T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI
DOKTORA TEZİ



TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU ETRAFINDA DİREKTÖR ÂLİ BEY'İN HAYATI, ESERLERİ VE EDEBÎ KİŞİLİĞİ

EMİR ALİ ŞAHİN
1098202206

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ ESAT CAN

EDİRNE - 2019

T.C.

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

EMİR ALİ ŞAHİN tarafından hazırlanan "**Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu Etrafında Direktör Âli Bey'in Hayati, Eserleri ve Edebî Kişiliği**" Konulu **Doktora** Tez Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinin 27-28. Maddeleri uyarınca **09/07/2019** salı günü saat 09.30'da yapılmış olup, tezin Kabul Edilmesine ... OYBİRLİĞİ/~~OYÇOKLUĞU~~ ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Prof. Dr. Sema UĞURCAN	Kabul Edilmesine	S. Uğurcan
Prof. Dr. Yakup ÇELİK	Kabul Edilmesine	
Prof. Dr. Yüksel TOPALOĞLU	Kabul Edilmesine	
Dr. Öğr. Üyesi Esat CAN (Danışman)	Kabul Edilmesine	
Dr. Öğr. Üyesi Cengiz FEDAKÂR	Kabul Edilmesine	C.

*Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında "Kabul Edilmesine /Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

Referans No	10267378
Yazar Adı / Soyadı	EMİR ALİ ŞAHİN
T.C.Kimlik No	14102736026
Telefon	5308495205
E-Posta	emiralisahin4673@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu Etrafında Direktör Âli Bey'in Hayati, Eserleri ve Edebî Kişiliği
Tezin Tercümesi	Tanzimat Period Turkish Theater around the Director Ali Bey 's Life, Works and Literary Personality
Konu	Türk Dili ve Edebiyatı = Turkish Language and Literature
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Bilim Dalı	Türk Edebiyatı Bilim Dalı
Tez Türü	Doktora
Yılı	2019
Sayfa	512
Tez Danışmanları	DR. ÖĞR. ÜYESİ ESAT CAN
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	

10.07.2019

İmza:.....

Tezin Adı: Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu Etrafında Direktör Âli Bey'in Hayati, Eserleri ve Edebî Kişiliği

Hazırlayan: Emir Ali ŞAHİN

ÖZET

Türk toplumunda yenileşme hareketlerinin evveliyatını birçok araştırmacı Lale Devri'nden başlatırken bazıları ise daha öncesine kadar götürmektedir. Gerçek anlamda yenileşmenin/Batılılaşmanın olduğu ve büyük bir ivedilik kazandığı devir ise On Dokuzuncu asrın başlarından itibaren, özellikle 3 Kasım 1839'dan sonraki dönemdir. Devletin üst kademelerinden başlayarak devam eden bu süreçte, topluma lokomotif vazifesini ise münevverler, bilhassa edipler üstlenir. Ediplerin fikirlerini cemiyete aktarmak için tercih ettikleri edebî türlerin başında ise gazete ve tiyatro gelir.

Âli Bey, seyahat, tercüme, sözlük, mizahî hikâye türlerinde eser vermekle beraber asıl ustalığını tiyatroda gösterir. Yazarın tiyatro sahasındaki çalışmaları telif, tercüme ve uyarlama şeklinde olup ayrıca tiyatro sanatçılarına diksiyon dersi verdiği de bilinen bir hususdur.

Yazar tiyatro eserlerinde, özünden kopmaya başlayan ve Batılılaşmayı yanlış anlayan insanların hâlini, ailedeki kültürel yozlaşmaları, ebeveynlerin birbirlerine karşı sevgi ve saygıyı kaybedişleri, güvensizlikleri, cemiyetin alt tabakasındaki insanların hayatlarını, can sıkıcı tipleri, ayrıca İstanbul'daki Rum, Ermeni, Çingene gibi Müslim veya gayrimüslim cemaatlerin, azınlıkların hayat tarzlarını konu olarak ele alır.

Yazarın dil konusundaki hassasiyeti ve vukufu, eserlerinde samimi, canlı ve tabii bir sahne diline ulaşmasını sağlar. O, tiyatro dilinin bütün incelik ve hünerlerini eserlerine yansıtabilmiş öncü şahsiyetlerdendir.

Âli Bey, Türk basın tarihinde ilk mizah gazetesi olarak bilinen *Diyojen*'in ilk muharrirlerindendir. Onun, *Diyojen*'den başlayarak *Hayâl* ve *Çıngıraklı Tatar* isimli

mizah gazetelerine yazdığı yazılar, uzmanlarca Türk mizahının Batılı tarzdaki ilk örnekleri olarak kabul edilir.

Bu çalışmada, Âli Bey'in hayatı araştırılmış, tiyatro terimi ve Türk tiyatrosundan hareketle, yazarın tiyatro eserleri merkeze alınıp bütün eserleri incelenmiş ve edebî kişiliği tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tanzimat dönemi, tiyatro, komedi, mizah, dil.

Name of the Thesis: Tanzimat Period Turkish Theater around the Director Ali Bey 's Life, Works and Literary Personality

Prepared by: Emir Ali ŞAHİN

ABSTRACT

In Turkish society, many researchers have initiated the evolution of Innovation movements in the Tulip Era, while others lead them even before. In literal meaning, the period of reformation / Westernization and a great momentum is the period after the beginning of the nineteenth century, especially after November 3, 1839. In this period, which started from the upper echelons of the state, the locomotives in the society were intellectuals, especially the scholars. To share the ideas of the Scholars to the society, the literary form preferred was the newspaper and the theater.

Âli Bey produced works in travel, translation, dictionary, humorous story genres and shows his specialization in theater. It is acknowledged that the author's works in the field of theater are translated, adapted and copyrighted, and he coached diction lessons to theater stage artists.

In theatrical works, the writer begins to break away from the essence and misunderstand the Westernization, the cultural degeneration of the family, the loss of love and respect of the parents, the distrust of the society, the lives of the people in the lower layer of the society, discusses the lifestyles of minorities, annoying, also discusses the lifestyles of minorities such as Greek, Armenian, Gypsy, Muslim or non-Muslim communities in İstanbul.

The author's sensitivity and knowledge of language enabled him to reach an intimate, vibrant and natural scene language in his works. The author was one of the pioneers who reflects all the richness of a national and local literary language in his works.

Âli Bey was one of the first writers of Diogenes known as the first humor newspaper in the Turkish press history. His work on the humor newspapers called Hayâl and experts consider Çıngıraklı Tatar, starting from Diogenes, as the first Western style examples of Turkish humor.

In this study, the life of Âli Bey was researched, the theatrical works of the author were taken to the center, while all his works were examined and his literary personality was tried to be determined.

Key Words: Tanzimat period, theater, comedy, humor, language.

ÖN SÖZ

Edep kelimesi, bilindiği üzere terbiye, güzel ahlâk anlamlarına gelir. Ondan türetilmiş edebiyat da Tanzimat'tan itibaren ulaştığı geniş muhtevası içinde güzelliğe öncelikli hedefleri arasında yer vermiş bir sanat dalıdır. Edebiyatı icra eden edip, hitap ettiği toplumu iyi ahlâka yönlendirme ve eğitme amaçlarının yanı sıra kelimenin anlamında mevcut olan güzellikle beraber, içinde yaşadığı cemiyet hangi şartlarda olursa olsun, iyinin, doğrunun peşinden koşan kişidir. Edip, bir fert olarak içinde yaşadığı milletinin istek ve arzularını bilen, bunları kendi benliğinde hisseden ve milletinin her bir ferdiyle sağlam bir duygudaşlık bağı kurabilen kişidir. O, evvelâ kendisiyle barışık insandır ve kendisiyle barışık bütün insanlar gibi, etrafına müspet enerji sevk eder. Tabii ki bunun yanı sıra, kendisiyle barışık insanın, toplumu ile, tarih ve kültürü ile de barışık olması gerekir. İşte tezimize konu Âli Bey, Tanzimat döneminin böyle aydın ve edebiyatçılarımızdan biridir.

Bugüne kadar başta Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid olmak üzere Tanzimat edebiyatı tiyatro yazarları üzerine hayli araştırma ve inceleme yapılmış olmasına rağmen Âli Bey üzerine ve onun eserlerini bütünüyle tanıtan bir çalışmanın mevcut olmadığını gördük. Siyasî değişim ve dönüşüme paralel olarak edebiyatta Batılılaşmanın ilk örneklerinin verildiği bu dönemde yaşamış söz konusu şahsiyetin ve eserlerinin incelenmesinin, Yeni Türk edebiyatı araştırmalarına kendi ölçüsünde bir katkı olacağı kanaatine vardık.

Direktör ve Mehmet isimleri ile de zikredilen Âli Bey, Tanzimat edebiyatının birinci dönem sanatçıları içerisinde yer almış ve muhtelif türlerde eserler vücuda getirmiş olup devrinin renkli ve önemli addedilmiş simalarından biridir. Yazar, eserlerinin niceliği yönüyle değil niteliği bakımından farklılık yaratabilmiş şahsiyetlerdendir. Kelimelere ters anlamlar yükleyerek vücuda getirdiği mizahî sözlük; içinde şeklen üst kurmacaya özgü hususiyetler barındıran, tema olarak ütopik mesajlar veren mitolojik hikâye; notlarını günü gününe kaydetme yönüyle "seyahat günlüğü" ve mizah gazetelerinde Batı tarzında kaleme aldığı mizahî yazıları ile otoritelerce özgün bir yazar olarak kabul edilmiş bir sanatkârdır. Fakat Âli Bey, asıl sanatçı kişiliğini tiyatro sahasında ortaya koymuştur. O, Türk tiyatrosuna, telif,

tercüme ve uyarlama tarzında eserler kazandırmanın yanı sıra gayrımüslim sahne sanatçılarına diksiyon dersi vererek de hizmet etmiştir.

Yazarın, tiyatro ile bu derece içli dışlı olması sebebiyle biz de ona dair çalışmamızın merkezine tiyatro eserleri ve tiyatro faaliyetlerini aldık.

Tezimizin "Giriş" bölümünde Âli Bey ve eserleri üzerinde bugüne kadar yapılmış ve daha çok bir eserini incelemekle yetinilmiş münferit çalışmalar ve kitaplarının çeşitli zamanlarda yapılan baskıları hakkında bilgi verdik.

"Birinci Bölüm"de, tiyatro hakkında sözlük anlamından başlayarak doğuşu, tarihî gelişimi, işlev ve özellikleri ile tiyatro türleri ve terimlerini ele aldık.

"İkinci Bölüm"de Türk tiyatrosunu başlangıçtan Âli Bey'in eserlerini kaleme aldığı Tanzimat dönemine -kısmen Meşrutiyet devri de dâhil- kadar geçen zamanda gelişim ve değişim aşamalarını inceledik.

"Üçüncü Bölüm"de Âli Bey'in hayatı, eserleri ve edebî kişiliğini araştırıp inceledik. Yazarın hayatıyla ilgili bilgilerin Cumhuriyet döneminde yayımlanmış kaynaklarda çok sığ olması sebebiyle, öncelikle Başbakanlık Osmanlı Arşivleri nden yazarla ilgili bilgileri tedarik etme yoluna gittik. Yazarın hayatıyla ilgili bölümü,"Resmî hâl tercümesi"ni esas alarak oluşturduk.

Âli Bey'in eserlerini ve gazetelerdeki yazılarını, Millî Kütüphane başta olmak üzere muhtelif akademik kurumlardan temin etme yoluna gittik. Eserlerin bazılarının sadece bir veya iki nüshasının mevcut olmasından dolayı, onlara ulaşmakta zorluklarla karşılaştık. Keza Âli Bey, çoğu yazısında müstear isim kullandığı, bazı yazılarında ise hiçbir isim kullanmamayı tercih ettiği için, *Diyojen*, *Hayâl* ve *Çıngıraklı Tatar* gazetelerindeki yazılarını tespitte de yine biraz zahmet çektik.

Âli Bey'in eserlerinin muhtelif türlerde olmaları sebebiyle, aynı türe dâhil olanları, türüne uyan plân ve tertibe göre inceledik. Yazarın eserleri arasında tiyatro türünün sayı ve hacim olarak diğerlerinden fazla ve çalışmanın tiyatro merkezli olmasından dolayı, söz konusu eserleri, daha yoğun ve detaylı bir şekilde tahlil ettik. Nihayette yazarın eserlerinden hareketle onun nasıl bir üslûba sahip olduğunu,

çağdaşlarından farklılıklarını ve Türk edebiyatına ve özellikle Türk tiyatrosuna neler kattığını ortaya koymaya çalıştık.

"Sonuç" kısmında, belirlediğimiz konu ve amaç istikametinde gözlemlediğimiz tespitler, yaptığımız tahlil ve değerlendirmeler ışığında varabildiğimiz neticeleri ifade ettik.

Ayrıca, yazarın hayatını, edebî kişiliğini tanıma ve tanıtma açısından dikkate değer bulduğumuz, tamamı arşivden alınan belgeleri ise "Ekler" başlığı altında çalışmanın sonuna koyduk.

Âli Bey'in hayatını, eserlerini ve edebî kişiliğini içeren bu çalışmada çoğunlukla metin tahlili, tanık gösterme, örneklendirme yöntemlerini kullandık, ayrıca anlatma, soru cevap gibi tekniklerden de kısmen yararlandık.

Çalışmamın başından sonuna bana yol gösteren, yazdıklarımı kelime kelime okuyup, yılların vermiş olduğu tecrübe ve donanımla telkin ve tavsiyelerde bulunan, çalışmayı kendi çalışması gibi görüp bütün hassasiyeti ve dikkatiyle çalışma üzerine yoğunlaşan, ilmî ve insanî bakış açısıyla ufkumu açan ve hatalarımı hoş görüp onları tashihte hiçbir yardımını esirgemeyen çok kıymetli hocam Dr. Öğr. Üyesi Esat Can'a katkılarından dolayı ebediyen müteşekkir ve minnettarım.

Tez izleme komitemde bulunup çalışmamın başlangıcından itibaren ufuk açıcı fikirleri ve akademik donanımıyla bana yol gösteren, kritik zamanlarda verdiği destekle çalışmamın olgunlaşmasında yardımını gördüğüm hocam ve kıymetli dostum Prof. Dr. Yüksel Topaloğlu'na çok teşekkür ediyorum.

Tez izleme komitemde olup her zaman güler yüzünü ve de kıymetli desteklerini gördüğüm Dr. Öğr. Üyesi Cengiz Fedakâr'a çok teşekkür ediyorum.

Özellikle çalışmamın son zamanlarında teknik anlamda her an yardımını gördüğüm Ürdün Üniversitesi, Türk Dili Okutmanı Hasan Doğan'a teşekkürü bir borç biliyorum.

Ve sözün nihayetinde, bu zorlu süreç boyunca benimle maddî ve manevî her türlü meşakkati şikâyetsiz paylaşıp sabır gösteren eşime ve çocuklarıma kalbî teşekkürlerimi sunuyorum.

