gülfişan'ın kulağını çektiğinde ise Sadık'ın canının yandığını fark eder. Olanlara anlam veremeyen Faik Bey'e uşaklar, "Efendim vücudumuz telefon gibidir. Acıyı çabuk hissederiz de birbirimize yardım ederiz." (144) diyerek onun daha da sinirlenmesine neden olurlar. Gülfişan eğer izin verilirse Sadık'la birlikte, Kağıthane'ye gezmeye gitmek istediklerini söyler. Faik Bey, hizmetçilerin evde olmayacaklarına memnun olur. Uşaklara gezdikten sonra, geceyi Gülfişan'ın teyzesinde geçirmelerini emreder. Böylelikle sevgilisiyle yalnız kalacağını düşünür.

Abdi Ağa, uşaklar çıktıktan sonra telaşla gelir. Efendisinin söylediği hanımı bulduğunu, ancak başına türlü olaylar geldiğini belirtir. Oturmasına müsaade ederse olanları anlatacağını söyler. Otururken kundurası yerinden fırlayıp Faik Bey'in yüzüne çarpar. Faik kısa bir şaşkınlıktan sonra, yaşananları anlatmasını ister. Uşak, hayâl ve gerçeğin birbirine karıştığı ilginç hikâyesini anlatır. Anlattıklarına göre, sabah beyefendinin mektubunu alarak doğruca çarşıya gider. Çarşının kapısına büyükçe bir zincir çekildiğini görür, üzerinden atlayarak içeri girer. Karanlıktan kapının yanındaki fincanları göremez ve her şeyi yere devirir. Yahudi fincanı mallarına zarar geldiğini görünce, Abdi'yi kovalar. Kaçmaya başlayan Abdi, börekçinin tezgâhına çarparak börekleri düşürür ve börekçi de kovalamacaya katılır. Yahudi tüccar ve börekçiden kaçan Abdi, ihtiyar düğmeciye çarpar. Yuvarlandıkları sırada heykelcinin heykellerini devirir. Koşuşturmaya en son heykelci de dâhil olur. Abdi çareyi muhallebici dükkânına girmekte bulur. Burada da tatlıların üstüne düşer. Bir ihtiyar adam ortaya çıkıp, onun yüzünü yalamaya başlar. Abdi'yi dövmemeleri

için etraftakilere yalvarır. Kovalamacanın ardından Abdi, mektubu bahsedilen hanıma vermiş, hanım da geleceğini vadetmiştir.

Şahende Hanım'ın geleceğini haber alan Faik, sevincinden yerinde duramaz hâle gelir. Abdi Ağa, evin hanımı yokken başka bir kadının gelmesine şaşırırsa da Faik, onu çeşitli sözlerle geçiştirir. Para verip yiyecek ve içecek bir şeyler almasını emreder. Abdi'ye gördüğü işler karşılığında beş lira bahşış verir ve tıraş olacağını söyleyerek çıkar. Abdi de efendisinin verdiği siparişleri getirmek için gider. Böylelikle oyunun ilk perdesi sona erer.

Abdi malzemeleri alıp eve geldiğinde, zilin çaldığını işitir. Evin hanımı Naciye'nin beklenmedik şekilde döndüğünü görür. Naciye kapıyı geç açtığı için uşağı azarlar. Kocası Faik Bey'in nerde olduğunu sorar. Abdi Ağa, durumu idare etmek için beyefendinin Çamlıca'da helva sohbetine gittiğini, akşamı orada geçireceğini söyler. Ağa Naciye'ye, validesine neden gitmediğini sorar. Naciye vapuru kaçırdığı için gidemediğini, sonrasında eve döndüğünü belirtir.

Evdeki diğer iki hizmetçinin de çıktığını öğrenen Naciye, aradığı ortamı bulur. Abdi'ye sandalyeyi yanına çekip oturmasını söyler. Naciye Hanım, geçen sene ziyaret ettikleri Şahin Bey'i, kıraathanede otururken görmüş ve adama gizlice işaret ederek eve çağırmıştır. Uşağa, Şahin Bey geldiğinde onu eve almasını tembihleyip odasına geçer. Abdi, yaşanan olaylara hayret eder; eşlerin birbirlerini başka eşlerle aldatmalarını eleştirir.

Faik Bey, Naciye Hanım'ın odaya geçmesinin ardından gelir. Abdi'ye Şahende Hanım geldiğinde haber vermesini, kendisinin odasında olacağını söyler. Abdi efendisini, Naciye Hanım'ın bulunduğu odaya yöneldiği için durdurur. Yandaki odaya geçmesini tavsiye eder. Aksi hâlde yarın Naciye Hanım dönünce, eşinin odanın dağınıklığından şüphelenebileceğini söyler. Faik Bey ve eşi, bitişik odalarda sevgililerini beklemektedir.

Şahin Bey bu sırada eve gelir. Abdi, evin hanımına haber verir. Naciye, Şahin'i karşılar ve odaya geçmeden önce uşağa para vererek gerekli şeyleri alıp sofrayı hazırlamasını söyler. Her şey tamamlandıktan sonra çingırağı çalıp kendilerine haber vermesini emreder.

Onlar içeri geçtikten sonra, kapı tekrar çalar. Gelen Şahende Hanım'dır. Faik Bey, sevgilisi Şahende'yi karşılar; Abdi'ye sofrayı hazırlamasını, her şey hazır olduktan sonra çingırağı çalıp kendilerine haber vermesini tembihler.

Faik ve Şahende gittikten sonra, kapı üçüncü defa çalar; Abdi kapıyı açar. Sadık, takım elbiseli; Gülfışan, makyajlı ve sarhoş hâlde eve gelir. Bağırarak karınlarının aç olduğunu söylerler. Abdi, odalarına geçmelerini, yemek hazır olunca çingırakla onlara haber vereceğini anlatır. Onları da odalarına gönderir.

Herkes odasına çekildikten sonra, her bir odadan şarkı sesleri duyulur. Abdi, ortadaki ahlâksızlıktan oldukça rahatsızdır. Yaşananlara son vereceğini ilan ederek masanın önüne gelir ve çingırağı sallar. Herkes kendisi için hazırlanmış sofranın hayaliyle odadan çıkar. Ancak eşlerinin farklı kişilerle birlikte olduğu gerçeğiyle yüzleşirler. Abdi "Ne, niçin taaccüp ediyorsunuz? Meşhur misâldir: Çalma kapıyı, çalarlar kapını." der. Hepsi bir ağızdan "Evet, çalma kapıyı, çalarlar kapını!.." (And, 1970c: 153) dedikten sonra perde kapanır.

2.2.6. Letafet

Perde açıldığında satıcılar, seyirciler, bostancılar, dondurmacı ve Naile'den oluşan koro şarkı söyler. Muhsin ile Abdi, koro dağılırken gelir. Göksu Mesiresi'ne dolaşmaya gelen Muhsin, تنها bir yer bulup oturmak isterken lalası Abdi, kalabalık yerde oturup güzel kadınları seyretmeyi diler. Yaşlı lala, Muhsin'e yaşlıları gibi eğlenmediği için sitem eder. Genç adam, devrin gençleri gibi davranmaz: Özellikle memlekette âdet şeklini almış laf atmalardan rahatsızlık duyduğunu belirtir.

Muhsin ve Abdi, fal bakması için Çingene kızı Naile'yi yanlarına çağırır. Naile, Muhsin'in falına bakmak ister. Genç adam fala inanmadığını söylese de teklifi kabul eder. Naile sohbet esnasında, Muhsin'in adamcıl yapısının farkına varır. Bugüne kadar kimseyi sevmeyse kabahat ettiğini söyleyerek uzaklaşır. Bu sırada gezintiye gelen kadınlar, kayıkla mesire alanına yavaşır.

Muhsin kayıktan inen Letafet'e ilk görüşte âşık olur. Naile, Muhsin'in Letafet'e dikkatlice baktığını fark eder ve gelen kadınları selamlar. Muhsin ile Abdi, kadınların arasında kaldıkları için uzaklaşırlar. Letafet de Muhsin'i dikkatlice izlemektedir. Naile genç kızın bakışlarından Muhsin'e ilgi duyduğunu anlar.

Ağaçlık alana oturan kadınlar, evlilik üzerine sohbet eder. Letafet ve Naile ile Hafize'nin fikirleri zıttır: Genç kızlar, herkesin sevdiği erkekle evlenemediğini düşünür. Onlara göre geçimsiz evliliklerin sebebi aşkın yokluğudur. Hafize ise herkesin az çok birbirini sevdiğini söyleyip nikâhta keramet olduğunu savunur. Letafet geleneğin kaderci anlayışının aksine, istediği kişiyle evlenmenin kendi kararı olduğunu belirtir.

Naile, aşk konusunda genç kızı cesaretlendirir. Erkeklerin mesireye gelişiyle kadınlar dolaşmaya karar verir. Naile ise çöpçatanlık yapmak amacıyla kadınlara katılmaz. Muhsin hakkında bilgi edinmek ister.

Muhsin yarım kalan falı tamamlamak için Naile'yi yanına çağırır. Falcı kız, fırsattan yararlanarak Muhsin'i Letafet konusunda yönlendirir. Şimdiye kadar kimseyi sevmediğini; ama bunun çok sürmeyeceğini söyler. Fala göre bugün bir kız görecektir ve ona hemen âşık olacaktır. Naile, kurnazlığı sayesinde genç adamın ailesini, ekonomik durumunu ve nasıl bir kişiliğe sahip olduğunu öğrenir. Böylece çöpçatanlık için gereken bilgileri toplar.

Yalnız kalan Muhsin, Naile'nin fal bakarken söylediklerini düşünür. Falcının kast ettiği kişinin, az önce gördüğü kız olduğunu anlar. Muhsin o sırada, gezintiden dönen Hafize ve Letafet'le karşılaşır. Genç kız ve yengesi, gezinti sırasında yaşlı bir adamın falcı kızı kovaladığını görmüş, Letafet, kızı kovalayan kişinin Muhsin'le beraber olduğunu fark etmiştir.

Hafize Muhsin'e, bu kovalamacanın yanlış anlaşılabilirliğini söyler. Muhsin, Abdi'nin ihtiyar, Naile'nin de genç olduğundan, bunun yanlış anlaşılmaya sebep olmayacağını düşünür. “Eskiyip yıpranmış gönlün muhabbetine güvenilmez.” der. Letafet, kendini tutamayarak “Genç gönlün muhabbetine güvenilir mi?” sorusuyla karşılık verir. Muhsin, bugüne kadar böyle bir şey tecrübe etmediğini belirtir. Letafet, karşısındaki kişinin züppe tiplerden olmadığını görerek Muhsin'i tanıma fırsatı bulur. Uzaktan Abdi'nin geldiğini gören Muhsin, lalasına yakalanmamak için kadınların yanından ayrılır. Efendisinin ortalıkta olmadığını fark eden Abdi, Muhsin'i aramak için çıkar.

Naile ile baş başa kalan Letafet, genç adam hakkında bilgi edinmek istediğini söyler. Çöpçatan kız delikanlının adını, ailesini, ne iş yaptığını anlatır. Letafet'i aşk

konusunda yüreklendirir ve Muhsin'le baş başa konuşması için dolaşmasını teklif eder. Genç kız, yanına arkadaşlarını alarak dolaşmaya çıkar.

Abdi, habersizce gittiği için Muhsin'e sitem ederek gelir. Genç adamın tavırlarından şüphelenen lala, onu konuşturmaya çalışır. Muhsin, karşısına çıkan güzel bir kıza âşık olduğunu itiraf eder. Abdi, efendisinin âşık olmasını hoş karşılamaz. Bir an evvel eve dönmek niyetiyle kayık aramaya gider.

Naile Muhsin'in yalnız kaldığını görüp gelir. Genç adama, Letafet'in kimliği hakkında bilgi verir ve Muhsin'i elini çabuk tutması gerektiği konusunda uyarır. Genç adamın kendini Letafet'e hatırlatacak bir aracıya ihtiyaç duyduğunu söyler. Eğer kabul ederse aracılık yapmak istediğini belirtir. Muhsin, öneriyi kabul eder. Letafet'in geldiğini gören Naile, uzaklaşarak ikiliyi yalnız bırakır.

Muhsin ve Letafet, duygularını açığa vurur. Her ikisi hem mutlu hem de şaşkındır; ancak Hafize ve Abdi, sorumlu oldukları gençlerin âşık olmalarından memnun değildir. Aşk, onlar için kaçınılması gereken bir durumdur. Geleneği temsil eden iki yaşlı figür, yaşananlar için birbirlerini suçlar. Yaşanan kavganın ardından iki taraf da mesireden ayrılır. Böylece ilk perde, Muhsin ve Letafet arasındaki ilişkinin başlamasıyla birlikte sona erer.

İkinci perde gelin alayı ile başlar. Damat evinin önünde olan koro, düğün şarkıları söyler. Naile'nin arasında olduğu kadınlar topluluğu, gelini getirmek için sahneden ayrılır. Damadın kardeşi Nimet Bey, ağabeyinin evlenmesinden dolayı çok mutludur. Mutluluğunun esas sebebi, evlenme sırasının kendisine geldiğini düşünmesidir.

Muhsin, düğün alayı gittikten sonra gelir. Altı ay önce bambaşka bir hayatı olan genç adam, kaderden yakınıdır. Çünkü zamanla her şeyini kaybetmiştir: Önce gemileri, evi ve değirmeni yanar. Letafet'in babası, Muhsin'in işleri kötüye gidince söz vermesine rağmen evliliğe izin vermez. Genç kız babasına karşı çıkmak istese de çaresizdir. Babası Rızki Efendi, kızını kekeme bir mirasyedi olan İnayet'le evlendirecektir. Yaşadıkları Muhsin'i yıpratır. Genç adam kendini denize atarak öldürmeyi düşünür. Gitmek üzereyken Naile'nin geldiğini görür. Muhsin, Letafet'i son bir kez daha görmek ister. Genç adamın hâlini gören Naile, onu sakinleştirir. Muhsin'i intihar etme fikrinden uzaklaştırmaya çabalar. Abdi bu esnada, sevinçle

yanlarına gelir. Muhsin'e, amcası İhsan Efendi'nin bugün Trablusgarp'tan döndüğünün müjdesini verir.

Abdi genç adamın amcasıyla karşılaşmıştır ve İhsan Efendi, yeğeninin başına gelen felaketlerden haberdardır. İhsan Efendi lalaya, bütün mirasını Muhsin'e bırakacağını söyleyip ondan Muhsin'i bulup yanına getirmesini istemiş, Abdi de derhâl genç adamın peşine düşmüştür. Muhsin, sevgilisini kaybettiğinden amcasının gelişine sevinemez. Amcasıyla görüşmeden intihar edeceğini söyler. Naile ve Abdi'nin çabaları neticesinde, amcasıyla görüşmeyi kabul eder. Abdi ve Muhsin, İhsan Efendi'yle görüşmek için çıkar. Naile de düğün evine girerek sahneden ayrılır.

İnayet, Naile eve girdikten sonra çıkar. Hem zengin hem de güzel bir kızla evleneceği için mutludur. Hafize, damadın evini ararken İnayet'i görür. Damada düğün evinin yerini sorar. İnayet cevap vermeye çalışır; ama kekelediği için, Hafize söylenenleri anlamakta zorlanır. Zor da olsa İnayet, evi tarif eder. Hafize, İnayet'i tanımadığından damadı sorar. Tek bildiği damadın da onun gibi biraz kekeme olduğudur. İnayet damadın kendisi olduğunu söylemeye çalışır; ama bir türlü kendini ifade edemez. Hafize hayıflanarak İnayet'in sözünü bitirmesini beklemeden kapıya yönelir.

Hafize evden çıkan Naile'den, kendisini damada götürmesini ister. Falcı kız İnayet'i işaret edince hala, konuştuğu kekemenin damat olduğunu anlar. Kendisini tanıyamadığı için özür diler. Paragöz Hafize damattan alacağı bahşişleri düşünür. Bu sırada evin kâhyası Manuk koşarak gelir. Gelin alayının yaklaştığı haber verir. Manuk başkanlığında ayvazlar, düğünü seyretmeye gelen kadınlar ve gelin alayı, final korosunu söyler. İkinci perde final korosuyla sona erer.

Üçüncü perdede sahne, evin selamlık odasını gösterecek şekilde düzenlenir. Yeniçeri ağası, Rızki Efendi, İnayet ve Nimet'ten oluşan damat alayı, yatsı namazından önce İstanbul'un semtlerini gezecektir. Nimet sohbet esnasında, ağabeyinin ardından sıranın kendisine geldiği söyler. Ağa, genç bir adamın eğitimini tamamlamadan evlenmesine karşıdır. Gençlerin ekonomik özgürlüğünü elde etmeden evlenmesini hoş karşılamaz. Bu yüzden yeniçeri ağası, erkenden evlenmek isteyen Nimet'le fikir çatışması yaşar. Namaz vaktinin gelmesiyle tartışma sona erer.

Naile ve Muhsin, damat alayı evden ayrıldığında gizlice eve girer. Falcı kız, Letafet'i bulmak için gider. Yalnız kalan Muhsin, yaşadıklarından şaşkına

dönmüştür: Amcası kendisine para yardımı yapmış, Letafet'e kavuşması için bir hile düzenlemiştir. Plana göre sahte damat alayı düzenlenecek ve Muhsin damadın yerine geçecektir. Letafet plandan umutlu olsa da tedirgindir. Babasının düzenbazlığa razı gelmeyeceğini, insanların durumu kabullenmeyeceklerini düşünür. Özellikle yeniçeri ağası gibi nüfuzlu adamların işin içinde olması kaygısını artırır. Naile ve Muhsin, genç kızın çekincelerini giderir.

Muhsin, Hafize'yi yanına çekmesi gerektiğini düşünür. Paragöz hala, başta tepki gösterir. Fakat kendisine para vadedilmesi sonucunda, suç ortağı olmayı kabul eder. Üçüncü perdenin ilk tablosu, sahte damat alayının harekete geçmesiyle sona erer.

İkinci tabloda dekor değişir. Mekân ikinci perdede olduğu gibi damat evinin önüdür. Ayvazlar damat alayını beklerken temizlik yapar. Falcı Naile, ayvazların başındaki Manuk'u kandırmak için yanında bir şişe rakı getirir. İçkiye zaafı olan Manuk, Naile'nin ikram ettiği içkiyi kabul eder. Sarhoş olduktan sonra, damat alayının seslerini işitir. Gelenler sahte damat alayıdır. Abdi, yeniçeri ağası kıyafetindedir; Muhsin ise ağzını mendille kapatmıştır. Sarhoş Manuk, gelen kafilenin sahteliğini anlamaz. İmam odada Muhsin ve Letafet'in nikâhını kıyar. Herkes duanın okunmasıyla birlikte evin önüne çıkar. Ardından sahte alay uzaklaşır.

Yalnız kalan Manuk, düğün telaşını atlattığı için sevinirken damat alayının seslerini işitir. Mahallede başka bir düğün daha olduğunu düşünerek etrafı seyreder. Gelen gerçek alay takımıdır. Yeniçeri ağası, kapının kapalı olduğunu görünce sinirlenir; kapıyı açmadığı için Manuk'u azarlar. Kapıcı şaşkın hâlde, olanları anlamlandırmaya çalışır. Manuk alayın az önce içeri girdiğini, nikâhın kıyıldığını, damadın hareme girdiğini ve sonrasında alaydakilerin evden ayrıldıklarını anlatır. İneyet, Manuk'un sarhoşluktan saçmaladığını düşünerek içeri girer. Çok geçmeden dışarı çıkarak içerde başka bir damadın bulunduğunu söyler. Ağa, İneyet'in ardından çıkan Hafize'den olanları anlatmasını ister. Hafize damat alayını karşısında görünce şaşırmış gibi yapar. Rızki Efendi, kapıcının söylediklerinin gerçek olduğunu anlar. Letafet ve Muhsin, yaşlı adamın hiddetle kapıya yöneldiği sırada evden çıkar.

Rızki, Muhsin'i tanır. Ağa Muhsin'den, böyle bir hileye başvurmasının nedenini açıklamasını ister. Muhsin yaşananları detaylarıyla aktarır. Anlattıklarına göre başta evlenmelerine izin verilir; ancak işleri bozulduktan sonra Rızki Efendi

sözünü tutmaz. Muhsin amcasının dönüşüyle servetini yeniden elde eder. Böylece sevgilisine kavuşmak için hileye başvurur. Yaptıklarının doğru olmadığını bilir; fakat asıl suçlunun sözünü tutmayan Rızki Efendi olduğunu ima eder.

Muhsin'in konuşması sona erince, yeniçeri ağası Letafet'e fikrini sorar. Genç kız, Muhsin'in söylenecek her şeyi söylediğini belirtir. Ardından ağa, İnayet'e yönelir. İnayet, başkasını seven bir kızla evlenemeyeceğini söyler. Muhsin'in mali durumunun düzelmesinden ötürü, Rızki Efendi evliliğe onay verir. Yeniçeri ağası işin tatlılıkla sonuçlanmasına sevinir. Ertesi gün, usulüne uygun olarak iki gencin evlendirilmesi kararlaştırılır. Muhsin'in solosuyla perde kapanır.

2.3. KİŞİ KADROSU

Âli Bey'in oyunlarındaki kişileri, yedi başlık altında sınıflandırmak mümkündür. Bunlar: rahatsız ediciler, zor duruma düşenler, arzulanan kadınlar, kâhyalar ve diğer yardımcıları, kusurlular, çapkınlık yapanlar ve fon kişilerdir.

Tablo 5: Âli Bey'in Piyeslerinde Kişiler

1. Rahatsız Ediciler	Abdi Bey (<i>Misafiri İstiskal</i>), Hamdi, Rukiye Hanım, Hurşid, Yaver (<i>Geveze Berber</i>)
2. Zor Duruma Düşenler	Mümtaz Bey, Nadir Efendi, Muhsin Efendi (<i>Misafiri İstiskal</i>), Firuz (<i>Geveze Berber</i>), Sena Bey, Nimet Bey, Muhterem Efendi (<i>Ayyar Hamza</i>), Muhsin Bey (<i>Letafet</i>)
3. Arzulanan Kadınlar	Nesibe (<i>Geveze Berber</i>), Elenko (<i>Kokona Yatıyor</i>), Ziba Hanım, Eda Hanım (<i>Ayyar Hamza</i>), Letafet (<i>Letafet</i>)
4. Kâhyalar ve Diğer Yardımcılar a. Destek Olan Yardımcılar b. Arkadan İş Çevirenler	a. Veli Ağa (<i>Misafiri İstiskal</i>), Hamza, Yaver, Halime (<i>Ayyar Hamza</i>), Naile (<i>Letafet</i>) b. Yanko (<i>Kokona Yatıyor</i>), Abdi Ağa (<i>Çıngırak</i>)
5. Kusurlular	Veli Ağa, Nadir Efendi (<i>Misafiri İstiskal</i>), Sadık, Gülfişan (<i>Çıngırak</i>), Şaban Efendi (<i>Geveze Berber</i>), Zuhuri Efendi, (<i>Ayyar Hamza</i>), İnayet Efendi, Hafize Hanım, Rızki Efendi (<i>Letafet</i>)
6. Çapkınlık Yapanlar	Kostaki (<i>Kokona Yatıyor</i>), Faik Bey, Şahin Bey, Naciye Hanım, Şahende Hanım (<i>Çıngırak</i>),

	Abdi, Nimet Bey, Ayvaz Manuk (<i>Letafet</i>),
7. Fon Kişiler	Memiş (<i>Misafiri İstiskal</i>), Ziver (<i>Ayyar Hamza</i>), Dondurmacı, Seyirciler, Satıcılar, Çingene Kızları (<i>Letafet</i>)

Kaynak: (Yazar tarafından üretilmiştir)

2.3.1. Rahatsız Ediciler

Âli Bey'in oyunları, dolantı komedisi türündedir. Piyesler yapı bakımından birbirine benzer: Türlü çetin durumlar içine düşen baş kişi, kendini kurtarmak için çaba harcar. Kişinin başına gelen felâketler bazen kendi hatasından kaynaklanır; ancak sıkıntıların kaynağı çoğunlukla dış etkene dayanır.

Kendini bilmezler ya da rahatsız ediciler olarak sınıflandırılabilirler kişiler, dolantının kurulmasında rol alırlar. Rahatsız edicilerin dengesiz hareketleri, olur olmadık yerde konuşmaları, başkalarının işine karışmaları, diğer oyun kişilerini zor duruma düşürür.

Misafiri İstiskal'deki Abdi Bey, piyesin adına yansıyan misafirdir, istiskal edilen kişidir. Metnin başındaki kişi listesinde, Abdi Bey'in karakteri, "Mümtaz Bey'in kapı bitişik komşusu. Ahmak ve mütecaviz" olarak betimlenir.

Oyun süresince Abdi'nin rahatsız etmediği tek bir kişi bile yoktur. Verdiği ilk rahatsızlık, misafirliğe gelmek için eşek talep etmesiyle ev sahibinedir. Mümtaz Bey, misafirin geleceğini haber aldığı anda sinirlenir. Ev sahibinin Abdi Bey hakkındaki fikirleri böylece açığa çıkar:

MÜMTAZ – (Hiddetle) Abdi Bey mi? Onun da boynu altında kalsın merkebin de! Bilmez misin hiç o herifle ülfet edilir mi? Eşekliğini bundan anla ki şu iki adım yer için binmeye merkep istemiş. Hayır götürmesinler!.. O ne! O başlığa ne olmuş?.. İşte gördün mü böyle terbiyesiz heriftir o!.. Halkın malını âriyeti alır vaktiyle göndermez. Böyle bir kenara atıp küflendirir! Ben şimdi bu başlığı ne yapayım? Sen haydi götür bunu yine o Abdi Bey olacak hayvana da! Yağlasın yağlasın da!.. (O aralık Abdi Bey kapıdan içeri girer. Mümtaz Bey Abdi Bey'i gördüğünden sesini değiştirerek mülayemetle) Bir çiviye asıversin. (Âli, 1287a: 7)

Abdi Bey, gülünç olayların yaşanmasına sebep olur. Düşüncesizliği, ahmaklığı ve sakarlıklarıyla diğer karakterlerin başına türlü belalar açar. Sebep olduğu kazalardan en muzdarip olan kişi Nadir Efendi'dir. Abdi Bey, Nadir Efendi'yi yere düşürür, kütüphanenin önünde oturmakta olan ihtiyar adamın kafasına

kitapların düşmesine sebep olur, üstüne çorba döker, masa örtüsünün Nadir Efendi'nin göğsüne dolandırarak sandalyeden sırt üstü yere düşürür, elinden kavı alarak parmağını yakar ve son olarak kendi kahve fincanındaki kahveyi Nadir Efendi'ninkine boşaltarak fincanı taşırır, yaşlı adamın üstüne kahve döker. Nadir Efendi'nin Abdi Bey hakkındaki yorumu, çektiği eziyeti gösterir: “Zahir bu adamcağız hiçbir şey görmemiş! Hayvan gibi büyümüş!” (Âli, 1287a: 31)

Tanzimat Dönemi komedyalarında insan mizacının kusurlu yanlarına fazlasıyla değinilir. *Misafiri İstiskal*'de kendini bilmezlik eleştirilir. Oyunun komikliğine sebep olan şey Abdi Bey'in tipinin abartılarak betimlenmesinden ziyade, onun yüzünden meydana gelen durumlar ve tesadüflerdir (Sokullu, 1979: 179). Dolantı komedilerinde hareketler ve durumlar, birbirlerine ustaca bağlanmak zorundadır. Piyesteki komik hareketler Abdi aracılığıyla birbirine bağlanır. Abdi hangi kişi veya nesne ile etkileşime girse nihayetinde, aksiyondan doğan komik bir durum ortaya çıkar.

Rahatsız edicilerin genel özelliği kendilerini oldukları gibi görememeleridir. Bu kişiler özeleştiren yoksundurlar: Abdi Bey komşusu tarafından çok sevildiğini düşünür. Komşusunun iğneleyici sözlerini işitmesine rağmen, bir an bile istenmediğini aklına getirmez. *Geveze Berber* oyununda Hamdi, Firuz'un rahmetli babasının berberidir. Beyin çocukluğunda onunla oyunlar oynaması, merhum babasının kendisine hürmet göstermesi, berberin müşterisiyle arasına mesafe koymasını engeller. Kendini neredeyse aileden addederek acelesi olan genç adamı oylar. Gevezeliği, insanları bunaltacak kadar fazladır; ancak arkadaşlarının taktığı “Sükûti” lakabını sahiplenir. Öz değerlendirmeden mahrum olan Hamdi, kendini boşboğazlığın aksine, suskunluğuyla nam salmış bir kişi olarak görür. Aynı piyeste Rukiye, yeğeni tarafından sevilmemesine rağmen bunu anlayabilecek bilinçten yoksundur.

Rahatsız edici tipler açısından, en zengin kadroya sahip oyun *Geveze Berber*'dir. Berber Hamdi, Rukiye Hala, uşak Hurşid ve evin yaveri karşısındaki kişileri daima rahatsız eder.

Berber Hamdi, komik etki yaratmada en önemli paya sahip şahıstır. Konağın sahibi Firuz Bey, uşağı Hurşid'e berber getirmesini emreder. Hurşid, beyinin her zaman tıraş olduğu berberi bulamaz; onun yerine başka bir berber getirir. Tesadüf

eseri olarak getirdiği berber, Firuz Bey'in rahmetli babasının berberidir. Hamdi, yirmi senedir görmemiş olsa da genç adamı tanır. Oyunda boş inançların insanları nasıl komik durumlara düşürebileceği gösterilerek eleştirilir. Hamdi geveze olduğu kadar boş inançlarına esirdir. Berber, cumartesi günü tıraş olmanın uğursuzluğundan bahseder; ardından tıraş esnasında Firuz'un çenesini keser. Tıraş bitince genç adamı takip eder ve gittiği yerde yakalanmasına sebep olur. "Berberin kendince oluşturduğu boş inanç, Firuz Bey'in başına olmadık işler açar" (Aytaş, 2010:336).

Berber geveze olduğu için uzunca konuşmalar yapar. Direktör Âli Bey'in komedi alanındaki ustalığını sergilediği bölümlerden biri, Hamdi'nin konuşmalarıdır. "İyi komedi diyaloglu doğru kelimeyi, doğru ritmi gerektirir" (Seyler ve Haggard, 1964:46). Hamdi'nin özellikle Firuz'u rahatsız ettiği zamanlardaki ritmi dikkate değerdir. Konuşma esnasında konular arasındaki bağ, aniden kırılır:

HAMDİ – Hele lalanız Mehmet Ağa ne babacan adamdı. Ara sıra sizi kucağına alıp bana getirirdi. O zaman Aksaray'da otuz kuruş kira ile bir dükkânda işlerdim canına yandığım. Şimdi yüz elli kuruş veriyorum da sahibi yine dırlanıyor. Böyle ters herif olmaz ki geçen gün az kaldı boğaz boğaza belaya girecektik. Bakınız bir kere bu olur mu? Dükkânın peykeleri eskimiş biz buna yahu şu...

FİRUZ – Sen beni tıraş etmeğe mi geldin yoksa gevezeliğe mi?

HAMDİ – İşte tıraş edeceğim ya. İki çift lakardı da söylememeli mi? Canım siz küçükken böyle değildiniz. Her ne zaman konağa gelsem yahut siz bizim dükkâna gelseniz bana masal söyledirip dinlerdiniz. Şimdi ne kadar sıkıntılı ve aceleci olmuşsunuz. Acele pek fena şeydir. Atalarımızın sözleridir ki acele işe şeytan karışır. Acele ile kalkan ziyanla oturur. Acele ile gidenin ayağına eteği dolaşır... (Âli, 1289: 10-11)

Hamdi'nin gevezeliğine dayanamayan Firuz, yüzüne karşı "geveze, herzevekil¹, püsküllü bela" gibi hakaretlerde bulunur. Berber kendisine geveze denilmesini hazmedemez. Daha önce işittiği hakaretlere karşı kayıtsız kalırken mesele boşboğazlığa geldiğinde hassaslaşır. Burada uyumsuzluktan doğan komik durum vardır: Hamdi gibi aşırı konuşkan birisinin "herzevekilliği" asla kabul etmemesi ve arkadaşları arasında lakabının "Sükûtî Hamdi" olması, beklenmedik ve uyumsuzluk içeren bir olaydır. Nitekim berbere verilen, kişilik özellikleriyle tamamen zıtlık bildiren lakap da halk arasında sıkça rastlanan komik adlandırmalara örnek olarak gösterilebilir.

Geveze Berber'de Hamdi'nin iki sevgilinin evlenmesi için gösterdiği çaba, Molière'in *Scapin'in Dolapları*'nı anımsatır. Oyunda evin uşakları beylerinin

¹ Herze vekil: "Vazifesi haricinde her işe karışan münasebetsiz adam" (Şemseddin Sami, 2010: 451).

evlenmeleri için türlü entrikalara başvurur. *Geveze Berber*'de de Hamdi'nin evlilik için düzenbazlığa başvurduğu sahneler mevcuttur. Firuz'un hileyle evine girdiğini öğrenen Şaban Efendi, berberin gençleri evlendirme teklifine hiddetle karşı çıkar. Hamdi işi uzatıp mahalleliye duyurmanın, yaşlı adamın namusuna zarar getireceğini söyler. Sözlerinin tesiri olmadığını görünce, Şaban'ı yumuşatmak için başka yollara başvurur ve sonunda yaşlı adamı ikna etmeyi başarır:

HAMDÎ – Vallahi ben sizi ve kızınızı kayırdığımdan söylüyorum. Bundan birkaç sene evvel ahabaplardan birinin başına aynıyla buna benzer bir kaza gelmişti de o da sizin gibi ben bu herifi damatlığa kabul edemem deyip kızını sevdiğine vermemişti. Lâkin arası altı ay geçer geçmez o gül gibi kızı yataklara düşerek göçüverdiği gibi eyvah dedi ama ne fayda. İş işten geçti kendisini geçen gün sokakta gördüm de az kaldı tanıyamayacaktım. O kadar bozulmuş, fenalaşmış... Evlat acısı bu başka şeye benzemez. (Kendi kendine) Yelkenleri epeyce suya indirdi gibi görünüyor. Dur bakalım. (Âli, 1289: 41-42)

Oyunda yer alan bir diğer “geveze” Rukiye Hanım, Nesibe'nin halasıdır. Birinci perdede berber, gevezeliğiyle rahatsızlık verir. İkinci perdede hala, boşboğazlık ederek Nesibe'ye musallat olur. Eve gelmesiyle iki sevgiliyi zor duruma düşürür. Boşboğazlığından çok önce, mevcudiyetiyle sıkıntı verir. Komedi ve doğru ritim ilişkisi, Rukiye'nin konuşmalarında da görülür. Rukiye karşısındakinin söylediği cümlede yer alan bir kelimeye odaklanır ve o kelimededen yola çıkarak uzun gevezelik sürecini başlatır. Konuyu kendi yaşantısına ve fikirlerine çevirir. Örneğin yakalanma korkusu yaşayan Nesibe'nin yüzü sararır. Genç kız, yalana başvurur: Evde kocaman bir fare olduğunu söyler. Rukiye, fare meselesine odaklanıp konuyu kendine çevirir:

RUKİYE – Dün bir de dolabı açıp ne göreyim? İlaç için bir tane bıraksalar bari yüreğim yanmazdı. Allah seni inandırсын kızım sepetin içi tam takır. Bunlar öyle fareler ki bir pinti kedimiz var geçen akşam kulaklarını yağlı mı bulmuşlar bilmem. Kulaklarına kadar yemişler... Zavallı hayvan acı acı miyavlıyordu da merakıma dokundu... Gerçek sana şey selam etti. Nedir o?... Adam dilimin ucunda da söyleyemiyorum. Canım Aksaraylı Nuriye Hanım'ın teyzesi... Ha Hanife Hanım. Salı günü pazardaydım da hazır çıkmışken şunlara da uğrayayım dedim. Gittim. Tahta siliyorlarmış artık beni gördükleri gibi sevindiler. Yukarı katta gelin hanımın odasına götürüp pek çok ikram ettiler. Kahvaltı da çıkaracaktılar ama ben istemedim... (Âli, 1289: 30-31)

Rukiye Hanım'ın vakadaki fonksiyonu, berberin eve gelişini haber vermektir. Ağabeyinin kavga ettiği kişiyi tanır, adam eski kiracıları Hamdi'dir. Verilen haberle birlikte, oyundaki durumlar daha da karmaşıklaşır. Firuz, Hamdi adını işittiğinde,

daha çetin bir işe doğru sürüklendiğini fark eder. Hamdi'nin kavga ederek eve gelişi, aksiyonun zirveye doğru yaklaşmakta olduğunu gösterir.

Geveze Berber'in bir diğer rahatsız edici figürü Hurşid'tir. Laf dinlemeyen Hurşid, efendisini bunaltan bir uşaktır. Firuz uşağından acele şekilde berber getirmesini isterken uşak, gereksiz sorular sorarak konuşmayı uzatır. Sonunda efendisinin sabrını taşırır ve Firuz'un kovalamasıyla konaktan çıkar. Beyinin her zaman tıraş olduğu berber müşteriye gittiği için Hamdi'yi getirir. Böylelikle o gün yaşanacak olan felaketlerin tetikleyicisi olur.

Ev halkından olan diğer şahıs, Firuz'un yaveridir. Kişilik yapısı olarak çok tez canlıdır. Efendisi daha cümlesini tamamlamadan, hemen çıkıp emri yerine getirmeye çalışır:

FİRUZ – Bana bugün lazımdı ama neyse... Bak şimdi Üsküdar'a geç...

YAYER – Pekiyi efendim. (Kapıya doğru seğirtir.)

FİRUZ – Ulan dur dur! Daha söyleyeceğim söz bitmedi. Nuri Efendi'nin evini biliyorsun ya?

YAYER – Bilirim efendim bilirim. (Yine kapıya doğru seğirtir.)

FİRUZ – (Hiddetle) Allah belanı versin dur. Nereye gidiyorsun? (Kendi kendine) Bu da ötekinin zıddı. (Yavere) Nuri Efendi'ye git...

YAYER – (Hakeza)

FİRUZ – (Yerinden fırlayıp) Nereye gidiyorsun?

YAYER – Nuri Efendi'ye git demediniz mi?

FİRUZ – Evet öyle dedik ama oraya gidip ne yapacaksın?

YAYER – Bilmem. (Âli, 1289: 5-6)

Yaver ve Hurşid, karşıt karakterde kişilerdir. Yaver, piyesteki dolantılarda etkisizdir. Vakadaki tek fonksiyonu, sahnede yer almayan Nuri Efendi isimli kişiye haber iletmektir. Âli Bey'in ortaya bir uyumsuzluk/zıtlık koymak istediği açıktır. Yazar, uyumsuzluk yaratarak seyirciyi güldürmeyi amaçlar: “Mizah duygusu bir “uyumsuzluk hali”nin sezilmesine bağlı olarak ortaya çıkar” (Lewis'den aktaran Cebeci, 2017: 55). Âli Bey, uyumsuzluğu yaratmak için sürekli oyalanan Hurşid'in karşısına, piyesteki entrikaya katkısı olmamasına rağmen, tez canlı bir kişi olan yaveri çıkarır. Yaver ve uşak arasındaki karakter zıtlığı gülünçtür.

Rahatsız edici kişiler, dolantıyı kurmada oldukça önemlidir. Piyeslerde entrika, rahatsız edicilerin davranışları sonucunda kurulur. Bu kişiler, genellikle yaptıklarının bilincinde değildirler. Farkında olmadan diğer kişileri zor duruma düşürerek olayların düğümlenmesine neden olurlar.

2.3.2. Zor Duruma Düşenler

Âli Bey'in tüm piyeslerinde zor durumda kalan kişiler yer alır. Şahıslar, kendi hataları ya da rahatsız ediciler yüzünden sıkıntılı duruma düşer. Zor duruma düşenlerin davranışları, farklı etmenler tarafından kısıtlanır: *Misafiri İstiskal*'de Mümtaz Bey, evine gelen misafirden hazzetmez; ancak âdetler, Abdi'ye konuksever şekilde davranmasını gerekli kılar. *Geveze Berber*'de Firuz Bey, sevgilisiyle baş başa kaldığının anlaşılmasıyla zor duruma düşer. *Letafet* operetinde Muhsin, ekonomik durumunun kötüye gitmesinin neticesinde evlenme hayâlinden vazgeçer; mali yönden sıkıntıya giren damat adayı toplum tarafından dışlanır. *Ayyar Hamza*'da Sena ve Nimet'in yaşadıkları, Muhsin'in başına gelenlerle benzerdir. Cep harçlıkları babaları tarafından tahsis edilen gençler, kendi kararlarının ardında duramayacak kadar acizdir; acizlikleri hareket alanlarını kısıtlar ve düzenbazlığa başvurmak zorunda kalırlar. Oyunlarda zor duruma düşen figürler, türlü maceralardan sonra, genellikle piyesin son sahnelerinde rahata kavuşur.

Zor duruma düşen şahıslardan ilki, *Misafiri İstiskal*'in Mümtaz Bey'idir. Piyesteki vaka, Mümtaz'ın hanesinde geçer. Evin kâhyası, birkaç hizmetçisi ve seyisi vardır. Böylelikle Mümtaz Bey'in devrin kalburüstü gençlerinden olduğu anlaşır. Mümtaz, misafiri Abdi Bey'den hoşlanmaz; fakat misafirine saygısızlıkta bulunmamaya gayret gösterir. Diğer misafirlerini Abdi'nin tacizlerine karşı yumuşatır, sakarlıklarını alttan alarak geçiştirmeye çabalar. Evin kâhyası Veli Ağa'nın misafiri kovma teklifine, "Hiç öyle şey olur mu? Sonra deli herif beni rast geldiği yerde rezil etsin." (Âli, 1287a: 33) diyerek karşı çıkar. Mümtaz evine gelen davetsiz misafiri istemez; ancak ne ona bunu söyler ne de hareketleriyle imada bulunur. Kâhyanın Abdi'yi kovma teklifini geri çevirmesinin nedeni, topluma karşı rezil olabileceğinden duyduğu kaygıdır.

Tanzimat Dönemi piyeslerinde bazı gelenek ve görenekler yoğun şekilde eleştirilir. Eleştirilen gelenekler, toplum ve bireyin özgürlüğü önünde engel olarak görülür. Pek çok yazar kalemlerini, âdetlerin eleştirisi için kullanır (Akı, 1974: 58). Şinasi, *Şair Evlenmesi*'nde görmeden evlenmeyi; Mehmet Rifat, *Görenek*'te gösteriş yapmak için haddinden fazla servet harcamayı eleştirir. Âli Bey de *Misafiri İstiskal*'de, bu tarz bir eleştiri yapar. Piyesin sonunda oyunu tertip etme sebebini

açıklar: Oyunun yazılış amacı, memleketin eleştirilmeye lâyık ahlâk ve âdetlerini ortaya çıkarmaktır. Bu âdetler, misafire koşulsuz şartsız hürmet göstermek ve toplumun beklentilerini karşılamak uğruna, kişisel özgürlüklerden feragat etmektir. Mümtaz hiç sevmediği hâlde Abdi'ye hürmet gösterir; aksi bir davranış sergilerse toplum içine çıkamayacağını düşünür ve uygulalarını bastırarak hareket eder.

Aynı piyeste Nadir Efendi ve oğlu Muhsin, zor durumdaki diğer kişilerdir. Nadir Efendi, Mümtaz Bey'in ihtiyar ve ağır işiten misafiridir. Oyunda gülüncün yaratılmasında, etkili bir figürdür. Harekete dayalı komiğin neredeyse tamamı, Nadir Efendi'den kaynaklanır. Oyunun ilk sahnesinde, gözlüğünü yere düşürür. Gözlüğü almak için uzandığı sırada, kâhya ile çarpışır:

NADİR – Maşallah! Buyursunlar. (Kıyam ederken gözlüğünü yere düşürür.)

VELİ – Aman efendim gözlüğü düşürdünüz!.. (Gözlüğü almak için ikisi birden uzandığından çarpışıp düşerler.)

NADİR – (Kendi kendine) Of!.. Hay Allah canını alsın!... Sabah keyfi!.. (Muhsin Efendi elinden tutup kaldırır.) (Âli, 1287a: 3-4)

Nadir Efendi, hoşsohbet bir adamdır; ancak ihtiyarın ağır işitmesi, Abdi Bey'le diyalogunda yanlış anlaşılmalara neden olur. Ayrıca Abdi, oyun boyunca Nadir Efendi'ye âdeta musallat olur. Sakarlıklarıyla yaşlı adamı birçok defa yere düşürür.

Nadir Efendi, kendini bilen ve kendisiyle de alay edebilen bir kişidir. Başına gelen kazalara espiyle yaklaşır. Oyundaki esprilerin büyük kısmı, Nadir Efendi tarafından yapılır:

NADİR EFENDİ – Zararı yok... (Oğluna) Aman bir kahve bul! Başım beynim yerine gelsin! (Kendi kendine) Kaza!.. Görünür kaza senmişsin ama nasılsa gözlüğü düşürdüğümünden göremedim. (4)

NADİR EFENDİ – Güzel muhabbet ediyoruz doğrusu ya... Haydi bakalım odada itişelim... Şey diyecektim... Sanki... Konuşalım. (Âli, 1287a: 18)

Muhsin Efendi, Abdi'nin rahatsız ettiği bir diğer kişidir. Nadir Efendi'nin oğlu, Mümtaz Bey'in ahabıdır. Piyano çalmadaki mahareti, onun da tıpkı Mümtaz Bey gibi, alafranga terbiyeden geçtiğini gösterir. Mümtaz, Abdi'nin kendisine zorla şarkı söyletmek istemesinden rahatsızdır. Duygularını yansıtmak ister; ancak ev sahibine ayıp olmaması için tepkisini tam olarak göstermez. Mümtaz'ın Abdi'yi evden gönderme girişimlerinde, ona yardımcı olur.

Geveze Berber'de Firuz, başkaları tarafından zor duruma düşürülen bir kişidir. Otuzlu yaşlarının başında, konak sahibi, devrin varlıklı gençlerindedir.

Çocukluğunda iyi bir eğitim alır. Genç yaşlarda lalası Mehmet Ağa ile birlikte İstanbul'da gezintiler yapar. Bir süreliğine yurtdışında bulunur. Babasını yirmi sene önce kaybeder. Onun vefatından önce, berber Hamdi'nin dükkânına giderek masal dinlemeyi sever.

Firuz çocukluğundan beri tanıdığı Nesibe'ye âşıktır. Nesibe gelinlik çağına geldiğinde, babası onu zengin bir tüccarla evlendirir. İki sene sonra Nesibe'nin kocası ölür. Yurtdışından dönen Firuz, haberi duyar duymaz çocukluk aşkıyla evlenmek ister; fakat Nesibe, inat ettiği için evlilik teklifini kabul etmez. Aradan zaman geçince pişman olur. Nesibe'nin evlilik teklifini reddedip Firuz'la sevgili olması, yaşanacak entrikaların başlangıcını teşkil eder.

Geveze Berber'de entrika/dolantı komedisi özellikleri baskındır. Piyesteki aksiyonun merkezinde yer alan kişi Firuz'dur. Yazar, seyirci üzerinde uyandıracağı merakı onun aracılığıyla yaratır. İlk perdede eve gelen berberin tıraşı bitirip bitiremeyeceği, dolayısıyla Firuz'un sevgilisiyle kavuşup kavuşamayacağı belirsizdir. Tıraş süresince berber tarafından yüzü kesilir, suratına aksırılır; başına daha birçok zorluk gelir. İkinci perdede ise sevgilisiyle kavuşması çok kısa sürer. Rukiye'nin gelmesiyle birlikte, tekrar aksiyon sarmalının içine düşer. Ev halkından saklanmak için masanın altına girer, entrika yine onun çevresinde gelişir.

Ayyar Hamza zor duruma düşen figürler açısından zengindir. Piyesteki Sena Bey, Muhterem Efendi'nin oğludur. Kimseye haber vermeden evlenen genç adam, babasının beklenmedik dönüşüyle zor duruma düşer. Mısır'dan dönen Muhterem Efendi, oğlunu bir dostunun kızıyla evlendirmek ister. Oyunun sonunda anlaşılacağı üzere, aslında babasının kendisiyle evlendirmek istediği kişi, halihazırda evli bulunduğu Ziba Hanım'dır.

Sena Bey başlangıçta ebeveynlerine karşı iradesini ortaya koyamayan, klâsik bir Tanzimat çocuğudur. Öyle ki babasının taklidinin yapılması dahi korkmasına sebep olur. Devrin gençleri, anne ve babalarının despotluğuna karşı, özellikle evlenme konusunda reaksiyon gösterir (Akı, 1974: 68). Nitekim genç adamın babasına karşı tek itirazı, evliliği hususundadır:

Evet efendim, pederimsiniz, itaat boynumun borcudur, lâkin bu bapta haksızlık ediyorsunuz. [...] Hayır efendim, ne yapsanız nafile. Ölürüm ben Ziba'mdan ayrılmam. (Ziba'nın yanına gider.) Evet; işte benim aklım, fikrim, hayatım bunun elindedir. Beyhude bana başka karı alacağım diye kendinizi üzmeyin. (Âli, 1288: 104-105)

Nimet Bey, *Ayyar Hamza*'da zor durumda kalan kişilerden bir diğeridir. Genç adam, İstanbul'a cimriliğiyle nam salmış Zuhuri Efendi'nin oğludur. Nimet Bey babası yurt dışındayken, esirci evinde gördüğü halayığa âşık olur ve esirciden halayığı kimseye satmayacağına dair söz alır. Eda Hanım'a müşteri çıkınca Nimet Bey, iki saat içinde, beş yüz altın gibi yüklü bir meblağı bulmak zorundadır. Hamza'nın yardımlarıyla gereken para bulunur. Ancak Zuhuri Efendi, ailesi belli olmayan bir kızı gelin olarak kabul etmez. Piyetin sonunda Çerkez esiri sanılan Eda Hanım'ın, aslında Muhterem Efendi'nin yıllar önce kaybolan kızı olduğu ortaya çıkar.

