

T.C.
ERZİNCAN BİNALİ YILDIRIM ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

MODERN TÜRK TİYATROSUNA GEÇİŞTE AHMET
MİTHAT EFENDİ'NİN TİYATROLARI

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Serdar KARABIYIK

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN

NİSAN 2024, ERZİNCAN

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

“Modern Türk Tiyatrosuna Geçişte Ahmet Mithat Efendi’nin Tiyatroları” **yüksek lisans** tezim tarafımda incelenmiştir. Buna göre tezimde bilimsel etik ihlali ve intihal olarak nitelendirilebilecek herhangi bir durum olmadığını taahhüt ederim. Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir biçimde elde edildiğini; aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi beyan ederim.

Serdar KARABIYIK

T.C.
ERZİNCAN BİNALİ YILDIRIM ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Ana Bilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Program Adı : Tezli Yüksek Lisans
Tez Başlığı : Modern Türk Tiyatrosuna Geçişte Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatroları

Yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının a) Giriş b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan (Kapak, Ön söz, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) toplam 200 sayfalık kısmına ilişkin 22/04/2024 tarihinde **Turnitin** intihal programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre tezin benzerlik oranı % 7'dir.

Filtrelemeye tırnak içerisindeki alıntılar dâhil edilmiştir. Filtrelemede yedi kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç tutulmuştur.

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez İntihal Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edilmesi durumunda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim. 22/04/2024

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN **Öğrenci:** Serdar KARABIYIK

KILAVUZA UYGUNLUK

“Modern Türk Tiyatrosuna Geçişte Ahmet Mithat Efendi’nin Tiyatroları”
başlıklı Yüksek Lisans Tezi Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Lisansüstü Tez
Yazım kılavuzuna uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan

Serdar KARABIYIK

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN



KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN danışmanlığında **Serdar KARABIYIK** tarafından hazırlanan “**Modern Türk Tiyatrosuna Geçişte Ahmet Mithat Efendi’nin Tiyatroları**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı’nda **Yüksek Lisans Tezi** olarak oy birliği kabul edilmiştir.

22/04/2024

JÜRİ:

Danışman	:	Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN	(İmza)
Üye	:	Dr. Öğr. Üyesi Serkan Özdemir	(İmza)
Üye	:	Dr. Öğr. Üyesi Zafer Özdemir	(İmza)

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulu'nun /.... /2024 tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

..... /..... /2024

Prof. Dr. Necdet TOZLU

Enstitü Müdürü

ÖN SÖZ

Ahmet Mithat Efendi, Tanzimat dönemi Türk edebiyatının en önemli yazarlarından. Roman, hikâye, tiyatro, gezi yazısı, musiki, felsefe, tarih, din, çocuk eğitimi gibi pek çok türde eser kaleme almıştır. Farklı türlerde çok çeşitli eserler yazmasına rağmen Ahmet Mithat Efendi daha çok romancı kimliğiyle bilinir. Ahmet Mithat, modernleşmeyle birlikte yeni gelen edebî türleri çok sevmiş, sayısız hikâye ve roman yayımlamıştır. Aynı zamanda Türk romanında birçok yenilik denemiş ve Türk okuyucusunu yetiştirmiştir. Gazetecilik yönü de kuvvetli olan Ahmet Mithat Efendi'nin döneme damga vuran gazetecilik faaliyetleri de vardır.

Ahmet Mithat Efendi, tiyatroyla yakından ilgilenmiş, hem edebî eserlerinde hem de gazete yazılarında tiyatroya dair görüşlerini ortaya koymuştur. Edebî hayatının ilk evresi kabul edebileceğimiz dönemde altı telif tiyatro yazmıştır. *Gönül* hikâyesi ise Mehmet Rıfat tarafından *Hükm-i Dil* ismiyle tiyatroya uyarlanmıştır. Yazarın Fransızcadan dört oyun çevirisi vardır. Tiyatro üzerine bu kadar düşünmüş, gazetelerinde tiyatro üzerine kalem kavgalarına girişmiş Ahmet Mithat Efendi hiçbir zaman tiyatrocü kimliği ile tanınmamıştır. Tiyatroları üzerine çok fazla akademik çalışmanın olmayışı bu söylediklerimizi doğrulamaktadır.

Ahmet Mithat Efendi'nin tiyatroyu mektep olarak görmesi gibi bu araştırmanın bize de bir mektebin kapısını açması ümidiyle.

Serdar KARABIYIK, Bursa, 2024

TEŞEKKÜR

Ders döneminden tezin son halini almasına kadar yer alan uzun ve meşakkatli süreçte, her an bana güvenen, kaybolduğum zaman beni kendime getiren, her daim yol göstericiliğini yanımda hissettiğim saygı değer danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN'e teşekkür ederim.

Tezi yazarken görüş bildiren, moral veren, worddeki eksikliğimi tamamlayan ve her türlü desteğini hissettiğim Coşkun Yıldız'a teşekkür ederim.

Tezi yazarken her an yanımda olan, anlayışla karşılayan aileme ve beni her zaman motive eden, sevgisini ve ilgisini her daim hissettiğim Zeynep YILDIZ'a teşekkür ederim.

Serdar KARABIYIK

MODERN TÜRK TİYATROSUNA GEÇİŞTE AHMET MİTHAT EFENDİ’NİN TİYATROLARI

Serdar KARABIYIK

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi, Nisan 2024

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN

ÖZET

Ahmet Mithat Efendi romandan hikâyeye, felsefeden dine, tarihten musikiye hemen hemen her türde eser vermiş Tanzimat döneminin en velut yazarlarından. Onun eserlerinin muhtevasını ve mahiyetini toplumu eğitmek ve geliştirmek oluşturur ve bu amaçla tiyatro eserleri de kaleme almıştır. Bu çalışmada Ahmet Mithat Efendi’nin telif tiyatro eserlerini muhteva, yapı, geleneksel unsurlar ve metinlerarasılık bağlamında incelemeyi amaçladık. Bu çalışmayı gerekli kılan Ahmet Mithat Efendi’nin tiyatroları üzerine akademik çalışmaların azlığıdır. Çalışmamızın odak noktası Ahmet Mithat Efendi’nin tiyatroya dair görüşlerini saptamak ve bu görüşlerini tiyatrolarına ne ölçüde uyguladığını tespit etmektir. Ahmet Mithat Efendi tiyatroyu medeniyeti geliştiren araç olarak görür. Tiyatro, roman ve hikâyeye göre üstündür. Tiyatro onun nazarında mektep hükmündedir ve millî tiyatro oluşturmayı amaçlar. Ahmet Mithat Efendi altı tiyatro kaleme almıştır. *Gönül* adlı hikâyesi Mehmet Rıfat tarafından tiyatroya uyarlanmıştır. Tiyatrolarında hem Doğu’yu hem de Batı’yı iyi bilen tiplere rastlanmaz. Tiyatrolarını tezli oyun anlayışı ile kaleme aldığı için kahramanlar Ahmet Mithat Efendi’nin tezinin sözcüsü konumundadır. Ahmet Mithat Efendi tiyatroya dair görüşlerini telif tiyatro eserlerinde çoğunlukla uygulamıştır. Ahmet Mithat Efendi’nin hem özensiz ve hikâyeye anlatan meddah üslubu ile sohbet havasında tiyatro yazmasından hem de sahne bilgisinin yetersiz olmasından dolayı onun tiyatroları tahkiye edilmiş roman havasındadır.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Mithat Efendi, tiyatro, Tanzimat tiyatrosu.

MODERN TÜRK TİYATROSUNA GEÇİŞTE AHMET MİTHAT EFENDİ’NİN TİYATROLARI

Serdar KARABIYIK

Erzincan Binali Yıldırım University

Graduate School of Social Sciences

Master Thesis, April 2024

Supervisor: Asst. Prof Dr. Can ŞAHİN

ABSTRACT

Ahmet Mithat Efendi is one of the most productive intellectuals of Tanzimat Reform Era created works in almost every field varying from novels, stories, philosophy to religion, history and music. The content and nature of his works are intended for educating and improving society he lives in, so he wrote a play as well. We aimed to examine Ahmet Mithat Efendi’s copyrighted plays within the context of content, structure, traditional elements and intertextuality. What makes this study so important is that there are not any academic studies/ researches on plays written by Ahmet Mithat Efendi. The focus of our study is to detect Ahmet Mithat Efendi’s opinions on theatre and determine how much he reflected these opinions in works written by him. It reveals the importance of his plays during transition to Modern Turkish Theatre. Ahmet Mithat Efendi considers theatre as a means developing civilization for places not reached maturity. According to him, theatre is a school. He aimed to create a national theatre. He thinks theatre is more outstanding than novel and story. Ahmet Mithat Efendi has written plays. His play named “Gönül” has been turned into a play by Mehmet Rıfat. In his play, you cannot see characters who know a lot about both East and West. As he has written his plays with an understanding of thesis play, the characters are in the position of spokesman of Ahmet Mithat Efendi. Ahmet Mithat Efendi has mostly implemented his opinions on theatre in his copyrighted plays. His novels are like novels narrated since Ahmet Mithat Efendi has written his plays imprecisely with turn of expression of encomiast telling stories as a conversation and his knowledge on scene has not sufficient.

Key Words: Ahmet Mithat Efendi, theatre, Theatre of Tanzimat reform era

İÇİNDEKİLER

MODERN TÜRK TİYATROSUNA GEÇİŞTE AHMET MİTHAT EFENDİ’NİN TİYATROLARI

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK.....	i
TEZ ÖZGÜNLÜK SAYFASI.....	ii
KILAVUZA UYGUNLUK	iii
KABUL VE ONAY TUTANAĞI	iv
ÖN SÖZ.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
ÖZET.....	vii
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR LİSTESİ	xiv
TABLolar LİSTESİ.....	xv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xvi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

EDEBÎ BİR METİN TÜRÜ OLARAK TİYATRO

1.1. Tiyatro Sanatı ve Tiyatro Tarihi:	5
1.2. Türk Tiyatrosu.....	10
1.2.1. Geleneksel Türk Tiyatrosu:.....	10
1.2.2. Meddahlık:	11
1.2.3. Ortaoyunu:	14
1.2.4. Karagöz ve Hacivat:	15
1.3. Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu:.....	16
1.3.1. Tanzimat Dönemi Tiyatro Çevirileri:	18
1.3.2. Tanzimat Döneminde Kurulan Tiyatrolar:.....	20

İKİNCİ BÖLÜM

AHMET MİTHAT EFENDİ’NİN TİYATRO SANATI ÜZERİNE GÖRÜŞLERİ²²

2.1. Modernleşme Dönemi Türk Tiyatrosunda Ahmet Mithat Efendi:	22
2.2. Ahmet Mithat Efendi’nin Tiyatro Üzerine Tenkitleri	24
2.2.1. Güzel Sanattan İnce Sanata, İnce Sanattan Âlem-i Hayalî’ye:	24
2.2.2. Tiyatronun Mektepleşmesi:.....	25
2.2.3. Kötülüğü Çağırın Tiyatro:	27
2.2.4. Hace-i Evvel’den Tiyatro Nasıl Yazılır’a Karşılaştırmalı Misalli Şerh:	28
2.2.5. Romandan Tiyatroya Tahvil’de Sahne Estetiğini Göz Ardı Etmenin Neticeleri:	32
2.2.6. Ahmet Mithat Efendi’nin Tiyatro ve Roman Türlerini İşlevleri Bakımından Mukayesesi:	33
2.2.7. Tiyatronun Kadim Sergüzeştine Hace-i Evvel’in Düştüğü Notlar:.....	35
2.2.8. Batı Tiyatrosu Karşısında Millî Tiyatro:	39
2.2.9. Ahmet Mithat Efendi’nin Tiyatro Sanatı Hususundaki Tenakuzları:	41
2.2.10. Geleneksel Türk Tiyatrosu’na Dair Görüşleri:.....	43
2.2.11. Paris, Münih ve İstanbul’daki Tiyatro Binalarının Kıyaslanması:	44
2.3. Ahmet Mithat Efendi’nin Tiyatroya Dair Görüşlerinin Tanzimat Yazarları ile Kıyaslanması:	47

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AHMET MİTHAT EFENDİ’NİN TİYATROLARININ YAPI ve MUHTEVA BAKIMINDAN İNCELENMESİ

3.1. Ahmet Mithat Efendi’nin Tiyatrolarının Yapı ve Muhteva Bakımından Tasnifi:.....	50
3.2. Tiyatro Tahlilleri	53
3.2.1. Eyvah	53
3.2.1.1. Eserin Kimliği:	53
3.2.1.2. Eserin Özeti:	54
3.2.1.3. Eserin Muhtevası:	55
3.2.1.3.1. Sosyal Hayatın Canlı Tanığı Olarak “Halk Dramı”	57
3.2.1.3.2. Eyvâh’a Alaycı ve Sert Eleştiriler:.....	60

3.2.1.4. Eserin Yapısı:	61
3.2.1.4.1. Olay Örgüsü:	61
3.2.1.4.2. Düğümler ve Çözümler:	66
3.2.1.4.3. Şahıs Kadrosu:	66
3.2.1.4.4. Zaman:	70
3.2.1.4.5. Mekân ve Dekor:	71
3.2.1.5. Anlatım Teknikleri ve Eserin Dili:	72
3.2.1.6. Anlatıcının Konumu:	74
3.2.2. Açıkbaş	77
3.2.2.1. Eserin Kimliği:	77
3.2.2.2. Eserin Özeti:	78
3.2.2.3. Eserin Muhtevası:	79
3.2.2.3.1. Geleneksel Unsurlar:	86
3.2.2.3.2. Kılık Değiştirme:	86
3.2.2.3.3. Ortaoyunu Etkisi:	86
3.2.2.4. Eserin Yapısı:	86
3.2.2.4.1. Olay Örgüsü:	87
3.2.2.4.2. Düğümler ve Çözümler:	91
3.2.2.4.3. Şahıs Kadrosu:	91
3.2.2.4.4. Zaman:	96
3.2.2.4.5. Mekân ve Dekor:	97
3.2.2.5. Anlatım Teknikleri ve Eserin Dili:	97
3.2.2.6. Anlatıcının Konumu:	99
3.2.3. Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti	100
3.2.3.1. Eserin Kimliği:	100
3.2.3.2. Eserin Özeti:	102
3.2.3.3. Eserin Muhtevâsı:	103
3.2.3.3.1. Türk Halk Edebiyatı Unsurları	105
3.2.3.3.2. Kılık Değiştirme:	105
3.2.3.4. Eserin Yapısı:	105
3.2.3.4.1. Olay Örgüsü:	106
3.2.3.4.2. Düğümler ve Çözümler:	108
3.2.3.4.3. Şahıs Kadrosu:	109

3.2.3.4.4. Mekân ve Dekor:.....	111
3.2.3.4.5. Zaman:.....	112
3.2.3.5. Anlatım Teknikleri ve Eserin Dili:	112
3.2.3.6. Anlatıcının Konumu:	114
3.2.4. Hükm-i Dil	115
3.2.4.1. Eserin Kimliği:	115
3.2.4.2. Eserin Özeti:	116
3.2.4.3. Eserin Muhtevası:	116
3.2.4.4. Eserin Yapısı:	118
3.2.4.4.1. Olay Örgüsü:.....	118
3.2.4.4.2. Düğümler ve Çözümler:	120
3.2.4.4.3. Şahıs Kadrosu:	121
3.2.4.4.4. Mekân ve Dekor:.....	122
3.2.4.4.5. Zaman:.....	123
3.2.4.5. Anlatım Teknikleri ve Eserin Dili:	123
3.2.4.6. Anlatıcının Konumu:	123
3.2.5. Çengi yahut Daniş Çelebi	124
3.2.5.1. Eserin Kimliği:	124
3.2.5.2. Eserin Özeti:	125
3.2.5.3. Eserin Muhtevası:	126
3.2.5.3.1. Türk Halk Edebiyatı ve Geleneksel Türk Tiyatrosu Unsurları:	131
3.2.5.3.2. Metinlerarasılık:	135
3.2.5.4. Eserin Yapısı:	139
3.2.5.4.1. Olay Örgüsü:.....	140
3.2.5.4.2. Düğümler ve Çözümler:	144
3.2.5.4.3. Şahıs Kadrosu:	144
3.2.5.4.5. Mekân ve Dekor:.....	146
3.2.5.4.6. Zaman:.....	146
3.2.5.5. Anlatım Teknikleri ve Eserin Dili:	147
3.2.5.6. Anlatıcının Konumu:	148
3.2.6. Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş	149
3.2.6.1. Eserin Kimliği:	149
3.2.6.2. Eserin Özeti:	150

3.2.6.3. Eserin Muhtevası:	152
3.2.6.3.1. Geleneksel Unsurların Etkisi: İlk Görüşte Aşık olma:	156
3.2.6.3.3. Metinlerarasılık:	156
3.2.6.4. Eserin Yapısı:	160
3.2.6.4.1. Olay Örgüsü:	161
3.2.6.4.2. Düğümler Çözümler:	166
3.2.6.4.3. Şahıs Kadrosu:	166
3.2.6.4.4. Mekân ve Dekor:	169
3.2.6.4.5. Zaman:	169
3.2.6.5. Anlatım Teknikleri ve Eserin Dili:	170
3.2.6.6. Anlatıcının Konumu:	171
3.2.7. Çerkes Özdenleri	172
3.2.7.1. Eserin Kimliği:	172
3.2.7.2. Eserin Özeti:	175
3.2.7.3. Eserin Muhtevası:	176
3.2.7.4. Eserin Yapısı:	181
3.2.7.4.1. Olay Örgüsü:	181
3.2.7.4.2. Düğümler ve Çözümler:	186
3.2.7.4.3. Şahıs Kadrosu:	186
3.2.7.4.4. Mekân ve Dekor:	188
3.2.7.4.5. Zaman:	190
3.2.7.5. Anlatım Teknikleri ve Eserin Dili:	190
3.2.7.6. Anlatıcının Konumu:	192
SONUÇ	193
KAYNAKÇA	196
ÖZ GEÇMİŞ	201

KISALTMALAR LİSTESİ

Bkz. : bakınız

C. : Cilt

çev. : çeviren

haz. : Hazırlayan

s. : sayfa

ed. : editör



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 3.1: Eyvah - Düğümler ve Çözümler	66
Tablo 3.2: Açıkbaş - Düğümler Çözümler	91
Tablo 3.3: Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti- Düğümler ve Çözümler	108
Tablo 3.4: Hükm-i Dil - Düğümler ve Çözümler	120
Tablo 3.5: Çengi yahut Daniş Çelebi - Düğümler ve Çözümler.....	144
Tablo 3.6: Fûrs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş - Düğümler ve Çözümler	166
Tablo 3.7: Çerkes Özdenler - Düğümler ve Çözümler	186

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1: Eyvah – Zaman.....	71
Şekil 3.2: Açıkbaş - Zaman.....	96
Şekil 3.3: Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti - Zaman.....	112
Şekil 3.4: Hükm-i Dil - Zaman	123
Şekil 3.5: Çengi - Zaman	147
Şekil 3.6: Fûrs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş - Zaman	170
Şekil 3.7: Çerkes Özdenleri - Zaman	190

GİRİŞ

19. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğunda Batı'ya yönelik ve kültürel değişmeler açısından en önemli devirdir. Bu Batı'ya yönelik kültür değişmesi / modernleşme / yenileşme çabalarını daha önceki dönemlere götürmek mümkündür ancak devlet politikası haline dönüşmesi ancak Tanzimat ile başlamıştır.

Osmanlı İmparatorluğunun savaşlar kazandığı ve ilerleme kaydettiği dönemlerde Batı sadece fethedilecek diğer ülkelerden farksızdı. 1699 yılında Karlofça Antlaşmasından sonra ise alınan ağır yenilgilerin ve kaybedilen toprakların nedenlerini düşünmeye başlayan Osmanlı İmparatorluğu için Batı artık fethedilecek yer değil örnek alınacak yerdir.

17. yüzyıla gelindiğinde Batı medeniyeti içinde bulunduğu buhran ve iç karışıklık ortamından çıkmış; askerî, teknik ve kültürel alanda yenilikler yaparak Osmanlı İmparatorluğuna karşı başarılar elde etmeye başlamıştır.

Osmanlı İmparatorluğu, Batı'da aldığı yenilgiler ve toprak kaybı sebebiyle eski gücüne kavuşabilmek için bir dizi önlemler almaya çalışmıştır. İlk önce Batı'yı tanımak için 1720 yılında Yirmisekiz Mehmet Çelebi'yi Batı'nın elde ettiği üstünlüğü tanımak için gönderilmiştir. Mehmet Çelebi, 9 ay kaldığı süre içerisinde Fransa'da gördüğü Batılı düşünme ve yaşam modelini bir rapor haline getirerek devlete sunar. Fakat bu rapor dönemin siyasi ve sosyal şartlarının oluşmaması ve devlet erkânının fazlaca dikkate almaması sebebiyle istenilen gelişmeler sağlanamamıştır.

Bu ilk girişimlerden sonra belirgin olarak I. Mahmut zamanında başlayan Batılılaşma çalışmaları askerî alandaki başarılarla ümit verici olmuş. 18. yüzyılla birlikte askerî, kültürel ve sosyal alanda yapılan Batılılaşma çalışmalarıyla devleti kurtarma ve eski sınırlarına geri dönme fikri ön plana çıkmış; eğitimde (kız mektep okulları, öğretmen okulları), orduda (Nizam-ı Cedit), sosyo kültürel hayatta (ceket, pantolon, fes) değişiklik yoluna gidilmiştir.

Osmanlı İmparatorluğunun Batılılaşma hedefinde kendisine rehber belirlediği ülke Fransa'dır. Böylece Osmanlı İmparatorluğu Batı'yı Fransızca ile tanımaya başlar. Bu sebeple Osmanlı İmparatorluğu'nda Fransız okulları açılır, Türkçe-Fransızca

sözlükler neşredilir, devletin bünyesindeki diğer okulların ders programına Fransızca dersi eklenir.

1745'te İstanbul'da Collège des Jeunes de Langues adı ile bir de Diloğlanları Koleji açılır. Bu suretle her iki memlekette karşılıklı dil öğretimi yapılırken bu öğretimin gereği olan Türkçeden Fransızcaya, Fransızcadan Türkçeye sözlükler hazırlanır. 1773'te, Mühendishane-i berri-i Hümayunun programına Fransızca dersleri konur. 1820'de kurulan Tercüme Odası'nda Fransızca öğrenilir. 1867'de açılan Galatasaray Sultanisi'nde Fransızcayla öğretim yapılır. Böylelikle kültür hayatımızda bir Fransız dili geleneği oluşur, Fransızca bilmek aydın olmanın gereği sayılır. Bunun içindir ki, devrin aydın kişileri, Ethem Pertev Paşa, Cevdet Paşa, Münif Paşa, Yusuf Kâmil Paşa, Abdülhak Hamit, Recaizade Mahmut Ekrem, Sami Paşazade Sezai... Fransızca öğrenirler. Bu devlet adamları ve yazarlar, Fransızcadan çeviriler yaptıkları gibi, bazıları da dil üzerinde çalışırlar.¹

Fransızcanın etkisiyle gelişen Türk edebiyatında Osmanlı yazarları çeviri ve telif eserlerle Batılılaşma sürecini hızlandırır. Yazarların modernleşmeyi/batılılaşmayı halka anlatma serüveninde onlara yardımcı olan roman ve tiyatro Batıdan gelen ve yazarlar tarafından en çok tercih edilen türlerdir. Batı tiyatrosuyla tanışmamızı kolaylaştıran bazı etmenler vardır. Metin And'a göre bu etmenler şunlardır: 1. Batılılaşma etkisinde sarayın yani padişahların ve çevresinin istekli olması. 2. Devlet görevlilerinin ve yurt dışına göreve giden yetkililerin etkisi. 3. Batı etkisiyle gelişmekte olan basın yayın çeşitliliği. 4. Yabancı elçiliklerdeki görevlilerin çalışmaları ve buralarda oynatılmaya başlanan tiyatro etkinlikleri. 5. Azınlıkların tiyatroya olan ilgisi ve azınlık topluluklarının tiyatro sergilemeye başlaması. 6. Yabancı sahne sanatçılarının sergilediği oyunların izlenmesi. 7. Batı tiyatrosunun etkisiyle yerli tiyatro metinlerinin yazılmaya başlanması.²

Geleneksel Türk tiyatrosu içerisinde değerlendirdiğimiz birçok tür XIX. yüzyılda toplumun ihtiyaçlarına cevap veremez duruma gelmiştir. Modernleşme ve Batılılaşma tiyatrodaki kapsamlı bir gelişme göstermiştir. Osmanlı'da tiyatro faaliyetleri Fransız ve Naum tiyatrosu ile gerçekleşir. Osmanlı Saray Tiyatrosu'nun siparişi ile

¹ Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1989), 35.

² Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972), 18-70.

Batılı tarzda Türk tiyatrosunun ilk örneği olan *Şair Evlenmesi* yazılır. Meddahların anlattığı uzak diyarlardan aşk öykülerini dinleyen halk, tiyatroyu benimsemekte gecikmemiştir. Edebiyatın toplumsal ve sosyal fayda yönünü kullanan dönemin yazarları da bu yeni türü çabuk benimsemiştir.

*Tanzimat devrinin, daha geniş bir deyişle, XIX. yüzyılın üzerinde en fazla durduğu konu batıdaki gelişme efsanesidir. Devrin tek amacı o düzeye ulaşmaktır. Her düşüncede, her konuşmada, her yazıda bir “Batıya göre”lik sezilir. Oraya özenişlerde, kendimizi eleştirişimizde hep bu görelilik vardır.*³

Araştırmamızın konusu olan Ahmet Mithat Efendi, Tanzimat dönemi Batılılaşma sürecinde yazmış olduğu eserlerle Türk halkını eğitmek ve bilgilendirmek istemiştir. Bu amaçla tiyatroyu mektep olarak görmüştür. Ahmet Mithat Efendi, altı telif tiyatro yazmıştır. Ahmet Mithat Efendi’nin bütün külliyatını göz önüne alırsak “yazı makinası” olarak tanınan müellifimiz için tiyatro eserlerinin sayısı azdır.

Ahmet Mithat Efendi’nin tiyatrolarında işlediği konular roman ve hikâyelerinde işlediği konularla paralellik gösterir. Diğer eserlerinde olduğu gibi tiyatrolarında da halkın dinamiklerini iyi gözlemlemiş ve sosyal temaları işlemiştir.

Ahmet Mithat Efendi’nin tiyatroları üzerine akademik çalışmaların yetersizliği tez konumuzu belirlememizde yardımcı oldu.

Araştırmamızın amacı; modern Türk tiyatrosuna geçişte Ahmet Mithat Efendinin tiyatrolarının önemini ortaya koymak, yazarın tiyatro hakkındaki görüşlerini tespit etmek ve tiyatro eserlerini yapı ve izlek bakımından tahlil etmektir.

Birinci bölümde; tiyatro sanatı hakkında bilgi verilmiş, tiyatronun Batı’da ve Türk tiyatrosundaki tarihi gelişimi ana hatlarıyla ortaya konulmuştur. Ayrıca bu bölümde Tanzimat dönemi tiyatroları, tiyatro çevirileri ve tiyatro binaları hakkında bilgi verilmiştir.

İkinci bölümde; Batılılaşma ile geleneksel tiyatrodan sahne tiyatrosuna geçildiği Tanzimat döneminde eser veren Ahmet Mithat Efendi’nin tiyatro hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir. Ahmet Mithat Efendi’nin tiyatro üzerine görüşlerini onun gazete yazıları, romanları, hikâyeleri ve gezi yazısından derledik.

³ Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 34-35.

Üçüncü bölümde, *Eyvah, Açıkbaş, Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti, Çengi yahut Daniş Çelebi, Fûrs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş, Çerkes Özdenleri* ve yazarın *Gönül* hikâyesinden Mehmet Rıfat'ın tiyatroya uyarladığı *Hükm-i Dil muhteva*, yapı, geleneksel unsurlar ve metinlerarasılık bakımından incelenmiştir.

Bu incelemeyi yaparken İsmail Çetişli'nin *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro* ve Oğuzhan Karaburgu'nun *Şairin Sahneye Düşen Gölgesi Abdülhak Hâmit Tarhan'ın Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme* adlı eserlerindeki yöntem ve teknikleri kullandık.



BİRİNCİ BÖLÜM

EDEBÎ BİR METİN TÜRÜ OLARAK TİYATRO

1.1. Tiyatro Sanatı ve Tiyatro Tarihi:

Gösteri sanatları denilince akla ilk gelen sanat tiyatrodur. Tiyatro kelimesi Türkçeye İtalyanca “teatro” sözcüğü ile girmiştir. Tiyatro kelimesi Yunanca kökenli; theatron ifadesinden gelen “bakmak için tahsis edilmiş yer” anlamındadır.⁴ TDK sözlüğünde tiyatro: “Dram, komedi, vodvil vb. edebiyat türlerinin oynandığı yer. Bu türleri izleyicilerin önünde sahnede oynama sanatı. Oyun yazma sanatı” olarak açıklanmaktadır.⁵ Tiyatro köken olarak ilk önce seyredilen yer olarak tanımlanmış daha sonra ise tiyatro binası ve tiyatro unsularının hepsi için kullanılır olmuştur.⁶ Tiyatronun bizdeki karşılığı ise “temâşâ” olarak kullanılmıştır. Tiyatro bir yerde yapılan taklit ve o taklidi izleme sanatıdır, diyebiliriz. Ulusların gerçekleştirdiği yapıtlar olarak tanımlama yapıldığında Fransız tiyatrosu, İtalyan tiyatrosu, Türk tiyatrosu; Corneille’in tiyatrosu, Shakespeare’in tiyatrosu, Haldun Taner tiyatrosu denildiği zaman da bu yazarların oyunları anlaşılmaktadır.⁷

Tiyatro Terimleri Sözlüğü’nde tiyatro sanatı tanımı, içeriği ve bölümleri hakkında şu açıklama yapılmıştır:

Çeşitli sanat kollarını (edebiyat, müzik, dans, resim, mimarlık) özellikle de oyunculuk sanatını birleştiren sanat. Belirli kişiler arasında geçen bir olayı, kişileri canlandıran oyuncular, sahneye koyuş, dekor, ışıklama, müzik ve çeşitli efektleri ereğe en uygun biçimde düzenleyip tiyatronun gereklerine göre

⁴ Haldun Taner, Metin And ve Özdemir Nutku, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü* (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1966), 107-108.

⁵ Türkçe Sözlük, (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları 1998), 2:2228.

⁶ M. Nihat Özön, Baha Dürder, *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1967), 403.

⁷ Taner, And ve Nutku, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, 107-108.

kullanan sanat. Tiyatro sanatı üç ana bölüme ayrılır: Dram, Opera-operet ve Balet.⁸

Her sanat dalının bir tanımı, tarihi ve temel kaynakları vardır. Tiyatro, insanın ürettiği en canlı görsel sanatlardan biridir. İnsan için yapılan tanımlardan biri “*homo ludens*”tir, yani oyun oynayan insan. İnsan oyununu nerede sergileyecektir: Tiyatro kurarak.

Tiyatronun sanat olarak bazı unsurları vardır. Memet Fuat bir yerde tiyatrolabilmesi için şu dört şartın bir arada olması gerektiğini söyler:

“1- Yazılmış bir oyun;

2- Onu oynayacak oyuncular;

3- Seyirci yeri, sahne, dekor, giysi, ışık, ya da bunlardan birkaçı;

4- Seyirci.”⁹

İlim dalı olarak incelendiğinde “tiyatro”, edebiyatın bir alt koludur denilebilir. Edebî eserler ile tiyatro eserinin ortaya çıkış sebebi ve işlediği konular da aynıdır. Tiyatronun topluma mesaj taşıma amacı veya sanat için yapılması aynı eksende olduğunu gösterir. Edebiyatın bir alt dalı olmasının ana sebebi de tiyatronun yazıya geçirilerek ölümsüzleştirilmesidir. Sergilenmiş bir eser unutulabilir ama yazıya geçen metin sonraki nesillere aktarılabilir ve tekrar sahnelenme imkânı bulabilir. Tiyatroda sergilenecek olan metin, eserin özüdür. Müstakil tiyatro eserlerinin yanında roman, hikâye, masal veya destan metinleri hatta dini metinler/anlatılar bile tiyatro sanatıyla sahnelenmiştir. Tiyatronun edebiyattan ayrıldığı da ifade edilmektedir. Özdemir Nutku bu ayrımı şöyle açıklar:

Tiyatro yapıtı, tek kişinin yaratıcılığı ile ortaya çıkan edebiyat yapıtından daha doğarken ayrılır. Edebiyat yazarı, yapıtının taslağını, yapısını, biçimini, üslûbunu, kişilerini, konuşma örgüsünü, dünya görüşünü, kendi hayal gücüne, kendi yaşamına, kendi yaratıcı sezgisine ve düşüncesine göre var eder; oysa tiyatro olgusunda bu bambaşkadır: Tiyatro, birlikte yaratma ve topluca katılma başarısı ile bir yapıt ortaya çıkarabilir. Burada birçok güç ve bu güçlerin yeteneği söz konusudur. Oyun yazarının yapıtım tamamlayabilmesi için çok

⁸ Taner, And ve Nutku, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, 109.

⁹ Memet Fuat, *Tiyatro Tarihi* (İstanbul: MSM Yayınları, 2010), 10.

sayıda sanatçıya ve teknik elemana ihtiyaç vardır. Tiyatro olgusu yalnızca oyun yazarı ile değil, onun yanı sıra dramaturgun, yönetmenin, oyuncuların, dekor ve kostüm sanatçılarının, ışıklama uzmanının, bestecilerin, dansçıların, çalgıcıların, fotoğrafçıların, sahne ve sahne gerisi teknik adamlarının birlikte yaratmasıyla var olur. Ancak tiyatro yapının tamamlanmasında bunlar da yeterli değildir: tiyatro yapının doğması, yaşaması ve soluk alabilmesi için yüzlerce akla, yüzlerce duyuya ve yüzlerce anlayışa ve algılama yeteneğine seslenebilmesi zorunludur. Tiyatro olgusu ancak seyircinin tepkisi ile gerçekleşebilir.¹⁰

Tiyatronun tanımıyla birlikte temel bir soru gündeme gelmektedir: Tiyatronun amacı nedir? Sanatçının kendi hünerini sergilemek ve sanat yapmak dışında bir amacı olmayabilir. Ama yazılan tiyatro eserlerini ve sahnelenen oyunları değerlendirdiğimizde bunların mutlaka bir mesaj taşıdığı görülmektedir. Birçok edebiyat ve tiyatro eseri kaleme alan müellifler ve araştırmamızın öznesi olan Ahmet Mithat Efendi özelinden değerlendirecek olursak “tiyatro, toplumu bilinçlendirmek için yapılır” düşüncesinin çerçevesini çizmek gerekir. Tiyatro sahnedeki gösterilen oyunu izleyenlerin oturduğu yer anlamında alırsak toplum/seyirci için sergilendiği görülecektir.

Emre Kongar tiyatroyu toplumbilim açısından anlamak ve incelemek için bazı yöntemler teklif etmektedir. Toplumbilim açısından tiyatronun toplumsal yönünü değerlendirirken beş temel tespitte bulunmaktadır: Sürekli bir değişme içinde olan toplumsal yapı, toplumdaki beklentilerin tümü (toplumsal rol), aralarında ortak bir nokta bulunan ve bu ortak noktanın bilincinde olan kişiler (toplumsal grup ve toplumsal sınıf), toplumsal yapının değişmesi ve model.¹¹

Nutku tiyatronun görevini toplumsal bir işlev içinde düşünür ve tiyatroyu izleyen seyirci oyunu düşünürken heyecanlanmalı, empati kurmayı becererek kendisini bir başkasının yerinde görebilmesini ve başkalarında da kendisinin olabilecek yaşantılarını anlamasını sağlamaktır.¹²

Tiyatro tarihine baktığımızda tiyatronun toplumsal açıdan ve devletler açısından hangi amaçla kullanıldığı meselesi konuyu daha anlaşılır kılacaktır.

¹⁰ Özdemir Nutku, “Tiyatronun İçeriği ve Seyirciye Yönelişi”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 3/3 (1972): 76-77.

¹¹ Emre Kongar, “Toplumbilim Açısından Tiyatro”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 7/7 (1976): 33-43.

¹² Nutku, “Tiyatronun İçeriği ve Seyirciye Yönelişi”, 77.

Tiyatronun sanat haline gelişi için kesin bir tarih verilememektedir. Bunun temel sebebi her toplumun kültürünü, savaşlarını, dramlarını, kahramanlıklarını ve özel günlerini kutladığı zamanlarda sergilediği davranış motiflerini tiyatronun ilk hali olarak yorumlamalarıdır.¹³ Zira tiyatronun tarihi, insanın konuşmaya ve jest-mimik hareketleriyle bir duygu ve düşüncesini anlattığı davranışlara kadar götürülebilir. Yani tiyatro, insanın varolmasıyla birlikte başladı denilebilir. Günümüzde tiyatro denilince akla ilk gelen sahne, sahnedeki oyuncular, sahnelenen oyun, dekor ve müzikallerin bulunduğu gösterilerdir.¹⁴ Tiyatro tarihi olarak da bu tanıma giren şekliyle tiyatronun tarihi hakkında bilgi verilmektedir.

Dünya tiyatro tarihinde tiyatro için farklı tanımlama ve dönemler belirtilmekle birlikte Robert Pignarre'nin "Tiyatro Tarihi" çalışmasında gösterdiği dönemlendirmenin en geniş tasnif olduğunu düşünmekteyiz. Pignarre, tiyatroyu beş ayrı döneme ve alt gelişim alanlarına ayırır. Bunlardan birincisi "İlklerin Tiyatrosu"dur. Özdemir Nutku, tiyatronun kaynağını ilkel insanların yaşadıkları koşullar sonucunda hayatlarındaki tüm eylem, duygu ve düşüncelere bağlar.¹⁵ İlk insanların yaşamsal olarak sergiledikleri tüm davranışları bir sahne oyunu gibi yaşadıkları düşünülmektedir. Hatta bu durum mağara duvarına çizilen resimlerden de anlaşılabilmektedir. Bu resimlerde kullanılan sahneler, çizimler ve renklendirme adeta canlandırma yeteneğinin resmedilmesidir. Bu dönemde insanoğlu büyüsel danstan törensel drama geçerek uyguladığı "büyü" törenlerindeki davranışlarıyla kostüm (özellikle maske), seslenme (metin/mesaj), anlaşılmayan uğultular, ortam ile ilk tiyatro uğraşısının örneklerini sergilemiştir. Maske takma ile içerik bir dram ürünü ortaya koymaya, dram da dinsel "şölen-tören"den sahne oyununa geçişi sağlamıştır. İnsan duygu ve düşüncelerini farklı şekillerde paylaşmak ister. Dini törenler şeklinde başladığını söyleyebileceğimiz gösteri sanatları zamanla mistik içeriklerini yitirip yerini sahne oyunlarına bırakmıştır. Türklerde Şaman ayinleri bunun bilindik örneğidir.¹⁶

İkinci dönem eski Yunan tiyatrosu ilk dönemdekinden farklılaşmaya başlamış ve görsel ve müzikal içerikli sanat çalışmalarının oluşmaya başladığı düzenli bir uğraşıya dönüşmüştür. Örneğin epik dramlar, tarihi şahısların yaşatılması düşüncesi (Zeus'un

¹³ Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi I* (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2021): 15-26.

¹⁴ Sevda Şener, *Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi* (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2019): 11-15.

¹⁵ Nutku, "Tiyatronun İçeriği ve Seyirciye Yönelişi", 75.

¹⁶ Abdulkadir İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2006), 72-150.

vahşice öldürülen oğlunu diriltmesi), tragedyaların doğuşu (koro ile sunak etrafında dönerek dans edilmesi), sahne oyunları tragedyalardan masalsı temaların işlendiği ciddi ve gülünç konuların yer aldığı bir döneme yönelir. Yunan tiyatrosundan sonra komedyanın doğuşuna geçilir ve modern Batı tiyatrosunun temelleri atılmaya başlanır. Tiyatro için mekân, sahne örnekleri de bu dönemde inşa edilmeye başlar. Akropol içinde dairenin çapının üçte ikisinden bölünmüş bir şekil ve seyircilerin rahatça izleyeceği bir amfi, sabit taştan veya tahtadan sökülebilen sahne ve dekorlar kullanılmıştır. Dönemin metinleri de ozanların ürünü olarak sahnelenir.

Ayrıca bu dönemde tiyatronun insan duygularını yansıtmanın bir aracı olmakla birlikte bir yönü daha keşfedilir: Toplumları yönetme aracı. Site devlet yöneticileri gelişen tiyatronun farkına varır ve tiyatroyu halkı kontrol etmek için bir araç olarak kullanmaya başlar.

*Tiyatro, giderleri varlıklı kişiler tarafından ödenen bir devlet kuruluşudur. Gösteriler aynı zamanda, seyircinin oyunu, başlamadan önce de, bittikten sonra da doğrudan doğruya denetim altında tuttuğu birer yarışmadır; son yargı tiyatroda, seyircinin gözü önünde, gene seyirci tarafından seçilmiş, onun adına karar veren bir jüri tarafından açıklanır.*¹⁷

Her kültüre kendi içinde tiyatro alanında neler üretmiş diye bakılacak olursa mutlaka tiyatronun ana unsurlarını yansıtan bulgulara denk gelinecektir. Yunan ve Roma'da gelişen tiyatro, dünyanın diğer bölgelerinde de görülür. Bunlardan biri de Asya tiyatrosudur.¹⁸ Asya'da var olan tiyatrolar şunlardır: 1. Eski Hindistan Tiyatrosu, 2. Cava ve Bali Tiyatrosu, 3. Tibet Misterler Tiyatrosu, 4. Çin Tiyatrosu¹⁹, 5. Japon Tiyatrosu ve 6. İslâm Tiyatrosu. İsimlendirmelerden de anlaşılacağı üzere Asya tiyatrosunda inanç ve kültür temelli oyunların sergilendiği görülür.

Tiyatro, medeniyetlerin yaşamsal bir göstergesi olmakla birlikte her dönemin ana gelişmelerinden de etkilenmiştir. Ortaçağ tiyatrosu Hıristiyan kilisesinin damgasını taşıdığı gibi ayrıca kilisenin eleştirildiği bir anlayışa sahiptir.

¹⁷ Robert Pignarre, *Tiyatro Tarihi*, çev. Pınar Kür, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991), 19.

¹⁸ Pignarre, *Tiyatro Tarihi*, 32.

¹⁹ Muhaddere N. Özerdim, "Çin Tiyatrosu Tarihsel Gelişmesi ve Özelliği", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2/2 (1971): 1-10; Bkz. Erkan Çelebi, *Başlangıçtan Günümüze Dünya Tiyatrosu* (İstanbul: Düşünen Adam Yayınları, 1994).

Batı medeniyetinin Ortaçağdaki savaşlar, kıtlık ve iç karışıklıklar dönemlerinden sonra gelişmiş bir medeniyet olma sürecinde tiyatronun önemli katkıları olmuştur. Ortaçağ'da başlayan gelişmeler ve Yeniçağ'da Reform ve Rönesans hareketleri sonrasında gezgin oyuncu toplulukları eliyle basit tiyatro sahneleri kurulur. Daha sonra tiyatro oyunları çağdaş tiyatro mimarisi ve dekor sistemi ile günümüz salonlarına taşınır. Tiyatronun altın çağı ise İspanyol edebiyat tarihinde Cervantes ile başlatılır.²⁰ XVII. yy'dan sonra burjuvanın eğlence ve refahını gözetttiği bir dönem ortaya çıkar ve tiyatro el üstünde tutulmaya başlanır.

Son yüzyılda ise gösteri sanatlarında sinemanın ortaya çıkması ve başka yeni gösteri biçimlerinin de gelişmesiyle tiyatro sanatı olumsuz etkilenir. Tiyatro yine de seçkin sınıf gösterisi olarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir. İnternetin yaygınlaşmasıyla tüm sanat dalları farklı bir mecrada var olmanın yollarını arayacak, bazı sanat dalları kaybolduğu gibi bazıları da yeni formlarda devam edecektir.

1.2. Türk Tiyatrosu

1.2.1. Geleneksel Türk Tiyatrosu:

Geleneksel Türk tiyatrosunun kaynağı, kopuz eşliğinde oynanan oyunlara, şaman törenlerine ve savaş koreografilerine kadar götürülmektedir. Geleneksel Türk tiyatrosunun meddahlık, ortaoyunu, Hacivat-Karagöz, kukla şeklinde tek kişilik veya daha fazla oyuncuyla sergilenen oyunlardan oluştuğu söylenebilir. Çocukların ellerinde oynadıkları oyuncakların Kukla sanatına ve Karagöz'e kaynaklık ettiği söylenebilir. Bunlar, insanın sanat olarak gerçekleştirilen oyunlara ilgi duymasının duygusal yönünü oluşturur. Bu oyunlardan bir kısmı tek kişilik performans gösterisi şeklinde, bir kısmı sahne arkasından perde oyunu şeklinde bir kısmı da sahne olmaksızın şehir meydanı, kahvehane gibi alanlarda sahnelenen oyunlardır.

Geleneksel Türk tiyatrosu üzerinde yapılan araştırmalarda farklı tiyatro geleneklerimizin olduğu ifade edilmiştir. Bunlar; köy seyirlik oyunları, meddah, kukla, Karagöz, Ortaoyunu ve XIX. yüzyılda Batı etkisiyle başlayıp Cumhuriyet'le devam

²⁰ Pignarre, *Tiyatro Tarihi*, 51.

eden Türk tiyatrosu geleneğidir.²¹ İslamiyet'in kabulünden sonra tiyatronun yapılıp yapılamayacağı, hangi konuların işleneceği, kadın oyuncuların durumu, dini şahsiyetlerin canlandırılması konuları üzerine tartışma ve itirazların olduğu dönemler olsa da geleneksel Türk tiyatrosu her dönem canlı bir şekilde varlığını sürdürmüştür.

Kaynaklarda tarihsel gelişimi içinde farklı farklı oyunlardan söz edilse de Geleneksel Türk tiyatrosu başlığı altında en çok bilinenleri şöyle tanımlayabiliriz:

1.2.2. Meddahlık:

Meddah; taklitler yaparak, hoş hikâye anlatarak halkı eğlendiren sanatçıya denir. Bu sanat da “meddahlık” olarak ifade edilmektedir. Kelime olarak meddah sözcüğü Arapçada “profesyonel anlatıcı” anlamına gelmektedir. Aynı kökten gelen *madaha* (övmek) fiilinden Türkçeye geçen methetmek fiiliyle aynıdır. Meddah tek kişilik oyun sergilemektedir, hikâye anlatmaktadır. Sahne ve dekor bulunmaz ama meddah, kıyafet ve alet (asa, saz gibi) kullanmaktadır. Metin And, meddah üzerine en önemli kaynak olarak İstanbul Üniversitesi kitaplığında bulunan *Mecmûa-i Fevâid* adlı eseri zikreder.²²

Meddahlık sanatının temel özelliği, hareket ve ses taklididir; kendine özgü sahnelenme özellikleri vardır. Hayvan, doğa ve cansız nesnelerin seslerini de taklit eden meddahlar hikâyelerine şiiirler, tekerlemeler, kalıplaşmış sözlerle başlarlar. Seyircinin merakını ve ilgilerini yüksek tutmada başarılı olan meddahların yer yer hikâyenin dışına çıkarak fıkra anlattığı hatta yemek tarifi bile verdiği görülmektedir.²³

M. Fuad Köprülü, XIV. yüzyılda halk arasında kıssahanlık göreviyle ilgilenen kişilerden bahseder. Bu kişilerin özellikle halk meclislerinde epik ve menkıbevi mahiyette hikâye anlatılarından ve kahramanların methi ile ilgilendiklerinden dolayı XIV. yüzyıldan itibaren “meddah” denilmeye başlandığını belirtir. Meddah kelimesinin daha yaygın bir hale dönüşmesi ise XVII. yüzyılda gerçekleşmiştir.²⁴

²¹ Sevinç Sokullu, “Geleneksel Türk Tiyatrosunun Ulusal Tiyatromuza Kaynaklığı Üzerinde Yeniden Durmak”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 28/2 (2009): 151-160; Metin Balay, “Osmanlı Modernleşmesi ve Ortaoyunu”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 30/2 (2010): 93-109.

²² Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarih* (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1970), 37.

²³ And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarih*, 37; Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1997), 60.

²⁴ Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999), 371-372.

Özdemir Nutku, meddahlık geleneğini Arap kültürlerinden geçen bir gelenek olarak değerlendirmeye karşı çıkar. Göçebe Türk toplumlarındaki halk hikâyeciliği görevini ozanların gerçekleştirdiğini belirtir.

*Peygamber'i öven meddahların Hicret'ten itibaren varoldukları bilinmektedir. Ancak bu meddahlar yalnızca din kapsamı içinde olan kişilerdir. Oysa Türklerin müslümanlığı kabul etmelerinden önce, gerek şamanlığın, gerekse toplum yapısının etkisiyle hikayecileri ve hikaye anlatan sanatçıları olduğu da herkesçe bilinen olgudur. İslâm uygarlığı etkisinin Türkler arasında tam olarak yerleşmesinden önce, özellikle göçebe Türk toplumlarında halk hikâyeciliği vardı ve bu görevi Ozanlar yerine getirirdi... Türk meddahları Arap meddahlarından değişti; günlük konuları, gerçekçi bir biçimde işlerlerdi. Bu da Türk meddahlarının Arap etkisinden çok, kendi toplumlarının kültür birikimleriyle geliştiklerini göstermektedir.*²⁵

Meddahı, Karagöz ve Ortaoyunundan ayıran önemli bir nokta salt güldürü odaklı olmayışıdır. Korku, kahramanlık, acıma gibi duyguları da seyircide hissettirmesi bakımından diğer geleneksel oyunlarımızdan ayrılmaktadır.²⁶

Meddah Şükrü Efendi XIX. yüzyıl sonunda âşıklığı ve meddahlığı ayırmadan yaptığı tasnifte meddahlığı üçe ayırır.

1. Kitaptan okuyarak ya da ezberden Hamza, Battal Gazi gibi kahramanların yiğitlik ve kahramanlıklarından söz eden hikâyeleri anlatan ya da o yiğitlerin menkıbelerini söyleyen meddahlar.
2. Saz eşliğinde destanlar, manzum övgüler düzüp hikâyeler söyleyen meddahlar (ki bunların çoğu Erzurum, Kars ve yörelerinden yetişirler).
3. Taklitli hikâyeler ve menkıbeler söyleyenlerdir (Bunlar da İstanbul'da yetişirler).²⁷

İçerik olarak meddah, XI. yüzyılda dini konuları anlatan, XVII. yüzyıla geldiğimizde ise edebiyat ve güncel hayattan alınan konulardan bahseden bir sanatçıya dönüşmüştür. 18. yüzyılda meddah artık gülünç fıkralar ve öyküler anlatan panayır hokkabazı ve taklitçi niteliğini kazanır. “XVIII. yüzyıla ait meddah senaryolarında,

²⁵ Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, 13.

²⁶ And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu*, 36-37.

²⁷ Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, 47.

konular hangi dönemde geçerse geçsin, hikâyeyi anlatanın kendi döneminin özelliklerinin etkisini taşımaktadırlar.”²⁸

19. yüzyılda ise Meddahlar sadece meddah hikâyesi anlatmamışlardır. Birden fazla gösterim sanatlarını icra etmişlerdir. “Ortaoyununda belli tipleri canlandırdıklarını, Karagöz oynattıklarını, hatta bazılarının tuluat tiyatrolarında çalıştıklarını görüyoruz. Özellikle, bu yüzyılın sonlarına doğru, meddahlar, gösteri sanatları alanında birkaç işi birden yürütür durumdaydılar.”²⁹

Meddahlar yaşadığı dönemin dışarıdan gözlemcisi konumundadır. Bu gözlem neticesinde toplumun ve politik düzenin aksayan yönlerini eleştirmekten geri durmazlar. Eleştirilerinde daha çok üstü kapalı göndermeler yaparlar.

*Osmanlı İmparatorluğunda hikâye anlatanlar eleştirilerini, doyumsuzluklarını ve protestolarını üstü kapalı bir biçimde dile getirmişlerdir. Halk arasında, sert toplumsal protesto ve politik ve toplumsal kurumlara yapılan açık eleştiriler yöneticiler tarafından sevilmediğinden hikâyeciler başlarına iş açmamak için eleştirilerini dikkatli bir biçimde yürütmüşlerdir.*³⁰

Meddah mizahta gerçekçi bir ustadır. Meddah bir anlatıcı olmaktan ziyade hikâyelerin dramatizasyonunu iyi yapan oyuncu gibidir. Bu oyunculuğunda hikâyeyi her anlatışında birbirine benzemeyen yeni icralar sunar. Yeni icraların oluşmasında da seyircinin/dinleyicinin etkisi yadsınamaz çünkü meddah sürekli olarak seyirci/dinleyici ile etkileşim halindedir. Seyircinin/dinleyicinin tepkisine göre doğaçlama şekilde icra edilen hikâye meddahı farklı yaratmalara ve amaçlara yönlendirir.³¹

Agnieszka Ayşen Lytko’ya göre çağdaş yazarlar, eserlerinde meddahlık geleneğini stilize ederek konu edinirler. Bunun bir örneğini Ahmet Mithat Efendi oluşturur.³²

²⁸ Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, 58.

²⁹ Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi I* (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2021), 328-329.

³⁰ Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, 59.

³¹ Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, 55.

³² Agnieszka Ayşen Lytko, “Meddah-Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Türk Tiyatrosu”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12/12 (1995): 37.

1.2.3. Ortaoyunu:

Ortaoyunu; seyircinin ortasında oynanan, tulûata dayanan, müzik, dans, taklit gibi unsurlardan da yararlanan geleneksel halk tiyatrosu örneğidir.

Ortaoyunu Cevdet Kudret tarafından şu şekilde tanımlanmıştır:

*Ortaoyunu, dört-bir yanı firdolayı seyircilerle çevrilmiş bir meydanda, belli bir konunun kanavasına uyularak, fakat herhangi bir yazılı metne bağlı kalınmadan, canlı oyuncularla oynanan doğmaca [=irticali, tuluatlı] bir oyundur. Bu oyun, belli bir vakanın çevresinde örülmüş çalgı, şarkı, raks, taklit ve konuşmalardan birleşiktir.*³³

Ortaoyunu adına rastlanılan ilk belge 1834 tarihlidir.³⁴ Meydan oyunu, kol oyunu zuhuri gibi çeşitli isimleri vardır. “Ortaoyununun çıkış tarihini *ortaoyunu* kullanıldığı zaman içinde arayan incelemecileri yanıltan da herhalde bu olmuştur.”³⁵

Ortaoyununun Türkler arasındaki tarihi hakkında birçok görüş belirtilmiştir. Ortaoyununun yapı, karakter ve konu bakımından benzediği Karagöz’den doğduğu ileri sürülmüştür. Metin And’a göre iki tür de yüzyıllar boyunca yan yana ve birbirini etkileyerek birlikte gelişmiştir. Ortaoyunu gelişmiş halini XIX. yüzyılda alırken kendisinden daha gelişmiş olan Karagöz’den yoğun bir şekilde etkilenmiştir.³⁶

*Ortaoyununun canlı aktörlerle oynanışı ve bir meydanda seyircilerle karşı karşıya bulunmaları, sözlerin edep ve terbiye sınırlarını aşmamasını, açık saçık olmaktan kaçınılmasını gerektirmiştir. Halbuki Karagöz’de, oyuncu perdenin gerisine gizlenmiş ve sözlerinin sorumluluğunu, deriden yapılma cansız kişilere yüklemiştir. Hayâl oyununda edepsizce konuşmaları ile halkı en çok eğlendiren Karagöz’ün ortaoyunundaki karşılığı olan Kavuklu’nun, ustasından icazet aldıktan sonra bir zaman, böyle münasebetsizlikleri yapmaması için ustasının kontrolünde kaldığını bazı tanıklardan öğreniyoruz.*³⁷

Ortaoyunu, çok aktörlü, çalgılı oyundur. Çalgının Ortaoyununda işlevi oyuncuların meydana giren yeni oyuncularını haber vermektir. Ortaoyununda Kavuklu ve Pişekâr dışında köçekler ve curcunacılar vardır. Köçekler ve curcunacılar oyuna dâhil

³³ Cevdet Kudret, *Ortaoyunu I* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), 11.

³⁴ And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu*, 63.

³⁵ Cevdet Kudret, *Ortaoyunu I*, 13.

³⁶ And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu*, 75.

³⁷ Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı* (Ankara: Bilgesu Yayınları, 2015), 231-232.

olmazlar. Köçekler oyundan önce dans eder, curcunacılar da fasıldan önce tekerlemeler söyler ve çeşitli gösterilerle seyirciyi oyuna hazırlarlar.³⁸

Taklit kadar söz hünerinin de önemli olduğu Ortaoyununun dört bölümü vardır: “A) Öndeyiş, B) Söyleşme (Arzbâr – tekerleme) C) Fasıl (oyun) Ç) Bitiriş”³⁹

1.2.4. Karagöz ve Hacivat:

Geçmişi çok eskilere dayanan tüm sanat dalları gibi anonim olan ürünlerin kökeni hakkında kesin bir başlangıç tarihi koymak zordur. Eldeki verileri okuduğumuzda Karagöz ve Kukla oyunları için de aynı tespiti yapmak mümkündür. Karagöz ve Hacivat’ın Kukla oyunu ile benzer yönleri olmakla birlikte ondan ayrılan yönleri de vardır. En temel ayrımlardan biri de kukla gündüz, Karagöz ise gece oyunudur.

Sevengil, Doğu mistisizminin ürünü olarak gördüğü Karagöz’ü “karanlıkta beyaz perde arkasında ışık yakarak, deriden kesilmiş ve boyanmış insan tasvirlerinin gölgesini perdeye yansıtıp konuşturma ve bir olay canlandırma oyunu” olarak tanımlar.⁴⁰ Genel olarak gölge oyunları olarak tanımlanan bu tür oyunların Çin kaynaklı olduğu belirtilmektedir. Bu oyunlar önce Moğollar’da, sonra da Orta Asya Türkler’inde görülür. Ayrıca Anadolu’dan Balkanlar’a yayılmıştır. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu gölge oyunlarını Türklerin bir tiyatro oyunu haline getirip Avrupa ve Afrika’ya kadar yaydıklarını iddia etmektedir.⁴¹ Farklı olarak gölge oyunlarının Yavuz Sultan Selim’in 1517 tarihinde Mısır’ı fethetmesiyle onuruna verilen eğlencede görülüp İstanbul’a getirildiği söylenir. Yavuz Sultan Selim’in Karagöz ve Hacivat’ı oğlu Kanuni Sultan Süleyman’ın izlemesi için sarayda oynattığı ve bu yolla yayılmaya başladığı belirtilir. Karagöz ve Hacivat zaman içinde halk tarafından da sevilir ve büyük ilgi görür.

Gölge oyunları, Türk süsleme sanatlarında kullanılan renk ve müziklerin kullanımıyla birlikte gelişmiştir. Gölge oyunlarına ilk başta “Çadır Hayal, Zıll-i Hayal, Hayal-i Zıll” gibi adlar verilir. Daha sonra ise oyunun başkahramanından dolayı bu

³⁸ Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, 230.

³⁹ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, 387.

⁴⁰ Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi* (İstanbul: Alfa Yayınları, 2015), 73.

⁴¹ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, “Karagöz Kimindir, Nedir?”, *Türk Folklor Araştırmaları*, 5/119 (1959):1921.

gölge oyunlarına “Karagöz Oyunları” adı verilmiştir. Günümüzde Karagöz ve oyunun diğer karakteri olan Hacivat ile “Karagöz ve Hacivat” adını almıştır.

Türk gölge oyunu olan Karagöz ve Hacivat hakkındaki ilk bilgiler Evliya Çelebi’nin gerçek hayattan aktardığı karakterlere dayandırılmaktadır. Bu karakterlerden Karagöz’ün asıl adının Bâli Çelebi, Hacivat’ın ise “Hacı İvaz” olduğu, oyunlarda anlatılanların da bu iki karakterin yaşadıkları üzerinden kurgulandığı aktarılır.⁴²

1.3. Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu:

Batı Tiyatrosunun Osmanlı’ya girmesinde İtalyanların ve Fransızların etkisi büyüktür.⁴³ Metin And, Türk tiyatrosunun, Selçuklulardan Türkiye Cumhuriyeti’ne kadar gelen tiyatro ve tiyatroculuğu kapsadığını ifade eder.⁴⁴ Osmanlı tiyatrosu olarak isimlendirilen ilk tiyatronun “Güllü Agop Tiyatrosu” ile başladığı bilinmektedir.

Osmanlı Devleti Avrupa’daki güç kaybının ve savaşlarda aldığı yenilgilerin ardından ıslahatlar ve belirli alanlarda yenilikler yapmanın kaçınılmaz olduğunu fark etmiş ve reform çabasına girmiştir.⁴⁵ 1860’tan sonra Batılılaşma hareketini savunan aydınlar bu reformlarda etkili olurlar. Bu dönemde, Batılılaşmayı savunan Batı’da eğitim almış yeni bir kuşak da bulunmaktadır. Akyüz bu dönemi; “*Batılılaşma hareketi yalnız devlet tarafından yürütülen bir hareket olmaktan çıkarak, aydınların halka mal etmeğe çalıştıkları çok daha şuurlu ve sistemli bir duruma gelmiştir.*”⁴⁶ düşüncesinin ürünü olarak değerlendirir.

Tanzimat dönemi olarak belirteceğimiz 1839/1860-1876/1908 yılları arasında Batılılaşma adına siyasal, toplumsal ve edebî alanda önemli değişim ve gelişmeler yaşanmıştır. Batılılaşma hareketinin etkisiyle Batı dillerinden tercümeler yapılarak halkı bilinçlendirecek ve toplumsal gelişmeyi gerçekleştirecek çalışmalara önem verilmiştir. Bu dönemde gazetelerin içeriği değişmiş, Batılılaşmayı teşvik eden tercümeler yapılmış, telif romanlar yazılarak tiyatrolar sahnelenmiştir. “Tiyatro nev’i, Müslüman şark

⁴² Mustafa Mutlu, “Karagöz”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12/12 (1995): 53-63; Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, 48-50; İhsan Hınçer, “Gölge Oyunlarının ve Karagöz’ün Doğuşu”, *Türk Folklor Araştırmaları*, 5/119 (1959): 1931-1932.

⁴³ And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, 88.

⁴⁴ And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, 8.

⁴⁵ Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 31-32.

⁴⁶ Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923* (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2013), 23.

edebiyatlarının en az tanıdığı sanat nev'idir. Denebilir ki, Tanzimat'la memleketimize girmiş tek nevi odur."⁴⁷

Türk Tiyatro edebiyatının ilk örneği olarak Şinasi'nin 1860 yılında *Tercüman-ı Ahval*'de terfika edilen *Şair Evlenmesi* gösterilir. *Şair Evlenmesi*'nden önce yazılmış ancak yayımlanmamış Hayrullah Efendi'nin *Hikâye-i İbrahim Paşa be Gülşeni* isimli yabancılara Türkçe öğretmek maksadıyla kaleme aldığı tiyatrosu vardır. Yabancılara Türkçe öğretmek tarzıyla kaleme alınmış oyun tarzı bu eserleri Türk tiyatro tarihini başlatmak yanıltır çünkü bu eserlerin Türk tiyatrosunun gelişimine herhangi bir katkısı ve etkisi yoktur.⁴⁸

Geleneksel Türk Tiyatrosunun Karagöz ve Ortaoyunu gibi türlerin Batı tiyatrosuna benzediği ileri sürülemez. Karagöz ve Ortaoyunu izlemeye alışkın toplum Batı tiyatrosuna hazır değildi. Bir hazırlık evresinden geçmesi gerekiyordu. Niyazi Akı bu geçişin opera ile yapıldığını belirtir.

*Meddah dinlemeye, Karagöz ve Ortaoyunu seyretmeye alışmış o devir halkının birdenbire tiyatro seyircisi olması beklenemezdi. Bu toplum, tiyatro seyircisi olmadan önce operada bir çiraklık devresi geçirir; çünkü daha çok opera seyretmiştir. Bu gösteri dalında zevki biçimlenmeye başlayan bu seyirci, başlangıçta dilini anlamadığı opera temsillerinden bir süre sadece gözü ve kulağı ile zevk alma aşamasında kalmıştır; yani bu gösterilerin, hareketlerinden ve dekorlarından zevk almıştır.*⁴⁹

Tanzimat aydınının halkı eğitmek çabasından kaynaklı bu dönem tiyatro eserlerinde konular sosyal fayda ağırlıklı ve eğitim odaklıdır. Bu bağlamda geniş halk kitlelerine ulaşma çabasından dolayı Tanzimat tiyatrosunda dil ve üslup günlük konuşma diline yakındır.

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerde, daha çok zorla evlendirmeler, aile, kadın terbiyesi, sınıf ve meslek ayrılıkları, esirlik, eşitlik, namus anne ve babaya saygı, vatan sevgisi, islam birliği, hürriyet aşkı, batı hayranlığı, geleneklere isyan gibi konular içerisinde dejenere tipler ele alınmış ve işlenmiştir. Böylece

⁴⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 279.

⁴⁸ İnci Enginün, *Türk Tiyatrosu Şinasi'den Turan Oflazoğlu'na* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019), 13.

⁴⁹ Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 54.

yeni bir medeniyet karşısında ortaya eksikliklerimiz ve ihtiyaçlarımız tespit edilerek, bunların giderilmesine çalışılmıştır.⁵⁰

Bu dönemin eserleri ile toplumu eğitmeyi düşünen en önemli aydınları Namık Kemal, Ziya Paşa, Şinasi gibi yazarlar olmakla birlikte çalışmamızın öznesi olan Ahmet Mithat eserleri ile dikkat çeken bir münevverdir.

1.3.1. Tanzimat Dönemi Tiyatro Çevirileri:

Tiyatro çevirisi tiyatro türünün yazılı halinin okunan bir eser olması ve tiyatro sanatçıları/yönetmenler tarafından sahnelenebilmesi yönüyle özel bir çeviri türüdür. Bu sebeple tiyatro çevirisi yazınsal aktarımın en zorlu faaliyetlerinden biridir. İyi çevrilmiş bir tiyatro oyunu sahnede yetersiz performans gösterip başarısız olabileceği gibi iyi çevrilmemiş bir bir tiyatro da sahnede yeterli bir performans gösterip başarılı olabilir.⁵¹ Tiyatroda yazılı metin ve sahne metni olarak iki metin vardır. “İki metin –yazılı metin ve sahne metni- birbirini bütünler birbirinden ayrı tutulamaz; çevirmenin karşılaştığı karşıtlam da bu ilişki içince yatar.”⁵²

Türkçeye en çok çevrilen yazarların başında Moliere gelir.

Tanzimat dönemi edebî çevirilerinin başında tiyatro çevirileri gelir. Bu dönemin en önemli devlet adamlarından olan Ahmet Vefik Paşa Moliere’den yaptığı çeviri ve uyarlamalar ile sentaksa bağlı kalmamış, kendi kültür ve tiyatro geleneklerine de bağlı kalarak çeviri yapmıştır.⁵³

Ahmet Vefik Paşa’nın Bursa valiliği sırasında kurduğu tiyatro Moliere çevirilerini ve uyarlamalarını en çok oynayan topluluktur.⁵⁴ Ahmet Vefik Paşa’nın kurduğu tiyatro ile işbirliği yapan Ahmet Fehim, 1879-1822 tarihleri arasında 34 Moliere tiyatrosunun oynandığını belirtir.⁵⁵

⁵⁰ Gıyasettin Aytaş, *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2002), 357.

⁵¹ Asalet Erten, “Tiyatro Çevirisi ve Sorunları”, *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, VIII/1 (1993): 151.

⁵² Susan Bassnett-McGuire, “Labirentin İçinde: Tiyatro Metinleri Çevirisi İçin Yöntemler ve Stratejiler”, *Metis Çeviri*, Güz/9 (1989): 33.

⁵³ Çiğdem Kurt Williams, “Bir Geleneğin Çevirisi: Tanzimat Dönemi Türkçe Moliere Çevirilerinde Osmanlı Halk Tiyatrosu Öğeleri”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 35 (2022): 88.

⁵⁴ Metin And, “Türkiye’de Moliere”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 5/51 (1974): 53.

⁵⁵ Ahmet Fehim, “Sanatkar Başında Tabak Kırılmasına İzin Vermez” *Vakit*, 10 Temmuz 1926’dan alıntılan Metin And, “Türkiye’de Moliere”, 53.

*Çevirmenlerin Molière tiyatrosuna yönelmeleri elbette nedensiz değildir. Molière tiyatrosu ne kadar yoğun bir malzemeden oluşuyorsa, Osmanlı halk tiyatrosunun güldürü kolunu oluşturan Karagöz ve Ortaoyunu da yine aynı şekilde farklı tarihsel dönem ve coğrafyalara ait tiyatro anlayışlarından beslenmiş bir malzemeyi içerir ve bu iki farklı tiyatro geleneği arasında beslendikleri kaynaklar açısından yadsınamayacak ortaklıklar vardır.*⁵⁶

Feraizcizade Mehmet Şakir de Tanzimat döneminde Moliere çevirileri dikkat çeken başka bir isimdir. “Feraizcizade, Ahmet Vefik Paşa’dan çok değişik olarak, Moliere’i uyarlamamış, ondan esinlenerek yepyeni bir anlayışla özgün ve yerli renklerde yaratılar ortaya koymuştur.”⁵⁷

Ahmet Mithat Efendi Tanzimat döneminde kendi edebî dili gibi çeviri dilini de oluşturmuş yazarlarımızdandır. Telif eserlerinin yanı sıra roman ve hikâye çevirileri de bulunmaktadır. Ahmet Mithat Efendi, *Çengi* romanının önsözünde *Don Kişot*’u baştanbaşa çevirmenin Türk okuyucusuna Avrupalılar kadar zevk vermeyeceğini belirtir. Fazıl Gökçek, Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarındaki çeviri anlayışını şu şekilde açıklar.

*Ahmet Midhat’a göre farklı kültür ve medeniyet dünyasına ait eserlerin bizim kültür ve medeniyet dünyamıza hiçbir müdahalede bulunulmaksızın, hatta cümle yapılarına bile müdahale edilmeksizin taşınması doğru değildir. Hem Türkçenin “şive”sinin korunması hem de okuyucunun anlatılan olayı veya hikâyeyi daha iyi anlayabilmesi için metne müdahale edilmeli, gerekirse eklemeler veya çıkarmalar yapılmalıdır. “Tadilen tercüme” ve “tevsian tercüme” kavramları ile Ahmet Midhat Efendi’nin anlatmak istediği bu ekleme ve çıkarmalardır.*⁵⁸

Ahmet Mithat Efendi’nin tiyatro çevirileri de vardır. Fransız yazar Corneille’den *Le Cid*’i “Sid’in Hülasası” özet şeklinde çevirir.⁵⁹

⁵⁶ Çiğdem Kurt Williams, “Bir Geleneğin Çevirisi: Tanzimat Dönemi Türkçe Moliere Çevirilerinde Osmanlı Halk Tiyatrosu Öğeleri”, 88.