Emir Ali ŞAHİN
Edirne - 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZET I
ABSTRACT.....II
ÖN SÖZ V
İÇİNDEKİLER IX
KISALTMALAR XVI
GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TİYATRO İLE İLGİLİ GENEL BİLGİLER

1.1. Tiyatro Nedir? Nasıl Doğmuştur?

a. Tiyatro Nedir.....12

b. Doğuşu.....20

1.2. Tiyatronun Tarihî Gelişimi.....30

1.3. Tiyatronun İşlev ve Özellikleri

a. İşlevi.....34

b. Özellikleri.....40

1.4. Tiyatro Türleri.....41

1.Trajedi (tragedya).....41

2.Komedi (Komedya).....44

2.1.Komedinin Alt Türleri.....46

a.Karakter Komedisi.....46

b.Töre Komedisi.....46

c.Entrika Komedisi.....46

3.Dram (Drama.....47

3.1.Dramın Alt Türleri.....48

Tragikomedya.....49

Burlesk.....49

Revü.....49

Kabare.....49

Skeç.....49

Vodvil.....49
Opera.....50
Operet.....50
Müzikli Güldürü.....50
Müzikli Dram.....50
Pandomima.....50
Fars.....50
Opera Komik.....50
Bale.....50
Melodram.....50
Fantezi Pastoral.....51
1.5. Tiyatro Terimleri.....51

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK TİYATROSU

2.1. Geleneksel Türk Tiyatrosu
a. Doğuşu.....55
b. Kaynakları.....61
c. Türleri 64
Hokkabaz.....67
Çengi.....69
Meddah.....70
Kukla.....73
Orta Oyunu.....76
Karagöz.....80
Karagöz Oyununun Özellikleri 88
Köy Seyirlik Oyunları.....92
Tulûat Tiyatrosu.....95
2.2. Tanzimat'a Kadar Modern Türk Tiyatrosu.....97
2.3. Türklerde Tiyatro Varlığı.....101
2.4. Tanzimat Dönemi Batı Etkisindeki Türk Tiyatrosu ve Tiyatro Yazarları…..103
2.5. Tanzimat'tan Sonra Türk Tiyatrosu.....113

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. DİREKTÖR (MEHMET) ÂLİ BEY

3.1. Hayatı.....116

3.2. Eserleri 130

3.2.1. Tiyatroları.....130

3.2.1.1. Ayyar Hamza.....130

Konu ve Ana Fikir.....130

Öz ve Biçim.....131

Dekor.....135

Zaman.....136

Kişiler.....137

Olay Örgüsü.....140

Konuşma Örgüsü 146

3.2.1.2. Çıngırak.....158

Konu ve Ana Fikir.....160

Öz ve Biçim.....161

Dekor.....164

Zaman.....166

Kişiler.....167

Olay Örgüsü.....169

Konuşma Örgüsü 174

3.2.1.3. Geveze Berber.....176

Konu ve Ana Fikir.....177

Öz ve Biçim.....178

Dekor.....184

Zaman.....185

Kişiler.....186

Olay Örgüsü.....189

Konuşma Örgüsü 191

3.2.1.4. Yusuf Aleyhisselâm.....194

3.2.1.5. Kokona Yatıyor.....196
Konu ve Ana Fikir.....198
Öz ve Biçim.....198
Dekor.....202
Zaman..... 202
Kişiler.....203
Olay Örgüsü.....205
Konuşma Örgüsü ……..... 208

3.2.1.6. Letâfet.....212
Konu ve Ana Fikir.....213
Öz ve Biçim.....215
Dekor.....224
Zaman.....225
Kişiler.....226
Olay Örgüsü.....228
Konuşma Örgüsü …….....231

3.2.1.7. Misafiri İstiskal.....238
Konu ve Ana Fikir.....238
Öz ve Biçim.....238
Dekor.....242
Zaman.....243
Kişiler.....244
Olay Örgüsü.....247
Konuşma Örgüsü …….....249

3.2.1.8. Tosun Ağa.....255
Konu ve Ana Fikir.....255

3.2.1.9. Gavo, Minar ve Şürekâsı.....258
Konu ve Ana Fikir.....258
Öz ve Biçim.....259
Dekor.....260

Zaman.....261
Kişiler.....262
Olay Örgüsü.....264
Konuşma Örgüsü …….....267

3.2.2. Diğer Eserleri.....269
3.2.2.1. Seyyâreler.....269
Eserin Tanıtımı / Kurgu.....269
Kahramanlar / Kişiler.....282
Zaman.....282
Mekân 284
Anlatıcı ve Anlatım Özellikleri.....285

3.2.2.2. Seyahat ve Seyahatnâme.....290
3.2.2.2.1. Türk Edebiyatında Seyahat ve Seyahat Eserleri.....292
3.2.2.2.2. Âli Bey - Seyahat Jurnali.....294
3.2.2.2.3. Gezilen Ülkeler, Belli Başlı Şehirler ve Çeşitli Özellikler…….299

a.Nüfus, İnanç, Sosyal Yapı.....299
b.Tabiî ve Tarihî Mekânlar, Yapılar ve Şehirleşme.....308
c.Eğitim – Öğretim, Bilim-Teknik, Zanaat.....310
d.Kültür, Sanat, Dil ve Edebiyat.....313
e. Gelenek ve Görenekler, Batıl İnançlar.....315
f.Sağlık ve Beslenme.....323

3.2.2.3. Küçük Bir Seyahat.....328
a.Küçük Bir Seyahat'te Dönemin Siyasî ve
İktisadî Yapısıyla İlgili Unsurlar.....337
b.Küçük Bir Seyahat'te Mizahî Unsurlar.....338
c.Tabiat Tasvirleri.....340

3.2.2.4. Lehçetü'l-Hakâyık
a.Mizah ve Mizahın Kapsamı.....341
b.Mizah Çeşitleri.....347
c.Türk Edebiyatında Mizah.....351

d. Lehçetü'l Hakâyık.....368
e. Lehçetü'l Hakâyık'ın Yapısı.....371
f. Lehçetü'l Hakâyık ve
Âli Bey'in Mizah Anlayışıyla İlgili Görüşler……...372
3.2.2.5. Tercüme (Çeviri)
3.2.2.5.1. Tercüme ve Türk Edebiyatında Tercüme.....384
3.2.2.5.2. Âli Bey'in Tercümeleri…….....389
a. Tercüme Mektuplar
Birinci ve İkinci Mektup.....389
b. Tercüme Hikâye.....392
c. Tercüme Roman.....394
d. Âli Bey'in Tercüme Romanları.....395
Evlenmek İster Bir Adam.....396
Eserin Tanıtımı / Kurgu.....398
Kişiler…….....403
Zaman.....405
Mekân.....405
Anlatıcı ve Anlatım Özellikleri.....406
e. Tercüme Tiyatro.....410
3.3. **Edebî Kişiliği**
3.3.1. Tiyatroculuğu.....411
Âli Bey'in Tiyatrolarında
Konu ve Ana Fikir.....411
Öz ve Biçim.....413
Dekor.....413
Zaman.....414
Kişiler.....414
Olay Örgüsü.....416
Konuşma Örgüsü / Dil ve Anlatım.....420

3.3.2. Mizahçı Kişiliği.....422
3.3.3. Mütercimliği.....425
3.3.4. Günlük (Gezi) Yazarlığı
a.Seyahat Jurnali.....427
b.Küçük Bir Seyahat.....430
3.3.5. Âli Bey'in Döneminde Kendisinden Bahseden Yazılar.....430
Sonuç.....438
Kaynakça.....444
Ekler Tablosu.....462
Ekler: 465

KISALTMALAR

age. : Adı geçen eser

agm. : Adı geçen makale

agy.: Adı geçen yazı

akt. : Aktaran

bk.: Bakınız

C. : Cilt

çev. : Çeviren

drl. : Derleyen

ed. : Editör

Gös. yer. : Gösterilen yer

haz. : Hazırlayan

No. : Numara

s. : Sayfa

S : Sayı

vs. : Ve saire

vb. : Ve benzerleri

vd. : Ve diğerleri

Yay. : Yayınları

TDK: Türk Dil Kurumu

GİRİŞ

Tanzimat dönemi Türk edebiyatı birinci dönem sanatçılarından olan Direktör (Mehmet) Âli Bey, erken yaşlarda edebiyat camiasının içerisinde yer alır. Edebî hayatının ilk günlerinden son anına kadar en çok emek sarf ettiği tür ise tiyatrodur. Onun tiyatro ile teması, Türk tiyatrosunun devletin resmî makamlarınca Güllü Agop'a Gedikpaşa'da Osmanlı Tiyatrosu'nu kurma ve işletme yetkisi verildiği on yıllık imtiyazlı dönemin hemen hemen ilk günlerindedir. Güllü Agop'un tiyatrosunda takvime göre belirtilen seanslara oyun tedarik etme ihtiyacı ile henüz genç bir yazar olan Âli Bey'in oyun yazma iştiyakının kesişmesi, her iki tarafın aynı hedefte buluşmasına vesile olur. Âli Bey, edebî hayatının ilk günlerinden itibaren telif, tercüme ve uyarlama eserler vücuda getirir. Bu eserlerin bir kısmı kitap halinde basılmış, bir kısmı ise müsvedde veya birkaç nüshalık baskı olması sebebiyle sonraki dönemlere yetişmemiştir. Bu eserlerin çoğuna ulaşılamama sebeplerinden biri de yazarın, eserlerinde müellif olarak adını bazen "Bir Zat" şeklinde yazması, bazen de hiç yazmamasıdır. Fakat yazar, eserlerinin teveccüh görmeye başlamasıyla ikinci veya üçüncü baskıdan sonra adını kullanmaya başlamıştır. Âli Bey, tiyatro sanatına sadece oyun yazan bir müellif olarak katkı vermemiş, oyunların sahnelenmesi evvelinde ve esnasında oyunculara başta Türkçe diksiyon dersleri vermek üzere çeşitli hususlarda destek sağlamıştır. O, tiyatronun yanı sıra mizahî sözlük, mitolojik hikâye, gezi (günlük) ve tercüme şeklinde eserlerin yanı sıra gazetelerde mizah ve tenkit yazıları da yazar. Kaleme aldığı her türdeki eseriyle ve yazılarıyla dikkatleri üzerine çekmeyi başarır.

Bütün bu müspet bakışlara rağmen, Âli Bey'in eserleriyle ilgili olarak uzun süre kayda değer bir çalışma yapılmaz. Sonraki yıllarda yapılan ilk çalışma ise Mustafa Nihat Özön tarafından tertip edilen *Ayyar Hamza*'dır.[1]

Türk edebiyatına edebiyat tarihi ve biyografik çalışmalarıyla çok büyük hizmeti geçen Mustafa Nihat Özön, Âli Bey'in *Ayyar Hamza* isimli eserini ilk olarak

[1] Âli Bey, *Ayyar Hamza- Üç Fasıllık Oyun*, Tertip Eden: Mustafa Nihat Özön, Remzi Kitabevi, İstanbul 1968, 125 s.

1940'da yayımlamıştır. Özön, eserine Âli Bey'le ilgili çalışmaların yetersizliğinden, hattâ yokluğundan esefle bahseden şu cümlelerle başlar:

> *"Âli Bey'in hayatı hakkında malûmatımız hemen sadece eserlerinden ibaret kalmaktadır. Son asır edebiyat tarihimizin mizah ve tiyatro çeşitlerinde büyük bir kudret gösteren, Türk nesrinin Tanzimattan sonra almaya başladığı şekilde ilk ve ehemmiyetli yer tutması lâzım gelenlerden biri olan bu şahsiyetin uzun zaman adı anılmaz kalmıştır. Edebiyata tezkireci zihniyetinden başka türlü bakmıya başladığımız zamandan sonra Âli Beyin adı da kitaplarda gözükmeye başlamıştır."*[2]

Mustafa Nihat Özön'ün, tertip ettiği *Ayyar Hamza* kitabının ikinci baskısı 1955, üçüncü baskısı ise 1968 yılında yapılır. Özön, eski Türk harflerinden yeni Türk alfabesine aktarımını yaparak yayımladığı *Ayyar Hamza* oyununu "Yazarın Hayatı", "1873 Yılına Kadar Tiyatro", "Eser ve Âli Bey'in Tab Edilmiş Eserleri" şeklinde üç başlık altında toplar.

Mustafa Nihat Özön, tertip ettiği *Ayyar Hamza* eserinin "Yazarın Hayatı" başlığı adı altında Âli Bey'in aile bilgisi olarak babası Yusuf Cemil Efendi ve devlet ricalindeki unvanı ile yazarın doğumu, ismi ve ölüm tarihi ile ilgili bilgiler verir. Özön, yazarın çalışma hayatını, edebî kişiliğini ihtiva eden bilgi ve tahlillerini, o dönemdeki tiyatro faaliyetleriyle birlikte yine bu kısım içinde ele alır.

Özön, eserdeki "1873 Yılına Kadar Tiyatro" başlığı adı altında Batılı anlamda tab edilen ilk eser olması sebebiyle Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*' nden, Ali Haydar'ın tiyatro çalışmalarına, Tanzimat döneminin bilinen yazarlarının eserlerinden Âli Bey'in tiyatro faaliyetlerine kadar, dönemin tiyatro hayatı ve zihniyeti hakkında kapsamlı bir değerlendirme yapar. Özön, "Eser" başlığıyla ise eserin tanıtımını, özetini ve *Ayyar Hamza*'dan yola çıkarak Âli Bey'in tiyatroculuğunu izah eder. Eserdeki asıl metne geçmeden önce ise Ahmet Vefik Paşa'nın *Dekbazlık* ve Âli Bey'in *Ayyar Hamza* uyarlamalarıyla eserin aslı olan Molière'in *Les Fourberies de Scapin*'in kişilerini karşılaştıran bir tablo ve akabinde oyunun tam metnini verir.

---

[2] Âli Bey, *Ayyar Hamza- Üç Fasıllık Oyun*, Tertip Eden: Mustafa Nihat Özön, *age.*, s.5.

Özön, *Ayyar Hamza* ile ilgili olarak yaptığı değerlendirmelerde en çok Âli Bey'in İstanbul Türkçesi diye isimlendirilen canlı ve günlük dille esere hayat vermesini ön plâna çıkarır.

"Edebiyat Kütüphanesi" serisi içinde lise öğrencilerine Türk Dili ve Edebiyatı öğretimini metin üzerinde öğretme ve Tanzimat edebiyatını tanıtmak amacıyla eserini kaleme aldığını ifade eden ve Âli Bey ve eserleri hakkında çalışma yapan bir diğer araştırmacı Baha Dürder'dir.[3] Baha Dürder, yazarın *Letâfet* isimli eserini "ön söz" ile başlatır ve açıklayıcı dipnotta Âli Bey'in eserini "Mudhık (komik) Opera" olarak tarif ettiğini; ancak eserin tam bir operet özelliği taşıdığını söyleyerek şu başlıklar altında bir incelemeyle eser hakkında tafsilâtlı bilgiler verir: "I. İlk Bilgiler", "II. Operanın Doğuşu", "III. Operada Şekiller", "IV. Müzikli Tiyatro ve Çeşitleri", "V. Bizde Müzikli Tiyatro Hareketleri", "VI. Eser."

Baha Dürder, "I. İlk Bilgiler" başlığı altında operayı tarif edip türle ilgili teknik bilgiler verir. "II. Operanın Doğuşu" başlığı altında ise operanın doğuşu ve tarihî gelişimini ele alır. Operanın XVI. yüzyılda Fransa'daki doğuşundan eserin kaleme alındığı yıllara kadar gelişim ve değişim sürecini örneklerle anlatır. Ayrıca tarihî seyir içinde meşhur opera muharrirlerinin isimlerinin ve eserlerinin yanı sıra opera müzisyenlerinden ve onların meşhur bestelerinden de bahseder. "III. Operada Şekiller" başlığı adı altında, 1. İlk İtalyan operaları, 2. Esas şekiller ve 3. Türemiş operalar, şeklinde üç kısım ve bunlar da alt başlıklara ayrılarak tanzim edilmiştir. Dürder, muhtevadan çok şekil üzerinde durduğu bu kısımda konusunu bilhassa klâsik Yunan trajedilerinden alan Venedik ekolünden övgüyle söz eder. "IV. Müzikli Tiyatro ve Çeşitleri" başlığı Âli Bey'in eserinin de aynı kategoride olmasından dolayı önemlidir. Dürder, müzikli tiyatroyu opera türü kapsamında ele alarak ciddi opera, opera-buffe, opera comique ve operette şeklinde dörde ayırır. Operetteyi de klâsik operet, komedi müzikal ve rövü(revue) şeklinde alt başlıklara ayırarak inceler.

Baha Dürder, "V. Bizde Müzikli Tiyatro Hareketleri", başlığı ile Türkiye'de bu sanatın ilk olarak icra edildiği Kanunî döneminden, kendi eserini kaleme aldığı

[3] Âli Bey, *Letafet-Üç Fasıllık Opera-Komik*, Tertip Eden: Baha Dürder, I. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1961, 160 s.