Zor durumdaki bir diğer kişi olan Muhterem Efendi, Sena Bey ve Eda Hanım'ın babasıdır. Ortağı Zuhuri Efendi ile birlikte ticaret için Mısır'a gider. İkili yola çıkmadan, çocuklarını uşaklarına emanet eder. Muhterem Efendi üç ay sonra eve dönünce, oğlunu fakir bir kız ile evlenmiş bulur. Düzenbaz uşak Hamza, sinirlenen yaşlı adamı sakinleştirir.

HAMZA – Tuhaf söylüyorsunuz! Sizin gibi kâmil mi olsun dersiniz? Onlar genç adamlardır. Öyle her işi akıl ve hikmete muvafık yapacak kadar önünü ardını saymağa muktedir değildirler. İşte size bir numune daha, bizim Nimet Bey. O kadar nasihat, o kadar tekdir etmişken o da bir şey yaptı ki sizin mahdum beyin yaptığı onun yanında sandal olamaz. Hem, Allah'ı severseniz! Bir kere size sorayım, siz genç olmadınız mı? Gençliğinizde şimdiki gibi havailik etmediniz mi? Benim işittiğime göre siz gençliğinizde az hovardalık etmemişsiniz. Bütün gün karıların yanından ayrılmaz, nerde güzel görseniz ele götürünceye kadar ardını bırakmazmışsınız.

MUHTEREM – Doğru, orası öyle; lâkin benim ettiklerim hep hovardalık yolu idi; yoksa, bu yüzünüz oğlan gibi, ters halt etmedim. (Âli, 1288: 24-25)

Muhterem Efendi, dönüş yolculuğu sırasında, Zuhuri Efendi'nin kızı ile oğlunu evlendirmeye karar verir. Oğlunun başka biriyle evlenmesi, yaşlı adamı zor duruma sokar. Oyunun sonunda, oğlunu evlendirmek istediği kişinin, Sena'nın habersizce evlendiği Ziba Hanım olduğu ortaya çıkar.

Muhterem Efendi, oğlunu mirastan reddetmek istese de başaramaz. “Ne olurdu, Cenâb-ı hakkın elimden aldığı kızcağızım, şu dakikada sağ bulunaydı da şu alçak oğlanı vârislikten sâkıt edeydim!” (Âli, 1288: 30) diyerek kaybolan kızını hatırlar. Bu replik ile oyundaki başarılı düğümlerden biri atılır. Piyetin sonunda, Nimet Bey'in esirciden satın aldığı halayığın, aslında Muhterem Efendi'nin yıllar önce kaçırılan kızı olduğu anlaşılır.

Evlenme hususunda zor durumda kalan kişiler, *Letafet* operetinde de mevcuttur. Muhsin, yirmi beş yaşında bir gençtir. Babası Müstecip Efendi'yi üç sene, annesi Şefika Hanım'ı ise çok daha önce kaybeder. Ticaretle meşgul olan genç adama, lalası Abdi Bey göz kulak olur. Muhsin, halkın arasına karışmaktan hoşlanmasa da lalası ısrar ettiği için mesire alanına gitmeyi istemeyerek kabul eder. Âdetlere uymamakla suçlanan Muhsin, sinirlenir. Gezinti yerlerinde kadınlara laf atmak gibi âdetlerden memnun olmadığını belirtir: “Halkın ırz ve namusu bildiğimiz karılarına, kızlarına yiyecek gibi bakarak saçma sapan harf-endâzlık etmek fena bir şey olduğunu beş yaşındaki çocuk bile bilirken beni bu yola sevk edişin mücerret âdete riayetini için olmalı!.. Yoksa bunun iyiliğini, fenalığını bilerek değil” (Âli, 1315c: 11).

Hayatında hiç âşık olmayan Muhsin, Göksu Mesiresi'nde *Letafet*'i görür görmez âşık olur. Muhsin'in kadınlara dikkatlice baktığını fark eden Abdi, genç adamın değişen tavrını alaya alır. Bunun üzerine Muhsin, kendini savunur: “Güzellere dikkatle bakmaklığım ayıp sayılmamalıdır. Zira bizde alacağı karıyı insan görse görse seyir yerinde görebilir” (Âli, 1315c: 26). Oyunda Muhsin aracılığıyla geleneğin iki yönüne eleştiri yapılır. İlki, gezinti yerlerindeki kadınlara ve arabalara laf atmanın yanlışlığı; ikincisi, görücü usulü yapılan evliliklerdir.

Muhsin oyunun ikinci perdesinde, derbeder hâldedir. Tiradından anlaşıldığına göre, *Letafet*'le tanışmasının üzerinden altı ay geçer. Başta kızın babasından evlilik onayı alır; fakat Muhsin'in başına gelen türlü felâketler, evliliğini imkânsızlaştırır: İlk olarak gemileri yanar, evini de başka bir yangında kaybeder. Değirmeni, elinde kalan tek sermayesidir; ancak o da kazaya uğrar. Neticede Muhsin'in ekonomik durumu kötüleşir. Rızki Efendi bunun üzerine, verdiği sözden vazgeçer. Kızını başka bir adamla evlendirmeye karar verir. Bu haberi alan Muhsin, intihar etmeyi düşünür. Kendini öldürmeden önce, yıllardır Trablusgarp'ta olup İstanbul'a yeni gelen amcasıyla son defa görüşmeye gider.

Üçüncü perdede Muhsin'in psikolojik durumu düzelir. Amcası, Muhsin'den başka akrabası olmadığından, bütün mirasını genç adama bırakır. Ayrıca yeğeninin *Letafet*'le kavuşması için plan yapar. Böylece Muhsin, sahte düğün alayı düzenleyerek damadın yerine geçer. İçine düştüğü zorlu durumdan planının işe

yaramasıyla kurtulur: İnalet Efendi, Letafet'i boşar. Rızki Efendi, Muhsin'in yüz elli bin altınlık mirasa sahip olduğunu öğrenir ve evliliğe yeniden rıza gösterir.

Âli Bey'in oyunları arasında sahne dışında gelişen olaylar, oyunun merkezinde yer alan figürlerce özetlenir. Özetlemeler, çoğunlukla monolog aracılığıyla yapılır. Birinci ve ikinci perde arasında geçen altı aylık sürede yaşananlar, monologla nakledilir:

MUHSİN – (Yalnız) Akıbet felek bana bu uğursuz günü de gösterdi!.. Acaba altı ay evvel ben bu hâle geleceğim, Letafet de başkasına varacak deselerdi inanmak mümkün müydü?.. Üç dört aydan beri o kadar felaketlere uğradım ki hatır ve hayale gelmez... İptida gemilerim yandı, beş on gün içinde bir tanesi kalmadı... Ardı sıra evim yandı, bir habbe kurtaramadım, canımı dar kurtardım... Elimde sermaye olarak bir değirmen kalmıştı. Lakin insana kaza ve bela geldi mi vakit yalnız gelmez... Yirmi gün sonra o da yandı, mahvoldu... İşte böyle kaldırım üstünde kaldım, perişan oldum!.. Bununla beraber Letafet'in muhabbetiyle müteselli oluyordum. Düşünmedim ki felek bunu da çok görür!.. Pederi olacak hain iptida izdivacımıza muvafakat göstermiş iken gemilerimin kazaya uğraması haberi üzerine ayak sürüdü, nikahımızı tehir etti. Evimin yandığını işitince artık beni kendine damat edemeyeceğini bildirdi!.. (Âli, 1315c: 73-74)

İkinci ve üçüncü perde arasında sahnede canlandırılmayan olaylar, yine Muhsin tarafından özetlenir. Anlattığına göre, amcasıyla görüşmeden önce sadece nasihat dinleyeceğini düşünür. Amcasının anlayışlı bir adam olduğunu görerek şaşırır. Letafet'le kavuşması için amcası, yapması gerekenleri Muhsin'e anlatır. Muhsin zorlu durumdan, amcasının yardımlarıyla kurtulmayı başarır.

Âli Bey'in oyunlarında dolantı, çoğunlukla kadın-erkek ilişkileriyle kurulur. *Geveze Berber*, *Ayyar Hamza* ve *Letafet*'te önünde engel bulunan evlilikler, olayların karmaşık bir hâl almasına yol açar. Zor durumdaki şahıslar, oyunun sonunda sevdiklerine kavuşarak rahata erer. Kişilerin mutluluğu, oyundaki düğümlerin çözülmesi anlamına gelir. *Çingirak* ve *Kokona Yatıyor*'da ise eşlerin sadakatsizliği entrikayı yaratır. *Kokona Yatıyor*'da, kimse aldatıldığını fark etmez; oyun sonunda her şey eskisi gibidir. İstisna olarak *Çingirak*'ta birbirini aldatan eşler sonunda gerçeğe yüzleşir. Diğer piyeslerde, zor duruma düşen şahıslar, vakanın sonunda isteklerine kavuşur. Böylece komedilerin yapısına uygun şekilde, düzen yeniden sağlanır.

2.3.3. Arzulanan Kadınlar

Piyeslerde yer alan kadınlar cinsellikleriyle öne çıkar. Genç kadınların hepsi, arzu nesnesi konumundadır. Evlilik izleğinin işlendiği oyunlarda, genç erkeğin sevgilisine kavuşmasının önünde engel bulunur. Erkek çevrilen dolaplar neticesinde, arzuladığı kadına kavuşur. Birliktelik, gelenek ve dinin reddetmeyeceği biçimde gerçekleşir: *Geveze Berber*'de sevgiliyle gizlice buluşan Nesibe, oyunun sonunda alınan evlenme kararıyla rahatlar. *Ayyar Hamza*'da Eda ve Ziba, habersizce evlendikleri eşlerinin babalarına karşı zor duruma düşer. Toplumsal onaylama devreye girerek olayları çözüme kavuşturur: Piyesin sonunda Eda'nın, Muhterem Efendi'nin yıllar önce kaybolan kızı olduğu anlaşılır. Esir olduğu için kayınpederi tarafından kabul görmeyen Eda'nın gerçek kimliği ortaya çıkınca kavuşmanın önündeki engel ortadan kalkar. Aynı piyeste Ziba, babasından haber alamadığı için fakir düşer ve süt ninesi tarafından evlendirilir. Oyunun sonunda, babası Zuhuri Efendi'yle karşılaşmaları, kayınpederinin evliliğe rıza göstermesini sağlar. Letafet ve Muhsin'in birlikteliği, Muhsin'in malî durumunun düzelmesiyle onaylanır. Baş kişinin sevgilisi olan kadınlar, ailedeki eş rolleriyle sahnededir. Onlar, toplumun onayını oyunun sonunda alacak müstakbel gelinlerdir.

Oyunlardaki diğer genç kadınlar, özellikle yoksul kesimden olanlar, cinsiyetleriyle öne çıkar. Bu noktada toplum onayından ziyade, kadının erkek karşısında düştüğü zorlu durumlar söz konusudur. *Kokona Yatıyor*'da besleme Elenko, evin beyinin tacizlerine maruz kalır; ancak bir yolunu bularak saldırgan erkeği alt eder. *Letafet*'te çingene falcı Naile, yaşlı lala Abdi'nin, evin küçük oğlu Nimet'in ve kapıcı Manuk'un tehdidi altındadır. O da Elenko gibi kendini korumayı bilir. Alaycı kişiliği sayesinde zorlu durumlardan kurtulur. İlk gruptaki eş rolünün biçildiği kadınlar, daha savunmasız ve iradelerini ortaya koymaktan uzakken ikinci gruptaki Naile ve Elenko gibi kişiler, kendilerini kurtarma konusunda herhangi bir erkeğe ihtiyaç duymazlar.

Cinsel arzu nesnesi olan kadınların, gayrimüslimlerden ve ötekileştirilmiş toplumsal kesimlerden seçilmesi dikkat çekicidir. Elenko, Rum; Naile, çingenedir. Seçimin nedenini, dönemin seyircisinin kabullerinde aramak gerekir. Âli Bey, cinsel kimliğini ön plana çıkardığı kadınları, seyircinin tepki göstermeyeceği kesimlerden

seçer. Nitekim yazar, bir dönem tepkiyle karşılaşır. *Çingirak*, dönemin basınınca yoğun şekilde eleştirilir. Sansür heyeti tarafından uyarılarak kitabın nüshaları toplatılır. Osmanlı kadını, eşine ihanet eden bir kişi olarak göstermesi, oyunun yasaklanmasına neden olur.

Geveze Berber'de arzulanan kadın Nesibe'dir. Nesibe, Firuz'un sevgilisidir ve onunla yaşıttır. Çocuklukları beraber geçen ikilinin yolları, Nesibe'nin nişanlanmasından sonra ayrılır. Genç kız ilk evliliğinde söz sahibi değildir. Damat, babası tarafından seçilir. Babanın tek ölçütü, damadın zengin olmasıdır. Nesibe'nin eşini kaybettiği sırada Firuz, yurt dışından döner ve çocukluk aşkı Nesibe'yle evlenmek ister. Genç kadın, teklifi reddeder; ancak ilerleyen zamanlarda pişman olur.

Tanzimat tiyatrosunda çocuklar ve gençler, ailelerine karşı zayıf tarafta yer alır. "Çok zayıf olan bu çocuklar cephesi, kendileri gibi düşünmeyen anne ve babalarına karşı çocuklar mutlak bir itaat beslemek zorundaydı" (Akı, 1974: 64). Dönemin trajedilerinde kavuşamadıkları için ölen gençlere sıklıkla rastlanır. Komedilerde evlilik, bazen *Şair Evlenmesi*'ndeki gibi oyunun ana izleğidir. Bazen de *Geveze Berber*'de olduğu gibi diyaloglar aracılığıyla görmeden evlenme, zorla evlendirme, kişilerin iradelerini yok sayma gibi gelenekler eleştirilir. Nesibe'nin yaptığı ilk evlilik, babasına karşı olan teslimiyetini gösterir. Damadı babası seçer, kızına danışmaz. Evliliği sırasında hiçbir sorun yaşamamış olsa da nihayetinde, eşini kaybeder. Nesibe'nin ikinci evliliği hileyle gerçekleşir. Babası Şaban Efendi, evine yabancı bir adamın girdiğini fark eder. Kendi namusuna zarar gelebileceğini hesaba katar. Böylece kızının Firuz ile evlenmesine onay verir.

Kokona Yatıyor'da evin beslemesi Elenko, hizmet ettiği kişilerden memnundur. Özellikle hanımının emsalsiz bir kadın olduğunu düşünür. Elenko, yan komşunun uşağı Yanko'yla nişanlıdır. Ev sahiplerinin yokluğundan yararlanmak ister ve nişanlısını akşam yemeğine davet eder.

Elenko, kokonanın kocasından gizli eğlenmesine hak verir; çünkü Çelebi Kostaki'nin hanımını kısıtladığını düşünür. Hizmetçi ve hanımı arasında, kadın dayanışmasına dayanan bir ilişki mevcuttur. Elenko, beklenmedik şekilde eve dönen Kostaki'ye karşı, türlü oyunlara başvurur. Hanımının gizlice baloya gittiğinin

anlaşılmaması için nişanlısı Yanko'ya bile yalan söyler. Kendi ilişkisini dahi tehlikeye atmaktan çekinmez.

Dolantılar oyun yazarınca düzenlenen karışıklıklardır. Komedilerde bunlar, kişileri gülünç bir çözümlüğe doğru götüren çatallaşmalardır (Taner, And ve Nutku, 1966: 27). *Kokona Yatıyor*'daki dolantının kurulmasında, hizmetçi Elenko'nun etkisi mühimdir. Elenko, kokonanın yokluğunun anlaşılmaması için çeşitli dolaplar çevirir: Kostaki'nin, eşinin odasına girmesine engel olmak için önce efendisini, kokonayla yemek yememesi konusunda ikna eder. Kostaki, eşini uyandırma isteğinde diretince Elenko bunun üzerine, efendisine rahatlaması için ayaklarını yıkamayla önerir. Ev sahibini kokonanın odasından uzaklaştırır. Kostaki'nin inat ettiğini görünce, kendini zor duruma sokma pahasına, efendisini kokonadan kıskandığını söyler. Kostaki'nin hizmetçiye bakışı, söylenen yalandan sonra değişir. Olayların düğümlenmesinin sebebi, ev sahibinin Elenko'yu arzulamaya başlamasıdır.

Kokona Yatıyor'da kandırmacaların, seyircinin merak duygusunu canlı tutması, piyesin başarıları arasında sayılabilir. Doğan Aksan oyunu bu açıdan başarılı bulur:

Yanko'nun Çelebi Kostaki'yi o zamana kadar hiç görmemiş olmamış olduğunun uygun bir şekilde belirtilmesi, Kokona'nın evde olmayışının seyircinin bildiği bir sır ve ilgiyi devam ettiren bir unsur olarak sonuna kadar saklanabilmesi, Yanko'nun en can alıcı yerlerde sahneye girmesi ve hepsinin dışında, oyunun sahneye uygulanma bakımından herhangi bir güçlük göstermemesi ileri sürülebilir. (Âli Bey, 1961: 11)

Piyeste “Kokona yatıyor” cümlesi, ilk olarak Elenko tarafından dile getirilir. Hizmetçi kız odanın kapısını açmak isteyen Kostaki'ye, hanımının uyuduğunu söyler. Aynı cümle piyeste iki kez daha tekrar edilir. Kostaki, Elenko'yla baş başa yemek yiyip yakınlaşmaya çalışınca, Elenko hanımının varlığını hatırlatır; ancak öncesinde söylediği yalan, hizmetçinin başına dert açar. Kostaki “Adam sen de... Kokona yatıyor... Öyle demiyor muydun sen?” diyerek Elenko'yu ikna etmeye çabalar. Cümle son defa, Yanko'nun sahneye gelişiyle tekrar edilir. Nişanlısı ve evin beyi arasında ilişki olduğunu düşünen Yanko bağırır. Kostaki, odada zannettiği karısının gürültüyü duymasından çekinir. “Sus! Kokona yatıyor, uyuyor.” diyerek uşağı susturur.

Oyunun sonunda kokona, kocasına yakalanmadan eve girmeyi başarır. Elenko, söylediği yalana artık gerek kalmadığını fark eder. Kostaki'ye aslında

kokonayı değil, yiyecekleri yemeği kıskandığını söyler. Böylece efendisinin tacizlerinden kurtulmayı başarır.

Ziba Hanım, *Ayyar Hamza*’daki arzulanan kadınlardan biridir. Ziba, Zuhuri Efendi’ni kızıdır. Genç kız, babasının ardından İstanbul’a gelir; fakat, İstanbul’da ailesini bulamaz. Çünkü Zuhuri Efendi, Mısır’dayken kendini Nihâli Efendi olarak tanıtmıştır. Ailesi dahi babasının gerçek ismini bilmediğinden annesi, süt ninesi ve Ziba, İstanbul’a geldikten sonra fakir düşer. Bu sırada kızın annesi vefat eder. Annesinin vefatından sonra sütninesi Halime, Ziba’ya göz kulak olur. Sütnine, eve sıkça gidip gelmeye başlayan Sena Bey’in varlığından rahatsız olur. Genç adama Ziba ile görüşmek istiyorsa evlenmeleri gerektiğini söyler. Neticede piyesin başlangıç zamanından üç gün önce, Ziba ve Sena evlenir.

Sena Bey’in babası İstanbul’a döner ve kendisinden habersiz evlenen oğlunu boşatmak ister. Bu yüzden genç kız kaygılıdır, aşka ve erkeklerin sadakatine karşı güvensizliğini, “Lâkin küçüklükten beri iştirim, erkek kısmında kadınlar kadar muhabbette sebat yoktur derler. Sizin aşkınız parlayış gibi pek kolaylıkla sönermiş.” (Âli, 1288: 15) sözleriyle dile getirir. Sütninenin Zuhuri Efendi’yi bulmasıyla evlilik problemi çözülür.

Arzulanan bir diğer kadın olan Eda Hanım, Esirci Emine Molla’nın evinde kalan halayıktır. Oyunun başında Çerkez esirlerinden zannedilir. Nimet Bey, esircinin evine geldiği sırada Eda’ya âşık olur ve duygularının karşılıklı olduğunu görünce, Eda’yı kimseye satmayacağına dair esirciden söz alır. Oyunun ikinci perdesinde, Eda Hanım’a müşteri çıktığı Nimet’e iletilir. Genç adam, gereken parayı temin ederek Eda’ya kavuşur.

Eda çocukken kaçırıldığı için talihine güvenmez; ancak yaşadıklarına rağmen, neşeli bir insan olduğunu söyler. Eda’nın mizacı, ilerleyen sahnelerde onu zor duruma düşürür. Zuhuri Efendi’nin kim olduğunu bilmeden, arkasından çevrilen dolapları yaşlı adama alay ederek aktarır.

Eda ve Nimet’in evliliği, önceleri onaylamaz. Zuhuri Efendi, oğlunun esirle evlenmesini istememektedir. Oyunun sonunda esir Eda’nın, Muhterem Efendi’nin kayıp kızı olduğu, tesadüf eseri ortaya çıkar:

NİMET BEY – Efendim, matlubunuz, bana alacağınız karının şehirli olmasıysa işte Eda bu şehirli ve anası babası belli imiş; haberini aldım. Lâkin kim olduğunu kimse bilmiyor. Kendisini dört yaşındayken çalmışlar; onun için kendi

de hatırlamıyor. Fakat o vakit kolunda bir bilezik varmış, işte, elime geçti. Belki bununla bulabilirsek...

MUHTEREM – Aman! Bakayım? İşte ben dört yaşında bir kızımı kaybettim, bu bilezik de kolundaydı.

ZUHURİ – Aman! Bu da sizin kızınız mı?

MUHTEREM – Aman! Bakayım? Ta kendisi! Ta kendisi ah evladım!... (Eda'ya sarılır.) (Âli, 1288: 106-107)

Âli Bey'in kadın-erkek ilişkilerini işleyen bir diğer yapıtı *Letafet*'tir. Letafet, kız arkadaşlarıyla birlikte Göksu Mesiresi'ne gezmeye gider. Burada uzaktan gördüğü Muhsin'e ilgi duyar. Falcı Naile'nin aracılığıyla iki genç, birbirlerinin hayatları hakkında bilgi edinir: "Letafet Hanım açık saçık takımdan değildir. Bunun babasına Rızki Efendi derler. Eski kapıcıbaşılardan, Halep müsellimliğiyle şöhreti vardır. Pek haysiyetli, zengin kibarlardandır. Konakları Şehzadebaşı'nda"dır. (Âli, 1315c: 50) Çöpçatan Naile, oyunun ilk perdesinde Muhsin ve Letafet arasındaki iletişimi kurar. Perdenin sonunda ikili, duygularını itiraf eder ve mutlulukla mesire alanından ayrılırlar.

Oyunun ikinci perdesinde Letafet, gelinlik giyer. Muhsin'in ekonomik durumu kötüleştiğinden, Letafet başka bir adamla evlenmek zorunda kalır. Henüz hiç görmediği damat İnayet'i, babası Rızki Efendi seçer. Babanın paragözlüğü, kızının fikirlerini önemsemesine engel olur. Letafet ilk perdede yengesine, "İstediğime varmak mümkün olamazsa istediğime varmamak elimdedir." demesine rağmen geleneğe karşı gelemmez.

Muhsin'in malî durumu amcasından gelen mirasla düzelir. Muhsin bunun üzerine, sahte düğün alayı düzenleyerek damadın yerine geçmeye karar verir. Planını Naile aracılığıyla sevgilisine iletir. Letafet haberi alınca sevinir; fakat birtakım çekinceleri vardır: Babasının düzenbazlığı sineye çekmeyeceğini düşünür. Ayrıca babasının, yeniçeri ağası gibi nüfuzlu adamları tanınması, Letafet'i korkutur.

Letafet, Muhsin ortaya çıkana kadar pasiftir. İradesini ortaya koyması, ancak sahte alay takımının gelmesi ve Muhsin'le nikâhlarının kıyılmasından sonra gerçekleşir:

MUHSİN – Vakıa bu yaptığımız şey yolsuzdur. Lakin Letafet Hanım'la vaktiyle nişanlandık, birbirimizi sevdik. Rızki Efendi'nin korktuğu fakr ü sefalet de, hamdolsun amcamın sayesinde bertaraf oldu. Evvelkinden ziyade servet ü saman sahibi oldum. Şimdi artık meydanda makul bir sebep yok iken bizi birbirimizden ayırıp da bedbaht ve perişan etmeğe Allah razı mıdır? Buna hangi vicdan kail olur? İnsaf ve müriüvvetinize havale ederim. (Cümle tarafından bir müddet sükût)

AĞA – (Letafet'e) Letafet Hanım, siz ne diyorsunuz?

LETAFET – Benim diyeceklerimi işte Muhsin Efendi söyledi. (Âli, 1315c: 152)

Letafet'in edilgin durumu piyesin sonuna kadar devam eder. Evlilik konusundaki düşüncelerini, Muhsin'in sözcülüğüyle dile getirilir. *Ayyar Hamza*'da Eda ve Ziba, evlilik meselesinde babalarına karşı gelmeyi göze alırlarken Letafet, zorla evlendirilmeyi kabullenen, geleneğin kurbanı olan genç bir kızdır.

2.3.4. Kâhyalar ve Diğer Yardımcılar

Oyunlarda mekân genellikle büyük konaklardır. Mekân, farklı sosyal sınıfa mensup kişilerin sahnede temsil edilmesine imkân tanır. Konak sahibi efendiler, aşçılar, kâhyalar, seyisler mekânda yaşayan kişilerdir. Sosyal statüsü ve ekonomik düzeyleri tamamen ayrı olan efendi ve uşaklar, komedi oyunlarının malzemesini oluşturur. Mizah yaratmada zıtlık, sıkça başvurulan bir yöntemdir. Farklı statüdeki kişilerin bir arada bulunması, gülünç olaylara zemin hazırlar.

Âli Bey'in oyunlarındaki kâhyalar iki başlık altında incelenebilir: İlk gruptakiler efendilerine yardımcı olan, onları düştükleri zor durumdan kurtarmaya çalışan sadık kişilerdir. Onlar, olayların düğümlendiği noktalarda, olaylara müdahale eder ve çözüme giden yolu açarlar. İkinci grupta yer alan yardımcıları ise beylerinin arkasından iş çeviren, evde yalnız başına kaldıklarında ufak tefek hırsızlıklar yapmaktan çekinmeyen ve bazen de evin hanımına sarkıntılık eden figürlerdir. İlk gruptakilerin aksine ikinci gruptakiler, olayların düğümlenmesine sebep olurlar; diğer kişilerin başına belalar açarak entrikayı meydana getirirler.

2.3.4.1. Destek Olan Yardımcılar

Misafiri İstiskal'de evin kâhyası Veli Ağa, kimi özellikleriyle Molière'in uşak tiplerini hatırlatır: Efendisinin kararlarını eleştirir, hoşuna gitmeyen emirleri homurdanarak yerine getirir. Efendisi eve gelen misafiri kovmak istemez. Veli Ağa'ya göre, istenmeyen misafiri kolundan tutup dışarı atmak gerekir:

VELİ AĞA – (Oda kapısına doğru giderek) Anlaşıldı! Bu herife adeta kalk git deyip kovmaktan başka...

MÜMTAZ BEY – (Ardı sıra koşup tutarak) Aman dur!.. Deli misin be!

VELİ AĞA – Ne var!.. Bu kadar halkı muazzep eden herif kovulmaz mı?

MÜMTAZ BEY – Öyle ama... Yoluyla def etmeli. (Âli, 1287a: 42)

Veli Ağa'nın bir gözü kördür. Kusuru bazen kazaların yaşanmasına sebep olur. Kâhya, Nadir Efendi'nin gözlüğünü almak isterken yaşlı adamla çarpışır. Nadir, "Senin gibi kör kâhya varken artık adamı rahatsız etmek için başka şeye ihtiyaç var mı?" (Âli, 1287a: 4) diyerek kâhyaya sitem eder.

Geveze Berber'de Nesibe Hanım'ın cariyesi olan Safinaz, iki sevgilinin bir araya gelmesine yardımcı olur. Firuz'un gizlice eve girebilmesi için evin arka kapısında bekler. Firuz geldikten sonra hanımına haber verir, başlarına gelebilecek tehlikelere karşı onları uyarır. Rukiye Hanım'ın geldiğini haber vererek yakalanmalarına engel olur.

Ayyar Hamza oyununda Hamza, Zuhuri Efendi ve Nimet Bey'in uşağıdır. Lakabı olan ayyâr, "hilekâr, dolandırıcı, dessâs" anlamına gelir (Şemsettin Sami, 2010: 87). Gerçekten de Hamza, profesyonel bir düzenbazdır. Çevirdiği dolaplar ile dolantıyı oluşturur. Hamza'nın hilekârlıkları şu şekilde sayılabilir:

1. Sena Bey'in evliliği için gerekli olan iki yüz altını Muhterem Efendi'den alır.
2. Nimet Bey'in evliliği için gereken beş yüz altını, Zuhuri Efendi'ye yalan söyleyerek temin eder.
3. Birtakım sırlarını açıklamak zorunda kaldığından, Zuhuri Efendi'yi suçlar. Karşılık olarak yaşlı adamdan şiddet yoluyla intikam alır.
4. Düzenbazlığı açığa çıkınca kendini affettirmek için kafasına taş düştüğünü ve ölüm döşeğinde olduğunu söyler. Son sahnede, herkes tarafından affedilir.

Hamza, zor işlere çare bulma yeteneğiyle övünür. Çare bulmak için başvurduğu hileler, zaptiyeyle sürekli karşılaşmasına neden olur. İnsanlara yardım etmeyi sever; ancak işe girişmeden önce onları yalvartmaktan hoşlanır. İlk olarak Sena Bey ve Ziba Hanım'ı yalvartır. Nimet Bey'in para meselesi ortaya çıkınca isteksizce davranır. Genç efendisine yalvarması hâlinde yardım edeceğini söyler. Son olarak Muhterem Efendi'yi yalvartarak yaşlı adamın arkasından iş çevirir. Statüyü altüst etmek, komedilerde güldürmek için başvurulan bir yöntemdir. Efendinin uşağa yalvarması, uyumsuzluk yaratır. Normal şartlarda gerçekleşmesi mümkün olmayan durum, zıtlık meydana getirir. Uçarı Hamza'yla ağırbaşlı efendilerinin konumları yer değiştirir.

Nimet Bey kimseye haber vermeden evlenir. Bu sırrı babasına Hamza'nın iletmesini düşünür ve uşağına hançerle saldırır. Hamza'dan gerçeği itiraf etmesini ister. Düzenbaz uşak, bazı sırlarını ifşa etmek zorunda kalır:

HAMZA – Mademki ikrar ettiğimi istiyorsunuz, durun söyleyeyim. Geçen gün gelen ağustos şarabını birkaç ahbapla beraber ben içtim bitirdim; sonra size fiçı delinmiş diye yalan söyledim. Vakıa hata ettim; lakin doğrusu böyle oldu.

NİMET – Vay! Mahut şarabı içip de sonra kilerciyi birçok tekdir ettirmeğe sebep olan sen idin, ha? [...]

HAMZA – Durun efendim, işte söyleyeyim. Hani ya? Hatırınıza gelir mi, geçende kara koncolos diye birisi çıkmıştı da sizi dövmüştü? Siz de kaçayım derken mahzene düştünüz, az kalsın başınız yarılıyordu?

NİMET – Ee?

HAMZA – İşte o kara koncolos kıyafetine giren ben idim. (Âli, 1288: 40-43)

Hamza, Zuhuri Efendi tarafından oyuna getirildiğini düşünür. Hilekârlığıyla meşhur olmuş uşak, arkasından iş çevrilmesinden nefret eder. Yaşlı efendisi Zuhuri'den intikam almaya yemin eder. Çevirdiği yeni bir dolapla Zuhuri Efendi'ye şiddet uygulayarak öcünü alır. Yaşlı adamı katiller tarafından arandığına ikna eder. Çuvala kendisini eve kadar taşıyabileceğini söyler. Zuhuri çuvala girince, Hamza katillerle karşılaşmış gibi yaparak çuvala tekme atar. Zuhuri Efendi gerçeği zamanla anlar ve uşağını kovar.

Foyası ortaya çıkan uşak, son hilesini kurar. Ölüm döşeginde olduğu yalanını herkese duyurur. Sedyeye üstünde, başı sargılı biçimde gelerek Muhterem Efendi ve Zuhuri Efendi'den helallik alır. Oyun sonunda komediye özgü, düzenin yeniden sağlanmasıyla dolantılar sona erer.

Ayyar Hamza'da yaver, Sena Bey ve Muhterem Efendi'nin uşağıdır. Sena'nın evlenmesine yardım ettiğinden, Muhterem'in kendisine vereceği cezalardan dolayı endişelidir. Yaver, Hamza'nın düzenbazlıklarına yardımcı olur: Muhterem Efendi'den alınacak altınlar için kabadayı kılığına girer. Yaver'in karagöz oyunlarındaki klâsik tiplerden külhanbeyinin özelliklerini göstermesi, geleneksel tiyatro unsurlarının modern tiyatrodaki kullanılması örneklerindendir.

Ayyar Hamza'da Ziba'nın sütünesi Halime, gençlerin evliliğine yardım eden bir kişidir. Mısır'dan İstanbul'a geldiklerinde, Ziba'nın annesi vefat eder. Fakirlik içinde geçen birkaç aylık süreçte sütünesi, genç kıza sahip çıkar. Annesinin ölümünden sonra ona göz kulak olur. Eve sıkça gelen Sena Bey'e engel olur. Genç adama, Ziba'yla görüşmek istiyorsa evlenmesi gerektiğini söyler. Böylece Sena ve Ziba'nın evlenmelerini sağlar.

Letafet operetinde âşıkları cesaretlendiren ve aradaki iletişimi kuran kişi Naile'dir. Çingene Naile, bazen falcılık bazen de susam satıcılığı yapar. Gayet şuh ve neşelidir. Mizacı, çevresindeki erkekler tarafından rahatsız edilmesine sebep olur. Naile tüm laf atmalar ve sıkıştırmalara, iğneleyici yanıtlarla karşılık verir.

Piyenin ilk perdesinde Naile, falcı kıyafetiyledir. Göksu Mesiresi'ni gezmeye gelenlere fal bakarak para kazanır. Dikkatini, özellikle çevredeki genç kız ve erkeklere çevirir. Onları gözlemleyerek falları için bilgi edinir. Gözlemleri sırasında Muhsin ve *Letafet* arasındaki bakışmaları fark eder. Muhsin'e baktığı falda, genç adamı yönlendirir. Ona gün bitmeden âşık olacağını söyler. Daha detaylı fal bakacağını söyleyerek Muhsin'in ailesini, işini ve yaşadığı yeri öğrenir. Edindiği bilgilerle *Letafet*'in yanına giderek çöpçatanlık yapar. Muhsin'i cesaretlendirdiği gibi, genç kızı da harekete geçirir: "Elinden gelse koşarak yanına gidecek!.. İş yolunda!.. Bari arzusuna kolaylık gösterelim. (Aşıkare) Hanımcığım, çayıra uzaktan bakıyorsunuz. Buraya niçin geldiniz?.. Gezmek için değil mi? Biraz şöyle yukarı doğru dolaşmağa çıksanız ya" (Âli, 1315c: 41-42).

Oyunun ikinci ve üçüncü perdesinde Naile, susamcı kıyafetindedir. Mevsim değiştiği için falcılık yapamaz. Bu zamanlarda düğünlere giderek susam satıcılığı yapar. *Letafet* ve İnayet'in düğünü için damadın evine gider. Naile oyunun ilk perdesinde, Abdi'nin tacizlerine karşı kendini korurken ikinci perdede, Nimet Bey ve Ayyaz Manuk'a karşı mücadele eder. Zekâsı ve hazırcevaplığıyla durumu idare eder.

Naile, *Letafet* ve Muhsin'in birlikteliğinde oyundaki en aktif rolü üstlenen kişidir. Amcasıyla görüşmek istemeyen genç adamı ikna eder. Muhsin'in amcasına, *Letafet*'in başkasıyla evleneceğini haber verir. Böylece Muhsin'in amcasının planı sayesinde iki genç birbirine kavuşur.

Oyunda görücü usulü evlilik, birçok genç figür aracılığıyla eleştirilir. Bu figürlerden biri Naile'dir: "Görücüler 'Hanım güzel.' demişler, o da 'Nikahta keramet vardır.' diyerek herkes gibi gözü kapalı evleniyor" (Âli, 1315c: 125). Falcı kız, görücü usulü evliliğe karşıdır. *Letafet* ve Muhsin'in kavuşmalarına bu yüzden yardım eder. Naile âşıkların kavuşması için yaptığı düzenbazlıklarla *Ayyar Hamza*'yı hatırlatır. Oyundaki evlilik için çevrilen dolaplar, efendilerine yardımcı olan uşaklar, cimriliğiyle öne çıkan babalar, piyesteki Molière etkisini gösterir.

2.3.4.2. Arkadan İş Çevirenler

Komedilerde efendilerinden gizli iş çeviren uşaklara sıkça rastlanır. Âli Bey de iki piyesinde, bu tipleri kullanır. *Kokona Yatıyor*'da Yanko, Elenko'nun nişanlısı ve yan evin uşağıdır. Piyesteki hareket komiği, Âli Bey'in diğer oyunları ile karşılaştırıldığında daha azdır. Mevcut hareket komiği Yanko aracılığıyla oluşturulur. Uşak iskemleden yuvarlanır, Kostaki'nin evini gözetlerken pencereden düşer.

Yanko hilekâr ve kurnazdır. Fransa'dan özel olarak getirtilen şarapları, efendisine haber vermeden içer. Uşak elbiseleriyle baloya gitmek istemediğinden, efendisinin setrelerini giyer. "Ben daima ben boyda, ben kalıpta olan efendilere hizmet ederim ki böyle sırası geldikçe rubalarını giyerim." (Âli, 1315b: 8) diyerek kurnazlığını gösterir. Beşinci sahnede Yanko, efendisinin şık kıyafetlerini giyer. Kostaki ile kavga ettikten sonra eski kıyafetine döner. Piyeste kıyafet değiştiren tek şahıs Yanko'dur.

Âli Bey, eserlerinde yerel söyleyişleri ve argoyu kullanır. *Kokona Yatıyor*'da bunların birçok örneği mevcuttur. Özellikle Yanko'nun konuşmalarında, devrin mahallî ve argo söylemi görülür:

YANKO – Canım, bu akşam keriz edecek değil miyiz ya?

KOSTAKİ – Nasıl keriz?

YANKO – Keriz ya... Öküüz yokmuş.

KOSTAKİ – Öküüz mü?

YANKO – Kocası... Tuhaf be!.. Çelebi Kostaki. (Âli, 1315b: 16-17)

Tiyatrodan faydalanan halka ulaşmayı ve kitlelere eğitim vermeyi amaçlayan Tanzimat yazarı, öncelikle dil engelini aşmayı hedefler. Batı tiyatrosunun alımlanma sürecinde Ahmet Vefik Paşa, Âli Bey ve Teodor Kasap gibi isimler kültürler arası etkileşime katkıda bulunurlar. Uyarlamalarında, yerlileştirmeyi gerçekleştirebilmek için halk söyleyişine yaslanırlar. Atasözü ve deyimlere sıklıkla yer verirler. Böylece dilin sadeleşmesinde etkin bir rol oynarlar (Bulut, 2017: 49). *Kokona Yatıyor*'da Yanko'nun kullandığı mahallî dil, yerellik açısından önemlidir. Âli Bey, Fransızcadan adapte ettiği eserinde, halkın aşına olduğu sokak diline başvurur.

Âli Bey'in telif eserlerinde ekonomik ve sınıfsal kaynaklı eleştirilere rastlanmaz. Ne *Geveze Berber*'de ne de *Misafiri İstiskal*'de, kâhyalar ya da

hizmetçiler, efendilerine karşı zenginlikleri sebebiyle hınç duymaz. Ancak *Kokona Yatıyor*'un bazı bölümlerinde, sosyoekonomik durumdan kaynaklı iğneler görür. Elenko, evin hanımı ve beyinin farklı odalarda yattıklarını alaycı üslupla dile getirir: "Kirası beş bin kuruştan yukarı olan evlerin âdeti bu." diyerek burjuva sınıfının ikili ilişkileriyle alay eder. Sosyoekonomik eleştirinin nedeni, oyunun uyarlama olmasıyla açıklanabilir. Molière'den itibaren Fransız komediyalarında toplumsal yergi bulunur. "Molière soyluların soysuzluklarıyla bol bol alay etmiş, çizdiği uşak tipleriyle halkın tedirginliğini belirtmiştir" (Fuat, 1984:155). Âli Bey'in Victor Bernard ve Eugène Grangé'dan yaptığı uyarlamada, uşaklar aracılığıyla yapılan toplumsal yergiye müdahalede bulunmadığı söylenebilir. Nitekim piyesin ilerleyen sahnelerinde, benzer bir hiciv örneği bulunur. Yanko, nişanlısı ve efendisinin arasında gönül ilişkisi olduğunu zanneder. Bunun üzerine ev sahibine, zenginliği üstünden hakaret eder:

YANKO – (Hiddetle) Galiba, efendin olacak bu herif seni taama düşürdü; seni bu daireye sahip edeceğini vadetti.

KOSTAKİ – (İstihza ile gülerek kendi kendine) Hey koca şaşkın, işin aslını bilmez... Bîcare kızın benim için yanıp tutuştuğunu bilmez.

YANKO – Ah utanmaz çelebiler, bedava kazanmış zenginler! (Âli, 1315b: 36)

Arkadan iş çeviren hizmetkâr rolü, *Çingirak*'ta da mevcuttur. Abdi Ağa, Faik Bey ve Naciye Hanım'ın uşağıdır. En belirgin özelliği tez canlı ve kurnaz olmasıdır. Efendisinin verdiği paranın çoğuna el koyar. Faik'in Şahende'ye gönderdiği mektubu taşıırken başına türlü olaylar gelir, çarşyı birbirine katar. Mektubu götürürken başına gelenleri Faik Bey'e anlatır. Abdi'nin başından geçenler, ortaoyununda Kavuklu'nun anlattığı düşe benzer (Sokullu, 1979: 186). Abdi'nin anlattıkları, düş ve gerçeğin iç içe geçtiği bir hikâyedir:

ABDİ – Çarşının içi dışardan girince loş görünüyor. Kapının yanındaki fincancının kapısının işporta içinde fincanlar varmış. Haydi ben onların üzerine düşmeyeyim mi? Yahudi içerden fırladı, tutmasın diye bir kaçmaya başladım. Çarşı kalabalık. Çeşmenin yanından kaçayım derken haydi ben börekçinin tablasına, haydi börekler yere, fincancı, börekçi arkam sıra, ben önde kaçarken iğneci düğmeci ihtiyarın üzerine, o altımda, ben üstünde, haydi o da arkam sıra, karşıma heykeller satan bir adam geldi, hemen ona çarptığım gibi, haydi heykeller parçalandı, haydi o da arkam sıra. Baktım başka çare kalmadı. Muhallebici dükkanına kendimi attım. Arkamdan fincancı, börekçi, iğneci, çarşının ahalisi hepsi dükkânın içine. Cemekekin içinden dışarı kaçayım dedim, aşureyi atlardım, tavuk göğsü tabağında tutuldum.

FAİK – Eh, sonra...

ABDİ – Sonrası, bir kalabalık etrafımı aldı. O arada bir ihtiyar adam yüzümü gözümü yalamaya başladı. Ne tatlı adam, biçareyi dövmeyin diye diye yalvarmaya başlamaz mı? (And, 1970c:146)

Çingirak'ın metni üzerinde tuluatçılar tarafından değişiklikler yapılır. Abdi'nin rüya atmosferi hâkim mektup götürme hikâyesi, ortaoyununun söyleşme bölümünü hatırlatır. Yaptığı sakarlıklar, bütün çarşı esnafını peşine takması, yere düştüğünde bir adamın gelip yüzündeki tatlı kalıntısını yalaması, rüya atmosferini yaratır. Ortaoyununun tekerleme bölümünde “Kavuklu, Pişekâr'a başından geçmiş gibi olmayacak bir olayı anlatır. Pişekâr da bunu gerçekmiş gibi dinler, sonunda bunun düş olduğu anlaşılır” (And, 1985: 393). Abdi'nin anlattıklarının düş olduğu belirtilmez. Hayalî öğelerle süslü hikâyesini, Faik Bey'den para aşırarak için uydurduğu sezdirilir.

2.3.5. Çapkınlık Yapanlar

Âli Bey'in piyeslerinde düğümlerin çoğu kadın-erkek ilişkisi ile kurulur. *Misafiri İstiskal* dışındaki piyeslerde sevgililik, kavuşamayan âşıklar, evlenmede ortaya çıkan pürüzler ve evlilikte karı-kocanın sadakatsizliği entrikanın kurulmasında rol oynar. Çapkınlık, kadın-erkek ilişkisinin diğer boyutudur. *Kokona Yatıyor* ve *Çingirak*'ta eşlerin sadakatsizliği, olayları karmaşıktırır. Güvensizlik, aile kurumunu yıpratarak istenmeyen durumların yaşanmasına sebep olur. *Letafet* operetinde de hovardalık temi işlenir. Bekâr erkeklerin artık gelenek hâline gelen laf atma, sarkıntılık etme gibi rahatsız edici davranışları, komik kişiler aracılığıyla alaya alınır.

Kokona Yatıyor ve *Çingirak*'ta, eşlerini aldatan kişiler, aynı zamanda aldatılan konumundadır. Olay örgüsü, aldatma eylemi etrafında kurgulanır. Bunun sonucunda, çeşitli dolantı öğeleri meydana gelir.

Çelebi Kostaki, *Kokona Yatıyor* oyununda hane sahibidir. Kokonayla beş yıldır evlidir. Kostaki, Maryanko isimli sevgilisiyle buluşmak için sözleşir ve ortağıyla muhasebe işleri göreceğini, bütün gece evde olamayacağını kokonaya iletir. Böylelikle Kostaki'nin çapkın bir tüccar olduğu ortaya çıkar. Kostaki'nin çapkınlık planı, hayal ettiği gibi sonuçlanmaz. Maryanko'nun belalı Rus âşığı, kadını ziyarete gelince çapkın tüccar evine dönmek zorunda kalır.

Kostaki'nin en belirgin zaafı, kadın düşkünlüğüdür. Bu zaafı, oyunda sürekli vurgulanır. Kostaki, ilk olarak Maryanko ile başından geçen olayları anlatır:

“[D]oğru Maryanko’nun evine kapağı attım. Nazlım beni bekliyormuş! Kapıdan karşıladı. Doğru odasına götürdü. O hayli vakitten beri gözümde tüten misk kokulu odada sofra hazırlanıncaya kadar musahabet etmek üzere iken kapı çalındı!” (Âli, 1315b: 9-10) Kostaki, arzularını gerçekleştiremeyip evine döner. Sevgilisinin odasının kokusu, çapkın adamın aklından çıkmaz. Şehvete karşı olan arzusu, odanın kokusu ile somutlaşmış gibidir. Yaşadığı hayal kırıklığını, evde karısıyla vakit geçirerek telafi etmek ister; fakat hizmetçi efendisine, kokonanın erkenden yattığını haber verir. Kostaki ikinci defa hayal kırıklığına uğrar. Sevgilisinin odasının kokusu, yeniden aklına gelir: “Terslik terslik üstüne!.. Bizimki de işte başı ağrıyor, yatmış... Bense bununla cebr-i mâfât ederim tasavvurunda idim... Mahut odanın kokusu...” (Âli, 1315b: 16).

Kokona, eşinin evde olmayacağını bildiğinden maskeli baloya gider. Kocasının beklenmedik dönüşü, olayların karmaşık bir hâl almasına neden olur. Kostaki, karısını uyandırmak için odaya girerse kendisinin de aldatıldığını öğrenecektir. Elenko bu yüzden efendisinin odaya girmesini engeller. Hizmetçi kız, Kostaki’nin kadınlara karşı zaafının farkındadır. Ev sahibinin kapıyı açmaktaki ısrarı sürünce onun bu zaafından faydalanır. Kostaki’ye, onu karısından kıskandığını söyler:

ELENKO – Evet... Kokona ile birlikte taam edeceğinizi düşündükçe... Nasılsa, kıskanıyorum.