⁵⁷ Metin And, “Türkiye’de Moliere”, 56.

⁵⁸ Fazıl Gökçek, “Ahmet Mithat Efendi’nin Çevirileri ve Çeviri Anlayışı”, *Yeni Türk Edebiyatı*, 4 (2011): 29.

⁵⁹ Enginün, *Türk Tiyatrosu Şinasi’den Turan Oflazoğlu’na*, 72; *Tiyatro Bibliyografyası 1859-1928*, haz. Türkân Poyraz, Nurnisa Tuğrul, (Ankara: Milli Kütüphane Yayınları, 1967), 116.

Victor Hugo'nun *Les Burgraves* adlı manzum trajedisini Ahmet Mithat Efendi *Derebeyleri* adıyla tercüme etmiştir. *Derebeyleri* ilk kez Güllü Agop Osmanlı Tiyatrosunda sahnelenmiştir.⁶⁰

Âlicenap Amiral yahut Amiral Bing 7 perde dram ve Alexandre Dumas Fils'den *Lâ dam o Kamelya* eserlerini de Ahmet Mithat Efendi çevirmiştir.⁶¹

1.3.2. Tanzimat Döneminde Kurulan Tiyatrolar:

Tanzimat tiyatrosunu Osmanlı Devleti'nin yönetim yeri olan İstanbul merkezli incelemek gerekir. İstanbul, İzmir ve Bursa tiyatro faaliyetlerinin yapıldığı şehirlerdir. İstanbul ve İzmir yabancı oyun topluluklarının ve kumpanyaların sahnelendiği yerlerdir.

Türk tiyatro tarihinde 1839'dan önce saray içinde ve dışında yapılmış farklı mekânlarda tiyatrolar sahnelenmiştir. Yabancıların çalışmalarıyla oluşan Türk tiyatrosunun sergilendiği Gedikpaşa tiyatro binasında yabancıların eliyle yapılır. İlk tiyatro örnekleri Fransızlar tarafından gözbağcı akrobasi, canbazlık ve komedi sanatçıları ile yapılır. İzmir'de 1830'da bir tiyatro binası inşa edilir ve Filhol adında bir topluluk 1837'de burada temsiller verir.

Metin And bu tarihten sonra İzmir ve İstanbul'da başlayan opera, tiyatro ve bale topluluklarının sergilediği temsillerinin kısa bir tarihçesini Türkiye'de çıkan gazeteleri kaynak göstererek yıllara göre isimleriyle birlikte aktarmaktadır. Bu listede 1850'den 1914'e kadar olan sürede yabancı oyuncuların sergiledikleri oyunların listesi ve oynadıkları tiyatroların listesi verilmiştir. İlk teşekküllü tiyatro çalışmalarının İtalyanlar tarafından kurulan Naum tiyatrosu ve daha sonra kurulan Fransız tiyatrosu ile gerçekleştirildiği görülmektedir. Fransızların tam bir tiyatro sahnelemesi ise 1850'de Victor Daiglemont'nun bulunduğu Fransız topluluğunun sergilediği oyunlarla başladığı belirtilmektedir.⁶²

İtalyan ve Fransız tiyatrosu İstanbul'da varlık gösterirken birbirlerine baskın çıkmaya çalışırlar ve sergilenen oyunlar da buna göre değişir. Naum tiyatrosu ve Fransız tiyatrosu modern tiyatro yapılarının ilk örnekleri olmakla birlikte tiyatro sayıları

⁶⁰ Can Şahin, "Derebeyleri", *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/derebeyleri-ahmet-mithat-efendi>. 25.11.2023

⁶¹ *Tiyatro Bibliyografyası 1859-1928*, 213-220

⁶² Metin And, "Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2/2(1971): 78.

artarak Avrupa tarzı tiyatrolar sahnelenir. Osmanlı Tiyatrosu Güllü Agop'un kurucusu olduğu tiyatro ile başlatılır.⁶³

Naum tiyatrosu, Kasım 1848'de Verdi'nin *Macbeth* operasıyla açılır. Sultan Abdülmecit tiyatroları kendine ait özel locadan izler. Naum Tiyatrosu 1870 yılına kadar oyunlarını sahneler ve büyük Beyoğlu yangınında yok olur. Türk tiyatrosunun başlangıcı kabul edilen Naum tiyatrosu Türk modernleşmesine hizmet etmiştir.

⁶³ Aytaş, *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, 19.

İKİNCİ BÖLÜM

AHMET MİTHAT EFENDİ’NİN TİYATRO SANATI ÜZERİNE GÖRÜŞLERİ

2.1. Modernleşme Dönemi Türk Tiyatrosunda Ahmet Mithat Efendi:

Ahmet Mithat Efendi, (1844-1912) Tanzimat, Servet-i Fünun ve Meşrutiyet dönemlerinde eserler kaleme almış bir yazardır. Edebiyat, felsefe, din, ahlak, müzik, coğrafya, tarih gibi birçok alanda eseri vardır. O, halkı eğitmek ve fikirlerini daha geniş kitlelere yaymak için edebiyatın her türünden faydalanmıştır. Döneminin en üretken yazarı olarak kabul edilen Hacı-i Evvel toplumun ihtiyaçları doğrultusunda eserler vermiştir. Modernleşme ve Batılılaşma hareketlerini yakından takip eden Ahmet Mithat Efendi’nin Batı tarzı tiyatronun gelişmeye başladığı bir dönemde tiyatro eseri yazmaması beklenemez. Nitekim o, hem tiyatro hakkında yazılar yazmış hem de tiyatronun inkişafı için birer basamak olacak tiyatrolar kaleme almıştır. Onun tiyatro hakkındaki çalışmaları üç başlıkta toplanabilir:

1. Tiyatro hakkındaki yazıları
2. Tiyatro çevirileri
3. Telif tiyatro eserleri

Ahmet Mithat Efendi’nin telif tiyatrolarının sayısı altıdır. *Hükm-i Dil*, Ahmet Mithat Efendi’nin *Gönül* adlı hikâyesinden Mehmet Rıfat tarafından tiyatroya uyarlanmıştır. Bu tiyatrolarda konu çeşitliliği vardır. Mekân olarak Fransa, İspanya, İstanbul, Kafkasya, İran ve Turan gibi yerler karşımıza çıkar.

Eyvah, Ahmet Mithat Efendi'nin ilk tiyatro denemesidir. Çok eşli evliliği ve bunun olumsuz sonuçlarını konu edinir. Metin And'ın "duygusal ve evcil"⁶⁴ dramlar kategorisine aldığı bu oyun ilk kez 30 Mart 1873'te oynanmıştır.

Açıkbaş (1874) dört perdelik bir komedidir. 65 yaşındaki alafranga Hüsni Bey'in genç bir kadınla evlenmesini konu edinir. Hüsni Bey'in de Yekta adında genç bir kızı vardır. Yekta, Fettan'a âşıktır ama Hüsni Bey kızının Fettan'la evlenmesini istemez. Fettan hoca kılığına girerek plan yapar ve Yekta ile evlenmeyi başarır. *Açıkbaş*, evlilik dışı ilişkilerin ve batıl inançların eleştirildiği bir oyundur.

Ahz-i Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti (1874) dört perdelik bir dramdır. Ahmet Mithat Efendi oyunun mukaddimesinde eserin tercüme ve taklit olmadığını söyler. Fransız devriminden hemen öncesindeki Fransa'daki aşk, ihanet, sınıf farklılıkları ve intikam konularını işler. Eserin Victor Hugo'nun *Hernani* ve *Angelo*'sunu hatırlattığını söyleyen Niyazi Akı ayrıca eserde korku ve heyecanın amaç halini aldığını belirtir.⁶⁵

Hükm-i Dil (1874) üç perdelik bir dramdır. Ahmet Mithat Efendi *Letaif-i Rivayat*'taki *Gönül* adlı hikâyeyi tiyatroya dönüştürmüştür. Bu durumu eserin önsözünde okuyucu ile paylaşır. Tiyatronun konusu İspanya'da geçer. Asiller ve halk arasındaki aşk öyküsünü, asil bir kızın bahçıvana âşık olmasını, ahlâk ve edep fikrini vurgulayarak işler.

Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş (1884) dört perdelik tarihî bir dramdır. Konusunu *Şehname*'den alır. Mekân İran ve Turan'dır. Eserin olay örgüsü Racine'in *Phèdre* ile *Yusuf ve Züleyha* kıssasını hatırlatır. Metin And'ın "Siyavuş karakteri çok iyi çizilmiştir"⁶⁶ yorumuna İnci Enginün karşı çıkar.

Çengi yahut Daniş Çelebi (1884) üç perdelik bir komedidir. Hacı-i Evvel'in aynı adlı romandan tiyatroya dönüştürülmüştür. Metin And, *Çengi*'nin müzikli bir oyun

⁶⁴ Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908* (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1972), 395-397.

⁶⁵ Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1989), 157.

⁶⁶ And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, 359.

olduğunu ve şarkılarının sözlerini Muallim Naci'nin yazdığını söyler.⁶⁷ Çocuk eğitimi ve batıl inançlar eserin konusudur.

Çerkes Özdenler (1884) üç perdelik millî bir dramdır. Ahmet Mithat Efendi'nin son tiyatrosu olan *Çerkes Özdenler* kapağında yer alan bilgiye göre “hem tiyatrodan oynamak hem de roman gibi okunmak” üzere yazılmıştır. “Abdülhamit tarafından Çerkes’lerin istiklallerini ilan etmeleri için propaganda olarak görülen bu oyun yasaklanır. Oyunun İstanbul’da oynandığı Gedikpaşa tiyatrosu yıkılır.”⁶⁸

Ahmet Mithat Efendi'nin tiyatroları üzerine ilk çalışmayı yapan Özgen Karabey, *Çavuş, Zeybekler, Kürt Kızı, Ziba, Arnavutlar*⁶⁹ adlı basılmamış piyeslerini de zikreder ancak hiçbirini elimize ulaşmamıştır.

2.2. Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatro Üzerine Tenkitleri

2.2.1. Güzel Sanattan İnce Sanata, İnce Sanattan Âlem-i Hayalî'ye:

Ahmet Mithat Efendi, Beykoz'da oturduğu yalının salonuna dekorlu bir tiyatro sahnesi yaptırmıştır. Burada yazdığı tiyatro eserlerinin rejisörlüğünü de yaparak oyunları aile fertlerine ve komşu çocuklarına temsil ettirmiştir. “İnce sanat” adını verdiği tiyatroyu seyretmekten zevk aldığını yazılarında samimiyetle dile getiren Ahmet Mithat Efendi günlük işlerini bitirdikten sonra Osmanlı Tiyatrosu'na gitmeyi kendine âdet edinmiştir.⁷⁰

Ahmet Mithat Efendi'ye göre tiyatro, düşüncelerine zenginlik ve genişlik veren bir türdür. Tiyatroya dair görüşlerini hikâye ve romanlarında da dile getiren Hacı-i Evvel *Henüz On Yedi Yaşında* romanında tiyatroyu “âlem-i hayalî” olarak niteler.

- ... Paris tiyatrolarında bihakkın şöhrat kazanmış olduklarından ben o meşhur ve müsait oyuncularını temaşaya gidiyorum. Eğer sen kadın görmeğe gidiyorsan şayet intizar eylediğin kadar mükemmel bir şey görmeyerek zararlı çıkarsın.

- Buna da diyeceğim yoktur. Sen locaları gözden geçirdiğin müddet ben dahi koca Victor Hugo'nun bu oyunda tecessüm ettirdiği hissiyât-ı âile-i insâniyeye

⁶⁷ And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, 259.

⁶⁸ Nüket Esen, *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 179.

⁶⁹ Özgen Karabey, *Ahmet Mithat Efendi'nin Piyesleri*, Lisans Tezi, 1951-1952, Türkiye Enstitüsü T.3170, 1'den alıntılanan Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı*, 465.

⁷⁰ Aydın Uluyazman, “Ahmet Mithat Efendi ve Tiyatro Eserleri”, *Türk Tiyatrosu*, 294-295 (1956): 4.

tetkik ile iştigal eyleyeceğim. Benim bundan alacağım lezzet, senin locaları gözden geçirmekle alacağın lezzetten aşağı kalmayacaktır. Kendimi bu âlem-i maddiden bir âlem-i hayâlîye nakledeceğim ki...

...- Âlem-i maddîde hoşlanabileceğim hiçbir şey olmazsa ne yaparım? Âlem-i hayâlîde fikrimi gezdirerek ve müşahadatımın bir kısmını da kendi âlemi hususimde tatbikata çalışarak şöylece birkaç dakika geçiririm. Zaten Victor Hugo dahi insan için bundan ziyadesine îsâl-i vüs' etmek kabil olmadığını söyler.⁷¹

Ahmet Mithat Efendi, roman kahramanları Ahmet ve Hulusi Efendileri tiyatro hususunda müsâdeme ettirir. İki kurgusal karakter üzerinden tiyatroya dair düşüncelerini paylaşır.

2.2.2. Tiyatronun Mektepleşmesi:

Ahmet Mithat Efendi çağdaşı Namık Kemal gibi tiyatroyu çok sever ve tiyatroyu mektep olarak görür. Tiyatroyu kemale ermemiş toplumlar için medeniyeti geliştiren araç olarak gören Hacı-i Evvel ayrıca tiyatronun okuma yazma bilmeyen insanlardaki kuvvetli etkisine dikkat çeker:

Tiyatroya bir de şu nazarla bakarım ki: Tiyatro her memleket-i mütemeddine için levâzım-ı zaruriye sırasına girmiş olup medeniyetçe bizim gibi mertebe-i kemâle takarrüb etmemiş olan yerler için ise bunun lüzumu bir kat daha artar. Mâlûmdur ki bizde okumak bilen ve okuduğunu anlamağa muktedir olan nüfus birbirini üzerinde yüzde on nisbetini ancak bulabilir. Daha tuhafını ister iseniz şunu da ihtar edelim ki bizde yazı yazan ve yazdığını anlatabilenler dahi üç binde bir nisbetini bulamaz ya! Mâhazâ biz nazar-ı ehemmiyeti yalnız okuyanlara hasr edelim. Halk terakkiyât-ı medeniyece matlûb olan dersi yalnız müellefât-ı cedide mütâllasından almakla kalır ise maksadın bu suretle husulü pek çok zamanlara tevakiuf eder. Zira el-hâletühâzihi oldukça revac bulan bir kitap bin beş yüzden nihayet iki bin beş yüz nüshaya kadar satılabilecektir. Bu da beş senede ancak satılıp biter. Yüz binlerce nüfus için mütâlaaya edilen şu rağbet hiç menzilesinde addedilse sezadır. İmdi biz okumak yazmak bilmeyen nüfusu tiyatroya da ibretli oyunlar irâesiyle terbiye etmeğe cidden çalışacak olsak

⁷¹ Ahmet Mithat Efendi, *Henüz On Yedi Yaşında*, haz. Nuri Sağlam, Kâzım Yetiş, M. Fatih Andı, (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000), 9.

*sanat-ı tab'dan ziyade tiyatro sanatıyla muvaffak olabiliriz. Zira her defasında yedişer sekizer yüz nüfus tiyatroda bulunmak şartıyla on beş yirmi defa temâşâgâha vaz' olunan bir oyunu on beş bin nüfusa göstermiş oluruz.*⁷²

1889 yılında Stockholm'de düzenlenen Oryantalistler Kongresi'ne II. Abdülhamit tarafından resmi olarak görevlendiren Ahmet Mithat Efendi bu vesileyle Avrupa'yı gezme ve tanıma fırsatı bulur. Bu Avrupa gezisindeki tetkiklerini *Avrupa'da Bir Cevlan* adlı eserinde okuyucuyla paylaşan Ahmet Mithat Efendi bu eserinde de tiyatrodan terbiye beklediğini dile getirir.

*-Terbiye-i umumiye emrinde tiyatro âdeta bir mektep hükmündedir. O sebebe mebnidir ki düvel-i mütemeddine en mühim tiyatrolar idarelerine küllî muavenat-ı nakdiye ita ederek masarif-i azimelerine yardım eylerler. Ebna-yı beşer vaaz ve nasihat ihtiyacından hiçbir vakitte vareste olamaz. Mevaiz ve nesayihin birçok türlü olduğu olur. Kiliselerde edilen vaazlar ve hükema kalemlerinden çıkan kitaplar enva-ı mezkûreden birer ba'zdırlar. Fakat halkın efkârı üzerinde tesirat-ı seria ve hasene peydası emrinde enva-ı mevaizin hiçbirisi tiyatro kadar sürat gösteremez. Oradaki halk bir kitap okuyor veyahut bir vaaz dinliyor demek değildir. Kendisine ibret-bahş olacak vakayı işte karşısında fiilen ve maddeten vuku buluyor demektir. Bunları seyredenler efkâr ve ahveli şayan-ı tahsin olanlara aferinlerle mukabele eder. A'mal ve harekât-ı seyyie erbabına alenen nefret gösterir. Güya gözü önünde cereyan eden vakayı bir davaymış da hâkimi dahi kendisiymiş gibi ihkak-ı hak gayretine düşerek fenalık edenleri mahkûm ve fenalığa duçar olanları himaye derecesinde hissiyat-ı âliye-i insaniyesinin inbisata geldiğini görür. Fakat fena kitaplar gibi, fena vaazlar gibi, fena tiyatroların da mazarratları, iyilerin menfaatleri nispetindedir. Sahib-i kalem olanları namuslarına müteferri mevaddan addolunmalıdır ki tiyatro sahasında erbab-ı temaşaya ahlak-ı hasene ve efkâr-ı nafia verecek oyunlardan maada hiçbir oyun hakkında kalem batırmassınlar. Bu kuvveti suiistimal eyleyen erbab-ı kalem âdeta insaniyet haini olarak şayan-ı lanet görülürler.*⁷³

Ahmet Mithat Efendi'nin tiyatroları onun edebî hayatının ilk dönemine aittir. O, son tiyatrosu *Çerkes Özdenleri* 1884 yılında yazmıştır. *Tercüman-ı Hakikat*'te 1908

⁷² Ahmet Mithat Efendi, *Menfa Sürgün Hatıraları* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2013), 85-86.

⁷³ Ahmet Mithat Efendi, *Avrupa'da Bir Cevlan* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020), 426.

yılında yazdığı “Osmanlı Tiyatrosu”⁷⁴ yazısı onun edebî hayatında geç bir döneme denk gelse de önem arz etmektedir.

*Halka yeni fikirler vermek ve gerek vatan-perestane ve gerek aile perverane hisleri uyandırmak ve her türlü ihsas-ı mübarekenin menşei olan aşk ve garama hariçte bir vücud-ı mücessem vererek insaniyet ve medeniyetin hem güzel ve hem çirkin safahatını halkın gözleri, ibret gözleri önüne açıvermek hususunda tiyatronun kuvveti ne gazetelerde, ne kitaplarda bulunamamak hasebiyle o zaman genç Osmanlılar işbu tiyatro teşebbüsünü bir teşebbüsü-i milli olmak üzere bittelakki Gedikpaşa tiyatrosu’nu kendilerine bir merci olarak tayin etmişler ve gerçekten bir azm-i terakki-perestane ile işe başlamaları idi.*⁷⁵

Harika Durgun; Ahmet Mithat Efendi’nin “Osmanlı Tiyatrosu” adlı yazısını meşrutiyetten sonra yazmış olsa da görüşlerinde bir değişiklik olmadığını belirtir.⁷⁶

2.2.3. Kötülüğü Çağırın Tiyatro:

Ahmet Mithat Efendi’nin eserlerini kaleme alırken gayretle uğraş verdiği en önemli husus; halkın bilgi seviyesini yükseltmek ve sosyal fayda prensibine bağlı kalarak halkı eğitmektir. “Her şey asrın mizacına, istidadına göre olmak veyahut erbabının derece-i terbiyesine tâbi bulunmak zaruriyattandır”⁷⁷ düşüncesinden hareketle Mithat Efendi tiyatrolarını da halkı terbiye etmek için kaleme alır. O, tiyatronun faydalı olabileceği kadar zararlı olabileceğine de işaret etmektedir. Tiyatrodan beklentilerini Menfa’da şöyle dile getirmiştir:

Vâkıâ tiyatro sanatının bir de zem ü takbihe şâyân ciheti vardır. Bunu hiç kimse inkâr edemez ki ben de inkâr edebileyim. Bu cihet ise ıslâh-ı ahlâk değil ifsâd-ı ahlâka hizmet edecek olan rezilâne bir muzırr şeyleri sâha-i temâşâyâ vaz’ etmekten ibarettir. Benim müstahsen gördüğüm şey devlet ve millet ve memleket ve familya muhabbetlerini tevsi edecek ve eslafın birtakım mekârim-i vukuatı ve mehâsin-i harekâtını nazarlarda tasvir eyleyecek güzel oyunları irâe ve teşhir

⁷⁴ Ahmet Mithat Efendi, “Osmanlı Tiyatrosu”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr.9903, 22 Teşrinievvel 1908.

⁷⁵ Ahmet Mithat Efendi, “Osmanlı Tiyatrosu”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr.9903, 22 Teşrinievvel 1908.

⁷⁶ H. Harika Durgun, *Ahmet Mithat Efendi ve Edebiyat* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2022), 184.

⁷⁷ Ahmet Midhat Efendi, “Dolaptan Temaşa”, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın, (İstanbul: Çağrı Yayınları, 2001), 664.

ile halkın mürüvvet-i merdânesini ve hissiyât-ı hamiyetkâresini münbasut etmektir.⁷⁸

Berlin’de *Rigoletto* operasını seyreden Ahmet Mithat Efendi, Madam Gülnar⁷⁹ ile tiyatro hakkında uzun uzun konuşur. *Rigoletto*’nun verdiği ahlak dersine hayran kalan Ahmet Mithat Efendi bazı edebî türlerin suiistimal edilerek kötüye kullanıldığı da söyler.⁸⁰

2.2.4. Hace-i Evvel’den Tiyatro Nasıl Yazılır’a Karşılaştırmalı Misalli Şerh:

Ahmet Mithat Efendi, 13 Ağustos 1884 tarihli *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde “tiyatro oyunları yazmak hususunda müelliflerin riayet etmeleri lazım gelen şeyleri dermayan etmek için”⁸¹ *Tiyatro Nasıl Yazılır* isimli bir yazı neşreder. Yazı;

- Mukaddime
- Siyavuş ile Siyavuş-u Mazlum
- Tarih-i Sahihe Derece-i Riayet
- Perdelerin Taksimatı
- Tertibi Harekât
- Suret-i Tahrir
- Oyuncuların Tertib-i Vezâif
- Netice

bölümlerinden oluşur. Ahmet Mithat Efendi yazının mukaddime bölümünde tiyatro oyunlarının tragedyâ, dram, komedyâ, trajikomik, melodram, opera, operet, opera buffa, parodi gibi birçok türü olduğunu söyler ve “bunların her birinde müelliflerin iltizam edecekleri usul ve kavaid başka olduğundan tafsilat-ı lâzimesi hakikaten büyücek bir cilt teşkil eder.”⁸² Yazı, Ahmet Mithat Efendi’nin de söylediği gibi “dram istorik” yani esasî tarihe ait olan facia yollu oyunların nasıl tertip oldukları hakkında izahat vermek için yazılmıştır. Hace-i Evvel’in bu yazıyı yazmasının asıl amacını ise mukaddimenin

⁷⁸ Ahmet Mithat Efendi, *Menfa Sürgün Hatıraları*, 86.

⁷⁹ Olga Sergeevna Lebedeva: Türkçe yayınlarda kullandığı Gülnar takma adıyla tanınan, Türklere dostluğu ve İslamiyet’e saygısı ile bilinen Rus şarkiyatçı. Bkz., Ömer Faruk Akün, “Gülzar Hanım”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996), 14:243-248.

⁸⁰ Ahmet Mithat Efendi, *Avrupa’da Bir Cevlan*, 427.

⁸¹ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, haz. H. Harika Durgun, Fazıl Gökçek, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016), 128.

⁸² Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 128.

ikinci paragrafından anlıyoruz. O, *Ceride-i Havadis*'te İsmet Bey'in söylediklerine cevap olarak *Tiyatro Nasıl Yazılır*'ı neşreder. Yazı içerik olarak karşılaştırmalı tiyatro metni değerlendirmesi ve tenkit yazısıdır. Çünkü İsmet Bey *Ceride-i Havadis*'te kendisinin Ahmet Mithat Efendi'nin *Siyavuş* dramını yazmasından on sene evvel *Siyavuş-ı Mazlum* isimli drama yazdığını ve “el-fazl el mütekaddim”⁸³ sözüne istinaden de kendi eserinin daha üstün olduğunu söyler.

Ahmet Mithat Efendi yazının “Tarih-i Sahihe Derece-i Riayet” bölümünde; ana unsurları tarihe dayanmış dramlarda tarihi gerçekliklerden uzak düşülemeyeceğini düşünse de bunun tiyatro sanatının mecbur ettiği ölçülerde olduğunu şu cümlesiyle izah eder. “Esası tarihe müstenit olan dramlarda müellif tarih-i sahih tağyir etmemeye pek ziyade mecbur olup tiyatro sanatının icbarıyla hakayık-ı tarihiyece icra edebileceği tadilat pek az şeylerde mümkün olabilir.”⁸⁴ Hacei-i Evvel'e göre Firdevsî *Siyavuş* vakasını tasvir ve tahrir etmede şairanedir. Vakayı dram suretine çevirmek için hiçbir düzeltmeye ihtiyaç yoktur; çünkü tiyatronun istediği hoşluğu ve güzelliği barındırmaktır ki Ahmet Mithat Efendi de kendi yazdığı *Siyavuş* dramını bu incelikleri dikkate alarak yazmıştır. Aksine misal olarak İsmet Bey'in *Siyavuş-ı Mazlum* olabileceğini şu örneklerle izah eder;

Zira Firdevsi'nin Şehname'sinde Siyavuş ve Sudabe arasındaki cinayetin zahire ihracı için Mazmun'un ateşten geçmesi lazım gelerek hatta Siyavuş'un suret-i müruru iyi ve kötü bir de resim ile gösterilmiş olduğu halde İsmet Bey biraderimiz bu latif ve şairane tecrübeyi hiç de nazar-ı ehemmiyete almamışlardır. Kezalik Siyavuş kendi beraet-i zimmeti tahakkuk ederek ukubet Sudabe'nin üzerine vâki olacağı esnada babasına rica eylediği Şehname'de tasrih olunarak Keykavus'un Sudabe'yi affı, mücerret Siyavuş'un ricasıyla vuku bulmuş ve bu ise Siyavuş'un bir kat daha ulüvv-i cenabına delalet etmekte bulunmuşken İsmet Bey biraderimiz Sudabe'yi Rüstem ricasıyla affettirmiştir. Diğer bir misal olmak üzere dahi Efrasiyab'ın veziri Piran, Siyavuş'un izdivacı hususunda müneccimlerin haber verdikleri nuhusetten Frengis'i kurtarmak için evvela kendi kızı Cerire'yi Siyavuş'a nikâh etmiş ve ondan sonra Frengis dahi Siyavuş'a nikâh olunmuş idiği hakikaten olur olmaz şairlerin hayalinden bile geçmeyecek bir letafet iken İsmet Bey biraderimiz buna dair hiçbir işaret

⁸³ “Önce olan daha faziletlidir, değerlidir” anlamında Arapça söz.

⁸⁴ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 130.

*vermemiştir. Nihayet Siyavuş'a Turan-ı Şarkî hükümdarlığı verildiği ve Siyavuş o taraflarda birçok muvaffakiyata mazhar olduğu hâlde İsmet Bey biraderimiz bunları da nazar-ı ehemmiyetten iskat eylemişlerdir.*⁸⁵

Zaman unsuru edebî türlerin en önemli öğelerindendir. Zamanın iyi kurgulanmadığı eserler yapı olarak dağınıktır. Tiyatro oyunlarında da zaman perdeye uygun olmalı, vaka zamanının akışı iyi kurgulanmalıdır. Ahmet Mithat Efendi de yazısında “Perdelerin Taksimatı” bölümünde bu uygunluktan bahseder. Ona göre; “tiyatro oyunlarının her nev’inde perdelerin taksimatı zamanın cereyanına mütenasip olmak zaruri bulunduğu gibi bu zaruret dram istoriklerde daha ziyade kuvvetli bir zarurettir.”⁸⁶ Tiyatroda perdenin açılması ile kapanması arasındaki zamanın yalnız tek bir zamandan ibaret olmasının şart olduğunu söyleyen Ahmet Mithat Efendi İsmet Bey’in *Siyavuş-ı Mazlum* eserinde bu şarta uymadığını ifade eder:

*İsmet Bey biraderimizin Siyavuş-ı Mazlum’larında üçüncü perdede olduğu gibi Rüstem’in ve Siyavuş’un Efrasiyap huzuruna gelerek akd-i müsalaha etmeleri ve Frengis’in Siyavuş’a tezvicine karar verilmesi ve düğün zıfafının da icrası ve Gerşiyuz’un Siyavuş’u kıskanarak Sudabe’den mektuplar getirtmesi ve nihayet Siyavuş’u itham ederek öldürtmesi hep sanki bir günde olmuş bitmiş gibi gösterilir ki bu yolda tertip olunan bir perdenin kabil-i icra olmayacağı derkârdır.*⁸⁷

Tiyatro sahnesinde oyuncuların sahneye giriş-çıkışlarının gerçekleştiği anlar çok önemlidir. Hem tiyatronun zamanın akışına hem de sahnede o anda gerçekleşen tabloya münasip bir şekilde gerçekleşmeyen bu giriş-çıkışlar oyunun yapısını bozmaktadır. Bu giriş çıkışları tertip etmek tiyatronun müellifine düşmektedir. Ahmet Mithat Efendi de yazısının “Tertib-i Harekât” bölümünde sahnede hangi türde tiyatro oyunu oynanırsa oynansın müellifin en ziyade görevi olarak bu giriş-çıkışları tertip ve tanzim etmek olduğunu söyler ve İsmet Bey’in bu tertip ve tanzim konusundaki başarısızlıklarını sıralar. Ona göre İsmet Bey’in evvel hatasının “sen git falan gelsin” emirleriyle harekâtı tertip etmesidir. Ahmet Mithat Efendi tertib-i harekâta uyulmaması durumlarında görülen tuhafıkları şöyle izah eder.

⁸⁵ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 130-131.

⁸⁶ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 131.

⁸⁷ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 131.

Mesela Siyavuş-ı Mazlum'un birinci perdesinin dördüncü nümayişinde Rüstem Siyavuş'a "Sen git Pehlev'i şimdi buraya gönder" deyince Siyavuş çıkar çıkmaz akabinde Pehlev içeriye giriyor. Hâlbuki Rüstem oraya geldiği zaman bilmem nerede Pehlev'in kendisine at çatlatacak yetiştiğini ve eline bir kâğıt verdiğini söylemişti. Acaba at çatlatacak Vardığı yerden Pehlev ne çabuk avdet etti de saha-i temaşaya gelebildi?"⁸⁸

Tiyatro ister metin olarak okunsun ister sahnede görsel sanatların bir türü olarak izlensin, her ikisinde de diyalogların başarısı okuyucular ve izleyiciler nezdinde beklenen bir niteliktir. Diyaloglardaki doğallık ve sadelik, cümlelerdeki sentaksın doğruluğu tiyatroyu başarılı kılar. Diyalogların sade yazılması gerektiğine yazısının "Suret-i Tahrir" bölümünde değinen Ahmet Mithat Efendi bu sadeliği "sehl-i mümteni" olarak tanımlar. İsmet Bey Siyavuş'a babasından korktuğu zaman "Babam beni öldürür, asar, keser, nefy eder, hapseder" dedirtir. Bu cümle sözdizimi olarak yanlıştır. Birini öldürdükten sonra asmak, öldürüp astıktan sonra kesmek, öldürüp astıktan kestikten sonra nefy etmek olamayacağı için İsmet Bey'in cümlesi sahnedeki gazabı anlatmada yetersizdir. Ahmet Mithat Efendi, İsmet Bey'in yanlış kurduğu cümleyi "Babam beni hapseder, nefy eder, asar, öldürür" şeklinde düzeltir ve cümlelerin bu şekilde kurulmasının sahnedeki gazabı anlatmada daha münasip olacağını söyler.

Tiyatro sahne edebiyatına ait bir türdür. İzleyici ile arasında anlatıcı konumunda kimse yoktur. İzleyici sahnede oynanan oyuna kendisine gösterilen kadar hâkim olabilir. Ahmet Mithat Efendi yazının "Oyuncuların Tertib-i Vezâif-i" bölümünde İsmet Beyin hikâye yollu söylediklerinin oyuncular tarafından seyircilere gösterilmediğini bahseder. Oyunun üçüncü perdesinden bir örnek verir:

Gerşivez'in elindeki mektupları Efrasiyap'a verdirdikten sonra Efrasiyap'ın bu mektupları açıp meallerini nasıl anladığını âdeta romancı veyahut müverrih gibi kendisi tarif etmişti. Tiyatroda Efrasiyap vazifesini icra edecek oyuncu bu mektupların meallerini anladığını erbab-ı temaşaya nasıl anlatacak? Ya mektupları okumalı veyahut göz ile kâğıtlara bakarak ağız ile de etrafa anladığını anlatmalı değil mi?"⁸⁹

⁸⁸ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 133.

⁸⁹ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 135.

Ahmet Mithat Efendi yazının “Netice” bölümünde tiyatro oyunu yazmanın güçlüğünden bahseder. Hatta ona göre tiyatro yazmak roman yazmaktan daha güçtür. Bu güçlüğü aşmak başta yapılması lazım gelen şey kendisinin anlattığı olumsuzlukları dikkate almaktır. Ahmet Mithat Efendi’nin bu iddialı cümleleri yabana atılacak gibi değildir. Yazının genelinde tiyatro türü hakkındaki derin bilgisi Ahmet Mithat Efendi’yi haklı çıkarmaktadır. Kendisinin tiyatro hakkındaki bilgisi aynı konu üzerinde yazılmış iki farklı edebî eseri karşılaştırmalı bir şekilde sahne edebiyatı içeriğine uygun inceleme yaptıracak kadar derin ve “Tiyatro Nasıl Yazılır” başlıklı bir inşaa metni oluşturacak kadar da kapsamlıdır.

2.2.5. Romandan Tiyatroya Tahvil’de Sahne Estetiğini Göz Ardı Etmenin Neticeleri:

Ahmet Mithat Efendi, döneminin meşhur Fransız romancısı Émile Zola’nın *Merdut Kız* romanını Türkçeye tercüme eder. Romanın güzelliği ve çevirisinin başarısı sayesinde eser Mithat Efendi’nin diğer romanlarına kıyasla iki kat daha fazla satış rakamına ulaşır. Eserin başarısı ve beğenilmesi üzerine Süleymaniyeli Tahir Bey bu romanı tiyatroya dönüştürmek ister. *Merdut Kız* romanını 12 perdelik bir oyun olarak düzenleyen Süleymaniyeli Tahir Bey başarısız bir dönüşüme imza atar. Ahmet Mithat Efendi bu başarısız dönüşümü *Tercüman-ı Hakikat*’te “*Merdut Kız Hakkında Ahmet Mithat Efendi’nin Mütalaası*” adlı yazısında değinir:

*Ancak Merdut Kız’ın on iki perdeye inkısamını işittiğim zaman bunun bir hüsn-i taksim olamayacağını anlamıştım. Vakıa bu kadar çok perdelere taksim olunursa saha-i temaşanın boş kalacağını düşünmüştüm. Tiyatro tertip ve tahririnde müelliflerin en ziyade ehemmiyet verecekleri şey saha-i temaşanın daima revnaklı bulunmasından ibaret olup, Merdut Kız on iki perdeye taksim ediliği halde matlubun husule gelemeyeceği aşikârdı.*⁹⁰

Ahmet Mithat Efendi, *Merdut Kız*’ın tiyatroya tahvilinde en büyük yanlışını perde sayısında bulur ve dönüşümün zaman konusuna vakıf kişiler tarafından yapılması durumunda mükemmel dört perde ve bir iki tablodan ibaret oyunun başarıya ulaşacağını dile getirir.⁹¹

⁹⁰ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 120.

⁹¹ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 120.

Ahmet Mithat Efendi aslında azarlanması gereken kişinin Tahir Bey olmadığını ifade eder ve Minakyan Efendi'yi⁹² bu başarısız dönüşümde kusurları görmediği için sorumlu tutar. Ona göre müellifin elinden çıkan kusurlu metin usta bir yönetmen tarafından dikkatlice prova edilirse kusurları düzeltilebilir.⁹³

Yazdığı her edebî türün sanatsal değerinden çok pragmatik yanını dikkate alan Hacı-i Evvel bu gazete yazısında da pragmatik bir tutum sergiler. O, mektep olarak gördüğü tiyatroyu inkişaf ettirecek kişilerin gençler olduğunun farkındadır ve gençlerin nasihatle yetiştirilmesi gerektiğini şöyle ifade eder:

*... Bazı arkadaşlarımızın yaptığı gibi Tahir Bey'i asrımızın yegâne medar-ı iftihar olan ezkiya-yı nev-residgandan addetmek Tahir Bey için âdeta istihzadır. İstihza ise hiç kimsenin irşadını mucip olamaz. Tercümanı Hakikat'e varaka gönderen zat gibi, Tahir Bey'i eline kalem almak haddi olmayan kabiliyetsiz addetmek de hiç mürüvvet değildir. Böyle gençler tehdit ile değil teşvik-i nasihane ile yetiştirilirler.*⁹⁴

2.2.6. Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatro ve Roman Türlerini İşlevleri Bakımından Mukayesesi:

Ahmet Mithat Efendi *Jön Türk*⁹⁵ romanında Nurullah Bey ve Ayşe Ceylan'ın kavuşma sahnesini anlatırken birden araya girer ve romanın ikili arasındaki muhabbeti anlatmada yetersiz olduğunu, tiyatrodaki olayın tamamıyla ve hakkıyla gösterebileceğini söyler.⁹⁶

*Bu âşık ve âşıkânın şu dem-i visallerine bir roman sahifesinde ve bahusus bizim şu eserimiz gibi mümkün merteye ihtisar ciheti gözetilen bir roman sahifesinde bihakkın tasvire imkân yoktur. Bu saat ki şu oda bir tiyatro saha-i temaşasında bulunmalı idi de onların şu tasvir ettikleri levha göz ile görülmeli ve ne kadar kuvvetli enzar ve evza ve etvar ile birbirlerine söyledikleri teminat sözleri kulak ile işitilmeli idi ki vak'anın tesirâtı tamamiyle hükmünü gösterebilsin.*⁹⁷

⁹² Minakyan Efendi: 1839-1920 yılları arasında yaşamış Osmanlı tiyatro oyuncusu ve yönetmeni.

⁹³ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 121.

⁹⁴ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 121.

⁹⁵ Ahmet Mithat Efendi, *Jön Türk*, haz. Ali Şükrü Çoruk, M. Fatih Andı, Kâzım Yetiş, (Ankara: TDK Yayınları, 2003).

⁹⁶ Durgun, *Ahmet Mithat Efendi ve Edebiyat*, 170.

⁹⁷ Ahmet Mithat Efendi, *Jön Türk*, 85-86.

Ahmet Mithat Efendi, *Menfa*'da kitap okuma ve tiyatro izleme hakkında bir mukayese yapar. Bu mukayesede tiyatro izlemenin kitap okumadan daha üstün olduğunu şöyle ifade eder:

Tiyatroda erbâb-ı temâşâyâ ilka-ı mezâyâ için telaffuz olunan kelimât göz ile kitap sahifesi üzerinde mütâlaadan daha suhuletli olmak üzere kulak ile istimâediliği gibi oyuncuların nice evzâ ve etvârı dahi telkin etmek istedikleri maânîyi daha ziyade tefhim emrinde pek büyük bir yardım eder. Bu yardım ol kadar büyük yardımdır ki eğer insan hiç bilmediği bir lisan üzere yazılmış olan oyunları temâşâ etse bile mezâyâsına elbette yakın hâsıl eyler. Hiç bilmediği lisanı dermeyân etmeğe ne hâcet? İcra eden oyuncular mahâretli şeyler olduktan sonra büsbütün hurûf ve kelimâttan âri olan pandomimaları bile anlar. Bundan da fazla olarak her vak'anın vuku bulduğu zaman ve mahalle göre elbise giymek ve sâha-i temâşâ üzerini dahi ona göre tehiyye ve tezyin eylemek hep istifâdeyi artıracak şeylerdir. Bu suretle teshil edilen tefehhüm esnasında fikrin bir ciheti o vak'a üzerine teferru eden nice hayâlât ile iştigale dahi vakit bulur. Ben birkaç yerde kiraât ve mütalâayı işitmeğe ve tiyatroyu dahi görmeğe teşbih ederek bu bâbdaki fikrimi câmi olmak üzere “Şeniden ki buved, manend-i diden”⁹⁸. Bunu burada dahi tekrar eylerim.⁹⁹

Modern eğitim kuramcıları öğrenmenin daha kalıcı olabilmesi için birden fazla duyu organına hitap ederek eğitimin planlanmasını savunur. Onlara göre eğitimde dikkat edilmesi gereken durum öğrenmenin kalıcı hale getirilmesidir. Bu da düz bir metni görerek ve okuyarak gerçekleşmez. Metni destekleyecek farklı materyallerle, daha fazla duyu organını öğrenmeye dâhil ederek eğitimi/öğretimi/öğrenmeyi kalıcı hale getirmek amaçlanır. Hâce-i Evvel'in de tiyatronun işlevsel olarak üstünlüğünden bahsederken, tiyatronun roman gibi sadece okunarak değil görerek ve duyarak izlenilen bir sahne edebiyatı ürünü olmasını delil gösterir. Ahmet Mithat Efendi, modern eğitim kuramcılarının bugün söylediklerini yüz yıl önce söylemiştir.

⁹⁸ İşitmek görmek gibi olur mu?

⁹⁹ Ahmet Midhat Efendi, *Menfa Sürgün Hatıraları*, 84-85.

2.2.7. Tiyatronun Kadim Sergüzeştine Hace-i Evvel'in Düştüğü Notlar:

Ahmet Mithat Efendi, *Tercüman-ı Hakikat*'te tiyatronun tarihinden bahsettiği iki yazı kaleme alır.¹⁰⁰ “Tiyatro Tarihi” başlıklı bu yazı dizisi

- Tiyatronun Menşe-i Tabiisi
- Tarih Nazarında Tiyatro Ne Kadar Kadimdir?
- Kadim Yunanîlerin İlk Tiyatro Oyunları
- Yunanîlerin İlk Tiyatrohaneleri
- Kadim Tiyatroların Biçimi
- Yunanîlerin Teçhizatınca Şarkıları
- Romalıların Tiyatroca Terakkiyatı

bölümlerinden oluşur. Ahmet Mithat Efendi yazının “Tiyatronun Menşe-i Tabisi” bölümünde tiyatronun nasıl ve ne zaman ortaya çıktığını anlatır. Ona göre tiyatro insanlığın tarihi kadar kadimdir. Sohbet ve ahabplık etmek için toplanan insanoğlunun “havayic-i tabiiye”sinden tiyatro doğmuştur.

*Ebna-yı beşerin cemiyetle taayyüşe ilk başladığı yani ilk teati-i efkâra meydan açıldığı zaman birçok ihtiyacat-ı mühimmenin mebdei olduğu gibi tiyatro dahi mebdeini bu kadar eski bir zamanda aramak lazım gelecek kadar kadimdir. Bu kıdem ise tiyatro ihtiyacı insanlar için âdeta havayic-i tabiiyeden madut olmasıyla da müstedil ve müeyyedir.*¹⁰¹

Hace-i Evvel, sohbet ve ahabplık etmek için toplanan ve hazır bulunan herkesin dikkatlerini üstüne çeken yetenekli ve üstün kişinin de ilk aktör olduğunu söyler. “Halkın nazarını ve sem’ini kendisine celp eden zat ilk ‘aktör’ olmuş ve hangi mesele üzerine enzar ve esma-ı halkı celp ettiyse ilk ‘tiyatro oyunu’ da ondan ibaret bulunmuştur.”¹⁰²

Tiyatro bir arada yaşayan insanların beraberliklerinin sonucunda doğmuştur. “İnsanoğlu sosyalleşmenin bir sonucu olarak bir arada yaşama, toplumla bütünleşme,

¹⁰⁰ İnci Enginün bu yazıların Ahmet Mithat Efendi’nin Avrupa gazetelerinden tiyatro ilgili okuduğu haberlerden çeviri olduğunu söyler. Bkz. İnci Enginün, *Ahmet Mithat Efendi’nin Bütün Oyunları* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998), 10.

¹⁰¹ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 168.

¹⁰² Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 169.

ihtiyaçlarını karşılama gereği duymuştur. Böylelikle Ahmet Mithat Efendi, yapılan fikir alışverişleri neticesinde tiyatro sanatının ortaya çıktığını söyler.”¹⁰³

Yazının “Tarih Nazarında Tiyatro Ne Kadar Kadimdir?” bölümünde Ahmet Mithat Efendi, Yunanlıları diğer milletlerin öncüsü ve önderi olarak görür. Yunanîlerin tiyatronun ilerlemesini ilm bir ilerleme olarak kabul ettiklerini söyleyen Hace-i Evvel eski tarihçilerin verdikleri bilgilere dayanarak da ilk tiyatro oyununun da iki bin iki yüz on dokuz (2219) sene önce ortaya çıktığından bahseder. Thespis’in¹⁰⁴ oyunu olan bu tiyatro eseri bir tragedyadır. Halkın büyük rağbet gösterdiğini söyleyen Ahmet Mithat yazısının sonunda şu çıkarımı yapar;

*Bir şey bu kadar umumiyet ve mükemmeliyeti def’aten kesp edemez. Demek oluyor ki Thespis’ten evvel dahi huzzarın enzar-ı ehemmiyetini bir vaka üzerine celp sureti, yani tiyatro sanatı mevcutmuş da ilk defa olmak üzere Thespis bu sanatı ikmal ederk umumiyet suretine ifrağ eylemiştir.*¹⁰⁵

“Kadim Yunanîlerin İlk Tiyatro Oyunları” bölümünde Ahmet Mithat, Yunanîlerin tiyatroyu bir ders verme amacı olarak kullandıklarından bahseder. Beğenilmeyecek durumları tiyatro suretinde gösteren Yunanlıların amacı halkı terbiye etmek ve onları kötü alışkanlıklardan uzak tutmaktır. Ahmet Mithat, Yunanîlerin tiyatrolarından şu rneği verir.

*İmdi Bacchus mabudunun yortusu günlerinde Yunanîler umumi itimalar akdeyledike mabud-ı merkurun gerek gülünç gerek acıklı vukuatı üzerine komedy veyahut trajedy suretinde oyunlar tertip ederler ve bunların icrasını güya mabut hakkında perestiş suretinde bir tazim sayarlardı ki asıl maksat halkın bir mabut hakkında nazar-ı itibarını açarak onun nik  bed-i ahvali nasıl tahsin veya takbih olunmak lazım geliyorsa kendilerinin de nik  bed hlleri öyle tahsin veya takbih olunacağı yani cihana gülünç bir maskara olmak ile cihanın memduhu bir merd-i salih olmak hep insanın kendi elinde bulunduğunu gösterirlerdi.*¹⁰⁶

İnci Enginün, Ahmet Mithat Efendi’nin Baks adına oyunlar düzenledikleri bölümü yanlış yorumladığını dile getirir. “Eski Yunan tiyatrosunun bir tür ayinler

¹⁰³ Durgun, Ahmet Mithat Efendi ve Edebiyat, 253.

¹⁰⁴ Thespis: M 6. yüzyılda yaşamış bir şairdir.

¹⁰⁵ Ahmet Mithat Efendi, Edebiyat Yazıları 1, 170.

¹⁰⁶ Ahmet Mithat Efendi, Edebiyat Yazıları 1, 171.

olduğunu zikretmeyen Ahmet Midhat Baküs şerefine oynanan oyunları yanlış yorumlar. Eski Yunanlıların kötülüklerin bela-yı işretten çıkması dolayısıyla içkinin kötülüğünü göstermek amacıyla Baküs adına oyunlar düzenlediklerini yazar.”¹⁰⁷

Ahmet Mithat Efendi yazısının “Yunanîlerin İlk Tiyatrohaneleri” bölümünde Yunanîlerin tiyatro binaları hakkında bilgi verir. Ahmet Mithat, Yunanîlerin tiyatrohanelerin büyüklüğü ve özel günlerde inşa ettikleri tiyatrohanelerden çıkarım yaparak Yunanîlerin tiyatroya olan ilgisinden bahseder. Bu özel günler Bacchus¹⁰⁸ yortusudur. Yortu günleri yaklaşıncı halk ahşaptan tiyatrohaneyi inşa eder, günler geçtikten sonra da binayı yıkarlardı. Bu ahşap binalar silindir şeklindeydi. Thespis’ten sonra tragedyacılar en şöhretli kişi olan Eshilos¹⁰⁹ da bu binalarda oyunlarını icra ettirmiştir. Ahşaptan yıkılan bir tiyatrohane halk tarafından uğursuz sayılmış ve tiyatrohaneler bu olaydan sonra taş ve tuğladan yapılmıştır. Taş ve tuğladan yapılanların harabeleri de Argos ve Efes’teki harabelerdir. Hacı-i Evvel, büyük ve bir o kadar da görkemli olan Yunan tiyatrohanelerin hıncahınç dolduğunu şöyle açıklar:

*Atina’daki tiyatrohaneler elli bin adam istiyabına kâfi olup bunun nasıl hıncahınç dolduğunu ileride kısım-ı mahsusunda dahi izah edileceği üzere gündüzleri oynanacak olan bir oyun için erbab-ı temaşanın daha geceden tiyatroya giderek yer tutmaya sa’y etmelerinden istidlâl eyleyebiliriz.*¹¹⁰

Ahmet Mithat “Kadim Tiyatroların Biçimi” bölümünde Yunanî tiyatro binalarının şekil özelliklerine değinmiştir. Hacı-i Evvel, Yunanîlerin taştan inşa ettikleri tiyatro binalarının yarım daire olduğundan ve üç kısma ayrıldığından söz eder. Birincisi ve tiyatronun en yüksek kısmı olan seyircilerin oturduğu kısım, ikincisi oyuncuların oyun oynadıkları yer yani sahne, üçüncüsü ise orkestranın olduğu kısımdır. Seyircilerin oturduğu yarım daire şeklindeki büyük mermer bölümlerin ortasında koridor bulunur. Ahmet Mithat Efendi, sahnelenen oyunun rağbet gördüğü zamanlarda bir nevi giriş çıkışları sağlayan bu koridorlarda da seyircilerin oturduğunu anlattıktan sonra tiyatroların dağ yamaçlarına inşa edildiğinden bahseder. “Heyet-i umumiyesi bundan

¹⁰⁷ İnci Enginün, “Ahmet Midhat Efendi ve Tiyatro”, içinde Ahmet Midhat Efendi, ed., Mustafa Miyasoğlu, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2012), 169.

¹⁰⁸ Bacchus/Baküs/Dionysos: Zeus ve Semele’nin oğlu klasik dönemin bağ, şarap ve mistik vecd tanrısı.

¹⁰⁹ Eshilos: MÖ 525-456 yılları arasında yaşamış Antik Yunan oyun yazarıdır. Tragedyaya asıl şeklini veren kişidir.

¹¹⁰ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 173.

ibaret olan heyet-i azim ekseriya bir bayır eteğine yapılarak mevki kayalıksa tarif olunun kademeler ve setler dahi kâmilten yerli kaya içinden oyulmak suretiyle vücuda getirildi.”¹¹¹ Ayrıca, tiyatro binalarının Bacchus’a ait olmasından dolayı orkestranın olduğu yerin tam ortasında Bacchus için sunak bulunur.

Ahmet Mithat Efendi, yazısının “Yunanîlerin Teçhizatınca Şarkıları” bölümünde tiyatro sanatının en önemli ögesi olan dekor üzerine bilgiler verir. Ona göre dekor önem arz etmektedir. “Tiyatro sanayiince en ziyade ehemmiyet verilecek olan sanat saha-i temaşayı teçhiz sanatıdır. Her oyunda saha-i temaşa nasıl bir manzara irae etmek lazımsa o manzarayı teşkil edebilmek bugün dahi tiyatrolarca en büyük külfetlerden addolunur”¹¹² Yunanîler’in de dekor konusunda başarılı olduklarını şöyle izah eder:

*Tiyatronun esası Bacchus mabudunun ahvali üzerine müesses olmak zaten Olemp Dapı ve sema gibi birçok güç manzaralara lüzum göstereceğinden maada muahharen oyunların zeminleri daha ziyade tevessü edince sena teçhizatı da daha ileriye gitmiştir. Mesela yerden semaya uruç gibi şeyler gösterilmiştir ki bunlar hakikaten mükellef lüzum gösterir teçhizattandır.*¹¹³

Yazısının son bölümünde Romalılarından bahseden Ahmet Mithat, Romalıların tiyatro konusunda Yunanîleri taklit ettiklerini söyler. Onlar da ilk tiyatrolarını ahşaptan yapmıştır ve lüzumu kalmadığı zaman binaları yıkmışlardır. Romalılar taştan tiyatro yapmaya milattan önce ikinci asırda başlamış olsa da bu, konsül kararıyla külfetli bulunmuş ve yıktırılmıştır ama bu karar tiyatronun gelişmesine engel olamamıştır. Zira tiyatrolar artık mermer veyahut altın yaldızlı ağaçlardan inşa edilmeye başlanmıştır. Roma’daki ilk taştan tiyatro binası ise Pompey¹¹⁴ tarafından yapılmıştır. Augustus¹¹⁵ zamanında da Roma’da iki tane tiyatro binası inşa edilmiştir ve süs ve güzellik olarak diğer bütün tiyatroların hepsinden üstündü.

Ahmet Mithat Efendi “Tiyatro Tarihi” başlıklı yazı dizisinde Yunan tiyatrosunun tarihî gelişimi, dekoru ve tiyatrohanelerin fiziki yapısından bilgiler verir. Tiyatroların konuları, oyunlardaki karakterler, oyunların fikri yapısı hakkında kayda değer pek bir bilgi yoktur. Dionysos/Baküs/Bacchus şarap tanrısının tiyatroda nasıl resmedildiğini

¹¹¹ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 174.

¹¹² Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 175.

¹¹³ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 175.

¹¹⁴ Gnaeus Pompeius Magnus: MÖ 106-48 yılları arasında yaşamış olan Romalı politik ve askeri lider.

¹¹⁵ Augustus: MÖ 63-14 yılları arasında yaşamış Roma İmparatorluğunun kurucusu.

izah etmiştir. Tiyatroya ahlakî açıdan bakan Hacı-i evvel tiyatronun tarihinden bahsettiği bu yazı dizisinde de eğitici tavrını ortaya koymuştur.

2.2.8. Batı Tiyatrosu Karşısında Millî Tiyatro:

Ahmet Mithat Efendi'nin edebî hayatına baktığımız zaman birinci sınıf sanatkar, romancı veya oyun yazarı olmak gibi bir amaç peşinde olmamıştır. Onun gayesi modernleşen dünyada gelecek inşa edilirken eserleriyle ülkesine hizmet etmektir. Bu hizmet Ahmet Mithat Efendi için medeniyeti geliştirmektir. Ona göre medeniyetin iki yönü vardır; maddî ve mânevî. Ahmet Mithat Efendi hakkında önemli çalışmalar yapan Orhan Okay, onun Doğu ve Batı medeniyetine mukayeseli duruşunu şöyle açıklar:

*Doğu medeniyeti ferdî ve sosyal ahlak üzerine çok eğilmiş, buna mukabil maddî terakkiyi -o da son asırlarda- ihmal etmiştir. Batı ise maddede inanılmaz derecede tekâmül göstermiştir, fakat ahlâken gittikçe çökmüştür. Şu hâlde müstakbel medeniyet, Batı'nın maddî, Doğu'nun mânevi terakkisine dayanacaktır.*¹¹⁶

Tiyatrolarını halkın mânevi ve milli değerlerini göz önünde bulundurarak yazan Ahmet Mithat Batı'nın doğru bir şekilde değerlendirilmesini ister. Doğru şekilde değerlendirilmezse mânevi değerler üzerine kurulan Doğu medeniyeti çöküşte olan Batı medeniyetinin taklidi olur.

Ahmet Mithat Efendi, tiyatroyu milli ve mânevî kimliği koruyarak medeniyeti geliştirme aracı olarak kullanır. Osmanlı tiyatrosundan bahsettiği bir yazısında tiyatro eserlerini hangi amaçla yazdığını bahseder. Osmanlı tiyatrosunun tercüme eserlere yöneldiğini ve bu durumun medeniyet için olumsuzluğunu görerek tiyatrolarını, *Çerkes Özdenler, Siyavuş, Daniş Çelebi*, yazdığını dile getirir.

Biz ki Şarklılarız, Arap, Kürt, Türk, Çerkes, Arnavut gibi her biri an-asıl kahraman ve ahlâk-ı âliye erbabı oldukları gibi el haletü hazîhi dahi kahraman ve ahlâk-ı âliye ve hamide erbabından bulunan akvamdan müteşekkiliz, bir tiyatro sahasını tezyin eyleyecek ahval-i şairane ve kahramanane ve alicenabane bizde olduğu kadar hiçbir yerde yoktur. İmdi kendi tarihimizden,

¹¹⁶ Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008), 53.

*kendi etnografya ve arkeolajyamızdan bi'l istifade Avrupa'nın ahlâksızlık üzerine mübteni bulunan oyunlarından kat'ı itibar eylesek fena mı olur?*¹¹⁷

Ahmet Mithat Efendi'ye okuyucularından bir mektup gelir. Mektubu gönderen kişi *Müesses-i Bünyân-ı Saltanat Osman Gâzî* isimli milli oyunu izleyip rahatsızlık duyduğu durumları anlatır. Mektup sahibi, Osman Gazi ve Şeyh Edebalı ve diğer şahsiyetleri canlandıran oyuncuların adeta dilenci kıyafetlerini andıran elbiselerle sahneye çıkarıldığını ve Gazi'nin sahneye meyhanelerde kadeh tokuştururken bilinen şarkıyı söyleyerek geldiğinden bahseder. Mektup sahibi daha sonra medeni memleketlerde böyle bir oyunun oynanmasına kimsenin bir şey diyemeyeceğini bir şart sunarak söyler.

*...Evvel emirde ahlâk ve edeb fâzıla-i İslâmiye ve Osmâniyeye tamâmıyla muvaffak ve mutabık olmalı! Mademki, oyun tarîh-i Osmâniye, devlet-i mu'azzamamızın ilk mefâhirine âit sahâiftendir, bunda asabiyyet-i millîyeye, Türklerin, Osmanlıların o zaman şöhetgir-i âfâk olan sayyit bülend hamiyet ve adâlet ve necâbet-i kavmiyyelerine ta'alluk eden ahvâl ve vukûâtın ceryân etmesi lâzım gelmez mi?*¹¹⁸

Ahmet Mithat Efendi mektupta ifade edilen hususlara katılmamış olsa bu mektubu gazetesinde yayımlamaz. O da tiyatronun millî ve ahlakî duyguları geliştirmesini ister. Ahmet Mithat mektubun sonuna düştüğü şerhte, kendisinin Osmanlı tiyatrolarını tanzim ve terakkisini sağlamak için bir cemiyet çağrısında bulunduğunu ama karşılık görmediğinden bahseder.

Mütemeddin bir millet için tiyatro levâzım-ı zarûriyedendir. Bir hükümdâr derecesinde mühim bir misâfir gelse esbâb eğer ümmiyyenin bir necipleri meyânına “gala” denilen sûrette verilecek tiyatro dâhil olur. Bir şehremâneti için şehre lâyık tiyatrohâneler vücûda getirmek te'hîr kabûl edemeyecek vazâiftendir. Bu binâlar için sarf olunacak paranın şehremânete hiçbir yükü olmaz. Yine tiyatro varidâtından tesviye olunmak üzere her mukriz ikrâz edebilir. Edebiyâta, târîhe, arkeolojiye tiyatro sînâ'ine ehil olanlardan müteşekkil bir cem'iyyet himmetiyle öyle millî oyunlar oynanır ki Osmanlı kanı

¹¹⁷ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları I*, 127.

¹¹⁸ Ergül Ezanoğlu, “Ahmet Mithat Efendi'nin II. Meşrutiyet Dönemi Tercüman-ı Hakikat Gazetesindeki Yazıları ve Bu Yazıların Değerlendirilmesi”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019), 218-219.

*tatlı tatlı galeyâna gelerek cem'îyyet-i Osmâniye son derece-i istîdâdına kadar zabt olur ve ahlâkiyâtca tiyatrodan müntezar olan netâyic muhakkaken istintâc edilir.*¹¹⁹

Millî tiyatro için Ahmet Mithat Efendi'nin tiyatronun milletleri temsil ettiği görüşünden de bahsetmeliyiz. Hâce-i Evvel, *Siyavuş ve Siyavuş-ı Mazlum* yazısında edebiyatın ve tiyatronun önemini anlatırken tiyatronun milletleri temsil etmesi bakımından önemli olduğunu söyler.¹²⁰

2.2.9. Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatro Sanatı Hususundaki Tenakuzları:

Ahmet Mithat Efendi'nin tiyatroya dair fikirlerinde birkaç çelişkili söylem dikkatimizi çekti. Bu çelişkili söylemlerin sebebi olarak Hâce-i Evvel'in yararlandığı kaynakların fazla olması ve onları derin manada telakki edememesi olarak düşünüyoruz. İnci Enginün de bu durumu şöyle izah eder; “Tiyatro hakkındaki görüşlerinde, muhtemelen dayandığı kaynakları hazmedememesinden doğan karışık görüşler yer alır.”¹²¹

Ahmet Mithat Efendi, “Tiyatro Nasıl Yazılır” başlıklı yazısının Tarih-i Sahihe Derece-i Riayet bölümünde, müellifin dram istorik yolunda yazdığı eserlerde tarihi gerçekliği bozmayacağını örnek vererek açıklar. Bu yazıdan yedi sene sonra Corneille'in¹²² *Le Cid* adlı oyunu çevirir. Bu çeviri perde ve sahnelerin hikâye şeklinde özetidir. Ayrıca Ahmet Mithat 3 Nisan-4 Eylül 1891 tarihleri arasında “Cid'in İntikadı” başlıklı bir yazı dizisi yayımlar. Bu yazı dizisinde Fransız Akademisi'nin “malumat-ı tarihiye”ye uymadığı gerekçesiyle *Le Cid*'i eleştirmesini doğru bulmaz. Bu tarz eserlerde yazarların “tarihe mahkûm kalmaları hiç lazım gelmez” diye düşünür. Gerçeği gerçeğine anlatmanın müverrihlik olduğunu söyler. Ahmet Mithat Fransız Akademisine Voltaire'den¹²³ de yararlanarak cevap verir.

*Akademiya'nın mutlaka tarihi tadil lüzumuna dair uzattığı sözler meyanında
“Vakanın sıhhat-i katiyesini yazmak şairlik değildir. Onu sahihe benzer şekilde*

¹¹⁹ Ezanoğlu, “Ahmet Mithat Efendi'nin II. Meşrutiyet Dönemi Tercüman-ı Hakikat Gazetesindeki Yazıları ve Bu Yazıların Değerlendirilmesi”, 220.

¹²⁰ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 126.

¹²¹ İnci Enginün, “Ahmet Mithat Efendi ve Tiyatro”, 171.

¹²² Pierre Corneille 1606-1684 yılları arasında yaşamış, Moliere ve Racine ile birlikte 17. yüzyılın en büyük üç Fransız tiyatrocusundan biridir. Fransız trajedisinin kurucusu olarak tanınmıştır.

¹²³ Asıl adı François Marie Arouet olan 1694-1778 yılları arasında yaşamış, “Voltaire” takma adıyla tanınan, Fransız Devrimi ve Aydınlanma hareketine büyük katkısı olmuş Fransız yazar ve filozoftur.

bir hâle koymak şairliktir.” sözü üzerine Voltaire diyor ki: “Hayır! Sahihi sahihe benzere tahvil şairlik değildir. Gerek sahihi gerek sahihe benzer şeyleri donatıp tezyin eylemek şairliktir.” Voltaire’in ne kadar hakkı vardır! Gerek sahihi gerek sahihe benzeri sadece hikâye etmek müverrihlik olur. Şair ise mutlaka hazine-i belagat ve fesahatinden aldığı cevahir-i hayalat ile de bir şey tezyin edendir.¹²⁴

Tiyatroyu ahlâki yönden insanı eğittiğine inanan Ahmet Mithat Efendi *Henüz On Yedi Yaşında* romanında ise farklı bir tutum sergiler. Romanın kahramanlarından Ahmet ve Hulusi Efendiler bir akşam tiyatroya giderler. Oyun bittikten sonra yağmur şiddetli bir şekilde yağmaya başlar. Yağmura yakalanan Ahmet ve Hulusi Efendiler hem gidecekleri yerin uzaklığından hem de çevredeki otellerin pahalılığından dolayı “çaresiz” geneleve giderler. Ahmet Efendi burada Kalyopi adında genç bir kız ile karşılaşır. Kızdaki esrarı çözmek isteyen Ahmet Efendi kıza sorular sorar. Kalyopi de Ahmet Efendi’ye dürüst ve samimi cevaplar verir. Kalyopi’nin esrarlı ve acıklı hayatını merak eden Ahmet Efendi ona yardımcı olmaya çalışır. Kalyopi ve Ahmet Efendi’nin konuşmalarında söz bir ara tiyatroya gelir ve ikili arasında şu konuşma geçer.

-Çocuk! İnsan bir tiyatroya gidiyor! Oynanan oyun sırf düzme ve yalan dolandan ibaret olduğunu bildiği hâlde yine kahkahalarla gülüyor.

- Tiyatroya mı? Tiyatro nedir?

- Vay, tiyatro ne olduğunu bilmez misin?

- Neden bileyim?

- Sen balolara, tiyatrolara gitmedin mi?

- Balolara çok gittim. Dansları bile öğrendim. Çünkü kış mevsiminde müşterilerin çoğu balolarda bulunur.

- Tiyatroya gitmedin ha?

- Hayır!

- Ben sana tiyatrolar da gösteririm.

¹²⁴ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 2* haz. H. Harika Durgun, Fazıl Gökçek, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018), 289.

*Bir adamın tiyatroya gitmesi veyahut gitmemesi, o adamın mertebe-i insâniyetini tenzil ve terfî hususunda hemen hiçbir tesir göstermeyecek olduğu halde Ahmet Efendi, Kalyopi'nin tiyatroya gitmemiş olduğunu büyük bir ehemmiyetle telâkki eyledi. Müşteri bulmak için balolara ve san'at-ı fuhşu icra için su murdar hanelere gitmiş ve düşmüş olan bir kız için henüz tiyatroya gitmemiş olmayı büyük bir meziyet sayarsa şaşılmaz mı?*¹²⁵

Tiyatronun insanı ve medeniyeti geliştireceğine inanan Ahmet Mithat Efendi'nin *Henüz On Yedi Yaşında* eserindeki tespitleri önceki görüşleriyle çelişmektedir. Ahmet Mithat Efendi'nin bu çelişkili görüşleri “o dönemde sahnelenen oyunlara getirilen bir eleştiri olabilir. Çünkü daha sonra kaleme aldığı romanlarında ve tiyatro ilgili yazılarında tiyatronun ahlâk ile olan ilişkisini önemle vurgulayacaktır.”¹²⁶

2.2.10. Geleneksel Türk Tiyatrosu'na Dair Görüşleri:

XIX. Asır Türk Edebiyatı'nda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da belirttiği gibi modern tiyatronun Ortaoyunu, Meddah ve Karagöz gibi eski geleneğe ait oyunların hiçbirisiyle benzerliği yoktur.¹²⁷ Modernleşmenin henüz başında yazdığı tiyatroları ile türün ilk örneklerini veren Ahmet Mithat Efendi, geleneksel Türk tiyatrosunu romanlarında ve yazılarında oldukça sert biçimde eleştirir. *Tercüman-ı Hakikat*'te 1884 yılında yayımlanan bir yazısında “Tiyatro bizde dahi varmış. Fakat terakkisi orta oyunları maskaralıklarından öteye geçememiş”¹²⁸ diyen Ahmet Mithat Efendi 1910 yılında yazdığı ve son romanı olan *Jön Türk*'te de aynı tutum içerisinde. *Jön Türk* romanında “eski zaman kına geceleri ve yeni zaman hatırasını” anlatan Hacı-i Evvel Karagöz oyunlarını rezalet olarak tanımlar.

*Eski zaman kına gecelerinde “çengi” denilen cemâat-i rezîlenin “oyun çıkarmak” tabiriyle komedya yollu yaptıkları şeyler, temaşasından hakikaten hayâ edilecek rezaletlerdi. Çocuk olduğumuz hâlde hatırlarımızdan bir türlü çıkamaz. Çenginin birisi erkek kıyafetine girer, dudakları üzerine bir de bıyık resmeder. Yine kendilerinden kızlar, kadınlar ile o kadar rezaletler yapar idi ki o zamanın perdelerinde Karagöz'ün rezaletlerini de geçerdi.*¹²⁹

¹²⁵ Ahmet Mithat Efendi, *Henüz On Yedi Yaşında*, 150-151.

¹²⁶ Durgun, *Ahmet Mithat Efendi ve Edebiyat*, 181.

¹²⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013), 279.

¹²⁸ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 126.

¹²⁹ Ahmet Mithat Efendi, *Jön Türk*, 17-18.

Tercüman-ı Hakikat'te yayımlanan “Tiyatrolar” isimli imzasız yazıda geleneksel Türk tiyatrosunun ahlâk bozucu olduğu anlatılır. Osmanlı Tiyatrosu'nun eserlerinin üdeba yazarlar tarafından kaleme alındığını ve her birinin fikre dayandığından bahseden yazı, “diğer oyun mahallerinden oynanan şeyler” diyerek de geleneksel Türk tiyatrosunu eleştirir. Bu oyunların edep ve terbiyeye uygun olmadığını, herhangi bir fikir ile temellendirilemeyen maskaralık olduğunu dile getirir. Yazı imzasız da olsa üslubundan yazının Ahmet Mithat Efendi'ye ait olduğunu tahmin ediyoruz.

... velhasıl Osmanlı Tiyatrosu'nda mevzi-i temaşaya konan oyunların kâffesi üdeba kaleminden çıkıp her birisi bir vaka-i mucib-i ibreti musavvir âsâr-ı bergüzide olduğu halde diğer oyun mahallerinde oynanan şeyler ipsiz sapsız denecek derecede neticesiz birtakım uydurma şeylerden ibarettir ki bunlardan ibret almak şöyle dursun eğlenceleri dahi yalnız komiklerin ve maskaralıkların aldıkları evza ve söyledikleri sözlere münhasır kalır ki bunların da ekseriya edep ve terbiyeye mugayir şeyler olduğunu kimse inkâr edemez.¹³⁰

Ahmet Mithat Efendi'nin geleneksel Türk tiyatrosuna dair görüşleri Namık Kemal ile örtüşmektedir. Namık Kemal de “Mukaddime-i Celal”de “... hayal gibi, orta oyunu gibi sû-i edeb talimhaneleri”¹³¹ diyerek geleneksel Türk tiyatrosunun ahlâk bozucu özelliğinden bahseder. Edebî eserlere pragmatik bir tutumla yaklaşan Hacı-i Evvel toplum ve medeniyet için kötü olan, onların ahlak ve terbiyesini bozacak eserlerden hoşlanmaz ve onları sert biçimde eleştirir.