1961'e kadar inceler. Ayrıca 1840'dan 1870'e kadar yıl yıl bu sanatla ilgili yapılan çalışmaları kronolojik bir liste ile gösterir. Yazar, akabinde ise önemli müzikli tiyatro çalışmaları hakkında tafsilâtlı bilgiler verir. Dürder'in dikkat çektiği önemli hususiyetlerden biri de Sultan Abdülmecit başta olmak üzere sarayın müziğe olan ilgisidir ki bu ilgi neticesinde sarayda opera oynanmaya başladığını belirtir. Dürder, opera eserlerini tek tek isimleriyle birlikte, bazen değerlendirmelerde de bulunarak On Dokuzuncu asırdan Cumhuriyet dönemine dek sürdürür. Cumhuriyet döneminde Büyük Tiyatro'daki opera gösterimlerini ihtiva eden bir listeyle okuyucuyu bilgilendirir.

Baha Dürder, "VI. Eser" başlığı adı altında *Letâfet* operetinin Türk gösteri sanatı içinde niçin değerine lâyık bir yerinin olmadığını sorgular ama kendisi de bunun net bir cevabını veremez. Dürder, eseri; konu, eserin bünyesi (perde bölümü, teatral bünye, müzikli bir eser olarak bünye) başlıkları altında ele alır ve eserin olay örgüsü "serim-düğüm-çözüm şekliyle paragraflar hâlinde ifade edilir. Baha Dürder, "Eserdeki Özellikler" başlığı altında çalışmasını; A) Gelenek ve Görenek, B) Yazarın Tiyatroda Ustalığı ve C) Eserin Zayıf Noktaları şeklinde üç alt başlıkta tahlil ve değerlendirmelerde bulunur. Âli Bey'in eserinde, güvey koyma, çingene karılarının şarkı söylemeleri, gelin alayının geliş şekli, paça yeme gibi gelenek ve görenekleri iyi bir şekilde yansıttığını dile getiren Dürder; eseri tiyatro kurgusu bakımından değerlendirirken özellikle olaylar arası geçişlerdeki başarılara ve seçilen şahıs kadrosuna bilhassa dikkat çeker. Yazar, eserdeki kusurlar kısmında ise bazen çok uzun olan tiratlara bazen de oyundaki muhavere bölümünün Geleneksel Türk Tiyatrosunun iki önemli türü olan Karagöz ve Orta Oyunundaki muhavere kısımlarına benzerliklerini ileri sürer. Yazar, belirttiği kusurlardan sonra; "…*hangi eserde bu kadar aksaklık bulunmaz?*"[4] sözleriyle nihaî hükmünü beyan eder. Dürder, eski Türk harflerinden yeni Türk harflerine aktarımını yaptığı *Letâfet* operetinde sayfa altlarında metinde geçen bazı kelimelerin günümüz Türkçesindeki karşılıklarını, değişime uğrayanların yeni hâllerini ve ıstılahların anlamlarını açıklayarak metinde geçen isimlerle olan münasebetlerine dikkat çeker.

[4] Âli Bey, *Letafet-Üç Fasıllık Opera-Komik*, Tertip Eden: Baha Dürder, *age.*, s.45.

Dün-Bugün Yayınevi tarafından 1960'lı yıllarda Külliyat I, II… serisiyle birçok eski harfli Türk edebiyatı eseri, yeni Türk harflerine aktarılarak yayımlanmıştır. Bu seri içerisinde Âli Bey'in *Kokona Yatıyor*[5] isimli eserini baskıya hazırlayan Doğan Aksan, "Ön söz" , "Âli Bey ve Eseri" başlığı altında bir inceleme kısmıyla başlattığı çalışmasını, eski harfli Türkçe metni yeni Türk harflerine aktarmak şeklinde tamamlar. Doğan Aksan, çalışmanın ilk kısmında Âli Bey'in hayatı ve eserleri hakkında izah edici bilgiler verir akabinde ise birçok Türk araştırmacı gibi, onun Türk edebiyat camiasında hak ettiği değeri görmediğini belirtir. Aksan, o dönemde yapılan diğer çalışmalarda olduğu gibi, asıl metnin altına çoğu kelimenin sözlük anlamlarını veya muadillerini karşılayan açıklayıcı dipnotlar eklemiştir.

Necmettin Hacıeminoğlu, Âli Bey'in *Seyyâreler* ve *Lehçetü'l Hakâyık* isimli iki eserini inceler.[6] Yazar, çalışmasını ön söz ve her iki eseri eski harfli Türkçe metinlerinden yeni Türk harflerine aktarılması şeklinde iki kısımdan oluşturur. Hacıeminoğlu, ön sözde mizah teriminin sözlük anlamı üzerinde durur, Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Âli Bey'in bu türe bakışını izah eder. Hacıeminoğlu, çalışmasını, başta Dün-Bugün yayınevi tarafından yapılan Külliyat I, II isimleriyle yapılan yayınlarda ve diğer dönem araştırmalarında yapıldığı gibi, asıl metin ve açıklayıcı dipnotlarla şekillendirir.

Âli Bey'in baskısı yapılan eserlerinin dışında çeviri, uyarlama hattâ telif olarak daha hayli eseri olduğuna dair birçok araştırmacı tarafından öne sürülmüş iddialar mevcuttur. Ancak, bahsedilen bu eserlerin kimisinin sadece ismi zikredilirken[7] kimisiyle ilgili ise herhangi bir bilgi veya kayda rastlamak mümkün değildir. İsmi olup baskısı mevcut olmayan eserlerden biri, *Çıngırak* oyunudur. "Âli Bey ve Çıngırak*"*[8] başlığıyla eserin tam metnini yayımlayan Metin And, çalışmasında Âli

---

[5] Âli Bey, *Kokona Yatıyor-Külliyat I,* Haz: Doğan Aksan, Dün-Bugün Yayınevi, Ankara 1961, 48 s.

[6] Âli Bey, *Lehçet'ül Hakaayık & Seyyâreler-Külliyat II*, Haz: Necmettin Hacıeminoğlu, Dün-Bugün Yayınları, Ankara 1962, 55 s.

[7] *"Güzel Helen, çev.: Âli Bey, Beste: Offenbach [("31 defa üst üste oynanmıştır") eserdeki açıklayıcı dipnot.)]*
Âli Bey, *Letafet-Üç Fasıllık Opera-Komik*, Tertip Eden: Baha Dürder, *age.*, s.31.

[8] Âli Bey, *Çıngırak,* Yay: Metin And, Ankara 1970, 13 s. (Metin And, "Âli Bey ve Çıngırak", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi,* Sayı 1, Ankara 1970, s.141-153.)
Alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.

Bey hakkında ek bilgilere de yer verir. *Çıngırak* oyunuyla ilgili sahneleme ilânlarına dikkat çeken And, bu ilânlarda oyunun çeşitli isimlerle anılmasından kaynaklanan büyük bir bilgi kirliliği olduğunu belirtir. Metin And'ın makalesinde sözü edilen ilânlar şöyledir:

> *"Çıngırak (1292de Osmanlı Tiyatrosu duyurusu), Çalma Kapıyı Çalarlar Kapıyı (1291 Osmanlı Tiyatrosu duyurusu), 1911 de Çıngırak 1 perde (Kel Hasan duyurusu), 1912 de Çıngırak 2 perde (Milli Osmanlı Tiyatrosu duyurusu), 1918 Çıngırak yahut İki Odalar Esrarı (Naşit Topluluğu duyurusu). Ayrıca bir de 1912'de Mınakyan-Benliyan topluluğu üç perdelik Gizli Odalar adlı bir oyunu duyurmuşlardır."*[9]

Âli Bey ve eserleri hakkında çalışma yapan bir diğer araştırmacı yazarın beş eserini "Tercüman 1001 Temel Eser" serisi içinde *Lehçetü'l Hakâyık (Hakikatlerin Dili)* adıyla baskıya hazırlayan Şemsettin Kutlu'dur.[10] Kutlu'nun çalışması, "Yazar ve Eserleri Hakkında" üst başlığından sonra; 1. *Hayatı, 2. Edebî Şahsiyeti ve Eserleri, 3. Bu Kitapta Yer Alan Eserleri,* şeklinde üç alt başlıktan oluşur.

Şemsettin Kutlu, kitabına Âli Bey'in babası Yusuf Cemil Efendi ve yazarın hayatıyla ilgili bilgiler aktararak başlar. Kutlu, yazarın mizahî kişiliği ve üslubuyla alâkalı olarak ilk Türk mizah gazetesi olan *Diyojen*'deki çalışmalarına dikkat çeker. *Diyojen* gazetesinin ilk sayfasında Diyojen'i bir fıçı içinde, onunla konuşan İskender'i ise ayakta gösteren bir karikatür yer alır. Yazar antik devirlerin ünlü filozofu Diyojen ile İskender arasında geçtiği rivayet edilen karşılıklı konuşmaya da eserinde yer verir. Âli Bey'in matbuat hayatında ve edebî kişiliğinde mühim bir yer teşkil eden bu konuşmayı Kutlu, şöyle aktarır:

> *"Bilindiği gibi -söylentiye göre: İskender Diyojen'in derbeder ve perişan halini görüp bir gün onun bulunduğu yere gider. Filozofun bir fıçı içinde barındığını görünce: 'Niçin böyle sefil halde yaşıyorsun? Ben*

---

[9] Metin And, *agm*., s.142.

[10] Âli Bey, *Lehçetü'l Hakâyık (Hakikatlerin Dili),* Haz: Şemsettin Kutlu, Tercüman 1001 Temel Eser, Tercüman Gazetesi Yayınları, İstanbul 1974, 303 s.

bütün dünyaya hâkim, kudretli bir hükümdarım. Benden ne gibi bir lütuf ve yardım diliyorsan söyle, hemen yerine getireyim' der. Bu anda hava güneşli, fakat soğuktur. Ayakta duran İskender fıçının içinde oturan Diyojen'in önüne geçmiş, güneş ışıklarının onun üstüne gelmesine, dolayısıyla ısınmasına engel olmuştur. Dünyayı umursamayan halk filozofunu ilgilendiren şimdilik sadece budur. Bundan dolayı İskender'e eliyle işaret ederek: 'Sen hele güneşten çekil, gölgeni üstüme düşürme; başka bir lütuf ve yardımına ihtiyacım yok' cevabını verir. Teodor Kasap mizah gazetesine başlık olarak, yukarıda adı geçen, karikatür resmi koyarken bu anekdotu sembolize etmiş; Diyojen'in İskender'e cevabını derli toplu özetleme görevini de Âli Bey'e vermiştir. Âli Bey, Diyojen'in cevabını aruzun fâilâtün fâilâtün fâilün vezninde 'Gölge etme başka ihsan istemem' biçimli bir mısra haline getirmiştir."[11]

Kutlu'nun da belirttiği gibi Âli Bey'in ilk Türk mizah gazetesi olan *Diyojen*'in kurucularından olması hem Türk mizah edebiyatı tarihi hem de yazarın edebî kişiliğinde önemli dönüm noktalarındandır. Âli Bey'in filozof Diyojen'in sarf ettiği sözleri bir darb-ı mesel niteliğine sokacak şekilde aruzla ifade edip mısra hâline getirmesi onun edebî kudretinin bir ifadesidir.

Şemsettin Kutlu, Âli Bey'in *Lehçetü'l Hakâyık, Kokona Yatıyor, Misafiri İstiskal, Ayyar Hamza ve Seyahat Jurnali*'nden oluşan beş eserini "*Lehçetü'l Hakâyık"* ismiyle kitaplaştırmıştır. Kutlu, eserine bu ismi seçmesinin sebebini ise şöyle açıklamaktadır:

"Lehçetü'l Hakaayık; yazarın en önemli, en unutulmaz, hatta bir bakıma "ölmez» eseridir. Türkçede kelimelere ters ve mizahî manalar vermek sistemi edebiyatımıza ilk defa Lehçetü'l Hakaayık ile ve Âli Bey'in kalemiyle girmiştir."[12]

Kutlu, eserine *Lehçetü'l Hakâyık'*taki kelimeleri aslına uygun olarak almakla birlikte bir kısmını sadeleştirme ve birkaçını da hariçte bırakma yoluna gider.

[11] Âli Bey, *Lehçetü'l Hakâyık (Hakikatlerin Dili),* Haz: Şemsettin Kutlu…, s.11.
[12] Âli Bey, *Lehçetü'l Hakâyık (Hakikatlerin Dili),* Haz: Şemsettin Kutlu…, s.17.

Ayrıca kelimelerden altmış üçünün, mizahî olarak hangi manaları kastederek söylenmiş olabileceğini açıklayıcı dipnotlarla yorumlamıştır. Kutlu'nun kelimelerin gerçek ve mecaz anlamlarını göz önünde bulundurarak yaptığı yorum ve tespitlerinin isabetli olduğunu söylemek mümkündür.

Şemsettin Kutlu, Âli Bey'in tiyatro eserleriyle ilgili kısa değerlendirmeler yapar ve bunlardan *Kokona Yatıyor, Misafiri İstiskal, Ayyar Hamza'*ya eserinde yer verir. *Geveze Berber*'i külliyatına almama sebebi olarak diğerlerinden belirli bir fark göstermemesi, *Gavo, Minar ve Şürekası*'nın tercüme oluşu ve yazarın esere pek bir katkısının olmayışı şeklinde açıklar. Yazar, Âli Bey'in *Letâfet* isimli eserini külliyatına almama sebebini ise şöyle açıklar:

> *"Letâfet ise bir opera-komik karakteri taşıdığı ve okunmaktan çok temsil edilmek üzere hazırlanmış bulunduğu için, bunların belli hacimdeki bu kitaba alınmasına lüzum görülmemiştir."*[13]

Kutlu, Âli Bey'in *Seyahat Jurnali*'ni bir belgesel niteliğinde diyerek övgüyle bahsedip bazı kısımlarını gereksiz diyerek kırpması şüphesiz asıl eserin tam olarak anlaşılmasını zorlaştıracak mahiyettedir.

Âli Bey ve eserleri hakkında, son yıllarda akademik olarak yüksek lisans seviyesinde Tuğba Yıldırım, *Lehçetü'l Hakâyık'ta Mizah Söylemi*[14] ismiyle çalışma yapmıştır. Önceki çalışmalarda olduğu gibi Yıldırım'ın çalışması da yazarın bir eseri merkeze alınarak yapılmıştır. Tuğba Yıldırım çalışmasını "Özet (Abstract)", "İçindekiler", "Giriş", "Sonuç", "Ekler", "Seçilmiş Bibliyografya", "Özgeçmiş" dışında iki bölümden oluşturmuştur: "I. Mizah Söyleminin Yapısı ve İçeriği", "II. Mizah Söyleminin Çözümlenmesi". Yıldırım, iki başlıkta oluşturduğu asıl bölümü on dört alt başlıkla sınırlandırmıştır. Yıldırım, çalışmasının Ek C kısmında, eserin eski Türk harflerinden oluşan asıl metnin yeni Türk harflerine aktarımını yapar. Yazar bu aktarımda, eserin birinci baskısına hiçbir yerde ulaşılamamasından dolayı

---

[13] Gös. yer.

[14] Tuğba Yıldırım, *Lehçetü'l Hakâyık'ta Mizah Söylemi*, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006. 145 s.

üçüncü baskıyı esas alır. Ancak, üçüncü baskıda olmayıp ikinci baskıda yer alan kelimeleri de dipnotlarda gösterir.

Âli Bey'in eserlerini okunma, oynanma veya ticarî kaygılarla yayımlayanlar da bulunmaktadır. Bu tarz çalışmalardan biri Hatice Karademirci'nin hazırladığı *Ayyar Hamza*'dır.