KOSTAKİ – Hele şuna!.. (Kendi kendine) Kızcağız benim için... Hele hele hele... Lakin güzelce de... Hiç dikkat etmemiştim... Ah erkekler, yaramaz erkekler!... Yahu çok fena adamlarız! Şeytan ne fitil veriyor, biliyor musunuz, gidip de dalgın dalgın uykuda olan karımı uyandıracağına, hazır şununla... (Nefretle) Oh!.. Karısına bu derecede ihanet... (Âli, 1315b: 31)

Çapkın adam tereddüt eder; ancak zaafı, iradesini ortaya koymasına engel olur. Bir süre, eşini aldattığı için pişman gözüktür. Elenko’nun sözlerini duyduktan sonra, ruh hâli aniden değişir. “Lâkin çare yok; kocalar bazı böyle haksızlıklar ederler... Yanındakini bırakırlar da uzakta arar dururlar...” (Âli, 1315b: 10) diyerek yaptığı hovardalıkları normalleştirir. Hizmetçinin itirafından sonra onunla yakınlaşmaya çalışır. Böylece karısını uyandırmaktan vazgeçer.

Kostaki çapkın olduğu kadar takıntılıdır. Elenko efendisinin huyunu bildiğinden, yaptığı düzenbazlıklarda bundan faydalanır. Eşiyle yemek yeme konusunda ısrarcı davranan Kostaki’ye, komşularının geçirdiği hastalığı örnek

gösterir. Gece yemek yerse efendisine inme ineceği konusunda uyarıda bulunur. Böylece Kostaki, kokonayla yemek yeme isteğinden vazgeçer.

Piyenin metninde kokonadan “Dominolu bir kadın” olarak bahsedilir. Âli Bey, “Domino maske takılıp gidilen balolarda giyilir bir nevi libasın adıdır.” cümlesini dipnotta vererek devrin okuyucusu için açıklama yapar. Kokona, tıpkı kocası gibi, eşinin arkasından iş çeviren bir kişidir. Eşinin yokluğunu fırsat bilerek maskeli baloya gider. Çelebi Kostaki’yle beş senedir evli olan kokona, fırsat buldukça kocasından gizli eğlencelere gider. Elenko’ya göre kocası, kokonayı baskı altında tuttuğu için hanımı gizli işlere başvurmak zorunda kalır.

Dominolu kadının görüldüğü ilk an, oyunun sonlarına doğrudur. Kokona on birinci sahnede, orta kapıdan içeri girer. Kocasını fark edip küçük bir çığlık atar ve geri döner. Hanımının geldiğini anlayan Elenko, Kostaki’nin cebindeki anahtarı ele geçirmeye karar verir. Anahtarı aldıktan sonra kokonayı gizlice odasına götürür. Böylece kapı etrafında gelişen dolantı, oyunun son sahnesine değin sürer:

ELENKO – (Anahtarı arkasından çıkarıp) Hele anahtar elime geçti! (Gidip süratle orta kapıyı açar, dominolu kadın görünür.) Çabuk Kokona, çabuk!.. Çelebi’nin hiçbir şeyden haberi yok. Odanıza girin, soyunup yattıktan sonra çingırağı çalın ki, bileyim. (Hem söyler, hem süratle kadını odasına kadar götürüp kapıyı açar ve içeri iterek yine kapar.) Oh, kurtuldu! (Terennüm ederek oynar.) Tralala lalala! (Kostaki’nin geldiğini görünce vay diyerek koşup yine sandalyenin üstüne oturur ve çabalamaya başlar.) (Âli, 1315b: 43-44)

Hizmetçisinin yardımıyla kurtulan kokona, son sahnede çingırağı çalar. Hanımının hazır olduğunu anlayan Elenko, kapıya yönelir; ancak Kostaki hizmetçiye engel olur. Kokonanın yanına kendisinin gideceğini söyler. Kostaki oda kapısını açarken perde kapanır. Böylece ne kokona ne de Kostaki, aldatıldığının farkına varır. Gerçekler açığa çıkmadan, olaylar sona erer.

Çingırak’ta da entrika, eşlerin sadakatsizliği üzerinden kurulur. Piyeste dördü erkek ve üçü de kadın olmak üzere, toplamda yedi şahıs rol alır. Erkek kişiler: Faik Bey, Şahin Bey, Abdi Ağa ve Sadık’tır. Kadın kişiler: Naciye Hanım, Şahende Hanım ve Gülfişan’dır. Sosyoekonomik düzeyleri açısından karakterler sayı bakımından yakınlık gösterirler. Faik ve Şahin Bey ile eşleri, devrin zenginlerindendir; Gülfişan, Sadık ve Abdi ise Faik’in evinde hizmetçi olarak çalışır.

Faik Bey için metnin başında “zengin bir zat” açıklaması yer alır. Faik, eşi Naciye’yi sevmez, bikkınlığını “İnsan sevmediği bir kadınla yarım saat bile bir arada bulunmasını istemiyor.” (And, 1970c: 143) sözleriyle belirtir. Faik, eşinin evde

olmayışından faydalanarak çapkınlık yapmak ister. Önceki sene aile dostlarını ziyaret ettiği sırada, arkadaşının eşine ilgi duyar. Tesadüfen bu kişilerin İstanbul'da olduğunu haber alır. Uşağı Abdi Ağa ile Şahende Hanım'a haber gönderir.

Oyuncular, komik karakterler canlandırırken onlara dıştan yaklaşırlar (Seyler ve Haggard, 1964: 14). Seyircilerin ya da oyuncuların karaktere karşı gösterdiği içtenlik, komediyi trajediye çevirebilir. Komedide kişilere yönelik, acıma ya da nefret gibi duyguların hissedilmesi, onun doğasına aykırıdır. Kişilere yönelen duyguların kontrol edilmesi şarttır. Seyircinin figürlere yaklaşımının titizce ayarlanması gerekir. *Çingirak*'ta Faik Bey'e karşı hissedilebilecek ilk duygu nefrettir. Faik hem aldatan bir eş hem de dostunun hanımına ilgi duyan bir adamdır. Vakanın başında Faik, karısını aldatan kişidir; ancak eşi Naciye'nin Şahin Bey'i eve davet etmesiyle, aynı zamanda aldatılan bir kişi olduğu anlaşılır. Seyircide Faik'e karşı oluşabilecek nefret duygusu dengelenir: Çapkın adam hem aldatan hem de aldatılan konumundadır. Faik bu yönüyle *Kokona Yatıyor*'daki Çelebi Kostaki'yle benzerlik taşır. İçinde oldukları durum, piyesin salt kötüden/nefret edilenden intikam alma oyununa dönüşmesini engeller.

Çingirak'ta olayların merkezinde yer alan diğer şahıs, Naciye Hanım'dır. Naciye, Faik Bey'in eşidir. Annesini ziyaret etmek için evden ayrılır; fakat vapuru kaçırdığı için eve döner. Döndüğünde evde uşakları Abdi Ağa'yı bulur. Abdi Ağa, beyinin çapkınlığını gizlemek isterken, olayların daha da karmaşıklaşmasına neden olur. Naciye Hanım'a kocasının Çamlıca'ya helva sohbetine gittiğini söyler. Böylece olaylar düğümlenir: Naciye, eşi Faik Bey gibi, sevgilisini eve davet eder. İskeleden dönerken geçen sene Bursa'da tanıştığı Şahin Bey'i görmüş, ona eve gelmesi için işaret etmiştir. Bu noktada vakanın tertibinde, neden-sonuç ilişkisi bakımından bir eksiklik olduğu söylenebilir. Naciye kocasının evde olup olmadığını bilmediği hâlde, Şahin Bey'i davet eder. Oysa Naciye, Faik'in yokluğunu eve geldikten sonra, uşaktan öğrenecektir.

Aynı oyunda, birbirini aldatan diğer kişiler, Şahin Bey ve eşi Şahende Hanım'dır. Bu şahıslar kişilik özelliklerinden çok, dolantıda yer almaları açısından önemlidir. Faik Bey, Şahende'yi; Naciye Hanım, Şahin Bey'i eve davet eder. Uşağın gayretleri sayesinde, kimse birbirini görmeden farklı odalara girer. Abdi, yemek hazır olduğunda çingirak çalacağını söyler. Oyunun sonunda, uşağın çingırağı

çalmasıyla gerçek açığa çıkar. Bitişik odalardan çıkan kişiler, eşlerinin kendilerini aldattığını görürler. Bunun üzerine, “Çalma kapıyı, çalarlar kapını!” sözüyle pişmanlıklarını dile getirirler. Dört kişinin eşlerine karşı olan tutumları simetrik: Karşılıklı olarak birbirlerinden nefret ederler, birbirlerini aldatırlar ve birbirlerinin arkasından iş çevirirler.

Letafet opereti, çapkın figürler açısından zengindir. Abdi, Muhsin’in yaşlı lalasıdır. Muhsin genç olmasına karşın ağırbaşlıyken lalası Abdi, yaşlı olmasına rağmen uçarıdır. Aşk ve sevgiye bakışı, Abdi’nin karakterine uygundur. Ona göre okudukları halk hikâyeleri, gençleri zor duruma düşürür. Abdi aşkı insanı zehirleyen bir tutku olarak görür:

ABDÎ – Muhsin Efendi, sen gerçekten çocuk imişsin! Muhabbet denilen şey insanın ömrüne sürmez. Çocukluğunda Şirin’le Ferhat, Tahir’le Zühre gibi okuduğun masalları gerçekten olmuş şeyler mi sanıyorsun? Herkes ömrünün içinde az çok sevda çeker ama ölünceye kadar kimse sevmez. Muhabbet bir sıtma illetidir. Kemik sinirleri zayıf ise onu ziyade tutar ama yine geçer. Verem illeti gibi insanı öldürmez. Bak benim sinirlerim, hamdolsun, o kadar kuvvetlidir ki şimdiye kadar yirmi dört saatten ziyade kimseyi sevmeğe muvafık olamadım. Hem de öyle zihnimi, fikrimi zehirleyecek Aşık Garip hikâyeleri okumadım. (Âli, 1315c: 83)

Abdi, evlilik ve aşk konusunda geleneği temsil eder. Piyesteki genç figürler ile fikir çatışması yaşar. Ancak her ne kadar Muhsin’le farklı düşünse de genç adamın sevgilisine kavuşmasına yardımcı olur. Üçüncü perdenin ikinci tablosunda, yeniçeri ağasının kılığına girerek sahte alayda yer alır. Muhsin’e yardım ederken çıkar gözetmez.

Letafet’te hovardalıklarıyla ön plana çıkan iki figür daha vardır. Nimet Bey, damat İneyet’in kardeşidir. O da Abdi ve Ayvaz Manuk gibi, Naile’yi taciz eder. Henüz on sekiz yaşında olmasına rağmen, evlenmek ister. Ağabeyinden sonra sıranın kendisine geldiğini düşünür. Oyunun merkez izleği olan evlilik, Nimet aracılığıyla farklı bir yönüyle işlenir. O, olgunlaşmadan evlenmek isterken yeniçeri ağası, genç adamla aynı düşüncede değildir:

Vakia bizde erken evlenmek adet olmuş ama doğrusu ben bu fikirde değilim. Bir erkek en aşağıdan yirmi beş yaşına gelmeden evlenmeği hatırına bile getirmemelidir. Evladımızın müriüvetini görelim diye oğullarını erkence evlendiren babalar hata ediyorlar. Çocuklar, babaları hayatta bulundukça geçinme zahmetini bilmiyorlar ama kendi başına maaş sahibi olmadan babaları ölünce sefalete düşüyorlar. Bunun numunesini her gün görüyoruz. İşittiğimize göre Firengistan’da bir çocuk yirmi beş yaşına kadar mekteplerde tahsil eder imiş. Babası ne kadar zengin olursa olsun mektepten çıkıp da kendi başına bir iş sahibi olmadıkça evlenmeği hatırına bile getirmez imiş. (Âli, 1315c: 110-111)

Yeniçeri ağası, bir erkeğin eğitimini tamamlamadan evlenmesine karşıdır. Öncelikle ekonomik özgürlüğün elde edilmesi gerektiğini düşünür. Düşüncelerini, Fransa'daki gençleri örnek göstererek destekler. Nimet Bey ve ağanın evlilik konusundaki görüşleri tamamen farklıdır. Genç adam, tartışmada geleneğin temsilcisidir; yeniçeri ağası ise yaşlı olmasına rağmen, çağdaş görüşün destekçisidir.

Abdi çapkınlığıyla, Halime paragözlüğüyle, Nimet haşarılığıyla komikleştirilmiş kişilerdir. Bu kişiler geleneksel evlilik anlayışından yanadır: Halime, nikâhta keramet olduğunu düşünür; Abdi, aşkın insanları zehirlendiğine inanır; Nimet, genç bir mirasyedidir, kendi parasını kazanmadan, erken yaşta evlenmek ister. Çağdaş fikir, seyircinin özdeşlik kurabileceği figürler aracılığıyla işlenir: Muhsin, gezinti yerlerinde kadınlara laf atma âdetini eleştirir; Letafet, görmeden evlenmenin zararlarından bahseder; yeniçeri ağası, ekonomik özgürlüklerini kazanmayan gençlerin evlenmesinin yanlış olduğunu savunur. Tanzimat Devri tiyatrosunun eğitici niteliği, *Letafet*'te evlilik teması üzerinden görülür. Seyircinin karikatürize kişilere ve onların savundukları fikirlere cephe alması hedeflenir. Yazarın onayladığı düşünceleri, seyircinin rahatlıkla özdeşlik kurabileceği şahıslar savunur.

2.3.6. Kusurlular

Kusurlu kişiler, Antik Çağ'dan beri komedilerde yer alır. Geleneksel ve modern Türk tiyatrosu da bu tipler açısından zengindir. Örneğin karagözde Beberuhi, ortaoyununda kavuklu arkası bedensel kusuru olan tiplerdir. Geleneksel oyunlarda bedensel aksaklıklar öne çıkarılırken Tanzimat Dönemi'nden sonra yazılan komedilerde, çoğunlukla insanî kusurlar işlenir.

Âli Bey hem bedensel kusurları hem de insanî zaafı komedilerinde işler. Yaşlı Nadir Efendi'nin sağırılığı, Veli Ağa'nın bir gözünün kör olması, Sadık ile Gülfişan'ın budalılığı ve İlayet Efendi'nin kekemeliği, piyeslerde işlenen bedensel kusurlardır. Ayrıca Molière'in etkisiyle insanî bir zaaf olan cimrilik, sıkça komik tiplerin özelliği olarak öne çıkarılır. Şaban, Zuhuri, Rızki Efendi ve Hafize Hanım, Âli Bey'in oyunlarındaki cimri tiplerdir. Bir diğer insanî kusur olan gevezelik, Hamdi ve Rukiye Hanım tarafından temsil edilir.

Misafiri İstiskal'de evin kâhyası Veli Ağa, bedensel kusura sahiptir. Hareketleri ağırdır ve bir gözü kördür. Veli Ağa'nın tek gözünün görmemesi, çeşitli kazalara yol açar. Konuşma örgüsünde, kazaların özellikle körlükten kaynaklandığı vurgulanır. Kâhya, Nadir Efendi'ye yardım etmek isterken yaşlı adamı yere düşürür. Nadir, "Senin gibi kör kâhya varken artık adamı rahatsız etmek için başka şeye ihtiyaç var mı?" (Âli, 1287a: 4) sözleriyle kâhyanın körlüğünü dile getirir.

Oyunda bedensel kusura sahip bir diğer kişi Nadir Efendi'dir. Nadir Efendi'nin kulakları ağır işitir. İnsanlarla iletişime geçtiğinde, yanlış anlamalar yaşanır. Özellikle, Abdi Bey ve Nadir Efendi arasındaki konuşmalar, yanlış anlamayla sonuçlanır. İkili bu yönüyle geleneksel Türk tiyatrosunun tiplerinden, Karagöz ile Hacivat'ı anımsatır:

ABDÎ – Efendim birkaç senedir başımda bir sersemlik var. O kadar hocalara okuttum o kadar hekimlere baktırdım nasılsa bir faydasını göremedim. Aman efendim buna bir ilaç bilir misiniz?

NADİR – Allah ziyade eylesin... Doğrusu burada bulunduğumuz müddetçe pek çok yedik. İki gündür buradayız hemen bir haftalık kiraz yedik diyebilirim. Doğrusu Beyefendi'nin meyve bahçesine merakı var. (Âli, 1287a: 9-10)

Kâhyanın körlüğü gibi ihtiyarın sağırılığı sürekli vurgulanır. Abdi, Veli Ağa ile sohbet ederken, "Ee bir başa bir göz yeter derler. Ziyadesini ne yapacaksın? Şu ihtiyar gibi sağır olma da... Körlüğün zararı yok." (27) diyerek yaşanan komik olayları hatırlatır. Kusurların yaşanan aksiyondan sonra diyaloglarda ifade edilmesi, komik etkiyi devam ettirir.

Cıngırak piyesinde, zihinsel kusuru olan iki kişi mevcuttur. Evin hizmetçileri Sadık ve Gülfişan, metnin başında "alık" ve "aptal" gibi sıfatlarla betimlenir. Hizmetçiler yapışık ikiz gibi hareket eder. Algılamada yaşadıkları problemler, efendilerini çileden çıkarır. İki hizmetçinin mekanik davranışları gülünç etki yaratır. Sadık ve Gülfişan, kendilerini nesne gibi görür: Önce kendilerini lokomotif ve vagona, ardından telefona benzetirler:

FAİK – Sersemler ne yapıyorsunuz? Ben Sadığa dışarı çık diyorum, ikiniz de beraber gidiyorsunuz.

SADIK – Efendim ben lokomotif, o da vagonum, ayrılamayız efendim.

FAİK – Utanmazlara bak (Sadığın kulağını çeker.)

FAİK – Bak şu rezileye (Gülfişan'ın kulağını çeker.)

SADIK – (Kulağını tutarak) Aman can kurtaran yok mu?

FAİK – Bu ne rezalet. Ben kızın kulağını çekiyorum sen bağıırıyorsun, senin kulağını çekiyorum Gülfişan bağıırıyor.

SADIK – Efendim vücudumuz telefon gibidir. Acıyı çabuk hissederiz de birbirimize yardım ederiz. (And, 1970c: 144)

Hizmetçilerin mekanik hareketleri gülünçtür. Aynı zamanda söz aracılığıyla kendilerini nesne konumuna indirgemeleri, yaşananları daha komik hâle getirir. Bu sahnelerde hareket komiği, söz komiğiyle desteklenir.

Tanzimat Devri piyeslerinde, özellikle komedilerde, cimri karakterlere çokça rastlanır. Âli Bey'in de üç oyununda, cimri figürler yer alır. *Geveze Berber*'de Şaban Efendi, *Ayyar Hamza*'da Zuhuri Efendi, *Letafet*'te Rızki Efendi pinti şahıslara örnek olarak gösterilebilir. Tanzimat Dönemi komedilerinde, insanî bir zaaf olarak cimriliğin sıkça işlenmesi, yazarların üzerindeki Molière etkisiyle açıklanabilir (Sokullu, 1979: 180).

Geveze Berber'de Şaban Efendi, Nesibe'nin babası ve Rukiye Hanım'ın ağabeyidir. Şaban Efendi'nin en belirgin özelliği cimriliktir. Düğünde masraf yapmamak için kızını bir tüccarla evlendirir. Nesibe'yi damadı kendisi seçer, yaptığı seçimdeki tek kriteri, adamın zengin olmasıdır. Şaban Efendi, evine gizlice girildiğini öğrenince oldukça sinirlenir. Namusuna leke geleceğini düşünür. Berber Hamdi'nin, Firuz ve Nesibe'yi evlendirme önerisini başta reddeder; fakat kızına olan sevgisini ve Firuz'un zenginliğini düşününce evliliğe onay verir: "Berberin dediği gibi bunların ikisini birbirine verip kurtulmak ve işi bu tarık ile örtbas etmek münasip olacak. Hem Firuz Bey de öyle aslı nesli belirsiz adam olmayıp asilzade ve epeyce zengindir" (Âli, 1289: 42-43). Cimri adamın fikrinin değişmesinde, Firuz'un zenginliğinin payı büyüktür.

Cimriliğiyle öne çıkan figürlerden bir diğeri, *Ayyar Hamza*'daki Zuhuri Efendi'dir. Zuhuri Efendi hasisliğiyle İstanbul'a nam salmış bir tüccardır. Zuhuri, cimriliği ve ahmaklığıyla sivriltilerek karikatürize edilmiş bir kişidir. Hamza, Nimet Bey'e babasından bahsederken yaşlı adamın kişiliğini alay ederek betimler:

HAMZA – Sizinkine gelince, vakıa nihayet derecede hasisse de öteki kadar zahmeti yoktur; çünkü bilirsiniz ya, Allah'a şükür, akıldan yana biraz sermayesi kuttur. Dirayet dedikleri şey hiç semtine uğramamış onun için benim indimde Eyüp oynucağı gibidir. Lakin bu sözden hatırıma bir şey gelmesin. Her ne kadar babanızsa da onunla sizin beyninizde dağlar var; burasını herkes bilir. Güya sizin babanız o değilmiş de âdet yerini bulsun diye size babalık ediyormuş. (Âli, 1289: 48)

Cimrilikten doğan gülünçte, en etkin rolü Zuhuri Efendi oynar. Oğlunun korsanlarca kaçırıldığını öğrenen yaşlı adam, çılgına döner. İstenen fidye, yaşlı adamın canını sıkır. Para harcama mecburiyeti, Zuhuri'nin saçmalamasına neden

olur. Hamza'ya sandık odasının anahtarını vererek eski elbiselerini alıp bitpazarında satmasını ve oğlunu buradan gelecek paralarla kurtarmasını söyler.

Oyunda şiddetten kaynaklanan bir komik sekans bulunur. Hamza sırlarını efendisi yüzünden açıklamak zorunda kaldığı için Zuhuri Efendi'yi kandırmaya karar verir. Yaşlı adama, katiller tarafından arandığını söyler. Kendisini çuval içinde eve kadar taşımayı önerir. Hilekâr uşak, efendisini sırtına alır ve yolda katillerle karşılaşmış gibi yaparak çuvaldaki Zuhuri Efendi'ye şiddet uygular.

Letafet operetinde paragözlük ve cimrilik, oyundaki bazı kişilerin belirgin özelliğidir. Letafetin yengesi Hafize, evlilik konusunda geleneksel anlayışı temsil eder:

Korkma, kızım, herkes az çok birbirini severek alır. İptidasından sevmese bile, nikâhta keramet vardır, muhabbet sonradan gelir. Hemen Allah dirlik düzenlik versin. Yoksa nice karı kocalar gördük ki iptida birbirlerinin derdinden ölürlər iken bir iki sene sonra birbirlerinin gözlerini oyduklar. İlk günleri “Yenice eleğim, hangi duvara asayım!” Nur içinde yatsın, bizim merhum ağa ile de öyle oldu... (Âli, 1315c: 22)

Hafize evlilik meselesinde genç kızlarla çatışır. Gençler, görmeden evlenmenin zararlarını belirtirler. Evlenecek kişilerin birbirlerini sevmesi gerektiğine inanırlar. Paragözlüğüyle komikleştirilen Hafize'nin fikirleri, yazarın da evlilik hususunda bulunduğu cepheyi gösterir. “Nikâhta keramet vardır” anlayışı, karikatürize kişiye savundurularak değersizleştirilir.

Hafize, başlangıçta Muhsin ve Letafet'in kaçarak evlenmesine karşı çıkar. Ancak Muhsin'in para teklifi, Hafize'nin fikirlerinin aniden değişmesine neden olur. Hafize çıkarı olduğunu fark edince yapılacak düzenbazlığa yardımcı olmaya karar verir:

HAFİZE – (Elindeki keseye bakarak) A! Üstüme iyilik, sağlık!.. Para veriyor!.. (Keseyi cebine yerleştirerek) Beni rüşvet yer mi sanıyor?
LETAFET – (Gizlice gülümseyerek) Şaşkınlık alameti!.. Kusuruna bakma.
HAFİZE – (Sahte hiddetle) Halini, şanını bilmediği namuslu bir ihtiyar kadını baştan mı çıkarmak istiyor? (Âli, 1315c: 121)

Oyunda cimriliğiyle sivriltilmiş diğer kişi, Rızki Efendi'dir. Letafet'in babası olan Rızki, başta kızının evliliğine onay verir; fakat Muhsin'in işleri bozulunca sözünde durmaz. Kızını mirasyedi İnayet Efendi'yle evlendirmeye karar verir. Rızki'nin hareketi, Muhsin tarafından eleştirilir: “Rızki Efendi gibi kızlarının rahatını zengin kocada arayan gümüş göz babalara muhabbetin ne olduğunu anlatmanın imkansızlığına emniyetimiz vardır” (Âli, 1315c: 74). Paraya olan zaafı, Rızki'nin

yapılan hileye tepki vermesine engel olur. Muhsin ve Letafet'in gizlice evlenmelerine şaşırsa da dikkatini asıl çeken şey, Muhsin'e amcası tarafından verilen yüz elli bin altındır. Rızki, paragözlüğü sebebiyle arkasından iş çevrilmesine ses çıkarmaz.

Letafet'te kusurlarıyla komikleştirilen son figür İneyet Efendi'dir. Kekeme olan İneyet, aynı zamanda paragöz bir mirasyedidir. İneyet, hiç görmediği Letafet'le evlenmeyi kabul eder. Kayınpederinin hiçbir vârisinin olmaması, karar almasını kolaylaştırır.

Piyeslerde paragözlük, kendini bilmezlik, gevezelik, arzularına engel olamamak gibi kusurlar oyun kişilerini alçaltır. Oyunda karikatürize edilmiş figürlerin tamamı, insanî zaafılara sahiptir. Zaafların yanında, bedensel kusurlar seyirciyi güldürmek için kullanılır. Sağırılık ve kekemelik, kişilerin arasında sağlıklı iletişim kurulmasını engeller. Kusurlar yanlış ve ters anlamalara sebep olur.

Bedensel kusurlar ve insanî zaafılar piyeslerdeki komik unsurlardandır. İki unsur arasında temel bir fark mevcuttur: İnsanî zaafılar, kişilerin iradelerini ortadan kaldırır. Zaaflar onaylanmayarak hicvedilir. Ancak bedensel kusurlar, sadece komik etki yaratmak için piyesteki kişilere yüklenen karakter özellikleridir.

2.3.7. Fon Kişiler

Dekoratif unsur olan fon kişilerin dolantıda herhangi bir etkileri yoktur. Figüranlar tarafından canlandırılan fon kişiler, olaylarda etkin rol oynamaz. Fon kişiler, çoğunlukla atmosfer yaratma işlevinde kullanılır.

Memiş, *Misafiri İstiskal*'deki fon figürlerden biridir. Mümtaz Bey'in seysisidir. Oyunda yöresel ağızla konuşan tek kişi Memiş'tir:

MEMİŞ – (Elinde bir köhne başlık ile salona girerek Muhsin Efendi'ye) Bizim kâhyayı gordün mü? (5)

MEMİŞ – Bahşiş mi? Gözel emme... O bey hiç böyle şey yapmazdı. N'oldu ki ona? (Âli, 1287a: 51)

Âli Bey, millî bir tiyatro oluşturmaya amaçlar. Halk dilini kullanmaya gayret eder. Yöresel ağız, argo, atasözü ve deyimleri sıkça kullanması, yazarın çabasını gösterir. Âli Bey, dili kullanma yönünden Şinasi'ye benzer. Şinasi, *Şair Evlenmesi*'nde geleneksel halk tiyatrosundan yararlanır. Piyeste kişileri statülerine

uygun üslupla konuşturur. Yazar, halk arasında yaşayan dili kullanır. Şinasi, “yeni bir realizmin kapısını açar” (Tanpınar, 2007: 194).

Misafiri İstiskal’de kâhyaya yardımcı olan birkaç Anadolu’lu hizmetkâr, diğer fon kişilerdir. Bu kişilerin olaya etkileri bulunmaz. Piyeste replikleri yoktur.

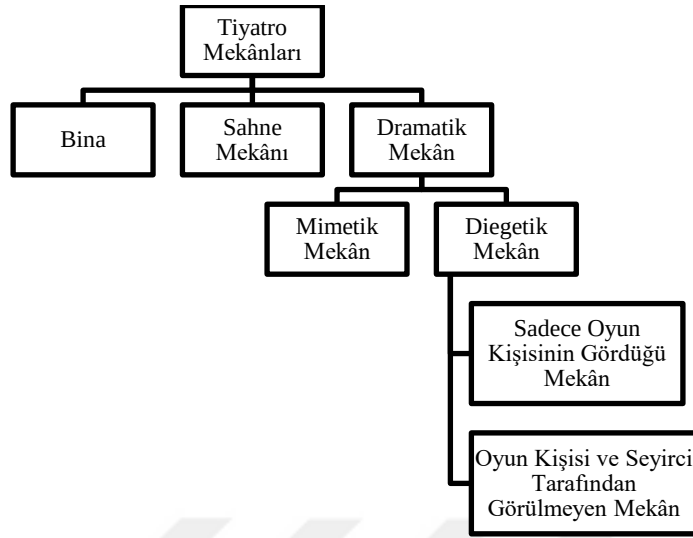
Letafet’te mesire atmosferini yaratabilmek için çeşitli mahallî unsurlardan yararlanılır. Satıcılar, şarkıcılar, mesirenin güvenliğinden sorumlu bostancılar piyesteki fon kişilerdir. Oyunun ilk perdesinde mekân Göksu Mesiresi’dir. Mesirede âdeta karnaval ortamı mevcuttur: Seyirciler, gezintiye gelenleri izler; dondurmacılar, falcılar ve şarkıcılar, para kazanmaya çalışır; bostancılar, çevrenin güvenliğini sağlar; zaman zaman görülen tosunlar, gezmeye gelen kadınlara laf atar. Fon kişiler sadece dekor değildir. Kimi zaman olayların içinde yer alır. Örneğin çingene kadınları, *Letafet* için şarkı söyler. Dondurmacı, Hafize’ye dondurma satar.

2.4. MEKÂN/SAHNE DÜZENİ

Tiyatroda; bina, sahne mekânı ve dramatik mekân olmak üzere üç ana mekân mevcuttur. İlk iki mekân gerçektir, dramatik mekân ise kurgulanmış bir uzamdır.

Tiyatro binası, oyunun icra edildiği mimari yapıdır. Sahne mekânı, oyuncuların rollerini gerçekleştirdikleri, dekor ve kostümlerle oluşturulan yerdir. Dramatik mekân ise sahnede, metin ve sözler vasıtasıyla yaratılan mekândır. Dramatik mekân, mimetik ve diegetik olarak ikiye ayrılır. Dramatik bir uzam olan mimetik mekânda, sahne üzerinde mevcut olan bir yer söz konusudur. Burası hem seyirciler hem de oyun kişileri tarafından görülür. Diegetik mekân ise sahnede yer almayan, yani sahne dışında var olan fiktif mekânı gösterir. Sahne dışının kullanımı, iki çeşittir. İlki sahnedeki figürlerin gördüğü ancak seyircilerin göremediği mekândır. İkincisi hem kişiler hem de seyirciler tarafından görülemeyen mekândır (Arıcı, 2018: 24).

Şekil 2: Tiyatroda Mekân Çeşitleri



Kaynak: (Arıcı, 2018: 23).

Beliz Güçbilmez, tiyatro mekânlarını sahne, seyir yeri ve sahne arkası olmak üzere üç kategoride tasnif eder. Mekânların hepsi gerçek yerleri gösterir; sahne, seyir yeri ve sahne arkasından kurmaca mekâna dönüşebilme işleviyle ayrılır. Sahne dışı, oyun kişilerinin sahnede olmadıkları zamanlarda var oldukları uzamdır. Kurmacaya tam olarak dâhil olmayan sahne dışı, gerçek bir mekân değildir. “Gerçek ile kurmaca arasında bir geçiş bölgesi, bir koridor, bir tampon bölge, tarafsız bir alan”dır. Sahne dışında yaşananlar geleneksel olarak kişilerin sözleriyle aktarılır. Sahneye dahil olan oyun kişisi, sahne dışında yaşanan olayları nakleder (Güçbilmez, 2016: 57-59). Âli Bey’in oyunlarında da sahne dışı, geleneksel yolla kullanılır. Sahneye dahil olan oyun kişisi, sahnede yaşanmayanları aktarır.

Letafet operetinde sahne dışında yaşananlar, olayların gelişmesinde önemli rol oynar. Muhsin’in Trablusgarp’tan dönen amcası, sahnede hiç görülmez. Amcası, Muhsin’le sahne dışında görüşür. Genç adamın sevgilisine kavuşması için yapması gerekenleri, sahne dışında dikte eder. Böylece düğümlenen vaka, çözülmeye başlar. *Letafet*’te sahne dışı, geleneksel yöntemle sahneye taşınır: Muhsin’in tiradı, sahne dışında yaşananları özetler.

Sahne dışının bir diğer kullanım yöntemi, oyun kişilerinin sahne dışına bakarak gördüklerini aktarmasıdır. *Letafet* operetinde, kayıklarla Göksu Mesiresi’ne gelen kadınlar topluluğu, sahneye girmeden önce, oyun kişisi tarafından görülür. Sahne dışında yaşanan ‘an’, söz aracılığıyla seyirciye nakledilir.

Örneklenen ilk sahne dışı kullanımı, geçmişin özetlenmesidir. Seyircinin zihnindeki boşluklar, karakterin tiradıyla doldurulur. Olaylar arasında neden-sonuç ilişkisi, sahne dışının sahnede aktarılmasıyla kurulur. İkinci örnek ise geçmişini değil, şimdiyi aktarır. Oyun kişinin görüp seyircinin göremediği sahne dışı, merak uyandırır. Ayrıca gelecek sahnelerde yaşanacak olayların alt yapısını oluşturur.

Âli Bey'in piyeslerinde olay, çoğunlukla iç mekânda geçer. Dış mekân kullanımı sınırlıdır. Konaklar, dönemin birçok romanında olduğu gibi, tiyatrolarda da tercih edilen mekândır. *Misafiri İstiskal*, *Geveze Berber*, *Kokona Yatıyor* ve *Çingirak* tamamen ev ortamında geçer. *Ayyar Hamza* ve *Letafet*'te ise sokak, mesire alanı, ev önü gibi dış mekânlara rastlanır. Piyeslerde dolantı, kadın-erkek ilişkisi üzerinden inşa edildiğinden oyunlarda mekân olarak ev ortamı tercih edilir. Çünkü o dönemde, kadın ve erkeğin ilişkisinin gelişebileceği en uygun ortam ev içidir. Entrikayı kurmada ev içi, sokağa göre çok daha fazla olanağa sahiptir.

Tanzimat Dönemi tiyatro yazarlarından bazıları, sahne donanımı konusunda titizdir. Sahnelerin başında, dönemin romanlarını aratmayacak derecede detaylı betimlemeler bulunur. Şemsettin Sami, Ahmet Midhat Efendi gibi isimler, bazı oyun sahnelerini oldukça ayrıntılı tasvir eder. Recaizâde Mahmut Ekrem de sahneye karışan yazarlar arasındadır. *Çok Bilen Çok Yanılır*'da sık sık metne müdahalelerde bulunarak oyunculara yol gösterir. Sahnenin tertibi konusunda bilgilendirmeler yapar (Çamurdan, 2015: 117). Âli Bey ise eserlerinde, sahne donatımına genellikle müdahale etmez. *Misafiri İstiskal*'de olayların bir beyin evinde geçtiği belirtilir. Diyaloglardan anlaşıldığına göre Mümtaz Bey'in konağı, denize nazır bir evdir. Sahne, bir salon ve odayı gösterecek şekilde dizayn edilir. Yazar, daha fazla ayrıntı vermez, sahnede yer alacak nesneleri açıklamaz. Oyundaki dekorlar, konuşma örgüsünden ve yaşanan olaylardan çıkarılır. Örneğin Abdi, yedinci sahnede salona gider, piyanoya yaklaşıp parmaklarıyla dokunur. Sekizinci sahnede kütüphanedeki kitapları, yazı tepsisinin üstüne düşürür. Böylece salonda dekor olarak piyano, kütüphane ve yazı tepsisinin kullanılacağı anlaşılır.

Âli Bey sahne donanımlarını detaylıca anlatmazken komik sekanslarda titiz davranır. Yazarın metne en çok dahil olduğu bölümler, hareket komisinin yaşandığı sahnelerdir. *Misafiri İstiskal*'in dokuzuncu sahnesinde, kişinin hareketleri uzunca öykülenir:

(Cebinden bir sigara çıkarıp ihtiyarın çubuğuna koymak üzere olduğu kavdan yakmak için birdenbire üstüne atılınca kav ihtiyarın parmağını yakıp birdenbire yerinden sıçrar. Abdi Bey hiç telaş etmeyip yere düşen kavı alarak sigarasını yakar.) (Âli, 1287a: 29)

Aynı sahnede, harekete dayanan ikinci komik sekans bulunur. Âli Bey, burada da ayrıntılı anlatıma başvurur: [Abdi] “Nadir Efendi’nin elinde bulunan kahve fincanının içindeki kahve henüz tükenmemiş olduğu hâlde elindeki kahveyi ihtiyarın fincanına boşaltır. Dolu fincan taşar ve üstüne dökülür. Nadir Efendi yerinden sıçrar kalkar” (Âli, 1287a: 30). Yazar fon perdesi ya da dekora dair detaycı değilken, komik sekanslarda oldukça titizdir. Oyuncuları yönlendirir, sahnelemeyle ilgili uzun ve ayrıntılı bilgiler verir.

Misafiri İstiskal’de sahne, salon ve oda olarak ikiye ayrılır. Ev dışından oyuna dahil olan kişiler, salon tarafından giriş yapar. Salonda dekor olarak kütüphane, kütüphanenin önünde sandalye, yemek masası, yazı tepsisi ve piyano yer alır. Dekorların hepsi işlevseldir: Sandalyeye Nadir Efendi oturur; Abdi, yaşlı adamın üzerine ve yazı tepsisine, kütüphanede bulunan kitapları devirir; yemek sahnesinde masa kullanılır, masa örtüsü Nadir’in kıyafetine takılır, masadaki her şey yere devrilir; piyano birçok sahnede çalınır.

Tanzimat Dönemi edebî eserlerinde, kitaba ve evde gerçekleşen eğitime önem verildiği görülür. Ailelerin kitaba ve özel eğitime gösterdikleri rağbetin sebebi, okullarda nitelikli eğitimin olmamasıdır. Ayrıca kızların okula gönderilmemesi anlayışı, okulda görülecek olan eğitimin bir bölümünün evde gerçekleşmesine sebep olur (Akı, 1974: 104). Mümtaz’ın evinin salonunda piyano, kütüphane ve alafranga bir masa olması, onun Batılı değerlere hâkim olduğunu gösterir.

Misafiri İstiskal’de simultane sahne kullanılır. Simultane sahne, “zamandaş bir oyun alanı üzerinde birden çok yerin aynı anda gösterilmesi”dir. Böylelikle oyunda bir mekândan diğer mekâna geçiş, ara vermeden yapılabilir (Taner, And ve Nutku, 1966: 97). Piyeste olaylar, oda ve salon olmak üzere iki mekânda geçer. İki ortam aktif olarak kullanılır. Kişiler zaman zaman yemek yeme, kahve içme ya da piyano çalma gibi ortak aktiviteler için aynı mekânda bir araya gelir. Genellikle her iki mekân da boş kalmaz. Çift mekânın kullanılması, gizli yapılacak işler için ortam hazırlar: Sekizinci sahnede, Abdi ve Nadir Efendi odada kahve içer. Mümtaz bu

esnada, Veli Ağa ve Muhsin ile salondadır. Salonda istenmeyen misafiri gönderme planı yapılır.

Entrika komedyalarında “aksiyon, çeşitli dolantılarla ilerler” ve “odak noktası kişilerin üzerinde değil, kişilerin çevirdiği dolaplardadır. Komik öge de bu çevrilen dolaplar yoluyla sağlanır” (Nutku, 2013b: 70). Abdi’yi evden göndermek için çevrilen dolaplar, salonda tasarlanır. Aynı zamanda simultane sahne, aksiyona neden olur. Oda ve salon arasındaki geçişler, olaylara dinamizm katar. Geçişlerde takılıp düşmeler ya da yaşanan çeşitli sakarlıklar, hareket komiğini meydana getirir.

Abdi’nin bulunmadığı oda, diğer kişiler için kaçış noktasıdır. Veli Ağa, misafirin fıkra anlattırma ısrarından kurtulmak için diğer odaya gider. Nadir Efendi Abdi ile konuşmaktan sıkılır. Evin salonunu sığınak olarak görür: “Anlaşıldı! Biraz daha konuşursak kendi gibi beni de çıldırtacak. Varayım bari salonda oturayım. Siz artık deliyi avutadurunuz. (Salona çıkıp kütüphanenin önündeki sandalyeye oturur.)” (Âli, 1287a: 19).

Âli Bey, *Geveze Berber*’de de mekân ve sahne düzenine dair bilgi vermez. Dekor, konuşma örgüsünden anlaşılır. *Geveze Berber*’de olayların tamamı iç mekânda meydana gelir. Piyenin ilk perdesi, Firuz Bey’in evinde geçerken ikinci perdedeki olaylar, Firuz Bey’in sevgilisi Nesibe Hanım’ın evinde yaşanır. Nesibe Hanım’ın evi, Firuz için yasaklanan yerdir. Genç adam sevgilisiyle görüşmek uğruna, çeşitli tehlikeleri göze alarak eve girme cesaretini gösterir. İkinci perdede gerilimin oluşmasında, “yasak mekân” etkilidir.

Devrin evleri ve konaklarında haremlilik-selamlık dairesi bulunur. Eve misafir bir erkeğin gelmesi durumunda, hanımlar harem dairesine çekilir. Harem dairesi, kadının erkekten kaçma zorunluluğundan ortaya çıkmış bir yapıdır (Akı, 1974: 56-57). Âli Bey’in oyunlarını yazdığı dönemde, kadın ve erkeğin aynı mekânda bulunmaları hoş karşılanmaz. Firuz ve Nesibe’nin baş başa olmaları, oyundaki gerilimi arttırır. Konuşup görüşmeleri bile yasaklanan kadın ve erkeğin aynı ortamda bulunmaları, oyunun sonunda gerilimi zirveye çıkarır. İkinci mekân olan Nesibe’nin evi, entrika üzerinde daha fazla etkilidir.

Geveze Berber’de olayların geçtiği şehir, devrin başkenti İstanbul’dur. Oyunun çeşitli yerlerinde İstanbul’un semtleri zikredilir. İlk sahnelerde Firuz,

uşığına berber getirmesini söyler. Hurşid'in, "Şu Bahçekapısı'nda tütüncünün yanındaki berberi mi?" (Âli, 1289: 3) sorusundan mekânın İstanbul olduğu anlaşılır.

Oyunda semt ve ilçe adlarının sıkça geçmesinin vakada işlevi bulunur. Geveze figürler, anlattıklarında gereksiz ayrıntıya yer verirler, konuyla ilgisi olmasa da semt isimlerini zikrederler. İhmal edilmesi gereken bilgiye odaklanma, dilsel mizahı oluşturma yöntemlerinden biridir. İlk perdede berber Hamdi ve ikinci perdede Rukiye Hanım, konuşmaları esnasında gereksiz şekilde mekânlara odaklanır:

HAMDÎ – Hüsni Efendi'yi belki bilirsiniz. Gümrüğe devam eder. Yüksek Kaldırım'da da evi vardır. (14)

HAMDÎ – Fakat zavallının hali bugünlerde pek perişan. Kendisinin Tophane'de bir tütüncü dükkânı vardı. Bundan iki buçuk sene evvel Bezistan hocaqillerinden Muhtar Ağa'ya... Belki tanırırsınız. (17-18)

RUKİYE – Odanın döşemesine ağzımın suyu aktı. Mavi kadifede üzerine kılaptandan (Eliyle göstererek) şöyle şöyle dallar işlenmiş. Yastıklar adeta bildiğimiz çatma. Lakin keçesi o kadar iyi değil. Haniya Nümayiş Hanımefendi'nin merdivenden alt kat sofaya çıktığının sağına gelen odasındaki keçe yok mu? (Âli, 1289: 31-32)

Hamdi'nin konuşmasında, aslında mekânın bir önemi yoktur. Aynı zamanda Rukiye, gittiği evi anlatırken ihmal etmesi gereken noktalara odaklanır. Mekâna gereksiz vurgu yapılması, geveze figürlerin karşısındaki kişileri bunaltır.

Gevezelik sırasında zikredilen semt, olayların düğümlenmesinde etkilidir. Berber ilk perdede Firuz'a, eskiden Aksaray'da bir dükkânının olduğunu söyler. Sözü edilen dükkân aracılığıyla Hamdi ve Rukiye arasında bağlantı kurulur. İkinci perdede Rukiye yeğenine, babasının dışarıda bir adamla kavga ettiğini haber verir: "Yok ama dinle bak. Gülecek şey... Dediğim heriflerin birisini gördüğüm gibi tanıdım vaktiyle bizim dükkânda berberlik ederdi" (Âli, 1289: 35). Masanın altında saklanan Firuz, gelen berberin Hamdi olduğunu anlar.

Âli Bey'in oyunlarının çoğunda mekân ev içidir. Dekorlar, her evde bulunan eşyalar arasından seçilir: "Tiyatro eserlerinin çoğunda, üzerinde iki lâmba ve ortasında saat bulunan konsollara, çalar saatlere, aynalara, yaldızlı aynalara rastlanır. [...] Masalar, içine kâğıt ve kıymetli şeyler konulan çekmeceler, yataklar, karyolalar, mangallar bu evlerin eşyaları arasındadır" (Akı, 1974: 51). Geveze Berber'de dekor olarak bulunan ayna ve masa, sadece atmosfer yaratmak için kullanılan nesneler değildir. Dramatik kurgunun oluşturulmasında işleve sahiptir: Firuz Bey oyunun ilk sahnesinde, aynaya bakar; tıraş olması gerektiğini düşünür ve uşığına berber

getirmesini emreder. Firuz'un aynada kendini görmesi, yaşayacağı zorlu durumların başlamasına neden olur.

İkinci perdede mekân değişir. Firuz, sevgilisi Nesibe'nin evine gider. Hizmetçi, Nesibe'nin halasının geldiğini haber verir. Kendisine yasak olan mekânda bulunan Firuz, masanın altına saklanır. Yakalanıncaya kadar masanın altında kalmaya devam eder. Rukiye'nin gevezeliği sırasında, başını birkaç defa masa örtüsünün arasından çıkarır. Firuz'un çaresizliği, komik olayların yaşanmasına sebep olur:

RUKİYE – Ben işin sonra böyle olacağını anlamıştım da Nafia Hanım'a geliniz bu herifi incitmeyiniz o her istediğinizi yapıyor da siz niçin kendisine riayet etmiyor ve Hatice'yi kovdu diye etmedik şey bırakmıyorsunuz. Hafize'ye bundan iyi koca bulunmaz. Sonra pişman olursunuz dediğim vakit...

FİRUZ – (Masanın altından başını çıkararak kendi kendine) Berber bunun yanında halt etsin. (Âli, 1289: 33-34)

Âli Bey'in Fransızcadan uyarladığı, *Kokona Yatıyor*'da da olayların tamamı iç mekânda geçer. Metnin başında, "Vaka Çelebi Kostaki'nin hanesi derûnunda bir salonda olur." bilgisi bulunur. Mekâna dair bilgi, bu kısa açıklamadan ibarettir. Sahne düzeni, kişilerin aksiyonundan ve konuşmalarından anlaşılır. Sahnede bulunan nesneler lamba, ayna, kanepe, masa, iskemle, ocak ve güğümdür.

Bütün dekorlar, aktif olarak kullanılır: Örneğin ilk sahnede Elenko, Yanko'ya işaret vermek için lambayı alır, pencerenin önünde bulunan masaya koyar. Lamba ilerleyen sahnelerde, dolantı kurmak için bir kez daha kullanılır. Elenko, efendisini kaygılandırmak istediği için lambayı Kostaki'ye yaklaştırarak efendisini muayene eder. Yüzünün morardığını, hemen uyuması gerektiğini söyler. İskemle ve güğüm ise harekete dayanan komik sekanslarda kullanılır. Yanko, iskemleye dayanmak isterken yere düşer. Elenko, efendisine güğümü verir. Kostaki sahne dışında güğümü düşürür ve yanar.

Kokona Yatıyor'da kapı, dramatik kurgu için önemlidir. Sahnede kokonanın odasının kapısı, orta kapı ve mutfak kapısı olmak üzere üç kapı bulunur. Orta kapı, eve giriş ve çıkışların yapıldığı bölümdür. Mutfak kapısı, genellikle Yanko tarafından kullanılır. Oyundaki gerilim, kokonanın odası aracılığıyla yaratılır. Kostaki, karısını uyandırmak için sürekli odaya doğru yönelir. Eğer kapıyı açarsa kokonanın evde olmadığını fark edecektir. Hizmetçi bu yüzden efendisini odadan uzak tutar. Piyeste entrika, odaya girmeyi engelleme üstüne kurulur.

Kokona Yatıyor'da dikkat çeken hususlardan biri sofra ve yemeklerin ön planda olmasıdır: Yanko, çalıştığı evden şarap çalar; Elenko, ev sahipleri gelmeden tavuk söğüşü hazırlar; Kostaki, satın aldığı ıstakozu masaya koyar, ıstakozu yiyemeyince mantarlı paneden -ilk baskıda mantarlı börek- birkaç ısırık alır; Hizmetçisiyle yakınlaşmak için şampanya patlatır vb. Piyeste Kostaki, çapkınlık yapamadığı için eve döner. Hayal kırıklığına uğrayan adam, o gece bir kadınla yemek yemeyi arzular; ancak eşi evde değildir. Kostaki arzularını gerçekleştiremediği her an, yeni bir yemeğe yönelir. Yemek, çapkın adamın hedonist kişiliğini yansıtan bir unsurdur.