2.2.11. Paris, Münih ve İstanbul'daki Tiyatro Binalarının Kıyaslanması:

Avrupa'daki tetkiklerini *Avrupa'da Bir Cevelan*'da okuyucularıyla paylaşan Ahmet Mithat Efendi eserinde Avrupa'da izlediği tiyatro ve operalardan da bilgi verir. Paris'te bulunduğu sırada Châtelet tiyatrosuna gitme imkânı bulan Hacı-i Evvel binanın mimarisini bizlerle paylaşır. Ahmet Mithat'ın paylaştığı bu bilgiler ışığında Paris ve İstanbul'daki tiyatro binalarını tarafsız mukayese edebiliyoruz. Büyük görkemli binaya hayran kalan Hacı-i Evvel aynı binada *Prens Soleil* operasını da izleme imkânı bulur.

... Bu tiyatro Paris'in en ziyade hatırı sayılan tiyatrolarındandır. Binası da hakikaten âsâr-ı muazzama-i mimariyeden addolunur. Haricen birbiri üzerine

¹³⁰ İmzasız, “Tiyatrolar”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 1231, 20 Temmuz 1882'den alıntılan Harika Durgun, Durgun, Ahmet Mithat Efendi ve Edebiyat, 258-259.

¹³¹ Enginün, Kerman, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-4 Eser Tamtma ve Önsözler*, 150.

iki katlı kemerleri ve onun üzerinde teşekkül eyleyen önü siperli vâsi terasası ve terasasın da üzerinden tereffu eyleyen beşik örtüsü resminde damı cephe cihetinden bu tiyatroya âdeta bir ma'bed-i azim sureti verir... Salonu ve saha-i temaşası gayet vâsi olup temaşagâhın makine ve edevat-ı sairesi pek mükemmel bulunduğundan saha-i temaşa hemen bir anda ve huzzarın gözü önünde tebdil ediliverir. Yaz mevsimlerinde izdihamdan ve tenvir için kullanılan gazların kesretinden dolayı hâsıl olan takat-güdaz harareti men için büyük salonun kubbesi açılarak hipodrum cambazhanesi gibi tiyatrohane dahi ferahlandırılır bilmekteymiş.¹³²

Hace-i Evvel'in izlediği *Prens Soleil* operası Hindistan'dan İsveç'e sefaretle gelmiş bir Prensle İsveçli büyük bir kızın aşkını konu edinir. Opera, operet ve balet tarzından sahnelenen böylesine karışık oyunların önceden kitaplarının okuması veya oyunu daha önce izlemiş birisinden dinlenmesini gerektiğini söyleyen Ahmet Mithat bu ikisinden de mahrum kaldığı için oyunun mahiyetini anlayamamıştır. Bu olumsuz duruma salondaki gürültü de eklenince Hace-i Evvel ve arkadaşları oyun bitmeden salonu terk etmişlerdir.

Münih'i gezerken Orpheum tiyatrosuna giden Ahmet Mithat, Orpheum'un Beyoğlu'ndaki Concordia tiyatrosundan iki kat büyük olduğunu söyler. Yapı tiyatrohane şeklinde yapılmışsa da locaları bölme bölme olmayıp açık bırakılmıştır. Zeminde yüzlerce masa vardır ve etrafında kadın erkek oturmaktadır. Ahmet Mithat binanın ne amaçla kullanıldığını anlamayıp acayip görüldüğünü söyler.

Bina yeni yapılmış yaldızlı maldızlı bir şeyse de manzara-i umumiyesi hem gazino hem tiyatro hem lohnata hem cambazhane ahvalini cami olmakla hakikaten bize pek acayip göründü. Evvela mükemmel cambaz kumpanyasını müteakiben müzika ve şarkı takımı ve üçüncü nöbet olarak da gayet mahir bir vantrilok ve ondan sonra komedyacılar ve nihayet emsalsiz bir hokkabaz icra-yı hüner eylediler.¹³³

Ahmet Mithat Efendi, Avrupa gezisinde Kontes de Landsberg ile İstanbul tiyatroları üzerine sohbet eder. Landsberg sorar, Hace-i Evvel cevap verir. Ahmet Mithat'ın Türk tiyatrosunun gelişimi bahsinde söyledikleri bizim için önemlidir. Türk

¹³² Ahmet Mithat Efendi, *Avrupa'da Bir Cevlan*, 629.

¹³³ Ahmet Mithat Efendi, *Avrupa'da Bir Cevlan*, 944.

toplumunda tiyatroya olan ilginin arttığından bahseden Ahmet Mithat Türk tiyatrosunun eksik yönlerini de söylemekten çekinmez. Türk toplumunda tiyatroya olan ilgi artsa da tiyatronun Avrupa'dan geride olduğu örneklerle açıklar. Belediyelerin tiyatroya destek olmadığından bahseder. Tarihî oyunlarda bile elbiselerin müşkilattan olduğunu ifade eder.

*Tiyatro sanatında henüz pek geride bulunduğumuzu beyan edişimin cihet-i edebiyesinden dolayı değildi. Himmetli Osmanlılar bu yolda epeyce eserler yetiştirdikleri gibi daha ziyadesini yapabilirlerse de asıl tehirimiz icra cihetindedir. Avrupa'da olduğu gibi bizim İstanbul cihetinde ve asıl Osmanlılara mahsus olan mevakide mükemmel ve kârgir tiyatrohanelerimiz yoktur. Baraka nev'inden birkaç yer yapılmışsa da saha-i temaşasında türlü hünerler göstermek için icap eden makineler ve edevat ve perdeler mükemmel olmadığından hemen hiçbir oyunu Avrupa'da görülen mükemmeliyeti derecesinde icra kabil değildir. Tarihî olan oyunlarda elbise bahsi bile müşkilattan olup Avrupa devair-i belediyesi tarafından tiyatrolara bol bol muavenat-ı nakdiye itası adet-i terakki-perveranesi bizde henüz kendisini göstermemiştir. İşte bu sebebe mebnidir ki tiyatroculuğun Avrupa'da var olan derecesine nispetle bizdeki varlık bir fıkdan-ı küllî hâlini alır.*¹³⁴

Ahmet Mithat Efendi'nin bahsettiği konuların önemi haizdir. Tiyatroya olan ilgi Türk toplumunda artsa da tiyatro mekânları kurumsallaşmadığı ve tiyatro için gerekli ödenek ayrılmasından dolayı tiyatronun gelişimi gecikmektedir.¹³⁵

Ahmet Mithat Efendi 20. *Asırda Zekâ* dergisinde “Tenkit: Girive”¹³⁶ isimli bir yazı yayımlar. Yazı, Nigar Hanımefendi'nin üç perdelik dramı *Girive*'nin eleştirisidir. Hâce-i Evvel yazının “Teatral İntikâd” bölümünde söyledikleri o dönem tiyatrohaneleri açısından önemlidir.

Tiyatroculuk nokta-i nazarından da edilebilecek bir intikâd yoktur. Tiyatro yok ki intikadı mümkün olabilsin. Şehir derununda bile “tiyatro” denilebilecek bir müessesesi olmayan bu bedbaht beldenin Fındıksuyu gibi ücra bir yerde nesi

¹³⁴ Ahmet Mithat Efendi, *Avrupa'da Bir Cevelan*, 230.

¹³⁵ Mehmet Güneş, “Avrupa'da Bir Cevelan'da Tiyatroya ve Operaya Bakış”, içinde *Avrupa Macerasının Erken Dönem Bir Örneği Avrupa'da Bir Cevelan*, haz. Selim Somuncu, (Elazığ: Manas Yayıncılık, 2018), 100.

¹³⁶ Ahmet Mithat Efendi, “Tenkit Girive”, 20. *Asırda Zekâ*, nu. 13, 2 Eylül 1912, 233-234'ten aktaran İnci Enginün, Zeynep Kerman, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-4 Eser Tanıtma ve Önsözler*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), 345-347.

olabilir? Kavun, karpuz satılan baraka gibi, yalnız sahne-i temâşâdan ibaret bir baraka ki, perde namına gösterilen yegâne bir astarın “paçavra ıtlakına bile değeri olmamak tabiidir.”¹³⁷

Ahmet Mithat Efendi’nin Avrupa seyahatinden yirmi üç yıl sonra kaleme alınmış bu yazı, Türk tiyatrosunun hala gelişemediğini göstermektedir. Daha önce bahsettiği sorunlar devam etmektedir. Türk tiyatrosu gösterişli, görkemli bir tiyatro binasına kavuşamamıştır. Ne yazık ki Hâce-i Evvel bu kadar emek verdiği tiyatronun devlet eliyle ilk kurumsallaşma hareketi olan Dârübedâyî’yi de göremeyecektir. Onun ölümünden iki yıl sonra açılan Dârübedâyî zamanla okul hüviyetinden çıktı ve sadece oyunların sahnelendiği bir tiyatro oldu.

2.3. Ahmet Mithat Efendi’nin Tiyatroya Dair Görüşlerinin Tanzimat Yazarları ile Kıyaslanması:

Tanzimat dönemindeki kültürel değişimlerden en fazla etkilenen halkın eğlence anlayışı ve yerleri olmuştur. Batılılaşma ile birlikte Tanzimat dönemi yazarları Batı tiyatrosuna benzer oyunlar kaleme almışlardır. Tanzimat aydını/yazarı kendilerini halkı yönlendirmek ve eğitmek konusunda görevli olarak görmüş ve daha çok sosyal fayda içerikli, toplumu eğitmeye yönelik eserler kaleme almışlardır.

Reformcu ve yararcı sanat anlayışını benimserler; eserlerinde dıştan çok, içeriğe önem verirler. Kısaca toplamak gerekirse, esthète [estetik] olmaktan çok, eğitici ve öğretici kişilikleri vardır. Yine bu yazarlar, Batı’daki insan eşitliği ve özgürlüğü, kısa bir deyişle, Batı’da gelişen düşünce akımlarına ilgi duyarlar ve bunları olanaklar ölçüsünde bize aktarmayı denerler.”¹³⁸

Ahmet Mithat Efendi’nin tiyatroya dair görüşleri Tanzimat dönemi yazarlarının fikirleri ile benzerlik göstermektedir. Hâce-i Evvel’in tiyatro sanatına ahlakîlik nazarından yaklaşması gibi Yusuf Neyyir de tiyatroya dair görüşünü “tiyatro, edebiyatın ibret veren, ahlâkı düzelten ve duygular arasındaki bağları pekiştiren bir türüdür.”¹³⁹ şeklinde açıklar.

¹³⁷ Enginün, Kerman, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri Eser-4 Tanıtma ve Önsözler*, 346.

¹³⁸ Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 195-196.

¹³⁹ Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 196.

Ahmet Mithat Efendi'nin tiyatroyu mektep olarak görmesine ve ondan terbiye beklemesine benzer bir görüş de Mehmet Sadi'ye aittir. Mehmet Sadi de tiyatroyu “mekteb-i edep” olarak niteler.¹⁴⁰

Şemseddin Sami Bey, *Besa'nın* önsözünde Ahmet Mithat Efendi'ye benzer şekilde milli oyunlarımızın yeterli sayıda olmadığını ifade eder. Şemsettin Sami “ahlâk ve milliyemiz üzerine yazılmış eserlerin azlığından yakını; millî ahlâkımıza uymayan zararlı çevirilerle yetinilmesini doğru bulmaz.”¹⁴¹ Şemsettin Sami'nin bu yaklaşımı Ahmet Mithat Efendi'nin “İmdi kendi tarihimizden, kendi etnografya ve arkeolojyamızdan bi'l istifade Avrupa'nın ahlâksızlık üzerine mübteni olan oyunlarından kat'ı itibar eylesek fena mı olur? İşte bu mütalaa bizi birkaç oyun yazmaya mecbur eyledi.”¹⁴² söylemiyle benzerlik göstermektedir. İki önemli yazarımız da halkı eğitmek isterken millî ve ahlaka uygun eser arayışındadır.

Ahmet Mithat Efendi'nin roman ve tiyatro türlerini kıyaslamasında tiyatroyu üstün görmesi gibi Namık Kemal de roman ve tiyatro türleri arasında bir mukayese yapar ve tiyatro türünü üstün görür. Tiyatronun romana göre ilerleme gösterdiğini belirten Namık Kemal, İstanbul'da iyi kötü bir tiyatro salonunun yapılmasının tiyatronun üstünlüğünde etkili olduğunu söyler.

*Tiyatroya gelince, bu nev'i edeb gayet masraflı bir temâşâgâh ile ahlâk-ı milliyemize göre pek güç meydana gelir. Bu, oyuncu takımına muhtaç olduğu halde, lisanımızda hikâye kısmından birkaç kat terakki gösterdiği meydandadır. Bugün neşriyatımız içinde elif olsun, tercüme olsun, en güzel hikâyelerimizden güzel yirmibeş, otuz oyun bulabiliriz. Zannederim ki tiyatroya müetallik yazılan âsârda bu terakkiye, tiyatronun hadd-i zâtında romana rüçhanıyla beraber İstanbul'da iyi kötü bir temaşagâhın vücudu sebep olmuştur.*¹⁴³

Namık Kemal'in ve Ahmet Mithat Efendi'nin geleneksel Türk tiyatrosuna dair görüşleri de benzerlik gösterir. Ahmet Mithat Efendi hem yazılarında hem romanlarında geleneksel Türk tiyatrosuna eleştirilerde bulunur. Namık Kemal de “Tiyatro” başlıklı

¹⁴⁰ Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 196.

¹⁴¹ Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 197.

¹⁴² Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları I*, 127.

¹⁴³ Hakan Sazyek, *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2008), 160.

yazısında Orta oyunu ile tiyatroyu karşılaştırmış ve Orta Oyununun sadece güldürüye yönelik olmasından bahsetmiştir.¹⁴⁴

*Namık Kemal, Orta Oyununu yerli bir sahne sanatı olarak değerlendirir, ancak bu oyunun Osmanlı cemiyetinin ihtiyaçlarına Batılı tiyatro eserleri kadar cevap vermediğini düşünür. Cemiyetin, Orta Oyununa değil de, Batılı oyunlara gösterdiği ilgiyi böyle bir talep meselesine bağlar. Orta Oyununun Osmanlı cemiyetinin ahlâk ve törelerine uymadığına işaret eder.*¹⁴⁵

Halkı eğitmek amaçlı düşünen Tanzimat döneminin iki önemli yazarı Osmanlı toplumunun medenî dünyaya uyum sağlamasını istemektedir ve tiyatro eserlerini de bu amaçla kaleme almıştır.

¹⁴⁴ Nazir Akalın, “Namık Kemal’in Tiyatro Anlayışı”, *Bilig*, 10/Yaz (1999), 106.

¹⁴⁵ Nazir Akalın, “Namık Kemal’in Tiyatro Anlayışı”, 107.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AHMET MİTHAT EFENDİ’NİN TİYATROLARININ YAPI ve MUHTEVA BAKIMINDAN İNCELENMESİ

3.1. Ahmet Mithat Efendi’nin Tiyatrolarının Yapı ve Muhteva Bakımından Tasnifi:

Ahmet Mithat Efendi’nin telif tiyatro eserlerinin sayısı altıdır. William L. Randall *Bizi Biz Yapan Hikâyeler* adlı eserinde “romanı sınıflama çabaları genellikle mantıksal bir hüsrarla sonuçlanır, çünkü bunu yapmak için kullanılması gereken ayrımlar arasında çok fazla çakışma vardır. Bu ayrımlar da her yeni romancı kuşağıyla birlikte değişmeye devam eder”¹⁴⁶der. Randall’ın roman tasnifi hakkında söyledikleri tiyatro tasnifi için de geçerlidir. Yapılacak olan her tasnif denemesi başka bir tasnife kapı aralayacaktır. Her tasnif birbirinin farklı eksikliklerini giderse de en net ve doğru tasnife ulaşmak neredeyse imkânsızdır. Bu zamana kadar Ahmet Mithat Efendi’nin tiyatrolarını değerlendirmeye ve tasnif etmeye çalışan birçok araştırmacı olmuştur. Bu tasnif çalışmalarını;

Gıyasettin Aytaş’ın tasnifi;¹⁴⁷

Aile ve Aile İlişkileri

1. Karşılıklı aşk konusunu işleyen piyesler; *Açıkbaş*
2. Karşılıksız aşk konusunu işleyen piyesler; *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*
3. Birden fazla evlilik konusunu işleyen piyesler; *Eyvah*
4. Yasak aşk meselesini işleyen piyesler; *Açıkbaş*
5. Yaş farkına dayalı evlilikleri işleyen piyesler; *Açıkbaş*
6. Karı koca münasebetlerini işleyen piyesler; *Siyavuş*

¹⁴⁶ William L. Randall, *Bizi Biz Yapan Hikâyeler Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme*, çev. Şen Süer Kaya, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014), 143.

¹⁴⁷ Gıyasettin Aytaş, *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2002)

7. Gelenek ve göreneklerin aile hayatına yansımalarını işleyen piyesler; *Çerkes Özdenler*
8. Boşama meselesini işleyen piyesler; *Eyvah*
9. Konusunu İran tarihinden alan piyesler; *Fürsi Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*
10. Konusu Avrupa’da geçen tiyatro eserleri; *Ahz-ı Sâr yahut Avrupa’nın Eski Medeniyeti*
11. Eğitim meselesi üzerinde duran piyesler; *Fürsi Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş, Çengi yahut Daniş Çelebi*
12. Dinin insan hayatındaki yerini işleyen piyesler; *Açıkbaş, Eyvah*
13. Batıl inançları işleyen piyesler; *Açıkbaş, Çengi yahut Daniş Çelebi, Eyvah*
14. Yanlış Batılılaşmak konusunu işleyen piyesler; *Eyvah*

Gıyasettin Aytaş tasnif çalışmasını konularına göre yapmıştır. Motif bazı incelemeyi hatırlatan tasnife benzeyen çalışma bir tiyatro eserinin birden fazla başlıkta yer edinmesine sebep olmuştur. Karışıklık gibi gözükse de tiyatronun içinde yer alan olay halkalarını destekleyen temaları gösterdiği için önemlidir.

Niyazi Akı¹⁴⁸ ve Metin And¹⁴⁹ Ahmet Mithat Efendi’nin tiyatrolarını türüne göre tasnif etmiştir. Aşağıdaki tablo, iki araştırmacının Ahmet Mithat Efendi’nin tiyatrolarını incelerken onları hangi başlıklar altında tasnif ettiğini karşılaştırmalı olarak göstermek için hazırlanmıştır.

Tiyatronun Adı	Niyazi AKI	Metin AND
<i>Eyvah</i>	Halk Dramı	Duygusal ve Evcil Dram
<i>Açıkbaş</i>	Töre Komedi	Komedi
<i>Ahz-ı Sâr yahut Avrupa’nın Eski Medeniyeti</i>	Romantik Dram	Romantik Dram
<i>Hüküm-i Dil</i>	Melodram	Melodram

¹⁴⁸ Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I* (İstanbul: Dergâh Yayınları: 1989).

¹⁴⁹ Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 1972).

<i>Çengi yahut Daniş Çelebi</i>	Töre Komedi	Müzikli Oyun
<i>Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş</i>	Tarihi Dram	Romantik Dram
<i>Çerkes Özdenler</i>	Romantik Dram	Romantik Dram

İnci Enginün ise Ahmet Mithat Efendi'nin oyunlarını tasnife gitmemiştir. Oyunların hepsinde devrinin fikirleri ve görüşleri olduğunu ileri sürmüş ve bunları şöyle maddeleştirmiştir:

1. *Evlilik meselesi. Gençlerin istedikleriyle evlenmelerine izin verilmeli, evlilikte yaş uygunluğuna dikkat edilmelidir. Çok kadınla evlilik zarar getirmez.*
2. *Batıl inançlar boş ve zararlıdır. Kötü insanların elinde tehlikeli de olur.*
3. *Modaya uyma insanı gülünçleştirir.*
4. *Yazı ve konuşma dilinin farklılığı birbirini anlamayan iki ayrı tabaka yaratmıştır.*
5. *Dürüstlük en büyük beşerî değerdir. İnsanın yetişmesi terbiye ile olur.*
6. *Asalet aileden gelen unvan değil, insanın kendi tabiatında bulunan şahsî bir özelliktir.*¹⁵⁰

İnci Enginün, Ahmet Mithat Efendi'nin “çok kadınla evlilik zarar getirmez” fikrine sahip olduğunu söylemesine karşın *Türk Tiyatrosu Şinasi'den Turan Oflazoğlu'na*¹⁵¹ adlı eserinde ise “Eyvah çok eşliliğe karşıdır... Kendisinin de iki eşi olan Ahmet Mithat Efendi birtakım yalanlarla iki evi idare etmeye kalkışanlara bu oyunuyla ders vermek ister” ve *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*¹⁵² “İlk oyunu Eyvah'ta (1871) çok kadınla evliliğe karşı çıkan Ahmet Mithat...” diyerek Ahmet Mithat Efendi'nin çok kadınla evliliğe karşı çıktığını söylemektedir.

Ahmet Mithat Efendi, tiyatrolarını yayımlarken onların hangi türe ait olduklarını kapak sayfasında belirtmiştir. Hacı-i Evvel'in kendi oyununun hangi türe ait olduğunu söylemesi araştırmamız açısından önemli olduğu için aşağıdaki tablo oyunların kapak sayfası dikkate alınarak hazırlanmıştır.

¹⁵⁰ Ahmet Mithat Efendi, *Bütün Oyunları*, haz. İnci Enginün (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998), 32.

¹⁵¹ İnci Enginün, *Türk Tiyatrosu Şinasi'den Turan*, 51.

¹⁵² İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020), 679.

<i>Eyvah</i>	Dram
<i>Açıkbaş</i>	Komedyâ
<i>Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti</i>	Dram
<i>Hükm-i Dil</i>	Sürurlu Tiyatro
<i>Çengi yahut Daniş Çelebi</i>	Millî Oyun
<i>Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş</i>	Esasî tarih-i sahîha müstenid dram
<i>Çerkes Özdenler</i>	Millî Dram

3.2. Tiyatro Tahlilleri

3.2.1. Eyvah

3.2.1.1. Eserin Kimliği:

Türk edebiyatında Batılı ölçüler içinde kaleme alınmış ilk tiyatro eseri olarak İbrahim Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* kabul edilir. Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* 1859'da saray tiyatrosunda oynanmak üzere yazılmıştır. Oyun, 1860'ta *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesinde tefrika edilmiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin ilk tiyatrosu olan *Eyvâh* ise *Şair Evlenmesi*'nden 13 yıl sonra 1872 yılında yazılmıştır. *Eyvah*, melodram özellikleri gösterse de 5 perdelik dramdır. Tezli bir oyundur.¹⁵³ Oyundaki karakterler Ahmet Mithat Efendi'nin görüşlerini seyirciye aktarma konumundadırlar. 1886'da ikinci defa basılmıştır. Eser ilk defa 30 Mart 1873 tarihinde oynanmıştır.¹⁵⁴ Metin And'ın *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*¹⁵⁵ adlı eserinde yer alan “Oynanmış Oyunlar Dizini”ne göre Güllü Agop ve Osmanlı Tiyatrosu'nda 1874, 1875 ve 1876 yıllarında oynanmıştır. *Eyvâh* Doris Reech tarafından 1913 yılında Almancaya çevrilmiştir.¹⁵⁶ İnci Enginün, Almanca nüshasının Boğaziçi Üniversitesi kütüphanesinde bulunduğunu söyler.¹⁵⁷

¹⁵³ Tezli oyun: Oyunun ana konusunun belli bir siyasal, ahlaki ya da toplumsal tez olduğu oyunlara verilen ad. İzleyiciye genellikle başkahramnın ağzından belli bir düşünceyi savı işler. Bkz. Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995), 629.

¹⁵⁴ Ebüzziya Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi* c.II, Ziyad Ebüzziya Neşri, 1973, s. 211'den alıntılan *Ahmet Midhat Efendi Bütün Oyunları*, haz. İnci Enginün, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998), 23.

¹⁵⁵ And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 457.

¹⁵⁶ And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 397.

¹⁵⁷ *O weh: türkisches Drama von Ahmet Midhat zum ersten Mal ins Deutsche übertragen von Doris Reech, Berlin: Mayer Deutsche übertragen von Doris Reech, Berlin: Mayer & Müller, 1913.* İnci Enginün, “Ahmet Midhat Efendi ve Tiyatro”, içinde *Ahmet Midhat Efendi*, ed. Mustafa Miyasoğlu, (Ankara: Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012), 171-172.

3.2.1.2. Eserin Özeti:

Meftun Bey, Rıfat Bey'in kızı Sâbire ile evlidir. O, Sabire'ye şaka yollu hep ikinci evliliğin bahsini açar ve Sabire'den sert tepkiler görür. Sabire, kocası Meftun'u ikinci bir kadınla paylaşmayacak yapıdadır. Meftun, bir akşamüstü karısına şaka yollu tavla oyununda yenilmesi durumunda bir daha başka kadın sözünü etmeyeceğine dair söz verir. Kendisi kazanırsa Sabire ona ikinci evlilik için izin verecektir. Sabire, Meftun'u tavlada yener, kazandığına da sevinir ama bilmediği bir şey vardır. O da Meftun'un Leyla adında ikinci bir eşi zaten vardır. Meftun, Fatih'te oturan karısı Leyla'yı görmek için Beykoz Debbağhanesi'nin muhasebesini incelediğini söyleyerek Sabire'ye yalan söyler ve haftanın üç günü ikinci karısı Leyla'ya gider. Sabire'ye gitmek için de benzer yalanları Leyla'ya söyler. Meftun, Leyla'da olduğu bir gece Sabire'nin adını Leyla'ya söyleyecekken son anda kurtulur yine yalana başvurur ve zor durumdan kurtulmaya çalışır. Meftun Bey'in iki karısı da kıskançtır. İkisinin de birbirinden haberi yoktur. Meftun Bey, Leyla'da kaldığı bir gece Sabire'nin babası Rıfat Bey gelir. Meftun'un korktuğu başına gelmiştir. Sabire'nin babası Meftun Bey'in ikinci evliliğini altı aydır biliyordur, Meftun Bey'i sevdiğini söyler ama kızını kendisinden soğutmasını ister. Meftun zor bir tercihle karşı karşıya kalmış ve Rıfat Bey'in ısrarları sonucunda Sabire'den ayrılmaya karar vermiştir. Sabire, Meftun'a büyü yapıldığını zannetse de Meftun onu boşadığını bildiren mektubu bırakır ve Leyla'nın yanına döner. Meftun, geceleri ağlamakta, uyuyamamakta, yemek yememektedir. Sabire'yi yüzüstü bıraktığı için pişmandır. Leyla ise Meftun'un bu haline acımakta ve ona daha fazla yakınlık göstermektedir. Meftun, Sabire'nin onu karşılıksız sevmesi, Leyla'nın da her şeyden habersiz kendisine gösterdiği yakınlık karşısında perişan bir haldedir. Meftun, Sabire'nin çok hasta olduğunu Rıfat Bey'den gelen mektupla öğrenir ve Sabire'yi görmeye gider. Sabire Meftun'un ikinci karısı Leyla'yı bildiği halde hala Meftun'u sevmektedir. Meftun, Sabire'yi ziyareti sırasında onu avutmak için bağlılık cümleleri kurar ve Leyla'yı boşayacağını dile getirir. Sabire ölüm döşğinde bu fırsatı kaçırmak istemez. İş resmiyete dökmek ister ve Meftun'dan Leyla'yı boşadığına dair mektup yazdırır. Mektubu Ayşe kadın ile gönderir. Sabire, son nefesinde bu yaptığıyla intikamını almıştır. Sabire son nefesini verir, Meftun Bey hem Sabire'yi hem de Leyla'yı kaybeder.

3.2.1.3. Eserin Muhtevası:

Ahmet Mithat Efendi, içinde yaşadığı hayatı gözlem konusunda oldukça başarılı bir yazardır. *Eyvâh* oyunu da onun başarılı gözlem yeteneği ve Batı tiyatrosunun sentezinden doğmuştur. Söz konusu sentez Ahmet Mithat Efendi'nin fikirlerini savunurken bilinçli olduğunu ortaya koyar.

Eyvâh, konusu, şahıs kadrosu, dili ve yaşanan olayın dramatik boyutu bakımından tamamen yerli bir oyundur. Eserin muhtevasındaki evlilik geleneği ve çok eşli evlilik meselesi Namık Kemal ve Feraizcizade Mehmet Şevki tarafından da kaleme alınmıştır.

Ahmet Mithat Efendi, *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar* romanında *Eyvâh*'ı çok eşli evliliği eleştirmek için yazmadığını ifade eder. Yazar, bir erkeğin iki kadını sevebileceğini savunur ve kendi mantık çerçevesinden bu durumu izah etmeye çalışır.

"Ben bir vakit bir tiyatro yaptım. Bir adama iki karı sevdirdim ve aldurdım. Taaddüd-i zevcatın medeniyete sığmayacağı hakkında Avrupalılardan bir fikr-i hikmet almış olan bazı zevat aldıkları hikmet kanun-ı tabiata muvafiktir zannıyla bizim tiyatro oyununa itiraz eylediler. Halbuki, kanun-ı tabiatı karıştıracak olsak taaddüd-i zevcat için bin fetva bulabiliriz. Ben işin bu cihetine de gitmedim. "Bu çiçek kırmızıdır diye sevebilirim, bu sarı, bu turuncu, bu mai, bu da yeşil diye. Eğer sevillecek bir şeyi sevmekte kusur edersem veyahut hakkıyla sevemezsem o zaman ma'yub olurum. Mor çiçeğe alaka ettim. Artık hiçbir rengi sevmem davasında bulunursam müfrit addolunurum." cevabını verdim. Çünkü beynim böyle muhakeme ederdi. Hissimi ketm etmeyerek doğru söz söylemek üzere bunu söyledim.

Şunu da ihtar edeyim ki bu söz hissiyata mahsustur. Vazife bahsi bunda yoktur. Vazife ki insanın müteehhil olduğu refıkaya şart-ı nikâh olarak bittabi vadedeceği sadakattir. Lakin bakalım bu vazife hissimi tebdil edebilir mi? His efendim, his! O vazife ile değil a, bir cabbarın emriyle bile tebeddül edemez. Düşüneceğini düşünür, seveceğini sever vesselam.

Vazife yalnız işin fiiliyatını menedebilir."¹⁵⁸

¹⁵⁸ Ahmet Mithat Efendi, *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar*, haz. Ali Şükrü Çoruk, (Ankara: TDK Yayınları, 2000), 284-285.

Yaptığı açıklama ile çok eşli evliliğin normal bir durum olduğunu açıklayan Ahmet Mithat Efendi birçok konuda Batılılaşmayı savunurken çok eşlilik bahsinde gelenekçi bir tutum sergiler. Çok eşlilik bahsinde erkeğin birden çok kadını sevmesini “his” olarak tanımlar. *Eyvâh*’ı da bir erkeğin iki kadını birden sevebileceğini göstermek için kaleme almıştır. Oyun çok eşliliğin karşısında olan kadınlardan ziyade, her iki eşini de çok seven ve bu sevgiden mağduriyet yaşayan erkeğin trajedisini anlatmaktadır.¹⁵⁹

Meftun’un yalnız kaldığı zamanda dile getirdiği uzun tiradı Ahmet Mithat Efendi’nin çok eşli evlilik hakkında görüşlerini bize gösterir. *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar* romanında söylediklerine oldukça benzer bir şekilde çok eşli evliliği savunur. Bu sefer dinî perspektiften bir bakış açısı sunar.

MEFTUN BEY – (Yalnız) Yemek mi? Meftun zehir yemeli zehir! Benim gibi çaresizler çaresinin yemek nesine?... Aman Yarab! Ne müşkil hâl! Canımdan kuzumdan başka söyleyecek söz bulamadığım Sâbire’ye benden soğuması için ne söz bulabilirim. Farz-ı muhal olarak farzedeyim benden soğusun. Haydi benden ayrılın. Benden ayrıldıktan sonra bütün bütün soğuyup beni unutması için kocaya vereceklermiş. Ya ben buna nasıl takat getirebilirim. Of Allah’ım! Of! Doluya koyuyorum olmuyor, boşa koyuyorum dolmuyor. Çatlayacağım, hâlîme merhamet et. (Oda içinde gezinir de) O ne? İki karı almışsam gâvur olmadım a. Allah’ın emri değil mi? Dörde kadar bile evlenebilirim. Ben de deli gibi meysus oluyorum be. Bırakmam vesselâm. Zorla mı bıraktıracaklar? Hangisini aç bıraktım? Hangisini çıplak? Bırakmam. Ama Sâbire duyacakmış, varsın ... (Biraz daha gezinir.) İşte o fena. Sâbire duyarsa bittiği gündür, ben... (Birçok düşünür) Yo, yok... O da olmaz.. Of Of.. (Düşünür) Hayır çıldırmak işten bile değil. Hazır Cuma gecesi, şurada Saidler tekkesinde zikir var. Gideyim. Zikirdeki ruhaniyet başkadır. Belki biraz ferahlarım.¹⁶⁰

Niyazi Akı, Meftun Bey’in yaşadığı trajediyi şöyle açıklamıştır.

Çok kadınla evlenme geleneğinin sürdüğü o devir dikkate alınırsa birden fazla hanımı olan koca mutlak surette bir iç bölünmeye uğrar ki, bu da en önemli

¹⁵⁹ Çetin Arslan, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Kadar Türk Tiyatrosunda Çok Eşlilik”, *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4/8 (2018): 370.

¹⁶⁰ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 55.

*psikolojik dram ögesidir. Bu dramatik durumu yalnız Ahmet Mithat Efendi görmüş ve Eyvâh adlı piyesinde ele almıştır.*¹⁶¹

Ahmet Mithat Efendi'nin çok eşli evliliği savunmasına neden olarak kendisinin de çok eşli evliliği tecrübe etmesi gösterilemez çünkü *Eyvâh*'ı yazdığında henüz ikinci evliliğini yapmamıştır. İkinci evliliğini 1884 yılında Paşabahçeli Angeliki Karakaş adında bir Rum olup sonradan Müslüman olan ve Hafıza Melek ile yapmıştır. *Eyvâh*'ı ise 1872 yılında yazmıştır.

3.2.1.3.1. Sosyal Hayatın Canlı Tanığı Olarak “Halk Dramı”

Niyazi Akı, halk dramlarının yazılış sebebini hazırlayan en önemli etken olarak o yıllarda uygulanan katı sansürü gösterir.

*Halk Dramları, Tanzimat Devrinin doğulu yahut batılı olma görüşleri arasında bölündüğü, düşüncenin, zevkin, yaşamın ikiliğe düştüğü bir huzursuz dönemde yazılırlar. İç ve dış politikayı, padişahı, maliyeyi, sarayı, kısacası kurulu düzeni şu veya bu amaçla yazı konusu yapmak yasaktı. Bunun içindir ki yazarlar suya sabuna dokunmayan, sorun çıkarmayan konulara yönelir yumuşak bir üslupla, gelenekler, evlilikler, aile düzeni, ana babaların çocuklarına, çocukların ana babalarına karşı davranışları, eğitim ve öğrenim, batılı yaşam biçimine heves, cehalet, sınıf ayrılıkları.... gibi konuları politika uzağında işlemekle yetinirler.*¹⁶²

Devrin yaşamına ait birçok canlı ayrıntıyı bulabileceğimiz halk dramlarında romantik izlenimler görülmektedir. Hem nesnel hem de psikolojik gerçeklik taşırlar. Bu türdeki eserlerin çoğu yapısal yönden kusurludur. Sahne sanatlarının bir türü değil de hikâyeye yakındırlar. “Yapısal yönden kusurlu olmalarına rağmen, bu piyeslerin çok sevilmeleri de aslında şark duygusallığını devam ettirmelerindendir.”¹⁶³

O devri tanımamıza yardımcı olabilecek birçok materyali bünyesinde barındıran halk dramlarının en önemli özelliği “belgesel” niteliğinde eserler olmalarıdır. “Onlarda, misafir kabulü, haremlik selâmlık, kaçgöç, görücülük, esir alışverişi, düğünler için yapılan yersiz harcamalar gibi sahnelerden başka, geçen yüzyılın son çeyreğinde

¹⁶¹ Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 202.

¹⁶² Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 177.

¹⁶³ Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 178.

yaşayan insanımızın oturduğu evi, kullandığı eşyayı giydiği elbiseyi, taktığı takıları buna benzer birçok durumu bize anlatır.¹⁶⁴

Eyvâh'ta da boşanma merasimi iki şekilde kendini gösterir ve boşanmanın merasimi olduğunu görüyoruz.

*MEFTUN BEY – Ah Sâbire’ciğim, ah. Biz seninle böyle değildik. Keşki böyle kalaydık. Fakat böyle kalamayacağız kaldırmıyorlar. Bana darılma kuzum. Tâliime darıl. Kendi tâliine de darıl. (Diyerek cebinden bir beyaz mendil çıkarıp kızın başına örter ve bir de mektup çıkarıp eline verir ağlaya ağlaya). Artık benden bir şey sorma, ben gideyim câ-yı helâkimi arayım! (Deyip çıkar, gider.)*¹⁶⁵

Meftun’un Leyla Hanım’a yazdığı mektup da o dönemde boşanmanın ne kadar kolay olduğunu bize göstermektedir.

Hanımefendi!

*Sizinle bir buçuk seneden beri, iyi kötü nasılsa geçindik, fakat bundan sonra geçinmeğe ihtimal kalmadı. Sebebini sormak iktiza etmez. Allah’ın emriyle aldığım gibi, işte yine Allah’ın emriyle sizi boşuyorum. Talâk-ı selase ile boşsunuz. Bundan sonra iradeniz elinizde olsun.*¹⁶⁶

Niyazi Akı, tiyatro eserlerine göre boşanmaya sebep olarak “evlenme şekli ve erkeğin vefasızlığını” ileri sürer. Evlenme şeklinin, yani görmeden ve tanımadan evlenmede kadın ve erkeğe de hak verilebilir. “Fakat vefasızlık konusunda, hür bir hayat süren erkek suçludur; kendini yuvasının dışında mutlu sayan bir erkeği o devirde “sefih” kelimesiyle anarlar. Yuveyi koruma amacıyla bazı tiyatro eserlerinde sefahatin kötü sonuçları ibret dersi olarak karşımıza getirilir.”¹⁶⁷

Eyvâh bize dönemin sosyal hayatından kadınların büyücülere ve hocalara olan inançlarını da göstermektedir. Ahmet Mithat Efendi başka eserlerinde de bu konuyu işler. *Açıkbaş* adlı tiyatro eserinin ana yapısı ve muhtevası batıl inançlara eleştiri

¹⁶⁴ Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 178.

¹⁶⁵ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 61.

¹⁶⁶ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 78.

¹⁶⁷ Niyazi Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı -Sosyopsikolojik Deneme-* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1974), 74.

üzerinedir. Eyvah'ta bu durum eleştiri olarak yer almasa da dönemin sosyal hayatını anlatması bakımından oldukça önemlidir.

SÂBİRE HANIM- Sen o işi ne yaptın?

AYŞE KADIN – Gittim efendim. Şamlı hocayı da buldum, Ermeni karısını da. Şamlı hoca kitaba baktı, baktı, “peri alâmetidir” dedi. Sihir dinler dedi.

SÂBİRE HANIM – Ey! İlacı?

AYŞE KADIN –Vallahi kızım söylemeğe dilim varmıyor, ama Şamlı diyor ki başka türlü olmaz. Birkaç gün için nikâhı kaldırmalı, diyor.

SÂBİRE HANIM – Başıma gelenler! Gönül, muhabbet hepsi bitip arada yalnız bir nikâh kalmıştır. Şimdi onu da mı yok edelim? Ben yapamam Vallahi o gün canıma kıyarım. Deli olsun dolu olsun, boylu olsun, peri zabtında olsun da Meftun yine benim olsun. Ne yapayım? Hiç olmazsa yüzüne bakar bakar ağlar, yatarım. Ermeni karısı ne diyor?

AYŞE KADIN – Ermeni karısı bir su verecek. Bey'i bu sile yıkayacağız. Eğer sihir alâmeti ise Allah'ın izniyle eseri bile kalmaz diyor.

SÂBİRE HANIM – Tamam, tamam. Sen yine Ermeni karısına git. Ne biliyorsun? Belki düşmanlarımız gitmişler de Şamlı hocayı ele almışlardır. Dünya bu! Neler olur!

Günümüzde Anadolu'da evleri nazardan koruyacağına inanılan tavşan başı veya tavşanayağı asmak âdeti o dönemde de var olduğunu Sâbire Hanım ve Fıtnat Hanım'ın şu diyalogundan anlıyoruz.

SÂBİRE HANIM – (Validesine) Ben sana demedim mi anacığım. Kapının üstüne mutlak bir tavşan başı asmalı.

FITNAT HANIM – A kızım! Evi tütsüledim. Çamaşırları tütsüledim. Bir tavşan başı kalmıştı. O da Beyoğlu'nda av eti satan dükkânlarda varmış. Ayşe Kadın'ı gönderip aldıracağım.

SÂBİRE HANIM – Aldır aldır anacığım. Bana acımaz isen bari Meftun biçaresine acı da aldır.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 59.

Sosyal hayatın içinde yer alan tasavvuf ve tekke kültürünü *Eyvâh* oyununda çok kısacık bir cümle içinde görürüz.

*...Yo, yok.. O da olmaz.. Of of.. (Düşünür.) Hayır çıldırmak işten bile değil.
Hazır cuma gecesini, şurada Saidler tekkesinde zikir var. Gideyim. Zikirdeki
ruhaniyet başkadır. Belki biraz ferahlarım (diyerek gider. Perde dahi iner)¹⁶⁹*

Meftun Bey iki sevgi ve aşk arasında yaşadığı bölünmüşlüğün psikolojik dramından kurtulmak ve ferahlamak ümidiyle tekkeye gider.

3.2.1.3.2. Eyvâh’a Alaycı ve Sert Eleştiriler:

Namık Kemal 25 Ağustos 1879 tarihinde Sâmî Paşazâde Seza’iye yazdığı bir mektupta *Eyvâh*’ı oyun bile saymadığını ifade eder. “Tiyatronun kesreti bahsini değiştirmişsin. Ben Eyvah’ı, falan gibi galat-i tabiat mevlidatına zaten tiyatro demiyorum ki tiyatro şikâyetinden kesret aklıma mülayim gelebilsin.”¹⁷⁰

Namık Kemal, oyunun temsilini beğenmediğini şu cümlesiyle izah eder. “Oyunun icrasını yazılışına layık denilecek derecede mükemmel görmediğimizi maat’tessüf itirafa mecburuz.”¹⁷¹ Namık Kemal burada metin hakkında bir yorum yapmaz. İnci Enginün’e göre Namık Kemal’in bu değerlendirmeleri, Ahmet Mithat ile tiyatro anlayışlarının farklı olması ve Namık Kemal’in Ahmet Midhat’ı sevmemesinden kaynaklanmaktadır.

Teodor Kasap’ın çıkarttığı *Çingiraklı Tatar* isimli mizah gazetesinde de Ahmet Mithat Efendi’nin *Eyvâh* oyunuyla ilgili alaycı bir yazı yayınlanır.

“Tiyatro dedim de hatırıma bir şey geldi. Yeni iki oyun oynadılar haberiniz var mı? Birisi Eyvâh. Ama ne Eyvâh! İki ortaklar muhabbeti.

Tiyatroda terakki eğer olsaydı muzikasında da makam aşinalık olurdu hiç iki ortaklar muhabbetine dâ’ir oynanırken o nâzenin

Bahçede fişne ortağım

At gibi kişne ortağım

¹⁶⁹ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 55.

¹⁷⁰ Fevziye Abdullah Tansel, *Namık Kemal’in Husûsî Mektupları II İstanbul ve Midilli Mektupları – 1* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1969), 466.

¹⁷¹ Namık Kemal, *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri, Bütün Makaleler I* haz. Nergiz Yılmaz Aydoğdu, İsmail Kara, (Dergâh Yayınları: İstanbul, 2005), 504.

Kocam seni sevmiyor

Peşine düşme ortağım

*Şarkısı bırakılır da tâ cehennemin bucağından (orfe uzanfer(?)) parçaları
çalınır mı?’’¹⁷²*

Yazının alaycı tavrı bir mizah dergisine yakışır ve yaraşır seviyededir. Ahmet Mithat Efendi’yi çok eşliliği savunduğundan dolayı suçlayıcı tavır ise oldukça önemlidir.

3.2.1.4. Eserin Yapısı:

Eyvâh 5 perdelik oldukça uzun bir oyundur. Oyunun iki baskısının da (1872 ve 1886) perde sayısı aynıdır. Ahmet Mithat Efendi eserinde herhangi bir ekleme veya çıkarma yapmamıştır.

1. Perde	→	3	} fasıldan oluşmaktadır.
2. Perde	→	5	
3. Perde	→	4	
4. Perde	→	4	
5. Perde	→	2	

3.2.1.4.1. Olay Örgüsü:

Eyvâh’ın aksiyon şemasını şöyle gösterebiliriz.¹⁷³

Temanın Sergilenmesi ve Çatışma	Olaylar ve Çatışma	Gelişmeler	Olaylar, Gelişmeler	Çözüm
1. Perde	2. Perde	3. Perde	4. Perde	5. Perde
Çok eşli evlilik. İki karısını seven koca.	Kayınpederin her şeyi öğrenmesi. İki sevgi arasında yaşanan iç dram	Kocanın ilk karısını boşaması.	İki sevgiyi hala yaşayan kocanın psikolojik iç dramı.	İntikam ve Ölüm.

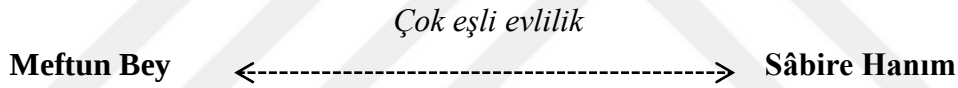
¹⁷² Teodor Kasap, *Çingiraklı Tatar Bütün Sayılar*, haz. Seval Şahin, Alp Eren Topal, Stefo Benlisoy, (İstanbul: İstos Yayın, 2022), 22.

¹⁷³ Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 184.

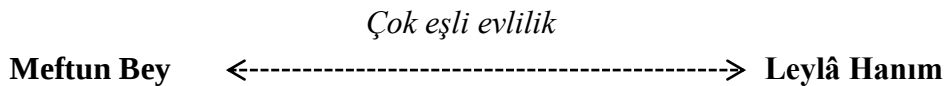
Eyyâh'ın olay örgüsü Meftun Bey ile eşleri Sâbire ve Leylâ arasında geçen çatışmalar arasında şekillenmiştir. Bütün çatışma, gelişme ve çözümlerin bir tarafında mutlaka Meftun Bey yer alır. Bu bakımdan Meftun Bey olay örgüsünün merkezindedir.

Meftun Bey'in eşleri arasında geçen çatışmalar birbirine benzerdir. 1. perdede Sâbire Hanım ile 2. eş muhabbeti yapan Meftun Bey aynı sohbeti bir kere de 2. perdede Leylâ Hanım ile yapar. Bu çatışmalarda eşlerin verdiği tepkiler de aynıdır. Kocasına delicesine âşık eşler olay örgüsünde kendilerine yer bulurlar.

Birinci perde Meftun Bey'in sokakta gördüğü alafranga tipleri eleştirdiği sahne ile başlar. Canlı ve başarılı diyaloglarla başlayan birinci perde Sâbire ve Meftun Bey'in çatışması, çok eşli evlilik ile devam eder. Çok eşli evlilik çatışması iki kişi arasında bir durum olmaktan ziyade eserin ana çatışmasıdır. Meftun Bey bu çatışmayı sadece Sâbire Hanımla değil diğer karakterlerle de yaşayacaktır. Meftun Bey ve Sâbire Hanım bu çatışmayı tavlada bahse koyarlar. Meftun Bey yenilir ve yalnız kalınca çatışma onun uzun monoloğu ile farklı bir hale dönüşür. Meftun Bey zaten iki eşlidir.



İkinci perde Rahime Hanım ve Leylâ Hanım'ın Meftun Bey'i bekleyişleri ile başlar. Birinci perdedekine benzer evlenme şakaları, aşk ve sevgi cümleleri bu sefer Leylâ Hanımın evinde Meftun Bey tarafından tekrar söylenir. Oldukça canlı ve başarılı diyaloglar ikinci perde de kendisine yer bulur. İlk perdede Meftun Bey ve Sâbire Hanım arasındaki ikinci eş, çok eşli evlilik çatışması bu sefer Leylâ Hanım ile yaşanır.



Meftun Bey eser boyunca aksiyonu yönlendiren, yöneten ona güç ve ivme veren bir tip olarak çizilmiştir. İkinci perdenin üçüncü faslında Meftun Bey ve Sâbire'nin babası Rifat Efendi arasındaki çatışmayı görürüz. Rifat Efendi, her şeyi bildiğini söyler. Meftun'un önce kendini Sâbire'den soğutmasını sonra da onu boşamasını ister. Rifat

Bey'in isteği karşısında daha önce yalnız kalınca yaptığı uzun monologlara benzer bir monolog yapan Meftun Bey ağlayarak biçare bir şekilde merhamet ve yardım diler. Çatışma unsuru olarak Meftun'un "Sâbire'den boşanmak istememesi" olarak tanımlaya bileceğimiz bu olay aslında metnin ana çatışma unsuru olan yine "çok eşli evliliğe" çıkmaktadır. Meftun Bey'in iki karısını da çok sevdiğini olay örgüsünde ilk kez ikinci perdede üçüncü fasılda görüyoruz.

*Meftun'un Sabire'den boşanmak
istememesi*

Meftun Bey ←-----→ **Rifat Efendi**

Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Mithat Efendi'nin tiyatroları hakkında genel bir değerlendirmede bulunduktan sonra *Eyvâh*'ın birinci ve ikinci perdedeki canlı ve başarılı bölümlerini şöyle tahlil eder:

Ahmet Mithat Efendi'nin tiyatroları, roman ve hikâyesinin hemen hemen ayrı bir nev'in tekniğinde devamıdır... Piyas iki evli Meftun Bey'in acıklı macerası, tekrar evlenme şakaları ve tavla oyunuyla hemen hemen bir vodvil havasında başlar. İkinci perdenin başında da görülen bu hafif komedi havası bu piyesin, hatta bütün Midhat Efendi tiyatrosunun bizce en güzel tarafıdır. Muharrir neredeyse Ayyar Hamza sahibi Âli Bey'in o çok güzel diline yaklaşmıştır. Fakat içtimai davaları teşrih ederek hayata yardım etmek arzusu, behemehâl bir tezi olması ve onu ispata çalışması uğrunda bu güzel başlangıçlar harcanır.¹⁷⁴

Ahmet Mithat Efendi eserlerini halkı terbiye etmek ve onlara güzel ahlakı anlatmak gayesiyle yazdığı için eserlerinde sanat kaygısı gütmmediği söylenebilir. İyi, doğru ve herkes tarafından sevilen kahramanı yüceltme kaygısı *Eyvâh*'taki canlı ve başarılı havayı yok etmiştir.

Üçüncü perdenin birinci ve ikinci faslında aksiyonunu yönlendiren Sâbire'dir. Babası Rifat Efendi ve anası Fıtnat Hanım ile Meftun Bey yüzünden çatışma yaşayan Sâbire batıl inançlara, hocalara, büyülere inanan bir tip olarak karşımıza çıkar. Çatışmanın sebebi Sâbire'nin Meftun Bey'den başka hiçbir şeyi düşünmemesi, dövse de öldürse de sevecek kadar Meftun Bey'e âşık olmasıdır.

¹⁷⁴ Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 464.

*Sâbire'nin sadece
Meftun'u düşünmesi
kendini düşünmemesi*

Sâbire Hanım <-----> **Rifat Efendi, Fıtnat Hanım**

Üçüncü perdenin üçüncü faslı Meftun Bey'in Rifat Efendi ile olan çatışmasını sonlandıran bölümdür. İki sevgi ve aşkı yaşayan Meftun Bey'in çözüme ulaşmaya çalıştığı sahne olay örgüsünde aksiyonu en yüksek noktaya çıkaran iki sahneden biridir. Bu sahne ile Meftun Bey çözüme ulaşamaz. Hala sevdiğini söylediği karısını boşaması da biçare Meftun'u iyi edemez. Ondaki iç bölünme artarak devam eder.

Üçüncü perdenin dördüncü faslında Sâbire'nin, onu boşamasına rağmen Meftun'a olan aşkını bir daha görürüz. Birinci ve ikinci fasıldaki çatışmanın aynıı tekrar edilir. Sâbire, Fıtnat Hanım ve Rifat Efendi ile Meftun Bey yüzünden anlaşılamazlar. Sâbire'nin Meftun'a olan aşkını anlatan diyaloglar bir önceki aynı çatışmadaki diyaloglarla benzer olduğu için eser tek düzelik kazanır.

*Sâbire'nin sadece
Meftun'u düşünmesi
kendini düşünmemesi*

Sâbire Hanım <-----> **Rifat Efendi, Fıtnat Hanım**

Dördüncü perdede Leyla Hanım ve Rahime Hanım arasında geçen sohbet, Meftun Bey'in değiştiği, eskisi gibi neşeli ve şakacı olmadığı, bir önceki perdede Sâbire Hanım ve Ayşe Kadın arasındaki konuşmanın bir benzeridir. Simetrik bir şekilde bölünen olay örgüsü ardışık bir şekilde aynı durum ve aksiyonu Meftun Bey'in iki karısında da yaşatır. Ahmet Mithat Efendi'nin bunu bilinçli bir şekilde yapıp yapmadığını bilemesek de, iç bölünme yaşayan karakteri anlatan oyunda böylesine bir düzene gitmiş olması oldukça başarılıdır. Meftun Bey'in eve gelişiyle aksiyon çizgisi yükselir ve Leyla Hanım ile çatışma sahnesi başlar. Leylâ Hanım onun neşesini artmak için onu sarhoş etmeye çalışır ve aralarındaki tartışma biraz daha büyür.

*Meftun'un mutsuzluğunu,
neşesizliğini inkâr etmesi*

Meftun Bey <-----> **Leyla Hanım**

Meftun Bey'in yalnız kalınca kendine acıyarak yaptığı uzun monologlardan bir diğeri de dördüncü perdede ikinci fasıldadır. Sâbire'ye olan sevgisini dile getiren Meftun Bey'de iki karısına duyduğu sevgi hala devam etmektedir. Bu uzun monoloğun sonunda Sâbire ile tekrar evlenmeyi, Sâbire'yi Rifat'ın elinden kurtarmayı bile düşünür ama bunun olması için Leylâ'yı bırakması gerektiğini hatırlayınca "Olmaz, olmaz" diyerek çözüme ulaşamaz. "Ne yapayım? Ne edeyim? Nazarımda Sâbire ne ise, Leyla da o! Sâbire'yi alabilmek yani o kör olası Rifat'ın elinden kurtarmak için Leyla'yı mı bırakayım? Olmaz, olmaz. Bırakacak isem artık dünyayı bırakmalıyım!"¹⁷⁵ diyerek çaresizliğini seyirciye aktarmaya çalışır.

Rifat Efendi'den gelen mektup ile Meftun Bey'in baygınlık geçirdiğini gören Leyla Hanım mektubu okumak istese de annesi Rahime Hanım ve Meftun Bey buna müsaade etmez ve Leyla Hanım biraz istemeyerek de olsa mektubu yakar. Üçüncü fasılda gelen mektup aksiyonu yükseltir ve dördüncü fasılda Leyla Hanım ile Meftun Bey arasındaki çatışmayı oluşturur. Mektubu yakan Leylâ Hânım, eser boyunca Meftun Bey'in sırrını, iki eşli olduğunu, öğrenemez.

*Tek sen üzülme. İşte yakıyorum. (Birer birer yakmaya başlar). Şunu da bil ki senin hâlinden dolayı (bir eliyle yüreğini göstererek) bunun gibi cayır cayır yanmaktadır. Kendime acımıyorum, ölsem yine kendime acımam. Ancak senin kucağında ölmek şartıyla. Sana acıyorum, sana. Biçare Meftun, sana acıyorum.*¹⁷⁶

Beşinci ve son perde ise bütün düğümleri çözer. Sâbire yaşadıklarından dolayı ağır hastadır, yatakta balmumu gibi sararmış bir hâldeyken bile mektubun Meftun Bey'e gidip gitmediğini sorar. Meftun Bey gelir, Sâbire'nin hastalıklı halini görür. Ona moral vermek için önce yalan söyler Leyla'yı inkâr eder. Sâbire'nin her şeyi bildiğini söylemesi üzerine de Leyla'yı boşadığını söyler. Ne kadar ileri gittiğini fark edemeyen Meftun Bey Sâbire'nin ölüm döşeginde, son nefesindeki intikamını da fark etmez ve kendi ağzından Leyla'yı boşadığına dair mektubu eli titreye tireye yazar ve Leyla'ya gönderir. Sâbire son kez ölüm döşeginde bir yüreğinin rahat ettiğini söyler. Meftun'a olan aşkını son kez dik sesle dile getiren Sâbire ölüm Meftun Bey'den gelecekse ona razıdır. "Ölmem. Ölmem" deyip düşer ve kendinden geçer.

¹⁷⁵ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 69.

¹⁷⁶ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 71.

Eyvâh'ta yüksek gerilimli heyecan yoktur. Sonuç adeta ilk perdede belirmeye başlar. Adım adım yaklaşan acı ve ölüm aralara sıkıştırılmış birkaç aksiyon ile beş perdeye yayılmıştır. *Eyvâh* iyi ve kötü kahraman anlayışını tam çizemeyen bir eserdir. Meftun Bey mi mağdur yoksa Sâbire Hanım veya Leyla Hanım mı tam olarak belli olmayan eserde beklenmedik şekilde Meftun Bey de Sâbire Hanım da Leyla Hanım da eserin sonunda cezalandırılmıştır. Sâbire Hanım'ın intikam hırsına kurban giden Leyla Hanım eserde bir şeyleri sezip ama hiçbir şeyden haberi olmayan kişidir. İki kadın karakter de karşılıklarına çıkan engelleri aşmak için herhangi bir çaba göstermez. Yapıp ettikleri hocaya gitmek veya kapıya tavşanayağı asmaktan ibarettir. Oturup başlarına gelecek olanları beklerler. Özellikle iki kadın karakteri silik ve yaşam önünde zayıf gösteren Ahmet Mithat Efendi birini öldürmüş diğerini de acılı bir yaşama teslim etmiştir.

3.2.1.4.2. Döğümler ve Çözümler:

Tablo 3.1: Eyvah - Döğümler ve Çözümler

1. Perde			2. Perde					3. Perde				4. Perde				5. Perde	
1. Fasil	2. Fasil	3. Fasil	1. Fasil	2. Fasil	3. Fasil	4. Fasil	5. Fasil	1. Fasil	2. Fasil	3. Fasil	4. Fasil	1. Fasil	2. Fasil	3. Fasil	4. Fasil	1. Fasil	2. Fasil
s. 37	s. 42	s. 43	s. 47	s. 47	s. 50	s. 54	s. 55	s. 56	s. 58	s. 61	s. 61	s. 64	s. 66	s. 69	s. 70	s. 73	s. 74
1																	
2																	
								3									
										4							
1. Rifat Bey'in Meftun Bey'in ikinci eşı Leyla Hanım'ı öğrenip öğrenmeyeceğı 2. Meftun'un çok eşı evliliğinin bitip bitmeyeceğı 3. Sâbire'nin Leyla Hanım'ı öğrenip öğrenmeyeceğı 4. Sâbire'nin intikam alıp almayacağı																	

3.2.1.4.3. Şahıs Kadrosu:

Ahmet Mithat Efendi, hikâye, roman ve tiyatrolarında isim sembolizasyonundan faydalanarak oluşturduğu kahramanları okuyucularının/izleyicilerinin zihinlerinde daha

güçlü bir şekilde canlandırmayı amaçlamıştır.¹⁷⁷ *Eyvâh* oyununda da kahramanları için vaka boyunca onların duygu ve davranışlarını en iyi şekilde tarif edecek isimlendirmelere giden Hâce-i Evvel isim sembolizasyonunu başarılı ve etkin biçimde kullanmıştır. İki kadına birden âşık olan kahramanın adı, sözlük anlamı “büyülenmişçesine tutkun, âşık” olan “Meftun”dur. Kocasını sabırla bekleyen, gözü kocasından başka kimseyi görmeyen o ne yaparsa yapsın sadece onu seven kadın kahramanın adı da sözlük anlamı “sabreden, sabırlı” olan “Sâbire”dir. Meftun Bey’in ikinci eşine de *Leyla ve Mecnun* öyküsünü hatırlatacak şekilde Leyla ismi verilmiştir.

Meftun Bey

Oyunun başkışısı konumundadır. Bütün vakayı şekillendiren, taşıyan itici güç konumunda Meftun Bey vardır. Vaka boyunca karakter gelişimi göstermeyen Meftun Bey, Hâce-i Evvel tarafından vaka için yaratılmış kahramandır. Yaşadığı çatışmalara, içsel sancılara ve sorunlarına herhangi bir çözüm bulamaz.

Oyunun diğer kahramanları tarafından sevilen karakterdir. Ahmet Mithat Efendi’nin roman ve hikâyelerinde karşılaşılan “idealize erkek tipi”ni *Eyvâh* tiyatrosunda Meftun Bey yüklenmiştir. Çok eşli evliliğine dinî, örfî ve mantık çerçevesinde açıklamalar getirirse de bunu diğer kahramanlara söyleyemez, yalnız kaldığında sadece kendine itiraf edebilir. Vaka boyunca kolayca yalan söyleyip, hilelere başvurup olaylardan kurtulabilmektedir.

Meftun Bey’in verdiği kararlar bir değeri yansıtmamaktadır. Davranışları ile toplumun değerler bunalımını gösteren kişidir. Değerler karmaşası içinde sıkışıp kalmıştır ve doğru seçim yapamadığı için sonunda kaybetmiştir. Bu bağlamda Meftun Bey’e bir fikir veya düşünce gibi karşımıza çıkan kahraman diyebiliriz. Onun fikri çok eşli evliliğe örfî ve dinî açıklamalar getirmektir.

*Of Allah’ım! Of! Doluya koyuyorum olmuyor. Boşa koyuyorum dolmuyor.
Çatlayacağım, halime merhamet et. (Oda içinde gezinir, gezinir de) O ne? İki
karı almışsam gâvur olmadım a. Allah’ın emri değil mi? Dörde kadar*

¹⁷⁷ Mehmet Onur Hasdedeoğlu, “Ahmet Mithat’ın Üç Romanında İsim Sembolizasyonu”, içinde *I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi*, haz. Ömür Ceylan, (İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları, 2006), 610.

*evlenebilirim. Ben de deli gibi meyus oluyorum be. Bırakmam vesselâm. Zorla mı bıraktıracaklar? Hangisini aç bıraktım? Hangisini çıplak? Bırakmam.*¹⁷⁸

Oyunun bütün karakterleri tarafından sevilen kişidir. Herkes onun yiğitliğinden mertliğinden bahseder. Meftun Bey'e göre bütün olan biten kabahat feleğindir. Birinci perdenin ikinci faslında yalnız kaldığında söylediği uzun monologda bunu itiraf eder.

*Ah benim Sâbire'ciğim!. Biçare kızcağız beni gözünden kıskanıyor. A çocuk senin o gözünden kıskandığın Meftun bütün bütün senin Meftun'un değil. Başkasının da Meftun'u. (Biraz gezindikten ve düşündükten sonra). Olmaz! Olmaz Bu işin sonu çıkmaz. Hem de pek fena olur. Ben bunların hiç birisinden ayrılmam. Ayrılacak olsam ben de biterim. Kendisinden ayrıldığım da. Kabahat kimsenin değil, feleğin. Biz kan ağladıkça kendisinin güle güle gözlerinden yaş gelmesiçün alnımıza bu kara yazıyı yazmış. İşte geliyor.*¹⁷⁹

Sâbire Hanım:

Meftun Bey'in ilk eşidir. Meftun Bey ne yaparsa yapsın ona delicesine âşıktır. İsim sembolizasyonu Sâbire kişisinde görülür. İsminin anlamı “sabreden, sabırlı kimse” dir. Oyun boyunca da Sâbire, Meftun Bey'i hep bekleyecektir. Meftun Bey'e olan aşkı ve sevgisi dışında derinliği yoktur. Hâce-i Evvel tarafından Meftun Bey'i sevmeye görevine çağırılmış icapçı gibidir. Meftun'un olmadığı bir zaman dilimini düşünemez. Sâbire'yi öldüren de Meftun Bey'e karşı duyduğu aşktır. Ne yaparsa yapsın, ne hale düşerse düşsün Meftun'dan başka fikri yoktur.

*Ben yapamam. Vallahi o gün canıma kıyarım. Deli olsun dolu olsun, boylu olsun, peri zabtında olsun da Meftun yine benim olsun. Ne yapayım? Hiç olmazsa yüzüne bakar bakar ağlar, yatarım...Kabahat bende mi? Gönül! Seviyor vesselam. Dövse de seveceğim, öldürse de seveceğim.*¹⁸⁰

Sâbire, oyunun intikam peşinde koşan karakteri olarak karşımıza çıkar. Vaka boyunca herhangi bir intikam kelimesi veya o manaya gelecek cümlesi yoktur. Leyla Hanım'ı rakîp olarak görür.

Ben ölürken kimse elimi tutmasın. Nâmahremdir. Meftun'um tutsun. Meftun'um! Ah Meftun'um! Sen tut! (Hepsi şaşırıp birbirine bakmağa başlar.)

¹⁷⁸ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 55.

¹⁷⁹ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 43.

¹⁸⁰ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 57-58.

*Yok.. yok.. Ölmem. Ölmem. Ölmeyeceğim Ey rakîp sen öl, sen geber, ben Meftun'umla yaşayacağım. Ah saadet! İşte saadet geliyor. Gel! Gel saadet gel! (deyip düşer ve kendinden geçer.)*¹⁸¹

Leyla Hanım'ı öğrendikten sonra Sâbire Hanım'ın motivasyon kaynağının intikam olduğunu ölüm döşeğindeki son cümlesinden anlıyoruz.

Leyla Hanım:

Meftun Bey'in ikinci eşidir. Meftun'a delicesine âşıktır. Leyla Hanım kendisini anlatırken ne erkek kardeş ne baba bildiğini hayatında tek erkek olarak Meftun Bey'i gördüğünü söyler. Hayatındaki tek erkek olarak gördüğü kocasını da hiç kimse ile paylaşmaz. Gördüğü rüyayı bile anlatırken kocasına duyduğu aşktan hüzünlenir.

*Tek sen üzülme işte yakıyorum. Şunu da bil ki senin bu hâlimden dolayı (bir eliyle yüreğini göstererek) işte yüreciğim de (yanan kâğıdı göstererek) bunun gibi cayır cayır yanmaktadır. Kendime acımıyorum, ölsem yine acımam. Ancak senin kucağında ölmek şartıyla Sana acıyorum sana. Bicare Meftun, sana acıyorum. Benim yâr olduğum kadar sen de bana yâr olmuş olsan dört buçuk aydır bu sırrı benden ketmetmezdin.*¹⁸²

Leyla Hanım'da da Sâbire Hanım gibi kocasının onu aldatmayacağını bilmesinden gelen özgüven vardır. Kocasıyla eski zamanlarda yaşadığı neşeli ve güzel zamanları ister. Bu zamanları geri getirmek için uğraşsa da bir türlü başaramaz. Meftun Bey'in neşesinin artması için ona rakı sofrası bile kurar ama sert bir şekilde Meftun'un hışmına uğrar.

Rifat Bey:

Vakadaki baba rolünü üstlenen kahramandır. Oyunun karışık kişisidir. Başkahraman Meftun Bey'in çok eşli evliliğini fark eder. Meftun Bey'in engelleyicisidir. Hem kızını hem damadını düşündüğünü söylese de durum böyle değildir. Meftun'un ikinci evini ve eşini öğrenince onu ziyaret eder. Meftun'dan yavaş yavaş kendisini kızından soğutmasını sonra da ondan boşanmasını talep eder. Rifat Bey de kızını düşünen bir baba figürü vardır. Değerler bunalımını işleyen vakada bir şeyler yapmak isteyen kişi olarak karşımıza çıkar. Ne Meftun Bey ne de eşleri hiçbir şekilde

¹⁸¹ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 79.

¹⁸² Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 71.

vaka seyrinde düşünerek bir davranışta bulunmaz. Rifat Bey ise, kaderlerine boyun eğen diğer kahramanlara göre, doğru bildiğini yapmaya çalışır. Bu doğru olan kızının boşanması da olsa onu yapmak için çatışmaya girer.

Kızının Meftun Bey ile boşanması mevzusunda karısı Fitnat Hanım ile anlaşmazlığa düştüğünü vakanın seyrindeki diyaloglarda görebiliyoruz.

RİFAT EFENDİ – Üstüne varma hanım, kendi hâline bırak. (Meftun Bey’e)

Hâlimizi görüyor musun oğlum.

FİTNAT HANIM – Evet! Marifetinizi görüyor!...

RİFAT EFENDİ – Kimin marifeti?

FİTNAT HANIM – Bırak Allah’ı seversen. Şimdi yine hastayı üzmeylem. Artık onu ahirette Cenabı Allah hükmetsin.¹⁸³

Fitnat Hanım’ın “marifetiniz” dediği olay Sâbire ile Meftun’un boşanmasını Rifat Bey’in istemesidir. Vakada dile getirilmese de Fitnat Hanım boşanmayı istemediği yorumu yukarıdaki diyaloglardan çıkarılabilir.

Fitnat Hanım:

Sâbire Hanım’ın annesidir. Kızını sürekli sakinleştirmeye çalışır. Batıl inançlara inandığı çok kısa cümlelerle de olsa açıklanır.

3.2.1.4.4. Zaman:

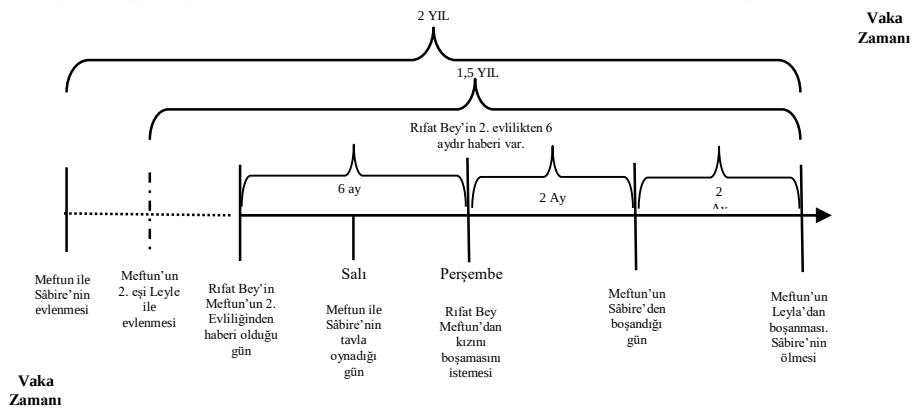
Eyvâh’ta vaka zamanını bize doğrudan veren herhangi bir bilgiye rastlamamaktayız. Ahmet Mithat Efendi, eseri boyunca kahramanlar arasında geçen diyaloglarda zaman dilimlerini vermiştir. Bu zaman dilimlerini değerlendirecek olursak *Eyvâh*’ın vaka zamanının yaklaşık 4,5-5 aylık bir zamanı kapsadığını söyleyebiliriz. Yine bu zaman dilimlerinden yola çıkarak vaka zamanını destekleyen ama vakadan önce gerçekleşen bütün zaman dilimlerini dikkate alırsak yani Meftun Bey’in ilk eşi Sâbire Hanım ile evliliğini başlangıç noktası kabul edersek ve vaka zamanının bittiği yani Sâbire Hanımın ölümü ve Meftun Bey’in Leyla Hanım’dan boşanmasına kadarki zaman ise 2 yıllık bir zamana karşılık gelmektedir.