Hatice Karademirci çalışmasında, yazarın ölümünü "Yazar Hakkında" başlığının hemen altında; "Mehmet Ali Bey (1898)" şeklinde, aynı başlığın son satırlarında ise "1899" olarak kaydederken, eserlerinden *Lehçetü'l Hakâyık'*ın türünü "küçük mizahî hikâyeler"[15] olarak ifade eder. Bu bilgilerin bir kısmı yanlış olup bir kısmı da -üstelik aynı sayfa içinde- farklı olmak bakımından çelişki arz etmektedir. Kardemirci'nin, 1899 yılında ölmüş olan Âli Bey hakkında, "Mehmet Ali Bey" başlığıyla verdiği bilgiler ise yanlışlığın boyutu bakımından düşündürücüdür:

> *"Mehmet Ali Bey, mütareke dönemini başlarında partiler üstü bir kuruluş olma iddiasındaki Selameti Heyeti'nin kurucularındandı(1918). Kısa bir süre sonra, Hürriyet ve İtilaf Fıkrası'nın yeniden etkinlik kazanaması için çaba gösteren kadro da yer aldı (1919). 1920'de İngiliz Muhipler Cemiyeti'nin fahri azalığına seçildi. Cumhuriyet'in ilanından sonra, diğer Yüzelliliklerle birlikte yurtdışına sürüldü.*
>
> *Mehmet Ali Bey, sürgünde yaşadığı Paris'te Zincire Vurulmuş Cumhuriyet adıyla bir gazete çıkarmaya başladı. İlk sayısının 1930'da çıktığı sanılan gazetede, Cumhuriyet yönetimine ve Mustafa Kemal'e ağır eleştirilen yönelten yazılar yayımlandı. Mehmet Ali Bey, ölümünden dört gün önce 1938 yılında çıkan af yasasından yararlanarak Türkiye'ye dönmüştü.*
>
> *I.Damat Ferit Paşa hükümetinde kısa sürelerle Posta-Telgraf ve dahiliye nazırlığı yapan, Cumhuriyetin ilanından sonra Yüzellilikler listesine dahil edilerek yurt dışına sürülen Mehmet Ali Bey 16 Ekim 1939'da İstanbul'da öldü."*[16]

---

[15] Âli Bey, *Ayyar Hamza*, Haz: Hatice Karademirci, 2. Baskı, Turna Yayınları, İstanbul 2011, s.5-6.
[16] Âli Bey, *Ayyar Hamza*, Haz: Hatice Karademirci, *age*., s.5-6. (Alıntıda, metindeki noktalama ve yazım esas alınmıştır.)

Âli Bey'in *Seyahat Jurnali*'ni "*Dicle'de Kelek ile Bir Yolculuk*" adıyla baskıya hazırlayan Cahit Kayra, söz konusu eserin, o dönemi en güzel anlatan bir belgesel niteliğinde olduğunu ifade eder.[17] Kayra, eserin bir belgesel niteliğinde oluşunu teyit eder mahiyette şu değerlendirmeyi yapar:

> *"Âli Bey yolculuğu sırasında gittiği ve gördüğü yerleri ve insanlar üstüne amatör bir sosyal bilimci gibi bilgi topluyor. Bu bilgilere yer yer ironik renkler katıyor. Alaycı ve şakacı bir yanı olduğunu görüyoruz."*[18]

Âli Bey'in gezisini bir bakıma Orta Çağ şartlarında yapıldığını ileri süren Kayra, yazarın eserdeki konuları ve bu konuları ele alış şeklini kendi yorumlarını da katarak şöyle dile getirir:

> *"Kelekle yapılan yolculuklar ilginç tablolarla dolu. Nehirde fırtınalar, geçtiği yerlerde karşılaştığı çeşitli kesitlerdeki insanların ve Kelekçilerin inançlarına konu olan gizemli harabeler, birbirleriyle savaşan ya da dağınık köyleri talan eden aşiretler, eski yerleşimlerden kalan viraneler, yolda rastlanan kuma oturup kalmış gemiler, çok eskilerde varlıklı ve bayındır kentlerden geriye kalan fakir ve perişan köycükler, bu köylerdeki altın kubbeli camiler ve türbeler, bir yerde ilkel barbarlık, bir başka yerde Tanrıyı ve nebileri, azizleri, imamları büyüttükçe küçülen insanların öyküsü, çeşitli ırk ve mezhepten insanların aralarındaki ilişkiler, tarım, ticaret ve zenaatın durumu, kutsal yerler, sosyal yaşam, düğünler, eğlenceler, fuhuş, dinsel etkinlikler, insan ilişkileri ve bu gibi çeşitli konular Âli Bey'in anılarının içeriğini oluşturuyor."*[19]

---

[17] Âli Bey, *Dicle'de Kelek İle Bir Yolculuk, Seyahat Jurnali,* Haz*:* Cahit Kayra, Büke Yayınları, İstanbul 2003, 133 s.
[18] Âli Bey, *Dicle'de Kelek İle Bir Yolculuk, Seyahat Jurnali*…, s.10.
[19] Âli Bey, *Dicle'de Kelek İle Bir Yolculuk, Seyahat Jurnali*…, s.10-11.

Cahit Kayra'nın yorumunu da göz önünde bulundurarak *Seyahat Jurnali'*nde gezip gördüğü yerlerin bir nevi trajikomik bir panoramasını yansıtır. Komiğin altında büyük acıların, çaresizliklerin, özlemlerin, pişmanlıkların, umudunu ve yaşama sevincini kaybetmiş ancak her halükârda hayata tutunmaya çalışan insanların dramı vardır.

1. TİYATRO İLE İLGİLİ GENEL BİLGİLER

1.1. Tiyatro Nedir? Nasıl Doğmuştur?

a. Tiyatro Nedir?

Tiyatro kavramını, Haldun Taner, Metin And ve Özdemir Nutku; birlikte hazırladıkları, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü* adlı eserde şöyle tanımlamışlardır:

> *"Almanca theater, Fransızca theatre, İngilizce theatre, İtalyanca Otrteo, Yunanca theastai–(görmekten "theatron" - genel görüş) Antik Yunan tiyatrosunda yalnızca seyircilerin "oturdukları yer" anlamına gelirken bugün genel olarak bütün dramatik gösterilerle ilintili çalışma alanını kapsar; tiyatro yapısını, eylemini ve kavramını karşılar. Tiyatro, kimi kez, "drama" kavramına karşıt olarak bir temsilin metin dışında kalan bütün yönlerini belirtir. Ancak "drama" yalnızca söz değildir, bunun yanı sıra oynayış anlamını da getirir; bunların ikisi birbirinden ayrılmaz. Öteki öğeler dekor, giysi, müzik ve danstır. Ayrıca, " Fransız tiyatrosu", "İtalyan tiyatrosu " dendiği zaman bu ulusların tiyatro yaşantılarının bütün yönleri; Corneille'in tiyatrosu, Shakspeare'in tiyatrosu denildiği zaman bu yazarların oyunları anlaşılacaktır. Türkçeye "tiyatro" terimi İtalyanca "teatro" sözcüğü ile girmiştir."*[20]

Türk Dil Kurumu, *Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü'* nde tiyatro tanımı şöyledir: *"Tiyatro: Sahne eseri, bu gibi eserlerin oynanma sanatı ve bunların oynandığı yer."*[21] Tiyatroyu Şemsettin Sami *Kâmûs-ı Türkî* 'de:

> *"[Yunanca. Θéatpov: Temaşagâh] 1.Suret-i mahsusada tertip edilmiş mensur veya manzum ve feci yahut mudhık ibret-engiz ve ekseriyye tarihe müstenit hikâyâtın mevkı'ı temaşaya vaz'ına ve mücessem surette icra ve irâesine mahsus bina ki sahne denilen bir kısmı icraata ve onun karşısındaki meydan ile sıralar ve hücreler seyircilerin oturmasına mahsustur: Avrupa şehirlerini tezyin eden ebniye-i umûmiyyenin bir cinsi*

[20] Haldun Taner, Metin And, Özdemir Nutku. *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara 1966, s.107-108.
[21] *Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara 1948, s.146.

de tiyatrodur. 2. Bu ebniyede mevkı-ı temaşaya konulan hikâye veya olay, oyun: Bir tiyatro yazdı. Edebiyatın en mühim aksamından biri de tiyatrodur."[22]

Tiyatro, insanda var olan tüm uzuvlara hitabeden, birçok güzel sanata dair muhtevayı içinde barındıran şümullü bir edebî türdür. Tiyatronun işlev ve anlam bakımından kapsam genişliğine dikkat çeken Seyit Kemal Karaalioğlu çok detaylı bir tanımlama yoluna gider:

"Sahne eseri, sahne eserlerinin oynanma sanatı ve sahne eserlerinin oynandığı yer(fr. theatre). Yani dram, kemerli, trajedi gibi sahnede oynanmak üzere yazılan edebiyat türlerinin ortak adına; bu türleri sahnede oynama sanatına; bu gibi oyunların oynandığı binaya tiyatro denilmektedir. Tiyatro edebi türler içerisinde en canlı; güzel sanatların diğer kollarından en fazla hayata yakın olanıdır. Tiyatro olayları, dekorları ve şahıslar ile hayatta. Olduğu gibi gözümüzün önünde canlandırabilir. Bunun için de güzel sanatların hepsinden faydalanmaya elverişlidir. Hem gözümüzü, hem kulağımızı, aynı anda etkilediği için tesiri köklüdür. Kalabalığın karşısında oynandığı için, kitleleri arkasından sürükleyebilir. Tiyatro, insanlıkla beraber doğmuştur. Tiyatronun doğuşunu inceleyenler, bu sanatın eski Yunanlılarda, bağbozumu tanrısı Dianysos şerefine yapılan dini törenlerden doğmuş olduğu noktasında birleşmektedir. Güzel sanatların hepsinden daha kudretli olan tiyatro, ruh birliği yaratıcı bir sanattır; bu değer ile öteki sanatlardan ayrılır. Tiyatro, bir milletin kültür kuvvetlerini gösteren bir ölçüdür. Bu bakımdan tiyatro yazarının omuzlarındaki yük çok ağırdır. Piyes yazmak, sanıldığı kadar kolay bir iş olsaydı, nice ünlü romancılar, şairler bu işe heves edince başarısızlığa düşmez1erdi. Dünya sahnelerinde iyi piyes, güzel piyes, bütün insanlığa bugün de, yarın da

[22] Şemsettin Sami, *Kâmûs-ı Türkî*, İkdam Matbaası, İstanbul 1317(1901), s.456.

ayna tutabilecek yeni büyük tiyatro eseri parmakla sayılacak kadar az olmazdı. Bk. Sanat."[23]

Tiyatro köken itibariyle Yunanca bir kelimedir. Bu kelimenin Yunanca köken durumundaki "*theatron*"un ilk anlamı, "temsil verilen yer" demektir. Kelime zamanla, "temsil edilen eser" anlamını kazanmıştır. Diğer Batı dillerine ise Almanca *theater*, Fransızca *theatre*, İngilizce *theatre,* Lâtince *teatrum*, şeklinde geçmiştir.

Tiyatro kavramının anlamı Türkçede çok çeşitlidir. Bunları Aziz Çalışlar *Tiyatro Ansiklopedisi* isimli eserinde tiyatronun okuyucu, seyirci hattâ insan muhayyilesinde tezahür eden dildeki anlamlarını kısa kısa tarif eder:

"1. (Kökence) Bir tiyatro yapısı içindeki izleyici yeri; 2. Oyunların oynandığı yapı (örneğin Büyük Tiyatro); 3. (Galat olarak) drama, oyun; 4. (Genel anlamda) oyun, oyuncu, sahne ve izleyici gibi temel öğelerden oluşan sanat; dramatik metin, oyunculuk, sahneleme, sahne tasarımı, sahne giysisi, sahne müziği, ışıklama ve sahne tekniği öğelerinin tümünü birlikte içeren sanatsal etkinlik; bu anlamda, tiyatro, (görecelikle) dramdan bağımsız, kendi başına kolektif bir sanat alanıdır; 5. Tiyatro terimi türüne göre de tanım kazanır, örneğin gölge tiyatrosu, kukla tiyatrosu, vb.; 6. Belirli dönemlere özgü oluşu dile getirir, örneğin Rönesans Tiyatrosu, Tanzimat Tiyatrosu; 7. Bir yazarın oyunlarını gösterir, örneğin Molière Tiyatrosu; 8. Topluluk ve kuruluşları belirtir, örneğin Ankara Sanat Tiyatrosu, Devlet Tiyatrosu; 9. Yapı biçimlerince ayrımlanabilir, örneğin açık hava tiyatrosu; 10. Dramatik tarzları anlatabilir, örneğin epik tiyatro, Aristotelesçi tiyatro; 11. Sanatsal akımlarla belirlenebilir, örneğin gerçeküstücü tiyatro, dışavurumcu tiyatro; 12.Üslupça tanımlanabilir, örneğin klâsik tiyatro, Barok tiyatro; 13. Sınıfsal ayrımca gösterilebilir, örneğin burjuva tiyatrosu, işçi tiyatrosu; 14. Konuca belirlenebilir, örneğin politika tiyatrosu; 15. Oyunların oynandığı yere göre tanım kazanabilir, örneğin sokak

[23] Seyit Kemal Karaalioğlu, *Edebiyat Terimleri Kılavuzu*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1975, s.83.

tiyatrosu; 16. Eylem biçiminde ayırt edilebilir, örneğin uyarma ve propaganda tiyatrosu; 17. Nitelikçe ayrılabilir, örneğin ticari tiyatro, sanat tiyatrosu; 18. Oynayan kişilere göre belirtilebilir, örneğin öğrenci tiyatrosu, gençlik tiyatrosu; 19. İzleyicisine göre tanımlanabilir, örneğin çocuk tiyatrosu; 20. Kuruluş yönüyle gösterilebilir, örneğin ödenekli tiyatro, özel tiyatro; 21. Meslekçe belirtilebilir, örneğin profesyonel tiyatro, amatör tiyatro; 22. Etkinlik biçimine göre değişir, örneğin yerleşik tiyatro, gezici tiyatro."[24]

Tiyatro, birçok unsurdan oluşan çok yönlü ve de çok karmaşık bir sanattır. Ahmet Kutsi Tecer, Tiyatro sanatının bu çok yönlülük ve çok unsurluluk yapısına dikkat çeker:

"Esas çizgileriyle tiyatro demek, gerek ses (söz ve inşat) gerekse yüz ifadesi ve vücut hareketleri (jest, mimik, makyaj, maske, kostüm vs.) vasıtasıyla, şiir veya konuşma şeklinde (metin) anlatan bir hikâye veya efsaneyi (konu, vaka) özel bir çerçeve içinde (sahne, dekor, ışık vb.) şahıslarla (aktör, aktrist) canlandırarak seyircilere dinlettirmektir."[25]

Bu durumu -tiyatro sanatının çok yönlülük ve çok unsurluluk yapısını- Aziz Çalışlar da teyit eder:

"Tiyatro, oyun, oyuncu, sahne ve izleyici gibi temel öğelerden oluşan sanat; dramatik metin, oyunculuk, sahneleme, sahne tasarımı, sahne giysisi, sahne müziği, ışıklama ve sahne tekniği öğelerinin tümünü birlikte içeren sanatsal etkinlik."[26]

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, tiyatroyu muharririn emelleri doğrultusunda oluşturulmuş bir sanat olarak tanıtır: *"Tiyatro bir sahne üzerinde, kendine göre dekorla, rollerine uygun makyaj yapan, kostüm taşıyan oyuncular tarafından suflörü kovalayarak bir*

[24] Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, 1. Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları (Sanat/Tiyatro), Ankara 1995, s.631.
[25] Ahmet Kutsi Tecer, *"*Orta Oyunu Tiyatrodur*", İstanbul Dergisi*, Cilt 2, Mart 1955, s.5.
[26] Aziz Çalışlar, *age.*, s.631.

yazarın oyununda tasarladığı hayatı göstermek sanatıdır."[27] ve ayrıca tiyatroyu *"oyun içinde tasarlanan hayat"* diye çok iddialı bir tanım yapar.