Niyazi Akı, 19. yüzyıl tiyatrolarında sofra dekoruna, yiyeceklere ve içkilere dair pek fazla bilgiye rastlanmadığını söyler. Meyhane ve içki ortamlarının teferruatından yoksun olarak yansıtıldığını belirtir (Akı, 1974: 51). *Kokona Yatıyor*'un bu bakımdan istisna olduğu iddia edilebilir. Oyunda sofra, mutfak ve içki dekoru dönemin diğer piyeslerine göre daha yoğundur.

Çingirak da tek mekânda geçen piyeslerdendir. Faik Bey'in evinde başlayan olaylar, yine aynı evde son bulur. Tanzimat Dönemi eserlerinin çoğunda olduğu gibi İstanbul'un dışına çıkılmamıştır. Piyeste sahneye dair, "İki tarafta kapılar, masa ve sandalyeler" şeklinde kısaca bilgi verilir. Dolantıda kapılar, etkin rol oynar. Birbirini aldatan eşler, bitişik odalarda bulunur. Yanlış kapıya yönelmeler, oyundaki heyecanı artırır. Benzer bir durum, *Kokona Yatıyor*'da mevcuttur. Hizmetçi Elenko, odaya girmek isteyen efendisine birçok kez engel olur. *Çingirak*'ta da evin uşağı, ev sahiplerinin yanlış odaya girmelerini önler. Her iki oyunda gerilim, kapılar aracılığıyla meydana getirilir.

Çingirak ve *Kokona Yatıyor* bir açıdan daha benzerlik taşır. Sofra her iki oyunda, entrikanın kurulmasında etkindir. Kostaki, karısıyla yemek yemek ister ve kokonayı uyandırmak için odasına girmeye çalışır. Eşinin evde olmaması, olayları karmaşıktırır. *Çingirak*'ta ise eşlerini bitişik odalarda aldatan çiftler, uşaktan sofrayı hazırlamasını ister. Uşak sofrayı hazırladıktan sonra çingırağı çalar ve eşler aldatıldıklarını fark eder. Böylece düğümlenen olaylar çözülür.

Ayyar Hamza'da hem dış hem de iç mekân kullanılır. Piyes, Molière'in *Scapin'in Dolapları* adlı komedisinin uyarlamasıdır. Molière'in yeniden yazım sürecinde iki yöntem izlenir: İlki, olayları Osmanlı'nın gündelik hayatına göre adapte

etmektedir. İkinci yöntem, piyeslerde geleneksel halk tiyatrosunun kalıplarını kullanmaktır. Böylece oyunlar, dönemin seyircisinin aşına olduğu yerleşik estetiğe uydurulur. *Ayyar Hamza*'da karagöz ve ortaoyunundaki gibi mahalle ortamı vardır. Yazar, piyesi adapte ederken olayları ve kişileri yerlileştirerek geleneksel halk tiyatrosundaki mahalle ortamını yaratır. Mahallî unsurların -bildik sokaklar, esnaflar, komşular gibi- kullanılması, adaptasyonun seyirci tarafından kabul edilirliliğini artırır (Karadağ ve Williams, 2015: 132-133). Piyeste olaylar sokakta gerçekleşir. Kişiler yolda birbirine rastlar, dolantı dışarda kurulur.

Ayyar Hamza'da Mısır, oyunda ismen bahsedilen mekândır. Zuhuri Efendi ve Muhterem Efendi, ticaret için Mısır'a gider. Zuhuri'nin, burada bir eşi ve çocuğu daha vardır. Mısır'dayken kendini Nihâli Efendi olarak tanıtır. Mısır'dan İstanbul'a dönerken bir süreliğine ailesinden haber alamaz. Oyunda merak duygusunu artıran olaylardan bazıları, mekân aracılığıyla meydana getirilir.

Letafet mekân çeşitliliği açısından, Âli Bey'in oyunları arasında ayrı bir konumdadır. Oyunun ilk iki perdesi ve üçüncü perdenin ikinci tablosu, dış mekânda geçer. Üçüncü perdenin ilk tablosundaki olaylar, iç mekânda gerçekleşir.

Birinci perdede mekân Göksu Mesiresi'dir. Osmanlı'da halkın eğlence yerlerinden olan mesireler, sosyalleşme alanıdır. Özellikle tatil zamanlarında halk tarafından ziyaret edilen mesirelerde seyyar satıcılar, falcılar, bostancılar gibi birçok farklı meslekten insan bulunur. Âli Bey, piyeste mesire atmosferini yaratmak için farklı mesleklerden kişileri, fon karakter olarak kullanır. Falcı, para karşılığı şarkı söyleyen çingene kızlar, dondurmacı ve başka satıcılar sahnede görülen kişilerdendir. Ayrıca mesire alanındaki güvenlikten sorumlu bostancılar ve halkı rahatsız eden tosunlar, ilk perdede geçit yapan gruplar arasındadır.

Gezinti yerleri halkın sıkıntılarını giderir. Fakat bu alanlar, bazen üzüntülerin kaynağıdır. Gençlerin yaşadıkları aşk acısı, çoğunlukla mesire alanındaki tesadüfler sonucunda ortaya çıkar. (Akı, 1974: 49). O dönemde mesire alanları, kadın ve erkeğin bir araya gelebileceği ortamlardandır. Gruplar hâlinde gezen kadın ve erkekler, birbirini burada tanır. *Letafet*'te Muhsin, mesire alanlarının eş bulmadaki işlevini dile getirir: “Güzellere dikkatle bakmaklığım ayıp sayılmamalıdır. Zira bizde alacağı karıyı insan görse görse seyir yerinde görebilir” (Âli, 1315c: 26).

İkinci perdede dekor ve sahne düzeni değişir. Aradan altı ay geçmiş, Letafet ve Muhsin'in evlilikleri engellenmiştir. Babası genç kızı, başka bir adamla evlendirmeye karar vermiştir. İkinci perdede düğün gününde yaşanan olaylar işlenir. Mekân, “bir hane pişgâhında meydan” (Âli, 1315c: 64) şeklinde betimlenir. Sahnede ev dekoru bulunur. Eve giriş çıkışlar, dekorda yer alan kapıdan yapılır.

Üçüncü perde, iki tablodur. İlk tabloda mekân, ev içidir; sahne, bir evin selamlık odasını yansıtacak biçimde dizayn edilir. Damat ve yakınları, düğün alayı için dolaşmaya çıkacak, İstanbul'un pek çok semtini gezecektir: “Şimdi buradan Fatih Meydanı'na çıkıp Saraçhanebaşı, Direklerarası, Vezneciler'den geçerek Beyazıt'a, oradan Laleli Caddesi'ni tutarak Aksaray'a ineceğiz. O kadar külfetle donattığımız tabloları herkes görmeli, o güzel sesli ilahicilerimizi alem işitmeli. Yoksa evlendiğin neye yarar?” (Âli, 1315c: 109) Evdekilerin dışarı çıkmasıyla sahte düğün alayı, gizlice İnayet'in evine girer. Burada Letafet ve Halime ile buluşarak yapacakları hileyi gözden geçirirler. Entrikanın planlandığı yer, İnayet Efendi'nin evidir. Üçüncü perdenin ikinci tablosunda dekor, ikinci perdeyle aynıdır. Sahne yine bir evin önündeki meydanı gösterir. Dekor olarak ev ve evin dış kapısı mevcuttur.

Genel değerlendirme yapmak gerekirse tiyatrodaki üç çeşit mekân bulunur: Tiyatro binası, oyunun sahnelendiği mimarî yapıdır. Âli Bey'in oyunları, ilk olarak Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenir. 1859'da yaptırılan bina, 1868'de Güllü Agop'a devredilir. Ahmet Midhat Efendi'nin *Çerkez Özdenleri* piyesinin oynanmasından sonra bina, 1884 yılında yıktırılır. Âli Bey'in piyesleri, binanın kullanıldığı süreçte defalarca sahnelenir.

Tiyatrodaki ikinci mekân sahnedir. Sahne, oyuncuların sözlerini söyleyip rollerini icra ettikleri ortamdır. Sahne mekânı, dekorlar ve kostümler aracılığıyla yaratılır. Gedikpaşa Tiyatrosu, sahne imkânları açısından zengindir. Ahmet Fehim'in hatıralarında aktardığına göre Güllü Agop, kostümler için para harcamaktan çekinmez. Ayrıca tiyatrodaki, fon olarak kullanılan doksan beş adet perde mevcuttur. Perdeler hapishane, mağara, salon, fakir evi, zengin evi, kilise, deniz vb. gibi birçok farklı mekânı gösterir. Sahnelenen oyunun konusuna göre perdeler, mekanizma ile sahneye çekilir. Dekorlar, ünlü İtalyan dekoratör Merlo tarafından hazırlanır (Alpman, 1977: 176-177). Âli Bey'in oyunlarının sahnelendiği yıllarda Gedikpaşa Tiyatrosu, sahne düzeni açısından oldukça profesyoneldir.

Son tiyatro mekânı, dramatik mekân olarak adlandırılır. Dramatik mekân itibarıdır, metin aracılığıyla yaratılan bir ortamdır. Dramatik mekân mimetik ve diegetik olarak ikiye ayrılır. Mimetik mekân, seyircilerin gördüğü uzamdır. Sahnedeki olaylar, mimetik mekânda yaşanır. Âli Bey'in dört oyununda iç mekân, iki oyununda dış mekân tercih edilir. Piyesler çoğunlukla kadın-erkek ilişkisini işlediğinden, iç mekân daha fazla kullanılır. *Letafet* ve *Ayyar Hamza*'da aşk teması işlenmesine rağmen, dış mekân tercih edilir. Bu piyeslerde mekân, kadın ve erkeğin nispeten rahatça iletişim kurabildiği kamusal alanlardır.

Diegetik mekân, sahne dışı olarak da adlandırılır. Sahne dışı, oyun kişilerinin sahnede olmadıkları zamanlarda var oldukları uzamdır. Diegetik mekân iki görünümlüdür. İlkinde sahne dışı, seyircilerin göremeyip oyun kişilerinin görebildiği bir ortamdır. Örneğin *Letafet* operetinde falcı Naile, sahne dışına yönelir ve kadınlar topluluğunun kayıklarla iskeleye yaklaştığını, diğer kişilere haber verir. Diegetik mekânın ikinci türünde ne seyirciler ne de oyun kişileri sahne dışını göremez.

Âli Bey'in oyunlarında sahne dışı, geleneksel biçimde kullanılır. Diegetik mekânda yaşananlar, kişiler aracılığıyla mimetik mekânda özetlenir. Özetleme yöntemi, yazara kolaylık sağlar. Olaylar arasında neden-sonuç ilişkisi, sahne dışından haber veren karakter aracılığıyla kurulur.

2.5. ZAMAN

Dramatik edebî metinlerde üç çeşit olay örgüsü bulunur: *Ab ovo*, olayların başından itibaren, ileri doğru bir akış olan olay örgüsüdür. *În medias res*, olayların orta noktasından başlatıldığı olay örgüsüdür. Bu olay örgüsünde seyirci için geçmişe dönük birtakım boşluklar bırakılır. *În ultimas res* terimiyle ifade edilen sonuncu olay örgüsünde, öykünün anlatımı sondan başlar ve geçmişe doğru atlamalarla genişler (Arıcı, 2018: 18-19). Âli Bey'in oyunlarında, birinci ve ikinci tip olay örgüsü görülür. Oyunlar yaşanan anda başlar, sahneler ilerledikçe seyircideki vakaya ve kişilere dönük boşluklar doldurulur. Geriye dönüşler, özetleme yöntemiyle yapılır. Özetlemelerin çoğu, monolog biçimindedir.

Âli Bey'in beş oyununda olay, yirmi dört saat içinde tamamlanır. Sadece *Letafet* operetinde geniş zaman aralığı vardır: Oyunun ilk perdesi ile ikinci perdesi

arasında, yaklaşık altı aylık zaman farkı bulunur. Olayların sahnede takdiminde geriye dönüş yoktur. Monologlar aracılığıyla geçen sürede yaşananlar, seyirciye aktarılır.

Letafet ve *Ayyar Hamza* dışındaki oyunlarda geçmişte yaşananlar, olaylar arasında neden-sonuç ilişkisini kurmaya yönelik değildir. Geriye dönüşler, karakterleri tanıtmaya işlevi görür. Örneğin *Geveze Berber*'de Hamdi, Firuz'la karşılaştığında onun çocukluğundan bahseder. Hamdi, Firuz'un babasının berberidir. Çocukluğunda Firuz, sık sık berberin dükkânına gider. Piyesteki geriye dönüşün yaşanan olaylarla ilişkisi yoktur. Geçmişte yaşananlar, Hamdi'nin kişiliğini belirginleştiren detaylardır.

Geçmişin nedensellik bağı açısından kullanılmamasının nedenini, Türk tiyatrosunun "minyatür kurgu"sunda aramak gerekir. Beliz Güçbilmez *Zaman/Zemin/Zuhur* başlıklı çalışmasında, Batı tiyatrosundaki oyunların "Geçmişte bir şey olur, gölgesi bugüne düşer." formülüyle kaleme alındığını belirtir. Batılı tiyatro yazarları, tıpkı perspektif ilkesiyle çizilen resimlere benzer bir derinlik yaratma gayretindedir. Karakterlerinin 'şimdi'de yaptıkları, nedensellik çerçevesine yerleştirilir. Geçmişte yaşananlar, geleceği şekillendirir. Modern Türk tiyatrosu, Batı'nın kurgu yapısını ödünç almaz. Şimdiyi anlamlandırmak için geçmişi kullanma yöntemi, piyeslerde görülmez. Bunun yerine, "Bir gün bir şey olur ve her şey değişir." formülü tercih edilir (Güçbilmez, 2016: 94-95).

Âli Bey'in neredeyse bütün oyunları, "minyatür" yapıdadır: *Misafiri İstiskal*'de istenmeyen komşu Abdi, Mümtaz Bey'in evini ziyaret eder. Komşunun ziyareti, evdekilerin hiç ummadıkları bir gün geçirmelerine neden olur. *Kokona Yatıyor*'da Kostaki'nin beklenmedik şekilde eve dönmesi, hizmetçinin bütün planlarını altüst eder. *Çingirak* piyesinde birbirini aldatan eşler, kâhya Abdi'nin kurnazca hamlesiyle gerçeğe yüzleşir. Yalnızca kısmen *Ayyar Hamza* ve *Letafet*'te, zamanda perspektif kurgusuna dayanan bir yöntem tercih edildiği söylenebilir. Nimet Bey ve Sena Bey, babalarının zamansız gelişi üzerine zor duruma düşer; çünkü birkaç gün önce, herkesten gizli evlenmişlerdir.

Letafet zaman unsuru açısından, diğer piyeslerden ayrılır. Piyeste tiyatronun klâsik üç birlik kuralına uyulmaz. Birinci ve ikinci perde arasında, yaklaşık altı aylık zaman dilimi bulunur. Geçmiş zamanda yaşanan olaylar, Muhsin'in ikinci perdedeki

monoloğuyla aktarılır. İlk perdede başlayan aşk ilişkisi, ikinci perdede ebeveynler tarafından engellenir. Bunun sebebi, altı aylık sürede Muhsin'in başına gelen çeşitli kazalardır. İki perde arasında yaşanan olaylar, neden-sonuç ilişkisi içinde gelişir.

Misafiri İstiskal'de klâsik tiyatronun üç birlik kuralına uyulur. Yer, zaman ve olay birliği vardır. Olay Mümtaz Bey'in evinde geçer. Ana olayın sınırları bellidir: Rahatsızlık veren komşu Abdi, evden gönderilmeye çalışılır. Sabah başlayan olaylar, akşam sona erer.

Piyeste olay zamanı, padişahın tahta çıkışının yıl dönümüne rastlar. Zamana dair bilgi, Mümtaz tarafından verilir: "Muhsin Efendi, bugün ne yapacağız bakalım? Geçen seneki cülus-ı hümayun donanması günü evde hapis olup kalmıştım" (Âli, 1287a: 9). Osmanlılarda dini olaylar dışındaki yıl dönümü kutlamaları, padişahların tahta geçtikleri senenin devriyesinde gerçekleşir. Tahta çıkışın yıl dönümlerinde saray, fenerlerle ışıklandırılır ve şehirde gece eğlenceleri düzenlenir. Donanma tarafından top atışı gösterileri olur (Özcan, 1993: 112-113). Muhsin ve Mümtaz, İstanbul'daki kutlamalara katılmayı düşünür. Gelen misafiri bu yüzden bir an önce evden göndermeyi dilerler; ancak Abdi, şenliği Mümtaz'ın evinden izlemek ister. Böylece herkes, geceyi evde geçirmek zorunda kalır.

Misafiri İstiskal'de zaman, sıkça vurgulanır. Abdi sabahın erken saatlerinde Mümtaz'ı ziyaret eder, ev halkı daha yeni uyanmışken Abdi gelir. Misafirin ilk rahatsız edici davranışı, zamansız ziyaretidir. Abdi, evde bulunduğu süre boyunca birçok kişiyi sıkıntıya sokar. Zamanın sürekli öne çıkması misafirin rahatsız ediciliğinin vurgulanması içindir: Mümtaz Bey, Abdi'yi evden göndermek için öğle yemeğini erkenden hazırlatır. Abdi, yemek yedikten sonra evden ayrılmaz. Ev sahibi bunun üzerine Abdi'ye, akşam bir yere davetli olduğunu söyler, saat sekizde çıkacağını belirtir. Oyunun son sahnesinde kâhya, havanın karardığını haber verir. Böylece sabah vakti başlayan olay, akşam son bulur. İstenmeyen misafir, sabahtan akşama kadar ev halkını bunaltır.

Geveze Berber de klâsik zaman anlayışına uygundur. Olaylar bir gün içinde sona erer. Oyunun birinci perdesi, üç saatlik bir süreyi kapsar. Alaturka saate göre dörtte başlayan olaylar, saat yedide son bulur. İlk sahnede Firuz, saate bakarak saatin dört olduğunu görür. Sevgilisiyle saat altıda buluşacaktır. Berberin gevezeliği, Firuz'un kararlaştırılan saatte sevgilisiyle buluşmasına engel olur. Oyunun ikinci

perdesinde saat yediyi gösterir. Firuz, bir saatlik gecikmeyle sevgilisi Nesibe'nin evine gider.

Berber Hamdi, bâtlı inançlı bir kişidir. Firuz'u sakal tıraşı olmaması konusunda ikna etmeyi dener. Berbere göre cumartesi günü tıraş olmak uğursuzluk getirir. Hamdi'nin sözlerinden, vakanın cumartesi günü yaşandığı anlaşılır.

Piyeste sıklıkla geçmiş zaman dile getirilir. Geriye dönüşler, berberin kişiliğini aydınlatır. Berber Hamdi, Firuz Bey'i gördüğü ilk anda tanır. Hamdi'nin anlattıklarına göre Firuz Bey, çocukken babasıyla beraber dükkânına gelir, kendisinden masal dinlemeyi sever, birlikte eğlenirler. Berber söylediklerinin, Firuz tarafından önemsenmediğini fark eder. Sözlerini kanıtlamak için Firuz'un babasının vefat ettiği yılı ve vefatının üzerinden kaç sene geçtiğini söyler:

HAMDÎ – Aman efendim nasıl bilmem? Kucağında büyüdüünüz. Bendeniz bu kapının eski kullarındanım. Rahmetli pederinizin berberiyim. Hiç sizi tanımamak olur mu? Vakıa pederinizin vefatından beri ki yirmi sene oluyor (Biraz düşünerek) Evet tam yirmi sene zira kabri nur olsun elli dokuzda vefat etmişti. Hatta o sene... (Âli, 1289: 8)

Hamdi, Firuz'un babasının 1259 senesinde vefat ettiğini belirtir. Yaptığı hesaba göre Firuz'un babası, yirmi sene önce vefat eder. Buna göre olay zamanı 1279'dur. *Geveze Berber*'in ilk sahnelendiği yıl 1289'dur. Hamdi'nin hesap hatası, seyirciyi güldürür. Berber ilk yaptığı hesapta, babanın yirmi yıl önce öldüğünü düşünür. Emin olamayıp bir kez daha hesap yapar, ikinci hesabında da hataya düşer. Farkında olmadan, yaşananların üzerinden yirmi yıl geçtiğine ikna olur. Hamdi'nin tekrar eden hataları gülünçtür.

İstanbul'da ramazan ayı, oldukça renklidir. Gündüzleri yaşlılar, camileri ziyaret eder, bedesten sergilerini gezer; gençler, Beyazıt ve Şehzadebaşı gibi caddelerde dolaşmaya çıkar. Ramazan ile birlikte şehir şenlenir: Büyük caddelerde pandomima, cambaz gösterileri ve ortaoyunu sahnelenir. Kahvehanelerde hayalbazlar, karagöz oynatır (Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, tarihsiz: 164). Müslüman Türklerin yaşadığı muhitlerde tiyatronun yaygınlaşmasıyla, tiyatroya gitmek de ramazan eğlenceleri arasına girer. Ramazan aylarında tiyatro salonları tamamen dolar. Birçok oyun, ramazan ayında gösterime girer. Bu açıdan bazı oyunlarda, vaka zamanı ile sahnelenme zamanı kesişir. Gerçeklik duygusunu artırmak için piyesteki olay zamanı ile gerçek zaman birleştirilir. *Geveze Berber* bu

tarz oyunlara örnektir. Olay zamanı ile sahnelenme zamanı kesişir. Oyun ilk defa 1871-1872 sezonunun ramazan ayında sahnelenir. Piyesteki olaylar da ramazan ayında yaşanır. Nesibe'nin halası Rukiye, geçen ay ramazan için satın aldığı erzakın fareler tarafından ziyan edildiğini söyler. Böylece olay zamanı ve sahnelenme zamanının aynı aya rastladığı görülür.

Kokona Yatıyor'da olay, yaşanan anda başlar. Kokona hizmetçisine gece evden ayrılmamasını söyler ve baloya gitmek için akşam vaktinde evden çıkar. İlk sahnede, olaylar akşam vakti başlar; son sahnede vakit gece yarısıdır. Olaylar, kokonanın baloya gidip gelmesi arasında geçen sürede yaşanır.

Tiyatro kendine özgü bir sahne ve söylem bütünlüğü taşır. Tanzimat yazarlarındaki tecrübe ve bilgi eksikliği, bazen sahnede söylem ve aksiyon taşkınlığına yol açar. Monologlar yoluyla seyirciye açıklamalarda bulunulur. Geçmiş zamanda gerçekleşen olaylar özetlenir (Çamurdan, 2015: 18-20). *Kokona Yatıyor*'da tiyatronun dinamiklerine uymayan monologlara zaman zaman rastlanılır. Kostaki'nin uzun monoloğunun iki işlevi vardır: İlki geçen zamanda gerçekleşen olayları izleyicilere özetlemektir. İkincisi ise sahnede aksiyonla verilemeyen durumların sözel olarak açıklanmasıdır. Monoloğun yapısı gereği karşılık beklenmez. Yazar karakteri aracılığıyla metne müdahil olur.

Tanzimat Dönemi komedi yazarları, zamana fazla önem vermez (Çamurdan, 2015: 113). Âli Bey'in bazı oyunları için bu tespit geçerlidir. *Çıngırak* piyesinde olaylar, bir günlük sürede gerçekleşir. Oyunda klâsik zaman birliği kuralına uyulur. Piyeste zaman, kurguda etkin rol oynamaz; zamana dair gösterge neredeyse hiç yoktur.

Piyeste Faik Bey'in monoloğu aracılığıyla geriye dönülür. Faik Bey ve eşi Naciye Hanım, bir sene önce Bursa'ya seyahat eder. Burada Şahin Bey ve Şahende Hanım adındaki aile dostlarına misafir olurlar. Piyeste olayların düğümlenmesinin sebebi, bir yıl önce yapılan seyahattir. Faik Bey, misafir olduğu evin hanımı Şahende'ye; Naciye Hanım aile dostu Şahin Bey'e seyahati sırasında ilgi duyar: “Geçen sene Bursa'ya tebdil- i hava etmek üzere gitmiştik. Orada bulunan Şahin Bey namında bir zata misafir olmuştum. Allah için familyası Şahende Hanım sevmeye layık kadın mı kadın” (And, 1970c: 143). Olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisi, geçmişe dönülerek kurulur.

Ayyar Hamza'da da olaylar, yaşanan anda başlar. Oyunun ilk sahnesinde, Sena Bey ve yaver sohbet eder. Sözlerinden sabah vakti olduğu anlaşılır. Sena Bey, Mısır'a seyahat eden babasının iki ay sonra dönmesini beklemektedir; ancak yaver, Muhterem Efendi'nin İstanbul'a geldiğini haber verir. Muhterem Efendi'nin beklenmedik dönüşü, yaşanacak olayları tetikler. Sabah vakti başlayan vaka, kişilerin birlikte yemek yemesiyle sona erer. Piyeste zaman birliği bulunur.

Oyundaki geriye dönüşler, diyalogla gerçekleştirilir. Geçmişte yaşananlar, karakterlerin kişilik özelliklerini yansıtmaya ve olaylar arasında neden-sonuç ilişkisi kurmaya yarar. Sena Bey oyunun ilk sahnelerinde, başından geçenleri Hamza'ya aktarır. Sahne dışında yaşanan geçmiş olayları özetler. Entrika, bu özetleme sayesinde anlam kazanır: Sena ve Nimet Bey, babalarının yokluğunda, kimseye haber vermeden evlenir. Muhterem ve Zuhuri Efendi'nin İstanbul'a dönüşü, gençleri zor duruma düşürür. Geçmişte yapılan eylemler, şimdide olayların düğümlenmesine neden olur.

Âli Bey'in oyunlarında geriye dönüş, perde başlarında ve perde aralarında rastlanır. Perde başlarındaki aktarımlar, dolantı kurma işlevindedir. Aktarımlarda, geçmişin bugün üstündeki etkisi söz konusudur. *Ayyar Hamza*'nın ikinci perdesinin başında Zuhuri Efendi, Mısır'daki hayatını hikâye eder. Zuhuri'nin geçmiş yaşantısı aracılığıyla oyunda yeni düğümler atılır:

ZUHURÎ EFENDÎ – Evet; geçen hafta Mısır'dan gelmiş birini gördüm, bu vapurla gelmeleri memuldür, diyordu. Havanın müsaadesine bakılırsa, Mısır vapuru bugün gelir. Lâkin onlar bizim ardımız sıra çıkacaklardı. Halbuki biz Mısır'dan çıkalı üç ay oluyor; işte şimdi İstanbul'a gelebildik. Yolda mahut iş için Rodos'ta, İzmir'de, hayli süründük, kaldık. Şayet gelmişlerse beni nasıl bulacaklar? Çünkü, bilirsiniz ki bazı sebepten dolayı Mısır'da ismimi Nihâli Efendi diye belletmiştim. Hatta bizimkiler de öyle biliyorlar... Yanlarına, buradan getirdiğim heriflerden birini bırakmadığıma çok hata ettim. Allah vere de o herifin dediği gibi, şimdiye kadar orada gecikmiş olsunlar! Hem ondan başka, sizin mahdum bey hakkında verdiğiniz havadis bizim kararı alt üst etti. (Âli, 1288: 32-33)

Zuhuri Efendi'nin sözleriyle aktarılan geçmiş, ailesi etrafında kurulan dolantıyı anlamlı hâle getirir. Yaşlı adamın ailesi, bir sonraki vapurla İstanbul'a gelecektir; fakat Zuhuri ailesini bulamaz. Çünkü ailesi, Zuhuri'nin gerçek ismini bilmemektedir. Zuhuri'nin sözleri, olaylar arasında bağlantı kurar. Oyunun ikinci perdesindeki geriye dönüş, merak unsurunu hem yoğunlaştırır hem de anlamlı hâle getirir.

Oyunlarda geriye dönüş bazen sahne aralarında görülür. Sahne aralarındaki geriye dönüşler, çoğunlukla vakayla ilgili değildir. Genellikle sahneye dahil olacak yeni karakterin kişilik özelliklerini yansıtır.

Letafet zaman açısından, diğer piyeslerden ayrılır. Yazarın klâsik zaman birliği kuralına uymadığı tek oyun *Letafet*'tir. Perdeler arasında, yaklaşık altı aylık zaman farkı mevcuttur. Oyunun ilk perdesindeki olaylar bir günlük süreyi kapsar: Muhsin ve lalası Abdi, gezmek için mesire alanına gider. Saat öğle vakitleridir. Göksu Mesiresi satıcılar, falcılar, şarkıcı kadınlar, bostancılar ve diğer gezmeye gelenlerle doludur. Muhsin ve *Letafet*, mesire alanında dolaştıkları sırada birbirine âşık olur. Çöpçatan Naile vasıtasıyla tanışırlar. Bir süre vakit geçirdikten sonra, duygularının karşılıklı olduğunu anlarlar. Bu sırada akşam olur. Dolaşmaya gelen insanlar, kayıklara binerek evlerine döner.

Birinci ve ikinci perde arasında altı aylık bir süre vardır. Bu sürede Muhsin ve *Letafet*, evlenmeye karar verir; ancak karardan iki ay sonra Muhsin'in başına türlü felaketler gelir. İlk önce ticaret yaptığı gemileri yanar, ardından evini kaybeder. Bir ay sonra elindeki son sermayesi olan değirmeni de alev alır. Muhsin'in başına gelenler, genç adamı iflas ettirir, evlenmesi imkânsızlaştırır:

MUHSİN – (Yalnız) Akıbet felek bana bu uğursuz günü de gösterdi!.. Acaba altı ay evvel ben bu hale geleceğim, Letafet de başkasına varacak deselerdi inanmak mümkün müydü?.. Üç dört aydan beri o kadar felaketlere uğradım ki hatır ve hayale gelmez... İptida gemilerim yandı, beş on gün içinde bir tanesi kalmadı... Ardı sıra evim yandı, bir habbe kurtaramadım, canımı dar kurtardım... Elimde sermaye olarak bir değirmen kalmıştı. Lâkin insana kaza ve bela geldi mi vakit yalnız gelmez... Yirmi gün sonra o da yandı, mahvoldu... İşte böyle kaldırım üstünde kaldım, perişan oldum!.. Bununla beraber Letafet'in muhabbetiyle müteselli oluyordum. Düşünmedim ki felek bunu da çok görür!.. Pederi olacak hain iptida izdivacımıza muvafakat göstermiş iken gemilerimin kazaya uğraması haberi üzerine ayak sürüdü, nikahımızı tehir etti. Evimin yandığını işitince artık beni kendine damat edemeyeceğini bildirdi!.. Vakıa Letafet babasının bu gaddarlığına itaat etmek istemedi... Lâkin bana varmanın imkânı olmadığını sonra o da anladı... (Âli, 1315c: 73-74)

Muhsin'in uzun tiradı, zamanı genişletir. Perde arasındaki tirat, sahne dışında yaşananları yansıtır. Böylece birinci ve ikinci perdedeki olaylar birbirine bağlanır. Sahnede temsil edilmeyen geçmiş, karakterin monoloğuyla seyirciye aktarılır. İkinci perdedeki olaylar, *Letafet*'in düğününün olduğu gün yaşanır. Düğün sabahı başlayan olaylar, gece sona erer. İkinci ve üçüncü perdede gün değişmez. Üçüncü perde, düğün gününün akşamına rastlar. Damat alayı yatsı namazı kılmak için evden

ayırılır. Muhsin'in düzenlediği sahte alay ortaya çıkar. Yatsı namazından sonra gerçek alay eve döner ve sahte alayla karşılaşır. Böylece oyundaki düğümler çözülür. Olaylar gece yarısı sona erer. Âli Bey'in *Letafet* dışındaki piyeslerinde zaman birliği mevcuttur. Gün içinde başlayan olaylar, gün bitmeden neticelenir. *Letafet* operetinde ise ikinci perde, birinci perdeden altı ay sonra yaşananları işler. Piyeste klâsik zaman anlayışına uyulmaz.

Piyeslerin tamamında, sahnede temsil edilen vakalar kronolojik sıra izler. Olay temsiliinde geriye dönüş yoktur. Sahne dışındaki geçmiş, oyun kişilerinin sözleri aracılığıyla nakledilir. Geriye dönüşler kimi zaman, piyesteki dolantılar arasında neden-sonuç bağı kurar. Olaylar arasında bağlantı kuran geriye dönüşler, perde başlarına yerleştirilir. Sahne aralarındaki geriye dönüşler, çoğunlukla ortaya çıkan yeni kişiyi tanıtmak için kullanılır.

2.6. DÜĞÜMLER-ÇÖZÜMLER

Karakter komedileri, bir karakter üzerinden seyirciyi güldürürken töre komedileri, belli bir grubun âdetlerine odaklanır. Entrika komedilerinin yapısında ise olay ön plandadır. Entrika komedilerinde karmaşık olaylar, seyircide merak uyandırır. Başarılı bir entrika komedisi, merak duygusunu oyunun geneline yayar.

Dramatik metinlerde düğüm, dolantılar sonucunda olayların tıkanmasıdır. Olayların düğümlendiği noktada zaman daha çabuk geçer (Karaalioğlu, 1975: 92). Seyircideki merak duygusu, olayların düğümlenmesiyle giderek artar. Bu sahnelerde gerilim yükselir. Genellikle olayların merkezinde, bir ana düğüm bulunur. Ana düğüm, oyunun başından sonuna kadar çözölmeyi bekler. Merkezdeki düğümün çevresinde yan düğümler atılır. Böylece ana olay, yan olaylarla desteklenir. Düğümler oyunun temposunu belirler. Dolantının kurulduğu sahnelerde hareket artar. Hareketin arttığı sahneler, seyirciyi heyecandırır ve güldürür.

Dolantı/entrika komedilerinin temelini aksiyon oluşturur. Olaylar arasındaki bağlantı, aksiyonu dağıtmak için mühimdir. Âli Bey'in piyeslerinde, merkezde temel bir düğüm vardır. Yazar, aksiyonu sahneler arasında dağıtmak için yan düğümlerle temel düğümü destekler. Böylece seyircinin merakı, oyunun son sahnesine değin canlı tutulur.

Aşağıda piyeslerdeki temel ve yan düğümler tespit edilecektir. Merak unsurlarının sahneler arasındaki dağılımları belirlenecek ve tablo üzerinde gösterilecektir.

2.6.1. Misafiri İstiskal

- a. Misafirliğe geleceği haber verilen Abdi Bey kimdir? (2. Sahne – 4. Sahne)

Evin seyisi, Abdi Bey'in misafirliğe gelmek istediğini haber verir. Abdi Bey, Mümtaz Bey'in oturduğu sokakta yaşayan komşusudur. Mümtaz Bey'e gitmek için komşusunun uşaklarından binek hayvan ister. Evin kâhyası, isteği garip bulur; zira iki ev arasındaki mesafe gayet yakındır.

Abdi'nin garip istekleri ve uşakların konuşmaları, misafir hakkında merak uyandırır. Bu merak unsuru, ikinci sahnede seyisin haberiyle başlar; dördüncü sahnede Abdi'nin eve gelişiyle sona erer.

- b. Mümtaz Bey, cülus-ı hümayun kutlamalarında ne yapacak? (4. Sahne – 8. Sahne)

Vaka zamanı, İstanbul'un en şenlikli dönemlerindendir. Padişahın tahta çıkışının yıl dönümüdür ve tüm kentte kutlama yapılacaktır. Mümtaz Bey, geçen seneki kutlamaları evde geçirdiği için pişmandır. Bu seneki gösterileri dışarda izlemek ister ve plan yapar. Davetsiz misafir Abdi, Mümtaz'ın planlarını altüst eder. Ev sahibi, kutlamaları yine evinden seyretmeye mecbur olur.

- c. İstenmeyen misafir Abdi, evden nasıl gönderilecek? (6. Sahne – 14. Sahne)

Ev sakinleri, Abdi'nin misafirliğinden memnun değildir. Davetsiz misafiri evden göndermek için çeşitli dolaplar çevirirler. Önce gezmek bahanesiyle dışarı çıkmayı düşünürler. Planın sonuç vermeyeceğini anladıklarında kâhya, Abdi'yi kovmayı teklif eder. Ev sahibi, bunun kabalık olacağını söyleyerek reddeder. Neticede bir yere davetli olduklarını söyleyip bahçeye çıkarlar. Tek kalan misafirin bir süre sonra evine döneceğini umarlar; fakat Abdi bir türlü evden ayrılmaz.

Misafiri İstiskal'deki temel entrika, istenmeyen misafiri evden göndermeye dayanır. Abdi'yi göndermek için çevrilen dolaplar altıncı sahnede başlar. Tüm

girişimler başarısızlıkla sonuçlanınca ev sakinleri Abdi'yi kovamayacaklarını kabullenir ve oyunun son sahnesinde düğüm çözülür.

d. Abdi'yi göndermek için bahçeye çıkan ev sakinleri, eve geri dönebilecek mi? (10. Sahne – 14. Sahne)

Evdekiler Abdi'ye, bir yere davetli olduklarını söyleyip bahçeye çıkar. Planlarına göre evde tek kalan misafir sıkılacak ve gidecektir. Mümtaz Bey bir süre Abdi'nin gitmesini bekler fakat misafirin gitmeye hiç niyeti yoktur. Böylece ev sahibi hem Abdi'yi gönderemez hem de kendi evden çıkmak zorunda kalır. Bunun üzerine yeni bir hileye başvurur: Kâhya ile kavga ediyormuş gibi yapar. Sesleri duyan Abdi'ye, gitmekten vazgeçtiklerini söyler ve eve döner. Bu merak unsuru, onuncu sahnede başlar ve oyunun son sahnesine kadar devam eder.

Tablo 6: *Misafiri İstiskal*'de Düğümler ve Çözümler

Sahne	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Merak Unsurları		a												
				b										
						c								
										d				

Kaynak: (Yazar tarafından üretilmiştir)

Misafiri İstiskal, on dört sahneden oluşan kısa bir oyundur. Piyesteki temel düğümü (c), misafiri evden gönderme çabaları oluşturur. Çeşitli yan olaylar, ana olayı destekler. Abdi'nin kişiliği (a), ev sahiplerinin eğlenme planı (b) ve başarısız girişimlerin telafi edilmeye çalışılması (d) diğer merak unsurlarıdır. Oyunda hareketten ve yanlış anlamalardan kaynaklanan komik, birtakım dolantılarla desteklenerek sahnedeki ritim yükseltilir.

2.6.2. Kokona Yatıyor

a. Elenko'nun üvey babası kimdir? (2. Sahne – 8. Sahne)

İkinci sahnede Elenko, nişanlısı Yanko'yu yemeğe davet eder. Baş başa kalmalarının yakışık almayacağını düşündüğünden üvey babasını da yemeğe çağırır. Piyesteki ilk düğüm, kimliklerin karışmasına neden olur. Yanko dördüncü sahnede, ev sahibi Kostaki'yi müstakbel kayınpederi zanneder, laubali davranır. Kostaki'nin gerçek kimliğini bilmeden ona hakaret eder.

Altıncı sahnede gerçek kimlikler ortaya çıkar. Elenko nişanlısına, üvey babası geldiğinde onu içeri almamasını tembih eder. Sekizinci sahnede Yanko, üvey babayı gönderdiğini haber verir. Böylece üvey baba etrafında kurulan dolantı sona erer.

b. Çelebi Kostaki kokonanın odasının kapısını açacak mı? (4. Sahne – 13. Sahne)

Kokona eşinden habersiz maskeli baloya gider. Çelebi Kostaki eve döndüğünde karısını uyandırmak ister. Kapıyı açarsa karısının yokluğu ortaya çıkacaktır. Oyundaki gerilim, Kostaki'nin kapıya yöneldiği sıralarda artar. Temel düğüm, oda kapısına ilişkindir. Hizmetçi Elenko, kapının açılmasını engellemek için birçok hileye başvurur. Kapının açılma tehlikesinden kaynaklanan karışıklıklar, son sahnede biter. Kokona eve gelir ve gizlice odaya girer. Kostaki'nin kapıyı açtığı sırada perde kapanır.

c. Yanko ve Çelebi Kostaki, birbirinin gerçek kimliğini öğrenecek mi? (5. Sahne – 6. Sahne)

Yanko, Kostaki'yi nişanlısının üvey babası zanneder. Bu yüzden rahat davranır, el şakası yapar. Kostaki de Yanko'nun gerçek kimliğinden habersizdir. Uşağın, karısının sevgilisi olduğunu düşünür. Aldatıldığını sandığından Yanko'nun boğazını sıkarak. Sesleri duyan Elenko gelir ve durumu açıklar. Böylece uşak ve ev sahibi, birbirinin gerçek kimliğini anlar.

d. Yanko'nun kuruntusu nelere yol açacak? (8. Sahne – 10. Sahne)

Yanko, nişanlısıyla sohbet etmek isterken Elenko, kendisini başından savar. Bunun üzerine uşak, sevgilisinden şüphelenir. “Elbette ben bunu anlarım.” diyerek yaşanacaklar hakkında beklenti oluşturur. Onuncu sahnede Yanko, nişanlısının kendisini Kostaki'yle aldattığını sanır. Gizlendiği pencereden salonun ortasına düşer.

Elenko Yanko'ya, çevirdiği dolapları anlatarak durumu açıklar. Böylece Yanko bağırmaktan vazgeçer ve evden ayrılır.

e. Elenko Kostaki'nin cebindeki anahtarı alabilecek mi? (9. Sahne – 12. Sahne)

Kostaki hizmetçiyle yakınlaşmak ister. Çapkınlık yaparken karısına yakalanmamak için kokonanın odasını kilitler ve anahtarı cebine koyar. Hizmetçi Elenko, bu sırada kokonanın eve geldiğini fark eder. Kokonanın yokluğunun anlaşılmasında için anahtarı elde etmek zorundadır. Elenko anahtarı almak için sinir krizi geçiriyormuş gibi davranır. Krizinin metal bir nesneye dokunursa geçeceğini söyler. Böylece çapkın adamın cebindeki anahtarı elde eder. Kapıyı açarak kokonanın odaya girmesini sağlar.

f. Kokona yakalanmadan içeri girebilecek mi? (11. Sahne – 13. Sahne)

Kokona geceyi maskeli baloda geçirir ve geç vakitte eve döner. Kapıyı açtığında Çelebi Kostaki'yi karşısında görür, telaşla kapıyı kapatır. Elenko, hanımının geldiğini fark eder. Kokonayı gizlice odaya sokmak için Kostaki'den anahtarı alır. Böylece kokona, kocasına yakalanmadan odaya girmeyi başarır.

Tablo 7: *Kokona Yatıyor*'da Düğümler ve Çözümler

Sahne	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Merak Unsurları													
		a											
				b									
					c								
								d					
									e				
										f			

Kaynak: (Yazar tarafından üretilmiştir)

Kokona Yatıyor'da ana merak unsuru, Çelebi Kostaki'nin kapıyı açma ihtimali (b) üzerinden meydana getirilir. Bu unsur, oyunun başından sonuna değin devam eder. Entrika, temel olay etrafında kurulur; yan unsurlar temel dolantıyı

destekler. Unsurlardan bazıları (e, f) ana düğümle ilişkilidir. Ana olayla dolaylı ilişkisi bulunan dolantılar (a, c, d) gerilimi artırır.

2.6.3. Ayyar Hamza

- a) Sena Bey, babasının kendisini evlendirmesine engel olabilecek mi? (1. Perde, 1. Sahne – 3. Perde, 11. Sahne)

Oyunun başında yaver, Muhterem Efendi'nin Mısır'dan döndüğünü haber verir. Muhterem Efendi, eve döndüğünde oğlunu evlendireceğini söyler. Gelen haber, Sena Bey'i tedirgin eder; çünkü genç adam, herkesten gizli evlenmiştir. Muhterem Efendi, bir süre sonra oğlunun gizli evliliğini öğrenir. Sena'yı boşatmak için teşebbüslerde bulunur. Yaşlı adam, oğlunu Zuhuri Efendi'nin kızıyla evlendirmek istemektedir. Oyunun sonuna doğru Sena Bey'in gizlice evlendiği kişinin, Zuhuri Efendi'nin kızı olduğu anlaşılır.

- b) Yaverin külhanbeyi kılığına girmesinin sebebi nedir? (1. Perde, 7. Sahne – 2. Perde, 9. Sahne)

Sena Bey ve Nimet Bey, sevgililerine kavuşabilmek için Hamza'dan yardım ister. Düzenbaz uşak, hilesini kurar ve yaveri külhanbeyi kılığına sokar. Yaverin kılık değiştirmesinin sebebi, Muhterem Efendi'den alınacak parayla ilişkilidir. Sena Bey'e lâzım olan para, sahte kabadayı aracılığıyla elde edilir. Muhterem Efendi başta parayı vermemek için diretir; ancak yaverin tehditleriyle ikna olur.

- c) Ailesi Zuhuri Efendi'yi bulabilecek mi? (2. Perde, 1. Sahne – 3. Perde, 8. Sahne)

Zuhuri Efendi, Mısır'dayken kendini Nihâli adıyla tanıtır. Eşi ve çocuğu dahi gerçek adını bilmez. Zuhuri İstanbul'a ortağı Muhterem Efendi'yle birlikte döner. Ailesini de bir sonraki vapurla getirecektir. Ailesi İstanbul'a geldiğinde, Zuhuri Efendi'yi bulamaz. Kızı Ziba Hanım, fakir düştükleri için Sena Bey'le evlenmek zorunda kalır. Oyunun üçüncü perdesinde sütnine, şans eseri Zuhuri Efendi'yle karşılaşır. Kızının Muhterem Efendi'nin oğluyla evlendiğini haber verir. Böylelikle piyesteki ana düğüm noktalarından biri çözülür.

- d) Nimet Bey, sevgilisi için gereken parayı bulabilecek mi? (2. Perde, 6. Sahne – 2. Perde, 11. Sahne)

Nimet Bey, Esirci Emine Molla'nın evinde gördüğü halayığa âşık olur ve esirciden kızı kimseye satmamasına dair söz alır. Bir süre sonra sevdiği kıza müşteri çıktığını haber alır. Beş yüz altın bulamazsa sevgilisi Mısır'a götürülecektir. Nimet Bey, Hamza'dan yardım ister. Hamza, efendisi Zuhuri'yi dolandırarak gereken parayı temin eder.

e) Sena Bey'e gereken para nasıl bulunacak? (2. Perde, 7. Sahne – 2. Perde, 10. Sahne)

Sena Bey'in de evlenmek için paraya ihtiyacı vardır. Hamza bu parayı da düzenbazlıkla elde eder. Yaveri külhanbeyi kılığına sokar. Gereken parayı, genç adamın babasından alır.

f) Hamza, Zuhuri Efendi'den intikamını alacak mı? (2. Perde, 12. Sahne – 3. Perde, 2. Sahne)

Hamza, bazı düzenbazlıklarını Zuhuri Efendi yüzünden itiraf eder. Düzenbazlığıyla meşhur uşağın gururu, kandırıldığı için kırılır. Efendisinden intikamını almayı düşünür. Zuhuri'ye katiller tarafından arandığını haber verir. Eğer isterse çuval içinde onu eve kadar taşıyabileceğini söyler ve Zuhuri Efendi çuvalın içine girer. Hamza yürürken kabadayılarla karşılaşmış gibi yapar, çuvaldaki efendisini dövmeye başlar. Şiddet uygulayarak intikamını alır. Zuhuri Efendi'nin kafasını çuvaldan çıkarmasıyla Hamza'nın oyunu açığa çıkar.

g) Zor duruma düşen Hamza, bu durumdan nasıl kurtulacak? (3. Perde, 7. Sahne – 3. Perde, 14. Sahne)

Zuhuri Efendi, Hamza'nın düzenbazlığını fark eder. Piyesteki son dolantı, bu olay üzerine inşa edilir. Hilekâr uşak kendini affettirmek için ölüm döşğinde olduğunu söyler. Yalanına göre bir evin altından geçerken kafasına taş düşmüştür. Hamza sedye üstünde, başı sargılı halde gelir. Yaptığı dolandırıcılıklar için herkesten af diler. Muhterem ve Zuhuri, uşağın haline acır; yaptıkları için Hamza'yı bağışlar.

Tablo 8: *Ayyar Hamza*'da Dügümler ve Çözümler

Perde	I. Perde							II. Perde													III. Perde																				
Sahne	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14							
Merak Unsurları	a																																								
								b																																	
								c																																	
														d																											
																e																									
																				f																					
																																						g			

Kaynak: (Yazar tarafından üretilmiştir)

Ayyar Hamza’da ayrı kişiler etrafında gelişen dört düğüm bulunur. Piyes boyunca her düğüm paralel şekilde işlenir. Diğer piyeslerden farklı olarak düğümler, oyunun sonunda tek bir noktada birleşerek çözülür. Bahsedilen dört düğüm şunlardır:

- Sena Bey’in habersizce Ziba Hanım’la evlenmesi
- Muhterem Efendi’nin oğlunu Zuhuri Efendi’nin kızıyla evlendirmek istemesi
- Zuhuri Efendi’nin Mısır’daki ailesini bir süreliğine kaybetmesi
- Nimet Bey’in evlendiği halayığı, babası Zuhuri Efendi’nin reddetmesi

İlk iki ve son iki düğüm, oyunun sonunda birbirine bağlanır. Muhterem Efendi, oğlunu Zuhuri’nin kızıyla evlendirmek ister; fakat Sena Bey’in halihazırda evli olduğu kişi, Zuhuri Efendi’nin kızı Ziba Hanım’dır.