¹⁸³ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 74.

Eyvâh, Meftun Bey'in salı günü ilk eşi Sâbire Hanım'ın hanesine gelmesiyle başlar. Vaka zamanının başlangıcı bu salı günüdür. Bundan sonraki zaman dilimi Meftun Bey'in diyalogları ile anlaşılır. 2 gün sonra perşembe günü debbağhaneye gideceğini söyleyen Meftun Bey aslında ikinci eşi Leyla Hanım'ın hanesine gider. Meftun Bey Leyla Hanım'da iken eve gelen Sâbire Hanım'ın babası Rıfat Bey bize vaka zamanı ve vakadan önce gerçekleşen olaylar hakkında bilgiler verir. Rıfat Bey, Meftun Bey'in burada evi olduğunu ve 6 aydır bildiğini söyler. Bundan sonraki zaman dilimleri iyi kurgulanmamıştır. İyi kurgulanmadığı için de Meftun Bey Sâbire Hanım'dan, Rıfat Bey'in geldiği gecedan ne kadar sonra boşandığını tam anlayamıyoruz. Son perdede Leyla Hanım'ın söylediği birkaç diyalogdan yola çıkarak Meftun Bey'in Sâbire Hanım'dan boşandığı zamana ulaşabildik ve zaman tablosu oluşturabildik.

Eyvâh, Sâbire Hanım'ın ölümü ile biter. Bu ölüm eserin bitişi olduğu gibi vaka zamanının da bitiştir. *Eyvâh*'ta sosyal zamanı tespiti yarayacak hiçbir bilgi verilmemiştir ve eser boyunca herhangi bir ipucuna rastlanmamıştır.

Şekil 3.1: Eyvah – Zaman



3.2.1.4.5. Mekân ve Dekor:

Ahmet Mithat Efendi, *Eyvâh*'ta kapalı mekânları tercih etmiştir. Hâce-i Evvel'in kapalı mekânları tercih etmesinde oyunun sahnelenmesi fikri etkili olmuştur. *Eyvâh*'ta bütün vaka İstanbul'da geçer. Fatih, Beyazıt ve Beykoz gibi semtlerin adı eserde zikredilir.

Vakanın geçtiği iki ana mekân, Sâbire Hanım ve Leyla Hanım'ın haneleridir. Sâbire Hanım'ın hanesi Beyazıt'ta, Leyla Hanım'ın hanesi ise Fatih'tedir. Ahmet Mithat Efendi mekânların hiçbirini detaylandırmamıştır. İki ana mekâna olayların geçtiği yer olmanın dışında hiçbir anlam yüklememiştir. İki ana mekânın içinde yer alan odalarda yer alan dekorlar hakkında da bilgi yoktur. Eserde geçen diyaloglardan, kanepeler, ayna, tepsi, yatak gibi dekorların varlığını öğreniyoruz. Tiyatroda sahnelenebilir mekân ve dekor kullanımı önemlidir. Ahmet Mithat Efendi, eserin sahnelenmesine mani olacak mekân ve dekor kullanmamıştır. Bu konuda başarılı bir tutum sergilemiştir. Vakanın geçtiği mekân ve sahneyi tamamlayıcı öğe olarak görülen dekor hakkında bilgi verilmemesi okuyucular ve izleyiciler için olumsuz bir durumdur.

Meftun Bey tipini iki sevgi ve aşk arasında simetrik bir şekilde bölen Ahmet Mithat Efendi eserin olay örgüsünü de ona göre düzenlemiştir. Eserin olay örgüsü ardışık bir şekilde Meftun Bey'in eşlerinin evlerinde geçer.

1. Perde	2. Perde	3. Perde	4. Perde	5. Perde
Sâbire Hanım'ın hânesi	Leylâ Hanım'ın hânesi	Sâbire Hanım'ın hânesi	Leylâ Hanım'ın hânesi	Sâbire Hanım'ın hânesi

3.2.1.5. Anlatım Teknikleri ve Eserin Dili:

Diyalog, tiyatrodaki iki ya da daha çok kişi arasında geçen konuşmadır. Oyun dilinin temel biçimidir. Oyundaki vakanın gelişimi, kişilerin çizimi, duygu ve düşüncelerin aktarımı iletişimsel yapıyı oluşturan diyaloglar sayesinde yapılır.¹⁸⁴

Ahmet Mithat Efendi'nin diyalogları dildeki sadelikle bütünleşmiş ve oldukça başarılı bir yapı sunmuştur. Diyalogların kısa olması ve kolayca söylenivermiş havası bir başka güçlü yanıdır.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Eyvâh*'ta en başarılı olduğu bölüm, şüphesiz eserin dilidir. *Eyvâh*'ın bütün perdeleri boyunca, günlük konuşma dilinin birçok unsurunu barındıran, canlı, sade, temiz ve pürüzsüz bir dil dikkati çeker.

¹⁸⁴ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995), 167.

Ahmet Mithat Efendi, eseri boyunca konuşulan Türkçeyi esas almıştır. Eserin yazıldığı tarih ve günümüz düşünüldüğü zaman sözlüğe bakmayı gerektirecek kelime kullanımı yok gibidir. Ahmet Mithat Efendi “Tiyatro Nasıl Yazılır” başlıklı yazısının ‘Suret-i Tahrir’ bölümünde tiyatro oyunlarının sade yazılması hatta sehl-i mümteni¹⁸⁵ tarzında kaleme alınması gerektiğini belirtir. Söz diziminde belli bir yanlışlık olmadan yazar dil konusunda özen göstermesi gerektiğini örnek vererek açıklar.

Tiyatro oyunları muhaverattan ibaret oldukları cihetle eğerçi en sade yazılmak lazım gelirse de bu sadelik âdeta sehl-i mümteni gibi bir şeydir.

Mesela İsmet Bey biraderimiz, Siyavuş’a pederi gazabından korktuğu zaman “Babam beni öldürür, asar, keser, nefy eder, hapseder” dedirtiyorlar. Hâlbuki bir adamı öldürdükten sonra asmak ve öldürüp astıktan sonra kesmek ve öldürüp astıktan kestikten sonra nefy etmek, hapsetmek nasıl olur? Buna bedel “Babam beni hapseder, nefy eder, asar, öldürür denilse gazabın meratib-i tezayüdü elbette daha münasip olurdu.”¹⁸⁶

Tiyatronun dilinin sade olmasını savunan Ahmet Mithat Efendi kaleme aldığı tiyatro eserlerinde bu görüşünü uygulamıştır. Geniş halk kitlelerine ulaşmak isteyen Hâce-i Evvel’in tiyatrolarının en önemli özelliği dillerinin sade olmasıdır.

Eyvâh’taki konuşulan Türkçeyi beslemek için Ahmet Mithat Efendi pek çok atasözü, deyme yer vermiştir.

Atasözü

Sakınılan göze çöp batar; “Olma dedim ya. Sakınılan göze çöp düşer derler” (s. 44)

Deyimler

Aklını başından almak; “Benim zannıma göre bir hınzır kaltak, Meftun’uma meftun olmuş da büyücüler, cincilerle aklını başından almıştır.” (s. 58)

Alnının kara yazısı; “Biz kan ağladıkça kendisinin güle güle gözlerinden yaş gelmesi çün alnımıza bu kara yazıyı yazmış.” (s. 43)

¹⁸⁵ Bir edebî terim olarak kolayca söylenmiş gibi görünen, ancak benzerinin söylenmesi çok güç olan özlü söz ve ifadeyi belirtir. Sehl-i mümteninin en belirgin özelliği doğallık, kısa anlatım ve anlaşılır olmaktır. Bkz. Mine Mengi, “Sehli Mümteni”, içinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009), 36: 320-321

¹⁸⁶ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 134.

Burnundan gelmek; “Akşamdan beri gülüp oynadıklarımız hep burnumdan geldi.” (s. 44)

Canına kıymak; “Ben yapamam. Vallahi o gün canıma kıyarım.” (s. 57)

Dili varmamak; “Vallahi kızım söylemeğe de dilim varmıyor.” (s. 57)

Doluya koydum almadı, boşa koydum dolmadı; “Ya ben buna nasıl takat getirebilirim? Of Allah’ım! Of! Doluya koyuyorum olmuyor, boşa koyuyorum dolmuyor.” (s. 55)

Göz ucuyla bakmak; “Hele ben kadın olsam, bu nazlıların hiçbirine göz ucuyla bile bakmazdım.” (s. 37)

Gözleri kararmak; “O ne? Gözlerim kararıyor! Dizlerim titriyor!” (s. 70)

İçi bayılmak; “Akşam saat dokuzda içim bayılmıştı.” (s. 68)

İçine dert olmak; “Şimdi babamın bu söylediği sözden bir şey çıkmaz ya, bu da içime dert oldu.” (s. 44)

Kanına girmek; “Bari şu halime merhamet et. Benim kanıma girmek mi istiyorsun?” (s. 62)

Kaş yaparken göz çıkarmak; “Zannıma göre biz kaş yapalım derken göz çıkaracağız.” (s. 60)

Kendini yiyip bitirmek; “Maazallah bu gece tavlada yenileydim kendimi yer bitirirdim.” (s. 44)

Renk vermek; “Ancak sizi rahatsız etmemek ve kızın kanına girmemek için renk vermiyordum.” (s. 51)

Üstüne varmak; “Efendi bu kızın üstüne varmak olmayacak.” (s. 60)

3.2.1.6. Anlatıcının Konumu

Anlatıcı ve Türleri:

Anlatma esasına bağlı türlerde¹⁸⁷/vakaya dayalı edebî eserlerde; kahramanları, olayları, zamanı, mekânı ve eserin iç dünyasında gerçekleşen bütün dinamikleri okuyucuya aktaran varlık anlatıcıdır. Anlatma esasına bağlı türlerde anlatıcı önem ve işlev bakımından en aslî unsurdur.

¹⁸⁷ Anlatma esasına bağlı metinler; destan, masal, halk hikâyesi, mesnevi, manzum hikâye, hikâye, roman. bkz. Şerif Aktaş, *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili Teori ve Uygulama* (Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları, 2015), 35-37.

*Roman onun etrafında kurulur, kurgulanır. O olmadan hikâyeyi anlatmak, olayları nakletmek ve olayların akışında rol alan figürleri tanıtmak mümkün olamaz. Çünkü o, anlatı dünyasının hem yapıcı hem de yansıtıcı unsurudur. Anlatıcı, anlatının hayata en yakın elemanıdır; okuyucunun kulağına ilk önce onun sesi ulaşır ve okuyucu, onun sıcak çağrılılarıyla anlatı dünyasına yönelir.*¹⁸⁸

Anlatıcı, eserin kahramanlarından biri olabileceği gibi, olayların dışında kalmış vakanın içerisinde yer almayan kişi de olabilir.¹⁸⁹ Bakış açısı ise “anlatma esasına bağlı metinlerde olay örgülerinin ve bu örgülerin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, kişiler gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptır olarak değerlendirilebilir.”¹⁹⁰ Bakış açısı, anlatıcının vakayı, zamanı, mekânı, kişileri ve eserdeki birçok iç dinamiği bilip görmesinin ve aktarmasının biçimidir.

Tiyatro ise anlatma esasına bağlı edebî türlerden değildir. Sevda Şener, Özdemir Nutku ve İsmail Çetişli tiyatroyu bir gösterme sanatı olarak kabul eder. Tiyatronun bu özelliğinden dolayı bakış açısı ve anlatıcı kavramlarının üzerinde durulmadığı görülür.

İsmail Çetişli’ye göre, tiyatrodan anlatıcı yoktur ve “konuşma” yazarın kullanabileceği tek imkândır çünkü tiyatro kahramanları konuşturma sanatıdır.¹⁹¹

*Tiyatro ile hikâye ve roman olay örgüleri arasındaki en temel farklılık, birinin sahneleme/gösterme, diğerinin anlatma esasına bağlı olması ve bu esasa göre şekillenmesidir. Bu sebeple edebî metin seviyesindeki tiyatro eserinde olaylar hiçbir zaman anlatılmaz. Çünkü anlatıcı yoktur. Üstelik türün aslî niteliği anlatmak değil, sahnelemektir.*¹⁹²

Karakter anlatıcı; kimi zaman tiyatro eserlerinde okuyucu ve seyirci ile konuşan ve vaka hakkında bilgi veren anlatıcıdır. “Yazarla okuyucu/seyirci arasında iletişim

¹⁸⁸ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2015), 21.

¹⁸⁹ Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi* (İstanbul: Akçağ Yayınları, 2015), 105.

¹⁹⁰ Şerif Aktaş, *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili Teori ve Uygulama* (Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları, 2015), 71-72.

¹⁹¹ İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro-* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2009), 73.

¹⁹² İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro-*, 64.

kuran bir üst kişilik olarak karşımıza çıkar.”¹⁹³ Karakter anlatıcı daha yaygın bir şekilde açık biçimli¹⁹⁴ tiyatro eserlerinde görülür.

Yazar anlatıcı; diyalog ve monologlardan oluşan tiyatro metinlerinde belirli bir anlatıcı olmayabilir ancak tiyatro eserlerinde yazarın araya girdiği parantez içi açıklamalar vardır. “Karşılıklı konuşmalarla devam eden bir metinde okur kişilerin hareketlerini bilemez. Yazarlar diyaloglarda verilmesi mümkün olmayan bunun gibi bilgileri parantez içindeki açıklamalar vasıtasıyla okuyucuya aktarırlar.”¹⁹⁵

Ahmet Mithat Efendi, *Eyvâh*’ta parantez içi kısa açıklamalar ile sürekli araya girerek diyaloglarda veremeyeceği oyuncuların hareketlerini okuyucuya aktarır. Yazarın oyuncuların hareketlerini düzenlemek için yaptığı bu açıklamalar eseri okuyanların zihinlerinde vakanın seyrini tahayyül etmelerine yardımcı olur.

*MEFTUN BEY – Ah Sâbire’ciğim, ah. Biz seninle böyle değildik. Keşki böyle kalaydık. Fakat böyle de kalamayacağız, kaldırmıyorlar. Bana darılma a kuzum. Tâliime darıl. Kendi tâliine de darıl. (Diyerek cebinden bir beyaz mendil çıkarıp kızın başına örter ve bir de mektup çıkarıp eline verir ve ağlaya ağlaya). Artık benden bir şey sorma, ben gideyim câ-yı helâkimi arayım!(deyip çıkar, gider.)*¹⁹⁶

Ahmet Mithat Efendi’nin yazar anlatıcı olarak araya girişleri genel olarak kısa cümleler ile olur. Bazen kahramanın duygu durumunu belirtmek için “hiddetlice”, “meyusâne bir hâl ile”, “kemal-i ihtirazla” gibi cümlelerle bazen de kahramanların sahneye giriş çıkışları göstermek için parantez içi açıklamaları kullanır. Ahmet Mithat Efendi, “Tiyatro Nasıl Yazılır” yazısının ‘Tertib-i Harekât’ bölümünde sahnedeki oyuncuların giriş çıkışlarının yazar tarafından fazlasıyla dikkat edilmesi gerektiğini söyler. Hâce-i Evvel sahne direktiflerini tiyatro yazarının önemli bir görevi olarak görür.

¹⁹³ Can Şen, “Edebî Bir Tür Olarak Tiyatroda Anlatıcı Meselesi”, *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2/2 (2017): 22.

¹⁹⁴ Açık biçimli/göstermecî tiyatro/epik yöntem: Yanılsamacı olmayan oyun biçimi. Çeşitli yabancılaştırma yöntemleriyle seyirciyi kahramanla özdeşleştirmeyen, seyircinin dışardan bakmasını sağlayarak onu düşünmeye, eleştirel bir tavra sokmaya çalışan kurgu tekniğini kullanır. Açık bir yapısı olan bu oyunlarda baştan sona gelişen psikolojik süreklilik yoktur. Genellikle episodlarla kurgulanan bu oyunda psikolojinin sonuçları gösterilir. Oyuncunun rolünden sıyrılıp ezgilerle doğrudan seyirciye yönelmesi de bu biçimin bir başka özelliğidir. Bkz: Özdemir Nutku, *Gösterim Terimleri Sözlüğü* (Ankara: Kaynak Yayınları, 2017), 18.

¹⁹⁵ Can Şen, “Edebî Bir Tür Olarak Tiyatroda Anlatıcı Meselesi”, 27.

¹⁹⁶ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 61.

*Hangi nev' tiyatro olursa olsun müellifin en ziyade dikkat edeceği bir şey dahi oyuncuların harekâtını tertip ve tanzim kaziyesidir. Temaşa-gâha giren veyahut çıkan oyuncuların işbu amed ü şüdlere mutlaka vukuatın suret-i cereyanına bir lüzum-ı sahih üzerine vuku bulmalıdır.*¹⁹⁷

Metnin bütününe yayılmış olan Ahmet Mithat Efendi'nin sohbet edercesine araya girişleri de anlatıcının konumunu göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Ahmet Mithat Efendi'nin özellikle “pulları mulları yerleştirerek” ifadesi oyunu sohbet havasına büründürür.

MEFTUN BEY – (Pulları mulları yerleştirerek) Canım beni sana hırsız diye kim anlattı. Sanki doğrudan doğruya yenemeyecek miyim ki!

*SÂBİRE HANIM – (Zarı atarak) İşte penç (Meftun dahi atınca) Ha, seninki çehar. Zarlar benim. (Zarları öperek) Ah zarcağızlarım, sizden isterim, göreyim sizi (deyip atar).*¹⁹⁸

Ahmet Mithat Efendi meddaha özgü bir tavır takınarak sürekli araya girip okuyucuya seslenir. “Romanlarında olduğu gibi tiyatro metinlerinde de kendini tutamaz yazar ve meddaha özgü biçemiyle doğrudan okuyucuya-yönetmen ile oyuncuya-seslenir; daha doğrusu anlatır gibi yazar ve yönetmen ile oyuncu dışında, üçüncü kişi olarak orada bulunmak ister.”¹⁹⁹ Tezli bir oyun olan *Eyvâh*'ta kahramanlarına kendi fikirlerini söylettiren Ahmet Mithat Efendi eserin bütün perdelerinde kendisinin bulunmasını ister.

3.2.2. Açıkbaz

3.2.2.1. Eserin Kimliği:

Ahmet Mithat Efendi'nin 1291/1874 yılında yayımlattığı ikinci tiyatro eseri *Açıkbaz*'tır. *Açıkbaz*'ın türü komedyadır. Tezli bir oyun olan *Açıkbaz*'ta karakterler Ahmet Mithat Efendi'nin savını seyirciye aktarırlar. Ahmet Mithat Efendi *Açıkbaz*'ı Rodos'ta sürgündeyken yazmıştır. İstanbul'daki kalabalık ailesini geçindirmek için çalışması gerekmektedir. İlk zamanlar yazdıklarını çeşitli araçlar vasıtasıyla gizli gizli anne bir ablasının oğlu olan çok sevdiği yeğeni Cevdet'e yollar. Ahmet Mithat

¹⁹⁷ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları I*, 132.

¹⁹⁸ Ahmet Mithat Efendi, *Bütün Oyunları*, 41.

¹⁹⁹ Çamurdan, *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*, 73.

Efendi'nin yazdıklarını kendi adıyla yayımlayan Mehmet Cevdet böylelikle ailenin geçimini de sağlamış olur. Hace-i Evvel *Menfa*'da bu olayı şöyle açıklar.

*Bazı vasıtalar bulup kapalı olarak vereceğimiz mektupları postaya vermeğe ve İstanbul'dan dahi onlar namına gelecek olan mektupları bize isâl etmeğe irzâ eylemiş. İşte gayet ince kağıt üzerine frenk kalemiyle karınca ayağı gibi yazdığım yazıları böyle kapalı mektuplar içine koyarak İstanbul'a gönderir idim ki Cevdet dahi bunları kendi nâmına tab' ve neşrede ve kari'in-i kirâm efendilerimizin rağbet-i mahsusaları sayesinde hem İstanbul'da familyamız, hem de Rodos'ta muharrir-i menfi bunları hasılâtı ile taayyüş eyler idi.*²⁰⁰

Selim Nüzhet Gerçek, Ahmet Mithat Efendi'nin bu eserine neden *Açıkbaş* ismini verdiğini ve *Açıkbaş*'ın *Eyvah*'tan daha başarılı bulunduğunu 1944 yılında Ahmet Mithat Efendi'nin yüzüncü doğum gününü kutlamak için yapılan anma toplantısında şöyle aktarmaktadır.

*“Piyese verilen Açık baş, ismi hakikî kafanın maddi ve mânevî açıklığını göstermek aynı zamanda bâtil itikadı temsil eden sahte sarıkların kolayca başa dolanacağını belirtmek içindi. Açık baş, çok, hattâ “Eyvah'tan daha çok rağbet buldu. Adolf Talasso, bir tiyatro nüshasında bunun kısa bir müddet zarfında yüz defadan fazla temsil edildiğini yazmaktadır.”*²⁰¹

3.2.2.2. Eserin Özeti:

Hüsnü Bey 65 yaşında yaşlı bir adamdır. 19 yaşında Hesna Hanım adında genç bir kadınla evlenmiştir. Hüsnü Bey yaşlılığı asla kabul etmez ve genç görünme sevdasındadır. Aklı şıklığında, giyim kuşamındadır. Hüsnü Bey'in tek kızı Yekta Hanım 16 yaşındadır. Hüsnü Bey, kızı Yekta'yı Şehsuvar adında yaşlı bir adamla evlendirmek ister. Kızının kendisi gibi yaşlı bir adamla evlenmesi Hüsnü Bey'in işine gelmektedir. Yekta Hanım ise Fettan Bey adında bir genci sever. Hüsnü Bey ve Hesna Hanım, Yekta Hanım'ın Fettan Bey ile evliliğine karşıdır. Hesna Hanım'ın karşı çıkmasının sebebi Şehsuvar Bey'in oğlu Numan'ı sevmesindendir. Yekta Hanım, Şehsuvar Bey ile evlenirse Hesna Hanım da rahat bir şekilde Numan ile görüşebilecektir. Evin içindeki bu yasak aşktan haberi olan Yekta Hanım, kethüda kadın Sıdika Hanım ile beraber

²⁰⁰ Ahmet Mithat Efendi, *Menfa Sürgün Hatıraları*, 138-139.

²⁰¹ *Bir Jübilenin İntibaları Ahmet Midhat'ı Anıyoruz*, haz. Hakkı Tarık Us, (İstanbul: Vakıf Matbaası, 1955), 81. Anma toplantısı 1944 yılında yapılsa da eserin basılması 10 sene sonra 1955 yılındadır.

babasını uyarır. Sıdika Hanım ve Yekta Hanım, arabulucu Eleni'nin geleceğini ve her şeyi kendi kulaklarıyla duyması, kendi gözleriyle görmesi için Hüsnü Bey'e dolaba saklanmasını söyler. Evden çıkıyormuş gibi yaparak alt kattaki karanlık odadan gizlice yukarı çıkıp dolaba saklanan Hüsnü Bey her şeyi duyar ve olan bitenden haberi olur. Hesna Hanım ile Elena arasındaki konuşmada Açıkbaş diye ünlü bir hocanın adı geçer. Elena, Hesna Hanım'a Açıkbaş hocaya gidip Yekta'yı Fettan'dan soğutup, gönlünü Şehsuvar Bey'e çevirmeye çalışması için akıl verir. Hesna Hanım Hüsnü Bey'e Açıkbaş hocanın pek usta biri olduğunu söyler ve hemen gitmesi için onu ikna eder. Hüsnü Bey'in Açıkbaş Hoca'ya gitmesinin başka sebebi de vardır. Kendisi için şirinlik nüshası alıp Hesna Hanım'ın gözünün kendisinden başkasını görmemesini sağlamak. Fatih'teki Açıkbaş Hoca'ya karı koca giderler. Şehsuvar Bey ve Numan Bey de Açıkbaş Hoca'ya gitmişlerdir. Hoca, Buhara ağzıyla konuşur, Hüsnü Bey'e ve Hesna Hanım'a isimlerinin ilk harflerini söyleyerek onları etkiler. Açıkbaş Hoca onların derdini bilir ve yardımcı olacağını söyler. Hüsnü Bey, Açıkbaş Hoca'yı eve çağırır. Açıkbaş Hoca evde herkesi yatırır. Yekta Hanım ve Sıdika Hanım Açıkbaş Hoca'nın olduğu odaya girer ve Yekta Hanım Fettan'ı sevdiğini söyler. Açıkbaş Hoca, Fettan'ı çağıracağını söyler ve Sıdika Hanım'a dışarı çıkmasını söyler. Açıkbaş Hoca, Yekta'ya gözlerini kapatmasını söyler ve başından perukayı, çenesinden sakalı çıkarır, en son da cübbeyi çıkarır. Açıkbaş Hoca aslında Fettan'ın ta kendisidir. Yekta Hanım'a ve Sıdika Hanım'a planı anlatır. Geriye bir tek nikâh kalmıştır. Açıkbaş Hoca, Yekta'daki sevgiyi Fettan'dan kaldırıp kendine aldığını Hüsnü Bey'e söylemişti. Yekta Hanım, babasına Açıkbaş Hoca ile evlenmek istediğini söyler. Fettan'ın planı budur aslında. Hüsnü Bey kabul eder ve Açıkbaş Hoca ile Yekta'nın nikâhı kıyılır. Hüsnü Bey şerbet içerken Açıkbaş Hoca soyunup Fettan meydana çıkınca Hüsnü Bey boğulur gibi olur. Hüsnü Bey nikâhı kabul etmez ancak tanıklar nikâhın kuralına uygun olduğunu söyler.

3.2.2.3. Eserin Muhtevası:

Batıl inançların zararları ve gençlerin istedikleri kişiyle evlenmesi gibi iki farklı konu *Açıkbaş* tiyatrosunun muhtevasını oluşturur. Bu iki ana konuyu destekleyen yaşlı erkeklerin genç görünmesi, evlilikte yaş uyumu ve farklı tabakalarda konuşulan dil meselesi de eserde başarılı bir şekilde işlenmiştir.

Hesna Hanım, Şehsuvar Beyin oğlu Numan Bey'e âşıktır. Yekta Hanım ile Şehsuvar Bey evlenirse Numan Bey'e daha yakın olacağını düşünür ve Yekta Hanım'ı Şehsuvar Bey ile evlendirmek için, kılavuz kadın, Elena Dudu'dan yardım ister. Elena Dudu bu durumu çözmek için Açıkbaş Hoca'ya gitmek gerektiğini söyler.

ELENA - Öyle ise ben bir çare buldum kabul eder misin?

HESNA - Hiç sen çare bulursun da ben kabul etmez miyim?

ELENA - On beş, yirmi günden beri Mısır'dan mı Buhara'dan mı nereden ise bir hoca gelmiş. Adına Açıkbaş Hoca diyorlar. O kadar bilgiçli, o kadar ki tarif edemem. Remili döktüğü gibi bilmeyeceği şey yoktur.

HESNA HANIM - (İstigrabla) Ey!

ELENA – Her kimse şirinlik nüshası verecek olsa dünyanın gözüne sanki melek görünüyormuş. Bir kaç kere ben de gittim. Her ne tuttumsa, sanki benimle berabermiş gibi tuttu, çıkardı.²⁰²

Hace-i Evvel'in ilk tiyatrosu olan *Eyvah*'ın ilk iki perdesindeki dildeki canlılık *Açıkbaş* tiyatrosunda da devam etmektedir. Günlük dile oldukça yakın bir üslupla kaleme alınan yukarıdaki diyalog, kadınların efsuncu, büyücü hocalara olan inancını sahnede göstermede oldukça başarılıdır. Hesna Hanım ve Elena Dudu, Açıkbaş Hoca'yı olumluyor gibi gözüксе de aslında Ahmet Mithat Efendi'nin karikatürize ettiği durumdan başka bir şey değildir. Hocaların, efsuncu ve büyücülerin sevenleri kavuşturduğuna, bir marifetleri olduğuna halkın şiddetle inandığını göstermek için yazılan yukarıdaki diyaloglar Hace-i Evvel'in başarısıdır.²⁰³

Ahmet Mithat Efendi, insanların cehaletten ötürü düştükleri komik durumları dile getirirken halkın dinî duygularını istismar eden hocalara karşı çıkar. *Açıkbaş*'ta Fattan kahramanının motivasyonu elbette bu karşı çıkış değildir çünkü o sevdiği kıza kavuşmak için kılık değiştirirse de cinci, büyücü hocaların da foyasını meydana çıkarır. O, Hüsnü Bey'in cehaletini, düşünmeden, araştırmadan hocalara nasıl inandığı ve itibar ettiğini bildiği için Açıkbaş kılığına girerek sevdiği kıza kavuşur. Ahmet Mithat Efendi,

²⁰² Ahmet Mithat Efendi, *Bütün Oyunları*, 93.

²⁰³ Refika Altıkulaç Demirdağ, *Tiyatroda Seyirci Fikri ve Tanzimat Tiyatrosu* (Adana: Karahan Kitabevi, 2016), 199.

Fettan'ın ağzından dönemin İstanbul'unun hoca, softa, büyücü, cinci ve efsunculara nasıl inandığını şöyle izah eder:²⁰⁴

*FETTAN EFENDİ – (Yalnız) Bereket versin ki İstanbul'dayız. İstanbul gibi pek çabuk pek kolay şöhrat olunur bir memlekette bulunmamış olsak, ahâlisi hocaya, cinciye inanmasa, bu mümkün olur mu idi? Hüsnü Bey bu hâli haber aldığı zaman ihtimal ki ifrit kesilir. Lâkin bunu iyi bilmelidir ki, her kim ya ahmaklığı, ya garezi cihetiyle hak olan bir şeyin önüne sed çekmeye çalışırsa, böyle bin hilelere kendisi yol açmış olur. Ama ne riyazet gösterdik, ne remiller attık. Hatta isimlerin evvel harflerini bile istihraç ederdik.*²⁰⁵

Fettan, Açıkbaş Hocalıktan aldığı para ve hediyelerle düğününü yapabilecek kadar işi becerebilmiştir. Fettan Efendi'nin Yekta Hanım'ın bu kadar büyüleri nasıl yaptığı sorusuna verdiği cevap hem işi ne kadar becerebildiğini hem de insanların cehaletini göstermektedir.

*FETTAN EFENDİ – Nasıl yapacağım. Hiç bir şey yapmadan yapardım. Bir kâğıdın üzerine yirmi otuz tane elifçikler çizer, sıracı iyidir diye ver, içsin. Hanşun manşun diye bir dua oku, adını sihr-i bâtıl ko. Bir tekerlek kâğıdın üzerine bir daire çiz, içine beş on rakam yaz, bağlyı açmak için ver. Artık sorar mısınız. Hatta sizlerin de Açıkbaş Hoca için hiç bir şüpheniz var mıydı?*²⁰⁶

Hüsnü Bey karısı Hesna Hanım'ın Açıkbaş Hoca'ya gideceğini öğrenince telaşa kapılır ama karısından önce hocaya gidip şirinlik muskası almaya karar verir. Hüsnü Bey, karısının kendisini aldattığını öğrendiği halde onu terk etmez, edemez çünkü karısını güç ele geçirmiştir. Oluşturulan Hüsnü Bey tipinde, yaşlı erkeklerin genç kadınlarla evlenmeleri neticesinde oluşabilecek muhtemel tehlikeler anlatılmak istenmiştir.

HÜSNÜ BEY - (Yalnız) Lâkin fırıldak çevirecek adam da zihinli olmak lâzım ha! Benim gibi beyinsiz olursa ağzına yüzüne bulaştırır. Az kaldı demince dolapta olduğumu bildirecektim. İyi ya senin nene lâzım? Herif ister Hind'ten gelsin, ister Buhara'dan. Doğrusunu söylemeğe neden mecbur oluyorsun? Ne ise hele kendimizi toplayabildik. Lâkin hoca efendi dolaptan işittiğim gibi ise bizim bacıdan evvel ben koşmalıyım... Bakalım ya o benim ağzımı dilimi bağlar,

²⁰⁴ Gıyasettin Ayaş, *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, 318.

²⁰⁵ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 120.

²⁰⁶ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 122.

ya ben onun gözlerini. Heriften bir şirinlik nüshası alayım da bak, o zaman dünyada gözü benden başka güzel görür mü? Ama karıyı bırak diyeceksin! Bırakmak karının canına minnettir. Lâkin kendisini nasılsa alabilmiştik. Bir daha böyle bir genci nasıl ele geçirebiliriz? Vâkia ben, o kadar geçkin bir erkek değilim! Ama zamanenin kızları acayip. Genç olsun, genç olsun diye ellerinden gelse, beşikteki çocuklara varacaklar! (Biraz teemmül) Tuhafı neresi? Şimdi bu alışverişte Numan Bey'den bile alacak. Lâkin şu derdimiz için edeceği afsunda hangimizin parası çoksa onun afsunu tutacağı şüphesizdir. Artıkkeseye kuvvet.²⁰⁷

Hüsnü Bey, “kendisini nasıl alabilmiştik” dediği genç karısına ayak uydurmak ve ona yakışmak için yaşına uygun olmayan türlü türlü davranışlar içine girer. Kısa aksakal, dar pantolon, ceket, yüksek ökçe potin, elde eldiven ve baston ile yeni kıyafetler için terziler ve ayakkabıcılara gider. Karısına güzel görünmek için berberlerden çıkmaz.

HÜSNÜ BEY – (Burnundan soluyarak birçok düşünür). Ayol ben işime gücüme gideceğim. Benim işim gücüm var. Terzi rubaları prova etmek için bugün erken gitmekliğimi söyledi. En önce terziye gideceğim, oradan Beyoğlu'na gitmek lâzım. Zira dün aldığım cımbızlar pek fena çıktı. Değiştirmek icap ediyor. Gömlekçiye gideceğim, fesciye gideceğim, kunduracıya gideceğim. Aynalı Çarşı'ya berber Kastice'e gidip (yanaklarını göstererek) şuralara bir ibrişim gezdirteceğim. Yüzüm gözüüm ormana döndü. Hâsılı dedim a, benim bin işim. Şimdi sizin kavgalarınızı dinlemeğe vakit bulabilir miyim?²⁰⁸

Yekta Hanım 16 yaşında genç bir kız olarak kendi dengi ve yaşıtı biriyle evlenmek ister. Yekta akli başında, evde dönen dolap ve entrikaların farkında olan bir kızdır. Babasının onu zorla Şehsuvar Bey'le evlendirmesine karşıdır. Şehsuvar Bey ile evlenmek istememe gerekçelerini babasına, dönemin aile şartları ve kadının sahip olduğu haklar nazar-ı dikkate alınırca rahatça söyler.

YEKTA HANIM — Bir kere Şehsuvar Bey benim dengim değil efendim. O ellisini geçmiş, ben henüz on altı yaşında bir çocuğum. Yarın, on sene sonra, o gelecek altmışına, ben gireceğim yirmi altı yaşıma. Bunda münasebet var mı?

²⁰⁷ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 97.

²⁰⁸ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 85.

HÜSNÜ BEY — Allah Allah! Hesna Hanım'ın canı yok mu? İşte ben kırka varıyorum, o daha on dokuzunda.

YEKTA HANIM — Kırkınıza mı varıyorsunuz? Siz daha ben doğmadan elliye varmıştınız.

HÜSNÜ BEY — (Etrafa) Amma söylüyor ha! Sanki beşiğimi sallamış. (Kıza) Pekâlâ öyle olsun. Daha güzel ya! Onun canı yok mu?

YEKTA HANIM — Onun canı var mı yok mu ben bilmem, fakat ben onun gibi olmağı da istemem. Onun gibi olacağıma Allah benim canımı alsın daha memnunum.

HÜSNÜ BEY — Bu nasıl lakırdı? Sen çocuksun a kızım, sen kocanın hangisi kıymet bilir, ne bilirsin? Şehsuvar Bey azıcık geçkince olmakla beraber sana pek münasip kocadır. Bir genç kocadan ziyade Şehsuvar Bey'den memnun olursun

YEKTA HANIM — Canım a babacığım. Niçin böyle söylüyorsun? Bir de tutup beni Hesna Hanım'a kıyas etmek istiyorsun. Olanı biteni hep bana söyletmek mi istiyorsun?²⁰⁹

Yekta Hanım, babasının onun Fettan ile evlenmesine karşı çıkmasını “besbelli evin içinde bir delikanlı görmek kendi ihtiyarlığını meydana koyacak da onun için istemiyor”²¹⁰ diye açıklar. Ahmet Mithat Efendi, *Açıkbaş*'ta komik ve dramatik durumları Hüsnü Bey'in şahsında irdelemiştir. Onun Fettan'a karşı çıkışı, “Fettan'ı evde damat olarak görmek, kendimi teneşirde görmekten zordur” düşüncesi, içine düştüğü cehaletin göstergesidir. Fettan da Hüsnü Bey'in bu cehaletinden istifade ederek sevdiği kıza ulaşacaktır.

Hüsnü Bey ve Hesna Hanım, Açıkbaş Hoca'yı ziyarete gittiklerinde büyü, sihir adetlerinden bahsederler. Sahnedeki bu üç kişi arasında geçen diyalog daha doğrusu Hüsnü Bey ve Hesna Hanım'ın büyü adetlerini Açıkbaş Hoca'ya hatırlatmaları büyü, sihir, hoca gibi batıl inançların toplumsal düşünce içerisinde yer ettiğini göstermektedir. Bu bölüm Hesna Hanım ve Hüsnü Bey'in sanki daha önce de üfürükçü hocaya, büyücü hocaya gittiklerine de işaret etmektedir.

²⁰⁹ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 87.

²¹⁰ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 89.

HÜSNÜ BEY – Hoca efendi! O gece için kara koç kubranı, beneksiz tavuk filan lâzım mı?

AÇIKBAŞ – Hayır efendim, hiç bir şey lâzım değil. Yalnız evin içi pek kalabalık olmamalı. Bahusus küçük çocuk, ağlayan çocuk bulunmamalı.

HÜSNÜ BEY – Zaten bize öyle şeyler yoktur efendim. Elhamdülillâh başımız o belâdan olsun hâlidir.

HESNA HANIM – A beyim bir helvayı basıp bacamızı kokutmak lâzım değil mi? İyi saatte olsunlar.

AÇIKBAŞ – Hayır efendim, hayır! Fakir, başka hocalara benzemem. Bir şey lâzım değil.²¹¹

Ahmet Mithat Efendi, Türkçenin sadeleştirilmesini ve Osmanlıcanın ıslahını savunur. *Dağarcık* dergisinde “Osmanlıcanın Islahı” yazısında, dilimizin Şinasi’nin sadeleştirdiğinden daha fazlasına ihtiyacı olduğunu söyler. Ahmet Mithat Efendi’nin matbuat ve yazarlık hayatı boyunca da sürekli tartışılan dilde sadeleşme meselesi, *Genç Kalemler* dergisinde Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp, Ali Canip ve arkadaşları tarafından tartışılmış, “Yeni Lisan” adıyla sistemleştirilmiş ve millî bir edebiyatın meydana gelmesiyle devam etmiştir. Ahmet Caferoğlu, Ahmet Mithat Efendi’nin dilimizin düzenlenmesi ve sadeleşmesi konusundaki ilk dil savaşçılarından biri olduğunu söyler ve onun Türkçeciliğini ve Osmanlıcanın sadeleşmesine yaptığı katkıları şöyle ifade eder.

*Kendisinden önce meydana atılan, fakat fikir ve düşüncelerini bir türlü hayata geçiremeyen seleflerine nisbetle daha hazırlıklı olarak işe girişmiş ve ilk hamlede akıcı üslûbu ile bir çok yabancı kelimeleri dilimizden atarak yerine halkın alıştığı kelimeleri getirmeğe muvaffak olmuştur. Üstelik üslûbundaki fazlalıkları atarak, Osmanlı aydınlarının dilini, bazılarının dedikleri gibi, meddahlarınkine yaklaştırmıştır”.*²¹²

Toplumun ve sosyal hayatın çok iyi bir gözlemcisi ve dönemin güçlü ediplerinden olan Ahmet Mithat Efendi, dilde savunduğu bu fikirlerini, *Açıkbaş*’ta bir komedi unsuru olarak kullanmış ve tabakalar arasındaki dil farkını başarılı bir şekilde ortaya koymuştur. *Açıkbaş*’taki Kâtip sahneye çıktığı ilk andan itibaren Ahmet Mithat

²¹¹ Ahmet Mithat Efendi, *Bütün Oyunları*, 107-108.

²¹² Ahmet Caferoğlu, “Ahmet Mithat Efendi ve Türkçemiz”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 1/1-2-3-4 (1946): 2.

Efendi'nin bu amacına hizmet eder. O, nikâhı kaydedecek bir kişi olarak karşımıza çıksa da aslında Ahmet Mithat Efendi onu komedi unsurunu tamamlaması için oluşturmuştur. Katip'in konuştuğu dil ile halkın konuştuğu dil o kadar farklıdır ki esnaf, Katip'in söylediklerini dua zanneder ve "amin" der.

KÂTİP - Rivayet-i mesmua-i âcizaneme göre mahdume-i muhtereme-i veliyün naimilerinin akdemce Fettan Efendi nam delikanlının ateş-i aşkıyla suzan olduğu halde Açıkbaş Hoca'yı kabul edişleri filvaki bir emr-i garib ü bir hal-i acîbdir efendim. Mahaza efendi-i mumaileyhi zat-ı âli-i dakika-şinasîlerinin kabul buyurmayışları pek beca ve kerime hanım hazretlerinin bu babda sehv ü hataları ise bilvucuh bedihi ve hüveyda idi. Hemen Cenab-ı müellif beynel izdivaç takaddüs-i zata aynü validiyet ve'lizdivac hazretleri nail-i nimet-i hüsn-i imtizaç buyursun.

HÜSNÜ BEY - (Etrafa) Acaba bu kadar kâtibâne lakırdıyı hangi inşadan ezberlemiş de gelmiş! (Huzzar ile beraber) Amin! (Uşak içeriye girerek misafirler geldi) Buyursunlar (diye istik- bale koşar.)

HOCA EFENDİ - Sahihan şu havastaki tesir başka şey!

KÂTİP - Evet efendim havassın tesirat-i maddiye ve maneviyesi zahir ve âşikâr ve bu emr-i izdivacta ise Açıkbaş Hoca'nın maharet-i harikuladesi bedihî ve derkârdır.

ESNAF - (Yüksek bir sada ile) Âmin!

HOCA EFENDİ - Neye âmin a birader?

ESNAF - Kâtip efendi bir dua daha okumadı mı ya?²¹³

Açıkbaş, edebiyat ile toplum sıkı bir ilişki ve birliktelik içindedir düşüncesini tasdikleyecek bir eserdir. Oyunda batıl inançlar, alafranga tipler, gençlerin istedikleri kişilerle evlenmeleri, görücü usulü evlilik, evlilikteki yaş farkları gibi birçok konu işlenir. Bu konuların birçoğu güncelliğini yitirse de o dönemin güncel sorunlarını anlamamız açısından önemli bir eserdir.

²¹³ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 107-108.

3.2.2.3.1. Geleneksel Unsurlar:

3.2.2.3.2. Kılık Değişirme:

Mitolojik metinler, masallar, efsaneler ve halk hikâyelerinde görülen kılık değişirme motifi Tanzimat dönemi tiyatro yazarlarınca da kullanılan bir motiftir. Ahmet Mithat Efendi, *Açıkbaş*'ta kızının istediği kişi ile evlenmesine karşı olan babanın kandırılması ve evliliğin gerçekleşmesi için oyunun tamamını bu motif üzerine yerleştirmiştir. Fattan Efendi, vaka başlamadan önce Açıkbaş Hoca kimliğine bürünmüş ve İstanbul'da meşhur olmuştur. Dört perdenin tamamında Açıkbaş Hoca olarak görülen Fattan Efendi oyunun en büyük düğümüdür.

3.2.2.3.3. Ortaoyunu Etkisi:

Ahmet Mithat Efendi *Açıkbaş*'ın son perdesinde nerdeyse bütün mahalle sakinlerini sahneye çağırır. Esen Çamurdan, son perdede sahneye çıkan Hoca Efendi'nin *Şair Evlenmesi* ile benzerliklerinden bahseder ve Ortaoyunu etkisini şöyle açıklar.

*Gerek Açıkbaş'ın düzmece hocası, gerekse Şair Evlenmesi'nin Ebüllâklâka'sı, Tireli adlı ortaoyunu'nda sevgilileri evlendirmek için çağrılan Kokoraz'dan doğmadır. Son derece tuhaf giyinmiş olan adam dua diye anlamsız, uydurma sözler söyler. Ve çevresindekiler, onun uyardığı gibi, dinlediklerini hiç anlamasalar da "Hay! Hay! diyerek onaylar."*²¹⁴

3.2.2.4. Eserin Yapısı:

Açıkbaş, dört perdelik bir komedidir. Bu dört perde ise otuz beş meclisten oluşmaktadır.

1. Perde	→	12	} meclisten oluşmaktadır.
2. Perde	→	6	
3. Perde	→	10	
4. perde	→	7	

²¹⁴ Esen Çamurdan, *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu* (İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2015), 110-111.

3.2.2.4.1. Olay Örgüsü:

Açıkbaş'ın muhtevasını oluşturan iki ana konu, gençlerin istedikleri kişi ile evlenebilmeleri ve batıl inançların eleştirilmesidir. Bu iki ana konuyu destekleyen çok güçlü küçük olay halkaları vardır: Alafranga tip eleştirisi, dildeki tabakalar arasındaki gülünç durumlar, yaşlıların gençlerle evlenmeleri. Olay örgüsü merkeze oturtulmuş ana karakter veya her perdedeki kuvvetli çatışma unsurları ile ileri doğru savrulmaz. Evet, hikâye bir ana çatışma üzerine inşa edilmiştir diyebiliriz ama hikâyeyi taşıyan ana unsur bu çatışmadan ziyade Açıkbaş Hoca'nın kim olduğu ve başkahraman olmasına, ismi de sürekli zikredilmesine rağmen bir türlü sahneye çıkmayan ve ortalıkta gözükmeyen Fattan Efendi'dir.

Açıkbaş birinci perde birinci mecliste Ahmet Mithat Efendi'nin roman ve hikâyelerine de konu olan alafranga tipin eleştirisi ile başlar. Hüsnü Bey metinde alafranga tipin eleştirilmesi için oluşturulmuş ve Felâtun Bey ile benzer özelliklere haizdir. Geçkin yaşına rağmen, o her ne kadar da yaşını inkâr etse de, 19 yaşında genç bir hanımla evlenmiştir. Ahmet Mithat Efendi, Hüsnü Bey'in şahsında söylemek istediği her şeyi bir tiyatro metninde olabilecek en doğru şekilde dile getirebilmiştir. Bahsettiğimiz alafranga tipin eleştirisiyle beraber Hüsnü Bey de var olan tipolojik özellik yaşlıların gençlerle evlenmeleri ile ortaya çıkabilecek sorunlar ve tehlikeli durumlardır.

Birinci perdedeki çatışma, metnin ana çatışmasıdır ve her olaya sebep olabilecek en kuvvetli unsurdur. Eser bu çatışma üzerine inşa edilmiştir diyebiliriz. Ahmet Mithat Efendi, bu çatışmayı Hüsnü Bey ve Hesna Hanım'ın, çatışmanın bir tarafı olan Yekta Hanım olmadan, sohbetlerinde dile getirir ve gerilimi yükseltmeye çalışır. Yekta Hanım ve babası Hüsnü Bey arasındaki diyaloglarla beraber artan gerilim, Sıdika Hanım'ın anlattıkları ile beraber daha kuvvetlenir.

Fattan'ı sevmek

Yekta Hanım <-----> **Hüsnü Bey, Hesna Hanım**

Sıdika Hanım'ın anlattıkları da Hüsnü Bey'de kabul görmüş ve olan biteni iyice anlamak için Hüsnü Bey dolaba saklanmıştır. Hüsnü Bey bütün gerçeği öğrenmesine rağmen eşine hiçbir şey söylemez ve yap(a)maz. Onun tek amacı karısına kendisi kabul

ettirmektir. Bir daha böyle genç kadın ile evlenemeyeceğini bilir. Açıkbaş Hoca'ya da Hesna'dan önce gidip şirinlik muskası almaya çalışır. Hüsnü Bey eser boyunca silik bir şahıs izlenimi verir.

İkinci perde Açıkbaş Hoca'nın meydanlık alanda görünmesiyle başlar. Hüsnü Bey ve Hesna Hanım'dan önce Şehsuvar Bey ve oğlu Numan Açıkbaş Hoca'ya gelmişlerdir. Açıkbaş Hoca karşısındakileri etkilemek için isimlerinin ilk harflerini söyler. Hoca'nın ilim sahibi olduğuna inanırlar. Hüsnü Bey, Açıkbaş Hoca'yı alelacele eve davet eder. Yekta Hanım'ın gönlündeki aşkı kaldıracığını söyleyen Açıkbaş Hoca, aşkı koyacak kişinin de evde hazır bulunmasını söyler. Hüsnü Bey, evde genç kız varken damadı çağırmak hoş karşılanmayacağı düşüncesindedir. Bu yüzden kızının yüreğinden kaldırdığı aşkı Açıkbaş Hoca'nın kendi üzerine koymasını ister. Açıkbaş Hoca'nın isteğini Hüsnü Bey teklif etmiştir. Karşılıklı anlaşp bir sonraki gün buluşmak üzere sözleşirler. Perdenin taşıyıcı unsuru Açıkbaş Hoca'nın remil döküyormuş gibi yaptığı sahnelerdir. Perde kapanmadan önce Kocakarı sahnede görünür. Açıkbaş Hoca'yı över. Onun derman olduğunu söyler. Vakanın akışına hiçbir etkisi olmamasına rağmen Kocakarı'nın sahneye neden çıktığını anlamayız.

Üçüncü perde Hüsnü Bey'in evinde açılır. Açıkbaş Hoca riyazette olduğu için yemek dahi yemez. Hüsnü Bey özellikle bu perdede komik duruma düşer. Oyunun komedi unsuru Hüsnü Bey'dedir. Onun sürekli ne olduğunu anlamadan hızlıca bir şeylerin yaşanması seyirciyi güldürmeye yönelik çabalardır. İkinci perdenin son faslında sahneye neden çıktığını anlamadığımız Kocakarı'ya benzer bir karakter daha vardır. Yansıtmacı roman ve hikâye yazarı olan Ahmet Mithat Efendi tiyatrolarını da bu anlayış ile kaleme almıştır. Onun israf konusunda da seyircilere bir şeyler söyleyeyim, onlara tasarruf konusunda da telkinlerde bulunayım diye keyfi olarak kaleme aldığı figür uşak Mehmet'tir. Mum konusunda Hüsnü Bey'e "israf haramdır" diye kızar Açıkbaş Hoca. Sahnenin devamında yemek gelir. Açıkbaş Hoca iki lokma yer ve kaldırır. Herkesin uyuması için telkinlerde bulunan Açıkbaş Hoca büyü ve remile başlar. Tam bu sırada Yekta Hanım ve Sıdika Hanım gelirler. Yekta Hanım, Hoca'nın ayaklarına kapanır ve onu kurtarması için yalvarır. Açıkbaş Hoca elindeki tesbihi dairevarî çevirerek Yekta Hanım'a telkinlerde bulunur ve gözlerini kapatmasını ister. Açıkbaş Hoca "destur" diyerek dua okumaya başlar ve bir yandan üstündeki kıyafetleri çıkarır. Alafranga giyinmiş Fettan ortaya çıkar. Yekta Hanım ve Sıdika Hanım olan bitene şaşırır.

Fettan'ın planı işlemektedir. Perdenin son faslında Ahmet Mithat Efendi'nin bilinçli bir şekilde yaptığını düşünmediğimiz üst-kurmaca vari söylemi dikkat çeker. Kendi yazdığı tiyatrosunda oynanan oyunu belki tiyatroya dahi koyarlar diyerek seyirciye bunun da bir oyun olduğunu söylemeye çalışır.

FETTAN EFENDİ – Ya aldığım para, aldığım hediye. İnşallah düğünümüzü hep Açıkbaş Hoca'lıktan kazandığım para ile yapacağım. Çünkü ne kadar olsa hocalık beş on gün daha devam edecek.

SIDIKA HANIM – A çocuk, ya sonra iş meydana çıkmayacak mı?

*FETTAN EFENDİ – Çıkarsa ne yapalım? Gazeteye yazarlar, belki tiyatroya dahi koyarlar.*²¹⁵

Açıkbaş Hoca'nın kimliğini açıkladıktan sonra oyunu ileriye taşıyan unsur değişmiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin bilinçli yaptığını bilemesek de “romantik ironi” tekniği ile komedi desteklenmiştir. Sevda Şener romantik ironiyi şöyle açıklamıştır.

*“Oyun kişinin, seyircinin bildiği halde kendinin bilmediği bir gerçek hakkında yanlışlığa düşmesi anlamında ironi, hem dramatik, hem komik olarak kullanılır. Tiyatroda ironi seyirciyi üstün duruma sokar. Çünkü o asıl gerçeği bilmekte, bunu bilmeyen oyun kişinin durumuna acımakta ya da gülmektedir.”*²¹⁶

Açıkbaş Hoca'nın Fettan Efendi olduğunun anlaşılmasından itibaren seyirci de artık oyunun bir parçası olmuştur. Bu durum *Açıkbaş*'taki aksiyonu ve komedi unsurunu ileriye taşıyan öğedir. Batıl inançlara, büyüye, hocaya inanmanın insanın başına neler getireceğini göstermesi için tiyatro sahnesinde uygulanması vakanın ikna ediciliğini artırmıştır.

Dördüncü perde bütün düğümleri ve mutlu sonu inşa edecek perdedir. Vakanın seyri içerisinde bizi dolandıran Hacı-i Evvel son perdede atılan bütün düğümleri çözmek için tek tek bütün figüratif karakterler de dâhil herkesi sahneye çağırır. Son perdenin ikinci meclisinden itibaren sahneye sürekli birileri dâhil olur. Hacı-i Evvel'in vermek istediği mesajları iletme için çağırdığı bu figüratif kişilerden “Katip” ilgi çekicidir. O, sahnede görüldüğü andan itibaren tabakalar arası dil farkıyla komik öğeler verilir. Kelimelerin anlamlarıyla oynayıp dil oyunları yapmak komedi yazarlarının

²¹⁵ Ahmet Mithat Efendi, *Bütün Oyunları*, 122.

²¹⁶ Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (Ankara: Dost Kitabevi, 2006), 159.

güldürme yöntemlerindendir. “Nikahı kıydık kıymaladık”, “salonumuz bundan ibaret, savulun dediğinizi duymadım” gibi örneklere Hacı-i Evvel dil oyunları ile seyirciyi güldürmeye çalışır.

Beşinci mecliste Açıkbaş Hoca ve Buharalı’nın da gelmesiyle sahnedeki kişi sayısı onu bulur. Herkesin tek satırlık da olsa bir diyalogu vardır. Sahnede bir düzineye yakın kişinin olması oyunun sahnelenmesini zorlaştırır. İmam Efendi, Açıkbaş Hoca ile Yekta Hanım’ın nikâhını kıyar. Şerbetler içilirken üstündeki kıyafetleri çıkaran Açıkbaş Hoca, bir de alafranga kıyafetle elinizi öpeyim diyerek Hüsnü Bey’in elini öpmek ister. Böyle bir rezaleti ve nikâhı kabul etmeyeceğini söyleyen Hüsnü Bey’e çevredeki herkesten nikâhın geçerli olduğuna dair cevaplar gelir.

Özdemir Nutku; “Son perde kapanırken oyun kişilerine söylenen sözler çok iyi seçilmiş olmalıdır. Bir oyunun finali, yazarın imzasıdır. Güçlü bir final, oyunun etkisini daha sürekli hale getirir”²¹⁷ diyerek oyun sonlarının önemine dikkat çeker. *Açıkbaş*’ın son cümlesi de Fettan’ın yaptığını özetler niteliktedir ve bütün hileyi tek cümle ile temize çıkarmaktadır.

*HÜSNÜ BEY – (Çıldırasıya hiddetle) Daha durmuş da karşımda laf söylüyor.
Yıkıl karşımdan hilekâr.*

*GAZETECİ – Hile ama şer’an muteber, vicdanen mukaddes bir hile. Biz gelini
ne vakit olsa alırız (diye Fettan’la kol kola vererek), gidelim gazetenin akşam
tashihine bakalım. Sonra yarına gazeteyi çıkaramayız.*²¹⁸

Açıkbaş, halka yaklaşma ve halkı anlatmada Tanzimat’ın en gerçekçi tiyatrolarındandır. Oyun, işlevsel söylemler ve dilin kullanımı ile halka yakınlaşırken zorlanmaz.

²¹⁷ Özdemir Nutku, *Dram Sanatı* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2020), 196.

²¹⁸ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 133.

3.2.2.4.2. Dügümler ve Çözümler:

Tablo 3.2: Açıkbaş - Dügümler Çözümler

1. Perde												2. Perde						3. Perde										4. Perde									
1. Meclis	2. Meclis	3. Meclis	4. Meclis	5. Meclis	6. Meclis	7. Meclis	8. Meclis	9. Meclis	10. Meclis	11. Meclis	12. Meclis	1. Meclis	2. Meclis	3. Meclis	4. Meclis	5. Meclis	6. Meclis	1. Meclis	2. Meclis	3. Meclis	4. Meclis	5. Meclis	6. Meclis	7. Meclis	8. Meclis	9. Meclis	10. Meclis	1. Meclis	2. Meclis	3. Meclis	4. Meclis	5. Meclis	6. Meclis	7. Meclis			
s. 83	s. 86	s. 86	s. 87	s. 89	s. 90	s. 91	s. 92	s. 94	s. 95	s. 96	s. 97	s. 98	s. 101	s. 103	s. 106	s. 107	s. 108	s. 110	s. 111	s. 113	s. 114	s. 114	s. 115	s. 116	s. 118	s. 120	s. 120	s. 124	s. 126	s. 127	s. 127	s. 129	s. 129	s. 131			
1			2																																		
3																																					
							4																														
1. Açıkbaş Hoca'nın kim olduğu 2. Hüsnü Bey'in karısının yasak aşkını öğrenip öğrenmeyeceği 3. Yekta Hanım ile Fetta Efendi'nin evlenip evlenmeyeceği 4. Hüsnü Bey'in Açıkbaş Hoca'nın kimliğini öğrenip öğrenmeyeceği																																					

3.2.2.4.3. Şahıs Kadrosu:

Kahramanlarını vakada yaşadıkları duygu, tutum ve davranışlarına göre isimlendirmeyi seven Hacı-i Evvel *Açıkbaş*'ta da “isim sembolizasyonu” yapmıştır. Alafrangalığa, gençliğe ve süsle düşkün kişiye sözlük anlamı “güzellik” olan Hüsnü; vaka boyunca güzelliğinden bahsedilmese de âşık rolünde genç kıza sözlük anlamı “tek, eşsiz, benzersiz” olan Yekta; aşığına kavuşmak için her türlü hileye başvuran bir diğer aşığı sözlük anlamı “fitne ve fesada başvuran, kurnaz, cazibeli” ismi verilmiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin seyirciyi oyunun en başından koşullandırmaya çalıştığı gözlemlenir.²¹⁹

Eyvah'ta mekân, olay örgüsü ve şahıs kadrosunu simetrik bir şekilde bölen Hacı-i Evvel *Açıkbaş*'ta şahıs kadrosunu “ikili düzen” ile oluşturur.

“İki dul baba: Hüsnü, Şehsuvar

²¹⁹ Çamurdan, *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*, 118.

İki çocuk: Yekta, Numan

İki genç âşık: Yekta, Fettan

İki genç kız ve yaşlıyla evlilik durumu, ikisinin de sevgilisi var: Hesna, Yekta”²²⁰

Açıkbaş Hoca/Fettan Efendi:

Oyuna ismini veren şahıstır ve oyunun başkişisidir. Sahnede görünmediği zamanlarda bile oyunu taşıyacak yönlendirici güce sahiptir. Yazar tarafından gençlerin sevdiği kızla evlenmesini ve engellerle karşılaştığında dahi sevgisinden, aşkından vazgeçmemesini anlatan bir tip olarak çizilmiştir. Vaka boyunca diğer kişilerin yaşadığı çatışmaların kaynağını Fettan Efendi oluşturur. Yekta Hanım ile evlenebilmek için hile yoluyla da olsa, Açıkbaş Hoca kılığına bürünmüştür. Hüsnü Bey tarafından çapkın olarak nitelendirilir. Oyunun sonunda gazeteci arkadaşı ile başvurdukları hilenin savunmasını yaparlar, bu diyalogların mahiyetinden mesleğini gazeteci olarak düşünmekteyiz. Yaşadığı şehirdekilerin büyü, efsun ve batıl inançlara değer vermesini iyi gözlemlemiş zeki biridir. Vaka boyunca daha çok Açıkbaş Hoca olarak görürüz. Fettan Efendi olarak sahnedeki diyalog sayısı azdır. Açıkbaş Hocalıktan kazandığı para ve hediyeler kendi düğününü yaptırarak çoktur.

Yekta Hanım:

Fettan’ın aşkı, Hüsnü Bey’in 16 yaşındaki kızıdır. Oyunda derinlikli olarak işlenmez. Genç âşık rolü için oluşturulmuş bir tiptir. Dönemin diğer edebî eserlerinde görülen âşık tipi ile paralellik gösterir. Hüsnü Bey, Yekta Hanım’ı Şehsuvar Bey ile evlendirmek ister ama o, buna şiddetle karşı çıkar. Hesna Hanım’ın babasını aldattığını bilir ve dönen dolapları babasına anlatır. Açıkbaş Hoca’nın kimliğini bilmemesine rağmen onun yanına gidip Şehsuvar Bey ile evlendirmemesi için yalvarmayı göze alır. Bu davranışı Fettan’ı ne kadar sevdiğini seyirciye göstermesi bakımından önemlidir.

AÇIKBAŞ – (Kapıdan tarafa bakıp) O kim, kim o?

YEKTA ve SIDIKA – (Koşup hocanın dizlerine kapanarak) Aman hoca efendi arzındayız.

²²⁰ Çamurdan, *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*, 118.

AÇIKBAŞ – Ben burada cin kef davet edip dururken siz uyanık bulunmaktan, bahusus buraya, bu odaya gelmekten korkmadınız mı? (Hep birden ayağa kalkarlar.)

*YEKTA HANIM – Vallahi hoca efendi ben artık canımdan vaz geçtim. Ya beni kurtar, yahut çarp öldür. Ne yaparsan yap diye geldim.*²²¹

Yekta Hanım'ın Açıkbaş Hoca'ya gidip ondan medet dilemesi önem arz eder. Aşkı için fedakârlık yapan Fattan gibi Yekta Hanım da gurunı hiçe sayarak Açıkbaş Hoca'nın ayaklarına kapanır. Oyunda yer alan iki âşık kişi de aşkı için fedakârlık göstermektedir.

Hüsnü Bey:

Yekta Hanım'ın babasıdır. Vakada merkez konumda değildir ama perdelerin genelinde komedi unsurunu taşıyan kişidir. Aynı zamanda karşıt kişi konumundadır. Hacı-i Evvel tarafından “yaşlı alafranga tip” olarak çizilmiştir. Orhan Okay, Hüsnü Bey'i “Tanzimat devrinin karakteristik alafranga tipi” olarak görür ve “Ahmet Mithat'ın mizahî bir üslupla anlatış tarzından bu kıyafet ve tuvaletle Hüsnü Bey'in kart bir züppe alafranga tip”²²² olduğunu belirtir. Niyazi Akı ise Hüsnü Bey'i; züppeler arasında adının geçtiğini zikr eder ve onun “ihtiyar âşık” tipi olduğunu söyler.²²³

*HÜSNÜ BEY – Ayol ben işime gücüme gideceğim. Benim işim gücüm var. Terzi rubalarımı prova etmek için bugün erken gitmekliğimi söyledi. En önce terziye gideceğim, oradan Beyoğlu'na gitmek lâzım. Zira dün aldığım cımbızlar pek fena çıktı. Değiştirmek icap ediyor. Gömlekçiye gideceğim, fesciye gideceğim,, kunduracıya gideceğim. Aynalı Çarşı'ya berber Kastic'e gidip (yanaklarını göstererek) şuralara bir ibrişim gezdirteceğim.*²²⁴

Hüsnü Bey yaşını kabul etmez ve çevresinde de genç bir damat görmekten hoşlanmadığı için kızının Fattan ile evlenmesine karşı çıkar. Hesna hanım gibi genç bir kadınla evlendiği için kendisini şanslı görür. Açıkbaş Hoca'ya herkesten önce gidip “şirinlik muskası” almak istemesinin sebebi de genç karısıdır. Hesna Hanım'ın onu aldattığını kendi kulakları ile duymasına rağmen hiçbir şey yapmaz. Kandırılmaya

²²¹ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 116.

²²² Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, 422.

²²³ Akı, XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı, 96.

²²⁴ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 85.

müsait bir tip olarak karşımıza çıkar ve Fattan Efendi'nin hilesini fark edemez. Oyundaki motivasyon kaynağı genç yaştaki karısını kaybetmemek olduğu için olanı biteni havsalası idrak edemez. Başarılı çizilmiş alafranga bir tiptir.

Hesna Hanım:

Hüsnü Bey'in eşi, Yekta Hanım'ın üvey annesidir. Oyundaki bir diğer genç âşık kadındır. Yasak aşkı ile daha rahat görüşebilmek için üvey kızı Yekta'nın Şehsuvar Bey ile evlenmesini ister çünkü Numan Bey, Şehsuvar Bey'in oğludur. Numan Bey'e aşkı yüzünden yapmayacağı iş yoktur. Aşkını şiddetli bir şekilde yaşar ve Numan'ı eskisi kadar sevmiyorsun diyenlere hiddetli bir şekilde kızar.

ELENA – Neden olacak, çünkü sen Numan Bey'i evvelki kadar sevmiş olsan bu derde bir derman aramaktan geri durmazdın.

HESNA HANIM – (Hiddetlice) Allah Allah! Bu karı da çıldırdı mı? Ne oldu Kız, Numan Bey için hâlâ yanıyorum. Onun için her gün başım bin belâya uğruyor. Hatta bazı kere o kocam olacak papastan öyle muameleler görüyorum ki adeta başımı alıp Numan'ın evine kaçacağım geliyor.²²⁵

Hüsnü Bey'i Açıkbaş Hoca'ya götürme fikri de ondan çıkar. Derinlemesine öğrenemediğimiz kişilerdendir. Oyunun sonunda ne olduğu hikâyenin nereye bağlandığı belirsizdir.

Şehsuvar Bey:

Yekta Hanım ile evlenmek isteyen Hüsnü Bey'in arkadaşıdır. İkinci perde de Açıkbaş Hoca'nın yanında görüldükten sonra bir daha sahnede görünmez.

Numan Bey:

Şehsuvar Bey'in oğludur. Hesna Hanım'la yasak aşk yaşar. Yekta Hanım'ın Şehsuvar Bey ile evlenmesini istemesinin sebebi Numan Bey'dir. Babası Şehsuvar Bey ile beraber ikinci perdede Açıkbaş Hoca'nın yanında görüldükten sonra bir daha sahnede görünmez.

²²⁵ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 93.

Sıdıka Hanım:

Klasik trajedide görülen “dadi” karakterini çağrıştıran kişidir. Geçen yüzyılın kadınları istediği gibi sokağa çıkıp çarşı pazar gezemedikleri ve erkekten kaçtığı için eve ait bütün ihtiyaçları gören tiptir. Kethüda kadın veya kâhya kadın olarak da isimlendirilir. Tanzimat devrinin tiyatro eserlerinde, *Görenek*’teki Fatma Hanım, *Eyvah*’taki Ayşe kadın bu tiplere birer örnektir.²²⁶ Hüsnü Bey’e dolaba saklanması fikrini verecek kadar zekidir.

*SIDIKA HANIM – Şimdi buradan sokağa çıkıyor gibi çıkarsınız. Sokak kapısını açar kaparsınız. Halbuki çıkmazsınız. Aşağıdaki karanlık odadan bizim odanın yüküne çıkan merdiven yok mu? Oradan buraya gelirsiniz. (Karşıkı dolabı işaretleyerek) Şu dolaba girersiniz. Bugün Şehsuvar Bey’in kılavuzu gelecektir. Hanımın sırdaşı o karıdır. Elbette karı kendi işlerine dair birkaç lakırdı söyler. Onları iştirirsiniz. Artık işin öte tarafını da siz anlarsınız.*²²⁷

Sıdıka Hanım, Yekta Hanım’ın sırdaşıdır. Sözüünü sakınmayan biridir. Yekta Hanım ile beraber Hüsnü Bey’e Hesna Hanım’ın onu aldattığını söylemekten çekinmez.

Elena Dudu:

Açıkbaş’ın rivayetini Hesna Hanım’a söyleyen kılavuz kadındır. Tanzimat döneminde evlilik konusunu işleyen tiyatrolarda karşımıza çıkan bir tiptir. Aracı kadın olarak ün yapmışlardır.

*Tanzimat Dönemi’nin sosyal özelliklerine bakıldığında kişilere eş bulma amacıyla çalışan kılavuz kadınlar vardır. Bu kadınlar kişilere eş bulmayı kendilerine meslek haline getirmişler ve etraflarında da böyle ün yapmışlardır. Bu kadınlar sadece erkeğe evlenecek kız bulma amacı gütmeyizler. Aynı zamanda kızlar için de evlenecek erkek bulmaya çalışırlar.*²²⁸

Şehsuvar Bey’in Yekta Hanım ile evliliği hususunda kılavuz olarak çalışsa da başka bir amaca hizmet eder. Hesna Hanım’ın Numan Bey ile olan yasak aşkında yardımcı olan kişi Elena Dudu’dur.

²²⁶ Niyazi Akı, *XIX. Yüzyıl Türk tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı –Sosyopsikolojik Deneme-* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1974), 86-87.

²²⁷ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 89.

²²⁸ Ömer Faruk Elaltunaş, “Tanzimat Dönemi Tiyatro Eserlerinin Folklorik Açısından İncelenmesi” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012), 142.