Tiyatro tanımına İsmail Çetişli'nin yaklaşımı ise şöyledir:

> "*a. Tiyatro sanatının icra edildiği bina veya salon (Geçen akşamki yangında tiyatro yanmış.), b. Tiyatro sanatını icra etmek üzere oluşturulmuş grup veya kurum (Yıldız Kenter Tiyatrosu, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Devlet Tiyatroları, Şehir Tiyatroları), c.Yazarın dil aracılığıyla ve sahnelenmek amacıyla kaleme aldığı bir tür eser (Namık Kemal'in pek çok şiiri ve iki romanının yanı sıra altı adet tiyatrosu vardır.),d. Edebî metin, oyun, oyuncu, sahne ve seyirci gibi temel unsurlardan oluşan bir tür gösteri sanatı (Tiyatroyu çok seviyorum.), e. Belli bir sanat anlayışı çerçevesinde veya belli bir dönemde ortaya konan veya bir milletin tarihi boyunca ortaya koyduğu tiyatro edebiyatı veya sanatının tamamı (Klâsik tiyatro, romantik tiyatro, Antik çağ tiyatrosu, XIX. Yüzyıl tiyatrosu,; Türk tiyatrosu, Fransız Tiyatrosu)."*[28]

Turan Karataş, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü* isimli eserinde tiyatroyu geniş bir perspektiften ele alarak tanımlar:

> "*Piyes, oyun. İnsan hayatının çeşitli cephelerinin sahnede canlandırılması amacıyla kaleme alınan eserlere ve bu eserlerin sahnelenişi eylemine denir. Tiyatro türünde eserler, her zaman, sahneye konulmak için yazılmaz; sırf okunmak için de bu türden eserler yazılmıştır. Abdülhak Hâmid'in tiyatroları böyledir. Bir tiyatro eseri olay ve şahıs kadrosu olmak üzere iki ana unsurdan oluşur. Tiyatro eserinde anlatılan olayların bol aksiyonlu olması ve mantıksal bir silsile takip etmesi de gerekir. Eserdeki olayın gelişmesine göre yapılan büyük bölümlemeye sahne, daha kısa olanına perde denir. Tiyatro eserleri sahnelenirken perdeler arasında duraklama yapılır ve bu boşluktan*

---

[27] İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, "Tiyatro Nedir, Ne Değildir*", Türk Dili Dergisi Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı 178, Temmuz 1966, s.721.

[28] İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2*, 2. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2009, s.50-51.

yararlanılarak yeni perdenin dekoru düzenlenir. Bir oyun sahnelenirken anlatılan olayı gerçeğe uygun bir şekilde yansıtabilmek için dekor, kostüm, müzik gibi unsurlardan yararlanılır. Oyundaki konuşmalar birden çok kişi arasında geçiyorsa diyalog, tek kişi üzerinde kalıyorsa monolog diye nitelenir. Romantik tiyatro eserlerindeki uzun konuşmalara da tirat denir."[29]

Özdemir Nutku'nun *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*'nde tiyatro şu şekilde tanımlanır:

"Tiyatro, İng.: theatre , Fr.: théâtre, Alm.: Theater, Dgr.: Yun. theatron= seyir yeri, İtI. teatro, 1. Geniş anlamı içinde, dram sanatının yönetmen, oyuncu, tasarım sanatçıları, uygulayımcılar, uzmanlar ve seyircinin etkileşimi ile ortaklaşa üretilmesi. 2. Dramatik gösterilen tümü. 3. Betik dışında kalan tiyatroluk öğelerin tümü. 4 - Oyun oynama eylemi. 5 - Oyunların oynandığı yapı, alan ya da yer. 6 - Etkinliğine ilişkin olarak tiyatral gereçler ya da yöntemler."[30]

İlhan Ayverdi tarafından hazırlanan *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*'te ise tiyatro şöyle ifade edilir:

"i. (İtal. teatro < Lat. < Yun.) 1. Dram, komedi, vodvil vb. her türlü sahne eserini oynama sanatı. 2. Bu tür eserlerin bütünü: "Türk tiyatrosu." "Yunan tiyatrosu." 3. Sahnede oynanmak üzere yazılmış olan edebî eser türü. 4. İçinde her türlü sahne eserinin oynandığı bina. "[31]

Birçok muharrir ve araştırmacının nazarında tiyatro; "*hem edebiyat hem edebiyat değildir*" diye yaygın bir kanaat vardır. Özdemir Nutku, *Dram Sanatı (Tiyatroya Giriş)* isimli eserinde bu görüşle ilgili şu şekilde bir yorum yapar:

---

[29] Turan Karataş, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Perşembe Kitapları, İstanbul 2001, s.436-437.

[30] Özdemir Nutku, *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara-1983, s.374.

[31] İlhan Ayverdi, *Kubbealtı Lugati- Asırlar Boyu Târihî Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük 3 Cilt Takım,* Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2005, s.3216.

"Tiyatro yazından farklıdır. Tiyatro yapıtı, yazın kurallarından apayrı, kendine özgü kuralları ve nitelikleri olan bir yaratıdır. Metin, tiyatronun yalnızca bir parçasıdır. Tiyatro metinsiz de var olabilir. Tiyatronun başlangıcında da, özünde de söz değil, hareket vardır. Ancak metin, tiyatro olgusu içinde önemli bir öğedir. Tiyatro metni aşarak, ama yine de ona dayanarak, oyuna birtakım bağımsız, yaratıcı öğeleri getirir: söze can katar, sözü bir görünüşe, düşünceyi bir eyleme sokar. Tiyatro, bütün sanatların birleşimidir."[32]

Tiyatronun, çok yönlü ve çok unsurlu olmasının yanında bu sanatın olmazsa olmazı olan ve onun temelini oluşturan dört unsur vardır. Bu dört unsur; oyun/metin(senaryo), oyuncu, sahne ve seyircidir. Bunlar tiyatroyu ahenkli bir bütün olarak tam terkipli bir sanat yapar. Bunların yanında yazar, rejisör, müzik, ışık, dekor, kostüm gibi unsurlar tiyatro terkibinin tamamlanmasını sağlar.

Memet Fuat, tiyatro ile ilgili çalışmasında "tiyatro" deyince ne anladığını şöyle özetler:

"Bugün "tiyatro" deyince aklımıza gelen şey nedir? Onu bir düşünelim. Bir yerde tiyatronun olabilmesi için şunları bir araya gelmesi gerekiyor.

1- Yazılmış bir oyun;

2- Onu oynayacak oyuncular;

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

4- Seyirci." [33]

Tiyatronun edebiyattan ayrı tutulması gerektiğini ve onun müstakil bir sanat dalı olduğunu ifade eden birtakım bilim ve sanat insanı vardır. Bu tarz yaklaşımların yanı sıra tiyatronun edebiyatın ayrılmaz bir parçası olduğunu ifade eden bilim-sanat insanı sayısı birinci görüşe daha baskın şekilde tartışmada yerini almıştır demek pek de yanlış olmaz. Bu tarz tartışmalardan birkaçını burada zikretmek yerinde olacaktır. Louis Jouvet, tiyatroyu bir yaşam enerjisi olarak görüp iç - dış beraberliğini sağlayan manevî bir güç olarak addeder:

---

[32]Özdemir Nutku, *Dram Sanatı (Tiyatroya Giriş),* 4.Basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul-2001, s.19.
[33] Memet Fuat, *Tiyatro Tarihi,* 3. Baskı, MSM Yayınları, İstanbul 2010, s. *6-10.*

"Tiyatro, içimizde yaşama denen şeyi artırır ve büyültür; öbür uğraşılardan hem daha çok hem daha iyi yapar bu işi, bir bilmece durumuna getirir yaşamı ve bilmeceye yanıt denebilirse, tek yanıtıdır tiyatro yaşamın. Hem bana öyle geliyor k, bu bilmece ancak, kendisiyle şiir, tin ve gerçeğin yorumuyla anlaşılmayan bir bağ kurduğumuz bir öte dünyanın yaratılması ya da tasarlanmasında bulur yanıtını."[34]

Tiyatroyu dille oluşturulan sanatlardan biri olmasından dolayı kesinlikle edebiyattan ayıramayız diyen bilim insanlarından biri de İsmail Çetişli'dir. Çetişli'nin bu konudaki düşüncesi şu şekildedir:

"*Tiyatroda sahnelemenin ilk ve basit basamağı, dilin kullanımı ile gerçekleştirilir. Bilindiği gibi tiyatro eseri, bütünüyle tek bir anlatım tarzı ile kaleme alınır. Bu, "konuşma"; yani "diyalog" veya "monolog"dur*.[35]

Tiyatro, edebiyattan müstakil bir sanattır diyenlere karşı Şükran Dilidüzgün ve Nihal Kuyumcu ortak çalışmalarında edebiyatın ana malzemesi olan "dil"e vurgu yaparak düşüncelerini şöyle belirtirler:

"Tiyatro insanı, insana özel söz ve eylemlerle anlatır. Gerçekler dilde saklıdır, dil estetik boyutta anlam oluşturmak için kullanılır. Bu nedenle tiyatro metinlerinde içeriğe ulaşmak için sözcüklerin/diyalogların anlamları çok iyi ilişkilendirilmeli ve irdelenmelidir. Ayrıca sözlü dilin farklı bağlamlarda kullanımlarını örneklendirerek sözlü anlatım becerilerini geliştirmek için de ortam hazırlar. Tiyatro metinlerinde farklı ancak kendinin de her an karşılaşabileceği yaşam durumları ve kişilerle karşılaştırılır okur, hayata karşı hazırlanır sanki."[36]

---

[34] Louis Jouvet, *Tiyatro Üzerine Sorular*, Çev: Salâh Birsel, Türk Dili Dergisi Tiyatro Özel Sayısı, Sayı 178, Temmuz 1966, s.782.

[35] İsmail Çetişli, *age.*, s.54.

[36] Şükran Dilidüzgün-Nihal Kuyumcu, "Türkçe Derslerinde Tiyatro Metinlerinin İşlevselliği", *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi,* Cilt:2, Sayı:2, Mayıs 2001, s.357.

Güngör Dilmen, Mukadder Yaycıoğlu ile yaptığı söyleşide, tiyatronun edebiyat türü olduğuna dair görüşünü şöyle ifade eder:

> *"Tiyatro oyununun iki yaşamı var. Sahne üstünde seyredildiği gibi kitap olarak da okunabilmeli. Tiyatro edebiyat değildir diyenler çıkıyor. Ben tiyatronun saygın bir edebiyat türü olduğu inancındayım."*[37]

Bu tarz tartışmalar, tanım ve ifadeler bir hayli fazladır; ancak tiyatro, gösteri sanatları içerisinde yer alan önemli bir sanat olması sebebiyle müstakil bir sanat olarak değerlendirilse de işitsel sanatların malzemesi olan dilin en vazgeçilmez bir unsur olarak kullanılması sebebiyle de edebiyatın tamamen merkezinde yer alır fikri, makul addedilmelidir.

b. Doğuşu

Bilim ve sanat dallarının ortaya çıkışlarındaki ortak özelliklerin başında insanın fizikî ve ruhî ihtiyaçlarını karşılama mecburiyeti gelmektedir. "*Bilimle sanatın ortak noktaları, her ikisinin de varlık nedeninin, insanların yaşamını kolaylaştırmak oluşudur; bunlardan biri insanların geçimlerini sağlamalarıyla; öteki ise eğlenceleriyle ilgilenir."*[38] Tiyatronun doğuş sebebi de, hayatî ihtiyaçlarını sağlayan ilkel insanların, onları yaşatan, üreten ve geliştiren eylemlere, duygulara ve düşüncelere karşı takındıkları tavırdadır. İlkel insanların dalından koparıp yedikleri meyveler, avladıkları hayvanlar, yağmura, sel baskınına karşı kurdukları evler, ısınmak için kestikleri ağaçlar, suyu geçmek için yaptıkları sallar, ağaca tırmanmak için ördükleri saz ipler onların doğaya sağladıkları üstünlüğü getirir. İlkel insan, bunun bilincine varmıştır; bu bilgisini de bazı hareketler yaparak, sesler çıkararak topluca değerlendirir. Tabiatın durmadan insan hayatını etki altında tutmasına karşı, insan da tabii olanı değiştirerek bir üstünlük sağlama yoluna gider. Bu üstünlüğün anlatımı ise ilkel insanın birlikte düzenlediği yalın ve yabanıl oyunlarla ortaya çıkar. Bu ilkel oyunlar gittikçe daha belirgin ve düzenli bir durum alarak birer ritüel, yani

---

[37] Mukadder Yaycıoğlu, *"*Güngör Dilmen'le Söyleşi*", Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi,* 20. Sayı, Ankara 2005, s.130.

[38] Bertolt Brecht*, Tiyatro İçin Küçük Organon*, 1. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1993, s. 44.

dinî tören aşamasına doğru gelişir. Bir yandan da, insanların vakit geçirmek, eğlenmek için buldukları topluluk oyunlarından "*homo ludens*", yani "oynayan insan" doğar. Bu gelişim süreci insanın kendini başka şekillerde ifade etme merakını ve zevkini uyandırır, ona yeni kazanımlar getirir.

Tiyatronun doğuşu, kökleri, temeli diye ifade edilebilecek bilgiler çok çeşitlidir; ancak bu bilgiler, değişik kaynaklarda ve dillerde benzer isimlerle ifade edilmiştir.[39] Tiyatronun kökenleri; (Alm. Urtheater, Fr. Origines du théâtre, İng. Origines of theatre). Tiyatronun ön biçimleri olarak tiyatronun kökenleri, ilkel komünal toplum dönemleri ile köleci toplum sistemlerinin ilk dönemlerindeki dramatik danslara, av ve bolluk büyülerine, mevsim ve yıl dönümü kutlamalarına uzanır. Maske, giysi, donanımlık, dekor ve müziğin yer aldığı bu büyü ve kutlamalardaki dramatik danslarda tanrılar, cinler, hayvanlar ve doğa güçleri sözsüz oyunla verilirdi; "sahne", dans alanıydı ve "oyuncular" ile "izleyiciler" ayrı değil, birdiler. Animizm, totemizm ve fetişizm olarak tabiat tapınışı bağlamında, tabiatın (bilinçsiz olarak) yeniden yaratılması (av ve ürün bolluğu) amacını güden bu kutlamalar, tabiatta ölüm-dirilme döngüsünün verilişini de içerir. Böylece, tabiatın ve tabiat güçlerinin taklit edilmesi yoluyla taklidî öğe, ölüm-dirilme döngüsünün işlenmesi yoluyla eylemsel öğe doğmuş olur. Zamanla, taklidî öğe büyüden özerkleşmeye başlamış; ilkel büyü kutlama törenine; tören, dinî ilahiye, ilahi de ölçülü ezgiye dönüşürken, büyücü din adamına, din adamı korobaşına ve oyuncuya dönüşmeye başlar.

Dünyanın insanlık açısından en eski yerleşim yerleri, kültür ve medeniyet bölgeleri, birçok bilim ve sanatta olduğu gibi tiyatronun da doğup gelişmesine öncülük etmiştir. Bu coğrafyaların başında Mezopotamya ve Mısır gelir. Mezopotamya, dünyanın en erken sürekli yerleşim yeri olarak kullanıldığı birçok tarih uzmanınca kabul edilmektedir. Bu tarih yaklaşık İÖ 8000 dolaylarındadır. Elde edilen verilerden anlaşıldığına göre Mezopotamya, çoktan verimlilik törenlerinin yapıldığı hattâ ilk sürekli yerleşim yeri olmasıyla yakın coğrafyasına da bu törenlerin Mezopotamya'dan yayılmaya başlandığı araştırmacıların hemfikir olduğu bir

[39] Aziz Çalışlar, *age.*, s. 638.

gerçektir.[40] Mezopotamya, birçok keşif ve uygulama için ilklere sahne olmasına rağmen -Sümer, Hitit, Babil, Pers, Asur, Kalde- medeniyetlerin değişken bir seyir ve el değiştirme şekliyle olmasından dolayı Mısır kadar köklü ve sürekli olmamıştır.