Zuhuri Efendi’nin oğlu Nimet, esirci evinde tanıştığı bir kızla evlenir. Yaşlı adam, oğlunun halayıkla evlenmesini kabul etmez. Oyunun sonunda halayığın, Muhterem Efendi’nin yıllar önce kaybolan kızı olduğu anlaşılır. Böylece düğümler tek bir noktada birleşerek çözülür.

2.6.4. Geveze Berber

- a) Firuz tıraş olmak için berber bulabilecek mi? (1. Perde, 2. Sahne – 1. Perde, 6. Sahne)

Firuz, sevgilisi Nesibe'yle buluşacağı için heyecanlıdır. Zamanın geçmesini beklerken aynaya bakar ve tıraş olması gerektiğini fark eder. Evin uşağı Hurşid'e bir berber bulmasını emreder. Buluşma vaktinin yaklaştığı için berberin gelişini telaşla bekler. Altıncı sahnede Hurşid, berber Hamdi'yi getirir.

- b) Gittiği yerde Firuz'un başına neler gelecek? (1. Perde, 7. Sahne – 2. Perde, 8. Sahne)

Birinci perdenin son sahnesinde Hamdi, Firuz'un peşinden gitmeye karar verir. Batıl inançlara sahip berber, Firuz'un başına bir iş geleceğini düşünür. Çünkü ona göre cumartesi günü tıraş olmak uğursuzluk getirir. Bu yüzden Hamdi, Firuz'u takip etmeye karar verir: "Firuz Bey'in bu kadar acele edişine ve tıraş olur olmaz çıkıp gidişine bakılırsa şüphesiz yere kapağı atacak. İyi ama ya orada başına bir kaza gelecek olursa zavallıyı kim kurtarır?" (Âli, 1289: 21) Hamdi'nin monoloğu, yaşanacak olaylar için merak uyandırır. İkinci perdedeki dolantının temeli bu monologla kurulur. Düğüm, oyunun son sahnesine kadar devam eder. İkinci perdedeki temel düğümü, Firuz'un zor durumdan kurtulma çabaları oluşturur.

- c) Firuz yakalanmadan, sevgilisi Nesibe Hanım'ın evine girebilecek mi? (2. Perde, 1. Sahne – 2. Perde, 5. Sahne)

Geleneğin ve toplumun baskısının fazla olduğu dönemde, gençlerin birbirlerini görerek evlenme imkânları yoktur. Bir kızın, yabancı bir erkeğe görünmesi dahi namussuzluk sayılır. Birey ve toplum, bu açıdan çatışma içindedir. Dönemin pek çok tiyatro eserinde dramatik durumlar, gelenek ve bireyin arzularının çatışmasından doğar (Akı 1974: 63). *Geveze Berber*'de de benzer bir durum vardır: Firuz ve Nesibe, çocukluktan beri birbirlerini sever; fakat rahatça görüşmelerini imkânsızdır. Bu yüzden Firuz, sevgilisinin evine gizlice girmeye mecburdur. İkinci perde Nesibe'nin Firuz'un gelişini beklediği zaman başlar. Genç adam, buluşmaya geç kalır; Nesibe, bu yüzden tedirgindir. Sevgilisinin fark edilmeden eve girebilmesi

için cariyesine gözcülük yaptırır. Beşinci sahnede Firuz, kimseye yakalanmadan eve girmeyi başarır.

- d) Nesibe ve Firuz, zor durumdan kurtulabilecek mi? (2. Perde, 5. Sahne
– 2. Perde, 8. Sahnede)

Firuz ve Nesibe birlikteyken hizmetçi, Rukiye Hanım'ın gelmekte olduğunu haber verir. Firuz, örtülü masanın altına saklanır. Rukiye Hanım uzun süre gevezelik eder. Sözlerinin sonunda Nesibe'ye, babasının bahçede berberle kavga ettiğini söyler.

Berber, efendisinin içerde dayak yediğini iddia eder ve eve girmek ister. Bu sırada Şaban Efendi, kadınlardan dışarı çıkmalarını ister. Hamdi odaya girerek masanın altında saklanan Firuz'u açığa çıkarır. Genç adam daha sıkıntılı bir duruma düşer. Evde olma sebebini Şaban Efendi'ye açıklamak zorundadır. Oyunun sonunda, Nesibe ve Firuz'un evlendirilmesine karar verilerek sıkıntılı durum çözüme kavuşur.

Tablo 9: *Geveze Berber*'de Düğümler ve Çözümler

Perde	I. Perde							II. Perde							
Sahne	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8
Merak Unsurları															
		a													
							b								
								c							
												d			

Kaynak: (Yazar tarafından üretilmiştir)

Geveze Berber iki perdedir. İlk perdede hareket ve söz komiği baskınken ikinci perdede dolantı unsurlarının fazlalığı dikkat çeker. İkinci perdede ritim, birinci perdeye göre daha yüksektir.

Piyesteki temel entrika, Firuz'un eve gizlice girmesiyle kurulur (b). Yan entrika unsurları (c, d) merkezdeki dolantıyı destekler. Bu yüzden ikinci perdede gerilim artar.

2.6.5. Çıngırak

- a) Faik Bey, Şahende Hanım'la buluşabilecek mi? (1. Perde, 1. Sahne – 2. Perde, 4. Sahne)

Faik Bey'in eşi, annesini ziyaret etmek için evden ayrılır. Eşinin yokluğundan faydalanmak isteyen Faik, önceki gün sokakta gördüğü Şahende Hanım'a haber gönderir. Böylece Şahende Hanım'ın kimliği etrafında merak oluşur. Oyunun ilk sahnesinde atılan bu düğüm, Şahende Hanım'ın eve gelişiyle birlikte sona erer.

- b) Şahende Hanım'la baş başa kalmak isteyen Faik Bey, uşakları evden gönderebilecek mi? (1. Perde, 1. Sahne – 1. Perde, 2. Sahne)

Faik Bey, eşinin yokluğunda sevgilisini eve davet eder. Bu yüzden Gülfişan ve Sadık'ı evden uzaklaştırmayı düşünür. Ev sahibi, uşaklarını göndermeye çare ararken Sadık ve Gülfişan gelir. Faik Bey'e, Kâğıthane'ye gezmeye gideceklerini haber verirler. Böylece Faik isteğine kavuşur.

- c) Naciye'nin dönüşü nelere sebep olacak? (2. Perde, 1. Sahne – 2. Perde, 5. Sahne)

İkinci perdede Naciye Hanım, vapuru kaçırdığı için annesine gidemez ve eve döner. Naciye'nin dönüşü olayların düğümlenmesine neden olur. Naciye kocasının evde olmadığını fark eder. Abdi aracılığıyla sevgilisine haber gönderir. Böylece birbirini aldatan eşler, sevgililerini aynı zamanda eve davet etmiş olur. İkinci perdedeki ana dolantı unsuru, oyunun sonunda gerçeklerin açığa çıkmasıyla sona erer.

- d) Naciye'nin sevgilisi Şahin Bey, eve girebilecek mi? (2. Perde, 1. Sahne – 2. Perde, 2. Sahne)

Şahin Bey'in eve girişi heyecan yaratır; çünkü Naciye'nin kocası Faik Bey, yan odadadır. Tesadüf eseri Şahende Hanım ve Şahin Bey karşılaşmaz. Uşağın çabalarıyla kimse birbirine rastlamaz, herkes odasına çekilir.

- e) Bitişik odalarda birbirini aldatan eşler gerçeği öğrenecek mi? (2. Perde, 4. Sahne – 2. Perde, 6. Sahne)

Naciye Hanım ile Şahin Bey odalarına çekilir. Ardından Faik Bey ve Şahende Hanım yan odaya geçer. Her biri Abdi'den yemek hazırlamasını ister ve sofraya kurulduğunda çıngırakla kendilerine haber verilmesini emreder. Böylece çıngırak

aracılığıyla dolantı kurulur. Oyunun sonunda Abdi çingırağı çalar. Herkes odasından çıkar ve aldatıldığını fark eder.

Tablo 10: *Çingirak*'ta Düğümler ve Çözümler

Perde	I. Perde				II. Perde					
Sahne	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6
Merak Unsurları										
	a									
	b									
					c					
					d					
								e		

Kaynak: (Yazar tarafından üretilmiştir)

Çingirak'ta olaylar, eşlerin sadakatsizliği sebebiyle karmaşıklaşır. Olayların düğümlenmesinin nedeni, hem Faik Bey'in hem de Naciye Hanım'ın sevgililerini eve davet etmeleridir. Oyunun ilk perdesinde temel entrika, Faik Bey'in sevgilisiyle buluşmasıdır. İkinci perdede, Naciye Hanım'ın beklenmedik dönüşü gerilimi artırır. Piyesin sonunda iki düğüm noktası birleşerek çözülür. Yaşananları doğru bulmayan uşak, uygunsuz durumu sonlandırır. Bitişik odalarda başkalarıyla birlikte olan eşlerin sırları böylece açığa çıkar.

Âli Bey'in diğer piyeslerinin sonuna doğru gerilim yükselir, heyecan giderek artar ve düğümlerin çözülmesiyle birlikte gerilim son bulurken *Çingirak*'ta farklı bir durum söz konusudur. Oyunun son sahnesinde yeni bir düğüm atılır, gerilimin doruk noktasında perde kapanır.

2.6.6. Letafet

- a) Muhsin ve Letafet tanışabilecek mi? (1. Perde, 4. Sahne – 1. Perde, 9. Sahne)

Dördüncü sahnede kadınlar mesire alanına gelir. Muhsin, Letafet'i görür görmez âşık olur. Letafet de kayıktan indiği sırada Muhsin'i görerek beğenir. Genç âşıklar, Naile'nin yardımıyla tanışır.

- b) Muhsin Letafet'e duygularını açacak mı? (1. Perde, 9. Sahne – 1. Perde, 14. Sahne)

Muhsin Letafet ile konuştuğundan sonra hissettiklerinden emin olur. Genç adam gün bitmeden aşkını ilan etmek zorundadır; yoksa Letafet'le bir daha iletişime geçemeyecektir. Muhsin, Letafet'i yalnız bulduğu anda, aşkını ilan eder ve hislerinin karşılıklı olduğunu görür. Letafet'e Naile aracılığıyla haber göndereceğini söyleyerek uzaklaşır.

- c) Abdi ve Hafize'nin kavgası için gelen bostancılara ne cevap verilecek? (1. Perde, 15. Sahne – 1. Perde, 16. Sahne)

Muhsin ve Letafet'in birbirlerine âşık olduklarını gören Abdi ve Hafize, bunu hoş karşılamaz. İkisi de bu duruma engel olamadıkları için birbirini suçlar. Gürültüyü duyan bostancılar yanlarına gelir. Kavga edenler olayın duyulacağından korkar. Bunun üzerine Letafet, bostancıları kandırır: Abdi'nin babası, Hafize'nin annesi ve Muhsin'in de kardeşi olduğunu söyler. Yalanına göre anne ve babası kısa bir tartışma yaşamışlar; fakat sonunda barışmışlardır. Bostancılar olaya müdahale etmez ve yanlarından uzaklaşır.

- d) İkinci perdede kimin düğünü olmaktadır? (2. Perde, 1. Sahne – 2. Perde, 2. Sahne)

İkinci perde düğün evinin önünde başlar. Damat alayındakiler gelinin adının Letafet olduğunu belirtir. Seyircide damadın Muhsin olduğu yönünde beklenti oluşur, fakat beklenti boşa çıkar. Damadın kardeşi, ağabeyinin adının İneyet olduğunu söyler. Böylece Letafet'in başka bir kişiyle evlendiği anlaşılır.

- e) Birinci perdede başlayan Letafet-Muhsin birlikteliğinin akıbeti nedir? (2. Perde, 2. Sahne – 2. Perde, 4. Sahne)

Letafet’le evlenecek kişinin Muhsin olmadığı anlaşılınca Letafet-Muhsin ilişkisi etrafında merak oluşur. Muhsin yaşananları özetler: Letafet’le tanışmasının üzerinden altı ay geçmiştir. Muhsin’in dört ay önce ticaret yaptığı gemileri felakete uğramış, sonrasında evi ve değirmeni yanmıştır. Genç adam ekonomik olarak sıkıntıya düşünce Letafet’in babası, evliliğe engel olur. Letafet ve Muhsin ayrılmak zorunda kalır.

f) Ekonomik durumu düzelen Muhsin, düğüne engel olabilecek mi? (2. Perde, 6. Sahne – 3. Perde, 3. Sahne)

Muhsin, Letafet’ten ayrıldığı için intihar etmeyi düşünür. Bu sırada Abdi, Muhsin’e amcasının geldiğini haber verir. Trablusgarp’tan dönen İhsan Bey, yeğeninin başına gelen felaketleri öğrenir ve bütün mirasını Muhsin’e bırakır. Muhsin gelen habere sevinemez. Letafet’e kavuşmadığı hâlde, tüm bunların anlamsız olacağını düşünür. İhsan Bey, yeğeninin sevgilisine kavuşması için plan yapar. Muhsin, sahte düğün alayı düzenler. Damadın yerine geçerek Letafet’le evlenmeyi düşünür.

g) Muhsin’in planı işe yarayacak mı? (3. Perde, 3. Sahne – 3. Perde, 16. Sahne)

Amcasıyla görüşmesinden sonra ümitlenen Muhsin, sevgilisine kavuşmak için plan yapar. Plana göre gerçek damat alayı camiye gittiğinde, Muhsin ve arkadaşları sahte düğün alayıyla gelinin yanına girecektir. Gerçek alay camiden döndüğünde, Muhsin ve Letafet’in nikâhlarının kıyıldığını anlayacaktır. Üçüncü perdede entrika, Muhsin’in hilesi üzerine kurulur. Oyunun sonunda Muhsin ve Letafet evlenir. Böylelikle üçüncü perdedeki ana düğüm çözülür.

h) Hafize, Muhsin ve Letafet’e yardım edecek mi? (3. Perde, 4. Sahne – 3. Perde, 7. Sahne)

Muhsin, sevgiliyle evlenebilmek için ev halkından birini yanına çekmek zorundadır. Halime’ye planını anlatsa da başta destek bulamaz. Ancak paragöz kadına bir kese altın vermesi, Halime’nin fikrini değiştirir. O da hileye ortak olmayı kabul eder.

Tablo 11: *Letafet*'te Düğümler ve Çözümler

Perde	Merak Unsurları															
	Sine	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
I Perde	1															
	2															
	3															
	4															
	5															
	6															
	7															
	8															
	9															
	10															
	11															
	12															
	13															
	14															
	15															
	16															
II Perde	1															
	2															
	3															
	4															
	5															
	6															
	7															
	8															
	9															
	10															
	1															
	2															
	3															
	4															
	5															
	6															
III Perde	1															
	2															
	3															
	4															
	5															
	6															
	7															
	8															
	9															
	10															
	11															
	12															
	13															
	14															
	15															
	16															
	17															

Kaynak: (Yazar tarafından üretilmiştir)

Letafet'te dolantılar, perdeler arasında dengeli dağılır. Birinci perdede Muhsin ve *Letafet*'in ilişkisi etrafında olaylar gelişir. Perdenin sonunda âşıklar birbirine kavuşur, düğümler çözülür. İkinci perdede olaylar yeniden düğümlenir. *Letafet*, babasının zorlamasıyla sevmediği bir adamla evlenecektir. İkinci perdede yaşananlar, üçüncü perdedeki dolantıların temelini kurar. Muhsin sahte düğün alayı düzenlemeye ikinci perdede karar verir. Üçüncü perdede Muhsin, planını

uygulamaya başlar. Her perdede gerilim kademeli olarak artar ve oyunun sonunda Muhsin ve Letafet'in evlenmesi ile düğümler çözülür.

2.7. OYUNLARDA TEMALAR

2.7.1. Evlilik

Tanzimat Tiyatrosu'nda evlilik, Şinasi'den itibaren işlenen bir temadır. Evlilik teması, piyeslerde çeşitli yönleriyle ele alınır. Bunlar: görücü usulü evlenme, aileler tarafından evliliği onaylanmayan gençlerin kaçarak evlenmesi, sadakatsizlik sonucu bozulan evlilikler, toplumsal konumun farklılığı nedeniyle izin verilmeyen evlilikler, birden fazla kadınla evlenme ve benzeridir.

Trajedilerde evlilik hayâl kırıklığı ile neticelenen, taraflardan birinin ya da ikisinin felâketiyle sonuçlanan olaylara neden olur. Birliktelikleri onaylanmayan çiftler, çareyi kaçmakta bulur. Ancak kaçarak evlenen gençleri çoğunlukla mutsuzluk, hatta ölüm bekler. Piyeslerde yaşananların sorumlusu olarak anlayışsız aileler gösterilir (Töre, 2016: 26). Pek çok trajedi yazarı, evliliğin engellenmesiyle ortaya çıkan olumsuz sonuçları işler.

Trajedilerde olduğu gibi komedilerde de evlilik teması işlektir. Evlilik temasını işleyen entrika komedilerinde, merkezdeki ana dolantı unsurunun bu tema etrafında kurulduğu görülür. Kaçarak evlenme, sadakatsiz eşlerin birbirinin arkalarından iş çevirmesi ve evlenmede başvuru hileler entrikanın önemli kaynaklarından.

Âli Bey'in altı oyununun dördünde evlilik, dolantıyı kuran ana unsurdur. Piyeslerde evliliğin farklı yönleri işlenir. Bunlar görücü usulü evlenmenin doğurduğu sorunlar, evlenme konusunda geleneksel ve çağdaş fikirlerin çatışması, aileden habersiz evlenmenin yarattığı durumlar, sadakatsiz eşlerin aileye verdiği zararlar, aile baskısıyla evlenilen kişinin eşini mutsuz etmesidir.

Âli Bey'in piyeslerinde evlilik, tehlikeye giren sosyal düzeni yeniden kurar. Dönemin şartları, kadın ve erkeğin rahatça iletişim kurmasını engeller. Âşıklar, herkesten gizli buluşmak zorundadır. Çiftler aşklarını yaşayabilmek için birtakım toplumsal kuralları çiğner. Aşk ilişkisinin açığa çıkması, toplumsal düzeni sarısa da

evlilik, onaylanmayan davranışı telafi eder. Gizli aşk ilişkisinin açığa çıktığı oyunların sonunda, kadın ve erkeğin evlendirilmelerine karar verilir. Böylece sarsılan düzen yeniden sağlanır.

Geveze Berber'de Firuz Bey, sevgilisi Nesibe'nin evine gizlice girer. Gittiği evde, Nesibe'nin babasına yakalanır. Firuz toplumsal kuralları ihlâl ettiğinden, hatalı olduğunu bilir. Kızının yanında yabancı bir adamı gören Şaban Efendi, ilk önce Firuz'u cezalandırmayı düşünür. Yaptığı ahlâksızlığı herkese anlatmayı planlar. Fakat çevredeki kişilerin uyarılarıyla düşüncesinden vazgeçer. Yaşananlar mahalleli tarafından duyulursa yaşlı adamın namusu lekeleneyecektir. Olayların düğümlendiği noktada evlilik kurtarıcıdır. Oyunun sonunda Firuz ve Nesibe'nin evlendirilmesi kararlaştırılır. Böylece mevcut durum, toplum tarafından onaylanacak şekilde düzeltilir.

Ayyar Hamza'da da evliliğin düzen sağlayıcı işlevi görülür. Sena Bey, babasına haber vermeden evlenir. Muhterem Efendi'nin dönüşü, genç adamı zor duruma sokar. Sena, düzenbaz Hamza'dan yardım ister. Hamza, Muhterem Efendi'nin durumu kabullenmesi için çabalar. Yaşlı adamın hiddeti, yasakların çiğnendiğini öğrenmesiyle geçer. Böylece oğlunun yaptığı habersiz evliliği kabullenmeye başlar:

HAMZA – Ne yapsın? Bir genç kızdır karşısına çıkar, kendisine güzel güzel muameleler gösterir. (Çünkü karılara kendisini beğendirmek hususunda size çekmiş.) Bu da kızı tabına muvafık bulur, sıkça sıkça gidip gelmeğe başlar, içini çeker, gözünü süzer, hasılı, ne yapılmak lazımsa yapar, (Bunu gördükçe uçkurlarının bağı çözülecek raddede) kızın gönlünü kapar, yazar, çizer, bozar... Sonra işi familyası duyar, kıyametler kopar. [...]

HAMZA – Şimdi bunun üzerine dayansın da kendini öldürsünler miydi? Bütün bütün ölmeden ise evlenmek evladır.

MUHTEREM – Ya, bana işi böyle nakletmediler! (Âli, 1288: 25-26)

Letafet'te de evliliğin sonradan kabullenilmesine rastlanır. Muhsin, sevgilisiyle evlenebilmek için hileye başvurur. Damat alayının evden çıkmasından sonra, gizlice eve girer. Alaydakiler eve döndüğünde, Letafet ve Muhsin'in baş başa olduklarını görür. Uygunsuz durumu telâfi etmek için Muhsin ve Letafet'in evlendirilmesine karar verilir.

Üç piyeste de aşk ilişkisinin açığa çıkması, huzursuzluğa neden olur. Sarsılan toplumsal düzenin yeniden tesis edilmesi için evliliğe kurtarıcı rolü biçilir. Oyunların sonunda düğümlenen olaylar, evlilik kararıyla çözülür.

Ailenin, özellikle babanın, çocuklarını istemedikleri kişilerle evlendirmesi piyeslerde işlenen diğer bir konudur. Aşk ilişkileri ve evlilikte aile baskısı mevcuttur. Kadın ve erkeğin aşkı, evlilikle sonuçlanacaksa onaylanır. Eş seçiminde çocuklara söz hakkı tanınmaz. Gençler, akrabalarından ya da yakın tanıdıklar arasından seçilen kişiyle evlenmeye zorlanır (Töre, 2016: 20). *Geveze Berber*'de zorla evlendirmenin bir örneği bulunur. Nesibe'nin babası sırf düğün masrafından kurtulmak için kızını zengin bir tüccarla evlendirir. Damadının iyi veya kötü olmasını önemsemeyen Şaban Efendi, parayı kızından daha çok sever. Nesibe kocasından hiçbir kötülük görmemesine rağmen, zoraki evliliği olumsuz sonuçlanır. Eşi evlendikten birkaç yıl sonra vefat eder.

Kızını istemediği kişiyle evlendirme konusu, benzer biçimde *Letafet*'te de işlenir. Cimri bir adam olan Rızki Efendi, başlangıçta Muhsin'e evlilik konusunda söz verir; ancak genç adamın işlerinin bozulmasından sonra vazgeçer. Rızki Efendi, düğün masrafından kaçmak istediği için kızını hiç görmediği bir kişi olan İnayet Efendi ile evlenmeye zorlar.

Oyunlarda kişiler, evliliğe bakışları açısından ikiye ayrılır: İlk grupta bulunanların evliliğe dair fikirleri, gelenek dairesinde şekillenir. *Letafet*'te Hafize, 'Nikâhta keramet vardır.' anlayışına sahiptir. Piyesteki genç kızlar, herkesin istediği kişiyle evlenemediğinden yakınırırlar. Onlara göre eşlerin uyuşmazlıklarının sebebi istemeyerek evlenmeleridir. Ancak Hafize, sevginin evlendikten sonra ortaya çıktığını iddia eder. Piyeste geleneksel evlilik görüşüne sahip olan diğer bir kişi Nimet Bey'dir. Genç adam on sekiz yaşında olmasına rağmen takıntılı şekilde, erkenden evlenmek istediğini her fırsatta dile getirir.

İkinci grupta yer alan kişiler, evlilik ve aile kurumuna dair modern fikirlere sahiptir. Özellikle genç kızlar ve kişiliği alaycı yolla betimlenmemiş karakterler aracılığıyla, geleneksel evliliğin yol açtığı sorunlar alaya alınır. *Letafet* görmeden evlenmenin, insanların hayatını cehenneme çevireceğini söyler. Genç falcı Naile, birbirini görmeden evlenen kişilerin evliliklerinin pamuk ipliğine bağlı olduğunu belirtir. Görücü usulü evlilik eleştirisinin yanı sıra, erkeklerin erken yaşta evlenmeleri eleştirilir. Çağdaş fikirlere sahip yeniçeri ağası, evlenmek isteyen Nimet'e çeşitli tavsiyeler verir. Ona göre erkekler, öncelikle babalarının gölgesinden

sıyrılarak ekonomik özgürlüklerini kazanmalıdır. Eğitimlerini tamamlamadan ve olgunlaşmadan evlenmeyi düşünmemelidir:

AĞA – Sen “Geç bile kaldım.” demek istersin, öyle mi?.. Vaki bizde erken evlenmek âdet olmuş ama doğrusu ben bu fikirde değilim. Bir erkek en aşağıdan yirmi beş yaşına gelmeden evlenmeği hatırına bile getirmemelidir. Evladımızın müriyyetini görelim diye oğullarını erkence evlendiren babalar hata ediyorlar. Çocuklar, babaları hayatta bulundukça geçinme zahmetini bilmiyorlar; ama kendi başına maaş sahibi olmadan babaları ölünce sefaletе düşüyorlar. Bunun numunesini her gün görüyoruz. İşittiğimize göre Firengistan'da bir çocuk yirmi beş yaşına kadar mekteplerde tahsil eder imiş. Babası ne kadar zengin olursa olsun mektepten çıkıp da kendi başına bir iş sahibi olmadıkça evlenmeği hatırına bile getirmez imiş. (Âli, 1315c: 110-111)

Piyeslerde geleneksel anlayışa sahip kişiler karikatürleştirilir. Nimet Bey, arzularına engel olamaz; etrafındaki kadınları sürekli rahatsız ederken Hafize Hanım, paragözdür. Başta uygunsuz bulduğu düzenbazlığa, para karşılığında ortak olur. Kızlarını istemedikleri kişilerle evlendiren babaların ortak özelliği ise hepsinin cimri olmasıdır.

Modern görüşe sahip kişilerde böylesi kusurlar yoktur. Onlar kurnaz, ağırbaşlı ve cesur bir şekilde hareket eder. Çingene kızı Naile, hazırcevaplığı ve kurnazlığıyla kendisini sıkıştıran erkekleri alt eder; Muhsin, zekice bir plânla sevdiği kadına kavuşur; Letafet, sevdiği adamla birlikte olma konusunda her türlü toplumsal yasayı çiğneyebilecek derecede cesur ve sadıktır; yeniçeri ağası, nüfuzlu ve insanlar arasındaki sorunları çözmede sözü dinlenen, ağırbaşlı bir askerdir.

Görücü usulü evlilik, erken yaşta evlenme, eş seçiminde sadece maddî olanakları dikkate alma, evlenecek kişilerin fikirlerini sormadan zorla evlendirme gibi konular, komikleştirilmiş tipler aracılığıyla savunularak alaya alınır. Komik tiplerin karşılarında severek evlenmeyi savunan, erkekler için evlilik öncesinde ekonomik özgürlüğü, eğitim hayatını tamamlamayı ve olgunlaşmayı öğütleyen kişiler vardır. Bu kişiler aracılığıyla ideal ve modern evlilik görüşü ortaya koyulur.

Âli Bey'in oyunlarında, evlenecek kişilerin sosyal konumlarından kaynaklanan meselelere de değinilir. Piyeslerde evlenecek erkeğin, toplum içindeki konumunu ekonomik durumu belirler. Malî yönden babalarına bağlı bulunan oğullar, kararlarının arkasında durmakta zorlanır. Ayyar Hamza'da Sena Bey babasından gizli evlendiği için tedirgindir; çünkü maddî açıdan babasına bağımlıdır. Genç erkeğin bağımlılığı, Letafet'te söz konusudur. Muhsin'in, Letafet'le evlenmesine izin verilir; fakat altı ay içinde genç adamın evi, değirmeni ve ticaret yaptığı gemileri zarar görür.

Muhsin'in fakir düştüğünü gören Rızki Efendi, kızını evlendirmekten vazgeçer. Muhsin'in eski konumunu yitirmesi, evliliğini imkânsızlaştırır.

Oyun kişileri, kadın ve erkeğin sosyal konumlarının yakın olmasını bekler. *Ayyar Hamza*'da Eda ve Nimet Bey'in birlikteliğinin onaylanmamasının sebebi, farklı toplumsal kesimlere mensup olmalarıdır. Eda Hanım küçük yaşta esir düşmüştür. Esircinin evinde Nimet'le karşılaşmış ve herkesten gizli evlenmiştir. Fakat genç kız mutsuzdur. Kayınpederi tarafından reddedileceğini düşünür: "Lâkin ben ne yaparım? Benim hiç kimsem yok. Nimet Bey'in babası, oğluna zengince şehir kızı almak efkârında imiş; artık hiç odalığine nikâh kıydırır mı?" (Âli, 1288: 78) Gerçekten de Zuhuri Efendi, oğlunun esirci evinde kalan ve ailesi belli olmayan bir kızla evlenmesini kabul etmez. Nimet ve Eda'nın evliliği ancak oyunun sonunda onaylanır. Eda'nın Muhterem Efendi'nin yıllar önce kaçırılan kızı olduğu anlaşılır. Böylece evliliğin önündeki engeller ortadan kalkar.

Tanzimat Dönemi tiyatrolarında sevgililer arasındaki iletişimi, çoğunlukla aracı kadınlar sağlar. Aracı kadın tipi ilk defa Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'nde görülür. Şinasi'den sonraki birçok piyes yazarı, benzer tipler kullanır. Aracılar kimi zaman para karşılığında iş yaparken kimi zaman da genç âşıklara gönüllü olarak yardımda bulunur. Kadın ve erkeğin rahatça iletişim kuramadığı bir ortamda aracılar, sevgililer arasındaki duyguları iletir (Akı, 1974: 87). Âli Bey'in oyunlarında aracı kadın figürüne *Letafet*'te rastlanır. Falcı Naile, Muhsin ve Letafet'in tanışmasına aracılık eder. Baktığı fallarla Muhsin'in ailesi, işi ve evi hakkında bilgi toplar; öğrendiklerini Letafet'le paylaşır. İkilinin yalnız kalabilmesi için ortam yaratır. *Şair Evlenmesi*'ndeki klâsik aracı kadın tipinden ziyade Naile, sevgililerin kavuşmasına yardım eden bir dosttur. Muhsin'in çevirdiği dolaplarda, genç adama karşılık beklemeden ortak olur.

Piyesteki bir diğer aracı kadın Hafize'dir. Onun aracılığı çıkarlarıyla ilişkilidir. Para kazanacağı için Letafet'e yardım eder. Hafize bu açıdan Şinasi'nin piyesindeki Ziba Dudu ile benzerlik taşır.

Âli Bey'in piyeslerinde mahallî unsurlar yoğun olarak yer alır. Evlilik ve düğün sürecindeki merasimler, inançlar ve görenekler mahallî unsurlar arasındadır. Damat alayının sokak sokak gezerek namaz kılmaya gitmesi, kadınların gelin alma törenleri, gelinlerin süs olarak kullandıkları yüz yazısı, aracı kadınların evlilikteki

rolü, düğün günü çalışanların bahşiş alma yarışı gibi konular bu unsurlara örnek olarak gösterilebilir.

Sonuç olarak evlilik, Âli Bey'in oyunlarında en sık işlenen temadır. Dolantıların çoğu, kadın ve erkeğin bir arada bulunmasıyla kurulur. Âşıkların yasakları çiğnediği gerçeği, piyesin sonlarında ortaya çıkar. Aşk ilişkisinin açığa çıkması, gerilimi zirveye taşır. Düğümlenen olaylar, evliliğin devreye sokulmasıyla çözülür. Kadın ve erkeğin evlendirilmesi entrikayı sonlandırır.

2.7.2. Aşk ve Cinsellik

Âli Bey'in oyunlarında aşk ve cinsellik, işlenen bir diğer temadır. Aşk çoğu zaman, engellenmeye çalışılan zararlı bir tutku olarak görülür. Aileler, çocuklarının âşık olmalarını engellemeyi dener. Aşkın yasaklanması, gençleri gizli işlere sevk eder.

Osmanlı toplumunda gönül işleri, kişilerin ait oldukları toplumsal tabakalara göre farklılık gösterir. Yüksek zümreden olan kişilerin, benzer bir toplumsal çevreden “müstakbel” eş bulmaları, diğer kesimlere nazaran çok daha zordur. Mahalle kültürüyle yaşayan alt ve orta tabakadan insanlar, bitişik ev düzeni sayesinde çeşitli olanaklara sahiptir. Kırsalda köy hayatı süren ya da göçebe olarak yaşayan gençler, hayvan ve tarla işleriyle ilgilenirken birbirini en azından bir defa da olsa görebilir (Faroqhi, 2010: 132). Âli Bey'in piyeslerindeki âşık erkeklerin hepsi üst tabakaya mensuptur. Konak hayatı süren kişilerin gelir düzeyleri yüksektir: Firuz Bey'in pek çok uşağı vardır, maddî açıdan herhangi bir sıkıntı çekmez; Muhsin Bey, işleri bozulana kadar gemileriyle ticaret yapan zengin bir tüccardır; Nimet ve Sena Beyler ise aileden zengindir.

Âşık erkeklerin hiçbirinin annesi piyeste yer almaz. Kimi annesini birkaç yıl önce kaybeder. Kimininse annesi hakkında hiçbir söz edilmez. Bu durum evlilik konusunda, gençlerin annelerinden yardım almalarını imkânsızlaştırır. Piyeslerdeki erkekler, kamusal alanlarda sevgili arayışına girerler. Birtakım toplumsal kuralları ihlâl ederek âşık olurlar. Aşkın sınırlı bir alanda yaşanması, oyundaki dolantıların kurulmasına yardımcı olur. Âşıklar gizlice görüştükleri için zor duruma düşerler.

Mesire yerleri, kadın ve erkeğin birbirini görebileceği kamusal alanlardandır. Kadın ve erkek, buralarda kısıtlı da olsa iletişim kurabilir. Gençler çoğunlukla aileden bir büyüğün gözetiminde mesire alanlarına gider. Örneğin Muhsin, lalası Abdi'nin; Letafet, yengesi Hafize'nin denetiminde dışarı çıkar. Kadın ve erkeğin nispeten yakınlık kurabildiği alanlar, aşkın başlaması için ortam yaratır. Mesire alanlarının eş bulmadaki işlevi, *Letafet* operetinde Muhsin tarafından dile getirilir. Genç adam dolaşmak istediğini söyleyince lalası şaşırır. Muhsin, “Hem şimdi benim ev bark olacak zamanımdır. Güzellere dikkatle bakmaklığım ayıp sayılmamalıdır. Zira bizde alacağı karıyı insan görse görse seyir yerinde görebilir.” (Âli, 1315c: 26) diyerek kendini savunur.

Âli Bey'in Molieré'den adapte ettiği *Ayyar Hamza* dış mekânda geçmesine rağmen, aşk ev içinde ortaya çıkar: Nimet Bey, esirci evinde rastladığı Eda Hanım'a âşık olur; Sena Bey yürüdüğü sırada, bir evden gelen ağlama seslerini işitir. Merak edip eve girer ve ağlayan Ziba'yı görerek âşık olur.

Ahlâka ancak sevginin olmadığı durumlarda ihtiyaç duyulur. Sevgi kendini gösterdiği anda ya ahlâkın yerine geçer ya da ondan ayrı durur (Sponville, 2015: 21-23). Âli Bey'in piyeslerinde, aşk için toplumsal normların çiğnendiği görülür. *Geveze Berber*'de Firuz Bey, sevgilisiyle görüşebilmek için gizlice onun evine girer. *Letafet*'te Muhsin, sevgilisinin başka bir adamla evlendirileceğini öğrendiğinde hileye başvurur. Damadın yerine geçerek sevgilisiyle nikâhlanır. *Ayyar Hamza*'da Sena Bey, babasından fazlasıyla korkar. Fakat babasına, aşkı için ailesinden bile vazgeçebileceğini söyler.

Oyunlarda aşk, kimi zaman kadınlarda kaygıya sebep olur. Ziba ve Sena Bey herkesten gizli evlenir. Genç kız, evliliklerinin kayınpederi tarafından öğrenildiğini duyar ve ağlamaya başlar. Ziba küçüklükten beri erkeklerin aşk meselesinde, kadınlar kadar sadık olmadıklarını işittiği için Sena'nın babasının zorlamasıyla, kendisini terk edeceğinden korkar. Genç kıza göre erkeklerin aşkı, kısa bir parlayışla sönmüveren bir duygudur. Sena Bey ise aynı fikirde değildir. Sevgilisi için gerektiğinde ailesinden vazgeçebileceğini söyler.

Aşk ve sevginin kaynağında cinsellik vardır. “Cinselliğe eşlik eden ve onu sınırlayan yasak olmadan [aşk] olmaz” (Sponville, 2015: 117). Yasak ve engel, aşkı ortaya çıkarır. Piyeslerde gençler, aileleri tarafından engellenir, sevgililerin bir arada

bulunmaları sakıncalı görülerek yasaklanır. *Ayyar Hamza*'da Eda Hanım, sevgiden kaynaklanan sıkıntılardan şikâyet ederken Hamza, engelsiz aşktan keyif alınamayacağını savunur:

HAMZA – Amma yanlış itikat! Gâilesiz muhabbette ne lezzet vardır? Adamın içini sıkar. Birçok hâllere girmeyen adam ömrünün lezzetini duymaz. Ara sıra evdeki pazar çarşıya uymamalıdır ki eskârda yahut muhabbette hırs ve hararet artsın. Böyle güçlüklerle hasıl olan şeyde lezzet elbette ziyade olur. (Âli, 1288: 79)

Âli Bey'in oyunlarında işlenen diğer bir tema cinselliktir. Cinsel nesne olarak işlenen kadınlar gayrimüslimler, hizmetçiler ve toplumun ötekileştirilmiş kesimlerinden seçilir. Bunun nedeni, sansür heyetinin baskıları ve seyircinin tepkisidir. Yukarıda değinildiği gibi *Çingirak*, Müslüman kadınları kötü gösterdiği gerekçesiyle sansürlenmiş ve metnin tüm nüshaları toplatılmıştır. Âli Bey cinsellik söz konusu olduğunda, kişilerini gayrimüslimler ya da ötekileştirilmiş kesimlerden seçerek sansür heyetinin uygulamalarından kurtulmaya çalışır.

Oyunlarda cinsellik kadın bedeni üzerinden işlenir. *Kokona Yatıyor*'da hizmetçi Elenko, hanımının zor duruma düşmesini engeller. Bunun için Kostaki'ye, onu karısından kıskandığını söyler. Çapkın Kostaki, hizmetçiye o vakte kadar arzulamamıştır; fakat hizmetçi kendisini eşinden kıskandığını söylediğinde, davranışları değişir. Arzuları uyanan Kostaki, hizmetçinin bedenini sanki ilk defa fark eder:

KOSTAKİ – Hele şuna!.. (Kendi kendine) Kızcağız benim için... Hele hele hele... Lâkin güzelce de... Hiç dikkat etmemiştim... Ah erkekler, yaramaz erkekler!... Yahu çok fena adamlarız! Şeytan ne fitil veriyor, biliyor musunuz, gidip de dalgın dalgın uykuda olan karımı uyandıracağına, hazır şununla... (Nefretle) Oh!.. Karısına bu derecede ihanet... (Aşıkare) Haydi kızım, bırak beni geçeyim!
ELENKO – (Yalvarır gibi) Efendim!..
KOSTAKİ – (Elenko'nun yüzüne bakarak kendi kendine) Yüreğini parça parça ediyorum. Allah bilir, güzel kız... Gözleri, endamı... Ha? (Elinden tutarak) Yok yok. Beni dinle kuzum... Sen çocuk değilsin. Böyle şeyler... Vakıa elde değildir, biliyorum ama... Ne sana yakışır ne bana... (Kendi kendine) Elleri de pek yumuşak a canım!.. (Âli, 1315b: 31-32)

Cinsellik *Kokona Yatıyor*'da, aynı zamanda dolaylı olarak da işlenir. Hafıfmeşrep sevgilisiyle buluşmaya giden Kostaki, emellerini gerçekleştiremeden eve dönmek zorunda kalır. Sevgilisinin odasının kokusu çapkın adamın aklından çıkmaz. Piyeste sürekli “mahut odanın kokusu” tekrarlanır. Böylece koku, Kostaki için bir takıntıya dönüşür.

Kadın bedeninin cinsel obje olarak kullanıldığı bir diğer oyun *Letafet*'tir. Oyunda Çingene kızı Naile, erkeklerin türlü tacizlerine maruz kalır. Laf atmalarda

genç kızın bedeni öne çıkarılır. Erkeklerin Naile'ye olan tavırlarındaki serbestliğin nedeni, genç kızın Çingene olmasıdır. Naile, falcılık yaptığı için erkeklerle iletişim kurmak zorundadır. Art niyetli kişilerin saldırılarına bu yüzden sıkça maruz kalsa da saldırıları kurnazlığı ile alt eder. İradeleri babalarının elinde olan “aile kızları”nın aksine o, kendini korumayı bilir. İğneleyici lafları ve kurnazca düşünülmüş hareketleriyle tacizlerden kurtulmayı başarır.

Âli Bey'in oyunlarında cinsellik, arzuların karşılıklı olarak hissedildiği bir durum değildir. Piyeslerde cinsellik, erkeğin kadına rahatsızlık verdiği eylemler aracılığıyla işlenir. Cinsellik kaynaklı rahatsız edici davranışlar, karikatürize edilmiş tipler tarafından sergilenir. Arzularına engel olamayan kişilerin davranışları, alaya alınır. Örneğin Abdi, yaşlı olmasına rağmen, mesire alanında genç kızların peşinde koşar; Nimet Bey, uçarı karakteri sebebiyle kendini komik durumlara düşürür; Ayvaz Manuk'un arzularını kontrol edememesi, başkaları tarafından kolayca kandırılmasına neden olur.

Aşk konusunda eleştirilen kesim, baskıcı ailelerdir. Komikleştirilen figürlerin aşka dair fikirleri alaya alınır: Hafize Hanım, aşkın evlendikten sonra ortaya çıkacağını düşünür. Abdi halk hikâyelerinin gençlerin zihinlerini zehirlediğini iddia eder. Ona göre aşk, bir tür hastalıktır. Cimri babalar aracılığıyla görmeden evlenme geleneği hicvedilir.

2.7.3. Sadakatsizlik

Âli Bey'in iki oyununda sadakatsizlik teması işlenir. Sadakatsiz eşler aracılığıyla aile içi çözümler ve ahlâkî yozlaşmalar eleştirilir. Sadakatsizlik temasının işendiği oyunlarda, eşler karşılıklı olarak aldatma eyleminde bulunurlar: *Kokona Yatıyor*'da Çelebi Kostaki eşine, bütün gece evde olamayacağını söyler. Ortağıyla muhasebe işleri göreceğini belirterek sevgilisi Maryanko'nun evine gider. Kocasının evde olmaması kokona için de bir fırsattır. O da geceyi dışarda geçirmeye karar verir ve maskeli baloya gider.

Kostaki sevgilisinin yanından ayrılmak zorunda kalır ve evine döner. Onun dönüşü işleri karmaşıktırır. Sevgilisiyle vakit geçiremediği için karısıyla yemek yemeye karar verir. Kokona ise o sırada balodadır. Hizmetçi Elenko'nun çabalarıyla

kokonanın yokluğu anlaşılmaz. Oyunun sonunda Kostaki ve kokona, aldatıldıklarının farkında değildir.

Aldatma ve sadakatsizliğin konu edildiği diğer piyes *Çingirak*'tır. Piyeste aile içi çözümler yaşanır. Oyunda iki çift karşılıklı olarak birbirlerini aldatır. Eşinin annesine gitmesini fırsat bilen Faik Bey, sevgilisini eve davet eder. Sevgilisi Şahende Hanım, Faik Bey'in arkadaşının eşidir. Faik Bey'in eşi Naciye Hanım'ın vapuru kaçırıp eve dönmesi, piyeste gerilimi artırır. Eşini evde göremeyen Naciye Hanım, uşağını sorguya çeker. Heyecanlanan uşak, Faik Bey'in helva sohbetine gittiğini ve bütün gece eve gelmeyeceğini söyler. Naciye Hanım da kocası gibi sadakatsizdir. Nasıl ki eşi arkadaşının eşine ilgi duyuyorsa o da arkadaşının eşi Şahin Bey'e âşıktır. Naciye, çapkınlık planını gerçekleştirmek için Abdi'yi aracı olarak kullanır ve Şahin Bey'i eve davet eder. Bitişik odalarda eşlerini aldatan dört kişinin sırrı, oyunun sonunda açığa çıkar.

Çingirak, diğer piyeslerden bazı yönleriyle ayrılır: Oyunda sadakatsiz çiftler cezalandırılırken *Kokona Yatıyor*'da herkes olanlardan habersiz biçimde hayatına devam eder. Ancak *Çingirak*'ta gerçeklerin açığa çıktığı görülür. Diğer oyunlarda tüm dolantı unsurları çözülüp düzen yeniden sağlanır; fakat *Çingirak*'ta merak duygusunun zirveye ulaşması ve oyunun bitmesi aynı zamana rastlar:

ABDİ – Bu kokmuşlara ne oluyor acaba? Eee şimdi ne olacak? Bu ne acayip hal. Bunların yapmış oldukları rezaletin cezasını vermek zamanı geldi. Evet, evli olan erkekler karılarının üstüne, bir evin içinde, diğerlerinin karılarıyla ayrı ayrı odalarda eğlenecekler, hizmetçiler de kendi odalarında zevk edecekler. (Masayı ortaya getirerek) Ben de şu masanın üzerinde şu çingirakla bu edepsizliğe bir nihayet vereceğim. (Çingırağı sallar.) (Herkes olduğu yerden gelir. Manzarayı görünce) Aaahh!.. ABDİ – Ne, ne için taaccüp ediyorsunuz? Meşhur misâldir: Çalma kapıyı çalarlar kapını. (And, 1970c: 153)

İhanetin karşılıklı bir eylem olarak işlenmesinin nedeni, seyircide karakterlere karşı mesafe oluşturmaktır. Seyirci, oyun kişilerine karşı acıma ya da nefret gibi duygular beslememelidir. Aksi hâlde oyun, komedi niteliğini kaybeder. Komedinin mesafe talep eden yapısını Athene Seyler, Çehov'un *Vişne Bahçeleri*'ndeki Yepihodov karakteriyle açıklar. Yepihodov başına gelen her türlü sıkıntıyı büyük bir trajedi olarak algılar; ancak bu sıkıntılar, seyirci için oldukça gülünçtür. Bunun sebebi, seyircinin oyun kişisine dıştan yaklaşmasıdır. Yepihodov sahnede dıştan değil de içten bir şekilde temsil edilirse -yani cinnetin kıyısında dolaşan trajik bir insan gibi-, seyirci bunu gülünç bulamaz (Seyler ve Haggard, 1964: 14). Seyircinin

gölmesi için karaktere karşı acıma duygusundan arınması gerekir. Oyun kişisiyle özdeşlik kurmak ya da ona cephe almak, komiği ortadan kaldıracaktır. *Kokona Yatıyor* ve *Çingirak*'ta her iki kişinin de ihanet içinde olması, bir tür denge mekanizması kurar. Aldatılan eş, aynı zamanda aldatan konumundadır. İhanet eden olarak olayın failiyken, aynı zamanda ihanete uğrayan olarak kurban durumundadır. Böylece seyircide karakterlere karşı acıma ya da kızgınlık duyması engellenir.

Sadakatsizlik temasının ikinci yönü, efendi ve uşak ilişkisinde görülür. Art niyetli uşaklar maddî konularda, efendilerinin arkasından türlü işler çevirir. *Kokona Yatıyor*'da uşak Yanko, efendisinin Fransa'dan özel getirttiği şarapları çalar. Aynı zamanda onun evde olmadığı zamanlarda, takım elbiselerini giyerek eğlenmeye gider. *Çingirak* piyesinde Abdi Ağa, hem Faik Bey'in hem de Naciye Hanım'ın sırdaşıdır; eşlerini aldatmaları için ortam yaratır. Yaptığı iş karşılığında elde ettiği kolay para, Abdi'nin hoşuna gider. *Ayyar Hamza*'da düzenbaz uşak Hamza, efendisinin sevgilisine hediye olarak gönderdiği saati satar; gece vakti karakoncolos kıyafeti giyerek Nimet Bey'i korkutur; Zuhuri Efendi'yi çuvalın içine girmeye ikna ederek sopayla döver.

Sonuç olarak sadakatsizlik, oyunlarda iki farklı açıdan ele alınır: İlki eşlerin birbirine karşı ihanetidir. Sadakatsizliğin eşler arasında gerçekleşmesi eleştirilir. Bu durum aile yapısının çözülmeye başladığını gösterir. İki oyunda eşlerin sadakatsizliği, oyundaki temel entrikayı oluşturur. *Çingirak*'taki dört kişi de eşlerini başkalarının eşleriyle aldatırken oyundaki gerilim son sahnede zirveye ulaşır. Olayların sonunda gerçekler açığa çıkar. Böylece gerilimin en yüksek olduğu noktada perde kapanır. *Kokona Yatıyor*'da hem Kostaki hem de kokona sadakatsizdir; fakat piyeste sırlar ifşa olmaz. Oyunun sonunda hizmetçi dışında hiç kimse, olanların farkında değildir.

Sadakatsizliğin ikinci cephesini efendi-uşak ilişkisi meydana getirir. Bu ilişki, oyunlardaki temel dolantıyla bağlantısızdır. Uşakların efendilerinin arkasından çevirdiği işler, olayları hareketlendirir. Düzenbazlıklar, çoğunlukla seyirciyi güldürmek için eklenen komik sekanslarda yer alır.