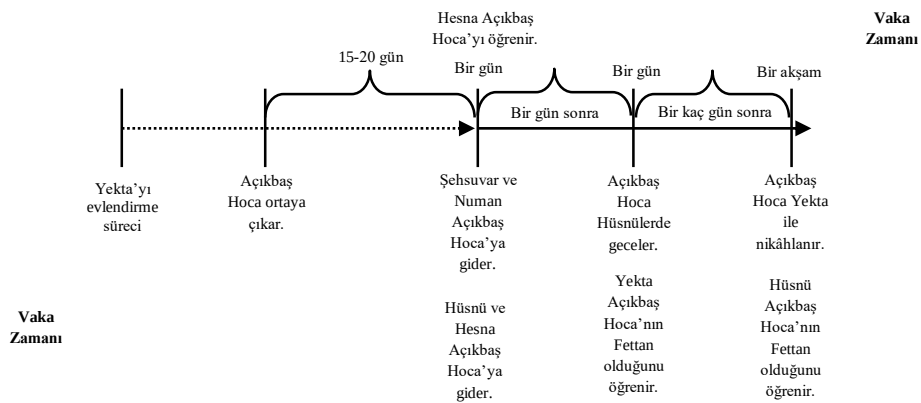
3.2.2.4.4. Zaman:

Açıkbaş'ta vaka zamanını veren herhangi bir bilgiye rastlamamaktayız. Oyunun tahmini vaka zamanı 2-3 günlük süredir. Fattan Efendi'nin Açıkbaş Hoca kılığına girdiği zamanı da dikkate alırsak geçen zaman 18-23 gün aralığında bir zaman dilimine denk gelmektedir. Hacı-i Evvel, eserini kısa zaman dilimine uygun şekilde kurgulamıştır. Oyunun sahnelenme düşüncesi bu fikre yardımcı olmuştur.

Açıkbaş, Hüsnü Bey ve Hesna Hanım'ın konuşmalarıyla başlar. Vaka zamanının başlangıcı da bu andır. Bundan sonraki zaman dilimleri kahramanların arasındaki diyaloglardan anlaşılmaktadır. Vakanın başladığı günden hemen bir gün sonra Açıkbaş Hoca, Hüsnü Beyler'de konaklar. O gece Fattan Efendi'nin de gerçek kimliğiyle sahnede ilk görünüşüdür. Vaka bu geceden birkaç gün sonra zaman atlaması yaşar ve Açıkbaş Hoca yani Fattan Efendi ile Yekta Hanım'ın nikâhlarının olduğu zamana geçer. Bu çok kısa zaman kırılması oyunun sahnelenmesinde ve metnin de iç dinamiğinde eğreti durmamaktadır. Hacı-i Evvel başarılı bir şekilde kurguladığı metnini yine başarılı bir şekilde sonlandırır. Açıkbaş Hoca'nın Hüsnü Bey'e kimliğini açıklaması oyunun bitişi olduğu gibi vaka zamanının da bitiştir.

Eyvâh'ta olduğu gibi *Açıkbaş*'ta da sosyal zamanı tespiti yarayacak hiçbir bilgi verilmemiştir ve eser boyunca herhangi bir ipucuna rastlanmamıştır.

Şekil 3.2: Açıkbaş - Zaman



3.2.2.4.5. Mekân ve Dekor:

Ahmet Mithat Efendi, *Açıkbaş*'ta hem kapalı hem de açık mekânları kullanmıştır. Oyununun sahnelenmesi fikri ile hareket eden Hâce-i Evvel bu mekân tercihlerinde oldukça başarılıdır. *Açıkbaş*'ta bütün vaka İstanbul'da geçer. Açıkbaş Hoca'nın evi Fatih'te, Hüsnü Bey'in evi ise Sultanahmet'tedir. Açıkbaş Hoca'nın nereden geldiğinin bir halk efsanesine dönüşmesiyle ilgili olarak da Yemen, Buhara, Mısır ve Hindistan gibi ülkelerin isimleri zikredilir.

Dekor kullanımında ilk eseri *Eyvâh*'a göre daha farklı bir tutum içerisinde olan Hâce-i Evvel, *Açıkbaş*'ta her perdenin başlangıcında mekânı ve dekoru derinlemesine anlatmış ve detaylandırmıştır. Bu detaylandırma eserin sahnelenmesi hususunda ona olumlu bir yön kazandırmıştır. Özellikle ikinci perdenin başlangıcındaki anlattığı ve detaylandığı mekân metni okurken bile sahneye hükmetmemizi sağlamaktadır.

*Perde açılınca bir meydanlık görünür Sağ tarafta üzerine seccade serilmiş bir kerevet ve onun üzerine pösteği üstüne oturmuş Açıkbaş Hoca görünür. Hocanın ak saçları omuzlarından ve ak sakalı göbeğinden sarkmıştır. Arkasında bir boy abası, önünde yeşil sandık, üzerinde kitaplar, kâğıtlar. Kerevetin yanında birkaç hasır iskemle. Perde açılınca sokağın alt başında bir ihtiyar ile bir de delikanlının gelmekte oldukları görünür.*²²⁹

3.2.2.5. Anlatım Teknikleri ve Eserin Dili:

Ahmet Mithat Efendi, Türkçenin her tabakada nasıl konuşulduğunu iyi gözlemlemiştir. Medreseli kâtiplerin kullandıkları dilin acayıplığı ve gülünçlüğü oyununda başarılı bir şekilde işleyebilmiştir. Kâtip sahnede gözüken kadar oldukça duru, akıcı ve günlük konuşma dilini haiz olan oyun, kâtipin sahnede gözükmesiyle başka bir yöne evrilmiştir. Terkipli, süslü bir söyleyişle konuşan Kâtip, Hâce-i Evvel'in safî Türkçede ne derece bilinçli olduğunu ortaya koyar. Oyunun sonunda komedi unsurunu destekleyen kâtip ile çevredeki diğer figüran kahramanlar aynı dili konuşmazlar ve birbirlerini anlamaz. Dördüncü perde ikinci meclisten itibaren komedi yükünü bir nevi sırtlayan kâtibe karşı sahnede olan herkesin nerdeyse bir sözü vardır.

KATİP – Efendiciğim, hayır veliyyünnimetim! Şimdiye değin memuriyet-i müteaddide ile aktar-ı baide-i Memâlik-i Devlet-i Aliyye'yi geşt ü güzâr ve

²²⁹ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 98.

elhâletü-hazihi evkat-ı âcizânemi bir gûşe-i pesti vü iftigar içinde imrar etmekteyim.

GAZETECİ – (Daha ziyade müstehziyâne) Bu kadar fesahat ve belagatla bu inziva!

KATİP – Bu dahi tâli-i dunumun bir nümune-i ibret-i nevînidir efendim.

KAPIÇUHADARI – İmam Efendi söylemeli, lâtîfe etmeli diyordunuz ama, babamız bize kâtiplik öğretmedi ki bu efendilerle konuşabilelim. Onlar Türkçe bilmezler, biz de onların lisanını anlamayız. Nasıl konuşabiliriz?²³⁰

Hace-i Evvel’in dildeki bir başka başarısı da kelime seçimlerindedir. Hüsni Bey ve Yekta Hanım, Şehsuvar Bey hakkında konuştukları diyaloglarda Hüsni Bey kızına “Canım bu Şehsuvar Bey maddesine ne cevap vereceksin²³¹” diye sorar. Madde kelimesi ilk okunuşta eğreti, kaba, hiç olmamış gibi dururken kelimenin üçüncü sözlük anlamı “mesele, iş, konu, husus”tur. Dilin her tabakasına hâkim olan Ahmet Mithat Efendi “madde” kelimesini de başarılı şekilde kullanmıştır.

Açıkbaş’ta konuşulan Türkçenin esas alınmasının doğal bir sonucu olarak, pek çok deyim ve halk söyleyişine yer verilmiştir. Bunları belirtmek dilin kıvraklığını görmemiz açısından faydalı olacaktır.

Deyimler:

Ağzına almamak; “*Hani ya o Fettan denilen çapkını bir daha ağzına almayacaktı.*” (s. 84)

Ağzına yüzüne bulaştırmak; “*Benim gibi beyinsiz olursa ağzına yüzüne bulaştırır.*” (s. 96)

Baş göz etmek; “*O zaman biz ne yaparız yaparız, kızı baş göz ederiz.*” (s. 105)

Başının etini yemek; “*Sonra başının etini yer bitirir, çünkü ne kadar olsam üvey anayım.*” (s. 86)

Dil dökmek; “*A canım o hep kâtipçe diller döktü.*” (s. 92)

Dilini bağlamak; “*Bir de bizimkinin dilini ağzını bağlamalı.*” (s. 94)

²³⁰ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 128.

²³¹ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 86.

Dizlerinin bağı çözülmek; “*Canım koşturmaktan dizlerimin bağı çözüldü.*”
(s. 124)

Hatır için çiğ tavuk yemek; “*Hatır için semiz tavuk yerlermiş ama biz bu gece hatır için aç kalacağız.*” (s. 113)

İçli dışlı olmak; “*Hazır bizim bey Şehsuvar Bey’i pek seviyor da içli dışlı olalım diye çalışıyor.*” (s. 91)

Kanı kaynamak; “*Benim de ona kanım kaynamıştı.*” (s. 125)

Kozunu paylaşmak; “*Söyle de kozumuzu pay edelim.*” (s. 87)

Kulağına çalınmak; “*O benim de kulağıma çalındı.*” (s. 35)

Yola getirmek; “*Kıza kalsa biz ne yapar yapar yola getirirdik.*” (s. 91)

“*Hinzır aşifteyi yola getirmek mümkün değil ki...*” (s. 91)

Yoldan çıkarmak; “*İşte Yekta’yı böyle yoldan çıkaran hep sen değil miydin?*”
(s. 91)

3.2.2.6. Anlatıcının Konumu:

Ahmet Mithat Efendi *Açıkbaş*’ta yazar anlatıcı olarak farklı şekilde metne dâhil olmuştur. Birinci perde birinci mecliste yer alan karakterlerin isimlerine dipnot vererek onların fiziksel görünüşlerini de içeren kısa açıklamalarda bulunmuştur. Hâce-i Evvel’in yazar anlatıcı olarak metne dâhil oluşu sadece iki kahramanla sınırlı kalmıştır. Diğer kahramanlar için herhangi bir açıklamada bulunmamıştır.

Hüsnü Bey altmış beş yaşında bir ihtiyat olup ancak on beş yaşında nevcivan kadar süslü ve şıktır. Kısacık ak sakal, dar pantolon, caket yüksek ökçe potin, elde eldivenler, bir de baston.

*Hesna Hanım genç, güzel, kıvrak ve oynak bir hanımdır.*²³²

Ahmet Mithat Efendi’nin *Eyvâh*’ta olduğu gibi parantez içi kısa açıklamaları *Açıkbaş*’ta da mevcuttur. Kahramanların sahneye giriş çıkışları ve duygu durumlarını belirtmek için “deyip çıkar, şetaretle” gibi açıklamalarda bulunur.

²³² Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 83.

Açıkbaş'ta ikinci perde altıncı mecliste Açıkbaş Hocayı sahnede yalnız bırakan Ahmet Mithat Efendi, kahramanın neler yapacağını harfî harfine söyler ve yönetmene herhangi bir iş bırakmaz.

*AÇIKBAŞ HOCA – (Yalnız) Destur, destur (diye ayağa kalkarak mumların bir tanesinden başkasını kâmilten söndürür.) Ne kadar israf! Ne kadar israf! (Bir kanepenin üzerinde bulunan pöstekeyi alıp etrafa serer. Cübbesinden hoca teşbih çıkarır.) En evvel Hesna Hanım'ın Şehsuvar beyzade Numan Bey'e vermiş olduğu gönlini alıp kocası Hüsnü Bey'e verecek idik. İşte bu niyete olsun. (deyip teşbihi dairevârî yere serer.) Evet en kolay bir şey varsa o da budur ya. (Koynundan bir kitap çıkarıp hem yapraklarını çevirmeye ve hem de gezinmeye başlar.) Bunun için cin keş davetnamesini kırk bir kerre okumak kifayet eder. Cin keş geldiği gibi emr ile istediğimi icra ettiririm. (Yüzünü salonun cephesine dönerek teşbihinin içine oturur ve sallana sallana okumaya başlar. Biraz okuduktan sonra sol taraftaki kapının açıldığını görür.)*²³³

Ahmet Mithat Efendi parantez içi açıklamalar ile oyuna dâhil olmuş ve Açıkbaş hoca'nın sahnede yapacağı bütün hareketleri okura yansıtmıştır. Ahmet Mithat Efendi, uzun bir monologdan oluşan bölümü okuyucunun zihninde tahayyül etmesini amaçlamıştır.

3.2.3. Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti

3.2.3.1. Eserin Kimliği:

Ahmet Mithat Efendi'nin Rodos'ta sürgündeyken 1291/1874 yılında kaleme aldığı üçüncü tiyatro eseri *Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti*'dir. Eseri, Ahmet Mithat Efendi'nin yeğeni Mehmet Cevdet kendi adıyla yayımlamıştır. *Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti* melodram özellikleri gösterir.

Kurmaca eserlerinin birçoğunun başında bir mukaddime bölümü olan Ahmet Mithat Efendi, *Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti*'nde de oyunuyla ilgili bazı malumatları vermek için bir mukaddime kaleme almıştır. Bu mukaddimede Hacı- i Evvel, Fransa'nın durumunu anlattığı için eserinin tercüme veya taklit olduğuna hükmedenlerin yanılacağından bahseder. Tiyatronun tercüme, taklit ve özellikle tarihî bir olay olmadığını şu sözleriyle vurgular:

²³³ Ahmet Mithat Efendi, *Bütün Oyunları*, 116.

“Ahz-ı Sâr nâmıyla yazmış olduğumuz işbu tiyatro risalesi Fransa ahvâlini tasvir eylediği için bazı fikirler bunun tercüme veya taklit olduğunu hükmederler ise aldanırlar. Risalemiz tercüme olmadığı gibi taklit de değildir. Hele vakayi-i tarihiye hiç değildir.”²³⁴

Hace-i Evvel, samîmî bir itirafla Fransa’yı görmediğini ve eserini tasavvur ederek kaleme aldığını söyler. Bu tasavvurunu da bugünkü Fransa üzerine kurmadığını, Fransız İhtilali’nden önceki derebeylik dönemi üzerine kurduğunu belirtir. Eserinde abartıya başvurduğunu da dile getiren Hace-i Evvel, Fransa tarihinde buna benzer daha garip pek çok örneğe rastlanabileceğinin altını çizer.

Henüz vatanından çıkmamış bir Osmanlının Fransa hakkındaki tasavvurâtından ibarettir. Hem bu tasavvur Fransa’nın hâl-i hâzırını tasvir etmeyip, Fransa Büyük İhtilâlinden evvelki yani derebeylerinin icrâ-yı hükm eyledikleri zamanı tasvir eder.

*Vak’anın sûret-i cereyanında görülecek ahvâl mübalağaya haml olunmamalıdır. Zira Fransa tarihinde her biri için daha garip pek çok misaller bulunabilir.*²³⁵

Ahmet Mithat Efendi, eserinin mübalağa olduğu bahsini açıklarken, Fransa tarihinde benim anlattığım hikâyeden daha garip pek çok misal bulunabilir demesi kendisine yöneltilecek eleştirilere erkenden cevap vermek olabilir. “Yazarın, tarihi bir konu yazmadım derken bile, her yaptığı davranışı açıklayan bu tavrı, bu alanda yapıtlar verenlere acaba sert mi yaklaşıyor, fazla mı eleştiriliyorlar düşüncesine götürmektedir bizi.”²³⁶

Tanzimat dönemi tiyatro eserlerinde dışavurumcu biçim açısından bakan Esen Çamurdan, oyun adlarının yazarın doğru anlaşılma derdini dile getirdiklerinden bahseder ve Tanzimat dönemi diğer tiyatro eserlerinden de örnek vererek konuya şöyle açıklık getirir.

Melodramatik dışavurumculuğun ilk göstergesinin oyun adları olduğunu söyleyebiliriz; özellikle de “Yahut” sözcüğüyle açılanlar. Fransız klasik melodramlarında da görülen bu uygulamada daha baştan, tiyatro salonuna bile girmeden seyirci seyredeceğiyle ilgili bilgilendirilir, oyuna hazırlanır... Vatan

²³⁴ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 136.

²³⁵ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 136.

²³⁶ Çiğdem Kılıç, *Türk Tiyatrosunun Oluşumunda Oyun Önsözleri* (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2016), 104.

*yahut Silistre’de, bölünmez bir bütün olan Osmanlı mülkünün küçük bir parçası olan Silistre’nin bile “Vatan” kavramından soyutlanamayacağı, ondan ayrı düşünilemeyeceği imlenir. Ahz-ı Sâr yahut Avrupa’nın Eski Medeniyeti, Öç alma (Ahz-ı sâr) ediminin odak noktası olduğu oyunun Avrupa’nın eski bir uygarlığında (bu topraklarda değil) geçtiği uyarısını yapar.*²³⁷

Metin And’ın verdiği bilgilere göre Ahz-ı Sâr yahut Avrupa’nın Eski Medeniyeti Güllü Agop ve Osmanlı Tiyatrosu’nda 1874, 1875 ve 1877 yıllarında üç kere oynanmıştır.²³⁸

3.2.3.2. Eserin Özeti:

Anna ve Nicolas iki kardeşdir. Nicolas, derebeyi kızı olan Virginie’i sever ama kızla derebeyi olan Saint Honneur evlenir. Nicolas’nın içindeki sevgi, Virginie başkasıyla evlenmesine rağmen bitmemiştir. İçi nefret ve intikam ile dolan Nicolas, Saint Honneur’i bıçaklamayı düşünür ve bu durumu kardeşi Anna’ya anlatır. Anna, onu hem sevdasından hem de intikam almaktan kurtarmaya çalışır ama muvaffak olamaz. Anna da Saint Honneur’ü sevmektedir. Anna, sevdiği adam ve kardeşi arasında kalmıştır. Nicolas’ya göre aşkın üzerine düşenler vardır: Sadakat ve intikam. Nicolas, Virginie başkasıyla evlenmesine rağmen aşkından vazgeçmemiştir ve çabuk davranırsa ve hasmını öldürürse hem sevdiğini hem de kendini kurtaracağını düşünür. İki kardeş karşılıklı konuşurken uzaktan iki silahlı adam gelir. Nicolas’yı ormana götürüp öldürürler, kulaklarını da Anna’ya verirler. Anna, cellâtlara kardeşinin son sözünü sorar, onlar da “Ah Virginie” der. Anna, kardeşinin son nefesinde işin hakikatini anladığını fark eder. Nicolas, intikam alırcasına “Ah Virginie” demiştir. Anna, intikam hevesinin kendisine miras olarak kaldığını söyler. Kardeşinin intikamını almaya yemin eder. Virginie, yardımcısı Madam Mandor aracılığı ile kocası Saint Honneur’ü aldatır. Bu aldatmalar birkaç kişinin de canına mal olmuştur. Virginie, Madam Mandor’un tavsiyesi ile yanına 19 yaşında genç şövalye Jeune Fier’i yardımcı olarak alır. Virginie, sevgilisi şövalye Jean ile buluşmasına yardımcı olması için Jeune Fier’e görev verir. Sedyede içinde gizlice şövalye Jean’ı şatoya sokmayı başaran Jeune Fier’i bu olaydan sonra silahlı adamlar yaka paça Saint Honneur’ün karşısına çıkarır. Jeune Fier ihanetten idam edilecektir. Bir esrarı olduğunu Saint Honneur’e söyler ve yalnız kalınca her şeyi

²³⁷ Çamurdan, *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*, 20-21.

²³⁸ And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 455.

anlatacağını dile getirir. Jeune Fier yalnız kalınca her şeyi açıklar. Jeune Fier, erkek kılığına girmiş Anna'dan başkası değildir. Eski sevgilisi Anna'yı bulduğuna sevinen Saint Honneur bu duruma çok sevinir. Anna ona her şeyi anlatır. Virginie'nin Nicolas'yı öldürdüğünü ve onu şövalye Jean ile aldattığından bahseder. Saint Honneur adamlarına emir vererek şövalye Jean'ın kafasını kestirir ve hazırladığı tuzak ile Virginie'yi suçüstü yakalar. Sedyeye yatan Saint Honneur, karısının odasına götürülür. Şövalye Jean'ı beklerken karşısında Saint Honneur'ü gören Virginie baygınlık geçirir. Saint Honneur, şövalye Jean'ın kafasını gösterir ve Virginie'ye hançer ve tabanca verip kendi cezasını kendisinin tayin etmesini söyler. Saint Honneur, Anna ile evleneceğini de söyleyerek başkaca bir intikam alır. Virginie tabancayı alıp intihar eder. Eski sevgililer intikamlarını almış olurlar. Anna artık Madam Saint Honneur olmuştur.

3.2.3.3. Eserin Muhtevâsı:

Ahmet Mithat Efendi, *Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti* adlı tiyatrosunu soylu sınıfın, derebeylerin halkı ezmesi, küçümsemesi ve adaleti yok sayarcasına yaşaması üzerine kurmuştur. Hace-i Evvel kurduğu bu yapıda sınıfsal farklılıkları ortadan kaldıracak tek güç olarak sevgiyi ve aşkı gösterir ve kahramanı Nicolas'ya bunu söyllettirir.

Anna – Ay Madmazel Virginie koca bir derebeyi kızı olduğu halde nasıl olur ki senin sevgilin olabilir? Sen basbayağı bir insansın.

Nicolas – Sen de amma tuhaf söylüyorsun ha! Gönül bu! İsterse imparatorun kızı olsun. İki gönül bir olunca...

Anna – Hakkın var.(Gezinerek etrafa) Vâkıa öyle. İsterse imparatorun kızı olsun...

Ahmet Mithat Efendi, devrim öncesi Fransa'sının derebeyler dönemini anlattığı eserinde, hak ve hukukun güçlünün yanında olduğunu, insan hayatının hiçbir değerinin olmadığını eserin kahramanlarından, kendisi de bir derebeyi olan, Saint Honneur'a söyllettirir.

*Saint Honneur – Ne yapalım böyle bir zaman rast geldik. Kanun yok, adalet yok, hukuka riayet hiç yok. Kim daha doğru kurşun atar, kim daha tez meç kullanırsa hüküm onun. Biz de memnun değiliz amma...*²³⁹

Esen Çamurdan *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu* adlı eserinin giriş bölümünde melodram türünün özelliklerini şöyle açıklar:

*Melodram, bir önceki neoklasik döneme tepki olarak, insanın her şeyi söyleyebilme ve gösterebilme gereksiniminden doğar. Ana rengi dışavurumculuktur. Hiçbir şey örtülü söylenmez ve her duygu, düşünce fazlasıyla dile getirilir, gösterilir. Seyirciyi derinden etkileme amacı güden sahne gözcüsü bir tekniğe sahiptir.*²⁴⁰

Hem melodramın yukarıda açıklanan özellikleri hem de romantik öğelerin birçoğunun yer alması sebebiyle eserin geneline yayılmış heyecanı yükseltmesi düşünülen ama yükseltmeyen şiddet içeren kanlı sahneler mevcuttur. “Melodramlar ölüm kokar” sözünü desteklercesine *Ahz-ı Sâr yahut Avrupa’nın Eski Medeniyeti* daha ilk perdesinden cinayetle, şiddetle başlar. İyilerin ve kötülerin savaşı olarak düşünebileceğimiz melodramlarda şiddetin iki türüyle karşılaşırız.

*Her zaman şiddete başvuran Kötülerin (Suçluların, Erdemsizlerin), İyilerce gerçekleştirilen bir başka şiddet sarmalında yenilgiye uğratılmalarıdır. Gerçekten de oyunlarda öç alma edimi öne çıkar. İki tür şiddete tanık oluruz bu aşamada: İyi zorunlu olarak şiddete başvurur çünkü vatani, erdemi savunmak, namusu kurtarmak elzemdir. Kötü’nün şiddetiye hırs, kıskançlık, tutku benzeri duygulardan kaynaklanır. Kısacası İyi’nin şiddeti haklı, Kötü’nünkü haksızdır. Öte yandan, İyi’nin şiddeti vatan sevgisi, özveri gibi erdemleri keskinleştirirken Kötü, sırf kendi çıkarı için (erk, para...) şiddet uygular ve mutlaka cezalandırılması gerekir.*²⁴¹

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun dediği gibi “melodram dünyayı bir mutlak adalet mahkemesi olarak gösterir.”²⁴²

İnci Enginün’e göre; “*Ahz-ı Sâr yahut Avrupa’nın Eski Medeniyeti* insanda hiçbir yüksek duygu veya neşe uyandırmayan kötü bir melodramdır.”²⁴³ Vakanın

²³⁹ Ahmet Midhat Efendi, *Büyük Oyunları*, 167.

²⁴⁰ Çamurdan, *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*, 14.

²⁴¹ Çamurdan, *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*, 83-84.

²⁴² İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Tiyatro Nedir* (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2006), 16.

başladığı ilk sahneden itibaren derinlemesine işlenemeyen romantizm kendini gösterir. Eserin başından sonunu tahmin etmek güç değildir. Araya serpiştirilmiş dolantılar ve olmamış çatışmalar da eseri bir yere taşıyamamıştır.

Gıyasettin Aytaş’a göre “Fransa ahvaline dair yazılmış olan bu tiyatro eserinde konunun Fransa’da olmasının yanında, mahalli renkler ve dokular esere yansımamıştır. Mekân ve karakter isimlerinin dışında, eserin Avrupa’ya ait olma özelliği yok denecek kadar azdır.”²⁴⁴

3.2.3.3.1. Türk Halk Edebiyatı Unsurları

3.2.3.3.2. Kılık Değiştirme:

Ahz-ı Sâr yahut Avrupa’nın Eski Medeniyeti’nin vakası Fransa’da geçse de Ahmet Mithat Efendi destan, mit, masal ve halk hikâyelerinde görülen kılık değiştirme motifini farklı bir tarzda kullanmıştır. Yazar, oyunun başkişisi olan ve oyundaki motivasyonu intikam üzerine kurulu kadın kahraman Anna’ya “kimlik değiştirir”. Vakanın sonunda yaşanacak facia “kimlik değiştirme” üzerinden verilir. Jeune Fier’in kadın olduğunu eski sevgilisi de dâhil hiç kimse anlayamaz.

Motif kullanılırken Anna’nın kimliğinin açıklanması gerilim yaratmamıştır. Bu durum “Kimlik değiştirme” motifinin düğüm olarak oldukça başarısız kullanımına örnek gösterilebilir.

3.2.3.4. Eserin Yapısı:

Ahz-ı Sâr yahut Avrupa’nın Eski Medeniyeti dört perdelik bir melodramdır. Bu dört perdeyi oluşturan 27 meclis vardır.

1. Perde	➡	6	} meclisten oluşmaktadır.
2. Perde	➡	10	
3. Perde	➡	5	
4. Perde	➡	6	

²⁴³ Enginün, *Türk Tiyatrosu Şinasi’den Turan Oflazoğlu’na*, 55.

²⁴⁴ Aytaş, *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, 255-256.

3.2.3.4.1. Olay Örgüsü:

Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti'nin olay örgüsü Anna'nın intikamı çerçevesinde şekillenmiştir. Anna ve onun intikamı metnin içinde yerleştirilen diğer dolantılarla beraber aksiyonu pek ileri taşıyamaz. Alınacak intikam ve Anna'nın Saint Honneur ile evleneceği, metnin başından bellidir. Eklenen dolantılarla ve diğer çatışmalarla olay örgüsü uzatılmaya çalışılmıştır.

Birinci perde Anna ve Nicolas'nın konuşma sahnesiyle başlar. Nicolas, bir derebeyi kızı olan Virginie'ye aşkını Anna'ya söyler. Nicolas'ya göre Saint Honneur, onun sevdiği kadın olan Virginie'yi elinden almıştır ve Saint Honneur öldürülmelidir. İlk çatışma sahnede gözükme de Nicolas ve Saint Honneur arasındadır.

Düşmanlık/Sevdiği kadını elinden alması

Nicolas <-----> **Saint Honneur**

Nicolas ve Saint Honneur çatışmasında Anna kendisine başka bir taraf çizer ve çizdiği tarafı da kardeşine anlatmaya çalışır. Anna'ya göre Saint Honneur'un kabahati yoktur ve bir kız muvafakat etmezse bir erkek onu zorla alamaz. Virginie de Saint Honneur ile evliliğe razı olduğu için ve Nicolas'nın aşkına sadık kalmadığı için asıl kabahatli olan Virginie'dir. Nicolas, Anna'yı dinlemez, fikrinde kararlıdır ve Saint Honneur öldürülmelidir.

Saint Honnur/Virginie bahsinde kim
kabahatli

Anna <-----> **Nicolas**

Son çatışma yaşanırken Virginie'nin adamları Şövalye Jean ve Pierre gelir, Nicolas'yı kandırarak ormanın içine götürüp öldürür. Bu ölümden sonra metnin ana çatışması oluşur, Anna kılık değiştirir ve metin bu çatışma ile ilerler.

Melodram, yazarın sorgulanamaz değerlerini, dünya görüşünü seyirciye aktarmak amacıyla kaleme alınan türdür. Diyaloglar da yazarın seyirciye aktarmak ve onu eğitmek istediği konuda mesajını taşıyan araçtan başka bir şey değildir. Monologlar

da aynı işlevi görmektedir. Yazar kahramanını yalnız bırakarak durum değerlendirmesi yapmak, bu sahneye kadar yaşananlardan çıkarılacak fikirleri açıkladığı kısımdır.

*Monologlar yazarın, seyirci daha iyi anlasın diye doğrudan devreye girerek durum değerlendirmesinde bulunduğu, daha doğrusu çoğunlukla bilineni bir kez daha yinelediği, yapay ikilem yaratmaya çalıştığı veya kişinin duygu düşüncelerini açıkladığı, kimi zaman da merak uyandırma işlevi yüklediği ara kesitlerdir. Sahnede eylemsel veya devinime yönelik veri(e)meyen durumların sözsel olarak iletilmesi yöntemidir monolog, bu da eğitmen rolündeki yazar için pek de elverişli bir seçenektir.*²⁴⁵

Anna'nın kardeşi öldürüldükten sonraki tek başına kalınca söylediği uzun monolog yukarıda açıklanan duruma örnektir. Hacı-i Evvel 1. perdenin sonunda Anna'nın alacağı intikamı erkenden özetler, iyilerin kazanacağını, Virginie'den hem âşıkane hem de hayatına suikast ettirerek iki başlı intikam alacağını açıklar.

İntikam

Anna ←-----> Virginie

2. perde Virginie'nin uzun monoloğu ile açılır. Virginie, kötü kadın-iyi kadın savaşında karşıt tip olarak karşımıza çıkar. Şehvet düşkün ve iffetsizdir. Kocasını Saint Honneur'ü yakaladığı her fırsatta aldatır. Her seferinde de başları kesilen araçlara hiç üzülmeyen sürekli yeni araçlar bularak kocasını aldatmaya devam eder. Virginie'nin seyirciyle ilk teması da aşkı, cinselliği ve bencilliği üzerinedir.

*Virginie – ... Canım ne kadar görüşsem ne kadar konuşsam Şövalye Jan'a doymak mümkün değil. İmkânı olsa da her gün birleşsem, her gece birleşmeyi canım isteyecek. Ah ne fayda ki vâsıtayı kaybettik. Bizim Jül gittiğinden beri pek bir fena hale girdik.*²⁴⁶

Aracısı Jül'ü kaybeden Virginie, Madam Mandor'a yeni bir adam sipariş verir. Madam Mandor ona 19 yaşındaki Jeune Fier'i bulmuştur. Jeune Fier'in kimliği 3. perdenin sonuna kadar gizemini koruyacaktır. Jeune Fier, Anna'dan başkası değildir. İntikam alacağı kişinin en yakınında olmayı başarabilmiştir. Virginie, Jeune Fier'den

²⁴⁵ Çamurdan, *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*, 20.

²⁴⁶ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 149.

sadakat telkini yaptırır ve ona bir görev verir. Şövalye Jean'ı sedye ile ona getirmesini ve asla kocasına yakalanmamasını söyler. Jeune Fier bu görevde başarılı olur. İkinci perdenin genel hattı Jeune Fier karakterine hazırlıktır.

3. perdenin açılışında Saint Honneur öfkeli bir halde Jeune Fier'in karşısındadır. Karısı onu aldatırken yardımcı olduğu için öldürüleceğini ona söyler. Jeune Fier ise bir sırrı olduğundan bahseder ve yalnız kalınca kimliğini açıklar. Jeune Fier Anna'dan başkası değildir. O kardeşinin intikamı için kimlik değiştirmiştir. Virginie'ye yaptıklarını ödetmek için eski iki sevgili Saint Honneur ve Anna plan yaparlar ve Virginie'ye tuzak kurarlar. Saint Honneur, Şövalye Jan'ı hemen öldürtme emri verir. 3. perdede metni ileriye taşıyacak çatışma yoktur. Metnin ana çatışması olan intikam için bir hazırlık daha yapılmıştır.

4. perdede bütün düğümleri çözecek intikam kanlı bir şekilde Virginie'nin ölümüyle alınır. Melodram şiddeti meşru kılar. İyilerin kazanması için yapacağı her şey onların kazanmasına yardımcı olacağı için meşrudur. Eski âşıklar Anna ve Saint Honneur kavuşur.

Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti, zalimlerin, kötülerin kaybettiği, mazlum ve iyilerin kazandığı bir eserdir. Kötüler ölümle cezalandırılırken, iyiler huzur ve mutlulukla ödüllendirilir.

3.2.3.4.2. Düğümler ve Çözümler:

Tablo 3.3: Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti

1. Perde						2. Perde										3. Perde					4. Perde						
1. Meclis	2. Meclis	3. Meclis	4. Meclis	5. Meclis	6. Meclis	1. Meclis	2. Meclis	3. Meclis	4. Meclis	5. Meclis	6. Meclis	7. Meclis	8. Meclis	9. Meclis	10. Meclis	1. Meclis	2. Meclis	3. Meclis	4. Meclis	5. Meclis	1. Meclis	2. Meclis	3. Meclis	4. Meclis	5. Meclis	6. Meclis	
s. 139	s. 143	s. 144	s. 145	s. 146	s. 147	s. 149	s. 149	s. 150	s. 151	s. 151	s. 152	s. 154	s. 154	s. 156	s. 156	s. 158	s. 160	s. 166	s. 166	s. 167	s. 168	s. 169	s. 170	s. 172	s. 173	s. 174	
					1																						
						2																					
1. Anna'nın intikam alıp almayacağı																											
2. Jeune Fier'in kimliği																											

3.2.3.4.3. Şahıs Kadrosu:

Anna/Jeune Fier:

Oyunun başkişisidir. Nicolas'ın kız kardeşi ve Sait Honneur'ün eski sevgilisidir. Duygusal ve içli bir kız kardeş görüntüsü vermektedir. Nicolas'ya düşkündür, onun kederli halini sevmez. Sınıf farklılıklarının olduğu bir zamanda kardeşi ile kendisini “basbayağı” insan olarak nitelendirir. Sınıf farkından dolayı bir beyzade olan Sait Honneur'ün kendisi ile evlenmeyeceğini düşünür. Kardeşi ve sevdiği adam arasında kalır. Nicolas'nın Virginie'ye olan aşkıdan dolayı onu uyarır. Aşkına sadık olmadığı için Virginie'yi suçlar. Virginie kardeşini öldürdükten sonra intikam yemini ederek kılık değiştirir, Jeune Fier adını kullanır. Vaka boyunca bütün motivasyonu kardeşinin intikamını almaktır.

JEUNE FIER – Orasını ben kendim bilirim efendim. Eğer yalnız casusluğa hizmet edecek olsaydım şimdiye kadar haber vermeliydim. Lâkin ben gayet mukaddes bir iş için çalışıyorum. Besbelli Allah o mukaddes işimi onarmak istemiş ki ben size haber vermeden evvel siz bana sual ettiniz.²⁴⁷

İyilerin ve kötülerin savaşında zor olan bir göreve baş koymuştur. Bu zor görevi yürek sahibi adam için dünyada en büyük vazife olarak niteler. Alacağı intikamı mukaddes bir iş olarak görür.

Saint Honneur:

Oyunun sonunda sevdiğine kavuşacak âşık tipidir. Anna ile karşılaşana kadar aşkı ve kendisi hakkında anlatılanlar üstün körüdür. Derebeyi oğlu ve beyzadedir. Karısının çevirdiği bütün dolaplardan haberdardır. Harekete geçmek için bir itici güce ihtiyacı vardır. Bu itici güç karşısına çıkınca karısına karşı şiddet kullanmaktan geri durmaz ve karısının kendisini öldürmesini teşvik eder. Adaleti kendisine ziynet olarak görür. Kanun ve adaletin olmadığı bir zamana rast geldiğini bilir ve ona göre davranılması söyler.

Nicolas:

Anna'nın erkek kardeşidir. Virginie'ye âşıktır. Saint Honner'un sevgilisini elinden aldığı için onu öldürme planları yapar. Aşkından gerçekleri göremeyen bir şahıs

²⁴⁷ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 159.

profili çizmektedir. İnsan öldürmenin fena bir şey olduğunu bilir ama âşık adamın bu durumdan mazaretli olduğunu savunur. Anna'nın bir derebeyi kızının onu sevmeyeceği fikrine karşı çıkar; "gönül bu, isterse imparatorun kızı olsun. İki gönül bir olunca..."²⁴⁸ diyerek ondan farklı düşünür. Vakanın hemen başında öldüğü için derinlikli olarak işlenmemiştir.

Virginie:

Saint Honneur'un karısıdır. Oyunda kötüler tarafında bulunan şehvet düşkünü kadın tipidir. Kocasını aldatmaktan geri durmayan bir kadın olarak gösterilir. Yanındaki silahlı şövalyelerle yaşadığı aşklar sebebiyle birçok kişinin ölümüne sebep olmuştur. Nicolas'yı da öldürmesi için Şövalye Jean'a emir veren kişidir. Virginie seyircide acımasız, iffetsiz bir kadın izlenimi bırakır. Şövalye Jean'a aşkını cinselliği üzerinden tarif eder ve şehvet düşkünü biri olduğunu seyirciye gösterir.

*VİRGİNİE - ...Ömrümde bu kadar muhabbeti kimse hakkında hissetmedim.
Canım ne kadar görüşsem ne kadar konuşsam Şövalye Jean'a doymak mümkün
değil. İmkânı olsa da her gün birleşsem, her gece birleşmeyi de canım isteyecek.
Ah ne fayda ki vâsıtayı kaybettik.*²⁴⁹

Kötü yola düşmüş kadını ıslah etme gibi bir durum görülmez. Virginie oyunun sonunda silahla kendini öldürür. "Batılı yazarlar kötü kadını mahkûm edecek yerde, ona acırlar ve kurtarma olanakları ararlar."²⁵⁰ Namık Kemal *Akif Bey*'de, Ahmet Mithat Efendi ise *Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti*'nde kötü kadın karakterlere hiçbir şekilde merhamet göstermezler.

Madam Mandor:

Virginie'nin musahibesi ve onun hoş zamanlar geçirmesine yardımcı olan kadındır. Virginie'nin kocasını aldatmasında aracıları bulan kişidir. Jeune Fier'i de aracı olarak ilk gören ve sarayda işe alan kişidir. Jeune Fier'i şehvetle istemektedir. Virginie ile beraber Jeune Fier'in her şeyi Saint Honneur'e anlatmasından korktukları için Jeune Fier'den kendi el yazısıyla ihanet mektubu yazdırmasını isterler.

²⁴⁸ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 140.

²⁴⁹ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 149.

²⁵⁰ Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 153.

Şövalye Jean

Virginie'nin yasak aşk yaşadığı şövalyedir. Oyunun ilk perdesinde Nicolas'yı öldürmüştür. İyilerin ve kötülerin savaşında kötü tarafta yer alır. Saint Honneur'un gazabından kurtulamaz ve Şövalye Jules tarafından öldürülür.

3.2.3.4.4. Mekân ve Dekor:

Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti'nin vakası Fransa'da geçer. Ahmet Mithat Efendi'nin oyunu için mekân olarak Fransa'yı seçmesine dair Selim Nüzhet Gerçek şu açıklamada bulunmuştur.

*Ahmet Midhat Efendinin, “Açık baş, dolayısıyla de itirazlara uğradığı hatırlanırsa, bu üçüncü piyesinin kahramanlarına niçin frenk isimleri verdiği anlaşılır. Ahmet Midhat Efendi'nin bizdeki derebeylerini, mütegalibeleri kolaylıkla hırpalamak imkânını bulmak için bu çareye başvurduğu meydana çıkar. Netekim bu defa kimse itiraz etmemiştir.”*²⁵¹

Metin And da aynı konuya değinmiş ve yerli oyun yazarlarının kısıtlamalar içinde bulunduğunu belirtmiştir.

*Yerli oyun yazarları özellikle geleneksel aile düzeni bakımından büyük kısıtlamalar içindedir. Bunu yenmek için yazarlar ya yerli çevre ve kişileri çok sınırlı davranış ve durumlar içinde ele alıyorlar, ya da komuyu Avrupa veya Türkiye'deki Müslüman olmayanların yaşantılarına uyguluyorlardı. Ahmet Mithat Efendi'nin Avrupa'da Avrupalı kişilerle geçen **Ahz-i Sâr, Hükm-i Dil** gibi oyunları...”*²⁵²

Ahmet Mithat Efendi, eserinin önsözünde vakanın Fransa'da geçtiğini belirtmese vakanın Fransa'da geçtiğini gösteren ve mekânın oyuna ve karakterlere tesir ettiği bir işaret yoktur. Mekân, olay örgüsünün gölgesinde kalmış ve hiçbir şekilde mahalli renkler esere tesir etmemiştir.²⁵³

Mekânın, yazarın kahramanlar üzerindeki mesajını çözmede yardımcı olduğu yerler vardır. Eserde iyiler, yoksul halk doğa içinde deniz kenarında, açık ve güneş

²⁵¹ *Bir Jübilenin İntibaları Ahmet Midhat'ı Anıyoruz*, haz. Hakkı Tarık Us, (İstanbul: Vakit Matbaası, 1955), 81-82.

²⁵² Metin And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri* (Turhan Kitabevi: Ankara, 1983), 155.

²⁵³ Gıyasettin Ayaş, *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, 255-256.

ışığıyla tasvir edilirken kötüler, derebeyler ise mumlarla aydınlatılmış kapalı mekânlarda konumlanırlar.

Tiyatroda sahnelenebilir mekân kullanımı önemlidir. Ahmet Mithat Efendi birinci perdedeki deniz sahnesinde bu durumu göz ardı etmiştir ve bu da eserin sahnelenebilirliğini olumsuz yönde etkileyecek bir unsur olarak dikkati çekmektedir.

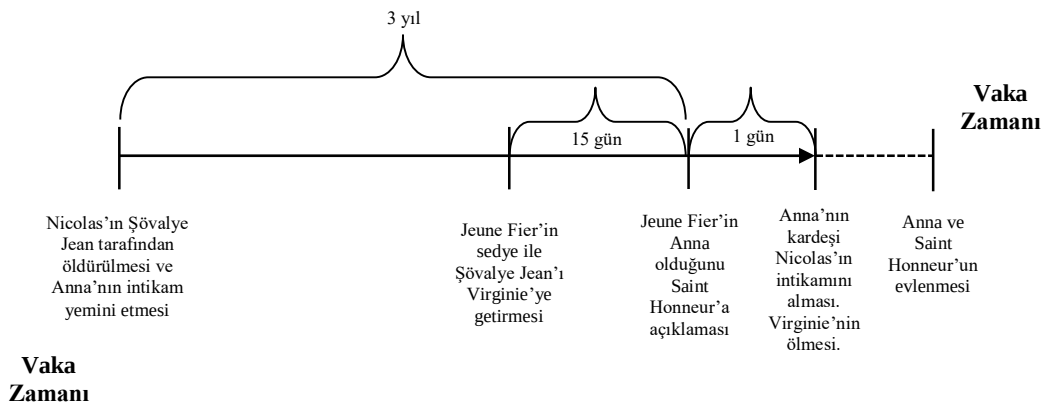
3.2.3.4.5. Zaman:

Ahmet Mithat Efendi'nin tarihsel zamanı açıkladığı tek tiyatro olma özelliğini taşıyan *Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti*'nde tarihsel zaman; Fransız Devrimi'nden önceki derebeylerin hüküm sürdüğü zamandır.

Yaşanan vaka ile ilgili zamana dair bilgiler Ahmet Mithat Efendi tarafından verilmemiştir. Zamana dair bazı ipuçlarını ancak kahramanların konuşmalarından bulabiliriz. Birinci ve ikinci perdede zaman gündüzdür. Üçüncü ve dördüncü perdede ise zaman gecedir ve aydınlatma olarak mum kullanılır.

Zaman metne yardımcı olmaz. Düz, kronolojik bir işlevi dışında metne katkıda bulunduğu yanı yoktur.

Şekil 3.3: Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti - Zaman



3.2.3.5. Anlatım Teknikleri ve Eserin Dili:

Ahmet Mithat Efendi oyunun ikinci perdesinde mektup tekniğini kullanmıştır. Madam Mandor daha önce kendisinin yazdığı mektubu Jeune Fier'e vererek

imzalamasını ister. Mektup, Saint Honneur olan bitenleri öğrenirse diye önlem olarak Jeune Fier Madam Mandor’a âşıkmiş gibi yazılmıştır. Mektup ilk önce Virginie tarafından ikinci perde sekizinci mecliste okunur. Saint Honneur tarafından ise dördüncü perde beşinci mecliste okunur. Madam Mandor ve Virginie özenle yazıp imzalattıkları mektup istedikleri sonuca ulaşamaz. Mektup iletişim için değil, Virginie ve Madam Mandor’un entrikaları için kullanılmıştır.

Ahmet Mithat Efendi’nin tiyatro eserlerinin en önemli özelliği dillerinin sadeliğidir. Oyunun yayımlandığı yıl Hâce-i Evvel’in diğer eserlerine bakılırsa onun “tiyatro dili” oluşturma gayretinde olduğu söylenebilir. Bu gayretin sebebi olarak Ahmet Mithat Efendi’nin daha önceleri Ortaoyunu izleyen halk kitlesine hitap etmesi gösterilebilir. *Ah-ı Sâr yahut Avrupa’nın Eski Medeniyeti*’nde Hâce-i Evvel’in sade ve duru dilinin bir yansıması olarak atasözü, deyimleri yoğun olarak kullanmıştır.

Atasözleri

İki gönül bir olunca samanlık seyran olur; “*Sen de amma tuhaf söylüyorsun ha! Gönül bu! İsterse imparatorun kızı olsun. İki gönül bir olunca...*” (s. 140)

Mazlumun ahı yerde kalmaz; “*Çok şükür muvaffak oldum. Mazlumun ahı yerde kalmak mürüvvet-i rübûbiyete muvafık düşmez.*” (s. 167)

Deyimler

Aklı başında olmak; “*Hay hay! Benim aklım başımda. Ben hükmederim ki bir kız muvafakat etmezse bir erkek onu zorla alamaz.*” (s. 142)

Boynunu bükmek; “*Efendim, karşınızda boynunu büküp durana bir kere dikkatlice baksanıza!*” (s. 160)

Canını dişine takmak; “*Sen bizim madama intisap ettiğin zaman canını dişine alıp da intisap etmişin.*” (s. 158)

Canını feda etmek; “*O zaman ise Jan’ı kaçırıp da sedye içine kendin girmiş olmaklığın bu yolda, tâ kendi canını fedaya kadar varmak değil midir?*” (s. 159)

Deli divane olmak; “*Madmazel birkaç defa kendisine haber göndermiş, o ise deli mi olmuş divane mi olmuş, ne olmuş, ...*” (s. 147)

Fırıldak çevirmek; “*Hattâ eslâfınızdan birisi güya bizi Sen Onör’e haber vermekle onun tarafından bir ihsana nail olacağını ümit ederek bir fırıldak çevirmeğe kalkışmıştı.*” (s. 157)

Gönlü ısınmak; “*...galiba çocuğa gönlü ısınmış olacak.*” (s. 151)

Göze almak; “*Artık her belâyı göze aldırmalı.*” (s. 154)

Gözleri kan çanağına dönmek; “*Silâhlı. Hele birisi haydut gibiydi. Gözleri kan çanağına dönmüş.*” (s. 145)

Günahına girmek; “*Onör şimdiye kadar üç, dört bî-günah adamınızın günahına girdi.*” (s. 150)

Kanına girmek; “*Fakat işin aslını arayıp taramak, beyhude bir bîgünahın kanına girmemek isterseniz bu kadar gazaba hacet yoktur.*” (s. 159)

Yakayı kurtarmak; “*Zaten heriflerin elinden yakamı kurtarabildiğime hâlâ inanamıyorum.*” (s. 146)

Yüreği acımak; “*Var dediğim adam ise henüz on sekiz, on dokuz yaşında bir çocuk. Doğrusu yüreğim acıyor.*” (s. 150)

Yüz karası; “*Dünyada yüz karalığı ne olduğunu bilmezken o yezit bana yüz karası oldu.*” (s. 164)

3.2.3.6. Anlatıcının Konumu:

Ahmet Mithat Efendi, *Ahz-ı Sâr yahut Avrupa’nın Eski Medeniyeti*’nde perdeler başlamadan önce kısa sahne betimlemeleri yapar. Bu kısa betimlemeler anlatıcı söylemine dönüşür ve oyun ilerledikçe doğrudan okuyucu/seyirci ile sohbet etme havasına bürünür ve oyunu meddah hikâyesi şekline sokar.

Oyunun başkahramanı da olan Anna henüz oyunun birinci perdesinde kardeşi Nicolas ile Virginie hakkında konuşurken diyalogun başında önce seyirciye/okuyucuya hitap eder. Devam eden cümlesini ise kardeşine söyler. Ahmet Mithat Efendi yukarıda açıkladığımız diyalogdaki seslenme durumlarını parantez içi açıklama ile verir.

NİCOLAS – Gerçekten mecbur oldun mu demek ne demek? Mecburiyetim hem elverdi hem de arttı. Çünkü iş yalnız Saint Honner’un sevdiğimi elimden almasından ibaret kalmadı. Madmazel Virginie ile olan maceramı kendisine mi

anlatmışlar ne olmuş, hasılı hem kendisi bana zulmettiği halde hem de canıma kasededecekmiş. Ben daha çabuk davranırsam, hem sevdiğimi hm de kendimi kurtarmış olacağım.

ANNA - (Gezinerek etrafa) Gördünüz mü olanlar kime oldu? Bana oldu bana! Bir tarafta sevdiğim, bir tarafta kardeşim! (Kardeşine) Bana kalsa...²⁵⁴

Ahmet Mithat Efendi “Tiyatro Nasıl Yazılır” başlıklı yazısının ‘Oyuncuların Tertib-i Vezaifi’ adlı bölümünde yazarın sadece oyuncuların söyleyeceği sözleri yazmasının yeterli olmayacağını belirtir. Hace-i Evvel, oyuncuların göstereceği hareketleri, oyun esnasında yapacağı görevleri hatta sağa sola atacağı adımları bile yazarın dikkatle ve önemle belirlemesi gerektiğini dile getirir.

Bir tiyatro oynandığı zaman oyuncuların yalnız söyledikleri sözler müellifin kaleminden çıkmış olmakla iktifa olunmaz. Göstereceği hareketleri dahi, icra edecekleri vazifeleri de müellif tertip ve tayin edecektir. Sağa sola atacağı hatvelere varıncaya kadar hep nazar-ı dikkat ve ehemmiyete alınacaktır.²⁵⁵

Ahmet Mithat Efendi, yukarıda açıkladığı gibi bütün oyunlarında oyuncuların atacağı adımları bile belirlemiş, sahnede sürekli gezen oyuncularını adeta kukla gibi yönetmiştir. “Tiyatro Nasıl Yazılır” yazısından çok daha önce yayımladığı oyunlarında bile sahnedeki oyuncuların atacağı adımlardan, hareketlerine kadar her şeyi belirlemiştir. Bu bağlamda Ahmet Mithat Efendi, tiyatroya dair görüşlerini eserlerinde uygulamıştır diyebiliriz.

3.2.4. Hükm-i Dil

3.2.4.1. Eserin Kimliği:

Hükm-i Dil, Ahmet Mithat Efendi’nin *Letaif-i Rivayat*²⁵⁶ eserinin 4. cildi olan *Gönül*²⁵⁷ adlı hikâyesinden tiyatroya tahvil edilmiştir. Eserin tiyatroya tahvilini Mehmet Rifat yapmıştır. Edebiyat tarihçilerimiz ve araştırmacılarımız, vaka ve konusu *Gönül* adlı hikâyesinin hemen hemen aynı olan *Hükm-i Dil*’i Ahmet Mithat Efendi’ye

²⁵⁴ Ahmet Mithat Efendi, *Bütün Oyunları*, 141.

²⁵⁵ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları I*, 134.

²⁵⁶ Ahmet Mithat Efendi, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın, (İstanbul: Çağrı Yayınları, 2000)

²⁵⁷ “Gönül” hikâyesi *Letaif-i Rivayat*’ın 4. cildi olmasına karşı eserdeki altıncı hikâyedir. 4. cilt “Mihnetkeşan”la birlikte 1871 yılında neşredilmiştir.

atfetmişlerdir. Ahmet Bozdoğan eserin tiyatroya uyarlamasının Manastırlı Mehmet Rıfat tarafından yapıldığını söyler.²⁵⁸

3.2.4.2. Eserin Özeti:

Poul, Fransa'da Kont Döbaraval'ın bahçıvanıdır. Kontun kızı Margerit'e âşık olan Pol soylu biri olmadığı için üzülür ve kendini talihsiz olarak görür. Bir gün Pol bahçedeyken Margerit'in musahibesi olan Luiz gelir. Pol, Margerit'e çiçek takdim etmek istediğini ama haddi olmadığını söyler. Luiz ise Margerit'in her gece Pol'ü düşündüğünü söyler. Pol inanmak istemez çünkü soylu biri değildir. O sıralarda Margerit sohbet eden Pol ve Luiz'in yanına gelir. Margerit, Pol'den kendisine bir demet çiçek yapmasını ister. Pol ikilinin yanından uzaklaşınca Luiz ve Margerit sohbet ederler. Luiz, Pol'ün asilzade olmadığı için kavuşamayacaklarını Margerit'e söyler. Margerit ise böyle düşünmemektedir. Ona göre insanlar arasında bir fark yoktur ve herkes Allah'ın kuludur. Pol çiçek demeti ile gelir ve Margerit'e takdim eder. Luiz, Pol'ün namuslu ve terbiyeli bir insan olduğuna kanaat getirir. Pol bir gün bahçe kapısı önünde otururken Ogüst önünden geçer. Pol hiçbir şekilde istifini bozmadığı için Ogüst belindeki kılıcı çeker Pol'ün üzerine hışım eder. Pol, kılıcın iki eliyle kırar kenara atar. Kapıcı gelip ona mektup verir. Luiz onu bir odaya kapatır gece vakti Margerit gelir. İkili birbirine aşkını itiraf eder. Margerit Pol'a asaletin önemli olmadığını bütün insanların eşit olduğunu anlatır. Margerit ve Pol özgürce yaşayabilecekleri Amerika'ya kaçmak için anlaşır. Pol ve Margerit bir aylık bir yolculuğun sonunda gemiye binecekleri yer olan İspanya'nın Kadiks liman şehrine gelirler. Bir köy otelinin salonunda beklerken Margerit'in babası Kont ve annesi Finet gelir. Finet iki genç âşığın yanında yer alır. O da asillik konusunda kızı gibi düşünmektedir. Kont durumu tahlil eder ve Pol'ün şerefli, ahlaklı biri olduğuna kanaat getirir. Pişman olduğunu söyler iki genç âşık babasının elini öper.

3.2.4.3. Eserin Muhtevası:

Oyunun muhtevasında Batı toplumlarında görülen sınıf ayrımının yanlışlığı anlatılmaktadır. Bir kontun kızı olan Margerit bu tezin savunucusudur ve bahçıvan

²⁵⁸ Ahmet Bozdoğan, "Ahmet Midhat'a Atfedilen Bir Eser Hükm-i Dil ve Manastırlı Mehmet Rıfat", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 14, (2003):117-125.

Pol'a âşıktır. Margerit kendisini uyarmak isteyen Luiz'ye karşı çıkar bütün insanların eşit olduğundan ve herkesin tek bir Allah tarafından yaratıldığından bahseder.

MARGERİT – Ne demek? Cümlemizi bir Allah yaratmadı mı? Cümlemiz anâsır-ı erbaadan mürettep değil miyiz? Hepimizde cevher-i insaniyet müsavi değil mi? Hiç insanın büyüğü küçüğü eşrefi ednâsı olur mu? Bu fikir cühelâya mahsustur. Bizim kanımız mukaddestir diyen herifler cühelâdan ibarettir. Asilzadelerin kanı mukaddes de pespayelerin çürük mü? Bir pespaye asilzadelerden ziyade ulüvv-i cenab, istikamet-i tab' olamaz mı? Hem de efendim bizim asalet die iftihar ettiğimiz şeref, ibtidadan kazanana racidir. Ben filanın oğluyum demek ne fayda verir. İnsan işte ben filanım diyebilmeli, bir adam kendi nam ve unvanıyla iftihar etmeli.²⁵⁹

Margerit asaleti kötü bir adet olarak görür. Ona göre bir insan asil olabilir ama yüksek ahlaklı değilse o insan kötüdür. Kont, Döbervil'in oğlu ve Pol arasında bir kıyas yapar ve halktan pespaye biri olan Pol ile evlenerek bir bahçıvan karısı olmakla bahtiyar olacağını söyler.

MARGERİT – Ben gönlümün sahibesiyim. Her şeyi gözüme alırım, kanun-ı tabiatı muhafaza ederim. Elbette böyle bir esassız âdetten kurtulurum. Ne demek bu asilzade imiş, öteki pespaye imiş, hep Allah'ın kulu. İşte Pol ve Kont Döbervil'in edepsiz oğlu. Sen ikisini de bilirsin, hangisine zevce olmak alâdır. Varsın anam, babam o edebisize vereceğiz diyerek sayıklasınlar. Ben bir bahçıvan karısı olmağla kendimi bahtiyar sayarım.²⁶⁰

Margerit'in arkadaşı Luiz de Pol'ü tanıyınca asaletin gereksiz bir şey olduğuna karar verir. Namuslu ve edepli olan Pol'ü Luiz'ye bağışlaması için dua eder. Çünkü Pol pespaye halktan biri de olsa gösterilen iltifatlar karşısında şımarmamış aksine daha da tevazu göstermiştir.²⁶¹

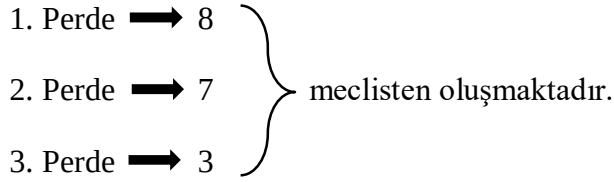
²⁵⁹ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 195.

²⁶⁰ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 185.

²⁶¹ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 188.

3.2.4.4. Eserin Yapısı:

Hükm-i Dil üç perdelik bir melodramdır. Bu üç perdeyi teşkil eden on sekiz meclis bulunmaktadır.



3.2.4.4.1. Olay Örgüsü:

Birinci perde Pol'ün uzun monoloğu ile başlar. Sahne açılır açılmaz oyunun mahiyeti hakkında neler olacağını bize anlatan bu monologta Pol, yalnızlığını, Allah'ın kendisine de bir eş yarattığından bahseder. Margerit'e olan aşkını da kendine itiraf eden Pol, asil biri olmadığı için Margerit'e koca olamayacağını söyler.

Luiz, Pol'ün yanına gelir. Luiz ve Pol çiçekler ve bahçe hakkında konuşmaya başlarlar. Luiz'in aklında bir plan vardır. Pol'ün Margerit'e karşı olan hisselerini öğrenmeye çalışır. Pol, Luiz'nin söyledikleri karşısında şaşkına döner çünkü Margerit de ona âşıktır ve her gece onu düşünmektedir.

Margerit de bahçeye gelir. Pol, Margerit'e bir demet çiçek hazırlamak için bahçenin diğer tarafına gider. Oyunun ilk itici güce sahip çatışması burada yaşanır. Luiz ile Margerit arasında yaşanan çatışma sınıf ayrımı üzerinedir. Luiz, Margerit ile Pol'ün izdivacının olmayacağını düşünür çünkü Pol asilzade değildir.

Sınıf farklılıkların evliliğe etkisi

Margerit ←-----→ **Luiz**

Pol elinde bir demet çiçek ile gelir. Çiçeği Margerit'e takdim eder. Pol ve Margerit arasındaki konuşmanın şahidi olan Luiz, Pol hakkında fikir sahibi olur ve onu yakından tanır. Pol bu sefer de Luiz için çiçek hazırlamaya gider. Luiz ve Margerit yalnız kalır. Yaşanan çatışma Luiz'in söyledikleri ile sona erer. Pol'ün şerefli, tevazu sahibi biri olduğunu görünce bütün fikirleri değişen Luiz'nin izdivacının gerçekleşmesi için dua eder. Pol geri gelir. Herkes vedalaşır ve Luiz ile Margerit sahneden ayrılır. Pol, Margerit'in aşk dolu bakışının arkasından bir müddet bakar. Pol yalnız kalınca Margerit'in kendisine duyduğu aşktan mutlu olur.

İkinci perdede Pol bahçe kapısı önünde yaslanmış bir halde görülür. Margerit'i düşünen Pol'ün önünden asilzade olan Ogüst geçer ama Pol fark etmez. Ogüst kendisine hürmet göstermedi diye Pol'ün üstüne hücum eder. Belinden kılıcını çıkardığı an Pol elinden kılıcı alır ve kırıp kenara atar. Ogüst'ü kovan Pol, sınıf farklılıklarından doğan acımasız düzene eleştiri getirir. Yaşanan fiziksel çatışmayla aksiyon yükseltilmeye çalışılmıştır.

Sınıf farklılıkları

Pol <-----> **Ogüst**

Bahçeye giren Pol'e kapıcı bir mektup verir. Luiz de sahneye gelir ve Pol'ü köşkün karanlık bir odasına götürür. Pol neden odaya götürüldüğüne anlam veremez biraz bekledikten sonra Margerit gelir. İkili arasında sınıf ayrımı, asalet, namus üzerine konuşur. Margerit, birbilerine kavuşmak için kaçmaları gerektiğini anlatır. Margerit'i Pol'ün kılıcını kırdığı asilzade Ogüst ile evlendirmek isterler. Margerit ile Pol ertesi akşam güneş battıktan üç saat sonra köşkün arkasında buluşmak üzere ayrılırlar. Margerit ve Pol önce İspanya'nın Kadiks limanına oradan da Amerika'ya kaçacaktır.

Üçüncü perdede Margerit'in babası Kont Braval ve annesi Finet ilk kez sahnede görünür. Anne ve baba evden kaçak çocuklarının arkalarından gidip onu bulmak için İspanya'ya kadar gelmişlerdir. Kont Braval ve Finet arasında yaşanan çatışmanın mahiyeti yine sınıf farklılıkları üzerinedir. Kont Braval Paris'in birinci sayılanlarından iken artık namussuz olduğunu düşünür çünkü kızı pespaye bir adam ile kaçmıştır. Kont Braval, karısına Paris'e geri dönüp hiç kimseye bir şey söylememe teklifini yapar ama eşi kabul etmez. Gerekirse Amerika'ya kadar gideceklerini söyler.

Asalet/sınıf farklılıkları

Kont Braval <-----> **Finet**

Kont Braval bu mecliste acımasız bir tutum içerisinde. Asaletini korumak için kızının seyahatte öldüğünü, Luiz'yi de kovup İngiltere'ye gittiğini söylemek ister. Kont asla ve asla Amerika'ya gitmek istemez çünkü orada onu kimse tanımayacak ve sıradan bir adam olacaktır. Kont ve Finet yatmak için odalarına gittikleri sırada Pol ve Margerit gelir. İkili sohbet ettikleri sırada Kont ve Finet gelirler.

Margerit babasını görünce Pol'ün belinden kılıcı kavrar ve göğsüne dayar. Margerit babasına ne olursa olsun Pol'den vazgeçmeyeceğini, onu çok sevdiğini söyler. Pol de araya girip kızıyla bir aydır yolculuk yaptıklarından ve ahlaka mugayir hiçbir harekette bulunmadığından bahseder. Finet, Kont'u sakinleştirmeye çalışır, Pol'ün iffetli biri olduğunu söyler. Yolcular da Pol'ün ahlaklı biri olduğunu anladıklarına kanaat getirir. Kont yumuşar ve iki âşık babalarının ellerini öper. Kont siz birbirinizinsiniz diyerek onları sevindirir. Kont Braval'in, fikirlerindeki ani değişim kahramanın iyi işlenmediğine işarettir. Çözümün başarılı olması için ilginç ve bir o kadar seyircinin çözüme inanması gerekir. Mantıksal yolda ilerlemeyen seyirciyi hiçbir şekilde doyurmayan Kont Braval'deki ani değişimin hiçbir inandırıcı yanı da yoktur.

Hükmi-i Dil'deki sürekli tekrar eden aynı çatışmalar aksiyona yardımcı olamamıştır. Vaka'da aksiyonel bir doruk noktası gerçekleşmemiştir. Eserin ön kapağında yazan “neticesi sürurlu tiyatro” ibaresi de oyunda gizem ve merak unsurunu yok etmiştir. Düğümlerin de vakaya istenilen şekilde hizmet etmemesi de eklenince ortaya başarısız oyun çıkmıştır.

3.2.4.4.2. Düğümler ve Çözümler:

Tablo 3.4: Hük-i Dil - Düğümler ve Çözümler

1. Perde								2. Perde							3. Perde		
1. Meclis	2. Meclis	3. Meclis	4. Meclis	5. Meclis	6. Meclis	7. Meclis	8. Meclis	1. Meclis	2. Meclis	3. Meclis	4. Meclis	5. Meclis	6. Meclis	7. Meclis	1. Meclis	2. Meclis	3. Meclis
s. 181	s. 182	s. 184	s. 184	s. 186	s. 188	s. 188	s. 189	s. 190	s. 190	s. 191	s. 192	s. 193	s. 193	s. 193	s. 199	s. 201	s. 204
1	●						→								2	●	→
															3	●	→
1. Pol'ün aşkına karşılık bulup bulamayacağı 2. Kont Braval ve Finnet'in Pol ve Margerit'i bulup bulamayacağı 3. Kont Braval'in evliliğe izin verip vermeyeceği																	

3.2.4.4.3. Şahıs Kadrosu:

Pol:

Kont Braval'in köşkünde bahçivandır. Soylu bir insan olmadığı için aşkına karşılık bulamayacağını düşünür. Onu gören herkes ne kadar namuslu ve ahlaklı olduğunu görür. Aşkı için doğup büyüdüğü memleketini terk edecek kadar cesurdur. Oyunun iki başkişisinden biridir. Margerit onun karakterini; “Madam ben Pol’ü çok tecrübe ettim, pek iyi anladım. Kendisinde terbiyece hiçbir kusur bulamadım. Fikri, akli, fiili, kavli, hep âli, mert, cesur, şehbaz. Elhâsıl bütün güzel huyları câmidir.”²⁶² şeklinde izah eder.

Margerit:

Kont Braval'in kızıdır. Pol’e âşıktır. Aşkı için Amerika’ya kaçma planı yapar ve evden kaçar. Zeki olduğu kadar cesur bir kadındır.

*MARGERİT – Ben kocamın asaletiyle iftihar etmem. Zira kocamın o asaletini kazanmış olan ceddine varmıyorum. Eğer kendisinde bir ulüvv-i cenab görürsem onunla müftehir olabilirim. Hem de efendim vaktimiz böyle müzakereler ile geçirilecek vakit değildir. Asıl işimize bakalım.*²⁶³

Sınıf ayrımı konusunda soylu insanlardan farklı düşünür. İnsan olan herkesin tek bir Allah tarafından yaratıldığını ve kimsenin kimseden üstün olmadığını savunur.

Luiz:

Kont Braval'in evinde bulunan Margerit'in sohbet arkadaşıdır. Pol ve Margerit arasındaki aşka ilk başta sıcak bakmasa da Pol’ü tanıyınca âşıkların kavuşmasını ister. Doğru olana hakkını verecek biridir.

Kont Braval:

Margerit'in babası. Sıradan insan olmayı kendi gururuna yediremeyecek bir görünüm çizmektedir. Asaleti için öz kızından bile vazgeçecek biri gibi görüntü çizse de vakanın sonunda gençlerin aşklarına onay verir.

²⁶² Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 188.

²⁶³ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 195.

Finet:

Margerit'in annesi. Kont'un eşi. Kızı gibi o da sınıf ayrımını eleştirir. Görüldüğü ilk andan itibaren kızı için çabalar. Kont Braval'in evliliğe onay vermesi için ikna eden kişi odur. Sadece son perdede görünmesi nedeniyle derinlemesine öğrenemediğimiz bir şahıstır.

3.2.4.4.4. Mekân ve Dekor:

Oyun Fransa'da büyük bir köşkün bahçesinde başlar. Kısa şekilde tasvir edilen mekânlar oyunun sahnelenmesine engel teşkil etmez. İkinci perde yine aynı bahçede başlar ama kasrın bir odası ve uzun uzadıya bir sokakla genişletilmiştir. Üçüncü perdede ise vaka İspanya'da bir köy otelinin salonuna taşınır.

Mekân detaylandırılmamıştır. Perdelerin başlangıcında kısaca tasvir edilmiştir. Oyunun sahnelenmesine engel olacak mekânlar tercih edilmemiştir. *Gönül* hikâyesinin son bölümünde Kont Braval ve Finet, iki genç aşığı, Pol ve Margerit'i, Amerika'ya giden gemide bulur. *Hükm-i Dil*'de ise son perdede İspanya'da bir köy otelinin salonunda buluşma gerçekleşir. *Gönül*, tiyatroya uyarlanırken sahnelenmeyi engelleyecek mekânlardan deniz ve gemi yerine İspanya'da köy oteli tercih edilmiştir.

Mekânı söylemin belirleyici bir unsuru olarak düşünürsek Ahmet Mithat Efendi'nin roman, hikâye ve tiyatrolarında sınıf farklılıkları ve asalet gibi konuları işlerken mekân olarak Avrupa'yı seçmektedir. Orhan Okay bu durumu şu şekilde izah eder: "Onun hiçbir yerli romanında izdivaca mani asâlet veya sınıf farkı bahis konusu değildir. Çünkü Osmanlı cemiyetinde sınıf farkları olmamıştır."²⁶⁴

Dekor kullanımında ise birinci perdenin sonunda yemek çanı çalar ve yemek yemek için Pol içeri girer. Birinci perdede büyük bir kasrın bahçesinde geçen sahnelerdeki çiçek demetleri göze çarpan dekorlardır. Dekorların sahneye büyük oranda hizmet edeceği düşünülmektedir.

²⁶⁴ Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, 187.

3.2.4.4.5. Zaman:

Şekil 3.4: Hük-m-i Dil - Zaman



3.2.4.5. Anlatım Teknikleri ve Eserin Dili:

Metnin sade ve akıcı bir dili vardır. *Gönül* hikâyesinin son bölümü Amerika'ya gidecek olan gemide geçer. *Hük-m-i Dil*'de ise gemide geçen bölümler İspanya'da otelde geçer. Tiyatroya uyarlamasında Kont Braval ve Finet kendini gemide zannedip dinlenmek için “kamaraya” gidelim der. Uyarlamayı yapan kişi kahramanları otelde odalarına götürmesi gerekirken “kamaraya” götürmüştür.