Mezopotamya'dan sonra ise Mısır ve Yakındoğu diğer önemli merkezlerdir. İÖ 3500 ile İÖ 3000 yılları arasında hem Mezopotamya'da hem de Mısır'da şehirler gelişmiş ve 3000'li yıllarda Mısır'da güçlü merkezî hükümetler kurulmuştur. Bunu takip eden yaklaşık 2500 yıl süresince Mısır ve Yakındoğu uygarlığın merkezi konumunda kalmayı bütün dünyada devam ettirmiştir. Yazı, mimarî, tıp, astronomi ve daha birçok bilim ve sanat kolu bu coğrafyanın öncülüğünde keşfedilmiş ve bu keşifler de çok ileri seviyelere taşınmıştır. Mısır'da tiyatronun başlangıcı ile ilgili bilgileri Oscar G. Brockett şöyle ifade eder:

> "*… Ele geçen elliden fazla piramit metinleri İÖ 2800-2400 yılları arasına tarihlenmesine rağmen, bazı bölümleri olasılıkla daha o tarihte gelenekleşmiş ve bin yıl öncesinden kaynaklanmış olmalıdır. Bazı araştırmacılara göre, gücün ve yaşamın sürekliliğini göstermek ve ölü firavunun huzurunu güven altına almak için, rahipler düzenli aralıklarla dramalar temsil ettiler. Bu, eserlerin dramatik olduğu görüşü, ilke olarak bazı diyalog bölümlerinin ve eylem kanıtlarının varlığına dayanır.*"[41]

Oscar G. Brockett ayrıca dramın ilk kaynaklarını şu cümlelerle nakleder:

> "*… Bazen Memfis Dramı denen bir başka ritüelin her sene ilkbaharın birinci günü temsil edildiği anlaşılmaktadır. İÖ 2500'lerde, Osiris'in ölümünü ve tekrar dirilişini ve de Horus'un tahta geçişini anlatan bu ritüeli, bazı tarihçiler -firavunda kişileştirilmiş yenilenen ilkbahar ruhunun simgesi- Horus'u betimleyen bir dram olarak yorumlamışlardır.*"[42]

---

[40] Oscar G. Brockett, *age*., s. 21.
[41] Gös. yer.
[42] Oscar G. Brockett, *age*., s. 22.

Oscar G. Brockett bu iki tiyatro olayından daha önemlisinin tanrı *Osiris*'in ölümünü ve dirilişini ele alan Abydos yani *Acı Çekme Oyunu* olduğunu ileri sürer.

Mısır'daki bu tiyatro/dram etkinliklerinin yanında aynı bölgenin (Yakındoğu) diğer yörelerinde -Sümer, Babil, Hitit, Filistin vd.- de çok çeşitli törenlerin varlığı araştırmacılar tarafından tespit edilmiştir. Oscar G. Brockett, bu yörelerdeki tiyatro törenlerinin konusunun genellikle doğum, erişme, olgunluk, ölüm, yeniden doğumun mevsim kalıplarıyla bağlantılı olduğunu ileri sürer.[43]

Hindistan zengin tabiat hayatını kültür ve medeniyetine de yansıtmış eski dünyanın kayda değer yörelerinden biridir. Dünyanın en eski uygarlıklarından biri olan Hint uygarlığı destanları, felsefe kökenli dini inançları, Sanskritçeyle yazılmış ölümsüz edebî eserleriyle varlığından daima söz edilen bir uygarlık olmuştur. Oscar G. Brockett, Hint dramıyla ilgili tespit ve düşüncelerini şu cümlelerle açıklar:

> "*… Hıristiyanlık döneminin ilk bin yılında son derece gelişmiş ve incelikle işlenmiş bir dram bulunduğu görülür. Hindistan'da uygarlığın izleri Ortadoğu ve Mısır'a kadar sürülebilir. Fakat bunun hakkındaki bilgimiz Ari soyunun İÖ 1500'de Orta Asya'dan gelişine kadar pek azdır. Sonraki yüzyıllarda bu özellikler Hint yaşamında çok önemli olacak ve sanat ortaya çıkacaktır. Drama üzerindeki bu etkilerden belki en önemlileri Hinduizm, kast sistemi ve Sanskrit edebiyatıdır. Hinduizm tüm varlıkların özünün ruh ya da can olduğunu ve son amacın sonsuz, sınırsız, tanımlanamaz ve yetkin olan Yüce Dünya-Ruhu ya da Brahman ile birliği elde etmek olduğunu öğretir. Tüm evrende yalnız Brahman değişmeyendir ve yalnız kalıcı olan gerçek olduğuna göre Brahman her şeyin ondan türediği ve ona dönmeyi gözettiği en yüce gerçekliktir. Hinduizm ruhun tekliğini vurguladığı halde, Brahman'ın çeşitli görünümleri olan yüzlerce tanrı ve ruha tapmayı destekler. Bununla*

[43]Gös. yer.

beraber Hindular Brahmanın farklı görünümlerini kişileştiren üç önemli tanrıyı onurlandırmaya eğilimlidirler: Yaratıcı olan Brahma; yıkıcı olan Siva; koruyucu olan Visnu. Hindular ayrıca tek bir yaşamda ruhsal yetkinliğe erişmenin olanaksızlığına inanmışlar ve tekrar dünyaya gelişin gerekliliğini önermişlerdir. İlk Hindular ruhun görünümleri olarak edebiyat, tiyatro ve sanatta canlı varlıkların tasvirini özendirmişlerdir… Hint dramının belli başlı dili Sanskritçeydi. Aslında Sanskritçe yaygın olan konuşma diliydi ama ilk Hıristiyanlık döneminde yazılı ifadenin de asal aracıydı ve halkın çoğunluğu Praktiklerden (gündelik ağız) birini ya da çeşitli ağızlarını konuşurdu.

Hindistan'da bir Sanskrit edebiyatının ortaya çıkması İÖ 1500 ile 1000 arasındadır. Dualar ya da ilahilerden oluşan Rnveda, genellikle Hint-Avrupa dilinde yazılmış en eski edebî parça sayılır. Fakat dram için daha önemli olan, iki büyük destan Mahabbarata ve Ramayana'dır. Bu destanlar İÖ 1000 yılı gibi erken bir tarihte yazılmaya başlanmış fakat İS 250 yıllarına kadar son biçimini almamıştı. İlyada ve Odysseia Yunan edebiyatı için ne ise, bu iki destan da Sanskrit edebiyatında o konumdadır. Bu destanlar Sanskrit oyun yazarları için en büyük kaynağı oluşturmuşlardır. Hinduizm, Güneydoğu Asya'da yayılırken, o bölgelerde de birçok drama esin kaynağı olmuşlardır."[44]

Brockett, Hint dramının da temellerini hem de yoğun bir şekilde inanç mefhumunun içinde değerlendirmiştir. Yalnız yazarın burada dikkati çeken tespit ve değerlendirmelerinden en önemlisi, Hint dramının güçlü bir edebî alt yapıya sahip olmasıdır. Bu güçlü edebi alt yapının en önemli etkisi, Hint dramının ilkel törenler aşamasını geçip Sanskrit edebiyatı ve iki büyük Hint destanıyla dünyanın birçok uygarlık bölgesinden daha hızlı bir süreçte ilerlemesini sürdürmesidir.

Hint tiyatrosunun gelişmeye başladığı yıllarda Çin tiyatrosu da özellikle Pekin çevresinde gelişmeye başlamıştır. Çinlilerin hayatında önceden beri dans, müzik, tören, bereket, savaştaki bir zafer veya felâket önemli rol oynamıştır. İÖ 1000

[44] Oscar G. Brockett, *age.*, s. 90.

yılından sonra Çin saraylarında verilen şölenlerde cücelerin, maskaraların ve saray soytarılarının taklitler yaptığı, şarkı söyleyip dans ettiği din-dışı eğlenceler hakkında aktarımlara rastlanmaktadır. Çin'de Han Sülâlesinin saltanatı sırasında "*yüz oyunlar*" adı altında çok çeşitli eğlence türleri bir hayli gelişmiştir. Bu eğlentiler arasında ipte yürüme, sırık atlama, atletlerin gösterileri, sihirbazlık, hokkabazlık, ateş ve kılıç yutma, müzik, dans ve taklit vardı. Bu eğlenceler hem sarayda hem de panayırlarda yapılmaktadır. Han imparatorları "müzik dairesi" adı altında müziği ve dansı geliştirmek için bir kurum da kurmuşlar; birçok araştırmacıya göre bu dönemde kullanımına başlanan müzik aletleri hâlâ günümüzde de kullanılmaktadır. İÖ 120 li yıllarda büyücülerin bu dünyadan göçmüş olan ruhları ya da tanrıları maddeleştirmek için gölge oyununa başvurdukları da zikredilmektedir. Oscar G. Brockett, gölge oyununun birçok tarih araştırmacısına göre Hint kökenli olduğunu ileri sürmüştür.[45]

Dünyanın birçok bölgesinde tiyatronun doğuşu ve var oluşu ile ilgili bu bölümler zenginleştirilebilir. Amerika'daki Aztek-İnka-Maya medeniyetleri örneğinde olduğu gibi. Bu bölümü daha fazla uzatmadan bizim Tanzimat döneminden başlayarak etkisine girdiğimiz kültür coğrafyası olan Avrupa ve konumuzla doğrudan ilgili Batı tiyatrosunun tarihi geçmişine dönmeden büyük bir coğrafya olan Afrika tiyatrosuyla ilgili olarak tiyatro tarihçisi Oscar G. Brockett'ın görüşlerine konunun bütünlüğünü sağlamak adına birkaç cümle de olsa yer vermek gerekmektedir. Oscar G. Brockett'in Afrika'daki tiyatro varlığı ile ilgili şu ifadeleri sarf eder:

> *"Avrupalılar, Afrika'yı sömürgeleştirmeye başladıklarında, kendi bildikleri tiyatroya benzer pek az gösteriye rastladıkları için Afrika'nın tiyatrodan yoksun olduğunu düşünmüşlerdi. Aslında bütün bir kıta, gösteri etkinlikleriyle doluydu. Seremoniler, festivaller, dinsel ayinler, meddah gösterileri ve çeşitli kutlamalar farklı Afrika kültürlerinin günlük yaşamıyla iç içeydi. Avrupalılar kendi teatral biçimlerini, kıtaya taşımışlar ve coğrafyanın büyük bir bölümünde yerel tiyatro haline getirmenin yolların aramışlardır. Sömürgeci mirasla yerli biçimler*

[45] Oscar G. Brockett, *age.*, s. 95.

arasındaki gerilim, çağdaş Afrika'da burada pek azı ele alınabilecek, güçlü ve etkin bir gösteri yelpazesi yaratmıştır."[46]

Yeryüzündeki en gelişmiş ve en geniş coğrafyaya yayılmış uygarlıklara âdeta beşiklik yapan Akdenizin güneyindeki Mısır, doğusundaki Mezopotamya ve diğerleri ile ilgili bilgi ve fikirler beyan ettikten sonra Akdenizin kuzey uygarlıklarından -ki Batılılar kendi uygarlıklarının temeli olarak görmekte- Yunan/Helen uygarlığına bakmak gerekmektedir. Dünyada var olan birçok bilim ve sanatın temellerini kendi kültürel -genellikle Helen kökenli- bakış açısıyla ele alan Batılıların tiyatronun başlangıcı olarak Yunan mitoslarını kaynak göstermeleri tiyatro ile ilgili mesaisi olan herkesin malûmudur. Ancak konunun tamamlanması açısından zikretmek gerekmektedir.

Dramatik evrimin kendine özgü gelişimi antik Yunan'da açıkça görülür. Tabiatta doğum ve ölümü simgeleyen bereket tanrısı *Dionysos* adına yapılan törenlerde kendisiyle ilgili bir hikâyenin nağmeli olarak söylenişinden "iki kez doğan" anlamında) *dithyrambos* doğmuş; *dithyrambos* korosuna bir prolog-konuşma (diyalog) eklenmesiyle, koroya cevap veren bir kişinin yer almasıyla ilk oyuncu doğmuştur. Bu anlamda, *Dionysos* şenlikleriyle birlikte Batı tiyatrosu da kendi oluşum sürecine girmiştir. Tiyatro neden, niçin doğmuştur? Tiyatro insanın ne gibi ihtiyaçlarını karşılamakta ve onunla insan hangi eksiğini tamamlamaktadır? Bu sorulara en münasip cevabı Özdemir Nutku vermektedir:

"Tiyatronun kaynağı, hayatî ihtiyaçlarını sağlayan ilkel insanların, onları yaşatan, üreten ve geliştiren eylemlere, duygulara ve düşüncelere karşı takındıkları tavırdadır. Onların avladıkları hayvanlar, dalından koparıp yedikleri meyveler, yağmura, baskına karşı kurdukları evler, ısınmak için kestikleri ağaçlar, suyu geçmek için yaptıkları sallar, ağaçlara tırmanmak için yaptıkları saz ipler doğaya sağladıkları üstünlüğün birer göstergesidir. İlkel insan bunun da bilincine varmıştır, bu bilgisini düzenli hareketler yapıp sesler çıkararak, dans ederek topluca değerlendirmiştir. Tabiatın durmadan insan hayatını etki altında

[46] Oscar G. Brockett, *age.*, s. 655.

tutmasına karşı insan da tabii olanı değiştirerek üstünlük sağlama yoluna gitmiştir. Bu üstünlüğün anlatımı ise, ilkel insanın topluca düzenlediği yalın ve yabanıl oyunlarla var olmuştur. Bu ilkel oyunlar giderek daha belirgin ve düzenli bir duruma gelmiş ve törenler ortaya çıkmıştır. Böylece insanın tabiat ile ilişkisinde büyü var olmuş; çeşitli giysiler, maskeler, düzenli hareketler, gizemli sesler tabii olanın dışında kalan üslûplaştırmayı, başka deyişle sanatsal anlatımı getirmiştir."[47]

Tiyatronun kökeninde, ilkel insanın tabiat olaylarını kendi beden hareketleriyle simgesel olarak temsil etme çabaları yatar. Avrupa'da Üst Paleolitik Çağdan (İÖ 40–10 bin yıl önce) kalma mağara resimlerinde, ellerine ve yüzlerine hayvan postları geçirmiş insanların ritmik hareketler yaptığı görülmektedir. Bunlar, maske ve kostüm kullanımının, dolayısıyla tiyatronun ilk örnekleri sayılabilir.

Dünyada var olan her buluş, insanoğlunun maddî veya manevî bir ihtiyacını karşılamak üzere keşfedilmiştir. İnsanı, insanla anlatma sanatı diye de ifade edilen tiyatronun var olma temelinde de başlangıçta maddî ihtiyaçlar karşılanmak üzere icra olunmaktayken bu durum, zamanla geniş bakış açılarıyla çerçevesini zenginleştirmiş, yeni ufuklara doğru gelişimini sürdürmüştür. Özdemir Nutku, tiyatronun insan hayatının bir tezahürü olarak doğduğunu ve onunla da kendini anlattığını dile getirir:

"Garip gelebilir, ama tarih boyunca toplumlarda ve insanlarda yaşam korkusu ve yok olma tehlikesi arttıkça, tiyatro da buna karşı o şiddette karşı durmuştur. İnsan yaşamında olağanüstü ve çoğu zamanda kendini belli etmeden roller oynayan tiyatronun tarihsel gelişmesi içinde, her çığırın tinsel, siyasal, toplumsal durumlarını aydınlattığı görülür. Artık bugün tiyatronun varlığı ve etkisi tartışma götürmez bir gerçektir; tiyatronun her gelişme evresi yalnızca bir vakit geçirme olmamıştır. İnsan yaşamında bu gelişme basamağı, seyircinin tiyatro olayına katılışı ile kendini tanımanın, kendini gerçekleştirmenin ya da daha çok

[47] Özdemir Nutku, *Dram Sanatı (Tiyatroya Giriş)…*, s.15.

günümüzde görüldüğü gibi, maskeleri atmanın ilkelerini ortaya çıkarış ve yapısı içinde kendine özgü bir varlık olmuştur."[48]

Namık Kemal *Mukaddime-i Celâl'*de tiyatronun bir edebî tür olarak doğuşu ve gelişimi ile ilgili olarak şu ifadelere yer verir:

"Tarihlerden anlaşıldığına göre neşât ve irfanın cilve-gâh-ı visâli olan bu mesîre-i edeb dahi ekser kemâlât-ı medeniyyet gibi şarkda tulû' eden leme'ât-ı hikmet-âsârından olarak en evvel Çin ve Hind taraflarında zuhûr eylemiştir.