2.7.4. Gelenek ve Bâtıl İnanç Eleştirisi

Âli Bey'in oyunlarında âdet hâline dönüşmüş rahatsız edici davranışlar ve kişilerin eylemlerini yönlendiren bâtıl inançlar eleştirilir. Geleneğin ana tema olarak işlendiği oyun *Misafiri İstiskal*'dir. Piyes entrika komedisi olsa da töre komedisinin bazı özelliklerine sahiptir. Âli Bey eseri yazma amacını, metnin başında açıklar: “Memleketimizin âdât ve ahlâkça tarize şayan pek çok hâlleri” (Âli, 1287a: 53), yazarı, komediyi yazmaya sevk eder.

Oyunda Mümtaz Bey, hiç hoşlanmadığı komşusu Abdi'yi ağırlamak zorunda kalır. Piyeste “Gel demesi kolay; ama git demesi güçtür.” atasözünü haklı çıkaracak olaylar yaşanır. Ev sahibi Mümtaz Bey, Abdi'yi evden göndermek için türlü planlar yapar: Saatin henüz erken olmasına rağmen öğle yemeğinin hazırlanmasını emreder. Müzik dinlemek isteyen Abdi'nin isteğini hemen yerine getirip piyano çalar. İmalı sözler söyleyerek Abdi'yi göndermeye çalışır; fakat bunların hiçbiri sonuç vermez. Mümtaz Bey çareyi kendi evini terk etmekte bulur.

Evin kâhyası Veli Ağa, efendisinin sıkıldığını anlar. Abdi'yi kovmaya yeltense de Mümtaz Bey, kâhyaya engel olur:

VELİ AĞA – (Oda kapısına doğru giderek) Anlaşıldı! Bu herife adeta kalk git deyip kovmaktan başka...

MÜMTAZ BEY – (Ardı sıra koşup tutarak) Aman dur!.. Deli misin be?

VELİ AĞA – Ne var? Bu kadar halkı muazzep eden herif kovulmaz mı?

MÜMTAZ BEY – Öyle ama... Yoluyla def etmeli. (Âli, 1287a: 42)

Mümtaz misafirin yüzüne karşı gitmesi gerektiğini söyleyemez. Aksi hâlde Abdi'nin kendisini rezil edeceğini düşünür. Misafire karşı hürmet gösterme zorunluluğu, ev sahibinin davranışlarını kısıtlar. Mümtaz geleneğe karşı gelip misafirini kovarsa toplumdan dışlanacağını düşünür. Hiç hoşlanmadığı misafirini, gün boyunca ağırlamak zorunda kalır.

Misafirliğe yönelik ikinci eleştiri, kişilerin misafir olduklarını unutarak hareket etmeleridir. Piyeste, “Ahmak misafir ev sahibi ağırlar.” atasözünde ifade edilen uygunsuzluğun benzeri yaşanır. Abdi'nin bir türlü gitmediğini gören Mümtaz, son çare olarak bir arkadaşıyla buluşacağını söyler. Evden çıkması gerektiğini, Abdi'ye anlatır. İstenmeyen misafir, Mümtaz'la aralarında teklif olmadığını belirtir. Kendisinin gece yarısına kadar Mümtaz'ın evinde oturacağını söyler ve ev sahibini yolcu eder.

Letafet'te insanların rahatsız edici davranışlarının gelenekleşmesi eleştirilir. Muhsin kamusal alanlarda kadınlara laf atmayı âdet olarak gören zihniyete anlam veremez. Kendisini seyir yerinde gezmediği için eleştiren lalasına sitem eder:

MUHSİN – Vakıa görüyorum! Bu tariz âdet olmasaydı bana “Gezmiyorsun” diye serzeniş etmezdin. Çünkü halkın ırz ve namusu bildiğimiz karlarına, kızlarına yiyecek gibi bakarak saçma sapan harf-endâzlık etmek fena bir şey olduğunu beş yaşındaki çocuk bile bilirken beni bu yola sevk edişin mücerret âdete riayetini için olmalı!.. Yoksa bunun iyiliğini, fenalığını bilerek değil. (Âli, 1315c: 11)

Piyeste âdetlere uymayan kişilerin yabancılaşıcağı belirtilir. Abdi Muhsin'e, bireyin toplumun âdetlerine uymakla yükümlüğü olduğunu söyler. Aksi hâlde kişi, itiraz görecektir ve mutsuz olacaktır. Bireysel yaşamak, toplum tarafından dışlanmaya sebep olur. Abdi, kendi başına kaideler çıkaran insanların halkın gözüne battığını iddia eder. Muhsin'in itirazları, akıl dışı ve ahlâksızca davranışlara yöneliktir. O, böylesi âdetleri uygulamaktansa toplumun dışında yaşamını sürdürmeyi tercih eder. Muhsin'in fikirlerine lalasının cevabı, “Sen daha bizim halkı tecrübe etmemişsin. Bizde iyiliğini, fenalığını bilmediğimiz şeye tariz etmek âdettir.” (Âli, 1315c: 11) şeklindedir. Böylece eleştiri, bireyden topluma yönelir.

Piyeslerde bazı toplumsal normlar, kişilerin iç çatışma yaşamasına neden olur: Muhsin dönemin genç erkeklerinin sergilediği rahatsız edici davranışlardan nefret eder ve topluma yabancılaştır. *Misafiri İstiskal*'de Mümtaz Bey, konuğundan nefret eder. Fakat içinden geldiği şekilde davranamaz. Muhsin ve Mümtaz, düşündükleri gibi hareket etmek isteseler de yaşadıkları iç çatışma, istedikleri gibi davranmalarına engel olur.

Seyyareler'de olduğu gibi, *Ayyar Hamza*'da da bozulan adalet sistemi eleştirilir. Âli Bey hikâyesinde, adalet dairelerindeki memurların yozlaşmalarıyla alay eder. *Ayyar Hamza*'da da yargılama sırasında talep edilen rüşvete değinilir. Muhterem Efendi, kendisinden habersiz evlenen oğlunu boşatmak için mahkemeye gitmek ister, Hamza'nın itirazıyla karşılaşır. İşin mahkemeye varması durumunda, olayların daha da çirkinleşeceğini düşünür:

HAMZA – Pekâlâ; dava ettiğiniz vakit para sarf etmeyecek misiniz? Mahzara, mübaşire, vekile para vermeyecek misiniz? Haniya bunun ilam harcı, kâtibin bahşişi, fezleke resmi, odacı avaidi, derkenar harcı, temhiriyesi, varaka-i sahihe pahası?... Fazla olarak bazı el altından kalburüstüne gelenlere hediye falan gibi vereceğiniz şeyleri de düşünün? Görüyorsunuz ya, iki yüz altını verip de kurtulmaktan başka ehveni yoktur. (Âli, 1288: 56)

Hamza'nın sözleri, devlet kurumlarında artık gelenek hâline gelen ayak direme ve rüşvet alışkanlıklarına yöneliktir.

Piyeslerde bazı bâtil inançlar gülünç olarak işlenir. Karikatürize edilmiş karakterler, bâtil inançları yüzünden komik durumlara düşer. *Geveze Berber*'de Hamdi, cumartesi günü tıraş olmanın uğursuzluğuna inanır. Müşterisi Firuz Bey'i tıraş olmaması konusunda ikna etmeyi dener. Piyesin ikinci perdesinde Firuz, Hamdi yüzünden zor duruma düşer. Bâtil inançlara körü körüne bağlı olan berber, yaşananların sorumlusu olarak kendini görmez. Ona göre sıkıntının nedeni, Firuz'un uyarıları dinlemeyip cumartesi günü tıraş olmasıdır.

Bazen bâtil inançlar, dolantı kurma fonksiyonuna sahiptir. *Kokona Yatıyor*'da hizmetçi Elenko, Kostaki'nin cebindeki anahtarı ele geçirmek için sinir krizi geçiriyormuş gibi yapar. Kendisini rahatlatacak şeyin bir metal parçası olduğunu söyler. Kostaki isteğe anlam veremese de hizmetçinin istediği anahtarı verir. Buradaki bâtil inanç, nesnelere komik anlamlar yüklemektir.

Tek yönüyle sivriltilmiş komik karakterler, bâtil inançlara sahiptir. Benzer şekilde rahatsız edici âdetler, komik karakterler aracılığıyla hicvedilir. Âli Bey'in amacının, seyircide tutum oluşturmak olduğu söylenebilir. Seyirci, kendini karikatürize kişilerden üstün görür; böylece bâtil inançlara sahip olmanın ve rahatsız edici davranışlar sergilemenin, insanları gülünçleştireceğini fark eder.

2.7.5. Kusurlar ve Zaaflar

Komedilerde kusurlu tipler sahnede sıkça yer alır. Âli Bey'in oyunlarında da birtakım bedensel kusurlu kişiler ve zaaflara sahip figürler, mizahî bir unsur olarak kullanılır. Molieré'in etkisiyle cimrilik, pek çok komedi oyununda karşılaşılan bir zaaftır. Âli Bey'in altı piyesinin dördünde cimri kişilere rastlanır. Bu kişiler, yazarın üstündeki Molieré etkisini gösterir.

Oyunlarda işlenen içsel kusur ve zaaflar: kendinin bilincinde olmama, gevezelik, cimrilik, paragözlük, arzularına engel olamamadır. Bedensel kusurlar ise sağırlık, körlük ve kekemeliktir.

Misafiri İstiskal'de Abdi, kendinin bilincinde olmayan bir kişidir. Abdi, sevilmediğini bir türlü anlamaz; Mümtaz'ın evinde kalarak rahatsızlık vermeyi

sürdürür. Kendisini kovmak için yapılan eylemleri algılayamaz. *Geveze Berber*'deki Hamdi, çok konuştuğunu asla kabul etmez. Sürekli konuştuğu için Firuz'un tıraşını tamamlayamaz.

Kendini bilmeyen kişiler özeleştiriden mahrumdur. Örneğin berber, arkadaşlarının taktığı “Sükûti” lakabını hemen kabullenir. Arkadaşları ters adlandırma yaparak geveze adamla alay etse de berber, takma adın boşboğazlığından ötürü verildiğini kavrayamaz. Kendisinin suskunluğuyla ün kazanmış biri olduğunu düşünür.

Cimrilik ve paragözlük en çok işlenen kusurdur. Baba rolündeki kişiler cimrilikleri sebebiyle, kızlarına danışmadan onları evlendirir. *Geveze Berber*'de, Şaban Efendi düğün masrafından kaçmak için kızını, hiç tanımadığı bir tüccarla nişanlar. *Letafet*'te de benzer bir durum vardır. Rızki Efendi, daha önce söz vermesine rağmen, Muhsin'le kızının evliliğine engel olur. Kararının sebebi, Muhsin'in işlerinin bozulmasıdır. Şaban Efendi, vakit kaybetmeden kızını başkasıyla evlendirmeye karar verir. Bulduğu damat adayı tıpkı kendisi gibi paragözdür. Damat İnyet Efendi mizacını, “Bir güzel kaka... ka ka ka ka... karı alıyorum. Babası zengin... Başka vârisi yo yo yok... Bu zamanda bi bi bir adam evlenecek mi, mu mu mu... mu mu mu... mutlaka kaka karının zenginini aramalıdır.” (Âli, 1315c: 93) sözleriyle yansıtır. İnyet Efendi, bedensel kusuru ve zaafı olan tek kişidir. Kekemeliği insanlarla sağlıklı iletişim kurmasını engeller. İnyet'in bulunduğu sahnelerde, yanlış anlamadan kaynaklanan komik olaylar oldukça fazladır.

Ayyar Hamza'da babasından para almak isteyen Nimet Bey, Hamza'dan yardım ister. Düzenbaz uşak, Zuhuri Efendi'ye gider ve oğlunun korsanlar tarafından esir alındığını söyler. İstenen fidye verilmezse korsanlar oğlunu uzak denizlere götürecektir. Zuhuri Efendi'nin sinirleri, para kaybedeceğini anladığı an bozulur. Takıntılı şekilde “Ne halt etmeğe o geminin içine girdi.” cümlesini sürekli tekrar eder. Yaşlı adam, cimriliğiyle İstanbul'a nam salmış bir kişidir. Oyun kişilerinin birçoğu, Zuhuri'nin zaafının farkındadır. Birçok komik sekansta, Zuhuri'nin cimriliğiyle alay edilir. Yaşlı adamın paraya olan düşkünlüğü, onu gülünç olayların içine sürükler.

Piyeslerde paragözlük eleştirilen bir diğer kusurdur. *Letafet*'te Muhsin, damadın yerine geçerek sevgilisiyle evlenecektir. Hafize, Muhsin'in hilesini

öğrendiğinde oldukça sinirlenir ve hileye engel olmaya çalışır. Muhsin bir kese altın karşılığında, paragöz kadını ikna eder. Bir diğer paragöz kişi, *Çıngırak*'ın düzenbaz uşağı Abdi'dir. Abdi, yanında çalıştığı hanımının ve beyinin birbirlerini aldatmalarına aracı olur. Kolay yoldan para kazanmak hoşuna gider.

Bâtıl inançlarda olduğu gibi cimrilik, komik tiplerin bir karakter özelliğidir. Oyunlarda zaafly insanların hareketleri, kusurları yüzünden kısıtlıdır. Zaaflı kişiler iradelerini ortaya koymakta zorlanır. Ebeveynler paraya takıntıları yüzünden, çocuklarını istemedikleri kişilerle evlendirir. Düşkünüklükler kişiyi ilkeleri dışında davranmaya sevk eder.

Arzularına engel olamamak, eleştirilen diğer bir zaaftır. *Letafet*'te Nimet Bey, cinsel arzularını kontrol edemez. Genç adam, kendini komik durumların içinde bulur. Naile'ye sarıldığını sanarak yaşlı Hafize'yi kucaklar. Arzularını engelleyemediği için diğer kişiler tarafından ayıplanır.

Bedensel kusurlar komik sekans oluşturmak için kullanılır. Yaşlı Nadir Efendi, ağır işittiği için insanlarla sağlıklı iletişim kuramaz. Sağırılığı sürekli yanlış anlamalara sebep olur. Aynı piyeste kâhya Veli Ağa'nın tek gözünün kördür. Bu yüzden çeşitli kazalar yaşanır. *Letafet*'te damat adayı İneyet, kekemedir. Konuşma zorluğu çekmesi diğer figürlerde tahammülsüzlüğe neden olur.

Bedensel kusurlara ve kişisel zaafllara yaklaşım farklıdır: Piyeslerde bedensel kusurlar, seyirciyi güldürmek için kurulmuş komik sekanslarda öne çıkar. İşitme engeli olan kişiler, karşılarındakiyle anlaşılamaz; yanlış ve ters anlamalar yaşanır. Gözü görmeyen uşaklar kazalara neden olur, sakarlıkları karşısındakini zor duruma sokar. Konuşma güçlüğü çekenler iletişim kurmakta zorlanır. Kusurlar gülünç olayların yaşanmasına sebep olur. Benzer biçimde zaafllar da kişileri, komik olayların içine sürükler. Karşı cinse aşırı düşkün olanlar garip biçimde davranır. Cimriler takıntılıdır, para kaybedeceklerini anlayınca dünya ile iletişimleri kesilir. Gevezeler asla çok konuştuklarını kabul etmez. Zaaflar ve kusurlara yaklaşımın ayrıldığı nokta burasıdır: Piyeslerde zaaflların hepsiyle alay edilir. Çünkü zaafllardan kurtulmak kişinin elindedir. Buna rağmen davranışlarını değiştirmemesi, diğer kişilerce aşağılanmalarına neden olur. Ancak bedensel kusurları olanlar, kusurları yüzünden aşağılanmaz. Kusurlar, komik sekansları oluşturmak ve oyuna hareket katmak amacıyla yer alır. Zaaflara yönelik eleştiri, ders vermeye yöneliktir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÂLİ BEY'İN OYUNLARINDA MİZAHÎ UNSURLAR

3.1. KOMİK KARAKTER

Komedilerde her kişi gülünç davranışlarda bulunabilir ve herkes gülünç olaylara maruz kalabilir; ancak kişilerin tamamı “komik karakter” olarak sınıflandırılmaz. Komik karakterler nitelikleri açısından diğer oyun kişilerinden ayrılır. Onlar, tek bir yönüyle karikatürize edilmiş, abartılmış, özeleştiriden yoksun, çoğunlukla bir nesne veya değere takıntılı kişilerdir. Onların gülünçlüğü sadece hareketlerinden ya da uygunsuz sözlerinden kaynaklanmaz. Asıl komik olan, öne çıkarılan kişilik özellikleridir.

Trajedi kahramanı ile komik kişi, seyirciyle olan ilişkileri bakımından ayrılır. Seyirci, trajedi seyrederken kahramanla empati kurarken komedide kişi için acıma, üzüntü ve kızgınlık gibi duygular hissedilmez. Bahsedilen durum, komedilerin duygulardan arınmış bir perspektif talep etmesiyle ilgilidir (Şentürk, 2016: 38). Seyirci yüce amaçlar adına canını feda eden trajik kahramanla kendini özdeşleştirebilir; fakat para uğruna her türlü kurnazlığı göze alan komik bir karakterle kendini tamamen ayrı yerlerde konumlandırır.

Âli Bey de seyirciyi güldürmek için komik karakterlere başvuran komedi yazarlarından. Komik karakterler bazen maddiyata atfettikleri önemle (Zuhuri, Hafize, Rızki), bazen karşı cinse olan düşkünlükle (Kostaki, Nimet Bey, Manuk, Abdi -*Letafet'te*-), bazen aklî ve bedenî kusurlarıyla (Sadık, Gülfişan, İnayet), bazen rahatsız ediciliğiyle (Abdi -*Misafiri İstiskal'de*-), bazen de gevezelikleriyle (Hamdi, Rukiye) karikatürize edilir. Yazar komik karakterleri, seyirciyi güldürmek için kullanır. Diğer kişiler de komik olayların içinde yer alsa da komik karakter bizzat kendisi olduğu için komiktir. Âli Bey bu ayrımı, *Ayyar Hamza*'nın sahnelenmesi üzerine kaleme aldığı yazısında dile getirir. Oyuncu, Muhterem Efendi'yi canlandırırken alaycı bir tutum takınır. Yazarın itirazı, kişinin temsiline yöneliktir. Çünkü Muhterem, metnin aslında ne kıyafeti ne de hareketleri yönünden karikatürize edilmemiştir.

Komedilerde kişiler, tek bir cephesiyle işlenir. Komik karakter “bir tür tutkunun ya da tutkulu bağlılığın yönlendirmesiyle” hareket eder. Kişi türlü durumlara sürüklenir. Karakter, tutkularını gizleme gereği duymaz. Trajedilerdeki gibi kişinin içsel mücadelesi mevcut değildir. Komedilerde dışsal nesnede veya ritüelde somutlaşmış olan id, karakteri çeşitli olayların içine savurur (Zupančič, 2011: 68-69).

Ayyar Hamza’da Zuhuri Efendi, tek yönüyle öne çıkan komik karakterdir. Paraya olan tutkusu Zuhuri’yi olmadık vaziyetlere düşürür. Diğer karakterler, Zuhuri’nin saplantısıyla alay eder. Oyunun başkişisi Hamza, Nimet Bey’in ihtiyacı olan parayı babasından alır. Cimri adama oğlunun korsanlar tarafından ele geçirildiğini haber verir. İstenen fidyeyi hemen temin etmezse korsanların oğlunu yanlarında götüreceğini söyler. Zuhuri Efendi, takıntılı bir biçimde “Ne halt etmeğe geminin içine girdi?” cümlesini tekrarlayıp durur. İstenen parayı vermemek için komik bahaneler üretir.

Paranın tutku olarak işlendiği bir diğer komik karakter, *Letafet*’teki Hafize’dir. Hafize’nin paragözlüğü davranışlarını şekillendiren tek etmendir. Damattan para alabilmek için kekeme olmasına rağmen, onun bülbül gibi şakıdığını söyleyerek iltifat eder. Muhsin ve Letafet’in herkesten gizli oyun çevireceğini fark ettiğinde şiddetle karşı çıkar. Rüşvet aldıktan sonra önceki fikirlerini tamamen terk eder ve yapılan hileye ortak olur. Aynı oyunda Rızki Efendi, kızını sırf zengin olduğu için hiç görmediği bir adamla evlendirmeye kalkar. Düğün akşamı kızı ve Muhsin’in kendisine oyun oynadığını anladığında oldukça sinirlenir. Fakat Muhsin’e yüklü bir miras kaldığını öğrenince durumu kabullenir. Para nesnesi ortaya çıkınca, cimri kişilerin iradeleri kaybolur.

Karşı cinse tutku derecesindeki alâka, birçok komik karakterin özelliğidir. *Kokona Yattıyor*’da Çelebi Kostaki, kadın düşkünlüğüyle karikatürize edilir. Zaafı, onu zor durumlara sokar. Rus sevgilisi Maryanko ile beraberken kadının belalı âşığı gelir ve çapkın Kostaki, aceleyle oradan ayrılır. Gece mutlaka bir kadınla vakit geçirmeye mecbur olduğunu düşünen Kostaki, evine gelip eşini uyandırmaya çalışır. Kocasından habersiz şekilde baloya giden kokona evde değildir. Hizmetçileri Elenko, efendisinin zayıf yönünü bilir. Hanımefendisini kurtarmak için cazibesini kullanarak Kostaki’ye oyun oynar.

Komik karakterin tek boyutu olarak karşı cinse düşkünlük, en çok *Letafet*'te işlenir. Yaşlı lala Abdi, mesire alanına dolaşmaya gider. Falcı Naile'yi görür görmez etkilenir. Genç kız ile aralarında kovalamaca yaşanır. Oyundaki diğer kişiler, yaşananlarla alay eder. Aynı piyeste Nimet Bey, arzularına engel olamaması açısından sivriltilir. O da Abdi gibi Naile'yi taciz eder. Genç kızı kovaladığı sırada önünü göremez. Naile'ye sarıldığını sanarak yaşlı Hafize'yi kucaklar. Cimrilikte olduğu gibi kendine engel olamamak, karakterleri gülünç durumların içine sürükler.

Komik karakterlerin bir diğer özelliği, kendilerini değerlendirme yetisinden yoksun olmalarıdır. *Geveze Berber*'de Hamdi asla çok konuştuğunu kabul etmeyerek çevredekilerin kendisine taktığı “Sükûti” lakabını kabullenir. Ona göre adlandırmanın nedeni, kendisinin az ama öz konuşmasıdır. Komik karakter kendisiyle alay edildiğinin farkına varamaz. Yaşadığı dünyada, ona yönelik hiçbir olumsuzluk yok gibidir.

Komedilerde karakter yaratılırken, toplumsal kalıplara sıkça başvurulur. Özellikle meslekî gruplar ve bunlara bağlı çerçeve nitelikler, komedi yazarının odaklandığı noktalardandır. Uzun yıllar icra edilen meslek, kişinin zihinsel yapısını ve karakterini şekillendirir. Aynı meslekle uğraşanlar ya da aynı çevre içinde yaşamını sürdüren kişiler, birbirini andırır hareketlerde bulunur. Benzerlikleri o çevreden olmayan kişilerce yadırganabilir. Bergson'a göre sosyallığe zarar verebilecek düzeye erişen aykırılıklar, gülmeyle cezalandırılır. Gülme, keskinlikleri yumuşatmak için devreye girer. Az çok kalıplaşmış, çeşitleri kestirilebilecek gülünçlükler ortaya çıkar. Bunlar “meslekî gülünç” olarak adlandırılır (Bergson, 2014: 113-114).

Âli Bey'in birkaç oyununda meslekî gülünce rastlanır. *Geveze Berber*'de, kalıplaşmış berber tipi işlenir. Berber Hamdi çok konuşur, dedikodu yapar, karşısındakinin konuşmasına izin vermez, sürekli iletimde bulunur. Rukiye karakteri de çerçeve özellik gösteren komik figürlerdendir. Rukiye, sürekli komşu ziyareti yapan ve başkalarını çekiştiren yaşlı kadın tipinin özelliklerini yansıtır.

Komedi trajedinin aksine, diyalojik bir türdür. Ancak komik karakterler esasen monolojiktir. Saplantıları sebebiyle sağlıklı bir iletişim kuramazlar. Bir tek kendi id'leriyle rahatça iletişim kurabilen komik karakterler, başkalarıyla konuştuklarında dahi esasen kendileriyle diyalog hâlinindedir. Bu durum, komediye

özgü “diyalojik monolog” olarak isimlendirilebilir. Diyalog –diyalojik monolog–, iki öznenin komik iletişiminden ziyade, komik karakterin öteki karşısında özne olamayıp kendi id’iyle mevcut olmasından ibarettir (Zupančič, 2011: 70-71). *Misafiri İstiskal*’de Abdi’yle iletişim kurmayı deneyen herkes başarısız olur. İstenmeyen misafir kendisi için yapılan hiçbir imayı anlamaz. Yapılan itirazlar umurunda değilmiş gibi görünür. Abdi, Muhsin Efendi’den piyano çalıp şarkı söylemesini ister. Muhsin şarkıya başlayacağı sırada Abdi, birden avazı çıktığı kadar bağırır. İkazları duyup cevap vermesine rağmen, aynı davranışını sürdürür. Benzer bir diyalog, yemek yeme sahnesinde gerçekleşir. Çorba içileceği sırada ev sahibi, misafirlerini çorbanın limonu konusunda uyarır. Terbiyeli çorbaya limon sıkılmasına gerek olmadığını belirtir. Abdi ev sahibini onaylamasına karşın, limonu alıp çorbanın içine boca eder. Sakarlık yaparak limonu çorbaya düşürür ve Nadir Efendi’nin yanmasına sebep olur.

Geveze Berber’de de komik kişinin diyalogu, monolojiktir. Firuz acelesi olduğunu Hamdi’ye iletir. Berber elini çabuk tutacağını söylemesine rağmen oyalanır. Müşterisinin ikazlarını dikkate aldığını söyler; ancak gevezelik etmeyi sürdürür. Aynı piyeste Nesibe’nin halası Rukiye de gevezeliğiyle komikleştirilmiş karakterdir. Yeğeni başının ağrıdığını söyleyerek yalnız kalmak istediğini belirtir. Halası gideceğini söyler; fakat yanından ayrılmaz. Komik karakterlerle girilen diyaloglar, esasen monolog niteliği taşır. Öznelerarası iletişimden bahsetmek mümkün değildir.

Sonuç olarak komik karakterler, komik sekansların oluşturulmasında kullanılır. Onlarla iletişime geçmek imkânsızdır. Tek taraflı olan iletim, anlaşmazlıkların yaşanmasına neden olur. Komik karakter, tutku ile bağlı olduğu nesne ve değerlere sahiptir. Para söz konusu olunca cimrilerin gözü başka hiçbir şeyi görmez. Karşı cinse düşkün olanlar, tutkuları yüzünden gülünç olaylara sürüklenir. Zaafları, iradelerini ortaya koymalarına engel olur. Davranışları bir seçimden ziyade, otomatik olarak gerçekleşen tepkilerdir.

3.2. TEKRAR

Tekrar, güldürmek için sıkça başvuru alan bir yöntemdir. Komediye tekrar farklı şekillerde kullanılır: hareketin tekrarı, olayın tekrarı, çevrilen dolapların tekrarı –özellikle dolantı komediyalarında–, söz tekrarı, döngüsellik vb. Gerçekte komik olmayan durum ya da söz, yinelenerek komikleştirilebilir; hâlihazırda komik olan durumlar ve esprilerin etkisi, tekrarlarla daha da artırılabilir.

Henri Bergson, yaşamın hiçbir şekilde tekrar etmediğini belirtir. Komedilerde artık klasik bir biçim hâline gelen tekrar, mekanik özellikleri yansıtır. Tıpatıp aynılığın bulunduğu alanlarda, yani tekrarın mümkünmüş gibi gözüktüğü yerlerde, insan yaşamın arka planında çalışan bir mekanizmadan şüphe duyar (Bergson, 2014: 25-26). Komedilerde oyun kişilerin aynı davranışları yinelenmesi, onları nesneleştirir. Kişiyi gülünç kılan mekanikleşmesidir. Saplantılı şekilde aynı cümlelerin veya davranışın tekrarlanması, seyircinin oyun kişisini otomatik hareket eden bir nesne gibi algılamasına neden olur.

Tekrar komediyaların başı çeken tekniklerinden biridir. Ancak tekrar ve komedi arasındaki yakınlık, sadece tekniğin türe uygulanması şeklinde basite indirgenemez. Teknik olmanın ötesinde tekrar, komedilerin kurucusudur. Piyeslerde her yinelenme başarılı sayılamaz. İyi bir tekrar, eski biçimin üstünden yeni anlamlar üretir (Zupančič, 2011: 142-144). Âli Bey oyunlarında, tekrarın birçok türünü kullanır. Kimi tekrarlar farslarda olduğu gibi komik hareketlerin -sandalyeden düşme, merdivenden yuvarlanma gibi- yinelenmesi ile gerçekleşir. Bu tür tekrarlar basit denebilecek, güldürme amacıyla oyuna eklenmiş sekanslarda yer alır. Bazı tekrarlarsa oyunun olay örgüsünde işlevsellik taşıyarak yeni anlamlar üretir. Bunlar iyi kurulmuş, başarılı tekrarlardan sayılabilir.

Âli Bey'in oyunlarında entrika komedisinin özellikleri baskındır. En çok tekrar eden unsur dolantılardır. *Ayyar Hamza*'da tekrar, kurucu bir unsurdur: İnsanları kandırmada ustalaşmış Hamza, genç efendilerine yardım etmek amacıyla türlü düzenbazlıklara başvurur. Sena Bey ve Nimet Bey'in evlenmeleri için paraya ihtiyaçları vardır. Hamza her ikisinin babasına oyun oynayarak yardım eder. Muhterem ve Zuhuri Efendi'yi kandırarak gereken parayı elde eder. Yaptıkları ortaya

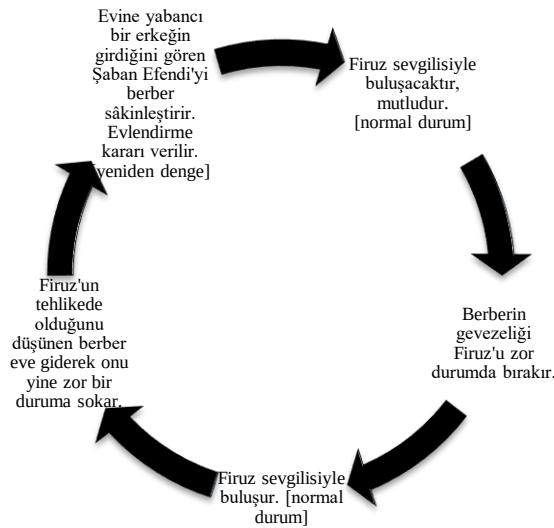
çıkınca yeni bir düzen kurarak kendini kurtarır. Böylece oyunun başından sonuna değin çevrilen dolaplar tekrar ederek komikleşir.

Kokona Yatıyor'da da dolantının tekrar ettiği görülür. Hizmetçi Elenko, kokonayı kurtarmak için birçok defa, Çelebi Kostaki'yi kandırır. Dolantılar yinelendikçe daha komik hâle gelir.

Çingirak'ta neredeyse aynı iki olay yaşanır. Birbirinin evde olmadığını düşünen eşler, sevgililerini eve davet eder. Her ikisi de aldatma planlarında kâhyalarını aracı olarak kullanır. Eşlerin sevgilileri gizlice eve gelir, benzer şekilde gizlenerek odalarına çekilir. Dolantı yinlemeleri, olay tekrarlarına örnektir.

Tekrarlar bazen başlangıçtaki konuma döner. Olay döngüsel şekilde ilerler ve döngüsellik komiğin şiddetini artırır. Doğrusal olduğunda dahi komik olan durumlar, dairesel nitelik taşıdıklarında daha çok güldürür (Bergson, 2014: 56). Âli Bey'in *Geveze Berber* oyununda döngüsel tekrar mevcuttur. Komedi oyunlarının çoğu, denge-bozulma-yeniden denge prensibine göre kurulur. Piyeste Firuz, oyunun başında sevgilisi ile buluşacağı için mutludur (denge). Tıraş olmak için evine çağırttığı berber işi uzatır ve Firuz tedirgin olur (bozulma). Tıraş olduktan sonra aceleyle sevgilisinin evine gider (denge). İşgüzar berberin Nesibe'nin evine gelmesiyle, Firuz'un eve gizlice girdiği anlaşılır (bozulma). Ardından berberin çabalarıyla durum düzelir (denge). Oyunda denge berber tarafından bozulur, ancak yeniden düzeni sağlayan kişi de berberin ta kendisidir. Olay örgüsündeki döngüsel durumu şema üzerinde göstermek mümkündür:

Şekil 3: *Geveze Berber*'de Döngüsellik



Söz ve düşüncenin tekrar edilmesi de komiktir. *Ayyar Hamza*'da söz tekrarının birçok örneği mevcuttur. Sinirli bir şekilde uşağını döven Nimet Bey, ona yaptığı hatayı itiraf ettirmeye çalışır. Herkesten sakladığı evliliğini, Hamza'nın açığa çıkardığını düşünür ve uşağını sorguya çeker. Hamza istenen haricindeki tüm düzenbazlıklarını itiraf eder. İtiraf lar tekrarlanarak komikleşir. Hamza ilk önce, efendisinin şarabını birkaç dostuyla beraber kendisinin içtiğini; fakat ona fıçının delik olduğunu söylediğini itiraf eder. Ardından sevgilisine hediye etmek için verdiği saate kendisinin el koyduğunu belirtir. Son olarak karakoncolos kıyafetine girip efendisini dövdüğünü itiraf eder. Çevrilen dolaplar giderek daha da şiddetlenir. Her defasında önceki kabahatten daha ağır bir suç itiraf edilir. Tekrarın kademeli olarak ilerlemesi, gülüncün etkisini artırır.

Söz tekrarları bir diğer yineleme biçimidir. Komedilerde sıkça başvuru lan bir güldürme yöntemi olan söz tekrarları, nedensellik içerdiğinde daha da gülünçleşir. Oğlunu kurtarmak için para vermek zorunda olan Zuhuri Efendi, beş defa “Ne halt etmeğe geminin içine girdi?” cümlesini tekrar eder. Zuhuri Efendi oldukça cimridir. Onun için para kaybetmek, oğlunun hayatının tehlikede olmasından daha sıkıntılı bir durumdur. Yinelediği her soru cümlesi, cimri adamın paraya olan tutkusunu öne çıkarır.

Hareket veya durum tekrarları da seyirciyi güldüren unsurlar arasındadır. Klişe bir örnek olarak muz kabuğuna basıp düşen kişi komiktir. Durumun gülünçlüğünü artırmak için tekrar ögesine başvurulabilir. Aynı kişinin çok geçmeden muz kabuğuna basıp yeniden düşmesi, kahkahanın şiddetini artıracaktır. Âli Bey de oyunlarında hareket ve durum tekrarlarını kullanarak, seyirciyi güldürmeyi amaçlar. *Letafet* operetinde falcı Naile, birçok defa erkeklerin tacizine maruz kalır. Birinci perdede Abdi'nin, ikinci ve üçüncü perdelere Nimet ve Manuk'un rahatsız edici davranışlarından kurtulmayı başarır. Kaçmadan önce çoğunlukla karşısındakine tokat atar. Naile her tacizde, aynı tepkiyi verir; böylece davranışı komikleşir. *Misafiri İstiskal*'de de hareketler tekrar eder. Yaşlı Nadir Efendi birçok kez kazaya uğrar: Yere düşen gözlüğünü almak isterken kâhyayla kafa kafaya çarpışır. Abdi'nin müdahalesiyle yere düşer. Kütüphanedeki nesneler başına devrilir. Sigara içmek isterken eli yanar, sandalyeden yuvarlanır, üstüne kahve dökülür vb. Yinelenen her

kaza, kendinden önce yaşanan kazayı hatırlatır. Şimdide yaşanan kaza, geçmişte yaşananlarla birleşerek daha gülünç hâle gelir.

Komik karakterler arasındaki benzerlik tekrar unsurunu hatırlatır. Kişilik yapısı özdeş şekilde karikatürleştirilmiş karakterler, aynı olaylara neden olur. *Geveze Berber*'in ilk perdesinde Hamdi, boşboğazlık ederek Firuz'u çileden çıkarır. Uyarılara asla kulak asmaz, sevgilisiyle buluşacak olan genç adamı oylar. Oyunun ikinci perdesinde neredeyse aynı durum yinelenir. Nesibe Firuz'la beraberken odaya halası Rukiye Hanım girer. Zor duruma düşen genç kadın, sevgilisini masanın altına saklar. Rukiye Hanım'ın konuşması bir türlü sona ermez. Yeğeninikazlarını duymazdan gelir. İlk perdede Hamdi, gevezeliği yüzünden Firuz'u zor durumda bırakır; ikinci perdede Rukiye, aynı şekilde yeğenini çıkmaza sokar.

Âli Bey tekrarın birçok türünü kullanır. Piyeslerde dolantılar, sözler, karakterler, hareket ve durumlar yinelenir. Tekrarlar olaylara ritim kazandırır. Komik sekansları oluşturmaın elverişli yöntemlerindendir. Yinelemeler basit bir teknik olmaktan ziyade, komedilerin kurucu öğesidir.

3.3. SEYİRCİYLE DEDİKODU YAPMAK: APAR

Komedilerde apar, seyirciyi güldürmek için kullanılan mizahî bir unsurdur. Apar “Oyuncuların sahnede, seyircilerin duyacağı ama sanki öbür oyuncuların duymayacağı biçimde kendi kendine konuşmaları” (Taner, And ve Nutku, 1966: 5) olarak tanımlanabilir. Piyeslerde aparın çeşitli fonksiyonları bulunur: Aparlar, seyircinin dikkatini istenen yöne çeker; alay etmek için kullanılır; bazen kişilerin yanlışlıklarını açığa çıkarır; olaylardaki gerilimi yükseltir. Ayrıca seyirci ile oyuncu arasında gerçekleşen bir nevi dedikodu faaliyetidir.

Barry Sanders, erkeklerin kadınlara göre daha fazla espri yapmalarını, kadınların nispeten edilgen rolde toplumsallaşmalarıyla açıklar. Esprielerin saldırgan doğası ve kadınların geçmiş yıllarda hitabet eğitiminden mahrum olmaları, onları farklı bir dilsel düzey olan dedikoduya yöneltir. Farklı kültürlerde dedikodu, esprinin daha içten ve şahsî biçimini anımsatır (Sanders, 2001: 36-39). Dedikodu ve espri arasındaki benzerlik saldırganlıkla sınırlı değildir. Hem espri hem de dedikoduda en az üç kişiye gereksinim vardır: espriyi yapan kişi, dinleyen kişi ve hakkında espri

yapılan kişi. Dedikoduda da konuşan, dinleyen ve arkasından konuşulan olmak üzere üç kişiye ihtiyaç duyulur. Dedikodu ve espri, niyetleri ve kişi sayıları bakımından benzerlik gösterir.

Mizahî bir unsur olarak kullanılan aparlar, bir tür dedikodu eşidir. Dedikodunun gereksinim duyduğu üç kişi, aparda mevcuttur. Seyirciye dönük konuşan karakter, dedikoduyu yapan kişidir. Seyirci söylenenlerin muhatabıdır. Alay edilen diğer oyun kişisi, arkasından konuşulan kişidir. Böylece apar, seyirciyi oyuna dâhil eder. Aparın bu özelliğini, *Geveze Berber* üzerinden örneklemek mümkündür:

RUKİYE – Vah kızım vah! Allah onların vücutlarını kaldırsın. Hele biz de artık sürüyle... Yemedikleri ne mum kalıyor ne ekmek kalıyor ne peynir kalıyor. Kökleri kesilesiceler evi kurutup gidiyorlar. Bundan bir ay evvel ramazaniyelik yüz tane yumurta almıştım...

NESİBE – (Kendi kendine) Bir kere ağız açıldı mı kapanmaklar bilmez. (Âli, 1289: 30)

Rukiye konuşmasına ara vermeden devam eder. Durumdan rahatsız olan yeğeni, halasının gevezeliğinden usanır ve kendi kendine Rukiye'nin boşboğazlığından yakınır. İğneleyici bir tavırla halasıyla alay eder. Arkasından konuşulan/alay edilen kişi Rukiye'dir. Yeğeni Nesibe, seyirciye hitap ederek Rukiye'nin arkasından konuşur, onunla alay eder. Aparın hedefi olan seyirci, bir anlamda dedikoduya ortak olur.

Aparlar çeşitli durumlarla eklemlenerek daha da komikleştirilebilir. *Geveze Berber*'de apar, hareket komiği ile desteklenir. Rukiye'nin ani gelişiyle masanın altına saklanmak zorunda kalan Firuz, tıpkı Nesibe gibi gevezeliğe maruz kalır. Zor durumunun yanında bir de boşboğazlığa tahammül etmek zorunda kaldığı için talihinden yakınır: “(Masanın altından başını çıkararak kendi kendine) Yarabbi sen bilirsin burada da attık” (Âli, 1289: 32). Firuz'un masanın altında saklanması, komik bir durumda olduğunu gösterir. Masa örtüsünün arasından seyirciye seslenmesi, durumu daha da gülünçleştirir.

Apar bazen oyun kişisinin yanılığlarını ortaya çıkarır. Bu durumda dedikodu özelliğinden söz edilemez. Dedikodu niteliği taşıyan aparda seyirci, konuşan fiğürün yanında olur. Üçüncü kişiye karşı yönelen saldırganlıkta, konuşan oyun kişisiyle suç ortağıdır.

Kişinin yanılığlarını yansıtan apar, çoğunlukla komik karakterlerde görülür. Alay edenle alay edilenin konumu tersine döner. Seyirci artık kendi kendine konuşan

kişinin yanında değildir. Alay edilen taraf, yanılıgısı ortaya çıkan kişidir. Örneğin *Kokona Yatıyor*'da Elenko, evin hanımını kurtarmak için Kostaki'yle yakınlaşır ve Kostaki'nin hizmetçiye karşı tavırları değişir. Elenko durumu idare eder ve kokonanın yokluğunun fark edilmesini engeller. Yanko, ikiliyi saklanarak izler. Ev sahibinin nişanlısına yaklaştığını görür ve ortaya çıkar:

YANKO – (Hiddetle) Galiba, efendin olacak bu herif seni taama düşürdü; seni bu daireye sahip edeceğine vadetti.

KOSTAKİ – (İstihza ile gülerek kendi kendine) Hey koca şaşkın, işin aslını bilmez... Bîcare kızın benim için yanıp tutuştuğunu bilmez. (Âli, 1315b: 36-37)

Kostaki hizmetçisinin kendisine âşık olduğunu düşünür. Elenko'nun nişanlısıyla alay eder. Aslında yaşananlar bir yalandan ibarettir. Alay edenle edilenin yer değiştirmesi gülünçtür. Oyun kişisi seyircinin bildiği, ancak kendisinin habersiz olduğu bir konu üzerine konuşursa gülme tepkisi ortaya çıkar (Morreall, 1997: 95). Seyirci hizmetçinin hileye başvurduğunun farkındadır; fakat Kostaki her şeyden habersizdir. Sahnenin komik olmasının nedeni, fazladan sahip olunan bilgidir.

Dedikodu nitelikleri gösteren aparlar, saldırgandır. Seyirci kendi kendine konuşan oyun kişisiyle ortaktır. Hem seyirci hem de aparı yapan kişi, üçüncü kişiyle alay eder. Yanılıgıları ortaya çıkaran aparlarda, saldırgan taraflar değişir. Kendi kendine konuşan kişi, alay edilen konumundadır. Seyircinin bildiği, ancak kendisinin bilmediği konularda konuşması oyun kişisini komik duruma düşürür. Apar her iki durumda da mizahî bir işlevde, seyircileri güldürmek için kullanır.

3.4. DOLAP ÇEVİRENİN YANINDA OLMAK

Entrika komedilerinde seyircinin merakını cezbedecek olaylar birbirine bağlanır. Olaylar oyunun boyunca düğümlenir. Piyeslerin sonunda karmaşılaşan olaylar çözülerek merak duygusu giderilir. Entrika komedilerinde merak duygusu, çoğunlukla kandıran ve kandırılan karakterlerin çevresinde oluşur. Başarılı bir entrika komedisi hareketli ve eğlencelidir. Seyirci, arkadan iş çeviren kişiyi destekleyerek eğlenceye katılır. Dolap çevirenin yanında olmak, insanın doğal dürtüsüdür:

Hiç değilse hayal düzeyinde, kandırılan olmaktansa kandıran olmak tercih edildiğinden ve doğal bir dürtünün de etkisiyle, seyirci düzenbazların yanında yer alır. Bir defa onlardan taraf olunca, artık arkadaşının verdiği bebeği iade

etmeyen çocuk gibi, iplerini elinde tuttuğu kuklayı kendisi, dilediğinde sahnede dolaştırır. (Bergson, 2014: 53)

Arkadan iş çevirme, figürlerin önünü görememesiyle ilişkilidir. Trajedilerde de benzer olaylar yaşanabilir; ancak seyircinin karakterlere yaklaşımı trajediyi komediden ayırır: Trajik kahraman da geleceği öngöremez. Trajedi seyircisi kahramanla dayanışma duygusu içinde, oyunun sonuna değin onun yanında durur. Kandırılan komik karakter de olayların iç yüzünü bilmez. Trajedi seyircisinin aksine komedi seyircisi, başına geleceklerden habersiz karakterlere yakınlık duymaz. Seyircinin gülmesi için kandırılan karaktere karşı üstünlük duygusu taşıması gerekir (Escarpit, 2016: 131). Dolantı komedyalarında alay edilen kişi, çevrilen entrikalardan habersizdir. Seyirci arkadan iş çevirenleri destekler. Alay edilen kişinin alt edilmesi, seyircinin hoşuna gider.

Âli Bey'in oyunlarında dolantı, arkadan iş çevirmelerle kurulur. Öyle ki düzenbazlık, kimi oyunların adlarına da yansır. Molieré'in *Scapin'in Dolapları* komedisinden uyarlanan *Ayyar Hamza*, bu duruma örnektir. Ayyar, "hilekâr, hilebaz, dolandırıcı" (Şemsettin Sami, 2010: 87) anlamına gelir. Oyunun başından sonuna dek, Hamza'nın düzenbazlıkları devam eder. Seyirci her daim Hamza'nın yanında yer alarak bir nevi onun suç ortağı olur.

Piyeste Muhterem Efendi, oğlunu evlendirmek ister. Ancak yaşlı adam olayların aslından habersizdir. Sena Bey, babası Mısır'dayken âşık olmuş ve gizlice evlenmiştir. Genç adam babasının yurda dönüşüyle sıkıntıya girer. Olayları çözmesi için uşağı Hamza'dan yardım ister. Oyundaki ilk dolap Hamza'nın Muhterem Efendi'yi kandırmasıyla çevrilir. Oğlunu boşatmaya karar veren Muhterem, Hamza'nın itirazıyla karşılaşır. Uşak işin mahkemeye düşmesi hâlinde, çok daha fazla rezillik çıkacağını söyler. Muhterem Efendi'nin iki yüz altın vermesi hâlinde, gelininin ağabeyinin boşanmaya razı geleceğini belirtir. Hamza düzenbazlıktaki maharetini kullanarak Muhterem Efendi'den iki yüz altın alır ve parayı Sena Bey'e verir. Hiçbir şeyden haberi olmayan yaşlı adam, kandırıldığını oyunun sonunda öğrenir. Benzer bir dolap çevirme, yine babasından habersiz bir gencin paraya ihtiyaç duyması sonucu gerçekleşir. Nimet Bey, babasının yokluğunda bir esir kıza âşık olur. Esirci genç adama, sevgilisini satın almak isteyen bir müşterinin olduğunu haber verir. Tıpkı Sena Bey gibi o da Hamza'dan yardım diler. Hamza gereken parayı Zuhuri Efendi'den almaya karar verir. Düzenbaz uşak Zuhuri Efendi'ye, oğlunun

kaçırıldığını ve korsanların beş yüz altın fidye istediklerini söyler. Hamza gereken parayı tedarik ederek Nimet Bey'e ulaştırır. Uşağın Zuhuri'ye oynadığı oyun, bununla sınırlı kalmaz: Efendisine kızdığı için yaşlı adama katiller tarafından arandığını söyler. Eğer isterse çuvalın içinde kendisini eve kadar taşıyacaktır. Ölüm korkusu duyan yaşlı adam, teklifi kabul eder ve çuvala girer. Hamza çuvalı sırtına alır, biraz yürüdükten sonra katillerle karşılaşmış gibi yapar. Kavga ediyormuş gibi sesler çıkarır ve çuvaldaki Zuhuri Efendi'yi tekmeler.

Benzer şekilde *Kokona Yatıyor*'da dolantılar, çeşitli hileler üzerinden kurulur. Hizmetçi Elenko, evin hanımının yokluğunun fark edilmemesi için birçok kez düzenbazlığa başvurur. Kostaki'nin odaya girmemesi için kapının önüne geçer. Efendisine gece vakti yemek yerse kendisine inme inebileceği konusunda uyarıda bulunur. Hizmetçinin amacı, efendisini bir an önce uyutmaktır; böylece kokonanın yokluğu fark edilmeyecektir. Elenko efendisi ısrarını sürdürdükçe yeni bir hileye başvurur. Kostaki'yi kokonadan kışkandığı yalanını söyler. Böylece çapkın adam karısını uyandırmaktan vazgeçip hizmetçisine yönelir. Düzenbazlığın komikliği, tekrar ettikçe daha da artar.