3.2.4.6. Anlatıcının Konumu:

Ahmet Mithat Efendi, “Kemal-i vakar ile Rub'ı tebessümle, Nîm tebessümle” gibi sahne direktifleri vererek kahramanına güleceği yerde nasıl güleceğine dair yazar anlatıcının konumundan faydalanmıştır.

MARGERİT – (Arkasına bakarak) Aman... O kim?... (deyip Pol'ün belinden meçi kavrayıp göğsüne dayar.) Babam.

POL – (Elinden yakalayarak) Ne oluyorsun?

KONT – Kızım! Muhafazası uğrunda feda-yı canı göze aldırдыңın saadeti yine bu divanelikle kaybetme. Her bir arzuna muvafakat edeceğim.

FİNET – (Hâli görerek) Aman Kont. (Düşer bayılır. Yolcular koşarak ayıltmaya savaşırlar.)

POL – Mösyö Le Kont Siz merak etmeyiniz, bileği bendedir. Nefsine suikast edemez.

MARGERİT – Bırak Pol, bırak.

KONT – Aman Pol Aman. (Finet ayılır, Hepsi birden Margerit'i alıp birlikte otururlar).²⁶⁵

Ahmet Mithat Efendi tarafından uzun sahne direktifleri vererek oyuncuların sahnede söyleyecekleri replikler dışında yapmaları gereken davranışları da bilir.

3.2.5. Çengi yahut Daniş Çelebi

3.2.5.1. Eserin Kimliği:

Ahmet Mithat Efendi, 1294/1877 yılında yazdığı *Çengi* adlı romanını 1301/1884 yılında *Çengi yahut Daniş Çelebi* ismiyle tiyatroya dönüştürür. *Çengi yahut Daniş Çelebi*'nin müziklerinin bestelenmesi, nazım bölümlerinin yazılması ve rejisörlerinin belirlenmesi hakkında bilgi vermek gerekirse;

Türk tiyatrosunun gelişiminde önemli bir role sahip olan ve Türk tiyatrosunun yaşadığı gelişmelere ve buhranlara şahit olan, sahneye ilk kez 1877 yılında Güllü Agop Efendi yönetimindeki Gedikpaşa'da çıkan Ahmet Fehim Efendi'nin hatıralarından öğrendiğimize göre, *Çengi yahut Daniş Çelebi*'nin operet haline dönüşmesinde dönemin önemli isimlerinden Bestekâr Haydar Bey ve Mualim Naci'nin imzası vardır. Ahmet Fehim işsiz kaldığı bir süreçte vapurda arkadaşının “Al oku” diye verdiği Ahmet Mithat Efendi'nin *Çengi* oyununu aceleyle karıştırır ve çok beğenir. Hemen Haydar Bey'e gider oyunu beraber okurlar. Haydar Bey; hazır bir iki güftesi olan eserin bazı düzeltme eklerle iyi bir operet olacağını ama yazarı ile görüşüp anlaşılması gerektiğini söyler. Ahmet Fehmi ertesi gün Ahmet Mithat Efendi'yi matbaasında ziyaret eder ve anlaşılır. Hemen Haydar Bey'i bulup üçü birden Mithat Efendi'nin Beykoz'da Akbaba semtindeki çiftliğine giderler. “Üçüncü Gedik Paşa” dönemi işte böyle başladı diyen Ahmet Fehim, *Çengi yahut Daniş Çelebi*'nin yazılış serüvenini şu şekilde anlatıyor:

Mithat Efendi, garip bir adamcağızdı. Doğu kültürünü çok iyi bilen bir yazardı. Fazla gösterişi sevmezdi... Çiftliğe gittiğimizde Muallim Naci de geldi. Mithat Efendi'nin, sahne tekniği ve oyunlar üstüne oldukça bilgisi vardı. Haydar Bey

²⁶⁵ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 204.

ise, alafranga musikide, kompozisyonda çok iyiyd... Alaturka nağmeleri alır armonize ederdi. Mithat Efendi ile ben oyunun mizansenisiyle, Haydar Bey bestesiyle, Naci Bey de manzum parçalarıyla uğraşmaya başladık. Bu iş için Akbaba'da tam bir ay kaldık... Birinci Rejisör Minakyan, ikinci rejisör bendim. Bu, Mithat Efendi'nin isteği ile olmuştu. Sonunda Çengi'yi Gedikpaşa'da sahneye koyabildik; oyun çok beğenildi, devamlı olarak oynanmaya başladı.²⁶⁶

Çengi yahut Daniş Çelebi 1884 yılında Gedikpaşa Tiyatrosunda ilk defa sahnelenir.²⁶⁷ Metin And *Tanzimat ve İstibdat Dönemi Türk Tiyatrosu* kitabında Çengi yahut Daniş Çelebi'nin 1884 yılında Fasulyeciyan ve Osmanlı Tiyatrosunda oynandığı bilgisini verir.²⁶⁸ Metin And bir diğer kitabı olan *Türk Tiyatrosunun Evreleri* kitabında ise Çengi'nin Ahmet Fehim Heyet'i Temsiliyesi tarafından oynandığı bilgisini verir ancak hangi tiyatro sahnesinde oynandığı bilgisini vermez.²⁶⁹ Çengi yahut Daniş Çelebi'nin türü komedyadır.

3.2.5.2. Eserin Özeti:

Saliha Molla, Anadolu'dan İstanbul'a gelmiş cinci, efsuncu, büyücü bir kadındır. Oldukça zengin olan Saliha Molla, halk bahusus kadınlar arasında anlatılan rivayete göre kızın birini cinlerden kurtarmış, cini de bir sürahi içine hapsedip, ağzını da lehimlemiştir. Saliha Molla sürahiye tam denize atacakken cin yalvarmış; "Aman bana kıyma sana define haber edeyim" demiş. Saliha Molla buna razı olmuş ve Ayastefanos'ta bir yerde define olduğunu cinden öğrenmiş. Bir Hıdırellez gecesini tılsımlı yerde yüreyen köpeği gördükten sonra köpek kurban ederek defineye ulaşmış.

Daniş Çelebi de Saliha Molla'nın Anadolu'dan İstanbul'a gelirken kundakta getirdiği tek oğludur. Daniş Çelebi, daha beşikte iken tılsım, efsun, cin büyü şeytan sözlerini annesinden ninni arasında işitir. Daniş Çelebi doğuştan mütecennidir. Daniş Çelebi'ye annesi okuma yazma öğretmiştir ancak *Elf Leyle ve Leyle* ve Aziz Efendi'nin *Muhayyelat*'ından başka bir şey okumamıştır. Aklını Kafdağı, cin, peri, büyü, efsunla oynatmış, gerçeklikten kopuk bir düş dünyasında yaşar. Bir akşam kibardan bir zat olan Engürüsizâde ve onun dalkavuk arkadaşları hanelerinde fasıllarla eğlenirken Daniş

²⁶⁶ Ahmet Fehim, *Sahnede Elli Sene* (İstanbul: Mitos&Boyut Yayınları, 2002), 20.

²⁶⁷ Durgun, *Ahmet Mithat Efendi ve Edebiyat*, 35.

²⁶⁸ And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 457.

²⁶⁹ And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, 309.

Çelebi de konağa gelir. Daha önce anlaşılan ev sahipleri Daniş Çelebi'ye oyun oynamaya başlar. Engürüsizâde'nin ve dalkavuk arkadaşlarının oyundaki amacı, aklını hepten yitirmiş olan Daniş Çelebi'nin perilere, büyülere, cinlere olan inancıyla istihza edip hoşça vakit geçirmeye çalışmaktır. Engürüsizâde'nin cariyesi de oynanacak oyunda başrolde. Bu cariyeye çok iyi şarkı söyleyip dans edebilen zeki, bir o kadar da fettan bir kızdır. Cariyeyi peri yaparlar, Daniş Çelebi kızın sadece kendine görüldüğüne inanır. Peri'nin güzelliğiyle daha ilk görüşte aklını yitiren Daniş Çelebi kendisinin üzerinde mühr-i Süleyman bulunduğu için Peri'yi görebildiğini söyler. Peri, bir ara Daniş Çelebi'yi de görünmez yaptığını söyler. Konuklar da oynanan oyunun başarıya ulaşması için yardımcı olurlar. Gecenin sonunda Daniş Çelebi Peri'yi de yanında götürmek isteyince ortalık kızıdır. Engürüsizâde her şeyin latife ve oyun olduğunu söylese de Daniş Çelebi inanmaz yaygarayı koparır. İkili boğaz boğaza gelip kavga edeceği sırada Saliha Molla gelir ve cariyeyi satın alır. Saliha Molla'nın Peri'yi satın almasındaki amacı budala ve cin, peri, büyüye kendini kaptırmış şekilde yaşayan oğlunu avutmaktır. Peri'den de oğlunu avutmasını isteyen Saliha Molla'nın keyfi yerindedir. Peri, çengi kızlarla fasıllar düzenler, onları gökkuşağı altından geçirip kıza dönüştürmüş numarası yapar. Daniş Çelebi bunların hepsine inanır. Peri, Daniş Çelebi'yi yanılsama dünyasında yaşatmaya devam eder. Saliha Molla ölür. Daniş Çelebi'nin Dilferah adında Arap dadısı vardır. Daniş Çelebi'nin bu durumundan şikâyetçidir ve Peri'den kurtulma planları yapar. İlk önce Daniş Çelebi'ye annesinden kalan zümrütlerin ve altınların bir bir eksildiğini anlatan Dilferah, Daniş'in büyüye ve sihre inandığını bildiği için Şeyh Martuvani'den okunmuş diyerek kara saplı bıçak verir ve Peri'yi öldürmesi için ikna eder. Ancak Peri her şeyin farkındadır. O gece Dilferah'a verdiği kahve ile onu uyutan Peri, Dilferah'ı kendi yatağına yatırır. Daniş Çelebi, uzunca bir müddet duraksar ve korku eşliğinde Peri'yi bıçakladığını düşünerek yataktaki kişiyi öldürür. Durumu fark edince Peri'nin periliğine hepten inanır ve korkar. Peri ise evden kaçmayı zaten aklına koymuştur. Çengi kızlarla beraber önce siyah, sonra kırmızı en sonda da beyaz elbise giyerek raks ederek, bale yaparak konaktan ayrılır. Daniş Çelebi; "Peri! Peri! Bensiz nereye? Beni de al, beni de burada bırakma! Beraber uçalım!" diye arkalarından koşar.

3.2.5.3. Eserin Muhtevası:

Ahmet Mithat Efendi, *Çengi yahut Daniş Çelebi* adlı tiyatro eserinde *Açıkbaş*'ta olduğu gibi peri, büyü, cin, efsun, batıl inançları gibi konuları ele almıştır ancak eserini

teşkil eden kahramanı da eğitim meselesi üzerinden inşa etmiştir. İnci Enginün bu konuda şu açıklamada bulunur: “Dıştan bakıldığında batıl inançları anlatan bu oyunun ruhu, yanlış eğitimden doğan sonuçların gösterilmesidir.”²⁷⁰

Çengi yahut Daniş Çelebi’de Hace-i Evvel bireyi aşan bir durumun komik öğelerini sergilerken kendi tezini savunur. Osmanlı halkının hayatın her alanında düşünme eylemlerinden örülü bir temelden değil inançlarla örülü ağların zemininden beslendiğini düşünen Hace-i Evvel bu yüzden halkı eğitmek, onlara düşünme yollarını göstermek ister ve batıl itikadi inançları terk etmelerini söyler. *Açıkbaş*’ta dönemin İstanbul’unun cin, peri, efsun, üfürükçü hoca gibi bâtıl itikatlara nasıl inandığını Fettan Efendi’nin dilinden uzun uzun anlatan Hace-i Evvel, *Çengi yahut Daniş Çelebi*’de ise bu durumu Engürüsü ve Yahni Kapan’a yaptırır.

... Derler ki: Kibardan bir zatın kızını cinler teshir eylemiş, okutup tedavi etmek üzere Saliha Molla’ya götürmüşler. Saliha hangi efsunu okuduysa kızı teshir etmiş olan cinniye derzencîr olduğu halde huzuruna getirmiş. Cinni, kızı her ne kadar tahlis edeceğini vaad ile kendi halâsını da istidâ eylemişse de Saliha Molla buna razı olmayıp mutlaka cinniye bir sürahi içine koyup ağzını lehimledikten sonra deniz dibine atmağa kalkmış...

YAHNİ KAPAN – Ne söylüyorsunuz Allah’ı seversiniz? Masal mı söylüyorsunuz?

ENGÜRÜSİ – Masala benzer bir şey ama halk bahusus kadınlar bu yoldaki masallara ne kadar inanırlar bilmez misini?²⁷¹

Saliha Molla’yı uzun anlatan Ahmet Mithat Efendi, onun cin, peri, efsun, büyü masalları ile çevresine yaptığı kötülüğün yanında öz oğluna yaptığı kötülükten de bahseder. Saliha Molla oğlunu küçüklükten itibaren cin, peri, efsun hikâyeleriyle, “aman destur”, “tuh tuh tuh iyi saatte olsunlar” sözleriyle evhamlı ve korkak şekilde yetiştirmiştir. Daniş Çelebi’nin ruh sağlığı zarar görmüş, fikriyatı ve akidesi bozuk olduğu ve cin, peri, kızları hikâyelerinden başka bir şey bilmediği için hayatını yürütemez hale gelmiştir.

²⁷⁰ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 28.

²⁷¹ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 214.

ENGÜRÜSİ – ... İşte Daniş Çelebi Saliha Hanım'ın Anadolu'dan kundakta olarak getirdiği dâr-ı dünyada bir tek oğludur. Şu halde ben haber vermeksizin siz anlayabilirsiniz ki bu çocuk tılsım, efsun, sihir, cin, şeytan, sözlerini daha beşikte ninni arasında validesinden işitmeğe başlamıştır.

YAHNİ KAPAN – Demek çekirdekten mütecennin.

ENGÜRÜSİ – Öyle ya! ... Bahusus ki Saliha Hanım'ın hânesi sâir hânelere de kıyas kabul etmez. Orası sihir, efsun pazarı, cin, peri karargâhıdır. Hânesinde misafir bulunduğu zaman çocuk taşra çıkmak istedikçe misafirlere gösteriş olmak için validesi “aman oğlum! Destur diye çık. Zira her taraf cinnilerle, perilerle dolmuştur. Sofanın hangi tarafına iğne atsan yere düşmez. Şayet birisini incitirsen sonra fenalığını çekersin” dermiş ki çocuk bu lakırdıları hep tamamına dinlermiş.²⁷²

Ahmet Mithat Efendi'ye göre bahsedildiği gibi eğitim/terbiye gören birinin “budala” olmaması garip olurdu. Ona göre eğitim her şeyden önce gelir ve doğru eğitim de ailenin çocuğuna vermesi gereken en önemli kazanımdır. Sadece okuma yazma öğretmek eğitim verilmeyeceğini *Çengi yahut Daniş Çelebi*'de anlatan Hâce-i Evvel doğru eserler ile hemhâl olmayan zihin belli bir süre sonra zarar görür düşüncesindedir. Daniş Çelebi'yi de bu tezini ortaya koymak için oluşturmuştur. Daniş Çelebi'ye annesi okuma yazma öğretmiş ancak bu talim ve terbiye onun zihin dünyasını daha da bulandırmış, tecennününü eksiltmemiş daha da arttırmıştır. Çünkü Daniş Çelebi, *Elf Leyle* ve *Leyle* ve Aziz Efendi'nin *Muhayyelât*'ından ve cin, peri, büyü, dev hikâyesinden başka bir şey okumamıştır.

ENGÜRÜSİ – Fakat bizim Daniş Çelebi öyle eciş bücüş değildir. Biraz yerden yayma ise de oldukça tenasübü vardır. Hem de validesi kendisini okutmuş yazdırmış. Ama bu talim ve terbiye biçarenin tecennününü eksiltmeyip bir kat daha arttırmış. Zira Elfül Leyle'den Aziz Efendi Muhayyelât'ından dev, cin, peri hikâyelerinden başka bir şey okumamış.²⁷³

Daniş Çelebi'nin cinnet derecesi gittikçe artmaktadır. Kendi hakikat kozasında yaşayan oğlunu çocukluktan beri yanlış yolda eğiten Saliha Molla, Daniş Çelebi'nin cinnetin marazı arttıkça ona fikren ve vehmen ilaç sayılabilecek mühr-i Süleyman

²⁷² Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 214-215.

²⁷³ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 215.

uydurarak oğluna cin, peri firkasının kendisine râm olacağı yalanını söyler. Daniş Çelebi de annesinin sözüne inanır ve boyunda mühr-i Süleyman taşıdığını zanneder. Bize batıl itikatların, cin, peri, efsun büyü masalları ile büyüyen bir çocuğun düşeceği komik durumları oldukça canlı şekilde sergileyen Hace-i Evvel devrin sosyal hayatını da bize yansıtır.

ENGÜRÜSİ – O tedbiri bakınız nasıl bulur. Bir gün Yeni Cami avlusuna gidip otuz paralık bir bakır mühür üzerine mühr-i Süleyman resmettirdi. Bunu oğluna getirip “oğlum Daniş! Hani ya sana Muhayyelât-ı Aziz Efendi’den “Asilêin hikâyesini okutmadım mıydı? Hani o hikâyede Şehzâde bir hazine içinde mühr-i Süleyman’ı bulmuştu da o mührün sâyesinde havas ile bütün cinlere, perilere galip gelmişti. Aklına geliyor ya? İşte oğlum o mühür budur. Bunu al, daima üzerinden ayırma. Bu senin üzerinde bulundukça cinden, periden korkma, cümlesi sana râm olurlar diye Daniş Çelebi’ye verir.”²⁷⁴

Verdiği uyduruk mühr-i Süleyman ile bir nebze de olsa oğlunu avutan ve sakinleştiren Saliha Molla ortalık kızışınca sakin kalıp, kaostan düzen çıkarabilmektedir. Saliha Molla’nın Engürüsü ve Yahni Kapan’ın oğluna yaptığı latifenin sonuna gelip Daniş Çelebi’ye Peri’yi satın almasındaki tek amaç psikolojisi bozulan oğlunu Peri’nin eğlendirmesi, avutmasıdır. Saliha Molla bu konuda Peri ile de anlaşma yapar.

SALİHA – Ben o Arabın terbiyesini veririm kızım! Sen merak etme. Hem seninle beraber olduktan sonra Daniş Çelebi’yi istediğimiz gibi cinler, periler âleminde eğlendirerek zabtedebiliriz.

PERİ – Hanım nineciğim! Hiç ben sizin emrinizden dışarı çıkar mıyım? Siz ne söylerseniz, ben öyle hareket ederim.”²⁷⁵

Peri her şeyin farkındadır. Saliha Molla’nın yalan söylediğini bilir. Zevk ve sefa yaşamının devamı ve oğlunun zabtı için söylediği martavallara devam etmesi gereken Saliha Molla Peri’yi sürece ortak eder. Peri, Saliha Molla’nın onu kullandığı gibi Daniş Çelebi’yi zevk ve sefa hayatını sürdürmek için kullanır. Ahmet Mithat Efendi, meczup hale düşen bireyin başına neler gelebileceğini, kötü insanlar tarafından nasıl

²⁷⁴ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 216.

²⁷⁵ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 229.

kullanılacağını gözler önüne serer. Daniş Çelebi'nin annesi Saliha Molla tarafından kandırıldığı Peri'nin ağzından uzun monologta şu sözlerle ifade edilir:

PERİ- (Fevkalhad müstehziyane bir tavırla) Ben de karışmağa başladım ha! Aklına şaşayım cadı! Bende öyle martavallara gelecek surat var mı? (Kapiya kadar gidip ve açıp yine ileriye gelir.) Hinzır cadı, bugün ne kadar yumuşak! Benden canını bile esirgemezmiş. Hah hah hah ha! Gergûvâni ile tılsım kaynatacaklar da bu tatlı diller, bu güleç yüzler, ipek kadifeler hep onun için. Sen bu şeytanet yoluna giderken ben geliyordum cadı! Budala oğlunu artık bir şeyle zapt edemediğinden, zavallı divaneyi benim yalancıkdan periliğimle aldatışım, cadının menfaatine pek muvafık geldi. Neme lâzım benim! Ben yiyeyim, içeyim, giyineyim, kuşanayım, gülüp oynayım, zevk ve safa edeyim de ne olursa olsun! Zaten cadının aradığı da bundan ibaret değil mi?...²⁷⁶

Ahmet Mithat Efendi, hemen hemen bütün edebî eserlerinde araya girmelere, bilgi vermelere rastlanır. Tiyatronun anlatım tekniğinin farklı olmasından dolayı Ahmet Mithat Efendi'nin sesini pek duyamayız ama yine bir şekilde seyircisine ulaşmak için tiyatronun anlatım tekniklerinden faydalanır. Kahramanlarını yalnız bırakarak çok sık şekilde uzun monologlara yer verir. Tanzimat dönemi tiyatro yazarlarından; “Namık Kemal ile Şemseddin Sami “Kendi kendine” veya “Yalnız” olarak adlandırırken Ahmet Mithat genelde “Etrafa” sözcüğünü yeğler.”²⁷⁷ Bu uzun monoglar seyirci olayı daha iyi anlasın, gelişimi, aksiyonu, vaka içinde olan biteni kısa bir özetle yeniden dinlesin diye ilk dönem tiyatro yazarlarının başvurduğu bir yöntemdir. Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerindeki eğitici, terbiye edici rolüne yardımcı olan bu monologlar oldukça elverişlidir. Hace-i Evvel, Daniş Çelebi'nin ruh durumunu, bozuk psikolojisini seyirciye aktarmak için Peri'ye, Daniş Çelebi'nin fareyi ifrit olarak görmesinden sonra, yukarıda anlatılan türden bir monoloğa başvurur.

PERİ – (Etrafa) Aman Yarab cinlerle perilerle korkutulan, şeytanlara umacılara ürkütülen, efsunlara simyalara, tılsımlara inandırılan insanın vehmi ne derecelere varıyormuş! Bahçede gördüğü fareyi dev kadar büyüyecek bir ifrit sanmak vehmiyle şu gösterdiğim yerde hiç yoktan bir de fare tevehhümüne başladı. Gözlerini bile gördü. Gözlerinin cehennem gibi parladığını bile haber

²⁷⁶ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 230-231.

²⁷⁷ Çamurdan, *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*, 20.

*verdi. Halbuki ne fare var ne de gözleri parlıyor. Böyle aklen naklen akılsız şeylerle berbad edilen şu çocuğa acınmaz mı?*²⁷⁸

Daniş Çelebi'yi kendisine tayin edilen hakikatten uzak hayatından kurtaracak kişi Dilferah'tır. O, Daniş Çelebi'nin ne hale getirildiğini yakinen gözlemler. Sürekli “Çocuk zaten budala iken, zaten cin, peri, hikâyeleriyle akli başından alınmışken büyük hanım bir de Peri kızı diye bir aşüfte getirmiş, zavallı budalayı, kaynana, gelin bir olarak çıldırttıkça çıldırtıyorlar”²⁷⁹ diye ortalıkta gezinir. Ancak Daniş Çelebi'yi düştüğü zor durumdan o da kurtaramaz.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Çengi yahut Daniş Çelebi*, kendi isimlendirmesiyle milli oyununda, And'ın isimlendirmesiyle müzikli oyununda, dil ve üslup sanatkarlığı yoktur. Daniş Çelebi'nin düştüğü komik durumların yer yer canlı anlatılması, kahramanınızı *Don Quijote*'tan parodisini yapıyorsanız ve eserinizi komedi havası vererek teşkil ediyorsanız önemlidir. Karakterleri tanıtırken yer alan uzun monologlar halk hikâyesi anlatan meddahı andırmaktadır. Bu uzun monologlar esere, devinim ve eylem temelli form olan tiyatrodan daha ziyade tahkiye edilen roman havası katmıştır. Tiyatro tarihi açısından önem arz edecek tek bir yanı vakanın *Don Quijote* uyarlaması/parodisi olmasıdır. Metin Ahmet Mithat Efendi'nin öğretici ve yetiştirici üslubuyla birlikte yüzeysel kalmıştır. Daniş Çelebi'nin psikolojik travmasını derin tahlil edebilecek kadar bilmemiz, biraz da yazar anlattığı için biliyoruz gösterdiği için değil.

3.2.5.3.1. Türk Halk Edebiyatı ve Geleneksel Türk Tiyatrosu Unsurları:

Çengi yahut Daniş Çelebi'nin müzikli olmasından dolayı içerisinde dört adet nazım parçası vardır.

Birinci perde başlamadan önce muzikanın Hicazkâr taksim ve peşrevi çalar. Hemen sonra Peri perde arkasından şu şarkıyı söyler.

Merhamet kıl şehâ

Etme artık cefa

Sensiz olmaz sefa

²⁷⁸ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 235.

²⁷⁹ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 229.

Olma bizden cüda

Gel bana gel bana

Âşıkım ben sana

*

Nâz u işven yeter

Etme hâlim beter

Ver sana serteser

Kalmasın gam keder

Gel bana gel bana

*Âşıkım ben sana*²⁸⁰

Ahmet Mithat Efendi, yukarıdaki nazım parçasını şarkı olarak nitelendirse de biçim ve tür yönünden daha çok dörtlükler halinde kavuştakları iki dizeden oluşan türküyü andırmaktadır.

Peri, Daniş Çelebi'nin kendisine inanmasını kesinleştirmek için, birinci perde beşinci mecliste, bentleri üçlüklerle kurulan kavuştakları iki dize olan türkü okur.

Ben bir periyim cinsim latîftir

Çehrem güzel endamımın nahiftir

Raksa gelince pâyım hafiftir

Ben bir periyim ben bir periyim

Cin kızlarının en serveriyim

Nağmemle vecde gelmekte her can

Raksımla âlem olmakta şâdân

Gözden olurum gâhîce pinhan

Ben bir periyim ben bir periyim

*Cin kızlarının en serveriyim*²⁸¹

²⁸⁰ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 211.

²⁸¹ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 225.

Dilferah'ın planına karşı plan yapan Peri onu ölüme terk ettikten sonra yanındaki kızlarla beraber şu güfteyi okur.

*Kapkara renkli
Uzun etekli
Bir türlü renkli*

*Cinniyiz cinni!
Dadıya ninni!*

*

*Raksında tâir
Ruh gibi sâir
Her şeyde mâhir*

*Cinniyiz cinni!
Dadıya ninni!*

*

*Dadımızmış azmış
Bizlere kızmış
Şimdi de sızmış*

*Cinniyiz cinni!
Dadıya ninni!²⁸²*

Danış Çelebi, Peri'yi öldürdüğünü zannedip dadısı Dilferah'ı öldürdükten sonra Peri ve yanındaki kızlar her bölümden sonra elbiselerini değiştirerek şu güfteyi okurlar.

*Kapkara renkli
Uzun etekli
Bir türlü renkli*

Cinniyiz cinni!

²⁸² Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 243.

Dadıya ninni!

*Cinler sevişti
Renkler değişti
Daniş de şaştı*

*Cinniyiz cinni!
Dadıya ninni!*

*Tılsım saçalım
Artık uçalım
Şundan kaçalım*

*Cinniyiz cinni
Dadıya ninni²⁸³*

Ahmet Mithat Efendi, geleneksel nazım şekillerinden faydalanarak sahnenin kurgusunu ve olay örgüsünü zenginleştirmiştir.

Eski seyirlik oyunlarımızdan olan çengi, bale sanatı gibi dramatik özelliği olan sahne dansıdır. Osmanlı zamanında büyük sanat değeri taşıırken gitgide bozulmuştur.²⁸⁴ Zenginlerin, çengiler yüzünden bütün mal varlıklarını harcayıp döktükleri bilgisini veren Metin And; Osmanlı zamanında bale ve çengi arasındaki ilişkiden şu şekilde bahseder:

*Kimi dansçılar sözsüz konulu dramatik oyunlar da çıkarırlardı. Bu bakımdan bunları bale temsiline benzetebiliriz. Nitekim 1524 yılında İstanbul'da İtalyan azınlığın verdiği, klasik bale tarihi için önemli bale temsilinde, Türk çengilerinin de dans ettiklerini biliyoruz. Bugün birçok seyirlik oyunumuz gibi bunlar da tarihe karışmıştır.*²⁸⁵

²⁸³ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 246, 247, 248.

²⁸⁴ Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu* (İnkılâp Kitabevi: İstanbul, 1985), 208-210.

²⁸⁵ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, 217.

Ahmet Mithat Efendi, müzikli bir oyun kaleme alırken geleneksel seyir oyunlarımızdan olan çengiye eserine konu edinmiştir. Peri, çengi sanatında hünerli ve müzikte iyi eğitim almış biridir. Peri oyunun müzik ve dans sahnelerinin geçişinde çengilik yapar.

*Ya herif beni yarın haraç mezat satarsa? Elimde... daha doğrusu ayağымda sanatım var. Benim yarı hünerime, yarı marifetime nail olanlar, kol kol çengilik ederek keyiflerine, zevklerine bakıyorlar. Ben de kendime dört arkadaş tedarik etmişimdir. Şu son gece bizim budala Daniş'e bir perilik daha göstereyim de artık periliğe nihayet vereyim, alıp başımı gideyim!*²⁸⁶

Ahmet Mithat Efendi'nin dramaturjisinde geleneksel unsurların en yoğun olduğu tiyatro eseri *Çengi yahut Daniş Çelebi*'dir.

3.2.5.3.2. Metinlerarasılık:

Metinlerarasılık kavramı, 1960'lı yıllardan sonra edebiyat eleştirilerinde ve çözümlemelerinde zorunlu bir aşama olarak görülmüştür. Kısaca çok seslilik olarak tanımlanan metinlerarasılık aynı zamanda bir yeniden yazma işlemi olarak algılanabilir.

*Her söylemin başka bir söylemi yinelediğini her yazınsal metnin daha önce yazılmış olan metinlerden ayrı olarak yazılamayacağını, her metnin açık ya da kapalı bir biçimde önceki metinlerden, yazınsal gelenekten izler taşıdığını savunan yeni eleştiri yanlıları onun alıntısız özelliğini göstermeye uğraşırlar.*²⁸⁷

1960'lı yıllardan sonra edebiyat araştırmalarında yoğun olarak kullanılan metinlerarasılık postmodern edebiyatın bulduğu bir teknik değildir. Değişik adlar altında Antik Yunan'dan beri varolan metinlerarasılık kavramına taklit deniliyordu.²⁸⁸

Metinlerarasılığın son yüzyıldaki tarihçesi şöyle özetlenebilir: Rus Biçimcileri metnin özgülüğünü savunurken tarihsel ve sosyolojik ve psikolojik verilerden yola çıkarak metni açıklamayı reddederler. İlk evrede yapıt dışı unsurlara yer vermeyen Rus Biçimciler daha sonraki zamanlarda ise bu görüşlerinden vazgeçerler.²⁸⁹

²⁸⁶ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 242.

²⁸⁷ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* (Ankara: Öteki Yayınevi, 2000), 17-18.

²⁸⁸ Kubilay Aktulum, "Edebiyat Eleştirisi Konuşmaları 2: Kubilay Aktulum-Metinlerarasılık", (28.02.2024), <https://www.youtube.com/watch?v=VvY7YWmNcMM&t=266s>

²⁸⁹ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, 19-20

*Victor Şkolovski bir yapıtın başka yapıtlarla ilişkilendirilerek ele alınması gerektiğini, bir yapıtın biçiminin ve gelişiminin (biçimsel olarak) algılanmasının ancak onun ve başka yapıtlara göre başka yapıtlara göre, başka yapıtların alanına sokularak gerçekleşebileceğini, biçimcilerin iç dinamiğinin bu gelişimin izlenmesiyle anlaşılabilirliğini savunur.*²⁹⁰

Rus Biçimcilerin bu görüşü metinlerarasılık kuramının temelini oluşturur ve metinlerarasılığın adını zikretmeden varlığını dolaylı olarak kabul ederler.²⁹¹

Metinlerarası kavramının yaratıcısı Kristeva kabul edilse de kavram Mihail Baktin'in söyleşimcilik adını verdiği kurama dayanır.

*Tüm önemine karşın Baktin'in çalışmalarının Batı'da çok geç tanındığını hemen ekleyelim. Nedeni ise, yapıtlarının Rusya'da kolayca yayımlanamaması, yayımlandıkları zaman da kuramcının V.N. Volochinov ve P.N. Medvedev gibi başka adlar kullanmasıdır. Yaklaşık kırk yıl sonra Kristeva'nın, Baktin'in çalışmalarını Fransa'da tanıtmasıyla, söyleşimcilik kuramı metinlerarası adıyla yeni bir kılığa sokularak Batı eleştiri söylemine uzun bir gecikmenin sonrasında yoğunlukla benimsenen bir kavram olarak sokulmuştur.*²⁹²

Baktin'in söyleşimci yöntemi tarihsel olguyu kabul eder.²⁹³ “çünkü yazınsal biçimlerin dinamizmini izleyebilmek, bu biçimleri geçmişin olguları arasından gözlemleyebilmek için tarihsel olguyu da göz önünde tutmak gerekir.”²⁹⁴

Metinlerarasılık kavramı, bir metnin kendisinden önceki metinlerle etkileşimi, ilişkisi olarak açıklanabilir. Gürsel Aytaç metinlerarasılığı şöyle tanımlar:

*İster edebî ister teknik, hiçbir metin dışı tam kapalı olmadığı görüşüyle edebî metnin dokusuna hem edebiyat alanından hem de başka alanlardan metin parçaları katılabildiğinin, böylece de dilin bütüncül deney olma niteliğinin ortaya konmasıdır.*²⁹⁵

²⁹⁰ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, 20-21.

²⁹¹ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, 21.

²⁹² Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, 25.

²⁹³ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, 26.

²⁹⁴ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, 25.

²⁹⁵ Gürsel Aytaç, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi* (İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2016), 215.

İki eser arasındaki benzerlikleri keşfetmek hem yazar hem de araştırmacılar için keyifli bir süreçtir. Özgünlük hiç etkilenmemek değildir. Asıl önemli olanın etkilenmeler sonucunda nasıl ve ne kadar yeni bir şey ortaya koymaktır.²⁹⁶

Ahmet Mithat Efendi, *Çengi*'yi modern romanın ilk örneği sayılan Cervantes'in *Don Quijote*'undan, Türk toplumunun ahlak ve geleneklerine uygun bir şekilde parodi yoluyla uyarlamıştır. Hace-i Evvel *Çengi*'de alt metin olarak da Giritli Aziz Efendi'nin *Muhayyelat-ı Aziz Efendi* adlı eserini kullanmıştır.²⁹⁷ Ahmet Mithat Efendi, okuyucularının *Don Quijote*'un tercümesinden Avrupa halkı kadar lezzet alamayacağını düşündüğü için eseri tercüme etmediğini ifade eder:

*... Eğer karilerimiz Don Kişot hikâyesinden Avrupa halkının aldığı kadar lezzet alabileceğini itikat etseydik Don Kişot'u İstanbul'a getirmek değil, belki Cervantes'in hikayesini baştan başa tercüme ederdik. Lâkin bu hikâyenin hakkıyla ve lâyıkıyla zevkini çıkarmak Avrupa'da ezmine-i mutavassıta âdât ve etvârını ve bahusus şövalyeler tarihiyle, bir de bunlara isnat edilen hikâyât-ı garibeyi bilmeye mütevakkıf olduğundan ve bunlar bilinmedikçe Don Kişot hikâyesinin bir zevki çıkmayacağından tercüme külfetini ihtiyara mecburiyet görülemez.*²⁹⁸

Don Quijote, okuduğu şövalye romanlarının etkisinde kalarak hayal dünyasında yaşayan biridir. Ahmet Mithat Efendi'nin *Don Quijote*'u parodileştirdiği karakter ise okuduğu ve annesinden dinlediği cin, peri, tılsım, simya kitaplarının etkisinde kalan ve o hayal dünyasında yaşayan Daniş Çelebi'dir. Hace-i Evvel kaleme aldığı *Çengi*'nin sadece *Don Quijote* hikâyesi olmayacağını Osmanlılık ahlâk ve etvârı dâhilinde teşkil edeceğini romanın hemen başında ifade eder. *Çengi* romanı geleneksel halk hikâyesinden modern romana geçişte önemli bir kilometre taşıdır:

Ahmet Mithat Efendi'nin halk hikâyeciliğinden, cin, peri, tılsım gibi efsaneye dayalı anlatılardan romana geçişte önemli bir dönemeçtir. Buna benzer bir durum Cervantes'in şövalye hikâyelerinden modern romana geçişte önemli bir basamak olarak görülen Don Quijote romanı için de geçerlidir. Cervantes'in

²⁹⁶ Aytaç, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, 97.

²⁹⁷ Serkan Özdemir, "Modern Türk Romanında Parodi" (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2019), 92.

²⁹⁸ Ahmet Mithat Efendi, *Çengi-Kafkas-Süleyman Muslı*, haz. Erol Ülgen, Fatih Andı, (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000), 7.

yapıtı nasıl ki epikten romana geçişi temsil etmekteyse, Ahmet Mithat Efendi'nin de aslında *Çengi*, Hasan Mellah, Hüseyin Mellah gibi romanlarla yapmaya çalıştığı şey geleneksel halk hikâyeciliğinden aldığı malzemeyle Batılı anlamda modern bir roman yaratmaya çalışmaktır. Bunun yolu ise yerli malzemeyle Batı romanlarını taklit ederek yeni anlatım teknikleri bulmaktır.²⁹⁹

Hace-i Evvel, *Çengi*'nin sadece birinci bölümünü *Çengi yahut Daniş Çelebi* adıyla tiyatro haline getirmiştir. Romanda yer alan üç farklı eğitim anlayışını da eleştiren Ahmet Mithat Efendi'nin eserini tiyatroya dönüştürmedeki başarısını ve oyunun bütünlük taşıdığını İnci Enginün şu şekilde açıklar.

Midhat Efendi bir romandan nasıl oyun çıkarılacağını gerçekten iyi bilir. *Çengi* romanında birbirinden üç farklı eğitim tarzı vardır. Birisi Daniş'e uygulanan, onu gerçek hayattan koparan batıl inançlarla eğitmek, ikincisi hayatını çengilikle kazanan Peri'nin kendi oğluna sefahatin kötülüğünü anlatmak amacıyla onu, eğlence hayatıyla tanıştıtararak işe yaramaz bir adam hâline getirmesidir, üçüncüsü ise Peri'nin oğlu Ali'nin sevdiği genç kıza, kızın babasının uyguladığı eğitimidir. Baba kızını evden çıkartmaz ve kimse ile görüştürmez. Ahmet Midhat bu tür eğitimi tabiata aykırı bulur. Çok uzun olan romanda Ahmet Midhat bu üç eğitim tarzını da zararlı görür. Ama eserinden bir oyun çıkartmaya kalktığında ölçüsünü tam tutturarak sadece birinci bölümü oyunlaştırır. Oyun böylece bir bütünlük taşır.³⁰⁰

Çengi yahut Daniş Çelebi'nin olay örgüsü tek vaka etrafında kurulan eser olması bakımından *Çengi* romanına göre daha bütünlük taşır. *Çengi* romanındaki üç farklı hikâyenin varlığı ve hikâyeler bittikten sonra bambaşka roman okuyormuşçasına devam eden metin, her ne kadar romanın sonunda bütün hikâyeler birleşse de, okuyucuya bütünlüklü bir yapı sunmaz.

Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerini *Don Kişot* ile kıyaslamak ve karşılıklı okumak için *Çengi yahut Daniş Çelebi* adlı tiyatro eseri *Çengi* romanından daha uygundur. Romanın ilk bölümünün sonunda Daniş Çelebi ölür ve diğer üç bölümde anlatılanlar Peri'nin Daniş Çelebi'den olan çocuğu Cemal'in "ilk bölümdekinin aksine son derece ciddi bir tavırla anlatılan hikâyesidir. Dolayısıyla romanın son üç bölümünün

²⁹⁹ Özdemir, "Modern Türk Romanında Parodi", 93.

³⁰⁰ İnci Enginün, "Ahmet Midhat Efendi ve Tiyatro", 153-154.

Don Kişot'u hatırlatan herhangi bir tarafı yoktur.”³⁰¹ Üç perdeden oluşan tiyatro eserinin tamamı ise *Don Kişot*'un parodisi, uyarlamasıdır. *Çengi* romanı ve tiyatrosunu kıyaslayacak olursak; Ahmet Mithat Efendi, üç perdelik *Çengi yahut Daniş Çelebi* piyesini, *Çengi* romanının birinci bölümünü, “İstanbul’da Don Kişot”, nerdeyse değişiklik yapmadan tiyatronun anlatım ve gösterim tekniklerini göz önünde bulundurarak yeniden yazmıştır. Roman ve tiyatronun kendine özgü anlatım tekniklerinin olmasından kaynaklanan iki metin arasında bazı farklılıklar bulunmaktadır. *Çengi*’de Peri’nin Daniş Çelebi’den hamile kalması tiyatro eserinde yoktur. Tiyatro eseri Daniş Çelebi’nin Peri’yi öldürdüğünü zannederek dadısı Dilferah’ı öldürmesi ve gerçeği geç de olsa fark ederek aklını yitirmesiyle biter. Romanda ise Peri’nin Daniş Çelebi’yi terk etmesinden sonra olanlar okuyucuya anlatılır. Olay üzerinden aylar yıllar geçse de Daniş Çelebi’nin aklı başına gelmemiştir. On bir sene daha yaşadığı halde kimseyle görüşmeyen Daniş Çelebi’nin cinnet rahatsızlığı şiddetlenir ve bir gün kendisini asar. Facia yaşandığı zaman konakta on beş yaşında oğlu Cemal Bey vardır. Romanda diğer üç bölümde anlatılan hikâyeleri en son birbirine bağlayacak kişi Cemal Bey’dir. Romanda bölümlerin her birinin farklı roman/kısa hikâye/novella olmasından ve başka hikâyeler anlatması en son birbiriyle ilişkilendirilmesi sebebiyle bütünlüklü bir yapı görülmez ancak tiyatrodaki durum tam aksi yöndedir. Tiyatrodaki üç perdeye yayılmış vaka, dönemin önemli birkaç isminin de yardımıyla, Hacı-i Evvel’in kendi adlandırmasıyla “müzikli oyun” haline tahvil edilmiştir.

3.2.5.4. Eserin Yapısı:

Çengi yahut Daniş Çelebi üç perdelik bir komedidir. Bu üç perdeyi oluşturan on dokuz meclis vardır. Oyunun birinci perdesinin ikinci meclisinden sonra üçüncü meclise geçilmemiş ikinci meclis tekrar etmiştir. Dizgi hatası olarak kabul ettiğimiz bu durum yüzünden birinci perdede meclislerin düzeninde kayma olmuştur. İkinci perdede de üçüncü meclisten sonra dördüncü meclise geçilmemiş üçüncü meclis tekrar edilmiştir. Yani ikinci perdede dördüncü meclis yoktur. Yeni harflere aktarılmış iki baskıda³⁰² da

³⁰¹ Fazıl Gökçek, *Küllerinden Doğan Anka* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020), 132.

³⁰² *Ahmet Midhat Efendi’nin Tiyatroları*, haz. İnci Enginün, (İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1990), Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, haz. İnci Enginün (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998).

ve 1301/1884 yılında risale şeklinde neşredilmiş eski harfli metinde de mezkûr iki hata mevcuttur.

- | | | | |
|----------|---|---|---------------------------|
| 1. Perde | ➡ | 7 | } meclisten oluşmaktadır. |
| 2. Perde | ➡ | 8 | |
| 3. Perde | ➡ | 4 | |

3.2.5.4.1. Olay Örgüsü:

Hace-i Evvel *Çengi yahut Daniş Çelebi*'nin olay örgüsünde karmaşık bir yapı sunmaz. Basit bir vaka üç perdede anlatılmış. İkinci perdeden üçüncü perdeye geçişte bir zaman kırılması yaşanmış Saliha Molla ölmüş ama bu seyirciye/okuyucuya aktarılmamıştır.

Birinci perde için diğer iki perdeye hazırlık aşaması, “serim”, diyebiliriz. Perdenin açılmasıyla vakanın bize neler göstereceğini Engürüsü anlatmaya başlar ve Hace-i Evvel kendi yarattığı şahsın dilinden diğer kahramanları tanıtır. Tanıttığı kahramanlar sırayla sahneye gelir. Vakayı teşkil eden Daniş Çelebi, metnin hem komik ögesi hem de taşıyıcı gücüdür. Engürüsü'nin ağzından onun hayatından bahsedilirken komik öğeler sergilenir. Birinci perdenin dördüncü meclisinde sahneye çıkan Daniş Çelebi'ye yapılacak olan latife sahnede önem arz eder. Zihni zaten bulanık olan Daniş Çelebi, Peri'yi görür görmez hepten aklını yitirir. Mühr-i Süleyman taşıdığı için Peri'yi sadece kendisinin gördüğüne inanır. Aynı perdenin birkaç meclis öncesinde Daniş Çelebi'yi Engürüsü'ye uzun anlattırarak seyirciye hazırlayan Ahmet Mithat Efendi, Daniş Çelebi'nin hakikatten uzak, kendi hayal dünyasında yaşadığı izlenimini canlı ve bir şekilde ortaya koyar. Birinci perdede oyunu ileriye götürecek anlatımdaki/gösterimdeki bütün itici güçler sahneye konmuştur: Diyolag, raks-şarkı ve çatışma. Perdenin sonunda ise Daniş Çelebi ile Engürüsü arasında Peri yüzünden yaşanan ilk çatışma ile oyunun aksiyonunda ilk kırılma yaşanır. Yaşanan çatışmayı sonlandıran ve düğümü çözen kişi Daniş Çelebi'nin annesi Saliha Molla'dır.

Peri'ye sahip olma

Daniş Çelebi <-----> **Engürüsü**

İkinci perde Peri ile Salih Molla arasında geçen diyaloglarla başlar. Salih Molla, oğlunu eğlendirmesi ve avutması için Peri'ye telkinlerde bulunur ve bir nevi ikili anlaşma içerisine girer. Peri ise Daniş Çelebi'nin dadısı Dilferah'ı Saliha'ya şikâyet eder. Ahmet Mithat Efendi, Peri'nin ağzından Dilferah'ın “Çocuk zaten budala iken, zaten cin, peri, hikâyeleriyle akli başından alınmışken büyük hanım bir de Peri kızı diye bir aşüfte getirmiş, zavallı budalay, kaynana, gelin bir olarak çıldırttıkça çıldırtıyorlar” cümlesini söyleterek sonraki perdelere yaşanacak durumu önceden seyircisine/okuyucusuna hissettirmeye çalışır. Birinci meclisin hemen sonunda Peri yalnız kalır ve seyirciye, okuyucuya daha önce bahsettiğimiz tarzdan bir bilgilendirme, vakayı özetleme durumuna gireceğini dile getirir. Ahmet Mithat Efendi bu tarz bilgilendirmelerini, değerlendirmelerini bütün tiyatro eserlerinde yapmaktadır. Dilferah'ın ileride eserdeki konumunu da bize gösterecek olan bu giriş bölümünde Dilferah da sahnede görünür ve vakanın ikinci çatışması yaşanır.

Daniş Çelebi'nin akıl sağlığını bozma

Peri <-----> **Dilferah**

Yaşanan çatışmadan sonra Daniş Çelebi havf içinde Dilferah ve Peri'nin yanına gelir. Bahçede gördüğü farenin, aslında fare de yoktur, ifrit olduğunu söyler ve çocuk nazlanmasına müşabih bir tavırla annesini ister. Komik öğelerin gösterimi konusunda oldukça cömert davranan Hacı-i Evvel, Daniş Çelebi'nin yaşadığı akıl tutulmasını seyirciye/okuyucuya bir kere daha gösterir. Daniş Çelebi'nin karakterini oyunun başında uzun uzun anlatan Ahmet Mithat Efendi, onun hakikaten uzak durumlarını da göstererek, daha önce anlatılanlar ile sahnede canlandırılanlar arasında bütünlüğü sağlamaya çalışır. Peri, monologla bir kez daha “etrafa” gerçeği anlatır. Peri'nin “etrafa” söylediği monologlarında Daniş Çelebi onun cinlerle konuştuğunu zanneder. Peri'nin burada anlattıkları Ahmet Mithat Efendi'nin seyircisine söylemek istediklerini içerir. Doğru eğitimin önemi vurgulanır.

PERİ – (Etrafa) Aman Yarab cinlerle perilerle korkutulan, şeytanlara umacılara ürkütülen, efsunlara simyalara, tılsımlara inandırılan insanın vehmi ne derecelere varıyormuş! Bahçede gördüğü fareyi dev kadar büyüyecek bir ifrit sanmak vehmiyle şu gösterdiğim yerde hiç yoktan bir de fare tevehhümüne

*başladı. Gözlerini bile gördü. Gözlerinin cehennem gibi parladığını bile haber verdi. Halbuki ne fare var ne de gözleri parlıyor. Böyle aklen naklen akılsız şeylerle berbad edilen şu çocuğa acınmaz mı?*³⁰³

Perde bitmeden Daniş Çelebi'nin isteği üzerine Peri, çalgı kolunu Kaf Dağı'ndan ısmarlar ve vur patlasın, çal oynasın başlar. Daniş Çelebi'nin bulanık zihin dünyası olan bitenden habersizdir. Peri'nin bir başka oyununun içinde olan Daniş Çelebi Kaf Dağı'nın arkasından gelenlerin erkek olduğunu görünce şaşırır. Peri daha da ileriye giderek, gökkuşağı altından geçenler kız ise erkek, erkek ise kız olurlar der ve kendisinin de peri olduğunu söyleyerek sahnenin cephesine kavis resmeder ve gökkuşağı doğurur. Daniş Çelebi hayretten çıldırmışçasına sahnede koşar. Bütün erkek oyuncular gökkuşağı altından geçerler, yüzlerindeki maskeleri atarlar, elbiselerini çıkarırlar ve böylece kız oldukları ortaya çıkar. Peri, Daniş Çelebi'ye geç deyince işler değişir korkarak annesini ister. Saliha Molla telaşa içeri girer, durumu öğrenir, oğlunu yatıştırır. Hazır oyuncular gelmişken bir fasıl temaşa edilmesini söyleyen Saliha Molla fasılın başlamasını ister.

Üçüncü perdede belli bir zaman geçmiştir. Saliha Molla ölmüştür. Oyunun merkezi kişilerden sayabileceğimiz Saliha Molla'nın ölümü kapalı kalan hızlı geçiş örnektir. Vakanın seyrinden önemli bir yere sahip olan Saliha Molla'nın ölümünün hızlı geçişle verilmesi yapısal bir unsur etkilemiştir. Olay örgüsündeki zaman çizgisi belirsizliğe düşmüş ve yapı bozulmuştur. Dilferah'ın uzun monologu ile başlayan son perde, şaşırtıcı sona yer vermeyecek şekilde nasıl biteceğini bizlere gösterir. İkinci perdede Dilferah ve Peri arasında yaşanan çatışma daha şiddetli bir şekilde devam eder. Dilferah, Daniş Çelebi'ye annesinden kalan incilerin, elmasların yok olduğunu gösterir ve Peri'yi öldürmek için Martuvanî'den okuttuğu kara saplı bıçağı verir. Martuvanî diye biri yoktur. Dilferah, Daniş Çelebi'nin perilerin âdi silahlarla mukavemet olunamayacağına inandığını bildiği için uydurduğu kişidir. Daniş Çelebi hemen inanır ve bıçağı alır. Peri onlardan daha uyanık çıkar. Dilferah'a kahve içirerek onu erken uyutan Peri, onu kendi yatağına yatırır. Ona yardım eden kızlarla beraber muzıkanın cinniler raksı havasını çalmasıyla beraber hem güfteyi okurlar hem de raksını icra ederler.

³⁰³ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 235.

Kapkara renkli
Uzun etekli
Bir türlü renkli

Cinniyiz cinni!
Dadıya ninni!
*
Raksında tâir
Ruh gibi sâir
Her şeyde mâhir

Cinniyiz cinni!
Dadıya ninni!
*
Dadımızmış azmış
Bizlere kızmış
Şimdi de sızmış
Cinniyiz cinni!
Dadıya ninni!³⁰⁴

Bütün olan bitenden habersiz yatağına gelen Daniş Çelebi uzunca bir süre korku içinde duraksar en sonunda Peri'yi öldürdüğünü düşünerek yatakta uyuyanı bıçaklar. Daniş Çelebi eyleme geçmeden önce sayfalar dolusu monoloğunda vakayı özetler. Özellikle üçüncü perde başlarken Dilferah'ın uzun monoloğu, perdenin ortasında Peri'nin monoloğu ve en sonda Daniş Çelebi'nin sayfalarca süren monoloğu eserin yapısını tahkiye edilmiş vaka biçimine sokar. Daniş Çelebi gerçeği öğrenir. Daniş Çelebi az biraz kalmış aklını da bu şekilde yitirir. Peri ve dört kız muzıkayla beraber raks ederek ve cinnilerin güftesini söylerler, hem dans ederler hem de gözden kaybolurlar.

Aksiyondan ve çatışmadan uzun monologlarla ve diyaloglarla örülmüş oyunda Ahmet Mithat Efendi tiyatro tekniğini göz ardı etmiştir. Bizi “tür karmaşasına” götürecek bu durum eserin tiyatro mu yoksa hikâye mi olduğu konusunda çelişkiye

³⁰⁴ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 243.

düşürür. Ahmet Mithat Efendi, *Çengi yahut Daniş Çelebi*'de dramatik yapıyı kuramamıştır ve dramatik yapının zayıflığı arttıkça eser hikâye/roman havasından çıkamamıştır diyebiliriz. *Çengi yahut Daniş Çelebi* tahkiye edilmiş olay örgüsünden çıkamamıştır.

3.2.5.4.2. Düğümler ve Çözümler:

Tablo 3.5: Çengi yahut Daniş Çelebi - Düğümler ve Çözümler

1. Perde						2. Perde								3. Perde				
1. Meclis	2. Meclis	2. Meclis	3. Meclis	4. Meclis	5. Meclis	6. Meclis	1. Meclis	2. Meclis	3. Meclis	3. Meclis	5. Meclis	6. Meclis	7. Meclis	8. Meclis	1. Meclis	2. Meclis	3. Meclis	4. Meclis
s. 211	s. 212	s. 213	s.216	s. 216	s. 221	s. 226	s. 228	s. 230	s. 231	s. 232	s. 233	s. 235	s. 236	s. 238	s. 239	s. 240	s. 241	s.242
	1 ●																	
				2 ●											3 ●			
1. Engürüsizade'nin şakasında Daniş Çelebi'nin ne yapacağı																		
2. Daniş Çelebi'nin Peri'yi götürüp götürmeyeceği																		
3. Daniş Çelebi'nin Peri'yi öldürüp öldürmeyeceği																		

3.2.5.4.3. Şahıs Kadrosu:

Daniş Çelebi:

Oyunun başkahramanıdır. Saliha Molla'nın dâr-ı dünyadaki biricik oğludur. Annesinin yanlış terbiyesinin kurbanıdır. Okuduğu kitaplar ve annesinden dinlediği cin, peri, büyü hikâyeleri yüzünden akıldan ve zekâdan yoksun bir tip olarak karşımıza çıkar. Don Quijote'un okuduğu şövalye hikâyeleri ile delirmesine benzer bir durum Daniş Çelebi'de görülür. Çevresindekiler ona şaka yaptığı bir gece gördüğü kızı peri zanneder ve âşık olur. Mühr-i Süleyman'ı boynunda taşıdığını zanneder. “Tuh! Tuh! Tuh! Destur Destur” kelimeleri ağzından eksik olmaz. Annesinin verdiği bakır mührü o kadar inanmıştır ki cinleri ve perileri itaat ettireceğini zanneder. Annesinin Kaf Dağı'nın arkasına gidebildiğine inanır. Gerçeklikten uzak hayal dünyasında yaşayan Daniş Çelebi hakikati görse de inanmaz. Çünkü hakikati idrak edecek havsalası yoktur. Fasıl gibi zevk âlemlerini çok sever.

Saliha Molla:

Daniş Çelebi'nin annesidir. Anadolu'dan İstanbul'a göç etmiştir. Cinler ve periler sayesinde define bulunduğu rivayet edilir. Saliha Molla, "Üfürükçü Kadın" tipinin örneğidir.³⁰⁵ Bilgiçliği sayesinde çok para kazanır. Zevk ve safahat içinde yaşar. İkinci perdeden üçüncüye perdeye geçişte Saliha Molla ölür ama bu durum sahnede gösterilmez. Aklını yitiren oğlunun büsbütün çıldırmaması için Peri'yi satın alır.

DANIŞ – Gideceğiz ya! İstersek Kaf dağının arkasına kadar bile gideceğiz. Peri değil mi?

ENGÜRÜSİ – Öyle ama Saliha Molla! Kıza bir hâl

SALİHA – Aması filanı yok, beğim. Nihayeti hükmünüz paranıza kadar geçer. Ben bir cariye için oğlumu meraklandırıyamam. Haydi oğlum!

DANIŞ – Tuh tuh tuh! Destur! Anneciğim sen de destur de!³⁰⁶

Daniş Çelebi'nin hakikatten yoksun bir şekilde yaşamasının tek sebebi Saliha Molla'dır. Peri'ye telkinlerde bulunur ve Daniş Çelebi'yi zapt etmesini ister.

Peri:

Daniş Çelebi'nin âşık olduğu Engürüsizade'nin cariyesidir. Talim ve terbiye almış yetenekli biridir. Şarkıları bestekârlar kadar güzel okuyabilir, rakkaslar kadar güzel dans edebilir. Daniş Çelebi'ye oyun yaptıkları bir akşam Daniş'in on gerçek peri zannetmesiyle ortalık karışmış ve Saliha Molla onu oğluna satın almıştır. Dilferah ile çatışma içerisinde. Dilferah'ın ona kurduğu planı önceden duyar ve karşı plan kurar.

PERİ - ... Bana rahat döşeği olacak ha! Hayır! Hayır!.. Bana rahat döşeği olmayacak, budala Dilferah! Sana rahat döşeği olacak. (Müstehziyane içinden doğru bir ferah kabarıyor ha! Gözlerine hayaller, kulaklarına sadalar geliyor öyle mi? Ona şüphe mi ister! Hattâ verdiğim kahve de sana pek tatlı gelmişti. İşte o kahvenin tadıdır ki seni böyle neşelendiriyor. Sen şimdi yatağında zıbar da bak asıl neşeyi ne yolda göreceksin.³⁰⁷

Saliha Molla'nın arkasından iş çevirecek kadar zekidir. Saliha Molla'ya iyi görünmeye çalışır. Daniş Çelebi'nin akıl yönünden pespaye olmasını fırsat bilir ve zevk

³⁰⁵ Akı, XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı -Sosyopsikolojik Deneme-, 86.

³⁰⁶ Ahmet Midhat Efendi, Bütün Oyunları, 227.

³⁰⁷ Ahmet Midhat Efendi, Bütün Oyunları, 242.

içinde yaşar. Saliha Molla öldükten sonra da altın ve mücevherleri harcar. Daniş Çelebi'nin bir gün onu cariyeye pazarında satabileceğini düşünür.

Dilferah:

Arap cariyedir. Oyunda akli başında her şeyden haberi olan bir görüntü çizmektedir. Hem Saliha Molla'nın hem Peri'nin çevirdiği dolapları bilir. Daniş Çelebi'nin aklını bütün bütün yitirmesinin sebebi olarak Saliha Molla ve Peri'yi görür. Daniş Çelebi'ye “sersem” ve “zavallı mecnun” gibi ithamlarda bulunur. Saliha Molla'ya göre Dilferah babalıdır yani zaman zaman sinir nöbetleri geçirir. Peri'nin inci ve altınları harcadığını Daniş Çelebi'ye söyler ve onu öldürmesi için ikna eder.

Engürüsizade:

Peri'nin sahibidir. Birinci perdede göründükten sonra bir daha sahnede görünmez. Figüratif bir şahıstır. Hacı-i Evvel tarafından birinci perdedeki anlatıcı rolü ona verilmiştir.

3.2.5.4.5. Mekân ve Dekor:

Çengi yahut Daniş Çelebi'nin vakası İstanbul'da geçer. Anadolu, Beykoz ve Ayastefanos, Çin gibi semt, bölge ve ülke isimleri de zikredilir. Kaf Dağı ve Şemhail'in inşa ettiği köşk gibi hayalî mekânlardan da bahsedilir.

Ahmet Mithat Efendi vakanın geçtiği hiçbir mekânı detaylandırmamış, Engürüsizâde'nin konağı, Saliha Molla'nın hânesinde bir oda, Daniş Çelebi'nin hânesinde bir yatak odası gibi mekânların sadece ismini zikretmiştir. Mekâna dair bilgilerin olmayışı eserdeki en büyük kusurlardandır.

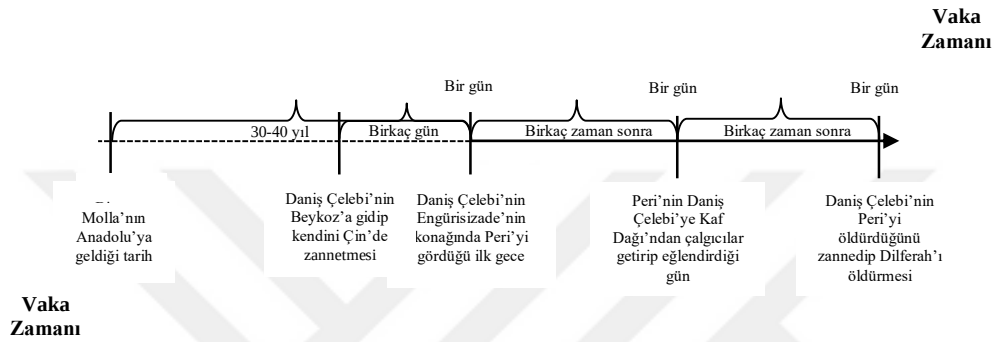
3.2.5.4.6. Zaman:

Ahmet Mithat Efendi *Çengi yahut Daniş Çelebi* oyunun vaka zamanı ile ilgili hiçbir bilgi vermemiştir. Oyunun birinci perdesinde Engürüsizade'nin Saliha Molla ve Daniş Çelebi'yi arkadaşlarına anlattığı diyaloglardan Saliha Molla'nın 30-40 yıl kadar önce, burada da kesin bir tarih yok, Anadolu'dan İstanbul'a geldiğini öğreniyoruz.

Perdeler arasındaki zaman aralıklarını hiçbir şekilde ne diyaloglardan ne de satır aralarından öğrenebilmekteyiz. Zaman eserde o kadar kusurludur ki Daniş Çelebi'nin Peri ile tanıştığı gece ve Dilferah'ı öldürdüğü gece arasındaki zaman aralığı belli

değildir. Ahmet Mithat Efendi'nin özensiz ve çalakalem yazmasından kaynaklanan bu durum oyunun en büyük kusurudur diyebiliriz. İkinci perdede yaşayan Saliha Molla üçüncü perdede yoktur. Öldüğünü bir şekilde diyaloglardan öğrensek de ne zaman öldüğü, ölümü vaka zamanının hangi anında gerçekleştiği konuları belirsizdir. Yaşanan zaman sıçramaları eserdeki diğer bir kusurdur.

Şekil 3.5: Çengi - Zaman



3.2.5.5. Anlatım Teknikleri ve Eserin Dili:

Çengi yahut Daniş Çelebi'nin dili Ahmet Mithat Efendi'nin tiyatroları arasında Tanzimat dönemi diline en yakın eseridir. *Eyyah* ve *Açıkbaş*'taki canlı hava *Çengi yahut Daniş Çelebi*'de yoktur. Eser, Ahmet Mithat Efendi'nin roman diline daha yakın bir üslubu çağrıştırmaktadır. Ahmet Mithat Efendi eserini müzikli oyun olarak kurmasından dolayı içerisinde nazım parçalar bulunur. Eserde tespit ettiğimiz deyimleri de gösterecek olursak;

Deyimler

Aklı başından gitmek; “Nihayet validesinin çıkınları hep çözülür, elmasların, incilerin yerlerinde yeller estiğini Çelebi'ye gösterdiğim gibi aklı başından gitti.” (s. 239)

Aklı ermemek; “Biri mütecennin, birisi de bunak olan iki adamın bu inceliklere akılları erer mi?” (s. 242)

Aklını başına almak; “İnşallah bundan sonra hepimiz aklımızı başımıza alırız da hep böyle tatlı tatlı yaşarız.” (s. 241)

Cana yakın; “Oğlu bu kadar budala olmasaydı da biraz daha cana yakın bulunsaydı.” (s. 231)

Dili damağı kurumak; “Bu gece tüküre tüküre dilim damağım kurumuş olsa yeri vardır.” (s. 243)

Eli varmamak; “Of! Bir türlü elim varmıyor.” (s. 245)

Gözüne girmek; “Bu eziyetlere ne kadar tahammül edersen, o kadar gözüme gidersin.” (s. 228)

Gözüne kestirmek; “Perinin canını almağa kadar gözüne kestirdi.” (s. 239)

İğne atılsa yere düşmez; “Allah bilir ama bu gece şu evin içinde iğne atılsa yere düşmez.” (s. 243)

Kulak kesilmek; “Tepeden tırnağa kadar kulak kesildim, bir harfinizi kaybetmem.” (s. 213)

Kül üstünde oturtmak; “Bizi kül üstünde oturtacaksın, öyle mi?” (s. 244)

Ödü kopmak; “Görüyorum zahir, görüyorum. Gözleri küçücük ama cehennem gibi parlıyor. Ama ödüm kopuyor.” (s. 234)

3.2.5.6. Anlatıcının Konumu:

Çengi yahut Daniş Çelebi oyunun başında karakter anlatıcıdan faydalanan Ahmet Mithat Efendi, Engürüsü kahramanı ile vakayı kısa bir şekilde özetler. Engürüsü, Saliha Molla’nın Anadolu’dan kundakta bebeği ile geldiğini ve Daniş Çelebi’nin gerçeklik algısının olmadığı gibi bilgileri meddah hikâyesi anlatırcasına okuyucuya tahkiye eder.

Fakat bizim Daniş Çelebi öyle eciş bücüş değildir. Biraz yerden yayma ise de oldukça tenasübü vardır. Hem de validesi kendisini okutmuş yazdırmış. Ama bu talim terbiye biçarenin tecennününü eksiltmeyip bir kat daha arttırmış. Zira Elfülleyle’den Aziz Efendi Muhayyelât’ından dev, cin, peri hikâyelerinden başka bir şey okumamış.³⁰⁸

³⁰⁸ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 215.

Daniş Çelebi sahneye gelene kadar Engürüsi'ye bütün vakayı ve kahramanların hayat hikâyesini anlattıran Ahmet Mithat Efendi, Daniş Çelebi sahneye geldikten sonra yazar anlatıcıya geçiş yapar. Yazar anlatıcının konumu parantez içi açıklamalar ile kendini gösterir. İkinci perdede “etrafa, çıkar, tekrar dönerek” gibi kısa cümleler ile kahramanlarının sahneye giriş çıkışlarını ve seslendikleri yönü gösteren Ahmet Mithat Efendi metni dramatik bir hale sokamaz. Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarına benzer şekilde ilerleyen vaka tahkiye havasından uzaklaşamaz. Diyalogların uzunluğu da eklenince metin tiyatrodan daha ziyade roman ve hikâyeye benzemektedir.

3.2.6. Fûrs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş

3.2.6.1. Eserin Kimliği:

Ahmet Mithat Efendi tarafından yazılan *Fûrs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş* adlı tiyatro eseri ilk defa 1301/1884 yılında risale şeklinde basılmıştır. *Fûrs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*'un türü melodramdır.

Oyun, *Tercüman-ı Hakikat*'te tefrika edilirken İsmet adlı bir şahıs *Ceride-i Havadis*'te “İhtar” isimli bir yazı yazar. Kendisinin on yıl önce *Siyavuş-ı Mazlum* adlı bir dram yazdığını söyleyen İsmet Bey, önce olan faziletlidir diyerek önceliğin kendisine ait olduğunu ileri sürer. Ahmet Mithat Efendi, mezkûr olunan yazıya *Tercüman-ı Hakikat*'te, 5 Ağustos 1884'te, böyle bir eser görmediğini, İsmet Beyefendi'nin *Siyavuş-ı Mazlum*'larından istifade etselerdi teşekkür edeceklerini cevap vermiştir.³⁰⁹

Hace-i Evvel aynı yazısında, *Fûrs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş* adlı eserinden önce yazılmış *Siyavuş-ı Mazlum* adlı bir eser olsaydı kendilerinin incelemeler ve araştırmalar ile yorulmayacaklarını açıklayarak, araştırmalarının mahiyetinden şu şekilde bahseder:

Bundan on sene mukaddem neşretmiş oldukları Siyavuş-ı Mazlum'u görseydik bizim Siyavuş'u yazmak için o kadar tetebular ile yorulmazdık. Biz ise Siyavuş'u tertip hususunda Encümen-i Maarif azasından ve üdeba-yı Acem'den İzzetli Habip Efendi biraderimizle dahi Şehname'den uzun uzadıya taharriyata

³⁰⁹ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları* 1,125-127.

*giriştik. Nihayet Univer Pitorsk nam kütüphane-i tarihinin İran'a ait olan cildinden matlubumuza dest-res olarak işe başladık.*³¹⁰

Ahmet Mithat Efendi'nin "Tiyatro Nasıl Yazılır" başlıklı yazısında İsmet Bey ile Siyavuş üzerine yapılan tartışma devam etmiştir. Ahmet Mithat Efendi tiyatro oyunlarının ne yolda yazılmaları özellikle tarihi dramların nasıl tertip olunmaları hakkında fikir verme amacı gütmüştür. O, müellifin "tarih-i sahihi" değiştirmemeye mecbur olduğunu ancak tiyatro sanatının mümkün kılması durumunda bazı tadilatlarla gidileceğini, tadilatın da tarihi vakanın aslî letafetinden daha ziyade letafet vereceği muhakkak görülürse mevcut olabileceğini savunur.

*Mesela Siyavuş vakasını Firdevsî'nin tasvir ve tahriri o kadar şairane ve tiyatro sanatınca matlup olan letafeti o derecelerede camidir ki bu maddeyi bir dram suretinde koymak icra edilecek tadilat hiç yok denilecek kadar az olabilir... İmdi dram istorik yolunda yazılan eserlerde hakayık-ı tarihiyeden bu kadar tebaiide asla imkân olmaz.*³¹¹

Ahmet Mithat Efendi, Tanzimatla beraber hayatımıza giren Batılı tarzda tiyatronun gücünün farkına varmış ve onu, halkı eğitmek, bilgilendirmek ve medeniyet dairesine hazırlamak için elverişli araçlardan biri olarak görmüştür. Eserlerini de bu amaçla kaleme almıştır. Ona göre; Osmanlı Tiyatrosu ilk zamanlarda epeyce terakki eylemiştir ancak bir süre Osmanlı tiyatrosu gerilemiş ve oyunların mahiyeti de Avrupa dillerinden tercüme eserlerle sınırlı kalmıştır. Ahmet Mithat Efendi de bu durumu fark etmiş kendine görev addederek tiyatro oyunları kaleme almıştır.³¹²

3.2.6.2. Eserin Özeti:

Siyavuş, İran Şahı Keykavus'un Turanlı karısından doğan çocuğudur. Keykavus daha sonra Suriye'yi bozguna uğratmış ve oranın hükümdarının genç kızı Sûdâbe ile evlenmiştir. Sûdâbe, üvey oğlu şehzâde Siyavuş'a âşık olmuştur. Hiçbir şekilde aşkına yüz bulamayan Sûdâbe bir gün bir yalanla Siyavuş'u yanına çağırır. Sûdâbe yine Siyavuş'a olan aşkını onun dizlerine kapanarak söyler. Siyavuş ona valideciğim diyerek onun münasebetsiz aşkını bitirmesini söyler. Bu cevap karşısında Sûdâbe Siyavuş'a kendini yok bil diyerek, Keykavus'a Siyavuş'un kendisinde gözü olduğunu ve âşık

³¹⁰ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 126.