Hind'in Sanskrist lisanında yazılmış ve Fransızcaya tercüme olunmuş Sakuntala nâmında bir oyun vardır ki her ne kadar İskender'in Sind kenarına kadar götürdüğü râyet-i gâlibiyyet kıtaât-ı selasenin birçok cihetlerini Yunan'ın te'sîrât medeniyetine bir dereceye kadar mağlûb ettikten sonra yazılmış ise de nakş-ı tahayyülâtında tavusları, bebgâları andıran parlak parlak renklere, zevk-i hissiyâtında baharlara, devâlara benzeyen tatlı tatlı merâretlere bakılınca sırf o -toprağı cennet bahçelerinden, havası cehennem derecelerinden müste'âr olan- kıta'-ı bî-misâlin nâmiye-i feyyâza ve harâret-i gariziyyesiyle vücûde gelmiş mahsûlatında olduğu bedâheten anlaşılır. Hattâ nazar-gâh-ı temâşâya vâz'ı da ormanlı, bahçeli bir sahrâcığa muhtâc olduğundan sûret-i tertîbi bütün bütün Yunan tiyatrolarına taklid şâibesinden beri olduğunu isbât etmektedir.

Bununla berâber Avrupa'da mevcûd olan tiyatroların merkez-i intişârı Yunanistan olduğu ve birtakım erbâb-ı tedkîkin re'yi gibi Yunanlılar bu kısm-ı edebi Hind taraflarından iktibâs etmiş olsalar bile iktibâsların taklîd derecesinde bırakmayarak tiyatroyu kendilerine mahsûs bir şekil ve hâle getirdikleri müsellemâtandır. Bir dereceye kadar Yunanlıların şâkird-i ma'ârifi olan Romalılar bu cins-i edebden istifâde

[48] Özdemir Nutku, *age.*, s.18.

etmek istemişlerse de gayretlerini mukallidlik ve belki mütercimliğe hasretmişlerdi.

Zamanlarında sunûf-ı ma'ârifden hiç birinin nisyânda kalmasını şân-ı himmetlerine yakıştırmayan kavm-i şerîf-i Arab, edebiyatın bu kısmını da bütün bütün nazardan ıskat etmemiş olsalar gerektir. Hattâ Nefhü't - Tabîb, Endülüs'de birtakım eğlence yerleri ta'rîf eder ki tarihin ifâdesindeki ihtisar ile berâber oralarda tiyatronun vücûdunu gösterir. Hayfâ ki Arab'ın o parlak medeniyeti şarkda, zelzeleden müdhiş, tûfân kadar muhrîk olan Tatar beliyyesine, garbda, âteşten merhametsiz, tâûndan muhlik olan ehl-i sâlib âfetine uğradığından birkaç yüz milyonluk İslâm içinde zuhûr eden bunca ashâb-ı irfanın altı asr-ı terakkîde meydâna getirdikleri mahsûlât-ı kemâlden binde biri bile âlem-i insâniyyetin hazâin-i istifâdesine intikâl edemedi ki tiyatroda ne dereceye kadar gittiklerini gösterecek elde bir misâl bulunsun."[49]

Namık Kemal, tiyatronun kökenini Yunan'da değil Asya medeniyeti olan Çin'de ve Hint'te aramaktadır. Namık Kemal, Sankristçe yazılmış olan Sakuntala ismindeki tiyatro eserinin Yunan tiyatrosuna temel teşkil ettiğini dahi söylemektedir. Bu eser zamanla Yunanlılar tarafından adapte edilmiş, hattâ tamamen kendi tiyatro edebiyatları içinde eritilmiştir. Namık Kemal bu yorumuyla bağ bozumu efsanesiyle Yunan/Batı evveliyatı temellendirilerek anlatılan tiyatro nev'inin gerçeği yansıtmadığını belirtmektedir. *Mukaddime-i Celâl'*de İran'daki tiyatronun varlığı ile ilgili değerlendirmesi de dikkat çekicidir:

"Edebiyat-ı İraniyye içinde ise şi'rin hâline nazaran tabii tiyatro mevcûd olamaz. Mâhdan mâhîye erişecek kargıları, derûnunda feleği habâb kadar gösterecek kadehleriyle berâber hayâlât-ı acemâneyi

[49] Namık Kemal, *Mukaddîme-i Celâl*, 3. Baskı, Kitabhane-i Ebuzziya, Kostantiniyye (İstanbul) H.1309/1888, s.34-37.

dünyanın neresine sığdırmak kabil olabilir ki İran'da tiyatro bulunabilmek mümkün olsun[50]*"*

Bunlardan başka Namık Kemal, Avrupa'da tiyatronun doğuşunu ve gelişim seyrini ise şu şekilde ifade etmektedir:

"Avrupa'da ise akvâm-ı vahşiyyenin her cihete istilâsiyle maârifin her nev'i gibi tiyatro da vüs'at-âbâd-ı nisyâna çekilerek birçok vakitler nazar-ı temaşadan muhtefî kalmışken XI. asr-ı milâdî evâhirinde İtalya'da, bir asır sonra İspanya ve İngiltere'de ve biraz daha sonra Fransa'da ve Fransa'dan sonra Almanya'da yine cilve-sâz-ı zuhûr olmağa başlamıştı. Bugünkü günde ise Avrupa kıt'asında hiç bir kavim yoktur ki tiyatroya mâlik olmasın."[51]

Bu mukaddimeyle Namık Kemal, sadece tiyatronun doğuşunu değil, başta İslâm dünyası olmak üzere diğer milletlerin tiyatrolarının nasıl doğduğunu da kısaca açıklamaya çalışır. Namık Kemal'in bu düşüncesinden hareketle tiyatronun insan hayatının bir nevi aynası olduğunu, insan ne yaşamışsa onu sanatına aksettirdiğini ifade eden görüş ön plâna çıkar. Tiyatroda yaşanmışlıkların kurmaca olana üstünlüğü her halükârda ortadadır denilebilir.

1.2.Tiyatronun Tarihî Gelişimi

Tiyatro hayat halinde seyredilmek içindir, görüşü birçok tiyatrocunun ortak fikri gibidir. Buradan şöyle bir bakış açısıyla hareket etmek yanlış olmasa gerek; insan hayatının gelişim evrelerinin her basamağında tiyatronun gelişiminin ayak izlerini görmek mümkündür. Tiyatro âdeta insanın gölgesi gibidir. İnsan tiyatroya bakarak kendini veya kendisine bakarak tiyatroyu görür.

Yerli veya yabancı birçok akademisyen ve sanatçı, modern tiyatronun –ifadede kastedilen Batı tiyatrosu- temellerini ve bu temeller üzerine gelişim evrelerini bu

[50] Namık Kemal, *age.*, s.37.
[51] Namık Kemal, *age.*, s.38-39.

tiyatroya öncelik eden eski Yunan tiyatrosundan başlatmaktadır. Antik Yunan uygarlığının İÖ V. ve IV. yüzyıllarını kapsayan Klâsik Çağı, sanat ve kültür açısından en parlak dönemi olmuştur. Tragedya ve komedya türünde en büyük eserlerin yazılması bu döneme rastlar. Sanatın her dalında görülen gelişme, Pers savaşlarından sonra Atina devletinin güçlenmesinin ve zenginleşmesinin sonucudur. Tragedya ve komedya, klâsik biçimini İÖ V. yüzyılda almış, yazılan oyunlar açık hava tiyatrolarında düzenlenen şenliklerde Atina vatandaşlarından oluşan seyirci topluluklarına sunulmuştur.[52]

Tiyatronun tarihi gelişiminde ilk olarak ortaya çıkan tragedyanın önemli bir yere sahip olduğunu söylemek mümkündür. İlk başlarda hayvan kılığına girerek -özellikle teke kılığına- kaba saba şarkılar söyleyen ve danslar yapan bir koroyla başlamıştır. Bu koro zamanla söylediği şiirleri/şarkıları daha derli toplu bir düzene koyup ve bir de konuşan kişi *hipokrites* (yanıt veren) eklenmesiyle tiyatronun temeli, özü sayılabilecek *dialog* kısmı oluşmaya başlamıştır. Başlangıçta Yunanca teke anlamına gelen *tragos* sözcüğü ile şarkı anlamına gelen *aoide* sözcüklerinin birleşmesiyle konuşmalı şarkı anlamına gelen *tragoidia* (*tragedya*) adını almış ve dinî törenlerden çıkarak bir sanat gösterisine dönüşmeye başlamıştır.

Eski Yunan'da tragedyadan sonra komedya ortaya çıkmaya başlamıştır. Komedyanın *Dionysos* için düzenlenen bağbozumu törenlerinde doğduğu varsayılmaktadır. Köylerde bolluğu, üretmeyi kutsayan geçit törenleri yapılmakta bu törenlere ise *komos* adı verilmekteydi. Komedya bu eğlenceli geçit törenlerinde yapılan düzensiz, açık saçık taklitlerin zamanla düzenli bir biçim kazanmasıyla başlamıştır. Bu iki türün gelişmesi İÖ V yüzyılda Atina'da gerçekleşmiştir. Bunun sebebi ise Atina'nın o dönemde Yunan kültürünün en gelişmiş yerleşim yeri hattâ kültür merkezi konumunda olmasıdır. Sanatı koruyan ve kollayan -*Peisistratus* gibi *Dionysos* şenliklerinde tragedya ve komedyayı yarışmalara sokmakla kalmayıp bunları sürekli hale getiren- devlet adamlarının olması da önemli bir diğer etkendir. Bu dönemde Aiskhylos, Sophokles, Euripides tragedya, Aristophanes gibi komedya yazarları yetişmiş; bu yazarların eserleri, dini törenlerin yanı sıra büyü ve sihir gibi

[52] Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s. 15-16.

ilkel içeriklerden sıyrılarak yavaş yavaş modern düşünce, taklit ve tiyatrovari bir değer kazanmaya başlamıştır. Atina'da çok çeşitli düşüncelerin olması, bunların çoğu zaman birbirleriyle sert çelişkiler yaşaması da sanatın gelişmesinde önemli bir diğer etken olmuştur. Bu dönemdeki Atina'da yaşanan sosyolojik ve kültürel yapı, sanatı hür düşüncenin ve farklı bakış açılarına sahip olan toplumların geliştirebileceğine güçlü örneklerden biridir.

Sevda Şener'in aktarımıyla, her iki tür başlangıçta doğmaca olarak (irticalen) yapılmıştır. Tragedya *Dithyrambos* şarkılarından, komedya *Phallos* şarkılarından doğmuştur. Tragedya, ağır ağır gelişerek son biçimini almıştır. Aiskhylos, ikinci aktörü eklemiş, dialogu öne çıkarmış, koronun önemini azaltmıştır. Sophokles, oyuncu sayısını üçe çıkarmış, boyalı dekoru getirtmiştir. Tragedya, giderek bugünkü ağırbaşlı anlatım yöntemini benimsemiştir. Tragedyada kullanılan koşukta değişiklik yapılmış; episod veya bölüm sayısı arttırılmıştır.

Tiyatro bu dönemde bir eğlence veya törensel etkinlik olarak değil aynı zamanda felsefî bir bakış açısıyla teorik olarak Platon ve Aristotales gibi devrin önemli düşünürleri tarafından değerlendirmelere de konu olmuştur. Bu, tiyatronun gelişimi açısından önemli bir aşamadır.

Komedyanın doğuşunu Oscar G. Brockett'ın Aristoteles'ten aktarımıyla ifade etmek mümkündür:

> *"Aristoteles komedyanın, fallik şarkılar söyleyen korobaşlarının doğaçlamalarından doğduğunu söyler, fakat birçok fallik tören olduğundan Aristoteles'in hangisini kastettiği açık belli değildir. Bazı dram-öncesi törenler bazen hayvan maskeleriyle, hayvana binerek ya da bir hayvanı temsil etmek için onu taşıyarak alaylar halinde dans edenlerden, bazen de şişmanlar, satirler ve sopalar üzerinde yürüyenlerden oluşan korolar tarafından yerine getiriliyordu."*[53]

[53] Oscar G. Brockett, *age.*, s. 32-33.

Komedya ile ilgili Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* isimli eserinde, Yunan mitolojisinde anlatılan bazı mitlerden yola çıkarak şu görüşlere yer verir:

> *"Bu törenler her zaman dramatik olmayıp bazen çok komik anlar da yaşanmaktadır. Hattâ bu komikliklere sadece oyuncular değil bazen seyircilerin de katıldığı ifade edilmektedir. Komedya başlangıçta ciddiye alınmamış. Dorlar da Megralılar da, komedyayı ilk defa kendilerinin bulduklarını ileri sürmüşlerdir. Ancak, en eski komedya yazarı Epicharmos ise Sicilyalıdır. Aristotales, sanatın kaynağı konusunda verdiği bilgiyi sanat türleri için verilen adların anlamlarını açıklayarak doğrulamaya çalışmıştır. Verilen örneklemeler bu sanatların kökenleri ve gelişimleriyle ilgili önemli ipuçları vermesi açısından önemlidir. Söz gelimi, Megara dilinde "köyler" anlamına gelen komai kelimesi vardır. Komödiant kelimesi, oyuncuların köy köy dolaşmalarından türemiş, komedya oynayanlara verilen ad olmuştur. Bir başka örnek de, gene Megaralıların kullandıkları dran sözcüğüdür. Bu kelime, hareket anlamına gelmektedir. Drama kelimesinin, hareket bildiren bu kelimeden türemiş olması mümkündür. Aristoteles bu açıklamalarında kesinlikten kaçmış, söylenti olarak aktarmakla yetinmiştir."*[54]

Oscar G. Brockett, Aristoteles'e istinaden Dorlar'ın; Tragedyada olduğu gibi, komedyayı da icat ettikleri iddiasına yer verir. Oscar G. Brockett'in, Aristoteles'den konuyla ilgili aktarımları şöyledir:

> *"...Kesin adımın atılmasını bir Dor kolonisi olan Sicilya Adası'nda Sıraküza'da doğmuş olan Epicharmus ile ilişkilendirir. İÖ 485 ile 467 arasında oyunlar yazmış olmasından başka Epicharmus hakkında bildiklerimiz pek azdır. Oyunlarının bugüne ulaşan fragmanları şu karakteristikleri gösterir: Bazı sahnelerde üç konuşmacı bulunur ama bir koronun varlığı için kanıt yoktur; özenli kelime oyunları, parodi, "çabuk çabuk" konuşmalar ve fars durumları boldur. Bununla beraber*

[54] Sevda Şener, *age.*, s. 26-27.

komedyanın Kent Dionysiası'nda tanınmasının, Epicharmus'un yazdığı bilinen ilk oyunundan daha önceki bir tarihte olması nedeniyle, bu oyunların Atina'da temsil edilen komedya ile ilgisi açık değildir. Yine de doğrudan bir etki çıkarsanabilir, çünkü Epicharmus kayıtlarımızdaki tarihten çok önce yazmaya başlamış olabilir ve yapısını bilmediğimiz ilk Atina komedyaları Epicharmus'unkileri örnek almış olabilirler."[55]

Oscar G. Brockett, Atina komedyasının Dor komedyasından bir hayli etkilendiğini bir başka yönden şu şekilde ifade etmektedir:

"Atina komedyası üzerinde bir başka Dor etkisi, İÖ 581'den hemen sonra (Atina'nın 25 mil ötede bulunan bir kent olan) Megara'da ilk kez ortaya çıktığı tahmin edilen mimdir. Bu erken dönemden hiç bir mim bugüne kalmamıştır, fakat daha sonrakiler günlük evcil durumları taşlama biçiminde ele almışlar ya da mitosların gülünçleşmiş çeşitlemeleri olmuşlardır. Olasılıkla, Atinalılar bu mim sahnelerini alıp onları kendi fallik korolarıyla birleştirmişlerdir. Atina komedyasının – kordax ve mothon gibi- bazı dansları da Dor kökenliydiler."[56]

Bu cümlelerden anlaşıldığı üzere Batı komedyasının temeli Yunan'dan daha evvele dayanmaktadır. Ancak Yunanlıların hem trajedyaya hem komedyaya kattıkları, yadsınamaz bir gerçekliktir.