Çevrilen dolaplar ikiye ayrılır: İlki komik karakterlere karşı yapılan düzenbazlıklardır. Düzenbazlıklar, oyunun sonunda düğümlerin çözülmesine yarar. Örneğin *Geveze Berber*'de sevgilisinin evinde olduğu ortaya çıkan Firuz, zor duruma düşer. Şaban Efendi kızının yanında yabancı bir erkeğin olduğunu görünce tehditler savurur. Berber Hamdi, olayları mutlu sonuca bağlamak için Şaban Efendi'yi manipüle eder. Olayın komşularca duyulması hâlinde rezalet çıkacağını söyler. Ona göre yapılması gereken şey, iki genci birbiriyle evlendirmektir. Sonuçta düzenbazlık planı işler ve oyunun sonunda Nesibe ve Firuz'un evlenmesine karar verilir.

Letafet'te de karikatürize figürlerin arkasından iş çevrilir. Kızını istemediği biriyle evlendirmek isteyen Rızki Efendi ve damat adayı İnayet, kandırılan kişilerdir. Muhsin ve Letafet, evlenebilmek için hileye başvurmaya mecbur olur. Gerçek damat alayı namaz kılmak için evden ayrılınca Muhsin'in düzenlediği sahte alay eve girer. Muhsin nikâh kıyılmadan önce damadın yerine geçer ve imam, Muhsin ve Letafet'in nikâhlarını kıyar. Böylece kavuşmaları engellenen sevgililer, arkadan iş çevirerek evlenebilir.

Dolap çevirmenin ikinci işlevi, gerçekleri açığa çıkarmasıdır. *Çingirak*'ta eşler birbirinin evde olmamasından faydalanmak isterler. Sevgililerine haber gönderip onları eve davet ederler; kâhyaları Abdi'yi aracı olarak kullanırlar. Abdi verilen her emri yerine getirir; ancak yaşanan durumun ahlâka aykırılığından oldukça rahatsızdır. Efendilerini cezalandırmaya karar verir. Sevgilileriyle buluşan evin beyi ve hanımını, bitişik odalara yerleştirir. Birazdan sofrayı hazırlatacağını söyler ve çingırağı çaldığında salona gelmelerini rica eder. Çingirak çalındığında Faik Bey ve Naciye Hanım, sevgilileriyle birlikte dışarı çıkar. Abdi'nin hilesi gerçekleri ortaya çıkarır. Sadakatsiz eşler, aldatıldıklarını öğrenir.

Foyanın ortaya çıkışı ve işlerin tersine dönüşü de komik etki yaratır. Düzenbazlık yaptığı anlaşılan figür zor duruma düşer. Kişilerin kurtulma çabaları seyirciyi güldürür. *Ayyar Hamza*'da uşak, neredeyse herkesin arkasından iş çevirir. Yaptıkları ortaya çıktığında, durumlar tersine döner. Benzer şekilde *Misafiri İstiskal*'de ev sahibi Mümtaz, istenmeyen komşu Abdi'yi göndermek için plan yapar. Plana göre bir yere davetli olduklarını söyleyecek ve evden çıkacaklar, kısa bir süre bahçede bekleyeceklerdir. Ev sahibinin gideceğini öğrenen Abdi, böylelikle kendi evine dönecektir. Ancak Mümtaz için işler umduğu gibi sonuçlanmaz. Ev sahibi gideceğini söylese de Abdi'nin evden ayrılmaya niyeti yoktur. İstenmeyen misafir, kurulan düzeni bozar ve işler tersine döner. Ev sahibi evden ayrılır, misafir oturmaya devam eder.

Komedilerde işin terse dönüşü ve düzenbazlık, komik etkiyi yaratan bir yöntemden ziyade, âdeta biçim mahiyetindedir (Bevis, 2018: 67-68). Foyanın ortaya çıkışı ve arkadan iş çevirme, entrika komedilerinin önemli bir unsurudur. Entrika komedilerinde dolantılar, düzenbazlık yapan oyun kişisi aracılığıyla kurulur. Düzenbazlıklar olayların düğümlenip, aksiyonun artmasına neden olur. Komedilerdeki dolap çevirmeleri bir form olarak kabul etmek doğru olacaktır. Özellikle entrika komedilerinde vaka, düzenbazlıklar üzerine kurulur.

3.5. KİMLİK ÜZERİNDEN YARATILAN KOMİK

Komedilerde kişinin kimliğiyle oynamak, seyirciyi güldürmek için başvuru bir yoldur. Kimlik üzerine kurulan komiğin birçok yöntemi vardır.

Örneğin toplumsal rollerin tersine çevrilmesi (evde erkeğin kadın rolünü üstlenmesi gibi), kılık değiştirme, taklit, birini başkası sanma, statünün altüst edilmesi (efendinin uşak, uşağın efendi konumuna gelmesi gibi), karakterlerin konumları aracılığıyla yaratılan güldürü araçlarındandır.

Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* adlı incelemesinde, karnavalların resmî bayramlardan farklı olduğunu belirtir. Karnavallar insanlara geçici özgürlük alanı sunar. Her türlü statü, rütbe, engelleme ve ayrıcalıklar askıya alınır. Normalde mümkün olmayacak etkileşimler, karnaval sırasında olası hâle gelir. Kilisenin baskısı ortadan kalkar, efendilerin hükümranlılığı sarsılır. Komik edebiyat, karnaval ruhundan fazlasıyla beslenir. Onun biçim ve imgelerini malzeme olarak kullanır (Bahtin, 2005: 36-39). Hiyerarşik düzenin askıya alınması, komik edebiyatın karnaval ruhundan aldığı ilhamlardan biridir. Kölenin efendi, soytarının kral, ezilenin ezen olduğu tersyüz etme gibi durumlara komedilerde sıkça rastlanır. Mevcut durumdaki zıtlık veya uyumsuzluk, seyirciyi güldürür.

Âli Bey'in uyarlama piyeslerinde, statünün altüst edilmesiyle oluşturulan komik sekanslar görülür. Özellikle Molieré'den uyarladığı *Ayyar Hamza* 'da, uşağın efendiye karşı tavrı olayları komikleştirir. Hiyerarşik düzen aracılığıyla yaratılan mizah, Molieré'deki halk kültürü etkisini yansıtır. Piyeste birçok karnavalesk öge mevcuttur. Örneğin Hamza, birçok defa efendilerine yardım eder; ancak işlerini görmeden evvel onları yalvartmaktan büyük keyif alır. Babasından habersiz evlendiği için ne yapacağını bilmeyen Sena ve Ziba'ya böyle şeylere karışmamaya ant içtiğini bildirir. Bir şartla efendilerine yardım edebileceğini sözlerine ekler: “Ben bir daha halkın işine karışmam diye büyük yemin etmişim; lâkin ikiniz de biraz yalvarınız bakalım, merhametimi celp ederseniz belki...” (Âli, 1288: 16). Aynı şekilde Hamza, efendisinin oğlu Nimet Bey'e yardım etmeden önce, onu yalvartmayı tercih eder. Birkaç sahne önce Nimet Bey, kızgın olduğu için Hamza'ya saldırır. Fakat başındaki belaları Hamza'nın çözebileceğini fark ettiğinde, durum tersine döner. Hamza başta Nimet Bey'e yardım etmek istemez, gururu kırılır. Efendisini yalvartmadan, hiçbir şey yapmayacağını açıklar:

NİMET – Aman diyorum, daha ötesi var mı bundan? Na, getir eteğini öpeyim, işte. Affet, eşeklik ettim.

HAMZA – (Yarım ağızla) Estağfurullah.

SENA – Ee, Hamza Ağa... Artık bunun ötesi yoktur.

HAMZA – Bir daha böyle, lâıykıyla anlamadığınız şey için, birtakım bîgünahın günahına girmeyiniz. (Âli, 1288: 47)

Efendinin uşğına yalvarması, normal şartlarda gerçekleşmeyecek bir olaydır. Piyeste efendi ve uşğın konumları altüst olur. Hiyerarşik düzenin askıya alınması, gerçek hayatla sahnedeki olay arasında uyumsuzlığa yol açar. Uyumsuzluk, mizah yaratma eylemlerinden biridir. Seyircinin uşğın efendi, efendinin uşak olmasına gülmesinin nedeni, sahnedeki uyumsuzluklardır.

Oyundaki bir diğer karnavalesk/grotesk unsur şiddetle ilişkilidir. Şiddet eski zamanlardaki şenliklerde, simgesel olarak başvuru olan bir davranıştır. Örneğin Satürn Bayramı'nda soytarı kral olarak seçilir. Simgesel olarak kralın tacı ondan alınır. Soytarı-krala komik kıyafetler giydirilir, dayak atılır. Hükümdarın köle konumuna indirilmesi, halk şenliklerinin imgelerindendir (Bahtin, 2005: 226). Komedi, bu imgeyi karnavallardan ödünç alarak işler. Uşğın efendiyi dövmesi, halk şenliklerinin altüst edici yapısını anımsatır. Hamza, Zuhuri Efendi yüzünden bazı sırlarını itiraf etmeye mecbur olunca yaşlı efendisine kin duyar ve ondan intikam almak ister. Planına göre Zuhuri'ye, katiller tarafından arandığını, görüldüğü ilk yerde öldürüleceğini söyler. Efendi uşğından yardım isteyince Hamza, çuval içinde onu eve kadar taşımayı önerir. Böylece katillere yakalanmadan polise haber vermek mümkün olacaktır. Zuhuri Efendi uşğının teklifini kabul edip çuvala girer. Hamza çuvalı sırtlayıp birkaç adım atar ve katillerle karşılaşmış gibi yaparak çuvala vurur:

HAMZA – Aman! Aman! Saklanınız! Na, heriflerin biri... (Tosun ağzını taklit ederek) Ne demek! Zuhuri Efendi gibi herifi bir bıçakta çıkarmamak! Hele nerede olduğunu bir kere göstereyim... (Adi sesle) Aman kımıldanmayın! (Taklit) Alimallah deme yemindir, ben bilirdim ne yapacağımı! Elbette ben seni ele geçiririm; yerin dibine girsene yine bulur çıkarırım. (Adi sesle) Amanın! Kendinizi gözetin! (Taklit) Ee! Bana bak! Çuvalı! Ne istersiniz efendim? Sana bir beyaz mecidiye veririm, şu Zuhuri dedikleri köpek nerede bulunur, bana söyle. Siz Zuhuri Efendi'yi mi arıyorsunuz? İşte onu dedik ya. Ne yapacaksınız? Ne mi yapacağım? Evet. Şu sopa ile kemiklerini kırıp canını cehenneme göndereceğim. Efendim, yanlışınız olmalı; zira o öyle dayak yer adam değildir; onun gibi adamlara böyle muamele edilmez. Kim? Şu alçak, yüzüstü, namussuz herif mi? Affedersiniz, Zuhuri Efendi ne alçaktır, ne yüzüstüdür, ne namussuzdur; sözünüze bilerek söyleyin. Ne dedin? Sen kim oluyorsun bakalım? Ben kim olursam olayım. Öyle haysiyetli adamlara hakaret eden işte benden böyle cevap alır. Vay! O senin bildiğin mi? Evet; ne demek istersin? Ya! Öyleyse (Çuvala sopayla birkaç defa vurarak) Al bakalım onun yerine! (Bağırarak) Ay! Ay! Ay! Ay! Yavaş! Aklımı mı bozdun? Haydi git de aldığını benim tarafımdan ona hediye et! Allah'a ismarladık! Hay yerin dibine geçesi, eli kırılacak köpek! (Âli, 1288: 85-86)

Efendiye dayak atmak, onu yalvartmak hiyerarşik yapıyı altüst eder. Uşak efendi, efendi uşak konumuna gelir. Halk şenliklerinin etkileriyle komedilerde kullanılan böylesi imgeler, uyumsuzluklarıyla seyirciyi güldürür.

Normal şartlarda statüsü yüksek veya alçak kişi, tek başınayken gülünç değildir. Ancak binlerce komedi, konumları birbirinden farklı olan kişileri bir araya getirir. Onların birlikteliği komik durumlara altyapı oluşturur (Morreall, 1997: 101). Kılık değiştirmelerin pek çoğu, aslında kişide asla mümkün olamayacak özellikleri bir araya getirir. Örneğin; kadının erkek kılığına girip savaşıması, oldukça sakın olan bir kişinin kabadayı taklidi yapması, erkeğin kadın kılığına girerek sevgilisiyle buluşması gibi. Tek kişide birleşen uyumsuz nitelikler seyirciyi güldürür. *Ayyar Hamza*'da munis yaver, Hamza'nın planıyla kabadayı kılığına girer. Gerçek hayatında efendisinden çok korkan yaver, kılık değiştirince külhanî hareketler sergiler. Aslında olduğu kişiden tamamen zıt davranır. Yaverin olduğu kişi ile taklit ettiği kişi arasında zıtlık olması komiktir.

Letafet'te de bir kılık değiştirme sahnesi yer alır. Muhsin sevgilisine kavuşmak için sahte damat alayı düzenler. Gerçek alay evden ayrıldıktan sonra Muhsin, damadın yerine geçecek ve *Letafet*'le evlenecektir. Uşak ve kâhyaların hileyi fark etmemeleri için alaydaki bazı kişilerin kılık değiştirmesi gerekir. Gerçek alayda statüsü yüksek, üniformalı bir kişi olan yeniçeri ağası vardır. Muhsin'in lalası Abdi, yeniçeri ağası kılığına girerek alayın önünde yürür. Abdi'nin yeniçeri ağası gibi davranması zıtlık yaratır. Lala, şen karakterlidir; yeniçeri ağası ise ağırbaşlıdır. Karakterlerin birbirlerine tamamen zıt olup birinin ötekini yerine geçmesi komik etki yaratır.

Kişiler üzerinden güldürmenin başka bir yolu, kimliklerin karışmasıdır. Komedilerde sıkça rastlanan bir yöntem olan kiproko, "Birini başkası, bir şeyi başka bir şey sanmaktan doğan yanlışlık, yanılmaca" (Karaalioğlu, 1975:193) anlamına gelir. Kimlik karmaşası, entrikayı kurar. Yaşanan karışıklıklar seyirciyi güldürür.

Kimliği karıştırma, ötekini askıya alma faaliyetidir. Öteki, bir süreliğine mevkiinden mahrum kalır/bırakılır. Askıya alınana dönük alay etme tutumu mevcuttur. Durumun gülünç olma sebebi, kişinin askıdaki kimliğini, makamını kullanamamaya âciz duruma düşmesidir. Öteki, kendisine yüklenen nitelikleri sergileyemediği için komik şeyler olur. Seyirci ya da okuyucunun askıya alınanın

esas kimliğini bilmesi, onlarda fazladan bilgidir. Fazladan bilgi sayesinde yaşananlar, tümünden saçma olmaktan kurtularak komikleşebilir (Zupančič, 2011: 89-91).

Âli Bey'in üç oyununda kiprokoya rastlanır. *Kokona Yatıyor*'da yan evin uşağı Yanko, nişanlısının babasıyla tanışacağını düşünür. Ev sahibi Çelebi Kostaki'nin habersiz dönüşü, kimliklerin karışmasına neden olur. Uşak, Kostaki'yi müstakbel kayınpederi zanneder ve teklifsizce davranır; yakınlık kurmak için Kostaki'nin karnına hafifçe yumruk atar. Askıya alınan kimlik Kostaki'nin ev sahipliği, yani efendiliğidir. Ev sahibi karışıklığı fark eder, ancak ne yapacağını bilemez. Efendi gibi davranmaktan âciz kalır. Uşağın laubaliliğine katlanmaya mecbur olur.

Ayyar Hamza'da Zuhuri Efendi'nin kimliği karıştırılır. Nimet Bey'in sevgilisi Eda, Hamza'nın düzenbazlığını öğrenir. Yaşananları herkese anlatmak ister ve sokakta Zuhuri Efendi'yle karşılaşır. Yaşlı adama komik bir olaydan bahsedeceğini söyler. Zuhuri Efendi'yi alelade bir kişi zannetmektedir. Ona kendisinden nasıl düzenbazlıkla para alındığından, cimriliğiyle İstanbul'da şöhret bulmasından bahseder. Zuhuri kendisiyle alay edildiğini fark eder. Gururu kırıldığı için kimliğini açığa çıkaramaz.

Letafet'te de kişileri başkası sanmak, gülünç olaylar yaratır. Hafize, düğün evine gitmek için yola çıkar; fakat evin adresini bilmez. Yolda rast geldiği bir kişiye damadın evini sorar. Karşısındaki kişi aslında damat İnyet'tir. İnyet kekeme olduğu için sorulan soruyu anında cevaplayamaz. Hafize, konuştuğu kişinin damat olduğunu bilmeden İnyet'in kekemeliğini yüzüne vurur, onunla alay eder.

Kiprokonun komik olma sebebi, seyircinin askıya alınan kimlikten haberdar olmasıdır. Hata yapan karakterlerin aksine seyirci, fazladan bilgiye sahiptir. Yanko karşısındaki kişinin, kendi kayınpederi olduğunu düşünür. Ancak seyirci, onun evin efendisi olduğunu bilir. Eda Zuhuri Efendi'ye kendi komikliklerini anlatır. Seyirci, Eda'nın karşısındaki kişinin Zuhuri Efendi olduğunun bilincindedir. Hafize yol sormak bahanesiyle konuştuğu kişinin kekemeliğinden usanır. İnyet'in gerçek kimliğini bilmeden onunla alay eder. Seyirci, Hafize'nin konuştuğu kişinin damadın kendisi olduğunu bilir. Seyircideki fazladan bilgiler, yaşananları saçma olmaktan çıkararak gülünç hâle getirir.

3.6. SÖZEL MİZAH

Mizahî türlerde dil kullanımı oldukça önemlidir. Dil, kimi zaman komiği anlatırken kimi zaman bizzat komiği yaratır. Komiği anlatan dil, farklı kültürlere uyarlanabilir ve tercüme edildiğinde çoğunlukla gülünçlüğü yitirmez. Fakat komiği yaratan dili tercüme etmek zordur; çünkü mizahî unsur, bizzat üretildiği dilin içindedir.

Dilin komik etki yaratabilmesinin sebebi, insan yapımı olmasıdır. O, insanın düşünme şekillerine göre düzenlenen bir varlıktır. İçinde yaşamın canlılığı mevcuttur. Bu canlılık kusursuz olmadığından, komik potansiyeli taşır (Bergson, 2014: 83). Dil güldürme aracı olarak, birçok şekilde kullanılabilir. Örneğin konuşma prensiplerinin yok sayılması, kesimsel dilin uygunsuz yerde konuşulması, her türlü espriler, abartılar, çift anlamlı sözlerin zikredilmesi, dil sürçmeleri gibi kullanımlar gülünçtür.

Âli Bey, oyunlarında dildeki komik potansiyelden faydalanır. Değineceğimiz ilk potansiyel, konuşma ilkelerinin çiğnenmesidir. Dile ilişkin bütün konuşucuların hâkim olduğu, birtakım genel geçer kurallar mevcuttur. Eğer kurallar ihlâl edilirse sağlıklı iletişimden söz edilemez. Bunun sonucunda komik durumlar yaşanır. Temel konuşma ilkelerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Nicelik: İletişim kurulurken yeterli bilgi verildiğinden emin olunmalıdır. Eğer sözün doğruluğuna inanılmıyorsa konuşulmamalıdır. Eksik bilinen konular üzerine demeç verilmemelidir.
2. Nitelik: Konuşurken gerçekçi olunmalıdır. Karşı tarafın talep ettiği bilgi verilmelidir. Konuşurken lüzumsuz ayrıntılardan kaçınılmalıdır.
3. Bağlantı: Konuyla alâkası olmayan sözler edilmemelidir. İlgisiz olaylara değinilmemeli, konunun can alıcı noktası anlatılmalıdır.
4. Biçim: Örtük anlam kullanılmamalıdır. Anlam kapalılığı mümkün oldukça engellenmelidir. Bulanıklık önlenmeli, açık konuşulmalıdır. Konuşma kuralları çizgisinde, düzgünce iletişime geçilmelidir (Özünü, 141-151).

İlkelerin görmezden gelinmesi, komik durumları ortaya çıkarır. Ayyar Hamza'nın ilk sahnesinde Sena Bey, yaverle karşı karşıyadır ve babasının geleceğini haber aldığı için oldukça heyecanlıdır:

SENA BEY – *İşte bu fena havadis! Ee şimdi pederim geliyor ha?*

YAYER – *Evet efendim.*

SENA BEY – *Bu sabah mı?*

YAYER – *Bu sabah.*

SENA BEY – *Beni de evlendirecek öyle mi?*

YAYER – *Evet efendim.*

SENA BEY – *Zuhuri Efendi'nin kızını mı almak istiyor?*

YAYER – *Evet, Zuhuri Efendi'nin kızını. [...]*

SENA BEY – *(Hiddetle) Sen de söz söylemeğe nazlanıyorsun! Tekmil hikâye etsene!*

YAYER – *Başka hikâye edecek bir şey kaldı mı? Siz hepsini saydınız, işte benden iyi biliyorsunuz. (Âli, 1288, 3-4)*

Sena, soracaklarını parça parça dile getirir; yaver de cevapları toplu şekilde vermemekte kararlıdır. Konuşma ilkelerini göz ardı ettiklerinden, ikili arasında düzgün iletişim kurulamaz. Sonucunda gülünç bir durum ortaya çıkar.

Bir diğer komik sekans, Nimet Bey ve Hamza arasında geçer. Onlar da konuşma ilkelerini çiğneyerek iletişim kurmayı dener. Babasına gammazlandığını düşünen Nimet Bey, uşağa yaptığı hainliği itiraf ettirmek ister; ancak sözlerini açıkça dile getirmez. Konuşmanın biçim ilkesini çiğneyerek anlam bulanıklığına yol açar. Hamza istenen itirafı tam olarak algılayamaz. Nimet Bey'in beklediği itirafın aksine, başka düzenbazlıklarını açıklar.

Çingirak'ta konuşmanın biçim ilkesi çiğnenir. Evin hanımı Naciye, kocasının yokluğundan faydalanarak sevgilisini eve davet etmeye karar verir. Planını gerçekleştirmek için uşağı Abdi'yi aracı olarak kullanmak ister. Naciye, uşakla açıkça konuşamadığı için sözleri anlam kapalılığına neden olur:

NACİYE – *Ah Abdi seviyorum.*

ABDİ – *Ya ben hanımefendi, ya ben, kalbimde bir ateş var. Onu söndürecek ancak sizsiniz, ben de seviyorum.*

NACİYE – *Sen de mi seviyorsun? Yaa... Aşk-ı muhabbet ne olduğunu sen de biliyorsun ha?*

ABDİ – *Ah hanımefendi, ben de insan değil miyim? Tabii bende de kalp, gönül olmaz mı?*

NACİYE – *Ah Abdi! Ben çıldırışıya seviyorum.*

ABDİ – *Ah! Ben de çıldırıyorum hanımcığım.*

NACİYE – *Kimin için?*

ABDİ – *Sizin için.*

NACİYE – *Nasıl? (Kulağından tutar.) (And, 1970c: 149)*

Naciye konuşma ilkelerini çiğner. Sözleri birçok anlam üretir. Böylece Abdi, hanımının kendisine âşık olduğunu düşünür. Seyirci aslında Naciye'nin niyetini bilir. Abdi'nin anlamı yakalamaktaki başarısızlığı olayı gülünçleştirir.

Geveze Berber'de de konuşma ilkeleri çiğnenir. Piyeste Hamdi ve Rukiye, devamlı gevezelik eder. Konuşmalarında gereksiz ayrıntılardan bahsetmeleri laf kalabalığına neden olur. Konuşmanın nitelik ilkesini göz ardı edilir. Ayrıca bu iki geveze kişi, iletişime geçtikleri kişilerin söylediklerini dinlemezler ve konuyu alâkasız yönlerle çevirir. Böylece hem nitelik hem de bağlantı ilkesi çiğnenir.

Konunun ihmâl edilmesi gereken noktasına odaklanmak komiktir. *Geveze Berber*'de Firuz Bey, uşağından bir berber bulup eve getirmesini ister. Uşak berberle alâkalı gereksiz sorular sorar:

HURŞİD – (Oda kapısının önüne kadar gidip döner.) İşi bitecek gibiyse bekleyeyim mi? Yoksa...

FİRUZ – Canım başkası dururken beklemeğe hacet ne?

HURŞİD – (Yine kapının önüne kadar gidip döner.) Acaba Hıristiyan getirsem olur mu?

FİRUZ – (Biraz hiddetle) Ee uzatıyorsun artık! Ne olursa olsun bir berber al da getir.

HURŞİD – (Hakeza) Şüphesiz eli çabuk ve usta...

FİRUZ – (Hiddetle) Ne söz anlamaz herifsin be. Ne olursa olsun diyorum, ne olursa olsun!

HURŞİD – (Kapıdan dışarı çıkıp yine içeri girer.) Mesela genç olmuş ihtiyar olmuş...

FİRUZ – (Ziyadece hiddetle) Hurşid beni çıldırtıyorsun, yıkıl git! Vallahi tepelerim! (Âli, 1289: 3-4)

Diyaloğun komik olma sebebi, Hurşid'in ihmâl etmesi gereken hususları dikkate almasıdır. Firuz için berberin kimliği önemsizdir. Ancak Hurşid berberin inancını, el becerisini, işinin olup olmamasını, yaşını ve malzemelerini öne sürerek konunun gereksiz kısımlarını vurgular.

Dille kurulan komik sekanslarda, konuşucuların yaptığı hatalar kadar, dinleyicinin kusurları da ön plandadır. *Misafiri İstiskal*'de kişiler, Nadir Efendi ile sohbet etmek istediklerinde, sağırılık engeliyle karşılaşır. Kulakları ağır işiten yaşlı adam, söylenenleri yanlış anlar; diyaloglar komikleşir. *Çingirak*'ın iki aptal figürü Sadık ve Gülfişan'la da sohbet etmek mümkün değildir. Algılamada güçlük yaşayan hizmetçiler, efendilerini sinirlendirir. Faik Bey, Gülfişan'ı cezalandırmak için genç kızın kulağını çeker; Sadık, canının yandığını söyleyerek feryat eder. Durumun garipliğini Faik Bey, "Vücudunuzda cereyân-ı elektirikiye mi var?" sorusuyla ifade

eder. Sadık söyleneni yanlış anlar ve “Evet efendim. Ciğerci Yani’nin Aleko ile kavgası var.” (And, 1970c: 144) cevabını verir. Kelime grubunun telaffuz benzerliği, yanlış anlamanın tamamen saçma olmasını engeller. Söyleyiş benzerliği olan kelimeleri yanlış anlama, geleneksel Türk tiyatrosunun da sıkça başvurduğu güldürme tekniklerindendir.

Osmanlı Devleti’nin kozmopolit yapısı, gülmecenin önemli kaynaklarından biridir. İmparatorluğun parçalanması ve ulusal devletlerin kurulmasıyla, kaynağın kullanımı giderek azalır (Fenoglio ve Georgeon, 2000: 97). Âli Bey’in eserlerini kaleme aldığı dönemde, devlette ayrılıkçı hareketler görülmekte, ancak Osmanlı’nın çokuluslu yapısı devam etmektedir. Bu yüzden Âli Bey, geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi, çokuluslu yapıdan faydalanır. Piyeslerde kozmopolitliğin yansıması olarak Ermeni, Rum ve Çingene figürleri görülür. Kişiler kendi ulusunun özelliklerini yansıtır, Türkçeyi kendilerine has bir telaffuzla konuşurlar.

Kozmopolit devlet yapısı sonucu, piyeslerde kesimsel dilin kullanıldığı görülür. Kesimsel dil, standart dilin dışında kullanılan dildir. Kendine özgü nitelikleri vardır. Standart dille aralarında çoğunlukla zıtlık ve uyumsuzluk bulunur. Zıtlık ve uyumsuzluk, mizah yaratma biçimlerindendir. Kesimsel dil ile ölçünlü dilin uyumsuzluğu komiktir. Standart dil tektir; ancak kesimsel dilin birçok çeşidi vardır (Özünü, 1999: 186). *Letafet*’te Manuk, Osmanlı Ermenilerinin tipik Türkçesiyle konuşur. Kızcağız, kurban ve yanak gibi sözcükleri ‘hızcağız’, ‘hurban’, ‘yanah’ şeklinde telaffuz eder. *Misafiri İstiskal*’de Anadolu Memiş’in de kendine has bir söyleyiş tarzı vardır. ‘Gözel emme’, ‘ni şekil’ gibi söyleyişleri, standart dilin dışındadır. Standardın dışındaki kullanımlar, seyircinin zihnindeki kalıplara uymadığı için gülünçtür.

Kokona Yatıyor’da Yanko, sevgilisiyle karşılaştığında kibar kesimlerin dilini taklit etmeye çalışır:

YANKO – (Dışarı çıkıp tekrar girer ve ehemmiyetle selam verir.) Kokoniçe...

Çâkeriniz... Şey... Zat-ı âlî... Uyduramadık. Hasılı keyifler?

ELENKO – Hah hah hah! Amma tuhaf!

YANKO – Zannederim ki kibarca muameleyi epeyce yapabiliyorum ha? Elbette!

Öyle alışılmış... Zorla olmaz ya... Kibarlığa alışılmış... (Âli, 1315b: 4)

Konuşucunun beceriksizliği, seyircinin zihnindeki kalıpla tezat yaratır. Kesimsel dil, o topluluğa ait olmayan kişiler tarafından konuşulduğunda komiktir.

İki anlam katmanına gönderme yapan sözel ürünler gülünçtür. Sadece anlam üzerinde oynanmaz: Tek bir formda, iki anlam karşıt niteliktedir. Çift anlamlık çoğunlukla tezatlık ve cinsellik barındıran anlam ile cinsellik barındırmayan anlam arasındadır (Morreall, 1997: 104). Esprilerde olduğu gibi ikili yapıların temelinde, cinsellik ve saldırganlık vardır. *Kokona Yatıyor*'da her iki anlam alanına çağrışım yapan, dilsel kullanım örneği mevcuttur. Evin hizmetçisi, kokonanın uyuduğunu söyleyerek Çelebi Kostaki'nin yatak odasına girmesine izin vermez. Kostaki bunun üzerine, "Uyuyorsa uyandırırım. Tuhaf şey, birinci defa değil ya bu! (Kendi kendine) Biz onu daha ne derin uykulardan uyandırdık." (Âli, 1315b: 13) der. Cümlelerin komikliği, onun "double entendre" olmasından, yani bir anlamının müstehcenlik taşımasından kaynaklanır. Cümle bir taraftan uykuya gönderme yaparken, diğer taraftan cinsel ima taşır.

Ayyar Hamza oyununda da bir yönüyle saldırganlık ve müstehcenlik içeren sözlere rastlanır. Düzenbaz uşak Hamza, Sena Bey'in para bulmasına yardım edecektir. Gereken altınları, genç adamın babasından almayı planlar. Sena Bey tereddüt eder; babasının durumu fark edeceğinden korkar. Hamza efendisini sakinleştirir. Genç adamın babasının akıl sermayesi yönünden kıt olduğunu söyler: "Her ne kadar babanızsa da onunla sizin beyninizde dağlar var; burasını herkes bilir. Güya sizin babanız o değilmiş de âdet yerini bulsun diye size babalık ediyormuş" (Âli, 1288: 48). Diyalogun komik olma sebebi, çift anlam üretme potansiyelidir. İlk anlam katmanında, baba ve oğlun gerçekten de zıt karakterler olduğu vurgulanırken ikinci anlam saldırgancadır ve müstehcenlik içerir. Sena'nın babasından farklılığı, babasının başka bir kişi olma ihtimâliyle açıklanır.

Oyunlarda dille yaratılan diğer komiklikler alay ve benzetmelerdir. Neredeyse her oyunda komik karakterlerin kişiliği, zekâsı ya da dış görünüşüyle alay edilir. Benzetmeler de çoğunlukla alaycıdır. Alayın komikliğini, üstünlük kuramına göre açıklamak mümkündür. Seyirci kendini komik karakterlerden daha üstün görür, onlarla empati kurmaz. Diğer figürlerin komik karakterlerle alay etmesi, seyircide acıma duygusu uyandırmaz. Yapılan iğnelemeler saldırgandır. Aşağı görülen kişi, saldırganlıkla cezalandırılır. Ortaya çıkan tatmin, rahatlatıcı ve güldürücüdür.

3.7. HAREKET VE ŞİDDET

Göstermeye bağlı bir tür olan komedi, seyirciyi güldürmek için hareket unsurundan yararlanır. Hareketle oluşturulan komik sekanslar, oyunlarda farklı şekilde ortaya çıkar. Abartılı jest ve mimikler, tekrar eden, mekanikleşen davranışlar, dalgınlık yaşanan sakarlıklar ve fiziksel şiddet, hareket komiğinin tipik göstergelerindendir.

Türk komedi tarihine bakıldığında, sözel komiğin çoğunlukla hareket komiğiyle desteklendiği görülür. Karagöz, ortaoyunu, köy seyirlik oyunları ve meddah gösterilerinde temel mizahî öge söz komiğidir. Devinime dayanan gülüncün esas fonksiyonu, dilsel komiği desteklemektir: Karagözde, ters anlamaların sonunda kavga yaşanır; ortaoyununda ise figürlerin yinelenen mekanik hareketleri, söz komiğini tamamlar (Türkmen ve Fedakâr, 2009: 99-101). Modern anlamda kaleme alınan birçok tiyatro oyunu, geleneksel sahne sanatlarındaki şiddet ögesini kullanır.

Geleneksel tiyatro türlerinde şiddet, bazı yönleriyle farklılık gösterir. Ortaoyununda canlı oyuncuların olması, Karagöz'e nazaran hareket komiğinin özgürce sahnelenmesini sağlar. Dayak ve şiddet, ortaoyununda da mevcuttur; oyuncular dayak atıyormuş/yiyormuş gibi davranır. Ancak şiddet, karagözde ritüel etkileri taşır. Ortaoyununda ise eğlendirmeye yönelik bir hüner olarak yer alır (Ünlü, 2007: 39). Karagöz ve köy seyirlik oyunlarındaki şiddet, Bahtin'in terimiyle karnavalesk/grotesk bir unsurdur. Oyunlardaki dayak atmalar cinsellik, ölüm ve yeniden dirilme gibi törensel tesirler içerir.

Komik hareketin de tıpkı söz komiği gibi, "ikili bir şeyi, öbür türlü uyumlu veya organik bir bütün olarak algılanacak şeydeki temel bir çatallanmayı açığa çıkarır ve bu alanda önceden varolan, kökensel bir ikiliğe işaret ettiği söylenebilir" (Zupančič, 2011: 112). Âli Bey de oyunlarında, komik etki uyandırmak için hareketin gülünç olma potansiyelini kullanır. Sandalyeden düşme gibi klişeler, makineyi andıran yeknesak davranışlar, şiddet boyutuna varan tacizler, statüyü altüst eden devinimler ve geleneksel Türk tiyatrosunda kalıp niteliği kazanmış davranış biçimleri, oyunlarda harekete dayanan mizahî unsurlar olarak sayılabilir.

Komik hareket başlı başına seyirciyi güldüren bir unsurdur. Âli Bey piyeslerinde, hareketleri tekrar ettirir ve abartılarla destekler. Böylece sahnenin

komikliği artar. *Geveze Berber*'de Hamdi, görgü kurallarına aldırmayarak Firuz Bey'in suratına aksırır. Gülünç etkinin artması için aksırma, üç defa tekrar eder. *Misafiri İstiskal*'de Nadir Efendi, sürekli kaza geçirir: Oyunun ilk sahnelerinde kâhya ile çarpışarak yere yuvarlanır. Abdi'nin sırtından tutmasıyla düşer. Kütüphanenin önünde otururken Abdi gelir. Yaşlı adamın başına kitapları devirir. Yemek masasında otururken sandalyeden yuvarlanır. Üzerine sıcak kahve dökülür, sigarasını yakarken eli yanar vb. Komik hareketlerin bir kısmında, oyun kişileri tetikleyici rol üstlenir. Yapılan sakarlıklar, kazaya uğrayan kişi için rahatsız edici sonuçlar doğurur.

Hareket komiğinin tekrar ettiği durumlarda, kişilerin davranışlarının otomatikleştiği görülür. "Canlı üzerinde kabul bağlanmış gibi duran mekaniklik" insanları geçici olarak nesneye dönüştürür. İnsanın ardında çalışan makine intibai kadar, insanın seyircide eşya izlenimi uyandırması da komiktir (Bergson, 2014: 40). Nadir Efendi düşüşleriyle, âdeta bir "yuvarlanma makinesi" gibi davranır. Nadir Efendi, öteki tarafından kullanılan bir mekanizmaya benzer.

Oyunlarda insanın nesne konumuna getirilmesi gülünçtür. *Çıngırak*'ın iki ahmak hizmetçisi Sadık ve Gülfişan, mekanik davranışlar sergiler. Hatta uşaklar, bizzat kendilerini eşyaya benzetirler:

FAİK – Sersemler ne yapıyorsunuz? Ben Sadığa dışarı çık diyorum, ikiniz de beraber gidiyorsunuz.

SADIK – Efendim ben lokomotif, o da vagonum, ayrılamayız efendim.

FAİK – Utanmazlara bak! (Sadığın kulağını çeker.)

GÜLFİŞAN – Aman kulağım!

FAİK – Bak şu rezileye! (Gülfişan'ın kulağını çeker.)

SADIK – (Kulağını tutarak) Aman can kurtaran yok mu?

FAİK – Bu ne rezalet. Ben kızın kulağını çekiyorum sen bağıryorsun, senin kulağını çekiyorum Gülfişan bağıryor.

SADIK – Efendim vücudumuz telefon gibidir. Acıyı çabuk hissederiz de birbirimize yardım ederiz. (And, 1970c: 144)

Hareket ve şiddet, toplumsal sınıflar arasındaki mesafeli ilişkiyi sarsar. Efendi ve uşağın konumları, şiddet uygulanarak altüst edilir. Şiddet bazen bilinçlidir, efendinin iktidarını geçici olarak askıya alır. Bazen de farkında olmadan uygulanır. *Ayyar Hamza*'da şiddet, efendiye bilinçli olarak gösterilir. Hamza birtakım sırlarını, efendisi Zuhuri yüzünden ifşa eder. Şiddete başvurarak efendisinden intikam almaya karar verir. Efendisini çuvalın içinde eve taşınmaya ikna eder. Yürüdüğü sırada haydutlarla karşılaşmış gibi yaparak defalarca çuvalı tekmeler.

Kokona Yatıyor'da uşak ve efendinin teklifli ilişkisi, bilinçsizce sarsılır. Elenko, nişanlısı Yanko'ya, ev sahiplerinin akşam evde olmayacaklarını haber verir. Gece üvey babası ve nişanlısı için yemek hazırlayacağını söyler. Sonraki sahnelerde Kostaki eve gelir ve Yanko'yla karşılaşır. Uşak, Kostaki'yi gördüğünde onun müstakbel kayınpederi olduğunu düşünerek samimi davranır. Dostluğunu göstermek için karnına şakadan yumruk atar. Gerçek kimliklerin açığa çıkmasına kadar, efendi ve uşağın konumları eşitlenir.

Şiddetten kaynaklanan komik, birtakım yan unsurlarla desteklenir. Hamza'nın uyguladığı şiddet komiği, çevirdiği dolaplarla artırılır. Yanko'nun durumunda uyumsuzluk mevcuttur. Normal şartlarda uşağın efendiye karşı laubali davranması imkânsızdır. Oyun kişinin bilmeyip, seyircinin sahip olduğu fazladan bilgi -Kostaki'nin aslında efendi olması-, hareket komiğinin gülünçlüğü artırır.

Soytarıca hareketlere ya da sakarlık sonucu yaşanan kazalara gülünmesinin nedeni, onların aşırı ve uygunsuz olmalarıdır. Olması gereken enerji harcamasından daha fazla çaba sarf edilmesi seyirciyi güldürür. Abartılı mimiklerin, bedenin aldığı garip biçimlerin gülünçlüğüne sebebi, bunların abartılan ya da saçma hareketlerin sonucuymuş gibi algılanmalarıdır (Freud, 2016: 220). *Kokona Yatıyor*'da sevgilisiyle konuştuğu için heyecanlanan Yanko, tabureye oturur. Oturduktan sonra arkasına yaslanmaya kalkar ve yere düşer. Aceleci davranması uşağı komik duruma sokar. Ufak bir çabayla gerçekleştirebileceği devinim için fazla enerji harcar. Tabureden düşmesi, harcamayı sürdürür. Hareketin komik olmasının sebebi, Yanko'nun fazladan harcadığı enerjidir.

Olması gerekenden daha fazla çaba harcama, dolantılarda da görülür. Örneğin *Geveze Berber*'de yakalanmaktan korkan Firuz, örtülü masanın altına saklanır. Klişe bir durum olarak masa altına saklanmak başlı başına komiktir. Bu komik sekans, uyumsuzlukla desteklenir. Firuz saklanarak -az çaba sarf ederek- içine düştüğü zor durumdan kurtulabilecektir; fakat berberin gelip onun foyasını ortaya çıkarması, genç adamı daha sıkıntılı duruma sokar. Böylece Firuz, sarf etmesi gerekenden çok daha fazla enerji harcar. Uygunsuz durumu sevgilisinin babasına açıklamaya mecbur olur.

Hareket ve şiddetin komikleştirildiği bir diğer oyun *Letafet*'tir. Piyeste şiddetin yöneldiği bir kişi vardır. Onun çevresindeki devinimler gülünçleştirilir. Falcı

Naile, rahatsız edici erkeklerin tacizlerine maruz kalır. İlk perdede Muhsin'in lalası Abdi, genç kızı mesire alanında kovalar. Naile ikinci ve üçüncü perdede, Manuk ve Nimet'in hareketlerine katlanır. Her seferinde zekâsını kullanarak rahatsız edici kişileri alt etmeyi başarır. Manuk ve Nimet'e birçok kez tokat atarak intikamını alır. *Letafet*'te de hareket, çeşitli mizahî unsurlarla desteklenerek daha da komikleştirilir. Nimet, Naile'yi yakalamaya çalışırken yaşlı Hafize'yi kucaklar. Onunla birlikte yerer yuvarlanır. Düşüş, uyumsuzlukla desteklenir. Nimet'in düşüncesi ile yaptıkları arasında zıtlık ortaya çıkar. Niyet ve davranışın birbirine uymaması, sahneyi komikleştirir.

Komedilerde düşüş, hareket komiğinin bir türüdür. Düşüşün iki boyutu vardır: İlki küçük düşüştür. Bu düşüş, sakarlık sonucu sandalyeden düşme örneğinde olduğu gibi ufak kazalardır. İkincisi büyük düşüştür. “Cennetten kovulma, büyük tasarımın gereklerini karşılamakta başarısızlık.” Oyunlarda karakterin düşüşüne gülmek, kendi düşüşümüzü unutmaktır. Seyirci hiçbir zaman düşmemiş gibi rol yapar. Esasen kişi hep düşmüştür. Başkasının düşüşüne gülerken, her daim kendimize güleriz. Kendimize gülmek için gereken “benlik bölünmesi” kuvvetini alışkanlıkla ediniriz. Buna çifte bilinç adı verilir (Parvulescu, 2017: 155-156). Geleneksel ve modern komediler, düşüşün her iki türünü de yansıtır. Küçük düşüşler komik sekansları oluşturmada işlevseldir. Haliya takılıp yere serilme, kapıya çarpıp düşme gibi ‘küçük düşüş’ler, sahneyi hareketlendirir.

Piyeslerdeki bazı olaylar, seyirciyi standart olanı farklı bir bakışla değerlendirmeye sevk eder. “Tökezleyen kişi, yürümenin gramerini görmemizi sağlar, tıpkı kekemenin konuşmanın gramerini görmemizi sağladığı gibi.” Tökezleyen kişi, insanın yabancılaştığı hayvansal doğasını açığa çıkarır. Tavırlardan yoksun bir şekilde, bedensel özümüzü tökezleyip düşen kişi sayesinde fark ederiz (Sanders, 2001: 25-30). Komedilerde düşme, sahnedeki figürün başarısızlığını -aynı zamanda seyircinin kendi başarısızlığını- gösterir. Ayrıca insanın taşıdığı uygarlık yükünü, geçici olarak sırtından alır. Seyircinin kendi çıplak doğasını fark etmesini sağlar.

Âli Bey'in oyunlarında, geleneksel tiyatronun etkileri görülür. Etkilenmenin en belirgin olduğu oyun *Çıngırak*'tır. Abdi'nin başından geçen garip olaylar, ortaoyununda Kavuklu'nun rüya muhaveresi bölümünde anlattıklarına benzer.

Abdi'nin başından geçenler de rüyayı andırır. Ayrıca piyeste, ortaoyununun hareket kalıplarına rastlanır. Abdi başından geçen olayı anlatmadan önce, sandalyeye oturur. Ayaklarını sallarken kundurası fırlayarak Faik Bey'in suratına çarpar. Bu komik sekans, ortaoyunundaki terlik sektirmeye oldukça benzer. *Çingirak*'ta geleneksel Türk tiyatrosunun etkisi yoğundur; ancak orijinal metnin elimizde bulunmaması ve tuluatçıların metin üzerinde oynamalar yaptığı hesaba katılmalıdır. Geleneksel unsurların, metne sonradan dahil edilme olasılığını göz ardı etmemek gerekir.

Mizahî unsurlara bütünsel açıdan bakıldığında, her unsurun abartıldığı görülür. Komik karakterler gevezelikleri, cimrilikleri, hovardalıkları ya da rahatsız edicilikleriyle sivriltilir. Kişiler tek yönleri ile abartılarak gülünçleştirilir.

Tekrar eden olaylar, çeşitli sakarlıklar, şakalar da abartılır. Olayın sürekli tekrar etmesi veya bütün talihsizlikleri aynı figürün yaşaması, karakterlerin arkalarından çevrilen işleri asla fark etmemesi, abartı öğelerine örnektir. Abartı, seyirciyi güldürmek için başvuru en temel yöntemlerden biridir. Abartı mizahı, güldürme işini seyirciye “umduğundan azını değil, fazlasını vererek” gerçekleştirir (Çelik ve Koçsoy, 2004: 105). Kişilerin karikatürleştirilmesi, olayların yinelenmesi, devinimlerde fazla enerji harcanması gibi unsurlar sahnede uyumsuzluk yaratır. Uyumsuzluk gülme tepkisini ortaya çıkarır.

Mizahî unsurların bir diğer özelliği, çoğunlukla ikili yapıya sahip olmalarıdır. İkilik de abartı gibi uyumsuzluğa neden olur. Birbirine tamamen zıt figürlerin yan yana gelmesi, sözün iki anlam katmanına gönderme yapması ve seyircinin olayı/oyun kişisini standart olanla karşılaştırması, ikili yapıyı meydana getirir. Gülme üzerine geliştirilen kuramlarda, karşılaştırmının gülünç etki yarattığı belirtilir. Seyirci karikatürize edilmiş bir figürü karşısında gördüğünde, onu ya kendisiyle ya da normal olanla karşılaştırır. İki cephe arasındaki farkın büyüklüğü komikliği artırır.

Komik edebî türlerde karşılaştırmadan -uyumsuzluktan- faydalananak güldürmenin bir diğer yolu, günlük hayatta bir araya gelmesi imkânsız olan kişileri yan yana getirmektir. Âli Bey'in oyunlarında da uyumsuz figürler birlikte yer alır. *Geveze Berber*'de Firuz'un uşağı, efendisinin emirlerini bir türlü yerine getirmez. Lafı sürekli uzatır ve gitmek bilmez. Öte yandan Firuz'un yaveri, daha emrin bitmesini beklemeden işe koşar. Firuz tez canlı yaver karşısında emrini

tamamlayamaz. Uşak ve yaverin mizaçları abartılır ve kişilik özellikleri birbirine tamamen zıttır. İki karşıt karakterin bir arada bulunması, sahneyi komikleştirir.

Komedilerde bazen olaylar, imkânsız mümkün kılabilir. Seyirci, yaşananları standart olanla karşılaştırır. Standart ile sahnede olan arasındaki fark ne kadar büyükse gülme, o denli şiddetlidir. Örneğin uşağın efendisine karşı laubali tavırlar sergilemesi, normal karşılanmaz. Ancak komedilerde efendi-uşak arasındaki statü altüst edilir. Hükmedilen hükmedene dönüşebilir.

Mizahî unsurlar sürpriz içerir. Fakat sürpriz, komik türlere göre çeşit gösterir. Örneğin şakalar ve komedi oyunlarında sürpriz, farklı bir yapıdadır. Şakalarda tatmin daima sonda gerçekleşir, sürpriz sonda yer alır. Komedilerde ise sürpriz bir nevi anahtardır. Başlangıçtaki gülünç, müteakip komik sekansları tetikleyen, onları birbirine bağlayan ögedir (Zupančič, 2011: 134). Sürprizler, komedide beklenendir; fakat sonunda seyirciyi şaşırtmayı başarır. Örneğin *Misafiri İstiskal*'de Nadir Efendi'nin kâhya ile çarpışıp yere düşmesi, ilk hareket komiğidir. Sonraki sekanslarda istenmeyen misafir Abdi'nin çevresinde gelişen olaylar, hareket komiklerini birbirine eklemeler. Nadir'in her düşüşü seyircinin umduğu bir devinimdir, ancak beklenti şaşırmaya engel değildir. Şakaların aksine komedi, tatmini belirli aralıklarla gerçekleştirir. Komik sekanslar arasında, bir nevi süreklilik mevcuttur. Böylece tatmin piyesin geneline yayılır.