³¹¹ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 130-131.

³¹² Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 127.

olduğunu bildirir. Keykavus çok kızar bir hışımla Siyavuş'u çağırır. Siyavuş iftiralar karşısında gerçeği söylemez çünkü ona göre mert bir insanın bir kadının ayıbını yüzüne vurması yakışmaz. Kötü, aşağı, adi bir şüphenin lekesini temizlemek için bir kadının kanının yetmeyeceğini söyleyen Siyavuş, babasına “bir kahraman lazım” diyerek kafasının kesilmesine razı olur. Keykavus bütün olan biteni öğrenmek için Kâhin ve Müneccimi çağırır ve onlara danışır. Onlar da bu işin tam tersi olduğunu söyler. Keykavus itiraf ettirmenin yolunu arar ve Kâhin ve Müneccim'den “ateş tecrübesi” fikri gelir. Ateşte kim yanmazsa suçsuz, kim yanarsa suçludur. Azîm bir ateş yakılır ve önce Siyavuş denenir. Siyavuş, genç bir kadına zarar gelmesin diye kendisinin yandığını bağırarak söyler ama Kâhin ve müneccim bunun gerçek olmadığını söylerler. Siyavuş'un bu davranışını Keykavus çok beğenir. Sûdâbe ise ateşten geçmeyeceğini söyler ve Siyavuş'u sevdiğini uluorta itiraf eder. Keykavus çılgına döner ve Sûdâbe'yi öldürmek için cellâtlara emir verir. Siyavuş araya girer ve Sûdâbe'yi yaşatmanın onu öldürmekten daha büyük ceza olduğunu babasına söyler. Keykavus, Sûdâbe'yi zindana attırır. Genç karısına olan zaafî yüzünden onu hapisten de çıkaran Keykavus kısa bir süre sonra Sûdâbe'nin pençesine düşer. Keykavus, Siyavuş ve Zaloğlu Rüstem'i büyük bir orduyla Turan üzerine gönderir. Savaşta Turan mağlup olur ve Siyavuş adil bir barış antlaşması yapar. Keykavus bu antlaşmayı kabul etmez ve Siyavuş ile araları bozulur. Siyavuş, babasının hışmından ve Sûdâbe'nin hilesinden Turan'a, Efrasiyab'a iltica eder. Turan hükümdarı Efrasiyab, Siyavuş'u çok sever. Efrasiyab aynı zamanda Siyavuş'un büyük babasının kardeşidir. Siyavuş, Efrasiyab'ın kardeşi Gerşiyuz'un kızının oğludur. Efrasiyab, veziri Piran'ın fikriyle kızı Firengis Banu ve Siyavuş'u evlendirmek ister ve onu veliaht edinmek ister. Piran'ın planı İran'ı Turan topraklarına katmak üzerinedir. Ancak Efrasiyab'ın kardeşi, Siyavuş'un dedesi bu evliliğe karşı çıkmaktadır. Çünkü Efrasiyab ölürse taht ona kalacaktır. Siyavuş ve Ferengis Banu evliliği neticesinde ise taht hiçbir zaman Gerşiyuz'a kalmayacaktır. Gerşiyuz, müneccimlerden bu evliliğin hayırlı olmayacağına dair söz alır, hatta böyle bir evliliğin uğursuz olacağını ve uğursuzluğunda kızı vuracağını Efrasiyab'a söyler. Piran, kendisinin de vaktiyle müneccim olduğunu bu işlerin safsata olduğunu söyleyerek Efrasiyab'ı ikna etmeye çalışır. Siyavuş saraya gelir ve Efrasiyab onu ayakta karşılar. Siyavuş da ona hürmet eder. Efrasiyab, Siyavuş'un Firengis Banu ile evlenmesini istediğinde Siyavuş memnuniyetle kabul eder. Gerşiyuz ise evliliğe kati suretle karşıdır ve Firengis Banu'yu

da doldurmuştur. Siyavuş, Firengis Banu ile evlenemeyeceğine çok üzülür. Bu sırada Piran bir fedakârlık örneği gösterir. Siyavuş'un evlenmesi için kızı Cerire'yi getiren Piran, uğursuzluk vuracaksa benim kızıma vursun der. Cerire, Firengis Banu için kendini feda eder. Firengis Banu ile Siyavuş nişanlanır. Efrasiyab, bütün halkına Şehzâde Siyavuş'un damadı olduğunun ilan edilmesini ister. Gerşiyuz bu durumdan hiç hoşnut değildir ve hilelerine bir an önce başlar. Siyavuş, Efrasiyab'ın emriyle doğuya gönderilmiştir ve Çin'i ilhak etmiştir. Siyavuş, Çin'de Efrasiyab'ın şehirlerinden daha umran, bayındır şehirler inşa etmiştir. Köşkleri, sarayları vardır. Siyavuş'un tek bir düşüncesi vardır Turan'a hizmet etmek. Gerşiyuz bir alavere dalavere ile Efrasiyab'ı dolduruşa getirir. Siyavuş'un padişah gibi olduğunu ve isterse Turan'ı ve Efrasiyab'ı yok edebileceğini söyler. Gerşiyuz'un hileleri bitmez, Sûdâbe'nin yardımıyla Keykavus'un yazısıyla bir mektup ele geçirir. Mektupta Keykavus'un ağzından; Rüstem, Tus'un ordularının hazır olduğunu Siyavuş'un da askerleriyle beraber iki yüz elli bin askerle Efrasiyab'a saldırırlarsa kaçacak yer bulamayacağı yazar. Bu sırada Siyavuş ve Firengis Banu Turan topraklarına gelmiştir. Efrasiyab, Siyavuş'u zindana attırır. Efrasiyab, Gerşiyuz ve Piran bir araya gelirler. Gerşiyuz ve Efrasiyab, mektubu Piran'a gösterir. Piran olan bitene bir türlü inanamaz. Ona göre Siyavuş masumdur. Siyavuş zindandan getirilir, o bütün masumiyetini doğru, dürüst ve mert cevaplarla vermesine rağmen kimse ona inanmaz. Ölümden ziyade hainlikle suçlanmak Siyavuş'u daha çok yaralamıştır. Onun gibi mert ve yiğit biri ölüm emrine itaat eder. Siyavuş'un başu vurdurulur. Büyük bir yiğit ve hükümdar adayı öldürülmüştür. Olan bitenin sevinci ve planının gerçekleşmesiyle Gerşiyuz sevinir ve biraz sonra da çıldırır. Her şeyi bir bir itiraf eder. Efrasiyab kardeşi Gerşiyuz'u öldürmek istese de Piran buna engel olur ve Gerşiyuz'un nâmını dünyanın son gününe kadar lanetle yâd edeceğini söyler.

3.2.6.3. Eserin Muhtevası:

Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş adlı tiyatro eserinin muhtevasını “nam”, “yiğitlik”, “cesaret” gibi değerler teşkil eder. Ahmet Mithat Efendi bu değerleri, yasak aşk ve iktidar mücadelesi içinde kalan yiğit, özü sözü bir, herkesin âşık olduğu kahraman olan Siyavuş'un sonsuz yolculuğu ile vermeye çalışır.

Hace-i Evvel, mitolojik kahraman olan Siyavuş'u modern mit haline dönüştürmeye çalışmasının ürünü olan bu oyununda Siyavuş karakteri namus ve mertlik

gibi değerler üzerine yaşayan bir askerdir. Ahmet Mithat Efendi sık sık Siyavuş karakteri üzerinden bu değerler hakkında bilgi verir ve fikirlerini söyler.

SİYAVUŞ: - Ümidin hülyası bile külliye baid.

SÛDÂBE: - Öyleyse sen de kendini yok bil.

*SİYAVUŞ: - Ayıp ve deanetle var olmaktansa namus ve mertlikte yok olmak bence müracahtır. Bense buraya şâh babam çağırmış, Turan seferini müzakere edecek diye gelmişim.*³¹³

Siyavuş, kendisine âşık olan üvey annesinin aşkını reddeder ve iftiraya maruz kalır. O, babasıyla yüzleştiği zaman bile gerçeği söylemez. Kalbinde Sûdâbe'ye herhangi bir aşk veya sevgi olmasıyla ilgili değildir. Siyavuş babasına saygısından ve bir kadının ayıbının yüzüne vurulmaması görüşünde olduğu için gerçekleri söyleyemez. Hâce-i Evvel'in çok fazla romantik öge barındıran bu eserinin başkahramanı Siyavuş hem aksiyon hem de duygu yükünü taşıyan kişidir.

KEYKAVUS – Öyle mi oğlum? Fırladın, kaçtın gittin mi?

*SİYAVUŞ: – Burası doğrudur babacığım! Kaçtım, gittim. (Etrafa) Aman Yarab! Bir kadının ayıbını yüzüne nasıl vurayım? Bu terbiyesizliği nasıl kabul edeyim! Kendi başımın kesildiğine razıyım, tek bir kadın, bir melike şöyle bir yüz karasıyla lekelenmesin.*³¹⁴

Siyavuş kendini “hışm-ı pederden firar eden bir bedbaht” olarak tanımlamaktadır. Babası Keykavus'tan kaçıp Efrasiyab'a sığınmış ve onun kızıyla da evlenme şerefine nail olmuştur. Siyavuş, oyunun kurban edilecek kahramanıdır. Bunu kendisi de babasına söylemiştir. Babası Keykavus'a “fakat edna bir şüphe lekesini olsun kan ile yıkamak arzu ediyorsan bir kadının kanı tathîr-i namus edemez. Bir kahraman kurban lazımdır, o kurban da ben olayım.”³¹⁵ der. Siyavuş'a göre nam ve doğruluk ve her şeyden üstündür. Gerşiyuz ve Sûdâbe'nin entrikalarının sonucu olarak Efrasiyab onu öldürmek istediğinde babası Keykavus'a söylediklerini Efrasiyab'a da söyler.

*SİYAVUŞ – Benim hiç kimseden alınacak intikamım yoktur şâhım!
Babam benim ölümümü istiyor, sen de hakkımdaki emniyeti mahvederek*

³¹³ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 255.

³¹⁴ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 258-259.

³¹⁵ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 258.

*ancak ölümümle mutmain olacaksın. Öldürünüz beni şâhum, öldürünüz ki iki padişahın itminanına, ölümümle hizmet etmek de benim için bir şan olsun.*³¹⁶

Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş'ta yasak aşk, ihtiras, iktidar mücadelesi oyunun tüm perdelerine yayılmıştır. Üvey oğluna âşık olan Sûdâbe eserde ihtiras ve yasak aşkın karşılığıdır. O, oyunun ilk perdesinde ilk meclisinde aşkını ve tutkusunu ihtiraslı bir şekilde seyirciye söyler. Ahmet Mithat Efendi, oyunun sonunda bu tutkunun ve ihtirasın neler yaptıracağını bir şekilde söylemektedir. Yaşadığı bu aşktan gözü kör olan kadın üvey oğluna iftira atmaktan da geri durmamıştır. İftirası ortaya çıkınca da aşkını ulu orta itiraf etmiştir. Ona göre Siyavuş'u sevmek suç değil mutluluktur.

KEYKAVUS – Bu halde cürmünü ağzınla da itiraf etmelisin.

*SÛDÂBE – (Gayet azametli bir tavırla) Hangi cürmümü? Hangi cinayetimi? Siyavuş'u sevmegi mi? Ona cürüm, cinayet demeyiniz şâhum! Ona bahtiyarlık, saadet deyiniz! Evet! Ben Siyavuş'u sevmek bahtiyarlığı ile bahtiyarım! Evet ben o ferişteyi sevmek, ona perestiş etme saadetiyle mesudum!*³¹⁷

Sûdâbe Ahmet Mithat Efendi'nin bir başka tiyatrosu olan *Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti*'ndeki Virginie karakterine benzer özellikler göstermektedir. Hem *Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti* hem de *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*'taki tipler ülküsel tiplerdir. Yazarın halkı eğitme kaygısından doğan tipler diyebiliriz. Bu tipler yazar tarafından sunulan çift taraflı dünyada aşkı, sevdası, tutkusu, namusu, ihtirasları, yığılğı uğruna şiddetli bir şekilde çarpışır.

Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş'ta adaletli, dürüst ama çevresindeki entrika ve yalanlara inanan ve aldatılan iki baba bulunur: Siyavuş'un babası Keykavus ve Firengis'in babası Efrasiyab. Siyavuş her iki babanın da iç huzuru, gönül rahatlığı sağlanacaksa ölmeye hazır bir evlattır. Aldatılan baba figürünü Esen Çamurdan şu şekilde açıklar:

Siyavuş'un babası Keykavus ve Firengis'in babası Efrasiyab. İlki için devletin çıkarı aileden de önde gelir. Sûdâbe ona oğlunun yaptıklarını anlattığında tam da ordusunun İran'a saldıracağı zamanda bunu öğrendiğinde öfkelenir zira

³¹⁶ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 299.

³¹⁷ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 265.

Siyavuş yönetecektir orduyu; “keşki hiç haber almasaydım!” der, “keşki Sûdâbe bana bu felaketi muharebenin hitamından sonra haber verseydi” Öz oğlunu hain ilan eder Keykavus... Efrasiyap kendi ülkesine sığınan Siyavuş’u destekler, hatta onu kızı Firengis ile evlendirir. Ancak çok geçmeden o da yakın çevresince aldatılır ve Siyavuş’a ölüm cezası verir... Siyavuş babasına da vatanına da ihanet etmediğini ısrarla yinelemesine karşın öldürülmekten kurtulamaz.³¹⁸

Ahmet Mithat Efendi Rodos’tan sürgünden geldikten sonra padişaha ve saraya bağlı kalmıştır. Onun, Abdülhamit’in isteği üzerine 1876 yılında yazmış olduğu *Üss-i İnkılâp* adlı eseri de vardır. *Fürs-i Kadimde Bir Facia* yahut *Siyavuş*’ta da padişahı, şâhı yüceltme ve onu övme doruk noktasındadır. Siyavuş, şâha saygısını belirtmek için Efrasiyab ayaktaiken bile onun tahtını öper.

Bir padişahın ne kadar mukaddes bir vücut olduğunu tanımak onun hukukuna da ona göre riayet etmemek o kadar büyük bir edepsizliktir ki Siyavuş bin ölümü kabul eder de yine o terbiyesizliği kabul edemez. Hâl-i ikbalinde yüz sürdüğü hâk-i pâye hâl-i idbarında da yüz sürer!³¹⁹

Ahmet Mithat Efendi’nin batıl inançlara tutumu çok serttir. Konusunu ve yapısını bu şekilde inşa ettiği *Açıkbaş* adlı oyununda komik öğelerle batıl inançları eleştirir. Yine aynı şekilde eğitim ve pedagoji konusunda eserini inşa ettiği *Çengi yahut Daniş Çelebi*’de batıl inançlara, büyüye, efsuna eleştiriler serttir. *Fürs-i Kadimde Bir Facia* yahut *Siyavuş*’ta ise farklı bir durum önem arz eder. Keykavus’un sarayında Sûdâbe, Siyavuş’a iftira attığı zaman kimin doğru söylediğini öğrenmek için Keykavus önce müneccimlere ve kâhinlere başvurur. Hakikat çıkmadığında ise ateş yakarak gerçeği öğrenmeye çalışır. Efrasiyab’ın sarayında ise tutum daha farklıdır. Efrasiyab kızı Firengis ile Siyavuş’u evlendirmek ister. Gerşiyuz, müneccimlere Firengis ile Siyavuş’un evliliğini sorar. Müneccimler, eğer bu evlilik yapılırsa uğursuzluk doğacağını söyler. Piran ise Efrasiyab’a müneccimliğin boş şeyler, batıl hulyalar olduğunu söyler.

PİRAN: Adam onların sözünde ehemmiyet mi olur Boş şeyler! Batıl hulyalar!

³¹⁸ Çamurdan, *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*, 61.

³¹⁹ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 297.

...İnanmayınız efendim! Ben de bir zaman müneccim değil miydim? Bana da hükümdarlar böyle şeyler sormazlar mıydı? Aklım ne kadar ererse bir şeyler düzüp uydurup bir cevaptır verirdim. Doğru çıkarsa bahtıma! O zaman maharetim alkışlanırdı. Doğru çıkmadığı surette “filanca bilir. Sonradan filanca bir cevapla karar eylediği için evvelki nuhuset bertaraf olmuştur” gibi bir tevil ile kendimi ayıptan kurtarırdım. Bu müneccimliğin, sihirbazlığın filanın hepsi boştur boş!³²⁰

Ahmet Mithat Efendi iki farklı sarayda iki farklı tutum ile seyirci karşısına çıkmıştır. Bunun sebebi eserinin konusunu İran mitolojisinden alması ve olağanüstülüklerin oyun boyunca varlığıdır.

3.2.6.3.1. Geleneksel Unsurların Etkisi: İlk Görüşte Aşk olma:

Türk halk hikâyeleri ve masallarında sıkça görülen “ilk görüşte aşk” motifi Ahmet Mithat Efendi’nin *Fürs-i Kadimde Bir Facia* yahut *Siyavuş* oyununda iki sahnede görülür. Siyavuş, Firengis Banu’yu ilk gördüğü zaman; “(Kızı görünce etrafa) Aman Yarab, ne âfet!”³²¹ der. Siyavuş, Piran’ın kızı Cerire’yi görünce de “ilk görüşte âşık” olur. Siyavuş “(Etrafa) Of aman Yarab, Cerire de ne kadar güzel”³²² diye söyler.

3.2.6.3.3. Metinlerarasılık:

Ahmet Mithat Efendi, İran millî destanı ve Fars edebiyatının en büyük eserlerinden kabul edilen, Firdevsi’nin yazdığı *Şehnâme*’den şehzade Siyavuş kıssasını eserine konu edinmiştir ve onu yeniden yazmıştır. Bu yeniden yazmaya Firdevsi’nin *Şehnâme* ve Racine’nin *Phedra* eserleri kaynaklık etmiştir.

Hace-i Evvel, *Şehnâme*’deki Siyavuş vakasını tiyatro haline uyarlarken vaka zincirinde birçok yerde tadilata gitmiştir. Sûdâbe’nin Siyavuş’a iftira sahnesini Firdevsi;

Siyavuş çıkıp gidince, Sûdâbe elleriyle elbiselerini baştanbaşa yırttı; tırnakleriyle de yanaklarını didik didik etti... Sonra da avazı çıktığı kadar bağırmaya başladı. Sesi harem dairesinden sokaklara kadar duyuldu... Siyavuş, tahtının yanına gelerek üzerime atılıp beni pençeleriyle yakaladı ve bana: Benim canım da tenim de senin sevginle dolu... Ey, güzel yüzlü kadın! Niçin, benden çekiniyorsun? Ben seni gördüm görelî, başkasını sevemedim. İşte itiraf

³²⁰ Ahmet Midhat Efendi, *Büyük Oyunları*, 277-278.

³²¹ Ahmet Midhat Efendi, *Büyük Oyunları*, 283.

³²² Ahmet Midhat Efendi, *Büyük Oyunları*, 284.

*ediyorum dedikten sonra, misk kokulu başımdan tacımı alıp yere attı.
Üstümdeki elbiseyi işte böyle parçaladı diye şikâyet etti.*³²³

şeklinde anlatmıştır. Ahmet Mithat Efendi ise bu iftira sahnesini; Sûdâbe, yanına gelen Keykavus’a “validesine âşık olmak için insan mutlaka aklını bozmuş olmak lazım gelir”³²⁴ diyaloguyla nakleder.

Şehnâme’de Keykavus oğlu Siyavuş’un üstünü koklayarak onun masumiyetini tasdik eder çünkü Sûdâbe, her zaman misk, şarap ve gül sürünür. Keykavus, bu kokuların hiçbirini Siyavuş’ta duymaz ve onun Sûdâbe ile temas ettiğine dair hiçbir şey bulamaz. Yukarıda kısaca anlattığımız olay halkası, *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*’ta yoktur.

Ahmet Mithat Efendi, *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*’ta romantize ettiği ve kendi istediği gibi yeniden oluşturduğu kahraman şüphesiz Siyavuş’tur. *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*’ta iftira bile atsa yeter ki genç bir kadın yüz karasıyla lekelenmesin düşüncesinde olan Siyavuş ölmeye razıdır. *Şehname*’de atılan iftiraya karşı genç bir kadını koruma gibi dramatize edilen sahneyle karşılaşmayız.

Şehnâme’de Ehremen ateşi bölümünde de Siyavuş sadece kendini düşünür ve “Ey Tanrım! Şu ateşten selâmetle geçmeyi nasip et de beni babama karşı mahcup olmaktan kurtar”³²⁵ diye yalvarır. *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*’ta ise Siyavuş ateşte yanmadığı halde yanmış gibi çılgınlık atarak Sûdâbe’yi kurtarmaya çalışır. *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*’ta Hâce-i Evvel kahramanını kendi istediği şekle sokar ve onu romantik dönem kahramanlarına benzetir. Onun kahramanı saf iyidir. Peki, Siyavuş kahramanı romantize edilirken başarılı olunmuş mudur? Romantik bir kahraman çizilecekse evet başarılı olmuştur.

Şehnâme’de Sûdâbe, attığı ilk iftirada başarıya ulaşamamış, Siyavuş’u öldürtememiştir. *Şehnâme*’de “Sûdâbe’nin Siyavuş’u öldürtmek için çareler araması”³²⁶ adlı Sûdâbe’nin ikinci kez iftira ve yalana başvurduğu bölüm vardır. Bu bölümde Sûdâbe padişahın gözünden düştüğünü anlayınca büyücü bir kadınla anlaşma yapar. Büyücü kadın hamiledir ve Sûdâbe, onun çocuğunu düşürmesini ister çünkü

³²³ Firdevsi, *Şehnâme II*, çev. Necati Lugal, (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1992), 478-479.

³²⁴ Ahmet Mithat Efendi, *Bütün Oyunları*, 256.

³²⁵ Firdevsi, *Şehnâme II*, 497.

³²⁶ Firdevsi, *Şehnâme II*, 484.

Keykavus’a çocuğun kendi çocuğuymuş ve Ehrimen elinde öldüğünü söyler. Sûdâbe belki bu sayede Siyavuş’u ortadan kaldırmak mümkün olur diye düşünür. *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*’ta ise buna benzer bir olay halkası bulunmamaktadır.

Şehnâme’de Siyavuş’un ölümünden sonra Rüstem Keykavus’un sarayına gider ve ona oğlunun öldüğünü anlatır. Daha sonra Sûdâbe’nin konağına giden Rüstem hiç acımadan Sûdâbe’yi öldürür. Ona göre Siyavuş’un ölümünün sorumlusu Sûdâbe’dir. *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*’ta ise yukarıda bahsettiğimiz gibi bir cezalandırma yoktur. Sûdâbe amacına ulaşmıştır ve vakanın sonunda hiçbir şekilde cezalandırılmamıştır. Gerşiyuz oyunun sonunda cinnet geçirerek kendi sonunu hazırlar. *Şehname*’de Gerşiyuz’un entrikaları, yalanları hiçbir zaman bilinmez ve Siyavuş’un ölümünden kimse onu sorumlu tutmaz.

Geniş zaman dilimini kapsayacak olan Siyavuş vakasını tiyatroya uyarlarken *Şehnâme*’den yaptığı çıkarmaları Ahmet Mithat Efendi şöyle açıklar:

*Tiyatro oyunlarının her nev’inde perdelerin taksimatı vakanın zaman-ı cereyanına mütenasip olmak zaruri bulunduğu gibi bu zaruret dram istoriklerde daha ziyade kuvvetli bir zarurettir. Zira vukuat-ı adiyе ve muhayyelde tiyatroya zemin olan vakanın birkaç günde olup bitmesi ekser olup tarihte ise bazen seneler bile mürur eder. Tiyatroda bir perde açıldığı zaman kapanıncaya kadar geçecek zamanın yalnız bir zamandan ibaret olması gerekir.*³²⁷

Ahmet Mithat Efendi’nin *Şehname*’deki Siyavuş kıssasını tiyatroya uyarlarken savaş sahnelerini oyunun sahnelenmesini zorlaştıracak unsur olarak görmüş ve bu sahnelere hiçbir şekilde eserinde yer vermemiştir. Caner Solak, Ahmet Mithat Efendi’nin *Şehnâme*’den uyarlaması hakkında şu açıklamayı yapar: “Uyarlama sırasında zorunlu değişiklikler anlamsal dönüşümlere sebep olmamış, Ahmet Midhat, mesnevi nazım şekliyle yazılmış manzum bir destan olan *Şahnâme*’yi yalnızca biçimsel açıdan değiştirmeyi tercih etmiştir.”³²⁸

Şehnâme’den aldığı vakayı oldukça fazla tadilata götüren Ahmet Mithat Efendi *Şehname*’de cezalandırılan Sûdâbe karakterini kendi uyarlamasında cezasız bırakır. Oyunun sonunda Sûdâbe’nin hikâyesi bir yere bağlanmaz. Ahmet Mithat Efendi,

³²⁷ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları I*, 131.

³²⁸ Caner Solak, *Tanzimat Tiyatrosunda Geleneksel Unsurlar* (İstanbul: Çizgi Kitabevi Yayınları, 2023), 108.

“Tiyatro Nasıl Yazılır” yazısının ‘Tarih-i Sahihe Derece-i Riayet’ bölümünde tarihe dayalı dramlarda yazarların tarihi gerçekliği başka şekle sokmaması gerektiğini söyler. Esere ilk halinden daha hoş bir muhteva katarsa değişikliğin mümkün olabileceğini savunur.

Esası tarihe müstenit olan dramlarda müellif tarih-i sahihi tağir etmemeye pek ziyade mecbur olup tiyatro sanatının icbarıyla hakayık-ı tarihiyece icra edebileceği tadilat pek az şeylerde mümkün olabilir. Bu imkân dahi kendi tadilatı vaka-yı tarihiyeye letafet-i asliyesinden pek çok ziyade bir letafet vereceği muhakkak olursa o zaman mevcut olabilir.

... İmdi dram istorik yolunda yazılan eserlerinde hakayık-ı tarihiyeden bu kadar tebaüde aslâ imkan olamaz.³²⁹

Ahmet Mithat Efendi, Siyavuş’un ölümüne sebep olan Sûdâbe karakterini oyunun sonunda cezasız bırakmıştır. *Şehnâme*’de Sûdâbe, Siyavuş’un ölümünden sonra Rüstem tarafından bütün olanlara sebep olduğu için öldürülerek cezalandırılır. Ana metine göre büyük bir değişikliğe giden Ahmet Mithat Efendi yukarıdaki belirttiklerimize göre tiyatroya dair görüşlerini eserinde uygulamamıştır.

Ahmet Mithat Efendi, *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*’unda Racine etkisi de metinlerarasılık bağlamında incelenebilir.³³⁰

Phaidra

Phaidra üvey oğlu Hippolytus’a âşık olur. Hippolytos üvey annesinin aşkına karşılık vermez. Phaidra aşkın karşılık bulamayınca iftira atar. Hippolytos babası Theseus tarafından sürgüne gönderilir. Hippolytus’un Arisi’ye âşıktır ve onu sevmektedir. Thesus’un sürgüne gönderdiği oğlunun helak olması için tanrılardan yardım ister. Hippolytos ölür. Phaidra suçunu itiraf eder ve kendini

Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş

Sûdabe, üvey oğlu Siyavuş’a âşık olur. Siyavuş üvey annesinin aşkına karşılık vermez. Sûdâbe aşkına karşılık bulamayınca iftira atar. Siyavuş, babası Keykavus tarafından sürgüne gönderilir. Turan’da Firengis Banu ile evlenir. Gerşiyuz’un entrikaları ve Sûdâbe’nin de yardımıyla Siyavuş öldürülür.

³²⁹ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları I*, 130-131.

³³⁰ Bkz. Fatih Sakallı, “Ahmet Mithat Efendi’nin Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş Oyunu ile Racine’in Phedre Oyunu Arasında Bir Mukayese Denemesi”, *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7/2 (2012): 1353-1361.

zehirler.

Benzer birçok motifin içiçe olduğu iki oyunda farklı noktalar da vardır. Phaidra'nın sütannesini rolünde olan Oynone kişisine karşılık olarak *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*'ta Gerşiyuz gösterilebilir. Phaidra karakteri Racine'nin trajedisinde Thesusus öldüğü için Hippolytos'a aşkını itiraf eder. *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*'ta ise Sûdâbe hemen vakanın başında aşkını itiraf eder, kocası İran şahı Keykavus da ölmemiştir. Racine'in trajedisinde Phaidra, üvey oğlu Hippolytos öldükten sonra kocası Theseus'a gider ve suçunu itiraf eder, zehir içerek intihar eder. *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*'ta ise Sûdâbe, Siyavuş'un ölümünün sorumlularındandır ve oyun sonunda cezalandırılmamıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş* oyununda taht mücadelesi ve entrikaları Gerşiyuz karakteri üzerinden işlenirken Racine'in *Phaidra* oyununda taht mücadelesi yoktur.

“Edebiyatta çeşitli etkile(n)meler. Önemli olan alıcı konumundaki sanatçının alımladığı malzeme ile özgün yanı ağır basan bir eser ortaya koyması ve etkilenmeyi yeni bir yaratma eylemine dönüştürmesidir.”³³¹

Ahmet Mithat Efendi'nin *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş* oyunu ile Racine'nin *Phaidra* oyunu benzer yapı, kişi ve olaylar üzerine kurulduğunu görebilmekteyiz. Bağlılık, saygı, sadakat, yasak aşk, ihanet, yalan, kıskançlık, iftira gibi durumlar üzerinde durularak doğruluk, bağlılık, saygı, sadakat gibi değerlerin önemi anlatılmaya çalışılmıştır.³³²

3.2.6.4. Eserin Yapısı:

Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş'un 1301/1884 yılında ilk defa risale şeklinde neşr olmuştur. Bu neşirden önce *Tercüman-ı Hakikat*'te tefrika edilmiştir. İnci Enginün, 1301/1884 yılındaki eski harfli metinleri, iki defa³³³ yeni harflere aktarmış ve yayımlamıştır. 1301/1884 yılında risale şeklinde yapılan baskının ön yüzünde “esas

³³¹ Can Şahin, “Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Araştırmalarında Metin Tahlilinin İlkeleri ve Yöntemleri”, içinde *Metin Tahlilinde Yeni Yaklaşımlar II*, ed., Selçuk Çıkla, Bekir Şakir Konyalı, (Ankara: Çolpan Kitap, 2022), 191-192.

³³² Fatih Sakallı, “Ahmet Mithat Efendi'nin Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş Oyunu ile Racine'in Phedre Oyunu Arasında Bir Mukayese Denemesi”, 1361.

³³³ *Ahmet Midhat Efendi'nin Tiyatroları*, haz. İnci Enginün, (İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1990); Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, haz. İnci Enginün (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998).

tarihi-i sahîha müstenid dört perde dram” yazmasına rağmen oyun üç perdeden oluşmaktadır. İnci Enginün’ün iki baskısında da oyun üç perdedir. Ön yüzde yanlış yazılan dört perde ibaresinin, dönemi ve matbaa çalışmalarının yeniliğini dikkate aldığımız zaman dizgi hatası olduğunun kanaatindeyiz. Bu bilgiler ışığında biz de oyunu üç perde olarak takdim edeceğiz.

- | | |
|---------------|---------------------------|
| 1. Perde → 10 | } meclisten oluşmaktadır. |
| 2. Perde → 7 | |
| 3. Perde → 7 | |

3.2.6.4.1. Olay Örgüsü:

Sahne sanatlarında açılış ve kapanış çok önemlidir. İlk sahnede gösterilecek olanlar vakaya büyük oranda hizmet etmelidir. Üvey annesinin yasak aşkından iftiralara uğrayacak ve bir şekilde üvey annesinin entrikaları yüzünden ölecek olan Siyavuş’un vakasını anlatacaksak ilk göstereceğimiz sahne yasak aşkı yaşayan kadının ihtiraslı ve tutkulu aşkı olmalıdır. Ahmet Mithat Efendi de birinci perdenin ilk meclisinde Sûdâbe’nin ihtiraslı aşkını bize gösterir.

*SÛDÂBE - ... Of! Ateş-i aşkın cism ü canımı istilâ eden hararetine çare olarak elime yelpaze alışım da ne kadar hata imiş! Yarab! Dünyada hiçbir kadını benim dîcâr olduğum şu hâle dîcâr ettiğin var mıdır? Ah! Ne mümkün! ... ah üvey oğlumun ateşi aşkıyla alevlenişim dünyada benden başka bir kadının daha başına gelmiş şey değildir. İki defa arz-ı hal ettim! Hâlimde tavrımda ne kadar perişanlık mümkünse gösterdim.*³³⁴

Vaka Siyavuş’un perdede görünmesiyle devam eder. *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş* oyunu tek kahramanlı oyunlara örnektir. Bütün vaka Siyavuş’un etrafında yaşanmaktadır. Siyavuş Sûdâbe’nin aşkın karşılık vermez ve ona yerini belli etmek ve hatırlatmak için “valideciğim” diye hitap eder. Sûdâbe, Siyavuş’un “valideciğim” demesine sinirlenir, çileden çıkar. Siyavuş ve Sûdâbe arasındaki basamaklı çatışma³³⁵, oyundaki itici kuvvet olarak karşımıza çıkar. İkili arasındaki basamaklı çatışma bize,

³³⁴ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 251.

³³⁵ En başarılı olan çatışma türüdür. Bu tür çatışmada, oyunu bütünleyen ve sahneleri inandırıcı yapan bir düzen vardır; her oyunun kişisinin davranışı baştan sona hesaplanmış, her durum baştan sona incelenmiştir. Bkz. Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2020), 176.

kararlı ne yapacağını, ne istediğini bilen iki kahramanı göstermektedir. Siyavuş ve Sûdâbe isteklerinde ısracı, duygu ve düşüncelerinde dirençlidirler.

Yasak aşk

Sûdâbe <-----> **Siyavuş**

Siyavuş'un hiddetle sahneden çıkmasından sonra Keykavus perdede ilk defa görünür. Aşkına karşılık bulamayan Sûdâbe, Keykavus'a "... belki validesine âşık olmak için insan mutlaka aklını bozmuş olmak lazım gelir" diyerek bir önceki mecliste Siyavuş ile arasındaki çatışmayı, vakanın düğümüne çevirir. Artık oyundaki vakayı taşıyıcı unsur düğümdür. Keykavus olan bitene ve duyduklarına inanmaz ve Siyavuş'u çağırtırır ve ondan hesap sorar. Siyavuş romantik gerçeklikte yaşamaktadır. Sûdâbe'nin iftirasına karşı kendini savunmaz. Gerçeklikten ne kadar uzak karakter çizilebilir sorusuna Ahmet Mithat Efendi Siyavuş ile cevap vermiştir. Bu yönden bakıldığında zaman gerçekliğe uzaklığı bakımından evet Siyavuş karakteri iyi çizilmiştir diyebiliriz. Ahmet Mithat Efendi'nin de istediği gibi şan, şeref, nam, yiğitlik gibi kavramları en romantik duygu öğeleri Siyavuş'ta derinlemesine mevcuttur. O, kendisine atılan iftira bile olsa, bir kadının ayıbını yüzüne vuramamasını "terbiye-i merdaname elvermez" olarak açıklar. Melodramların vakasında görülen şiddet burada kendini göstermese de ileride ne olacağına dair bize ipuçları verir.

Keykavus gerçeği öğrenmek için Kâhin ve Müneccim'i çağırır. Kâhin, Siyavuş ve Sûdâbe arasındakilerin henüz tasavvur ve düşüncede olduğunu eylemde gerçekleşmemiş olduğunu söyler. Keykavus olan biten her şeyi bütün hakikatiyle öğrenmek için son kez Kâhin'e ve Müneccim'e danışır. Kâhin "ateş tecrübesi"ni tavsiye eder. Oyunun konusu Şehname kaynaklı olduğu için mitolojik unsurlar da kaçınılmazdır. Keykavus, Ehremen ateşi masumları yakmaz diyerek Siyavuş'u çağırır. Siyavuş ne olursa olsun Sûdâbe'yi kurtarmanın peşindedir. Ateşin içine girdiğinde hiçbir tarafı yanmamasına rağmen ateş onu yakıyormuşçasına bağırarak çığlıklar atar. Kâhin ve Müneccim hakikati söyler, Siyavuş masumdur. Keykavus, Siyavuş'un masumiyeti karşısında hoşnut olur ve cariyelerine Sûdâbe'yi getirmelerini emreder. Sûdâbe ateşe girmeyi reddeder ve herkesin yanında üvey oğluna duyduğu aşkı itiraf eder. Sûdâbe'nin vakanın başından beri yaşadığı aşkı ihtiraslı ve tutkulu biçimde bomba gibi patlar.

Patlayan bu bomba ileride yaşanacak olayların ve daha çeşitli çatışmaların yaşanacağına sebep olacaktır. Keykavus onu ölüme mahkûm eder. Siyavuş ise onu yaşatmanın ölümden daha büyük bir ceza olduğunu babasına söyleyerek Sûdâbe'yi öldürmesini engeller. Merkezî kişi konumundaki Siyavuş'un yaptığı bu hata bahtında büyük bir değişime sebep olacaktır. Klasik tiyatrodaki "hamartia"³³⁶ denilen kırılma noktasında Siyavuş, Sûdâbe'yi affederek kendi ölümüne hazırlık oluşturmuştur.

İkinci perde Efrasiyab'ın sarayında taht odasında başlar. *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*'ta mekân ve kişiler simetriktir diyebiliriz. Vaka iki ülke İran ve Turan arasında geçer. İran ile Turan tahtlarında oturan padişahlar aynı zaman vakasının başkahramanı Siyavuş'un babasıdır. İki baba da, Keykavus ve Efrasiyab, iyidir ama entrikalarla bir şekilde kandırılırlar ve en sonunda Siyavuş'un cezalandırılır.

İran ve Turan arasında yapılan savaşta İran galip gelmiştir. İran komutanı Siyavuş da barış anlaşmasını Efrasiyab'a sunmuştur ancak söz konusu anlaşmayı İran şahı Keykavus beğenmemiştir. Sûdâbe'nin mahkûmiyetten kurtulduğunu ikinci perdenin başında Efrasiyab ve Gerşiyuz arasındaki diyaloglardan öğreniyoruz. Sûdâbe, Siyavuş'tan intikam almak için fitne ve hilelere başvurarak Keykavus'u etkilemiş ve Siyavuş'un Turan'a sığınmasına yol açmıştır. Taht odasında Siyavuş'un gelmesini bekleyen Efrasiyab ve Gerşiyuz arasındaki diyaloglar vakanın sahnede gösterilmeyen belli başlı kısımları seyirciye özetlemek amacıyla yazılan diyaloglardır. Ahmet Mithat Efendi, tiyatro sahnesinde İran ve Turan arasındaki savaş gösteremeyeceğini çok iyi bilmektedir ve vakayı özetler mahiyette diyaloglarla seyirciyi bilgilendirmek ve yaşanacak çatışma ve aksiyonlara seyirciyi hazırlamaktadır.

Efrasiyab'ın veziri Piran sahnede görünür. Piran oyundaki bilge rolündedir. Efrasiyab'ın danıştığı ve fikirlerine önem verdiği kişi olan Piran bunu bildiği için İran hakkındaki planlarından bahseder. Piran, Efrasiyab'ın kızı Firengis Banu ile Siyavuş evliliği sayesinde her halükarda İran'ın mağlup Turan'ın galip olacağını söyler. Firengis Banu'ya İran ve Turan meliki olacağını söyleyen Piran'a ilk itiraz Efrasiyab'ın kardeşi Gerşiyuz'dan gelir

³³⁶ Trajik kahramanın yaptığı bir hatayla bahtında bir dönüşüm olmasıyla ortaya çıkan trajik durum hamartiadır. Bkz. Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2013), 49.

Siyavuş ile Firengis Banu evliliği

Gerşiyuz ←-----→ **Piran**

Gerşiyuz Siyavuş'un dedesidir. Siyavuş'un annesi Gerşiyuz'un kızıdır. Gerşiyuz oyunda, İyilerin ve kötülerin savaşında, taht mücadelesine girişecek ve tutkusu için savaşıacaktır. Gerşiyuz'a göre Siyavuş ve Firengis Banu evliliği onu tahttan uzaklaştıracak ve şâh olma ümitleri mahvolacaktır. Gerşiyuz, Siyavuş ve Firengis Banu evliliğinin hayırlı olmayacağını, uğursuzluk getireceği yalanını söyleyerek Efrasiyab'ı bu evlilikten vazgeçirmeye çalışır. Piran bu sahnede yine bilgeliğini konuşturur. Münecim ve kâhinlerin boş hülyalar olduğunu söyler ve bir uğursuzluk gelecek Siyavuş'un ilk önce kendi kızı Cerire ile evlenmesini teklif eder. Böylelikle gelecek olan uğursuzluktan Firengis Banu'yu kurtarabilmiştir. Perde sonunda Siyavuş'un, Efrasiyab'ın damadı olduğu ilan edilir.

Üçüncü perde Gerşiyuz'un alaycı uzun monologu ile başlar. Gerşiyuz bize, ikinci perde ile üçüncü perde arasında olan ama sahnede gösterilmeyenleri kısaca özetler ve kendi planını da anlatır. Ahmet Mithat Efendi sahnede vakada yaşanan ama sahnede göstermeyeceği olaylar için kendisine anlatıcı bulmuştur, Gerşiyuz, entrika ve hilelerle Siyavuş'u alt etmenin bir yolunu bulmuş bu süreçte Sûdabe'den de yardım almıştır. Sûdâbe, Keykavus'un dilinden mektup yazdırmıştır. Gerşiyuz hiçbir şekilde mektubu okumaz, gerilimi yükseltmek için yapılan bu davranış oyun için itici güçtür. Mektup okuyucusunu beklemek üzere Gerşiyuz'un koynuna gider. Piran, Gerşiyuz ve Efrasiyab Siyavuş'un ihaneti üzerine tartışırlar. Piran, Siyavuş'un ihanetine inanmaz ve onu müdafaa eder. Gerşiyuz yalanlarına devam eder. Siyavuş'un babasına, validesine dargın olduğunun yalan olduğunu söyler ve onun Çin taraflarından ordusuyla geleceğini, Rüstem'in de İran ordusuyla gelip iki ordu arasında Turan'ı yok edeceğini söyler. Piran hiçbir şekilde Gerşiyuz'a inanmaz ikili arasındaki çatışma oyunu taşıyıcı unsur değildir.

Siyavuş'un ihaneti

Gerşiyuz ←-----→ **Piran**

Gerşiyuz ve Piran arasında yaşanan çatışmayı bitiren daha önce koynuna koyduğu mektuptur. Gerşiyuz mektubu çıkarıp şâha verir ve Efrasiyab okumaya başlar.

*EFRASIYAB - Şehzâde-i âli-nijadım Siyavuş! Çoktan beri senden bir haber alamadığıma merak etmeye başladım, acaba esrarımıza Efrasiyab vâkıf mı oldu? Rüstem Zâbilistan'dan elli bin kişilik olmak üzere tertip edeceği orduyu çoktan tertip eyledi. Sen ise ordunu kırk bine iblag eylediğini ve yakında elli bine vardıracağını yazıyordun. Artık elli bini bekleyecek vakit yoktur. Âcilen harekete mecburuz. Ben de Tus bahadırın kumandasındaki orduyu yüz altmış bine vardırıdım. Üç taraftan iki yüz elli bin askerle Efrasiyab'ın üzerine yürüdüğümüz halde firar edecek yer bile bulamaz. Der-zencir olduğu halde yakalayıp huzuruma getirirsin! Şu anda bize en ziyade lâzım olan şey asla vakit kaybetmeyerek sürat göstermektir. Hemen Cenab-ı Yazdan cümlemizi muvaffak eylesin oğlum!*³³⁷

Sahnedeki hiç kimse olan bitene anlam veremez. Firengis Banu babasına yalvarır ama hiçbir şekilde onu ikna edemez. Cellâtlar Siyavuş'u getirirler. Siyavuş iftiralar karşısında mertçe, yiğitçe cevap verir. Efrasiyab bile terbiyesi karşısında şaşırır. Hain olarak anılmak Siyavuş'a ölümden daha acı gelmiştir. Ona göre can değil nam paydar olmalıdır. Siyavuş, feleğe can için boyun bükmem deyip kaderine razı gelir. Efrasiyab, Siyavuş için kıyılacak kahraman değil demesine rağmen cellâtlara Siyavuş'un kafasını kesmesini emreder. Gerşiyuz, maktule dikkatli dikkatli bakar ve birden cinnet alametleri gösterir. Sahnenin ön tarafına koşarak; "Oh hilem meydana çıkmaksızın kurtuldum. Efrasiyab'ın veliahdı ben oldum. Turan şâhı ben oldum! İran'ı da zaptettim. Sûdâbe'ye müjde göndereyim! Aferin Sûdâbe! Kurtulduk! Sen de kurtuldun, bende"³³⁸ der. Efrasiyab kandırıldığını anlamıştır. Gerşiyuz'un öldürülmesi emrini veren Efrasiyab'a Piran karşı çıkar ve "O cezasını buldu, Padişaha zulmedenlerin ne hale geldiğini cihan görsün"³³⁹ diyerek Efrasiyab'ın ölüm emrini geri almasını sağlar.

Oyunun başından sonuna kadar melodram havasında ilerleyen vaka yine öyle biter. Eserin birçok yerinde Ahmet Mithat Efendi'nin özensiz tutumu ve perdeler arasındaki zaman sıçrayışları vakayı düz bir zeminde tutamamıştır. Ahmet Mithat Efendi, *Şehnâme*'deki acıklı bir vakayı bize göstermeyi arzulamıştır ama daha çok bilinen bir vakayı anlatmış, tahkiye etmiştir. Yani tiyatro tekniği kullanarak hikâye

³³⁷ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 293.

³³⁸ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 300.

³³⁹ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 300.

yazmıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin tiyatro tekniği konusundaki yetersizliği de eklenince *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*'ta dramatik yapı kurulamamıştır.

3.2.6.4.2. Düğümler Çözümler:

Tablo 3.6: Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş - Düğümler ve Çözümler:

1. Perde											2. Perde							3. Perde						
1. Meclis	2. Meclis	3. Meclis	4. Meclis	5. Meclis	6. Meclis	7. Meclis	8. Meclis	9. Meclis	10. Meclis	11. Meclis	1. Meclis	2. Meclis	3. Meclis	4. Meclis	5. Meclis	6. Meclis	7. Meclis	1. Meclis	2. Meclis	3. Meclis	4. Meclis	5. Meclis	6. Meclis	7. Meclis
s. 251	s. 252	s. 252	s. 255	s. 257	s. 259	s. 260	s. 262	s. 264	s. 266	s. 267	s. 269	s. 273	s. 275	s. 277	s. 278	s. 283	s. 284	s. 286	s. 287	s. 288	s. 289	s. 290	s. 294	s. 296
1						2						3							4			5		
1. Sûdâbe'nin Siyavuş'a olan aşkını uluorta itiraf edip etmeyeceği 2. Ehremen ateşinin Siyavuş'u yakıp yakmayacağı 3. Siyavuş'un Firengis Banu ile evlenip evlenmeyeceği 4. Gerşiyuz'un koynuna koyduğu mektupta ne yazdığı 5. Efrasiyab'ın Siyavuş'u öldürüp öldürmeyeceği																								

3.2.6.4.3. Şahıs Kadrosu:

Siyavuş:

Oyunun başkişisidir. Keykavus'un oğlu, Gerşiyuz'un torunudur. Babası İran hükümdarı, annesi ise Turan hükümdarının yeğenidir. Haysiyetli, şerefli ve yüksek ruhlu, düşmanına bile iyilik edecek yaratılıştaki bir tip olarak karşımıza çıkar. Zaloğlu Rüstem yanında terbiye görmüştür. Bir can için feleğe boyun bükmez.

*SİYAVUŞ – Fakat cihanda can paydar olmadığı halde nâm paydar oluyor! İnsanın güzel nâm kazanması ise ulüvv-i ahlâkı hüsn-i terbiyesi gibi fezâil-i ahlakıyyesiyle mümkün olabilir! Dört günlük bir ömre tamamen fezâil-i ahlakıyyeyi ayaklar altına alıp da dünyanın son gününe kadar nâmını berbat eden ahmaklara acımalıdır.*³⁴⁰

³⁴⁰ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 297.

Piran'a göre İran ve Turan'ı birleştirecek kişidir. Sûdâbe'nin aşkına cevap vermeyince iftiraya uğramıştır. Babasına yine de gerçeği söylememiştir çünkü bir kadının aybını yüzüne vuramayacak kadar soyludur. Kendi başının kesilmesine razıdır. Ateş tecrübesinde bile Sûdâbe'yi kurtarma çabasına girer. Ahmet Mithat Efendi'nin romantik öğelerle bezediği bir karakterdir. Nam, şan, şeref gibi konuları anlatmak isteyen Hâce-i Evvel, Siyavuş'u bu görünümde çizmiştir. Sûdâbe uluorta aşkını itiraf edince Keykavus'u Sûdâbe'yi öldürmemesi konusunda ikna eden Siyavuş'tur.

Turan taraflarında yapılan savaşta galip gelen orduların komutanıdır. Efrasiyab'a sunduğu barış antlaşması babası tarafından beğenilmeyince Keykavus'un gazabına uğrar ve Turan hükümdarı Efrasiyab'a sığınır. Sûdâbe'nin hile ve hudaları da bu sığınma rol oynar. Efrasiyab'ın kızı Firengis Banu ile evlenir. Efrasiyab tarafından Çin-Hindistan taraflarına gönderilir.

Gerşiyuz'un Turan tahtına çıkmak için kurduğu planların kurbanı olur. Sûdâbe'nin de desteğini alan Gerşiyuz, Efrasiyab'ın aklını çeler ve Siyavuş'u kurban ettirir.

Keykavus:

İran hükümdarı ve Siyavuş'un babasıdır. Oyunun birinci perdesinde İran sarayında gördüğümüz Keykavus'u vaka boyunca bir daha göremediğimiz için derin bilgiyi haiz değiliz. Sûdâbe'nin aşkının esiridir. Onun pençesinden kurtulamamıştır. Siyavuş'un Turan hükümdarına sunduğu antlaşmayı Keykavus'un beğenmemesinde Sûdâbe'nin etkisi vardır.

Siyavuş'un Sûdâbe'yi çok fazla korumasından dolayı oğlundan şüphe etmiş ama onun masum olduğunu görünce çok sevinmiştir. Güçlü komutanları sayesinde Turan'ı yeneceğini bilir.

Sûdâbe:

Keykavus'un karısıdır. Siyavuş'un üvey annesidir. Suriye kralının kızı iken babası savaşta Keykavus'a yenilince Keykavus ile evlendirilir. Siyavuş'un aşkına cevap vermemesi üzerine ona iftira atar. Hilekâr ve düzenbaz bir kişidir. Kötülerin tarafında yer alan şehvetine düşkün bir kadındır. Keykavus tarafından ölüm cezasına çarptırılır

ancak Siyavuş'un babasını ikna etmesiyle zindana atılır. Gerşiyuz'un planına ortak olur ve Keykavus'un mührüyle mektup yazarak Siyavuş'un ölümüne sebep olur.

Efrasiyab:

Turan hükümdarıdır. Gerşiyuz'un abisi, Firengis Banu'nun babasıdır. Kandırılan baba rolündedir. Piran'ın planları doğrultusunda kızı ile Siyavuş'u evlendirir ve bu evlilikle Turan'a en büyük hizmeti kendisinin yaptığına inanır. Gerşiyuz'un entrikalarının kurbanı olur gerçeği göremez ve Siyavuş'u öldürür.

Gerşiyuz:

Turan hükümdarı Efrasiyab'ın kardeşi ve Siyavuş'un dedesidir. Tahta oturmak için entrikalar çevirip Siyavuş'u öldürtür. Vakanın sonunda delirir. Bir kere öleceğine her gün ölsün denilerek ölüm cezasına çarptırılmaz.

GERŞİYUZ – (Maktule dikkatli dikkatli bakmaya başlar. Biraz sonra hâlinde tavrında cinnet alâmetleri görülür. Senanın ön tarafında doğru koşarak) Oh! Kurtuldum! Kurtuldum! (Her tarafa koşmaya başlayarak) Oh! Hilem meydana çıkmaksızın kurtuldum. Efrasiyab'ın veliahdı ben oldum. Turan şâhı ben oldum! İran'ı da zaptettim! Çin'i de! Hind'i de! Mülk-i Rum'u da! Cihandar oldum! Cihangir oldum! Hani ya o derviş! Sûdâbe'ye müjde göndereyim! Aferin Sûdâbe! Kurtulduk! Sen de kurtuldun, ben de!³⁴¹

İnsanda her tülü fikrin olmasını savunur. Fikirsiz, hissiz, kinsiz, yüreksiz adamlardan bir şey olmayacağını savunur. Görüldüğü ilk andan itibaren hep kurnazlığı ile ön plana çıkmaktadır.

Piran:

Turan hükümdarı Efrasiyab'ın veziridir. Eski müneccim ve kâhindir. Akıl ve sağduyulu bir görünüm çizmektedir. Efrasiyab'a planını anlatır ve kızını Siyavuş ile evlendirmesi hususunda ikna eder.

PİRAN – Pek kolay! Kızın Firengis Banu'u Siyavuş'a nikâh edersin, sonra da Siyavuş'u kendine veliaht edinarsın. Cenab'ı Yazdan şâhıma çok ömürler versin. Eğer şâhim Keykavus'tan evvel vefat ederse, Siyavuş şâh-ı Turan olur. Keykavus'un vefatında pederinin mülkünü de hakk-ı miras olarak zabteder.

³⁴¹ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 300.

*Eğer Keykavus daha evvel vefat ederse veliahdın, damadın Siyavuş mülk-i İran'a mâlik olur. Her halde İran mağlup, Turan galip sayılır.*³⁴²

Dünyada savaşı kaldırmak için plan tertip eder. Siyavuş, İran ve Turan meliki olsaydı savaş bitecekti. Sudâbe ve Gerşiyuz'un Siyavuş'a yaptığı entrikalar sonucu planı başarısız olur.

Firengis Banu

Efrasiyab'ın kızı, Siyavuş'un karısıdır. Genç ve güzeldir âşık tiplmesine örnektir. Siyavuş onu görür görmez “aman Yarab, ne afet!” demiştir ve ona âşık olmuştur. Siyavuş'un hain olmadığını babasına yalvarsa da söz geçirememiştir.

3.2.6.4.4. Mekân ve Dekor:

Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut *Siyavuş*'un vakası İran şahı Keykavus ve Turan şahı Efrasiyab'ın saraylarında geçer. Hâce-i Evvel mekâna dair hiçbir bilgi sunmamıştır. Tarihi metinlerde vakanın geçtiği mekân çok önemlidir. Anlatılacak/gösterilecek olan vakanın geçtiği zamana ait mekânın varlığının sahnede başarılı bir şekilde gösterilmesi eseri daha iyi bir boyuta taşır. İzleyicinin eserin içine daha iyi girme imkânı sunar. Dekor eksikliği de eserde kendini gösterir. İki şahın da taht odalarının dekor tasnifi detaylandırılıp ve tarihi dönemine uygun verilmeyişi ve vaka boyunca sürekli var olan figüratif karakterlerin dekorlarının anlatılmayışı bir başka eksiklikler.

Eserin sahnelenmesini engelleyecek mekân yoktur. Oyunda; İran, Turan, Asthar, Zabulistan, Kenkezer, Şarsan, Çin ve Hint gibi bölge ve ülke isimleri zikredilir.

3.2.6.4.5. Zaman:

Oyunun vakasını İran tarihinden alan Ahmet Mithat Efendi zaman ile ilgili hiçbir bilgi vermemiştir. Vaka zamanını tespit etmek imkânsızdır. Birinci perdede Sûdâbe'nin bir diyalogunda “şu aralık Turan taraflarına sevk olunacak orduya” geçer. Hangi aralıktır? Ne kadar zamandır söylenmez.

Birinci perdeden ikinci perdeye geçişte Sûdâbe'nin bahsettiği savaş gerçekleşmiş İran galip gelmiş ve Siyavuş barış antlaşması imzalamıştır. İmzalanan barış antlaşmasını İran şahı Keykavus beğenmemiş ve Siyavuş da babasının hiddetinden

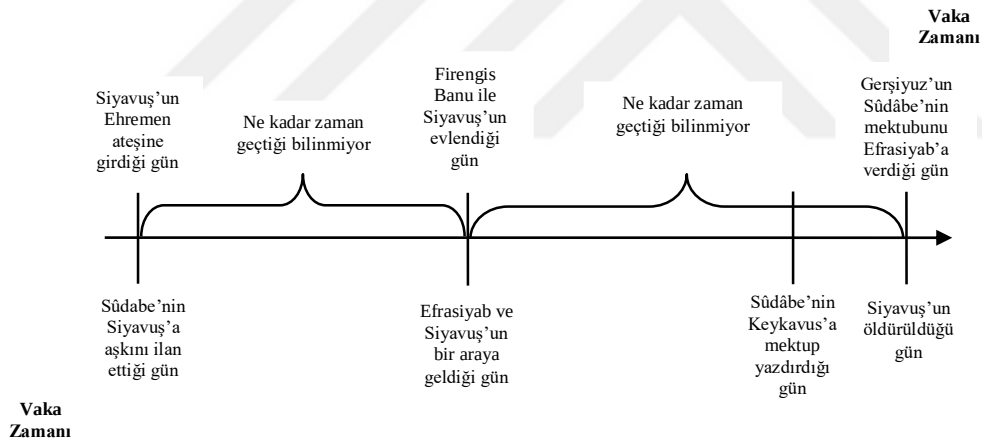
³⁴² Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 274.

Turan’a iltica etmeye çalışır. Gerçekleşen bu savaş ne kadar sürmüş, Siyavuş’un ne zamandan beri iltica etmeye çalıştığını bilemiyoruz.

İkinci perdeden üçüncü perdeye geçişte de vaka zamanında büyük eksiklikler vardır. Siyavuş Doğu’ya gidip kendine saraylar köşkler kurmuş ama ne zaman gitti? Gerşiyuz ne zamandan beridir entrikalarını hızlandırdı hiçbir şekilde öğrenilmemektedir.

Ahmet Mithat Efendi, oyunun konusu mitoloji kaynaklı olduğu için zaman konusunda rahat davrandığını söyleyebiliriz. Sosyal zamanı bilmek mitoloji kaynaklı eserlerde gereksiz bir durumdur ancak romantik tiyatro uyarlaması yaparken eserinizi konusunu mitolojiden de alıyorsanız “vaka zamanı” konusunda daha özenli olmak eserin mahiyetini olumlu yönde etkileyecektir.

Şekil 3.6: Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş - Zaman



3.2.6.5. Anlatım Teknikleri ve Eserin Dili:

Ahmet Mithat Efendi, oyunun üçüncü perdesinde mektup tekniğini kullanır. Sûdâbe, Keykavus’a mektup yazdırır ve Gerşiyuz’a gönderir. Mektubun yazılmasını Gerşiyuz istemiştir. Mektup, Siyavuş’u ölüme götürecektir. Böylelikle Gerşiyuz’un taht için umudu devam edecek, Sûdâbe de intikamını almış olacaktır. Mektup oyunun entrika sahneleri için yazılmıştır iletişim amaçlı kullanılmamıştır.

Oyunu canlı ve akıcı tutacak bir dil yoktur. Ahmet Mithat Efendi’nin ilk tiyatro eserlerine göre dilin canlılığı kaybolmuştur. Eserin roman/hikâye dilini çağrıştıran bir

üslubu vardır. Oyunun yazıldığı yılı ve dönemin diğer eserlerini dikkate alırsak ise sade bir dili haizdir. Hacı-i Evvel'in bir önceki oyunu *Çengi yahut Daniş Çelebi*'den daha oturaklı zeminde yer alan bir dil çabası görülür.

Deyimler:

Ağı düzgün olmak: “*Sen söyle Piran! Senin ağzın daha düzgündür.*” (s. 275)

Aklını başına almak: “*Zaman geçip de aklını başına alınca bu işkenceyi o kadar müthiş bulur ki, buna nispetle ölüm ıstırapı hiç menzilesinde kalır.*” (s. 267)

“*Aklını başına alda ona göre başının çaresini düşün.*” (s. 287)

Aklını bozmak: “*Aman Siyavuş sükût etme! Şimdi aklımı bozacağım.*” (s. 259)

“*Bir parça gürültü eden insan mutlaka aklını mı bozmuş?*” (s. 256)

Ayağına dolaşmak: “*Hâlbuki işte hıyanetin yine senin ayaklarına dolaştı.*” (s. 265)

Boynunu bükmek: “*Senin gibi feleğe baş eğmemek, boyun bükmemek derecesinde mağrur olan bir pehlivan için şimdi bu kadar mezellet, meskenet yakışık alır mı?*” (s. 297)

Göze almak: “*...perilerin tılsımlarına sihirlerine uğrayarak gözleri bile kör olduğu zaman can fedasını göze alarak kendisini kurtaran Rüstem olmuştur.*” (s. 280)

Sözünü tutmak: “*Sen de bana verdiğin vaadin icra olunduğunu, o derviş ile tarafıma tebşir edersen sözünü tutar bir kahraman addolunursun.*” (s. 288)

Yüzü kızarmak: “*Artık ne diyeyim? Yüzüm kızarmadan nasıl tarif edeyim?*” (s. 256)

Yüzüne vurmak: “*Yüzü karasını yüzüne vurmak reva mıdır padişahım?*” (s. 263)

Zan altında kalmak: “*Bu halde sen birkaç cihetle zan altında kaldın.*” (s. 264)

3.2.6.6. Anlatıcının Konumu:

Ahmet Mithat Efendi, “diye, etrafa, gezinir, çıkarlar” gibi kısa cümlelerle sahne direktifleri vererek yazar anlatıcı olarak esere dâhil olur. Kahramanlarını yalnız bıraktığı zamanlarda onlara uzun monologlar ile onlara konuşma fırsatı veren Ahmet Mithat

Efendi, estetik kaygısı olmadan yazdığı eserlerinde kendi fikirlerini geniş halk kitlelerine duyurmak için bu monologları fırsat olarak görür ve sık sık kullanır. Bu noktada Ahmet Mithat Efendi sadece parantez içi açıklamalar ile değil metnin bütününde yer alır. Oyunlarının tezli bir oyun olması buna sebep olarak gösterilebilir.

Sûdâbe'nin Piran'a yazdığı mektubu sahnede Efrasiyab'a okutturan Ahmet Mithat Efendi, aynı mektubu bir kez daha okutmak gerektiği zaman kestirme bir yola başvurur ve replik yazmaz. “Bilâ fütur mektubu baştanbaşa okur.”³⁴³ cümlesini parantez içi açıklamasıyla verir ve oyunu sohbet havasına dönüştürür. Esen Çamurdan, Ahmet Mithat Efendi'nin bir başka kestirme yola başvurduğunu “...aynı yapıtın ikinci perdesinde gözlemlenir; altıncı sahnede yer alan kişiler şöyle tanımlanır: ‘Evvelkiler, Firengis, Gerşiyuz, ve saire.’”³⁴⁴ cümlesini vererek açıklar.

3.2.7. Çerkes Özdenleri

3.2.7.1. Eserin Kimliği:

Çerkes Özdenleri Ahmet Mithat Efendi'nin, elimize ulaşan bilgiler ışığında, yazdığı ve yayımladığı son tiyatro eseridir. *Çerkes Özdenleri*, *Tercüman-ı Hakikat*'in 1831-1837 numaralı sayılarında, 26 Ramazan 1301 – 5 Şevval 1302 / 20-29 Temmuz 1884 tarihleri arasında tefrika edilmiştir.³⁴⁵ Eser, 1884 yılında ilk defa risale şeklinde basılmıştır. Oyun 1884 yılında ilk defa Gedikpaşa tiyatrosunda sahnelenir.³⁴⁶ Metin And ise *Çerkes Özdenleri*'nin 1884 yılında Fasulyeciyan ve Osmanlı Tiyatrosunda sahnelendiği bilgisini vermektedir.³⁴⁷ *Çerkes Özdenleri*'nin türü melodramdır.

Ahmet Mithat Efendi eserini sahnelenme kaygısı taşımadan yazmıştır. Hâce-i Evvel, risale şeklinde yayımlanan eserinin ön kapağında bu durumu “hem tiyatrodan oynamak hem de roman gibi okunmak üzere tertip olunmuştur³⁴⁸” şeklinde açıklamıştır. *Çerkes Özdenleri*, Namık Kemal'in *Celâlettin Harzemşah*, Abdülhâk Hamit Tarhan'ın *Duhter-i Hindu*'su gibi hem okunmak hem de oynamak için yazılmıştır. Oyun önsözlerinde sürekli dile getirilen “oynanması için yazmadım” veya “hem tiyatrodan oynamak hem de roman gibi okunmak üzere tertip olunmuştur” gibi

³⁴³ Ahmet Mithat Efendi, *Bütün Oyunları*, 299.

³⁴⁴ Esen Çamurdan, *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*, 73.

³⁴⁵ İnci Enginün, *Türk Tiyatrosu Şinasi'den Turan Oflazoğlu'na*, 56.

³⁴⁶ H. Harika Durgun, *Ahmet Mithat Efendi ve Edebiyat*, 35.

³⁴⁷ And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 456.

³⁴⁸ Ahmet Mithat Efendi, *Bütün Oyunları*, 303.

ibarelerini Çiğdem Kılıç, tiyatronun o dönemlerde hala net olarak algılanmadığı şeklinde yorumlamıştır:

*Yazarların aynı zamanda da gelecek eleştirilerden kaçmak için de başvurdukları bir yol olduğu görülmektedir. Sonuçta bugün bile bu önsözleri, oyunları incelerken, daha önsöze başlar başlamaz, oynanmak için değil, okunmak için yazdım sözlerini okuyan bir okuyucunun ya da tarihçinin bu samimi itiraf karşısında suçlayan, oyunun sahneye uygun olmadığını söyleyen sözleri ya da görüşleri bu ifadelerle eriyip gidecektir.*³⁴⁹

Modernleşme ile Batı'dan bize gelen ilk tür olan, devinim ve gösterime dayalı tiyatronun müellife sunduğu olanaklar ve imkânsızlıkları, hepsinin birer “deneme” olduğu türünün ilk örneklerini veren Tanzimat ediplerince idrak edilmeyişi makuldür.

Çerkes Özdenleri'nin Gedikpaşa Tiyatrosu'nda ilk icrasından sonra Ahmet Mithat Efendi 8 Teşrinisani 1884 tarihinde *Tercüman-ı Hakikat*'te “Tenkid-i Muhik: *Çerkes Özdenleri*”³⁵⁰ isimli bir yazı yayımlanır. Yazı edebiyat ve tiyatro tarihimiz açısından önemlidir çünkü Ahmet Mithat Efendi oyunun dramaturjisine yönelik yapıcı eleştirilerde bulunur. Yazının ilk paragrafında birçok kişinin oyunu seyretmeye geldiğinden bahseden Hacı-i Evvel özellikle saygı değer kimselerin de koltuk ve sandalyelerde bulunmasıyla “erbab-ı haysiyetin tenezzülgâhı olmak şerefini kaybeden” tiyatronun bu şerefi geri kazanacağından dile getirir. Yazının devamında ise kostüm, dekor, oyuncuların performansı ve oyunun icrası hakkında bazı önemli tenkitlerde bulunur. Kadınların külahlarının tadilat edilmesi gerektiğini söyleyen Ahmet Mithat Efendi bunun *Çerkes* kostümlerine vakıf kişilerce tavsiye edildiğini dile getirir. Oyuncuların hemen hepsinin ezberlerinin tam olmadığını yine mezkûr yazıdan öğrenmekteyiz. Bu eksikliğin sebebi soran Ahmet Mithat Efendi'ye oyuncular; özellikle *Çengi* ve *Çerkes Özdenleri*'nin diğer oyunlara nazaran daha şiveli yazıldığından ezberlemenin güç olduğunu ve vakitlerinin az olduğunu cevabını verirler. *Çerkes Özdenleri*'ni icra eden bütün oyuncuların isimlerini tek tek sıralayarak onların bu rolleri hakkında yorumlarda bulunan Ahmet Mithat Efendi gerekli gördüğü eksikleri söylenmekten kaçınmaz. Gelecek vaat eden acemi oyuncu hakkında da motive edici

³⁴⁹ Çiğdem Kılıç, “Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemi Oyun Önsözlerinde Tiyatro Düşüncesi”, *Journal of Yaşar University*, 6/21 (2011): 3495.

³⁵⁰ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 143-146.

cümleler kullanır. Ahmet Mithat Efendi, oyunun geneli hakkında ise oyuncuların öfkeyle, sesleri kısılıncaya kadar oynamalarının yanlış olduğunu, *Çerkes Özdenleri*’nde en az olan şeyin öfke, hiddet olduğunu söyler ve oyuncuların hilm ve tevazu dikkate alarak oynadıkları zaman daha başarılı olacaklarını açıklar. Oyundaki tabanca ve kılıç muharebelerinin güzel olduğunu, tüfek sayısının yetersiz olduğundan bahseden Hacı-i Evvel oyunun ikinci icrasında tüfek muharebesinin daha iyi olacağını söyler. Yazının son paragrafında ise Ahmet Mithat Efendi, hem seyircilerin hem de kumpanyanın fedakârlık gösterdiğini ve iki tarafın gayretleriyle Osmanlılık şanına yakışacak bir tiyatronun terakki edeceğini söyler.

*...Hatime-i mütaalatımız olmak üzere deriz ki: Ahalimiz yeni tiyatro kumpanyasına bir kere “Bizim kumpanyamız” dediğini muhalefet-i havaya da bakmayarak teşrifleriyle gösterdi. Kumpanya dahi “Biz ahalimizin hizmetkârıyız” hükmünü kalplerine ve fikirlerine yerleştirdiğini kazandıkları parayı kâmilten oyunlarını süratle tezyin ve ikmale sarf etmek derecesinde fedakârlıklarıyla göstermektedirler. İki taraftan böyle bir himmet olduktan sonra, Osmanlılık şanına layık ve ahd-i terakki-i Hazret-i Hilafet-penahîye muvafık bir tiyatromuz olacağından hiç şüphemiz kalmaz.*³⁵¹

Çerkes Özdenleri’nin edebiyat ve tiyatro tarihimiz açısından önem arz ettiği bir diğer husus da oyunun sahnelenmesinden sonra, “Bir Çerkes” ve “Diğer Bir Çerkes” rumuzlu kişilerin *Tarik*’te yayımladığı yazılara Ahmet Mithat Efendi’nin de *Tercüman-ı Hakikat*’te cevap vermesiyle zuhur eden kalem kavgasına sebep olmasıdır. Bu kalem kavgası dokuz gün sürmüş, karşılıklı olarak kaleme alınan on iki yazıdan oluşmaktadır. Yazılarda oyundaki kostümlerin Çerkeslerin geleneksel kıyafetlerine uymadığından, dince ve gelenekçe kabul edilmeyecek davranışları Çerkes tarihinde varmış gibi gösterilmesinden ve oyundaki kahramanların isimlerinin Çerkes ismi olmadığından gibi birçok eleştiri bulunmaktadır.³⁵²

Gedikpaşa Tiyatrosu’nun yıkılmasında *Çerkes Özdenleri* oyununun sebep olduğunu dile getiren ilk kaynak Ahmet Fehim’in hatıralarıdır.³⁵³ Ahmet Fehim Efendi’nin kendisi yıkımı görmemiştir. Oyunun basında ve jurnalciler arasında büyük

³⁵¹ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları 1*, 146.

³⁵² Melih Özel, “Çerkes Özdenleri Oyunu Etrafında Gerçekleşen “Bir Çerkes” Tartışması”, *International Journal of Turkish Academic Studies (TURAS)*, 3/2 (2022): 177-198.

³⁵³ Fehim, *Sahnede Elli Sene*, 21.

dedikoduya neden olduğunu söyleyen Ahmet Fehim; Sultan Hamid'in bir kuruntusu üzerine tiyatronun yerle bir edildiğini belirtir. Ağır ağır Gedikpaşa'ya inerken uzaktan tiyatronun önünün belediye çavuşları ile çevrildiğini gören Ahmet Fehim durumu sezip geri döner.³⁵⁴ “Yerleşik kanı bu olmakla, ayrıca olay bu yılların baskı havasına uygun düşmekle birlikte çelişik birtakım durumlar vardır.”³⁵⁵ Metin And'ın uzun bir şekilde kaynaklar vererek açıkladığı çelişkili durumları burada bahsetmeyeceğiz ancak *Çerkes Özdenleri*'nin Saray tarafından men edildiği vesikayı burada paylaşmak istiyoruz.

*Saadetlû Ahmet Mithat Efendi hazretlerinin tertib girdesi olan Çerkez Özdenleri ve Çengi nam tiyatro oyunları edeb ve ahlâka-i kavmiyye ve alelusul şiar-i islâmiyyeye külliyyen münâfi olduğuna ve bunların sahne-i temaşaya vaz-ı caiz olmayacağına mebni mezkûr oyunların fi-mâbad oynatılmaması Şehremnini Devletlû Paşa hazretleri, umur-i zabıta nazırı saadetlû Beyefendi Hazretleri beyinde bilâtensip iktizası icra ve dünkü gün lazım gelen memurlara tenbihat-i mukteziye ifa kılınmıştır.*³⁵⁶

3.2.7.2. Eserin Özeti:

Samurkaş genç ve yiğit Çerkes özdenidir. Samurkaş, komşu Çerkes köyünden Timurtaş'ın kızı Arslangöz'e âşıktır. Kızın da Samurkaş'ta gönlü vardır ve Timurtaş Çerkes adetlerinde olmamasına rağmen kızıyla izdivaç meselesini görüşmüştür. Timurtaş, Samurkaş muharebeye gitmeden önce ona nişan hükmünde söz vermiş, avdetlerinde düğüne başlayacaklarını söylemiştir. Samurkaş savaştan dönmüştür ama Timurtaş'ın köyünde bir rivayet dolanır. Samurkaş savaşta korkudan bayılmıştır. Köyün kızları Samurkaş'ın korkaklığı ile alay ederek ona şarkı düzmüşlerdir. Canfes, Ziba, Fejidet, Arslangöz'ün arkadaşları, bütün olan biteni Arslangöz'e anlatırlar. Kızlar arasında Ziba etrafta dolaşan Samurkaş ile ilgili rivayete inanmaz, soyzâde bir kahraman olan Samurkaş'ın yüzüne haksız yere kara sürmenin reva olmayacağını söyler. Arslangöz söylenenleri tetkik etmek için Zan Bey ve Sefer Bey'e olayın gerçekliğini sorar. Zan Bey, zor bir hizmet için keşfe gittiklerini ve Samurkaş bayıldığı zaman yanında olmadıklarını söyler ancak sadece kendilerinin değil bütün gazilerin Samurkaş'ın bayıldığını işittiklerini belirtir. Arslangöz duydukları karşısında sarsılır zor

³⁵⁴ Fehim, *Sahnede Elli Sene*, 21.

³⁵⁵ Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu*, (Ankara: Dost Kitabevi, 1999), 101.

³⁵⁶ Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 100.

nefes alıp verir. Samurkaş'a olan sevgisi bir anda nefrete dönüşür. Arslangöz bütün olanları babasına anlatır ve Samurkaş ile asla evlenmeyeceğini söyler. Timurtaş ivedi olarak Samurkaş'ı köyüne çağırır ve cenkte korkup korkusundan bayılan, bunun içinde kızların tezyifine mazhar olan bir delikanlıya asla kızını veremeyeceğini söyler. Samurkaş namuslu ve haysiyetli bir gençtir. Samurkaş, kendisine atılan iftirayı gururuna yediremez ve onur meselesi yapar. Timurtaş'ın yanından ayrılırken korkak olmadığını ispat edeceğini söyler ve hiddetle çıkar. Arslangöz de gururludur ve bütün olan bitenler onu da üzer artık köyünde, Çerkesistan'da duramayacağını düşünür. Ziba ile plan yapan Arslangöz, esir tüccarı Acem'e kendini sattıracaktır. Ziba, Arslangöz ve Acem dağda buluşup anlaşılır. Acem bir hafta sonrası için gün verir ve ayrılır. Duydukları sesler karşısında Ziba ve Arslangöz çalılar arasına saklanır. Gelenler Arslangöz'ün babası, annesi ve silahlı adamlardır. Timurtaş, Samurkaş'ın köyüne saldıracağını düşünür ve hazırlıklı olması için silahlı adamlarına pusu kurmalarını söyler. Bu sırada Samurkaş, Canbolat ve silahlı üç köle dağa gelirler. Canbolat her şeyin sulh içinde çözülmesi için iki tarafı da ikna etmeye çalışsa da kimse ikna olmaz. Samurkaş korkak olmadığı Timurtaş ve köyüne ispat etmek için cenk edecektir. Silahlar ve kılıçla çekilir iki tarafta cenge tutuşur. Ziba ve Arslangöz savaşın ortasına gelir. Arslangöz “aranıza kadın girdi, cenk olmaz” diyerek bağırır. Çerkes adetlerince kadın önünce savaş edilmez. Savaş durmuştur ancak kimse sözünden dönmez. Samurkaş korkak olmadığını ispatlamıştır ama bunun yetmeyeceğini düşünür. Canbolat ile namus ve can üzerine konuşan Samurkaş, ne yaparsa yapsın Samurkaş cenkte korkmuş da şarkı çıkarmışlar düşüncesini değiştiremeyeceğini söyler. Samurkaş'a göre tek çare kendini kurban etmektir. Samurkaş, Canbolat'ın gözü önünde korkmadan, eli bile titremeden beynine bir kurşun sıkarak ve intihar eder. Bu sırada Arslangöz ve Ziba esirci ile buluşmak için dağa gelmişlerdir. Canbolat, Ziba ve Arslangöz'ü görür olanları anlatır. Arslangöz, Samurkaş'ın ölüsünü görür ve artık onun da bedel ödemesi gerekir. Samurkaş gerçek kahraman olduğunu ispatlamıştır ve sıra Arslangöz'dedir. Esirci Arslangöz'ü götürür. Kızını Samurkaş'ın kaçırdığını düşünen Timurtaş olay yerine gelir. Samurkaş'ın kahramanca ölümünü duyunca tevatürün yarattığı felaket karşısında vicdan azabı duyar.

3.2.7.3. Eserin Muhtevası:

Ahmet Mithat Efendi, mahalli unsurlara fazlaca yer verdiği *Çerkes Özdenleri* oyununda *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*'ta olduğu gibi cesaret, namus,

yiğitlik, can geçici nam kalıcı gibi temaları anlatır. Vaka, kanlı bir aşk hikâyesine dönüşecek şekilde, Samurkaş ve Arslangöz etrafında kurgulanmıştır.

Oyunda rivayet üzerine hüküm vermenin zararları ve bir işin sebebini, hikmetini, gerçeğini anlayarak iş yapmanın önemi vurgulanmıştır. Oyunun hemen başında genç kızlar, Samurkaş'ın savaşta korktuğu için bayıldığından bahsederler ve onu tezyif etmek için düzülen şarkıyı öğrenmek isterler. Kadın karakterler üzerinden dedikodunun ferdi bir felakete sebep olacağı belirtilir.

ZİBA – Evet! Bayıldığı sahih. Fakat korkusundan bayılmış olması isbat olundu mu?

CANFES – Arkadaşları olan sair gazilerin kâffesi öyle söylüyorlar.

FEJİDET – Evet ben de birkaç delikanlıdan öyle işittim.

ZİBA – Bazı zevzeklerin sözüyle arslan gibi bir babayiğitin yüzüne kara sürülür mü?

CANFES – Affedersin Ziba, Samurkaş Bey gibi bir korkak için de Çerkesliğin bin senelik âdetleri bozulmaz ya?

ZİBA – Ya bu hâlin bir yiğit için ölümden beş beter olacağını düşünmemeli miydiler?³⁵⁷

Samurkaş kendisini tezyif etmek için söylenen şarkıyı duymuş ve gururu parçalanmıştır. Korkak olmadığını ispatlamak için Arslangöz'ün babası Timurtaş ile cenge tutuşur ama Samurkaş yine hiçbir şeyi değiştiremediğini anlar. Samurkaş'a göre korkak olmadığını ispat etmenin tek bir yolu vardır o da ölmektir. Ahmet Mithat Efendi, nam, can, namus üzerine düşüncelerini Samurkaş ve Canbolat karakterleri üzerinden verir. Bir nevi yazarın esere yansıması olarak görülen bu diyaloglarda romantizmin duyguları harekete geçiren coşkun tarafı dikkat çekmektedir.

SAMURKAŞ – Daha da ispat edeceğiz. Şimdi ben sana en evvel sorarım ki bu dünyada can mı daha kıymetlidir, yoksa namus mu?

CANBOLAT – Tuhaf sual! Elbette namus kıymetlidir! Bunu kim bilmez

SAMURKAŞ – Demek oluyor ki namussuz hayat abestir. Namussuz yaşamaktansa şanlıca surette ölmek tercih olunur.

³⁵⁷ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 307.

CANBOLAT – Bunlar bedihî şeyler kardeşim!

SAMURKAŞ – Şimdi ikinci sualimi sorayım kardeşim! İnsanın hayatına lezzet verecek yalnız bir ümidi olur ve o ümidin yerini tutacak başka hiçbir medar-ı tesliyeti olmaz da o yegane ümidi katiyen mahvolur giderse, bu derecelerde musibettede olan adam yaşar mı?

*CANBOLAT – Anlıyorum Samurkaş anlıyorum! Hep kendini öldürmek için benim reyimi almak istiyorsun.*³⁵⁸

Gururu, onuru ve ümidi mahvolan Samurkaş sonunda intihar eder. Canbolat'ın Samurkaş'ın intiharından sonraki uzun monologu önemlidir. Kahramanlığı, asilzadeligi çok sert şekilde eleştiren Canbolat, Samurkaş'ın ölümünden kendisini sorumlu tutar. Monologun başında “melek gibi bir asılzâdeyi arslan gibi bir kahramanı çılgıncasına bir ölümden men edemeğime sebep nedir”³⁵⁹ diye kendine kızan ve Samurkaş'ın ölümü sebebiyle asilzâdelik ve kahramanlık yok olsun diyen Canbolat monologun sonunda ise bambaşka bir düşüncededir. Şehidi kutsar, böyle şanlı ölümü Allah herkese nasip etsin diye dua eder. Kahramanlık mahv mı olsun yoksa insan namusu, hamiyeti, vakarı için kahramanca intihar mı etsin? Ahmet Mithat Efendi'nin bu çelişkili söylemi hem vakanın seyri hem de oyunun muhtevasında aksayan önemli bir sorun olarak karşımıza çıkar.

Çerkes Özdenleri'nin Gedikpaşada ilk kez oynanmasından, *Tarik* gazetesinde başlayan bir yazı dizisinden “Eserin Kimliği” bölümünde bahsetmiştik. Mezkûr yazı dizisinin ““Çerkes Özdenleri” nâmındaki meşhur tiyatro oyununa dair Bir Çerkes imzasıyla vârid olan varakadır”³⁶⁰ başlıklı ilk yazısındaki eleştiriler Samurkaş'ın intiharı üzerine yoğunlaşır. İntiharı, insanların en müflisine ve korkaklara yakıştırır. İntihar eden bir kişinin yüksek ahlaklı, şerefli kişi olmayacağını açıklayan yazar Kafkas tarihinde böyle bir örneğin olmadığını belirtir. Ahmet Mithat Efendi'yi Çerkesleri küçük düşürmekle itham eder.

(Güneş balçıkla sıvanmaz) Muharrir hazretleri her ne tabir kullanırsa kullansın nefsine suikast eden âlicenâb olmayacağı gibi Çerkesler tarafından hiçbir

³⁵⁸ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 344-345.

³⁵⁹ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 351.

³⁶⁰ Bir Çerkes, “Çerkes Özdenleri” nâmındaki meşhur tiyatro oyununa dair Bir Çerkes imzasıyla vârid olan varakadır”, *TarîkGazetesi*, nr. 229, s.2, (12 Teşrinisani 1884).

*vakitte tahsin olunamaz. Eğer insaniyete mugayir, diyanete taban tabana zıt olan böyle bir hali muharrir hazretleri (Jan Jak Russo'ya) takliden iltizam buyuruyor ve buna da vasıta Çerkesleri ediyorsa şimdiden semend-i hâmesini başka bir vadiye çevirsin! Kafkasya dağları bu ana kadar böyle bir kimseye mezar olmamıştır. Böylesine mezar olsa olsa müellif hazretlerinin şöhret-gîr-i afak olan zemîn-i ferîhası olabilir. Ecdadımızın ekser-i vakayii birer kanlı şanlı facialar tertibine müsaid iken müşarünileyhin saliki olduğu şu tarîk-i ihtirâ'a şaşmamak mümkün müdür? Acaba Çerkeslere de birtakım sade-dilân sebük-mağzan misillü baş mı sallatmak istiyorlar heyhât!*³⁶¹

Niyazi Akı'ya göre *Çerkes Özdenleri* tiyatrosunun türü “romantik dram”dır. Romantik dramın doğuşunu ve özelliklerini açıklar. “Klasik trajedinin kabul etmediği yerli renk (couleur locale) romantik dramda yer alır, dekor ve kostümlerle yansıtılır.”³⁶² Oyunun bütün perdelerine yayılmış Çerkes adetleri de dikkat çeker. Çerkeslerin birbirleri ile seslenirken “kardeşim” diye seslenmeleri vaka içinde kısa diyaloglarda açıklanır. Çerkes kızlarının “seviyorum” sözünü söyleyememeleri hem Arslangöz ile Ziba hem Samurkaş ve Canbolat arasındaki diyaloglarda geçer.

“ZİBA – Diyecek miydin ya? Hiçbir Çerkes kızı “seviyorum” sözünü söyleyebilecek bir mahrem bulabilir mi? Bu sözü sevdiğine bile söyleyebilir mi ki bana söylesin?”³⁶³

“CANBOLAT – Bunları sana itiraf etti mi? Kendisinden söz alıp verdin mi? SAMURKAŞ – Tuhaf söylüyorsun Canbolat! Guya Çerkes değilmişsin, güya Çerkesliğin acemisi imişsin gibi lakırdı söylüyorsun. Hiç bir Çerkes kızı “seviyorum” sözünü ağızından çıkarır mı?”³⁶⁴

Çerkes Özdenleri oyununda bir babanın kız ile evlilik bahsini konuşması, o dönemde karşılaşılması güç bir durum, Ahmet Mithat Efendi'nin halka iletmek istediği mesajlar arasında yer almaktadır. O devirde sıkça eleştirilen ve Şinasi'nin *Şair*

³⁶¹ Bahsedilen yazı dizisine ait *Tarik*'te çıkan yazıların günümüz harflere aktarımı Melih Özel tarafından yapılmıştır. Konu üzerine yazdığı makalenin arkasına ek olarak eklenmiştir. Bu konuyla ilgili alıntılar Melih Özel'in makalesinden yapılmıştır. Melih Özel, “Çerkes Özdenleri Oyunu Etrafında Gerçekleşen “Bir Çerkes” Tartışması”, *International Journal of Turkish Academci Studies (TURAS)*, 3/2 (2022): 177-198.

³⁶² Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi* I,144.

³⁶³ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 313.

³⁶⁴ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 347.

Evlenmesi'ne de konu olan “görücü usulü evlenme” olayı Ahmet Mithat Efendi tarafından farklı şekilde izah edilmiştir. Görücü usulü evlenmenin herhangi zararı, olumsuz durumu hatta ismini bile zikredilmeden Hacı-i Evvel tarafından “evlilikte olması gereken” izah edilmiştir.

*TİMURTAŞ - ... Hem sen müsterih ol kızım! Bunda telâş edecek, korkacak bir şey de yok. Zaten bizim niyetimizi, kararımızı âlem biliyor değil a? Kimse duymamış. Hiç Çerkesistan'da benden başka bir baba kızı ile izdivaç bahsi eder mi? Bunu her baba ayıp sayar. Fakat ben çok gezmişim, cihan terbiyesini görmüşüm. Dünya darında bir tanecik kızımın muhabbeti cangâhımı istila etmiştir.*³⁶⁵

Samurkaş'ın savaşta korkudan bayıldığını duyan Arslangöz'ün aşkı bitir ve artık Samurkaş'ı “tavşan yürekli alçak” olarak görür. Bu durumu hiçbir şekilde sindiremeyen Arslangöz kendisini esirciye sattırmak için Ziba ile plan yapar. Niyazi Akı, Arslangöz'ün kendini esirciye sattırmasına farklı bir bakış açısı getirir. Bu olayın Çerkeslerde var olup olmadığıyla ilgili bir yorum getirmez. Hristiyan ve Müslüman dünyasını ilgili kadının kendini manevi âleme vereceği kurum üzerinden mukayese eder.

*Hristiyan dünyasında, yaşama küsen kadının barınacağı, kendini mânevi âleme vereceği kurum vardır: Manastır. Müslüman dünyasında ise kadınlar için böyle bir barınak yoktur. Bunun için dünyasını yitiren küskün Müslüman kadın, kendisini tesadüflerin akışına bırakmak amacı ile esirliği seçer. Manastıra kapanan bir kadın, kendi iradesi ile kendi içine döndüğü halde, kendini esirciye sattıran kadın başkasının iradesine bağlanır.*³⁶⁶

Tarık gazetesinde *Çerkes Özdenleri* ile ilgili “Bir Çerkes” imzalı yazılarda Arslangöz'ün kendini esirciye sattırması sert bir dille eleştirilir. Ahmet Mithat Efendi'yi Çerkeslere leke çalmakla itham eder. Özdenlik vurgusu yapan yazar asıl Çerkes kızlarının da hürriyetlerini terk etmelerinin Çerkeslerle alakalı olmadığını açıklar.

Acaba? Ol hangi bir Çerkes'tir ki iffetleri uğrunda can verir, diyanetleri yolunda son katrelerini dökmekten çekinmez bulunan ecdadının kızlarını saliki olduğu meslek iktizasınca fezâil-i insâniyeden bî-behre olması lazım gelen bir

³⁶⁵ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 317.

³⁶⁶ Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 159.

“Esirci Acem”le yalnızcasına dağlarda pûyân olduğunu tahsin etmiş olsun. Ecdadının al kanlarıyla muhammer olan bir toprağı na-meşru bir dâd u sitede cewelân-gâh görerek karîrü’l-ayn olsun.³⁶⁷

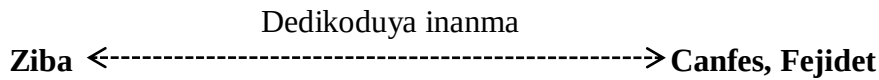
3.2.7.4. Eserin Yapısı:

Çerkes Özdenler üç perdeden oluşan melodramdır. Bu üç perdeyi teşkil eden yirmi yedi meclis vardır.

1. Perde	→	10	} meclisten oluşmaktadır.
2. Perde	→	13	
3. Perde	→	4	

3.2.7.4.1. Olay Örgüsü:

Çerkes Özdenler yer ve zaman birliğine bağlı kalmadan tek bir olay etrafında şekillenen bir oyundur. Oyun, Arslangöz’ün arkadaşları, Canfes, Ziba ve Fejidet arasındaki sohbet ile başlar. Sohbetin konusu Samurkaş’ın savaşta korktuğu için kızların onun hakkında çıkardıkları şarkıyı öğrenmeleri üzerinedir. Canfes ve Fejidet duydukları olay üzerine kesin hüküm vererek Samurkaş’ı kötülerler. Ziba ise gösterilen sahnede daha akliselim davranan kişidir. Ona göre “bazı zevzeklerin sözüyle arslan gibi babayiğitin yüzüne kara sürülür mü?”³⁶⁸ Ziba, Canfes ve Fejifet ile fikir ayrılığına düşer çünkü duyulan bir dedikoduyu tahkik etmeden kesin hükme varmak büyük sorunlara sebep olabilir. Meclis, Ziba’nın Canfes ve Fejidet ile olan çatışmasıyla biter.



İkinci mecliste Arslangöz sahnede görünür. Ahmet Mithat Efendi birkaç söz oyunu ile meclisi ayakta tutmaya çalışır. Arslangöz’ün Samurkaş hakkında söylenen dedikoduyu duymasıyla meclis sona erer. Arslangöz bu mecliste sakin kalır. Herhangi bir dışavurum veya duygu patlaması yaşamaz. Arslangöz’ün ne aşkını ne sevgisini

³⁶⁷ Melih Özel, “Çerkes Özdenleri Oyunu Etrafında Gerçekleşen “Bir Çerkes” Tartışması”, 190-191.

³⁶⁸ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 307.

hiçbir şekilde duymayız. “Bak haksız yere ise gerçekten yazıktır.”³⁶⁹ diye arkadaşlarına telkinde bulunur. Meclisin devamında Samurkaş hakkında çıkan dedikoduyu tahkik etmek için oradan geçmekte olan Zan Bey ve Sefer Bey’e dedikoduyu sorarlar. Vaka içerisinde raslantı nedeniyle bir araya gelme sürekli karşımıza çıkar. Zan Bey ve Sefer Bey’in o an tam da olayı öğrenmek için soracak birilerini ararken birden sahnede bitmesi ilk karşılaştığımız rastlantıdır. Zan Bey ve Sefer Bey, Samurkaş’ın bayıldığını duyduklarını söylerler ama ne sebeple bayıldığına dair herhangi bir yorumda bulunmazlar. Arslangöz üzüntü içinde odasına gider. Zan Bey, Sefer Bey, Canfes ve Fejidet sahneyi terk ettikten sonra Ziba, Arslangöz’ün yanına gider.

Arslangöz ile Ziba arasında geçen diyaloglar Samurkaş üzerinedir. Arslangöz, Samurkaş’a olan sevgisini reddeder. Ziba ne olduğunu anlayamaz ve hiçbir şeye anlam veremez. Arslangöz ve Ziba arasında çatışma yaşanıyor gibi görünse de yaşanan çatışma Arslangöz ve geleneklerdir çünkü bin yıllık Çerkes adetlerinde savaşta korkanlara iyi gözle bakılmaz. Arslangöz, aşkı ve geleneği arasında kalmıştır. Çatışmayı gelenek kazanır ve Arslangöz içindeki aşkı silmeye çalışır.

Samurkaş’a aşkı

Arslangöz <-----> **Gelenek**

Arslangöz’ün babası Timurtaş’a Samurkaş’ın cenkte korkudan bayıldığını haber eder. Baba, kızının saadeti için her şeyi yapmaya hazırdır. İçindeki aşkı yok eden Arslangöz, babasına Samurkaş ile evlenmeyeceğini kararlı bir şekilde söyler. Savaşta bayılan bir alçağın sevgilisi olmak musibeti ile duçar olduğunu düşünen Arslangöz, babasının yüksek ahlaklı, şerefli ve asaletli olmasıyla kendisini avutmaya çalışır. Ona göre şan ve şeref her şeyden önce gelir. Timurtaş, kızından aldığı onay ile Samurkaş savaşa gitmeden önce ona verdiği sözden vazgeçer. Derhal Samurkaş’ı çağırır. Timurtaş olan biteni ve duyduklarını Samurkaş’a anlatır. Namus, şan ve şeref vurgusu ikilinin arasındaki diyaloglarda devam eder. Samurkaş erkek olarak kendisinin de namusu olduğunu dile getirir. Samurkaş, bayıldığını itiraf eder ama o korkudan bayılmamıştır. Üzerine baygınlık geldiğini söyler. Samurkaş, korkunun adının bile hatırına gelmediğini

³⁶⁹ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 309.

söyler. Korkusuz biri olduğunu ispat edeceğini Timurtaş’a söyleyerek ayrılır. Perde Samurkaş ve Timurtaş arasındaki yukarıda mezkûr olunan diyaloglarla sona erer. Birinci perde vakayı hazırlamak için geçişken diyaloglarla örülüdür. Hazırlayıcı evreyi iyi teşkil etmeyi düşünen Hacı-i Evvel pek başarılı olamamıştır. Korkuyu mu anlatmak istemiş yoksa yiğitlik mi belli olmayan birinci perde vakanın amacına hizmet etmekten oldukça uzaktır.

İkinci perde Samurkaş ve Canbolat’ın diyalogları ile başlar. Samurkaş hakkında çıkarılan şarkıdan bahseder. Canbolat ile aralarında duygusal bir yakınlık vardır. Dostunu, kardeşi gibi görür. Samurkaş, Timurtaş ve köyüne korkak olmadığını göstermek için yaptığı planını Canbolat’a bahseder. Canbolat iki yakın Çerkes köyünün böyle bir cenge tutuşmasını ayıp olup olmayacağını sorar ama yine de Samurkaş’ın kararının arkasında olduğunu söyler. İki birden dağ yolunu tutarak çıkarlar bu sırada Ziba ve Acem sahnede görünür. Ziba, Arslangöz’ü çağırmaya gider. Acem de bir kaya parçasının arkasına saklanır. Arslangöz gelir ve sahnenin gizemi çözülür. Arslangöz, Samurkaş’tan ümidini kesmiştir. Çünkü Samurkaş kızların diline düşmüş bir delikanlıdır. Adına tezyif edici şarkılar düzülmüştür. Arslangöz’ün yapmaya çalıştığı selâmet ve bahtiyarlık meydanını Samurkaş’a bırakarak sevdiğine hizmet etmektir. Arslangöz’ün Samurkaş’ı hala sevdiğini Ziba ile arasındaki diyaloglardan anlamaktayız. Aşk ile geleneği arasında yaşadığı çatışmada kaybeden her hâlûkârda Arslangöz’dür. Kendini esirciye sattırarak Samurkaş’ı bahtiyar edeceği ümidini taşır. Acem olan biteni duyar ama neden saklanır belli değildir. Acem’in saklanması vakada herhangi bir amaca hizmet etmemektedir. Belki ilerideki meclislerde yaşanacak aksiyona hizmet edeceği düşünülse de böyle bir durum olmayacaktır. Acem ile anlaşır. Bir hafta sonra buluşmak üzere sözleşirler. Bu sırada vakanın yaşandığı yere Timurtaş Bey ve Sefer Bey gelir. Arslangöz ve Ziba saklanırlar. Timurtaş Bey, Samurkaş’ın köye saldıracağından emindir. Sefer Bey’e tedbirli olmasını söyler ve pusu için yer belirler. Timurtaş düşündüğünde haklıdır. Samurkaş köye saldırmaya gelir. Pusuyu fark eden Samurkaş yiğitçe savaşmak için herkesi meydana davet eder. Canbolat sahnenin akliselim düşünen kişisidir. İki tarafın da sarılıp öpüşerek sulh olması ister ama başarılı olamaz. Sulh talebi kabul edilmez, o da arkadaşıyla beraber kavga edeceğini ilan eder. Samurkaş elinden tabancasını bir kenara bırakarak “kurşunla döğüşmek yiğitlik midir? Kahramanların ziyneti kılıçtır” diyerek hücumla geçer. İki taraf kılıç kılıca gelirken

sahnenin arkasından Ziba ve Arslangöz gelir savaşın bitmesi için “aranıza kadın girdi, cenk olmaz” diyerek bağırlar. Ahmet Mithat Efendi, raslantısal olarak sırayla dağın bu yamacına getirdiği kişileri bir bir oradan uzaklaştırmış sonra bir şekilde yine herkesi orada toplamıştır.

Çerkes Özdenleri, Gedikpaşa Tiyatrosu’nda sahnelendikten sonra Timurtaş Bey ve Samurkaş’ın savaş sahnesinde karşılaştığı ilk zaman oyunun dramaturjisine yönelik eleştirilerde bulunan Hacı-i Evvel, Çerkes beylerinden görüş alarak durumu şu şekilde izah eder.

*Evvela bir tüfek ateşi ile başlanmasını rey eylediler ki vakıa bu hâl kumpanyaca da düşünülmüşse de, on beş kadar tüfek lazım olduğu hâlde kendilerinde mevcut olmadığı ve maahaza kumpanyanın arzu-yı mahzı ve gayret-i mahzası erbab-ı temaşaya kendilerini beğendirmekten ibaret bulunduğu cihetle, oyunun ikinci icrasında bu tüfek muhaberesi de olacağını beyan ettiler.*³⁷⁰

İkinci perdede yer alan savaş sahnesi, aksiyonel devinimi yükseltmeye çalışmış ama başarılı olamamıştır. Tesadüflere dayanarak ilerleyen perde yine bir tesadüfle sona ermiştir. Samurkaş Bey korkak olmadığını ispat etmek istese de bunda başarılı olamamıştır.

Üçüncü perdede kozmik zaman gecedir. Ahmet Mithat Efendi’nin tiyatro eserlerinde zamanı tespit etmek oldukça güçtür. Vakanın geçtiği zaman hakkında herhangi bir bilgi vermeyen Hacı-i Evvel üçüncü perde başlamadan önce “ay doğmuş olup ayın ziyası sena üzerine doğru iner”³⁷¹ diyerek zamanı belirtir.

Perde, Samurkaş ve Canbolat’ın diyalogları ile başlar. Seyirciyi Samurkaş’ın intiharına hazırlama diyalogları olarak karşımıza çıkan, namus ve yiğitlik üzerine karşılıklı cevaplar, seyircide/okuyucuda coşkun duygu oluşturamayacak kadar zayıftır. Canbolat, Samurkaş’ı intihardan geri çevirmek için elinden geleni yapar ama başarılı olamaz.

İntiharın gereksizliği
Samurkaş <-----> Canbolat

³⁷⁰ Ahmet Mithat Efendi, *Edebiyat Yazıları* 1, 145.

³⁷¹ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 343.

Samurkaş intihar eder. Tanzimat dönemi romantik dramlarında intiharlar başarılı şekilde sonuçlanır. “Klasik trajedide sahne ardında geçtiği kabul olunan ve bize hikâye (récit) ile bildirilen sert ve şiddetli olaylar, romantik dramda seyircinin gözü önünde geçebilir.”³⁷² Samurkaş’ın intiharı da sahnede gösterilir. Şiddet bir amaç haline bürünmüş şekilde verilmeye çalışılmıştır. Ahmet Mithat Efendi, gururlu, yiğit birini ve onun aşkını değil de sanki ölümü anlatmak için vakayı dolantılarla donatmış ve sonunda kahramanına intihar ettirmiştir. Ölüm sahnesinde Samurkaş “tabanca ile beynine sıkar. Ayak üzerinde bir kere döner, yere yıkılırken der ki, Samurkaş... ölümden korkmaz. Bu son söz ile tekmi-i enfes eder.”³⁷³ Beynine kurşun sıkan biri nasıl konuşabilir? Romantize edilen vakanın ölüm sahnesi, kusurlu ve oyunun gerçeklikten en uzak sahnesidir.

Canbolat’ın uzun monologunda konuşan Ahmet Mithat Efendi’dir. Seyircisine/okuyucusuna seslenmek için fırsat kollayan Hâce-i Evvel, Canbolat’ın şahsında söylemek istediklerini dile getirir. Canbolat, “mahvolsun kahramanlık, yere geçsin ulüvv-i cenab” diyerek başladığı monologda birden bire şehidi kutsar. “Bu hüsn-i akıbete gıpta ettim Samurkaş”³⁷⁴ diyerek ölümü yüceltir. Canbolat’ın inandırıcı olmayan bir şekilde fikir değişikliği yaşaması olay örgüsünde bir diğer dikkat çeken kusurdur. Her davranışın, duygunun ve sözün nedenleri vardır. İnandırıcı bir şekilde seyirciye aksettirilmeyen unsurlar mantıksal dizi bozar.

Kahramanlar yine bir şekilde rastlantı sonucu Samurkaş’ın intihar ettiği yerin yakınında buluşuverir. Canbolat, Arslangöz’e olan biteni anlatır. *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*’ta Siyavuş’un cümlelerine benzer “ölümün lüzumu, kahramanın ölümünün gerekliliği” manasına varan cümleler kuran Canbolat, dostunun korkak olmadığını ve büyük fedakârlık gösterdiğini söyler. Arslangöz de kendini feda eder ve esirciye sattırır. İki âşgın da birbirlerini feda etmesiyle vaka biter.

Romantik yazarlar için ilham kaynağı olan doğa tasvirleri oyunda ikinci ve üçüncü perdede bulunur. Kahramanların sürekli tesadüfler sonucu bir araya gelmesi de ve oyunun mutsuz sona ermesi, Samurkaş’ın duygularının coşkun bir şekilde anlatımı ve sonunda intihar etmesi romantik üsluba örnek gösterilebilir.

³⁷² Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 144.

³⁷³ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 350.

³⁷⁴ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 351.

*kibriyle mümkündür. Bunlar olmayınca Arslangöz de Arslangöz olmaz. Öyle adı bir kıza da Samurkaş Bey tenezzül etmez.*³⁷⁵

Büyüklerinin yanında onlar ayakta iken kendisinin oturmayacağını söyleyecek kadar saygılı biridir. Çerkes kızlarının “seni seviyorum” diyemeyeceğini bilir. Namusuna sürülen lekeyi kanıyla yıkayacak kadar cesur biridir. Hakkında çıkmış ve onu tezyif eden şarkı yüzünden gururu yerle yeksan edilmiş vakanın en sonunda da intihar etmiştir.

Arslangöz

Timurtaş’ın kızı ve Samurkaş Bey’in nişanlısıdır. Vakanın başında sağduyulu bir görüntü çizse de hiç de öyle değildir. İçsel motivasyonu yoktur. Köyünün, kabilesinin geleneklerine göre yaşar. Kibirlidir. Kalbindeki aşkı çıkaramayacağını bildiği için ümitsizlik içindedir. Gururu ve aşkı arasında kalmıştır. Gururu daha baskın çıkar ve Samurkaş ile evlenmeyeceğini söyler.

*ARSLANGÖZ – Vâkıa iliğimde kemiğimde hakkın varsa da beni ona vermek için cebredecek olursan- gerçekten bir torba ilik olarak verirsin. Bu can bu tende oldukça öyle bir namerdin eli elime değmek şöyle dursun, nazarı bile bana temas edemez. Sen Timurtaş’ın kendisi olamazsan ben Timrutaş’ın kızı olabilirim.*³⁷⁶

Samurkaş’ı intihara sürükleyen zincirin ilk halkası Arslangöz’dür. Samurkaş’ın bayıldığını duyması üzerine babasına gider ve onunla evlenmeyeceğini söyler. Samurkaş’ı korkak namert olarak niteler. Akliselim davranışlar göstermez. Samurkaş’ın bayılmasında kendisin de gururunun kırıldığını düşünür ve kendisini esirciye sattırmak için plan yapar.

Timurtaş

Aksakallı Çerkes özdenidir. Arslangöz’ün babasıdır. Kızı ile evlilik meselesini görüşecek kadar açık fikirlidir. Çok gezip cihan terbiyesi almıştır. Koruyucu baba görünümü veren Timrutaş kızı gibi gelenek ve göreneklerine göre düşünecek ve karar verecektir.

³⁷⁵ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 349.

³⁷⁶ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 317.

Nefise

Arslangöz'ün annesi, Timurtaş'ın karısıdır. Eserde boyunca figüratif bir roledir. Timurtaş gibi o da Çerkes soylusu ve Özdemir kızıdır.

Canbolat

Samurkaş'ın can yoldaşı ve dostudur. Akıl ve sağduyulu kimliği ile ön plana çıkmaktadır. Ortalık kızıştığında sakin kalacak ve ortalığı teskin edecek bir yapısı vardır. Çerkes köylerinin birbirleri cenk etmesine karşıdır ama dostu Samurkaş'a söz verdiği için cenge katılır. Kadınların savaş meydanında görünmesiyle savaşı durdurur ve Çerkes adetlerini anlatır. Samurkaş'ın intihar etmesini engellemeye çalışsa da başarılı olamaz.

Ziba

Arslangöz'ün arkadaşıdır. Samurkaş hakkında şarkı çıktığı zaman ilk zamanlarda öğrenmek için heves etmiş ama daha sonra yaptığı kötü bir davranış olduğunu anlamıştır. Arslangöz'ün kendini esirciye satması hususunda ona yardımcı olur. Acem esirci ve Arslangöz ile beraber bir görüşme tertip eder.

Sefer Bey, Zan Bey

Çerkes köylerinde yaşayan genç iki özdenlerdir. Arslangöz'ün onlara hakikati söylemeleri hususunda telkin edici sözlerini hakaret olarak algılarlar çünkü onlara göre “Çerkes beyzadesi bildiğini bildiğinden başka şekilde söylemez.”³⁷⁷

3.2.7.4.4. Mekân ve Dekor:

Çerkes Özdenleri'nin vakası Çerkesistan'da ismi bilinmeyen bir köyde geçer. Ahmet Mithat Efendi *Çerkes Özdenleri* oyununda hem mekân hem dekorun üstünde özenle durur. Birinci perdenin mekânını pencere detaylarına kadar anlatır. Mekânı tamamlayan dekorların seccade, kılıç, tüfenk ve kamanın cephelerdeki yerlerini ince detaylarıyla birlikte belirtir.

Hace-i Evvel, birinci perdenin açılışında sahnedeki kızların Çerkes elbiselerini en ince kol detayından, bellerindeki kayışa ve başlarındaki sivri külahlardan entarilerin sürüldüğü yere kadar uzun uzun anlatır. Yöresel mahalli unsurları bütün manasını

³⁷⁷ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 310.

verebilecek şekilde kusursuz şekilde vermeye çalışır çünkü Çerkesler’e ait bir hikâye anlatırken dekoru devreye sokarak başarılı anlatıma kapı aralamak ister. Birinci meclisin başında sahneyi detaylandırmada biraz ileri gider ve Ziba’nın elindeki dikişi ve üç genç kızın hem işlerini görüp hem de konuştuklarını bile izah eder. Ahmet Mithat Efendi’nin diğer tiyatrolarını göz önüne alırsak mekân ve dekor konusunda en başarılı eseri *Çerkes Özdenleri*’dir. Hacı-i Evvel’in dekorda kusursuza yakın bir işlemeye çalıştığı Çerkes kızlarının kostümleri de “Bir Çerkes” tarafından eleştirilir. Bir Çerkes’e göre; oyuncular Çerkes kızlara benzetilmeye çalışılırken gülünç duruma düşürülmüştür.

*Fedâî-i ecdadımın vakâ-i âlicenâbâtlarından birisinin mevki-i temâşâyâ konulacağı zannıyla kalbimi meserret istilâ eylemişti. Bu aralık perde de açıldı. Keşke açılmaz olsaydı. Veraseti tahayyül ile kurmuş olduğum nuranî meclisler o anda mahv oldu gitti. Biçare aktrisleri Çerkes kızlarına benzetelim derken gülünç bir kalıba sokmuşlar. Sahnede külâh şekeri külâhlarını andırır sipsivri külâhlarını giyinmiş, şalvarları yerlerde sürünüyor, göğüsleri düğmesiz entarileri hükm-i karakuşîye tebean biçilmiş, bellerindeki kemerlerin Çerkeslerde naziri görülmemiş birtakım garib’ül-manzara kızlar arz-ı vücud etmesin mi?*³⁷⁸

İkinci perdede mekân olarak belirlenen dağ Ahmet Mithat Efendi tarafından harita çiziyor gibi anlatılır. Esen Çamurdan, Tanzimat dönemi melodramlarının dekoru hakkında “Dekor, seyircide oluşturulmak istenen duygu seline zemin hazırlar, hatta kışkırtır onu. Sahneden salona genelde panoramik bir görünüm sunulur; yazarın yorumunu doğrudan seyirciye aktaran ve kostümle bütünlenen, renklenmiş bir “manzara resmi.”³⁷⁹ yorumunda bulunur.

Ahmet Fehim, Tanzimat dönemi melodramlarda mağara, salon, deniz, orman, bahçe gibi mekânların spafato denilen asma perdeler aracılığıyla gösterildiği bilgisini verir. “Gedikpaşa’ya girdiğim gün, sahnenin sofitasına, tavan boşluğuna, çekilmiş 95 perde vardı.”³⁸⁰ Ahmet Fehim’in bahsettiği 95 perdeden biri de Hacı-i Evvel’in aşağıya alıntılatacağımız *Çerkes Özdenleri*’ndeki “dağ” olma olasılığı oldukça yüksektir.

³⁷⁸ Özel, “Çerkes Özdenleri Oyunu Etrafında Gerçekleşen “Bir Çerkes” Tartışması”, 189.

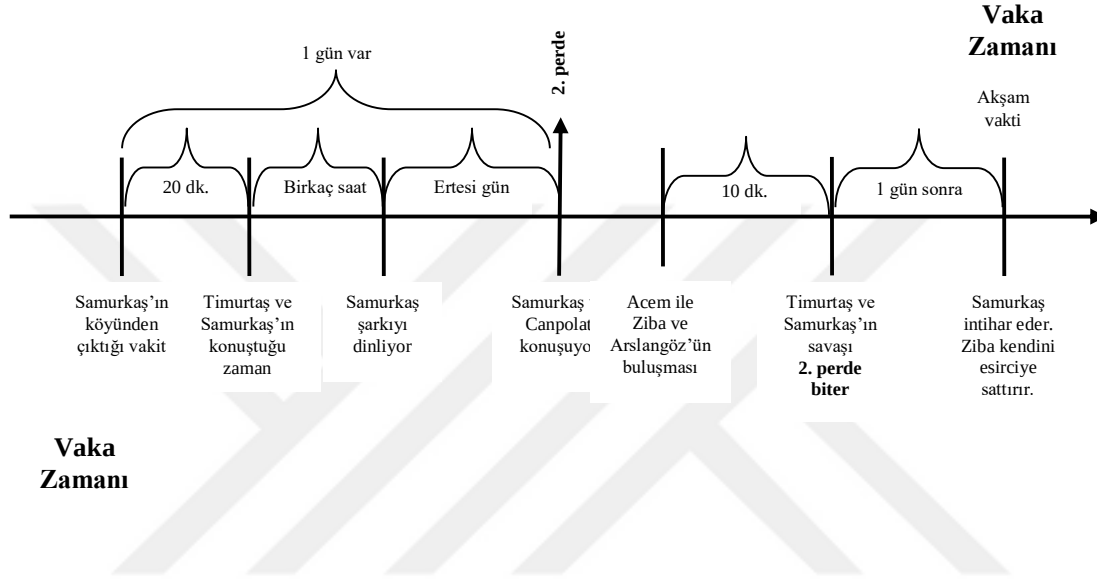
³⁷⁹ Çamurdan, *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*, 28.

³⁸⁰ Fehim, *Sahnede Elli Sene*, 121.

*Perde bir dağlık gösterir. Senanın cephe ciheti yüksek dağdır ki soldan sağa doğru eğri büğrü bir iniş yolu vardır. Dağın aşağısı ise çalılıktır. Hele senanın sol tarafında ve ön cihete karîb yerinde çalılık daha ziyade olup arkasına adamlar gizlendiği halde erbâb-ı temaşa tarafından görülebilirler.*³⁸¹

3.2.7.4.5. Zaman:

Şekil 3.7: Çerkes Özdenleri - Zaman



3.2.7.5. Anlatım Teknikleri ve Eserin Dili:

Eserin mahiyetinde yer alan birçok yöresel unsur sadece dile yansımamıştır. Çerkes kültürüne ait tiyatro eserinde, yörenin diline ait unsurları görmek anlatımı güçlü kılabilir ancak Hacı-i Evvel böyle bir tercihte bulunmamıştır. Dil, *Eyvah* ve *Açıkbaş*'taki kadar olmasa da sade ve kuvvetlidir. Hacı-i Evvel kendi tiyatro dilini oluşturmuş diyebiliriz. *Çengi* ve *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*'ta dil biraz olsun bu "tiyatro dilinden" uzaklaşmış gibi görünse de *Çerkes Özdenleri* oyununda durum tam tersidir.

Atasözleri:

Atılan ok geri dönmez; "*Atılan ok geriye dönmez.*" (s. 337)

Gün doğmadan neler doğar; "Hayatta ise "*gün doğmadan neler doğar*" derler." (s. 348)

³⁸¹ Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 324.

Deyimler:

Akıl danışmak; “...senden akıl danışıyorum.” (s. 345)

Başına bela olmak; “o biçare çocuğun başına bela olup kalacağım!” (s. 353)

Başını alıp gitmek; “Samurkaş Bey Arslangöz gibi başını alıp gidemezdi.” (s. 355)

Beti benzi atmak; “Asla benzim atıp sararmayacak!” (s. 346)

Boynunu bükmek; “Koca bir beyzade benim evimden arsız bir dilenci kovulur gibi boynunu büküp gidemez.” (s. 337)

Canı sıkılmak; “Yapanlara da canım sıkılmıştı.” (s. 342)

Canına kıymak; “Fakat yalnız yiğitlik göstereyim diye budalacasına canına kıymadı.” (s. 356)

Göz dikmek; “Mahiyetini, haddini, liyakatini bilmeyen bir alçak, baştan büyük bir lokmaya göz dikmiş.” (s. 318)

Göze almak; “Korkaktır diye şarkılar çıkaran bir aslan yavrusu aslan ki hakkında edilen iftirayı red için nefsinı kurban etmeğe kadar göze aldirdi.” (s. 354)

“...göze aldığı fedakârlığın beyhude olmadığı o surette tahakkuk edecekmiş!” (s. 356)

“Bari bu kadar fenalıkları göze aldirdiğin halde düşmanına, bana, şu ihtiyar Timurtaş’a bir fenalık edebilmiş olacak mısın?” (s. 338)

Gözünü budaktan esirgememek; “Öyle gözünü budaktan esirgemeyen kahraman...” (s. 355)

Hatırı kalmak; “Kavga etmeyeceksen çekil kardeşim. Hiç hatırım, gönlüm kalmaz. Çekil!” (s. 340)

Kale almamak; “Fakat bir daha bu sözü kale almamağı bana vaad etmeni rica ederim.” (s. 313)

Sağ olmak; “Ben de âlemde sağ oldukça Arslangöz için bahtiyarlık mutasavver değildir.” (s. 349)

Sözünü kesmek; “Dur, şimdi ben de senin sözünü keseyim!” (s. 348)

“...onun için ben geldiğim zaman sözünüzü kesiyorsunuz!” (s. 308)

Sözünü tutmak; “– Canbolat! Kardeşim! Şu firarın sırrını ketm için verdiği sözü tutacak mısın?” (s. 356)

Yolu gözlemek; “Tabancaların ağızları hep o yolu gözlesin.” (s. 338)

Yüz çevirmek; “...yüz çevirmiş olurum.” (s. 326)

Yüz vermek; “Timurtaş Bey dünyada evlat olarak yalnız Arslangöz’e malik olduğundan kıza o kadar yüz vermiştir.” (s. 347)

Yüzüne kara sürülmek; “Bazı zevzeklerin sözüyle arslan gibi bir babayiğitin yüzüne kara sürülür mü?” (s. 307)

3.2.7.6. Anlatıcının Konumu:

Çerkes Özdenleri’nin perde başlangıçlarında yer alan uzun sahne betimlemeleri yazar anlatıcı olarak düşünülebilir. Sahneyi, mekânı, dekoru kostüm betimlemesini uzun uzun anlatan Ahmet Mithat Efendi, kahramanlarının konumlarını da açıklar ve ilk diyalog cümlesi kurulana kadar ki süreci en başından itibaren okuyucuya anlatır.

Perde bir dağlık gösterir. Senanın cephe ciheti yüksek dağdır ki soldan sağa doğru eğri büğrü bir iniş yolu vardır. Dağın aşağısı ise çalılıktır. Hele senanın sol tarafında ve ön cihete karîb erinde çalılık daha ziyade olup arkasına adamlar gizlendiği halde erbab-ı temâşâ taraflarından görülebilirler.

Perde açıldığı zaman evvela Canbolat dağdan iniyor görülür. Tamam aşağıya kadar inip de senanın sol tarafında ve cepheye bulunduğu zaman Samurkaş dahi sağ tarafta ve ön cihette bulunan çalılıklar arasından telâşla çıkarak senanın orta yerinde Canbolat ile karşı karşıya gelirler.³⁸²

Ahmet Mithat Efendi diğer bütün tiyatro eserlerinde olduğu gibi Çerkes Özdenleri’nde de sahne direktifi vermiştir. Kahramanlarının hareketleri ve duygu durumlarını da vermiştir. “Hayretle”, “Coşarak”, “Düşünür” gibi kısa ve “Elinden tabancasını fırlatarak” gibi uzun sahne direktifleriyle yazar anlatıcıdan faydalanmıştır.

³⁸² Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları*, 324.

SONUÇ

Ahmet Mithat Efendi, Batılılaşma döneminde toplumu modernleşmeye hazırlayan aydınlarımızın başında gelir. Edebiyat araştırmacıları tarafından son çeyrek yüzyılda hakkında en çok yazı yazılan ve araştırma yapılan edebiyatçılarımızın başında Ahmet Mithat Efendi gelir.

Tanzimat dönemi Türk tiyatrosu tarihi için önemli bir eşiktir. Daha önce herhangi bir metne dayanmadan doğaçlama ve taklit şeklinde icra edilen geleneksel oyunlarımız Türk tiyatrosunu oluştururken modernleşme ile birlikte Türk tiyatrosu Batı tiyatrosu ile tanışır. Batı tiyatrosunun etkisi ile de Türk tiyatrosuna metin, sahne, dekor ve yönetmen girer.

Ahmet Mithat Efendi, Türk tiyatrosuna modern bir izlenim vermek ve Türk tiyatrosunu geliştirmek için tiyatroya dair fikirlerini gazete yazılarında paylaşır. Bu yazılarında tiyatronun tarihini, tarifini, önemini ortaya koyar ve Türk okuyucusunu yetiştirdiği gibi Türk seyircisini de yetiştirmek ister.

Ahmet Mithat Efendi, gelişmemiş medeniyetler için tiyatroyu okul olarak görür ve modernleşme yolundaki Osmanlı toplumu için tiyatronun olanaklarını kullanarak yaşadığı toplumu geliştirmek ister.

Ahmet Mithat Efendi, roman ve tiyatroyu mukayese eder ve tiyatroyu üstün görür. Ona göre roman okuyarak sadece harflerin ve kelimelerin zihnimizdeki çağrışımlarını düşünürüz ama tiyatro öyle değildir. Ona göre hiç bilinmeyen dildeki tiyatro oyunu bile anlaşılabilir.

Ahmet Mithat Efendi'ye göre tiyatro yazarları manevi ve milli değerleri göz önünde bulundurarak eserlerini kaleme almalıdır. Ahmet Mithat Efendi, Batı doğru bir şekilde değerlendirilmezse manevi değerler üzerine kurulu olan Doğu medeniyeti'nin, çöküşte olan Batı medeniyetinin taklidi olacağını düşünür. Bu sebeple millî tiyatro vurgusu yapar ve bu durumu kendine görev edinerek *Çerkes Özdenleri*, *Siyavuş* ve *Çengi yahut Daniş Çelebi* oyunlarını yazar.

Ahmet Mithat Efendi'nin tiyatro eserlerindeki temalar sosyal içeriklidir. Çok eşli evlilik, batıl inançların eleştirisi, aşkı engelleyen sınıf farklılıkları, alafranga tipin eleştirisi, yüksek ahlak vurgusu gibi sosyal konuları oyunlarında işlemiştir. Ferdi aşk

konusunu işlediği *Açıkbaş* da bile oyunun yapısı batıl inançların eleştirisi üzerine kuruludur.

Oyunlarının olay örgüsü benzer özellikler gösterir. Vakanın girişinde şahısları tanıtır, ana çatışmaları veya yan çatışmaları gösterir. Gerilimi yükseltmek için düğümler verir. Oyunun sonunda bütün düğümleri çözerek olay örgüsünü bitirir. Oyunları karmaşık yapıda değildir.

Ahmet Mithat Efendi'nin tiyatrolarında mekân söylemin belirleyici unsuru olarak kendini gösterir. Türk sosyal hayatında anlatamayacağı kişi ve ilişkilerde mekân devreye girer ve kendi düşüncelerini savunabileceği yere vakayı taşır. Sınıf farklılıklarını anlattığı iki oyununda *Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti* ve *Hükm-i Dil*'de mekân söylem üzerinde belirleyici olmuştur.

Ahmet Mithat Efendi'nin tiyatrolarında şahıs kadrosu zengin değildir. Oyunlarındaki şahıslar birbirini tekrar eder. Duygu, tutum ve dünya görüşü olarak aynı şahısların zaman ve mekân değiştirerek tekrar ettiğini görürüz. Ahmet Mithat Efendi, oyunlarındaki kahramanlara karşı merhametli değildir. Düşüncelerini savunmak için kahramanlarına karşı acımasızca davranır. Ahmet Mithat Efendi'nin roman ve hikâyelerinde sıkça karşılaştığımız hem Doğu'yu hem de Batı'yı tanıyan tiplere rastlanılmaz.

Ahmet Mithat Efendi tiyatro eserlerini sanat ve estetik kaygısı olmadan yazmıştır. Tiyatrolarının hepsi tezli oyundur. Ahmet Mithat Efendi, oyunun bütün vakası boyunca tezi irdeler, işler ve bu tezin sonucuna bağlı olarak sonlandırır. Ahmet Mithat Efendi'nin roman ve hikâyelerinde görülen araya girişler oyunlarında görülür. Bazen diyaloglarla bazen monologlarla Ahmet Mithat Efendi kendi dünya görüşünü ve fikirlerini anlatır. Bu sebepten oyunlarında kahramanlar yüksek sesle Ahmet Mithat Efendi'nin fikirlerini savunur. Anlatıcının konumu olarak Ahmet Mithat Efendi sahne direktifleri de vermiştir. Oyuncuların sahnedeki hareketlerinden duygu durumlarına kadar birçok detayı tiyatrolarında parantez içi açıklamalarla vermiştir. Bir bakıma yönetmenin pozisyonunu almıştır.

Ahmet Mithat Efendi'nin tiyatrolarında zaman kronolojik olarak ilerler. Sadece *Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti*'nde sosyal zaman belirlidir. Zaman, oyunlarının yapısında vakaya hizmet edecek biçimde kullanılmamıştır. Vaka zamanının

dışında kalan birçok olayı oyunlarındaki kahramanlarına anlattırarak okuyucuya bilgi vermiştir.

Ahmet Mithat Efendi'nin tiyatro eserlerinde dil kendine has özellik gösterir. Onun tiyatrolarının Türk tiyatro tarihi açısından en önemli yönü dillerinin sade olmasıdır. Tiyatrolarının dilinin sade olmasının sebebi olarak Ortaoyunu seyirci kitlesine hitap etmesi gösterilebilir. *Eyvah, Açıkbaş, Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyetinde* ve *Hükm-i Dil*'de akıcı ve sade bir dil vardır. Anlaşılması güç Arapça ve Farsça terkiplerden uzak durmuştur. Diyalogların kısa olması eserin sahnelenme kaygısı taşıdığını gösterir. *Çengi yahut Daniş Çelebi, Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş* ve *Çerkes Özdenleri* oyunlarında ise Ahmet Mithat Efendi'nin roman üslubuna yaklaşan bir dil vardır. Arapça ve Farsça terkiplerin yoğunluğu dili sadelikten uzaklaştırmıştır. Diyalogların uzunluğu da eklenince oyunlar roman formuna bürünmüşlerdir. Tür karmaşasına sebep olacak kadar tiyatro yapısından uzak metinler yazmıştır.

Ahmet Mithat Efendi tiyatrolarında geleneksel unsurları modern bir formda vermeye çalışmıştır. *Çengi yahut Daniş Çelebi* tiyatrosu bu açıklamaya örnektir. Ahmet Mithat Efendi tiyatro eserlerini Türk Tiyatrosu modern bir görünüm kazanırken hem geleneksel Türk tiyatrosunu hem Batı tiyatrosunu sentezleyip yazmıştır. Hem geleneksel unsurların Batı tarzı sahne tiyatrosuna benzememesinden hem de Ahmet Mithat Efendi'nin meddah üslubuyla, roman/hikâye yazar gibi tiyatro yazmasından kaynaklı olarak tiyatroları tür karmaşasına sebep olmuştur.

Ahmet Mithat Efendi tiyatroya dair görüşlerini hem gazete yazılarında hem edebî eserlerinde açıklamıştır. Tiyatrolarını kaleme alırken yazılarında açıkladığı görüşlerini uygulamıştır.

Ahmet Mithat Efendi'nin tiyatroları metinlerarasılık bakımından incelenebilir. Racine'in *Phaidra* ve Firdevsi'nin *Şehname*'sinde ortak bulunan motifleri kullanarak tiyatro kaleme almıştır. Mitolojik bir vakayı *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*'ta işlemiş ancak onun meddah tarzı üslubuyla olayı tahkiye etmekten öteye gidememiştir. Oyununu Batı tiyatrosu kıyafetine giydirmeye çalışmış ama bunda başarılı olamamıştır.

Ahmet Mithat Efendi'nin tiyatroları roman ve hikâyeleri kadar güçlü değildir. Onun tiyatroları cılız bir ses olarak kalmıştır ve kendisinden sonra gelen yazarlara ekol oluşturmadığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Ahmet Fehim. *Sahnedeki Elli Sene*. İstanbul: Mitos&Boyut Yayınları, 2002.
- Ahmet Midhat Efendi. “Dolaptan Temaşa”, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları, 2001.
- Ahmet Midhat Efendi. *Bütün Oyunları*. haz. İnci Enginün (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998).
- Ahmet Midhat Efendi. *Çengi-Kafkas-Süleyman Muslî*. haz. Erol Ülgen, Fatih Andı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.
- Ahmet Midhat Efendi. *Henüz On Yedi Yaşında*. haz. Nuri Sağlam, Kâzım Yetiş, M. Fatih Andı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.
- Ahmet Midhat Efendi. *Menfa Sürgün Hatıraları*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2013.
- Ahmet Midhat Efendi'nin Tiyatroları. haz. İnci Enginün. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1990.
- Ahmet Mithat Efendi. *Avrupa'da Bir Cevelan*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020.
- Ahmet Mithat Efendi. *Edebiyat Yazıları 1*. haz. H. Harika Durgun, Fazıl Gökçek. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.
- Ahmet Mithat Efendi. *Edebiyat Yazıları 2*. haz. H. Harika Durgun, Fazıl Gökçek. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.
- Ahmet Mithat Efendi. *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar*. haz. Ali Şükrü Çoruk. Ankara: TDK Yayınları, 2000.
- Ahmet Mithat Efendi. *Jön Türk*. haz. Ali Şükrü Çoruk, M. Fatih Andı, Kâzım Yetiş. Ankara: TDK Yayınları, 2003.
- Ahmet Mithat Efendi. *Letaif-i Rivayat*. haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları, 2000.
- Akalın, Nazir. “Namık Kemal’in Tiyatro Anlayışı”, *Bilig*, 10/Yaz (1999), 103-114.
- Akı, Niyazi. *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*. İstanbul: Dergâh Yayınları: 1989.
- Akı, Niyazi. *XIX. Yüzyıl Türk tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı -Sosyopsikolojik Deneme-*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1974.
- Aktaş, Şerif. *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili Teori ve Uygulama*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları, 2015.
- Aktulum, Kubilay. “Edebiyat Eleştirisi Konuşmaları 2: Kubilay Aktulum-Metinlerarasılık”, (Erişim Tarihi: 28.02.2024), <https://www.youtube.com/watch?v=VyY7YWmNcMM&t=266s>
- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi, 2000.
- Akün, Ömer Faruk. “Gülzar Hanım”. *İçinde Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 14: 243-248. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996.
- Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2013.
- And, Metin. *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1970.
- And, Metin. “Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 2/2 (1971): 77-102.
- And, Metin. “Türkiye’de Moliere”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 5/51 (1974): 51-64.

- And, Metin. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İnkılâp Kitabevi: İstanbul, 1985.
- And, Metin. *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara: Dost Kitabevi, 1999.
- And, Metin. *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 1972.
- And, Metin. *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Turhan Kitabevi: Ankara, 1983.
- Arslan, Çetin. “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Kadar Türk Tiyatrosunda Çok Eşlilik”. *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 4/8 (2018): 361-385.
- Aytaç, Gürsel. *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2016.
- Aytaç, Gıyasettin. *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Balay, Metin. “Osmanlı Modernleşmesi ve Ortaoyunu”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 30/2 (2010): 93-109.
- Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı. “Karagöz Kimindir, Nedir?”. *Türk Folklor Araştırmaları*. 5/119 (1959): 1921-1923.
- Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı. *Tiyatro Nedir*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2006.
- Bassnett-McGuire, Susan. “Labirentin İçinde: Tiyatro Metinleri Çevirisi İçin Yöntemler ve Stratejiler”. *Metis Çeviri*, Güz/9 (1989): 33-39.
- Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Ankara: Bilgesu Yayınları, 2015.
- Bozdoğan, Ahmet. “Ahmet Midhat’a Atfedilen Bir Eser Hükm-i Dil ve Manastırlı Mehmet Rıfat”. *Türklük Bilimi Araştırmaları*. 14, (2003): 117-125.
- Caferoğlu, Ahmet. “Ahmet Mithat Efendi ve Türkçemiz”. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. 1/1-2-3-4 (1946): 2-8.
- Çalışlar, Aziz. *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.
- Çamurdan, Esen. *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2015.
- Çelebi, Erkan. *Başlangıçtan Günümüze Dünya Tiyatrosu*. İstanbul: Düşünen Adam Yayınları, 1994.
- Çetin, Nurullah. *Roman Çözümleme Yöntemi*. İstanbul: Akçağ Yayınları, 2015.
- Çetişli, İsmail. *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro-*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2009.
- Demirdağ, Refika Altıkulaç. *Tiyatroda Seyirci Fikri ve Tanzimat Tiyatrosu*. Adana: Karahan Kitabevi, 2016.
- Durgun, H. Harika. *Ahmet Mithat Efendi ve Edebiyat*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2022.
- Elaltunaş, Ömer Faruk. “Tanzimat Dönemi Tiyatro Eserlerinin Folklorik Açısından İncelenmesi”. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.
- Enginün, İnci, Zeynep Kerman. *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-4 Eser Tanıtma ve Önsözler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.
- Enginün, İnci. “Ahmet Midhat Efendi ve Tiyatro”. *İçinde Ahmet Midhat Efendi*, editör Mustafa Miyasoğlu. 148-176. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2012.
- Enginün, İnci. *Ahmet Mithat Efendi’nin Bütün Oyunları*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.
- Enginün, İnci. *Türk Tiyatrosu Şinasi’den Turan Oflazoğlu’na*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019.

- Enginün, İnci. *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020.
- abdülErten, Asalet. "Tiyatro Çevirisi ve Sorunları". *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. VIII/1 (1993): 151-160.
- Esen, Nüket. *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Ezanoğlu, Ergül. "Ahmet Mithat Efendi'nin II. Meşrutiyet Dönemi Tercüman-ı Hakikat Gazetesindeki Yazıları ve Bu Yazıların Değerlendirilmesi". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2019.
- Firdevsi. *Şehnâme II*, Çeviren Necati Lugal, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1992.
- Fuat, Memet. *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: MSM Yayınları, 2010.
- Gerçek, Selim Nüzhet. "Selim Nüzhet Gerçek'in Sözleri". *Bir Jübilenin İntibaları Ahmet Midhat'ı Anıyoruz*. Hazırlayan Hakkı Tarık Us. 81-82. İstanbul: Vakıf Basımevi, 1955.
- Gökçek, Fazıl. "Ahmet Mithat Efendi'nin Çevirileri ve Çeviri Anlayışı". *Yeni Türk Edebiyatı*. 4 (2011): 21-29.
- Gökçek, Fazıl. *Küllerinden Doğan Anka*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020.
- Güneş, Mehmet. "Avrupa'da Bir Cevlan'da Tiyatroya ve Operaya Bakış". İçinde *Avrupa Macerasının Erken Dönem Bir Örneği Avrupa'da Bir Cevlan*. Hazırlayan Selim Somuncu. 97-115. Elazığ: Manas Yayıncılık, 2018.
- Hasdedeoğlu, Mehmet Onur. "Ahmet Mithat'ın Üç Romanında İsim Sembolizasyonu". İçinde *I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi*. Hazırlayan Ömür Ceylan. 607-615. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları, 2006.
- Hinçer, İhsan. "Gölge Oyunlarının ve Karagöz'ün Doğuşu". *Türk Folklor Araştırmaları*. 5/119 (1959): 1931-1932.
- İnan, Abdulkadir. *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2006.
- Karabey, Özgen. *Ahmet Midhat Efendi'nin Piyesleri*. Lisans Tezi, 1951-1952, Türkiye Enstitüsü T.3170, 1'den alıntılan Ahmet Hamdi Tanpınar. *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.
- Karaburgu, Oğuzhan. *Şairin Sahneye Düşen Gölgesi*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2012.
- Kasap, Teodor. *Çingiraklı Tatar Bütün Sayılar*. Hazırlayan Seval Şahin, Alp Eren Topal, Stefo Benlisoy. İstanbul: İstos Yayın, 2022.
- Kılıç, Çiğdem. "Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemi Oyun Önsözlerinde Tiyatro Düşüncesi". *Journal of Yaşar University*. 6/21 (2011): 3480-3498.
- Kılıç, Çiğdem. *Türk Tiyatrosunun Oluşumunda Oyun Önsözleri*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2016.
- Kongar, Emre. "Toplumbilim Açısından Tiyatro". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 7/7 (1976): 33-43.
- Köprülü, Fuad. *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999.
- Kudret, Cevdet. *Ortaoyunu I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Lytko, Agnieszka Ayşen. "Meddah-Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Türk Tiyatrosu". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 12/12 (1995): 27-45.

- Mengi, Mine. “Sehli Mümteni”, *İçinde Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 36: 320-321. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009.
- Mutlu, Mustafa. “Karagöz”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 12/12 (1995): 53-63.
- Namık Kemal. *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri, Bütün Makaleler I*. Hazırlayan Nergiz Yılmaz Aydoğdu, İsmail Kara. Dergâh Yayınları: İstanbul, 2005.
- Nutku, Özdemir. “Tiyatronun İçeriği ve Seyirciye Yönelişi”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*.3/3 (1972): 76-77.
- Nutku, Özdemir. *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2020.
- Nutku, Özdemir. *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2021.
- Nutku, Özdemir. *Gösterim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Kaynak Yayınları, 2017.
- Nutku, Özdemir. *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1997.
- Okay, Orhan. *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008.
- Özdemir, Serkan. “Modern Türk Romanında Parodi”. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2019.
- Özel, Melih. “Çerkes Özdenleri Oyunu Etrafında Gerçekleşen “Bir Çerkes” Tartışması”. *International Journal of Turkish Academic Studies (TURAS)*.3/2 (2022): 177-198.
- Özertim, Muhaddere N.. “Çin Tiyatrosu Tarihsel Gelişmesi ve Özelliği”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2/2 (1971): 1-10.
- Özön, M. Nihat, Baha Dürder. *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1967.
- Pignarre, Robert. *Tiyatro Tarihi*, Çeviren Pınar Kür, İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.
- Randall, William L. *Bizi Biz Yapan Hikâyeler Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme*, Çeviren Şen Süer Kaya, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Sakallı, Fatih. “Ahmet Mithat Efendi’nin Furs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş Oyunu ile Racine’in Phedre Oyunu Arasında Bir Mukayese Denemesi”. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 7/2 (2012): 1353-1361.
- Sazyek, Hakan. *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2008.
- Sevengil, Refik Ahmet. *Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları, 2015.
- Sokullu, Sevinç. “Geleneksel Türk Tiyatrosunun Ulusal Tiyatromuza Kaynaklığı Üzerinde Yeniden Durmak”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 28/2 (2009): 151-160.
- Solak, Caner. *Tanzimat Tiyatrosunda Geleneksel Unsurlar*. İstanbul: Çizgi Kitabevi Yayınları, 2023.
- Şahin, Can. “Derebeyleri”. *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. (Erişim Tarihi: 25.11.2023) <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/derebeyleri-ahmet-mithat-efendi>.
- Şahin, Can. “Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Araştırmalarında Metin Tahlilinin İlkeleri ve Yöntemleri”. *İçinde Metin Tahlilinde Yeni Yaklaşımlar II*, editör Selçuk Çıkla, Bekir Şakir Konyalı. 188-218. Ankara: Çolpan Kitap, 2022.
- Şen, Can. “Edebî Bir Tür Olarak Tiyatroda Anlatıcı Meselesi”. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 2/2 (2017): 19-39.
- Şener, Sevda. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi, 2006.

- Şener, Sevdâ. *Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2019.
- Taner, Haldun. Metin And ve Özdemir Nutku. *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1966.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.
- Tansel, Fevziye. Abdullah Namık Kemal'in *Husûsî Mektupları II İstanbul ve Midilli Mektupları – 1*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1969.
- Tekin, Mehmet. *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2015.
- Tiyatro Bibliyografyası 1859-1928*. Hazırlayan Türkân Poyraz, Nurnisa Tuğrul. Ankara: Milli Kütüphane Yayınları, 1967.
- Türkçe Sözlük*. “Tiyatro”. 2: 2228. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları 1998.
- Uluyazman, Aydın. “Ahmet Mithat Efendi ve Tiyatro Eserleri”. *Türk Tiyatrosu*. 294-295. (1956): 4-5.
- Williams, Çiğdem Kurt. “Bir Geleneğin Çevirisi: Tanzimat Dönemi Türkçe Moliere Çevirilerinde Osmanlı Halk Tiyatrosu Öğeleri”. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*. 35 (2022): 83-99.

ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: Serdar KARABIYIK	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Harran Üniversitesi
Fakülte	Fen-Edebiyat Fakültesi
Bölümü	Türk Dili ve Edebiyatı
Yüksek Lisans	
Üniversite	
Enstitü Adı	
Ana Bilim Dalı	
Programı	
Makale ve Bildiriler (Varsa)	
1.	
2.	