SONUÇ

Tanzimat Fermanı ve getirdiği yenilik fikri, pek çok alanda köklü değişikliklere neden olur. Edebiyat da yenilik düşüncesinden etkilenir. Daha önce denenmemiş türler ve o ana dek işlenmemiş konular, edebiyat sahasında kendini gösterir. Yeni mizah edebiyatının öncülerinden olan Âli Bey, çağdaşları gibi yenilik fikrinden etkilenir. Yazarın yapıtları, türlerinin ilk örneklerindendir.

Âli Bey, 1846'da İstanbul'da doğar. Erken yaşlarda memuriyet hayatına atılır. İlk kalem tecrübelerini gerçekleştirdiği Tercüme Odası'na, henüz on beş yaşındayken girer. Başarısı sayesinde, devletin birçok farklı kademesinde görev alır. Sıhhiye Dairesi'nde mümeyyizlik yaptıktan sonra, Meclis-i Sıhhiye üyeliğine seçilir. Karantina başkâtipliğine kadar yükselir.

Âli Bey memuriyetinin ilk döneminde, birçok Avrupa ülkesini ziyaret eder. Sıhhiye komiseri olarak, Tuna Nehri civarında ve Eflak-Boğdan'da görev yapar. Konferans için iki ay süreyle Viyana'da bulunur. Genç yaşlarda mülkî göreve getirilir. Önce mutasarrıf olarak Tulça'ya, ardından gizli görevle Romanya'ya, kısa bir süreliğine Varna'ya tayin edilir. 93 Harbi'nden sonra Batum'a fevkalade memur unvanıyla gönderilir. Hariciye Nezaretince Dimetoka ve Rodop Balkanları'nda bulunur. Âli Bey Podgorica'da görevini sürdürmekteyken, adliye müfettişi olarak Kosova'ya gönderilmek istenir; fakat görevi kabul etmez. Sırbistan'da komiserlik görevini sürdürürken 1882'de azledilir.

Âli Bey'in memuriyet hayatının ikinci evresi olarak adlandırabileceğimiz dönem, 1884'te Düyûn-ı Umûmiye'deki müfettişlik göreviyle başlar. Müfettişliği sırasında, Güneydoğu Anadolu ve Ortadoğu'nun birçok şehrinde bulunur. Müfettişlikten azledilince, bir süre Bağdat'ta ıslahat memuru olarak görev yapar. Bu yıllarda edindiği izlenimlerini *Seyahat Jurnalı* adlı günlüğünde aktarır.

1889'da Mamuretü'l-Aziz, 1890'da Trabzon valiliği yapar. Valilik görevinden azledildikten sonra, Düyûn-ı Umûmiye'ye geri döner. 1895'te Düyûn-ı Umûmiye direktörlüğüne getirilir. Ölümüne kadar görevini sürdürür. Yazarın son görevi, "Direktör" unvanıyla anılmasına neden olur.

Âli Bey, Tanzimat Dönemi Türk edebiyatının önemli sanatçılarından. Tiyatro, hikâye, sözlük, günlük, gezi yazısı ve çeviri gibi pek çok alanda eser verir.

Tiyatroları komedi türündedir. *Misafiri İstiskal*, *Ayyar Hamza*, *Kokona Yatıyor*, *Geveze Berber*, *Çingirak* ve *Letafet* yazarın elimizde bulunan oyunlarıdır. Yazarın metni elimizde olmayan iki oyunu daha mevcuttur. *Hazret-i Yusuf*, *Âli Bey*'in Trabzon valiliği esnasında sahnelenir. *Tosun Ağa* [*Memiş Ağa*] adlı piyesi İstanbul'da oynanır. Devrin paşalarından birini eleştirdiği gerekçesiyle yasaklanır.

Yazarın oyunları, dolantı komedisi türündedir. Dolantı komedilerinde, entrikalar birbirine bağlanır ve merak ögesi ön plandadır. Oyunların merkezinde bir dolantı unsuru vardır. Yan dolantılar, temel dolantıyı destekleyerek sahnedeki ritmi artırır.

Oyunların genel yapısı şu şekildedir: Oyun kişilerinin başına türlü talihsizlikler gelir. Bu talihsizlikler: istenmeyen bir komşunun ziyarete gelişi, bir sırrın ifşa oluşu ve çeşitli engellemelerle karşılaşılan evliliklerdir. Olaylar oyun boyunca giderek düğümlenir ve içinden çıkılmaz bir hâl alır. Çeşitli düzenbazlıklar sonucu düğümler çözülerek komediye özgü, mutlu bir sonla düzen yeniden sağlanır. Yalnızca *Çingirak*'ın sonunda, yeni düğüm oluşturacak olaylar yaşanır.

Âli Bey'in piyeslerinde yer alan kişiler, “rahatsız ediciler, zor duruma düşenler, arzulanan kadınlar, kâhyalar, kusurlular, çapkınlar ve fon kişiler” olarak sınıflandırılabilir. Olayların karmaşıklaşmasına sebep olanlar, rahatsız edicilerdir. Rahatsız ediciler, söz ve davranışlarıyla başkalarının işine karışır. Kişilerin abartılı hareketleri dolantıyı kurar. Rahatsız edicilerin karşısında, onların yaptıklarından etkilenen, zor duruma düşen kişiler bulunur. Entrikanın diğer cephesinde onlar vardır. Zor duruma düşenler, içinde oldukları uygunsuz vaziyetten kurtulmaya çabalar. Piyeslerde kadınlar iki gruba ayrılır: İlk gruptaki kadınlar, zor durumdaki kişinin müstakbel eşidir. Olayların sonunda bu kişiler evlenerek arzularına kavuşur. İkinci gruptaki kadınlar, gayrimüslim ve ötekileştirilmiş kesimlere mensuptur. Rahatsız edici erkeklerin tacizlerine maruz kalırlar, zekâlarını kullanarak onları alt etmeyi başarırlar.

Oyunların neredeyse tamamı iç mekânda geçer. Dolantıların çoğunlukla kadın-erkek ilişkisiyle kurulması, iç mekân kullanımını artırır. O dönemde, kadın ve erkeğin kamusal alanda iletişime geçebileceği ortamlar sınırlıdır. Oyunlarda kadın-erkek ilişkisi evlilik, aşk, ihanet ve gelenek baskısı gibi temalar etrafında işlenir. Aşk teminin işlendiği *Geveze Berber*, *Letafet* ve *Ayyar Hamza*'da dolantı, çevreye karşı

zor duruma düşen âşıklar aracılığıyla kurulur. Sevgilisine hasret duyan genç erkekler, birlikte olmak için türlü hilelere başvurur. Evlilik ve sadakatsizlik temalarının işlendiği *Kokona Yatıyor* ve *Çingirak*'ta dolantı, eşlerin birbirlerinin ardından iş çevirmeleri konu edilir.

Kadın-erkek ilişkilerini işleyen piyeslerde kâhyalar önemli bir figürdür. Evdeki yardımcıları, entrikada aktiftir. Bazı yardımcıları olayların düğümlenmesine, efendilerinin sıkıntıya girmesine neden olurken bazıları efendilerini zor durumdan kurtararak entrikayı sonlandırır.

Piyelerde bazı kişiler karikatürize edilir. Seyirciyi güldürmek için oyuna dahil edilen kusurlular, karikatürize tiplerdir. Kusurlu kişileri, bedensel kusuru olanlar ve zaafı olanlar şekilde iki gruba ayırmak mümkündür. Sağrılık, körlük, kekemelik gibi bedensel kusurlar komik olayların yaşanmasına sebep olur. Cimrilik, karşı cinse düşkünlük, kendini bilmezlik gibi zaafı ise kişiyi gülünçleştirir. Bedensel kusurlar sadece komik sekansları oluşturmak için yer alır; ancak zaafı, komik karakterler aracılığıyla eleştirilir.

Piyelerde olaylar yaşanan anda başlar. Günlük yaşamın alelade bir zamanında perde açılır. Olaylar kademeli olarak düğümlenir. Beklenmedik bir olay [babanın yurtdışından ansızın dönmesi, sevilmeyen bir komşunun ziyarete gelmesi], ortaya çıkması umulmayan bir kişi [ev sahibinin planlanmadık şekilde eve dönüşü, tıraş etmeye gelen berberin gevezeliği] yaşanan anı karmaşılaştırır.

Âli Bey'in özellikle komedilerinde, dilin sadeliği dikkat çeker. Oyunların hepsi sahnelenmek için yazılır. Tiyatronun diyaloga dayanan bir tür olması ve yazarın dil konusundaki hassasiyeti, piyeslerde halk dilinin kullanılmasına neden olur. Yazarın dili kullanmadaki becerisi, yaşadığı dönemin tiyatrocuları tarafından övülür. Oyunlarda konuşma örgüsü çoğunlukla gerçekçidir. İstisna olarak uzun tiratlar, geçmiş olayların özetlenmesi ve yaşanan olayları seyirciye açıklamak için kullanılır. Atasözü, deyim, argo gibi söz varlıkları ve çağın popüler şarkıları, piyeslerde sıkça yer alır. Böylece seyircinin sahnede gördüklerine yabancılaşması engellenir. Âli Bey'in eserleri, mahallî unsurları barındırdığı için döneminde oldukça sevilir. Yıllarca kumpanyaların repertuvarlarında kalarak sahnelenmeye devam eder.

Âli Bey, komik sekansları oluşturmak için mizahî unsurları kullanır. Tek yönüyle sivriltilen komik karakterler, seyirciyi güldürür. Komik kişiler, kendilerini

değerlendirme becerisinden yoksundur. Kendini bilmezlikleri diğer figürleri olmadık durumlara düşürür. Tanzimat Dönemi'nde seyirci, komik tiplere aşınadır. Geleneksel tiyatronun pek çok figürü karikatürize edilmiş, komik duruma düşürülmüş kişilerdir.

Yazar, sahneyi komikleştirmek için tekrara da başvurur. Tekrar komedinin kurucu öğelerindendir. Oyunlarda söz ve olayların yinelenmesi ile benzer kişilerin aynı davranışları sergilemesi, tekrarı gülünç hâle getirir.

Dolantı komedyalarında düzenbazlıklar, seyirciyi güldüren bir diğer unsurdur. Seyirci, hilekâr karakterin bir nevi suç ortağıdır. Onun çevirdiği işlerin tamamından haberdardır. Sahnede arkasından iş çevrilen kişi, olayların aslını bilmez. Seyircinin sahip olduğu fazla bilgi, sahneyi komikleştirir. Seyirciyi güldüren şey, kandırılan kişiye duyduğu üstünlüktür. Benzer şekilde seyircinin duyup sahnedeki diğer kişinin habersiz olduğu konuşmalar [apar], uyandırdığı üstünlük duygusu nedeniye gülünçtür.

Sonuç olarak Âli Bey için tiyatro, sadece piyes yazdığı bir sanat değildir. Yazar, İstanbul'da bulunduğu sırada, Güllü Agop'la beraber çalışır. Agop'a tiyatrosunu Gedikpaşa'da kurmasını önerir. Osmanlı Tiyatrosu kurulduktan sonra, sahnenin en büyük sorunu oyuncuların dilidir. Âli Bey telaffuz problemini çözmeyi dener. Çoğunluğu Ermeni olan oyuncuların söyleyişlerini düzeltmek için onlara ders verir. Dönemin ünlü tiyatro yazarlarının kurduğu komitede görev alır. Komite Türk tiyatrosunu geliştirmek amacıyla kurulur. Üyeler repertuvardaki oyunlar üzerinde düzeltme yapar. Piyesleri sahnelenmeye uygun hâle getirir. Âli Bey'in komitedeki görevinin yanında telaffuz hocalığı yapar. Oyuncularla çalışarak sahnedeki aksaklıkları giderir.

Âli Bey başkentten uzak kaldığı yıllarda dahi, tiyatroya olan ilgisini kaybetmez. Tiyatro onun için âdeta bir tutkudur. Müfettişlik göreviyle taşra illerinde dolaşırken tiyatro aklının bir köşesindedir. Bağdat civarında subayların sahnelediği komedi oyununu izlerken hüzünlenir. Hindistan yoluyla İstanbul'a döneceği sırada, bölgedeki tiyatro binalarını gezmeyi ihmâl etmez. Yine merkezden uzak kaldığı bir dönem olan Trabzon valiliği esnasında, tiyatro topluluklarını şehre davet eder. Trabzon'un ilk tiyatro gösterisi onun yardımıyla gerçekleşir.

Âli Bey'in tiyatro dışında altı eseri daha vardır: *Seyyareler* mizahî hikâye, *Lehçetü'l-Hakâyık* mizahî sözlük, *Seyahat Jurnalı* günlük, *Küçük Bir Seyahat* gezi

yazısı, *Gavo Minar* ve *Şürekâsı* ile *Evlenmek İster Bir Adam* çeviri türündedir. Yapıtların çoğu türünün ilk örneğidir. Edebiyat tarihleri *Seyyareler*'i ilk mizahî hikâye, *Lehçetü'l-Hakâyık*'ı ilk mizahî sözlük, *Seyahat Jurnalı*'ni ilk günlük olarak kabul eder. Âli Bey modern Türk mizahının kurucuları arasındadır. Olaylara mizahî açıdan bakma becerisi ve komik edebî türlerdeki yetkinliği sayesinde, birçok farklı türde mizahî yapıtı Türk edebiyatına kazandırır.

Bazı mizahî ürünler milletlere özgüdür, farklı bir dile çevrildiğinde gülünçlüğü yitirir. Zamanla tarihin tozlu sayfalarına mahkûm olarak değersizleşir. Âli Bey'in komedilerinin, günümüzde de sahnelenmesi ve eserlerinin hâlâ tebessümle okunması, yazarın Türk mizah edebiyatının ölümsüz şahsiyetleri arasında olduğunun kanıtıdır.

KAYNAKÇA

- Ahmet Vefik Paşa. (tarihsiz). *Dekbâzlık*. Bursa: Bursa Vilayet Matbaası.
- Akçura, G. (1992). *Doğumunun Yüzüncü Yılına Armağan Muhsin Ertuğrul*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı.
- Akı, N. (1963). *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*. Erzurum: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- _____. (1974). *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı Sosyopsikolojik Bir Deneme*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi.
- Aksan, D. (1961). Âli Bey ve Eseri. *Kokona Yatıyor*. (ss. 5-11). Ankara: Dün-Bugün Yayınevi.
- Akyüz, K. (2016). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Âli Bey. [İsimsiz]. (1287a). *Misafiri İstiskal*. İstanbul: Şevki Bey Matbaası.
- _____. [Bir Zat]. (1287b). *Kokona Yatıyor*. İstanbul: Tasvîr-i Efkâr Matbaası.
- _____. (1288). *Ayyar Hamza*. İstanbul: Şevki Bey Matbaası.
- _____. (1289). *Geveze Berber*. İstanbul: Mekteb-i Sanâyi Matbaası.
- _____. (1314). *Seyahat Jurnalı*. İstanbul: Rauf Bey Kütüphanesi Sahibi Mustafa Rauf.
- _____. (1315a). *Seyyareler*. Mısır: Kanun-ı Esasi Matbaası.
- _____. (1315b). *Kokona Yatıyor*. İstanbul: Yuvanaki Panayotidis Matbaası.
- _____. (1315c). *Letafet*. İstanbul.
- _____. (tarihsiz). *Küçük Bir Seyahat*. İstanbul: İBB Atatürk Kitaplığı. Muallim Cevdet Yazmaları.
- Alpman, H. K. (Haz.) (1977). *Ahmet Fehim Bey'in Hâtıraları*. İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
- And, M. (1970a). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Gerçek.
- _____. (1970b). Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 1(1): 19-31.
- _____. (1970c). Ali Bey ve Çingirak. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 141-153.

- _____. (1972). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- _____. (1976). *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- _____. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- _____. (2017). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim.
- Arıcı, O. (2018). Poetika'da Zaman ve Mekan Düşüncesi. Kerem Karaboğa (Ed.), *Tiyatroda Zaman/Mekan içinde*. (s. 11-34). İstanbul: Habitus.
- Aristoteles. (2014) *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aytaş, G. (2010). *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. Çev. Çiçek Öztekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Balıkhan Nazırı Ali Rıza Bey. *Bir Zamanlar İstanbul*. Tercüman 1001 Temel Eser.
- Banarlı, N. S. (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. (Cilt 2). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- (Başlıksız). (1287, 6 Temmuz). *Diyojen*. s.4.
- Baudelaire, C. (1997). *Gülmenin Özü*. Çev. İrfan Yalçın. İstanbul: İris Yayınları.
- Bergson, H. (2014). *Gülme Gülünce Anlamı Üzerine Deneme*. Çev. Devrim Çetinkasap. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berkes, N. (2012). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bevis, M. (2018). *Komedy*. Çev. Sinem Akşen. Ankara: Dost Yayınevi.
- Bir Zat Tarafından Gönderilmiştir. (1286, 2 Kanunuevvel). *Diyojen*. s.2-3.
- Birinci, A. (1994). Direktör Âli Bey. *Dergâh*. 5(50): 18-19.
- Bulut, Sibel. (2017). Tanzimat Dönemi Tiyatro Uyarlamalarının Dilde Sadeleşme Hareketi Açısından Önemi. *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*. (42): 45-60.
- Bursalı Mehmet Tahir. (1972). *Osmanlı Müellifleri*. İstanbul: Meral Yayınevi.
- Cebeci, O. (2017). *Komik Edebi Türler*. İstanbul: İthaki Yay.
- Çağın, S. (2017). *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Hikâye*. İstanbul: Dergâh Yay.
- Çamurdan, E. (2015). *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.

- Danışmaz, S. (2018). *Direktör Ali Bey'in Seyahat Jurnalı'ne Göre XIX. Yüzyılda Anadolu İle Hindistan Arasındaki Ticaret Kentleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Zonguldak: Bülent Ecevit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Danışmend, İ. H. (1983). *Türklük Meseleleri*. İstanbul: İstanbul Kitabevi.
- Dürder, B. (Haz.) (1961). *Letafet*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- _____. (1963). Tiyatroda Sansür II. *Türk Dili*. (144). 796-798.
- Ebüzzıya, Z. (1994). Diyojen. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 9: 479-480.
- Ecel-i Kaza. (1288, 23 Teşrinisani). *Diyojen*. s.3.
- Encümen-i Ülfet. (1286, 19 Teşrinisani). *Diyojen*. s.4.
- Escarpit, R. (2016). *Mizah*. Çev. Mehmet Yalçın. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Faroqhi, S. (2010). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*. Çev. Elif Kılıç. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Fenoglio, İ. ve Georgeon, F. (2000). *Doğu'da Mizah*. Çev. Ali Berktaş. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Freud, S. (2016). *Espriler ve Bilinçdışı İle İlişkileri*. Çev. Emre Kapkın. İstanbul: Payel Yayınları.
- Fuat, M. (1984). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gedikpaşa Tiyatrosunda Ayyar Hamza Oyunu. (1287, 13 Teşrinisani). *Diyojen*. s.2-3.
- Gerçek, S. N. (1941a). İlk Türk Piyesi. *Perde ve Sahne*. (8): 3-5.
- _____. (1941b). Naum Tiyatrosu. *Perde ve Sahne*. (9): 3-4.
- Gökalp-Alpaslan, G. (2007). İlk Türkçe Oyunlardan Vakayî-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmed Üzerine Bir İnceleme. *Bilig*. (41):45-68.
- Güçbilmez, B. (2016). *Zaman/Zemin/Zuhur*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Hobbes, T. (2007). *Leviathan*. Çev. Semih Lim. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ilgaz, A. (2013, 1 Şubat). Türkiye'nin 7'den 70'e Vazgeçemediği Hababam Sınıfı Yazarımız [Video dosyası]. <https://www.youtube.com/watch?v=d70k9kToRKY> adresinden elde edilmiştir.
- İrtihal. (1316, 23 Ramazan). *Sabah*. s.2.
- Karaalioğlu, S. K. (1975). *Edebiyat Terimleri Kılavuzu*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.

- Karadağ, A. B. ve Williams Ç. K. (2015). Reformlar Çağında Türkiye’de Molière’in Yeniden Yazımı (19. Yüzyılın İkinci Yarısı). *Humanitas*. (5). 127-136.
- Koestler, A. (1997). *Mizah Yaratma Eylemi*. Çev. Sevinç Kabakçıoğlu ve Özcan Kabakçıoğlu. İstanbul: İris Yayınları.
- Kutay, C. (1998). *Nelere Gülerlerdi*. İstanbul: Aksoy Yayıncılık.
- M. Ekrem, M. Ziya ve R. Dâniş. (1317). *Nevsal-i Malumat*. Kostantiniyye: Mehmed Tahir Bey Matbaası.
- May, R. (2017). *Varoluşun Keşfi*. Aysun Babacan. İstanbul: Okuyanıs Yayınları.
- Mehmed Süreyya. (1996). *Sicill-i Osmanî* (Cilt 5). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Mert, N. (2011). Edebiyatta Anlatım Tekniğı Olarak Gezi/Seyahat. *Gezi Özel Sayısı*. (ss. 129-136). Ankara: Hece Yayıncılık.
- Mizahın Sırrı. (A. Çelik ve F. Koçsoy, Çev.). (2004). *Millî Folklor*. (16)62: 105-113. (Orijinal eserin yayın tarihi 1978).
- Molière, J. B. (2006). *Scapin’in Dolapları*. Çev. Ayberk Erkay. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. Çev. Kubilay Aysevener ve Şenay Soyer. İstanbul: İris Yay.
- Mukaddime. (1324, 15 Eylül). *Muzaffer*. s.2.
- Nesin, A. (1973). *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı*. İstanbul: Akbaba Yayınları.
- Nietzsche, F. (2017). *Şen Bilim*. Çev. Ahmet İnam. İstanbul: Say Yay.
- Nuri. (1293). *Akkâ*. İstanbul: İzzet Efendi Matbaası.
- Nutku, Ö. (1963). *Modern Tiyatro Akımları*. Ankara: Dost Yayınları.
- _____. (2013a). *Sahne Bilgisi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- _____. (2013b). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Okay, O. (1997). Hâtırat. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 16: 445-449.
- _____. (2016). *Batılulaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Osmanlı Tiyatrosu. (1286, 19 Teşrinisani). *Diyojen*. s.4.
- Osmanlı Tiyatrosu Meselesi. (1288, 25 Teşrinisani). *Diyojen*. s.3.
- Oymak, A. (2013). *Osmanlı Mizahında Teodor Kasap (Diyojen, Çingiraklı Tatar ve Hayal Gazetesi Üzerine Bir İnceleme)*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

- Özcan, Abdülkadir. "CÜLÛS", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/culus> (18.03.2019).
- Özgül, M. K. (2011). Demir Asâ Demir Çarık.... *Gezi Özel Sayısı*. (ss. 6-28). Ankara: Hece Yayıncılık.
- _____. (2018a). *Seke Seke Ben Geldim Sekmeler-III*. Ankara: Çolpan Kitap.
- _____. (2018b). *Dîvan Yolu'ndan Peraya Selâmetle*. İstanbul: YKY.
- Özhan Koçak, D. (2011). *19. Yüzyıl İstanbul'unda Kültürel Dönüşümün Sahnesi Osmanlı Tiyatrosu*. İstanbul: Parşömen Yayınları.
- Özünlü, Ü. (1999). *Gülmecenin Dilleri*. Ankara: Doruk Yayınları.
- Parvulescu, A. (2017). *Gülme Bir Tutkuya Dair Notlar*. Çev. Mehmet Doğan. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Platon. (2013). *Philebos*. Çev. Furkan Akderin. İstanbul: Say Yayınları.
- Recaizâde Mahmud Ekrem. (1332). *Çok Bilen Çok Yanılır*. İstanbul: Yeni Osmanlı Matbaası.
- Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sevengil, R. A. (1961). *Türk Tiyatrosu Tarihi III: Tanzimat Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- _____. (2015). *Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Seyler, A. ve Haggard, S. (1964). *Komedi Sanatı*. Çev. Suat Taşer. İstanbul: Ataç Kitabevi.
- Sokullu, S. (1979). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sponville, A. C. (2015). *Cinsellik, Aşk ve Ölüm*. Çev. Canan Özaltay. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stanislavski, K. (2012). *Bir Karakter Yaratmak*. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Şahin, E. A. (2019). *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu Etrafında Direktör Âli Bey'in Hayatı, Eserleri ve Edebî Kişiliği*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şemseddin Sami. (2010). *Kamus-ı Türkî*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Şen, C. (2016). Fıkraların Psikanalitik Yapısal Dinamikleri. *Millî Folklor*. 28(109): 128-140.
- Şen, N. (2009). Tanzimat Devri Periyodikleri ve Dergicilik. *Gazi Türkiyat*. (5): 381-393.
- Şentürk, R. (2016). *Gülme Teorileri*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Taner, H. (1966). Yüzyıllık Bir Tartışma. *Türk Dili-Tiyatro Özel Sayısı*. (ss.736-738). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Taner, H., And, M. ve Nutku, Ö. (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2007). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: YKY.
- Töre, E. (2016). *Modern Türk Tiyatrosu Temalar*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Türkmen, F. ve Fedakâr, P. (2009). Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar. *Millî Folklor*. 21(82): 98-109.
- Usta, Ç. (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*. Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Ünlü, A. (2007). Şiddete Gülmek: Geleneksel Türk Tiyatrosunda Şiddet ve Mizah. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. (24): 27-41.
- Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.
- Yalçın, M. (Ed.). (2010). *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. (Cilt 1). İstanbul: YKY.
- Yıldırım, T. (2006). *Lehçetü'l Hakâyık'ta Mizah Söylemi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zupančič, A. (2011). *Komedi: Sonsuzun Fiziği*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yay.

روت قون

نومرو ۴۱۳

۲۵۷

بهار مغموم

بهار اولسون ، بهار اولسون ده کوکلم
برآز دفع ملال ایستین ، دیوردم ؛
جهان تغیر حال ایستین دیوردم .
بهار اولدی بتون فیضیه ، گوردم ؛
جهان پرخنده جنتدن نشاند ،
بم کوکلم هنوز وقف خزاندر .

بتون رنگیه ، آهنگیه کلشن
غریق نشه ، لکن بجه مغموم ؛
طبیعت عرض ایدر پشیده مشغوم ،
صوغوق برلوحه ، برتصور مدقن .
أوت ، مست حیات اما شو انهار
بم کوکلم دکل بوندن خبردار .

افاجققلارله سولشنش اقدن
کایر برنفعه سرد وسپرنک ؛
سا چشمده بریفوله تنک ؛
دوتر نظاره پرلرزش اقدن ...
حزین برنلخی نکیت هواده ،
نهدر بیلیم ، نهواردر ماوراده ؟

اوزاقدن برصد ، برطن کریان ،
بکای طفله بکزر بریوغوق سس
ایدوب قعر صباخ جانی معکس
نه بلبل فرق ایدر کوشم ، نه الحان ؛
کلن سسلردن بتون شکوی اثردر ،
چیچکلر هپ آچلمش یاده زدر .

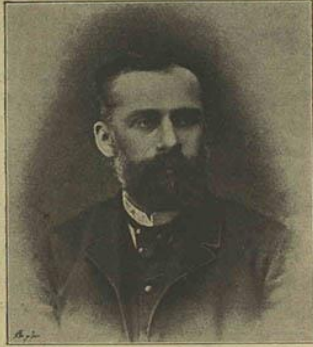
یوغارکن روحی ظلمتله سرما
بولیل آرتق نهار اولسون ، دیوردم ؛
بهار اولسون ، بهار اولسون دیوردم ؛
بهار اولاز بوکون بوندن مطرا ...
نیچون اکسلیبور حالا ملالم ،
نیچون شنلنبور کوکلم ، خیالم !

— ۱۳۱۲ —

بوندن سوکره یونان محاربه سنه متعلق بر
قاج منطومه وار ؛ لکن اونلری رفته سوکره
تهزبل ایدلش کورمک ایستمدیکم ایچون
استسایخ اقبیه جکم . أوت ، کور یوروم که زده
هر شی اکلنجه به جور یلیسور . اک معزز
حسسلرله اکلنیلور ، وز هرشیدن زیاده
یونلری اوقومقله ذوقیاب ادب اولیورز !

تغیه شکت

شکت



دوسمادت دیون عمومیه ناظری
[مرحوم عالی بک]
Ali Bey, directeur de la Dette publique
de Stamboul, mort à Constantinople.

بتون غرور مسازکله پیش یأسمدن
کولر ، کچر ، برافیسک بر اشتیاق خراب ،
بر اشتیاق غریب دل نزارمده !

— ۱۵ شباط ، ۱۳۱۲ —

بر « اشتیاق خراب برآز نقیصه لی ... »
دیه جک-ککر ؟ ضرر یوق ، بن ترکیمدن
مننوم .
شونی ده اوقوبلم :

نادرم هیات

مفقور ندامت .. نظرم پرله معطوف ؛
پیرامن عزیمده خیالات سپهر ؛
معنالی تیسلمره معروض ومکدر ،
معنالی سؤالات ایله هر خطوه ده موقوف ...
آواره طولاشمقدیم ابعاد حیاتی .

بیللرجه تحری در مسدود نجاتی ،
بیللرجه متاعبله مصائبه دوکوشمک ،
کرمک بودیکنلکده کرانبار سفالت .
مسموم ، آبی برزهر ایله مسموم .. نجات
برکل قویاروب قوتلامه دن طوراغه دوشمک ...

بن بویله صاندم سنی ، ای عمر غم آلود ؟
برتلخی نقرتله کوکل — نادم بیسود —
تقدیس ایدیسور سایه قهرکده نماتی !

— ۲ مارت ، ۱۳۱۲ —

غالبا ایچکزی صیقیورم ، یأس آلود
تکررلرمله سزی ازعاج ایدیسورم ؛ فقط
مادام که باشلادق ، یتیمم :

سکا عرض محبت ایلورم ؛
بیل که جبر طبیعت ایلورم .
بوقدر جقد ده برسمادتدر ؛
ایشه فرصت ، شویایه سودادن
مستفید اول که برغنیمتدر ...
برزمان صکره قلب شیدادن
چیقه جقسک بتون بتون ، افوس !
مستفید اول شورک وبارمدن ،
بوله جقسک یارین بهارمدن
بربولوط ، بلکه .. برشکوفه ، خایر !

اوله برآنی قبل تصورکه
یوره کم — برلهیب محنتله —
طوکه رق سردی عینله ،
آبی برنفعه برودتله
بوزولان آشیانی آکدره جتی .
اوزمان خوار ومنکسر ، آنجق
برر افسانه شبانه کچی
سویلم خاطرات سودای ؛
شیمدی برنفعه ، برترانه کچی
دیکله شعر محبت آرای ...
کلجک بردم تنفرکه
ایچینوب طور انقاعلدن ،
طویه جقسک لب ملالیدن
برفغان ، بلکه .. برترانه ، خایر !

— ۸ کانون ثانی ، ۱۳۱۲ —

أوت ؛ برفغان ، بلکه .. برترانه ، خایر !
بومنظومه ده خودکام ، آبی بر اعتراف
ایله ایکنه دیکم یأس عاشقانه برآز هر عشقه
تطبیق اولونه مازمی ؟ معافی به بن بو آجیلانی
یالکز کندیم حسن ایش اولمبی — بیلیم
نیچون — ترحیح ایشم ، بوندن بر حکایه
جبقاره بیلیمک ممکن ایکن بر فریاد جبقارمشم .
بونی متعاقب بینه کچمشه عائد بر شکایتم
وار ؛ حیات ماضیه می بر « خیال خوددین »
بکزه تهرک دیوردم که :

ادالی برکلیک پیش اغترارمده
اوجار ، اوجار ؛ متور ، ظریف ، مست شباب ؛
چوجوقلغده کی آواره حرص وشوق ایله بن
پننده — جسم کراغله — ایلزم برتاب ؛
قوتار ، یقتلاشیرم .. شیمدی طوموق اوزره ایکن
قاجوب کیدر ، باقارم دست رعشه دارمده
طورر قانادرینک برغباز زرنی ...

یکن زمانلرمک ای خیال خوددینی ،
شو احتضاره یقین حال انکسارمده
— غریق نشه — ملالله اکلنیرسک سن .
آجوب نکاهه دلبر ، صفالی برمهتاب

¹ “Merhum Âli Bey”, Âli Bey'in fotoğrafı. Ölümünün ardından çıkan Servet-i Fünun sayısı.

Ek 2: Tercüman-ı Hakikat Gazetesinde Yer Alan Âli Bey'in Ölüm İlanı

Teessüf

تأسف
جناب حق عمر وعافیت جهان قیمت
حضرت تاجداری، روز افزون بیورسون
آمین .
رتبه بالارجالندن دیون عمومیہ دیرکتوری
یوسف جیل افندی زاده حالی یک بر زماندن
بری دوچار اولدینی خسته لکدن افاقت یاب
اوله میهرق دونکی کون ارنحال دار بقایلمش
ونعش مقفرت نقشنک احتفالات مخصوصه ایله
بوکون قالدیرلمسی مقرر بولمشدیر .
حالی یک اجله ارباب قلم عثمانیدن ایدی .
کنجلیکنده باب حالی ترجمه قلمنه دوام ایدرک
مسلك مأموریتده ایلمکله سی ایلمدیکی کبی
برطرفندن عالم تحریر انتساب ایدوب اوتوز
اوتوز بش سنه اول محررین مشهوره صره سنه
کچمشیدی .
مسلك مأموریتده ترقی ایده ایده نهایت
جلس محیه باش کتابتنی احراز ایدرک برقاچ
سنه مأموریت مهمه مذکورده قالدقندن صکره
بالاستعفا دیون عمومیہ اداره سنه کچمش، باش
مفتشلیکله بغداده کوندرلمشدیر . بغدادده بر
مدت بلدیہ ریاستی ده ایضا ایتدکدن صکره
دیاریکروسرودوخر بوت طرفلرنده دیون عمومیہ
مفتشلیکله خیلی مدت بولزدقندن صکره نهایت
طر بزون والیلکنسه تعیین قلمنش واورادن
انفصالنده درسعاده کلوب بر مدت معزول
قالدقندن صکره ۱۳۰۹ سنه سنده دیون عمومیہ
مشاورلکنه ۱۳۱۰ سنه سنده ۱۰۰ لیرا
معاش ایله دیون عمومیہ دیرکتورلکنه تعیین
قلمنشدیر .
مشارالیهک بغداده وقوعبولان سیاحتنک
خاطرانی کنسیدی طرفندن جمع و تلفیق
ایدیلرک کوزل برجله تشکیل ایلشدیر .
نشان ذیشان مجیدی و عثمانینک برنجی
رتبه لرله اکثر دول معظمه نشانلرینی حائر
وحامل ایدی .

Cenab-ı hak ömür ve afiyet-i cihan-kıymet hazret-i tâc-dâriyi rûz-efzûn buyursun, âmîn.

Rütbe-i bâlâ ricalinden Düyûn-ı Umûmiye direktörü Yusuf Cemil Efendizâde Âli Bey bir zamandan beri duçar olduğu hastalıktan ifâkat-yâb olamayarak dünkü gün irtihâl-i dâr-ı beka eylemiş ve na'ş-ı mağfîret-i nakşının ihtifâlât-ı mahsusa ile bugün kaldırılması mukarrer bulunmuştur.

Âli Bey ecelle-i erbab-ı kalem-i Osmanî'den idi. Gençliğinde Bab-ı Âli Tercüme Kalemî'ne devam ederek meslek-i memuriyette ilerlemeye say eylediği gibi bir taraftan da âlem-i tahrîre intisap edip otuz, otuz beş sene evvel muharriirîn-i meşhûre sırasına geçmişti.

Meslek-i memuriyette terakki ede ede nihayet Meclis-i Sıhhiye baş kitabetini ihraz ederek birkaç sene memuriyet-i mühimme-i mezkûrede kaldıktan sonra bila-istifa Düyûn-ı Umûmiye İdaresi'ne geçmiş, baş müfettişlikle Bağdat'a gönderilmiştir. Bağdat'ta bir müddet belediye riyasetini de ifa ettikten sonra Diyarbakır ve Siirt ve Harput taraflarında Düyûn-ı Umûmiye müfettişliğiyle hayli müddet bulunduktan sonra nihayet Trabzon valiliğine tayin kılınmış ve oradan infisalinde Dersaadet'e gelip bir müddet mazûl kaldıktan sonra 1309 senesinde Düyûn-ı Umûmiye müşavirliğine ve 1310 senesinde 100 lira maaş ile Düyûn-ı Umûmiye direktörlüğüne tayin kılınmıştır.

Müşarünileyhin Bağdat'a vuku bulan seyahatinin hatıratı kendisi tarafından cem ve telfik edilerek güzel bir cilt teşkil eylemiştir.

Nişan-ı zî-şan-ı Mecîdî ve Osmânî'nin birinci rütbeleri ile ekser düvel-ı muazzama nişanlarını haiz ve hamil idi.

“Teessüf”. Âli Bey'in vefatından bir gün sonra çıkan *Tercüman-ı Hakikat* sayısı.¹

¹ *Tercüman-ı Hakikat*, Nu. 1187, 23 Kanunusani 1314 (4 Şubat 1899)

Ek 3: Sabah Gazetesinde Yer Alan Âli Bey'in Ölüm İlanı

ایرجاه
جناب حق عمر و عاقبت ملوکانه بی مراد
بیورسون. آمین.
دیون عمومی و ادرات مخصوصه اداره
مرکزیه مدبری عالی بک ذرت آید بزی
دوچار بولندینی خسته لفتدن زهایب اوله میه توق
دون صباح ساعت ایکه رادمه رنده تقسیم
جوارنده اقامت ایلدیکری شاهده ا کال انخاس
معدوده حیات ایلله ارجی و امر حیکله
لینک زن اجابت اولمشدر.
جنارمه سی دونکی کون عقیقین و نکاتین
ایلدیکری اقربا و اوداسندن برچوق ذوات
حاضر اولدینی حالده احتیالات لازمه ایلله
قادر یلوب بک اوغانده اقا جامع شریفی
مصلاحته جنارمه نازی ادا ایلدیکری قاطع
اسکلمنه ایندیرلش و اورادن استنبوط ایلله
اناطولی حصارینه نقل و کوهسو قبرستانده
یدرلرینک مناری قرینده نهیه ایلدیلن مقبره
مخصوصه شنده و دیمة خاک غفران ایلدیشدر.
رحمته واسعه
مرحوم مشارالیه شمدییه قدر بولمش
اولدیکری مهم امور دولته ابراز صدق
و استقامت و اثبات اهلیت و زوینت ایلمش
ارباب حصارقتن و مسلک شمر و ادبده صاحب
یدلطوبی دینیه حک درجهده قدرت قلمیه
مالک ذوات نادره دن بولمقله وقوع و فائزلی
ضایعات عظیمه دن معدوددر.
مرحوم مشارالیه طریزون و دهانش
برقاج ولایت والیکلرینده و بونلره عامل مهم
مأموریتلرده بولمش و اوج یوز بدی تاریخنده
رتبه بالایی احراز ایلدیکری برنجی عیجیدی
و ایکینجی عثمانی لشان دینشادریله کوش لیاقت
مدالیه سنه نائل اولمش ایلله رجال دولتن
ایدی.
جنارمه شنده حاضر بولتان ذوات :
موزة هاپون و صنایع نفیسه بکتی مدبری
و عثمانی دایرلر و کلی عطوفتو حمیدی بک
اقدی، مطبوعات داخلیه مدبری عطوفتو بهجت
بک اقدی، درسیارت رژی ناظرلی عطوفتو
عاصم بک اقدی، حضراتیله دیون عمومی
مدیر عمومی قوت دارنو چنابری، دیون
عمومیه مأمورین شیمه سی مدبری سعادتو میشل
اقدی، حضرتلری، و دیون عمومیه قوکتجی داسی
سماتلو محمد درویش اقدی و دیون عمومیه
ارکان واقفلام مأموریندن برچوق ذوات ایلله
دیون عمومیه خدمه سی و ذوات سائر حاضر
بولمشلردر.

İrtihâl

Cenâb-ı hak ömür ve afiyet-i mülûkâneyi müzdâd buyursun. Âmin.

Düyûn-ı Umûmiye Varidat-ı Muhassasa idare-i merkeziyye müdürü Âli Bey dört aydan beri duçar bulunduğu hastalıktan rehâyâb olamayarak dün sabah saat iki raddelerinde Taksim civarında ikamet eyledikleri hanede ikmâl-i enfâs-ı ma'dûde-i hayât ile «irca'î» emr-i celîline lebbeyk-zen-i icâbet olmuştur.

Cenâzesi dünkü gün techîz ve tekfîn edilerek akraba ve odasından birçok zevât hâzır olduğu halde ihtifâlât-ı lâzime ile kaldırılıp Beyoğlu'nda Ağa Cami-i şerifi musallasında cenaze namazı eda edilerek Kabataş İskeleyi'ne indirilmiş ve oradan istimbot ile Anadolu Hisarı'na nakil ve Göksü Kabristanı'na pederlerinin mezarı karibinde tehyie edilen makbere-i mahsûsasında vedâ-ı hâk-ı gufran edilmiştir.

Rahmetullahi aleyhi rahmeten vasiaten.

Merhum-ı müşarûnileyh şimdîye kadar bulunmuş oldukları mehâm-ı umûr-ı devlette ibrâz-ı sıdk u istikamet ve isbat-ı ehliyet ü rüyat eylemiş erbab-ı hasafetten ve meslek-i şiir ü edepte sahib-i yed-i tûlâ denecek derecede kudret-i kalemiyyeye malik zevat-ı nadireden bulunmağla vuku'-ı vefatları zayıat-ı azîmeden ma'dûttur.

Merhum-ı müşarûnileyh Trabzon ve daha sair birkaç vilayet valiliklerinde ve bunlara mümasil mühim memuriyetlerde bulunmuş ve üç yüz yedi tarihinde rûtbe-i bâlâyı ihraz ederek Birinci Mecîdî ve İkinci Osmânî nişân-ı zî-şanlılarıyla Gümüş Liyakat madalyasına nail olmuş eclâ-i ricâl-i devletten idi.

Cenazesinde hâzır bulunan zevât:

Müze-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mektebi müdürü ve Osmanlı deyyanlar vekili utûfetli Hamdi Bey Efendi, Matbuat-ı Dahiliyye müdürü utûfetli Behçet Bey Efendi, Dersaadet Reji Nazırı utûfetli Asım Bey Efendi Hazretleri'yle Düyûn-ı Umûmiye müdür-i umûmîsi Kont Darno Cenapları, Düyûn-ı Umûmiye memurîn şubesi müdürü saadetli Mişel Efendi Hazretleri ve Düyûn-ı Umûmiye kapı kethüdâsı saadetli Mehmet Derviş Efendi ve Düyûn-ı Umûmiye erkan ve aklâm memuriyetinden birçok zevat ile Düyûn-ı Umûmiye hademesi ve zevat-ı saire hâzır bulunmuştur.

“İrtihâl”. Âli Bey'in vefatından bir gün sonra çıkan *Sabah* sayısı.¹

¹ *Sabah*, Nu. 3306, 23 Kanunusani 1314 (4 Şubat 1899)

Ek 4: Âli Bey'in Müfettişliği Esnasında Seyahat Ettiği Araç: "Kelek"



“*Kelek*”, Âli Bey’in Düyun-ı Umumiye müfettişliği sırasında, Güneydoğu illerinde ve Bağdat’ta seyahat ederken kullandığı yerel ulaşım aracı. Görevi esnasındaki izlenimlerini aktardığı *Seyahat Jurnalı* adlı günlüğünde yazar, yaptırdığı keleş şöyle tarif ediyor:

Bağdat’a kadar seyahat hasbe’l-mevsim yirmi günden ziyade imtidat edeceği cihetle böyle uzun müddet adi bir tente içinde barınmak müşkül idi. Binaenaleyh keleşin üzerine vaz’ olunmak üzere camlı ve çerçevesi üç pencere ve bir kapıyı ve derununda hela ve kiler gibi levazımı hâvî ve ara sıra tenezzüh için merdiven ile üzerine çıkılmak üzere üstü düz ve etrafı parmaklıklı tahtadan güzel bir oda inşa ettirdim.

Yaptırdığım kelek yüz elli tulumluk idi. Odanın ihata ettiği mahallin haricinde ancak iki nefer keleşçinin manevralarıyla bir uşağın barınabilmesine kifayet edecek kadar yer kaldı. İki sandık ve üç çadırdan ibaret olan eşyamızı tahmile ve bhusus mutfak küşadına imkân olmadığını görünce açıkta kalan eşya ve adamlarımızı berren Hasankeyf’e kadar gönderip orada diğer bir kelek daha inşa ettirmeği tasavvur eyledim.¹

¹ Âli Bey, *Seyahat Jurnalı*, Rauf Bey Kütüphanesi Sahibi, İstanbul, 1314, ss. 29-30.

Ek 5: İçinde Âli Bey'in Yer Aldığı Bir Karikatür

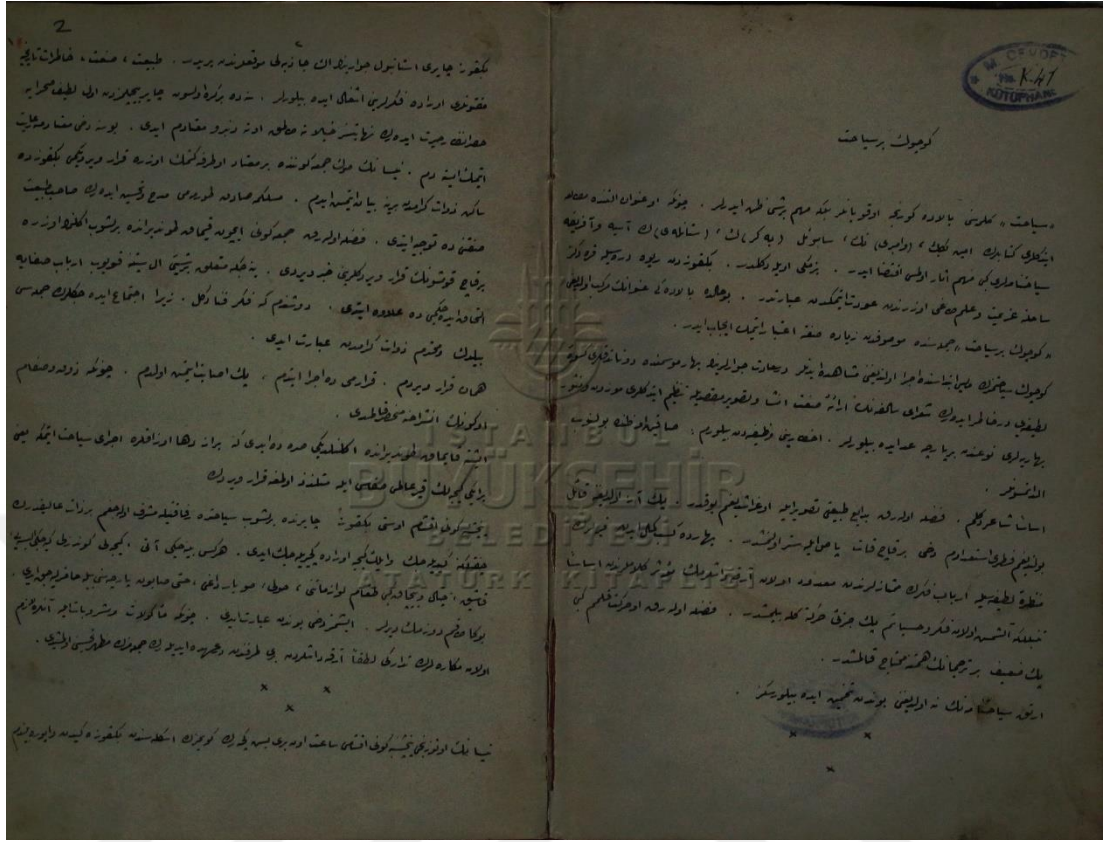


“Hülasa-i kelâm, bu son sefer vesselâm”

Sedyede zincirli bir şekilde taşınan kişi Teodor Kasap'tır. Karikatür, devrin sansür heyetince baskılanan mizah yazarlarını göstermektedir. Cemal Kutay'ın tespitine göre sedyenin sağ başında Namık Kemâl, hemen yanı başında Âli Bey yer almaktadır. Arka sağda Çaylak Tefik ve solda Agâh Efendi sedyeyi taşımaktadır.¹

¹ Cemal Kutay, **Nelere Gülerlerdi**, Aksoy Yayıncılık, İstanbul, 1998, ss. 46-47.

Ek 6: Âli Bey'in Henüz Yayımlanmamış Eseri: Küçük Bir Seyahat



“Küçük Bir Seyahat”

Âli Bey'in henüz yayımlanmamış eserinin ilk iki sayfası.

Ek 7: Diyojen'in İlk Sayısı



12 Teşrinisani 1286 [24 Kasım 1870] tarihli Diyojen'in ilk sayısı.

Çizimin altında, Âli Bey'in kaleminden, “Gölge etme başka ihsan istemem.” tercümesi yer alır.