1.3.Tiyatronun İşlev ve Özellikleri

a. İşlevi

Bilim, insanın kendini ve yeterliliklerini tanıma, ihtiyaçlarını giderme ve tabiatı (dünyayı) yönetme anlamında insana önemli yeterlilikler sağlamıştır ve sağlamaya da devam etmektedir. Ancak, insan sadece aklıyla hareket eden değil aynı zamanda duygularına ve gönlünün sesine de kulak veren bir varlıktır. Akılla duyguyu kaynaştırıp birleştiren kalptekini dilden dışa vurma olarak en etkili sanatların başında

[55] Oscar G. Brockett, *age*., s. 33.
[56] Oscar G. Brockett, *age.*, s. 32-33.

edebiyat gelir. Edebiyatın akıl, dil ve duygu üçlemesinde en önde olan tür ise tiyatrodur denilebilir. Tiyatro, sadece söze dayalı olmayıp aynı zamanda dramatize edilmesi yönüyle de onu izleyenleri en derinden etkileyen bir sanat dalıdır. Bu etki, çoğu zaman pasif olmayıp dinamik bir şekilde takipçisinde önemli değişikler meydana getirebilmiştir. Tiyatro hem göze hem kulağa hitap etmesiyle kaynak ile alıcı arasında en güçlü fonksiyona sahip olan sanat türüdür denilebilir. Tiyatronun temsil edilme özelliği, çoğu zaman onun izleyeniyle bütünleşebilme yönünü ortaya çıkarmıştır. Bu durum tiyatroya her çağda en etkili sanat olma vasfını katmıştır. Tiyatro, sadece bir tür/sanat değil aynı zamanda birden çok sanatın birlikte icra edildiği komple bir sanattır: Edebiyat, müzik, dans, hitabet vb.

Tiyatronun bu özelliği, onun seyirciyi etkileme, eğlendirme ve eğitme gücünü birdenbire arttırmaktadır. Sevda Şener tiyatronun eğitme ve eğlendirme işleviyle ilgili şu tespitlerde bulunur:

> *"Horatius, sanatın işlevinin eğitmek ve eğlendirmek olduğunu söylemiştir. Yazar bu görevi ayrı ayrı oyunlarda, ya da aynı oyunda bir arada yerine getirebilir: 'Eğitici olanla hoş olanı bir araya getirmeyi başaran yazar tüm oyları toplar.' Çünkü böyle yapmakla hem okuyucuya zevk vermiş, hem de onu aydınlatmış olur. Gene Aristoteles'in sanata, hem eğitme, hem dinlendirip rahatlatma hem de kültüre katkıda bulunma hakkını tanıdığını anımsıyoruz."*[57]

Türk edebiyatında Batı tarzında tiyatronun ilk örneklerinin yazıldığı ve sahnelendiği yıllar, sanatın toplum için -toplumu eğitmek ve onda belli davranış değişikliklerini görebilmek için- yapıldığı yıllardır. Özellikle Tanzimat Edebiyatı'nın birinci dönem sanatçıları tiyatronun "eğitme" işlevini çok çabuk fark edip bunu imkânlar ölçüsünde en üst düzeyde kullanmaya çalışmışlardır denilebilir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat dönemi sanatçılarının tiyatroculuğunu ele alırken, tiyatro ile her sanatçının farklı bir işlevi gerçekleştirdiğini ifade ederek

---

[57] Sevda Şener, *age.*, s.66-68.

Şinasi'nin "yeni insan"ı keşfettiğini belirtir. [58] Tiyatroyu en faydalı eğlence olarak gören birinci dönem Tanzimat sanatçıları -ki bunun öncüsü Namık Kemal'dir- olayı eğlence-mektep çerçevesinde değerlendirirler.[59] Ayrıca Abdülhak Hâmid'in *Duhter-i Hindu Mukaddimesi'*nde, yaşadığımız günlük hayattan bahseden bir eserin, bir şahsın yüzüne ayna tutmak kadar lüzumsuz olduğunu belirtir ve tiyatroda tarihî zamanı ve uzak memleketleri tercih ederek okuyucuya bir şeyler verebilme işlevini ön plânda tutar.[60] Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid tiyatroyu fikirlerini yaymak için yegâne araç olarak görmüşlerdir. Bu yıllardan başlayarak zihinleri uzun süre meşgul eden, tiyatronun amacının eğlendirmek mi yoksa eğiterek yararlı olmak mı konusu, günümüze dek devam eden bir tartışmadır. Tiyatronun sadece bir eğlence olduğu düşüncesini, özellikle Batı edebiyatının ve sanat anlayışının sanat ve edebî hayatımızı etkilediği dönemde, kimse ileri sürmemiştir denilebilir. Eğlence ve yarar işlevini birleştiren, bu konuda en doyurucu yazıları yazan kişi ise Namık Kemal olmuştur denilebilir.

Tanzimat dönemi sanatçılarının en çok önem verdikleri türlerin başında tiyatro gelmektedir. Dönemin sanatçıları tüm uygar milletlerin tiyatrolarının olduğunu ve uygarlık yolunda olan Türk milletinin de tiyatrosunun olmasının zorunluluğunu dile getirirler. Bu istikamette Metin And, eserinde (Osmanlı, 21 Ekim 1293, Sayı 84, / Kasa 1290, Sayı 1, / Kasa 1291, Sayı 4) dergilerinden iktibas yaparak dönemin tiyatro yazarları ve mütefekkirleri tarafından tiyatronun faydası ve ehemmiyetini dile getiren birkaç görüşe yer verir:

> *"Elhasıl tiyatronun âdât ve ahlâka ne derecelere kadar hizmet ettiği inkâr olunamaz. Bunun içindir ki tiyatronun menâfii ve maziyyatını bihakkın takdir ve beyana güç yetişmez, zira âlem-i edebiyat içinde tiyatro gibi tenvir-i efkâr, tehzib-i ahlâk eder, tathir-i vicdan eder bir şey yoktur (...) denilse yalan olmaz. Binaenaleyh Şark ve Garbın en meşhur edipleri tiyatroya büyük büyük hizmet etmişler ve bu babda ahlâka güzel güzel eserler yadigâr bırakmışlardır. Avrupa meşâhîr-i üdebâ ve*

[58] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 20. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s.212.
[59] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi…*, s.285.
[60] Gös. yer.

şuarâsının kütüphane-i edebiyatı doldurmuş olan manzum ve mensur müellefâtı birer birer gözden geçirilsin. En canlı ve tesirli eserleri tiyatroları değil midir? Asrımızın en meşhur ediplerinin hayret-resân-ı efkâr olan beâyi-i edebiyatına bakılsın, en meşhur en güzelleri tiyatro oyunlarıdır. Demek oluyor ki cihanın en meşhur ediplerinin gönüllere revnak ve inbisat veren bedâyi-i fikriyyeleri ve hissiyat-i, vicdaniyye-yi uyandırmak için yaratılmış olan bütün hayâlat-ı aşkıyyeleri tiyatroda can buluyor, tecessüm ediyor, teşahhus ediyor. İşte tiyatronun âlem-i edebiyat içinde hüsn-i hulk u edebe hizmet eder faideli, pek ibretli eğlencelerden olduğu için asrımız erbâb-ı kaleminden bazı zevat-ı maarifsemat şu bir iki sene zarfında gerek tercüme ve gerek telif suretiyle güzel güzel tiyatrolar yazdılar."

(...)

"Eğlenceler içinde ise tiyatrodan daha faideli, ibretli, terbiyeli, tesirli hiçbir eğlence yoktur. Çünkü tiyatro bir tarihtir ki okumak bilmeyenlere âlemin en ziyâde mucib-i ibret olan vukuatını öğretir, hizmet gösterir, ibret gösterir. Tiyatro müessirdir, taştan yapılmış yüreklere tesir eder, rikkat eder."[61]

Tanzimat yıllarında Türk tiyatrosunun temelleri –birçok araştırmacının da hemfikir olduğu gibi- sağlam bir şekilde atılmıştır. Bu yıllarda Türk tiyatrosuna en büyük mesai harcayanlardan biri de Güllü Agop'tur. Osmanlı Tiyatrosu'yla yıllarca Türk tiyatrosuna ve Türk seyircisine hizmet eden Güllü Agop'un, tiyatronun faydaları ile ilgili görüşleri Metin And'ın aktarımıyla şöyledir:

"Medeniyetten bî-behre olan insanların arzusu gayet mahdud olup medeniyete dâhil olup da bunda ilerledikçe zaruretleri artıyor, artıyor da

---

[61] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1972, s.108.
Yazarın iktibas yaptığı dergiler ve künyeleri şu şekildedir:
Osmanlı, 21 Ekim 1293, Sayı 84.
Kasa, 1290, Sayı 1.
Kasa, 1291, Sayı 4.

nihayet eğlenceden de istifadeye mecbur oluyor. İşte bu sayededir ki memalik-i mütemeddinede eğlencenin istifadelisi kanun-i medeniyet ile tanılıp beka ve terakkîlerine her cihetle say ü gayretle ilerleyip gitmektedirler. Tiyatronun umuma aid olan menafii birçok üdeba ve şuaranın bil-ittifak şimdiye kadar gazetelere yazmış oldukları bend-i mahsus ve müteaddid âsâr-ı mahzûz ile sabit olmuştur. Maamafi şu esasa mebnidir ki her bir millet için eğlence ne kadar lazım ise ondan hakkıyle istifade dahi ol kadar elzemdir, zira her millet için tiyatronun muhassenâtı bir değil birkaç değil çoktur. Tiyatro tarihin mücessemi ve ahlâkın aynası olduğu gibi sanayi-i nefisenin de medar-ı iftiharıdır. Tiyatro yalnız cahili değil hattâ âlimi bile bazı cihetlerde müstefid ve mütenebbih eyler."[62]

Tanzimat aydını tiyatronun insana katkılarını fark ettikten sonra, -zaman ve mekân sınırı tanımaksızın- fırsat bulduğu her yerde onun varlığından bahsetmiştir. Nitekim Ebuzziya Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi* isimli eserinde eserin muhtevasıyla alâkasız olduğunu bildiği halde, tiyatrodan söz etmeden geçememiştir. Tiyatronun faydaları/işlevi ile ilgili fikirlerini şöyle ifade eder:

"Yeni Osmanlıların tarihini yazarken böylece tiyatrodan söz etmek ve meşrutiyet yönetimini amaçlayan bir kuruluşla nihayet bir eğlence aracı olan tiyatro arasında bir ilişki kurmak —ihtimal ki— birçok kimseler tarafından garip karşılanacaktır. Ancak, şurasını unutmamak gerekir: Eski Jöntürkler ana hedef olan özgürlük ve meşrutiyete ulaşmak için gelişme ve ilerlemenin elde mevcut her türlü aracından yararlanmayı öngörüyorlardı. Bundan dolayı, tiyatroyu da gelişme ve ilerlemenin vazgeçilmez yardımcı araçlarından biri olarak kabul etmişlerdi. Tiyatro, belki bir eğlenceydi ama eğlendirerek öğretmesini ve eğitmesini de biliyordu. O halde, ondan da -imkânlar oranında- elbette yararlanacaklardı. Hele ki basınla elde etmek istedikleri sonuç ikide birde engelleniyor, köstekleniyordu. Öyle zaman oluyordu ki iş sadece

[62] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908...*, s.108.

tiyatroya bel bağlamaya kalıyordu. Sonra, tiyatronun basına göre bazı üstün tarafları vardı: Eğlendiriyor, görerek eğitiyor ve etki altında bırakıyordu. Gazete ve dergileri sadece okuma yazma bilenler izleyebilirken, tiyatroyu hiç okuma yazması olmayan bir kimse de rahatlıkla izleyebilir ve ondan etkilenebilirdi. Dahası da vardı. Toplum bilinci tiyatroda daha yaygın ve daha birinden birine geçici bir hâl kazanıyordu."[63]

Batıda Ortaçağda tiyatronun kilise tarafından bir eğitim aracı olarak kullanıldığı görülmektedir:

"Ortaçağda kilise, halkı kendine çekebilmek için ve önemli bulduğu bazı kavramları yerleştirmede tiyatrodan yararlanmıştır. İncil'den alınan hikâyeler canlandırılmış, bu yolla tiyatronun büyüsünden yararlanarak inançların tazelenmesinde etkin bir araç olarak kullanılmıştır."[64]

Günümüzde üzerine en çok söz söylenip yazılar kaleme alınan "kişisel gelişim" konusunda tiyatro izlemenin olumlu katkısı, yadsınamayacak kadar önemli bir işlevdir denilebilir.

Tiyatronun işlevini Sevda Şener belli bir amaç doğrultusunda yapılan çaba tarzında gösterir:

"Genellikle tiyatro, toplumu belli bir doğrultuda ileri götürmek ister. Çağdaş gerçekçi tiyatro da, toplum sorunlarını sergilemeyi, seyirciyi bu sorunlar üzerinde bilinçlendirmeyi amaçlamıştır, daha ileri ve gelişmiş değerlere, daha uygar düzeylere yöneliktir."[65]

Tiyatro sanatı ve sanatçısının da birçok sanatta olduğu gibi içinden çıktığı toplumun önünde gitmesi ve o topluma yeni ufuklar ve yaşamla ilgili öngörüler sunması olağan bir durumdur.

---

[63]Ebuzziya Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, Haz: Şemsettin Kutlu, 1. Baskı, Hürriyet Gazetesi Yayınları, İstanbul 1973, s.496.

[64]Tekin Özertem, *Türkiye'de Çocuk Tiyatroları Çalışmaları*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1979, s.36.

[65] Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923-1970),* Ankara Üniversitesi D.T.C. Fak. Yayınları: 208, Ankara 1971, s. 7-10 ve 189-197.

b. Özellikleri

Olaya dayalı birçok edebî türde olduğu gibi tiyatro da yaşanmış veya yaşanması mümkün olayların veya insan hayatının çeşitli yönlerinin sahnede canlandırılarak oynanmasına yönelik yazılara denir; ancak oynanmak için değil de okunmak için yazılan tiyatro eserleri de vardır. Abdülhak Hâmid Tarhan edebiyatımızda oynanmaktan çok okunmak için tiyatro eseri yazan bir sanatçı olarak ünlenmiştir.

Tür olarak tiyatroda bulunan kostüm, makyaj, jest ve mimikler gibi özellikler tiyatro oyununa gerçekçilik katar. Bu gerçekliğe benzer olma durumu, tiyatronun geniş kitlelere ulaşabilmesini sağlayan bir sanat olma özelliğine sahip olmayı mümkün kılmıştır. Tiyatro eserinde anlatılan olayların bol aksiyonlu olması ve mantıkî bir ardışıklık takip etmesi de çoğu zaman seyirciyle oyuncunun duygu ve davranış bütünleşmesini sağlar. Aynı zamanda tiyatro hem göze hem kulağa hitap ettiğinden, etkileyicilik gücü oldukça fazla olan bir sanattır. Geniş kitlelere ulaşabilme durumu tiyatro yazarlarına, oynayanlarına değişik bakış açısıyla bakma gereğini hissettirmiş; bu kişiler tiyatro eseriyle, seyirciye ders vermek, onu düşündürmek ve yorum yapmaya yönlendirmek amacını taşımışlardır. Tiyatro seyirciye doğrudan mesaj vermek veya katı ve kuru doğrular sunmak yerine, "heyecanlanma, kendisini bir başkasının hayatı ile bir görebilme, başkalarının da kendisinde söz konusu olan hayatlarının olabileceğini düşünmeyi sağlama" adına önem taşımaktadır. Bu bakımdan, pek çok sanatçı tiyatroyu okul olarak görmüş ve tiyatro aracılığıyla halka gitmeyi amaçlar. Aynı zamanda tiyatro eseri yazan ve sahnede oynayan, seyircinin kanaat ve anlayışını dikkate alır. Çoğu zaman tiyatroda değer ölçülerini seyircinin tutumu belirler. Seyirci bir yerde sanatçıya (yazan-oynayan) toplum psikolojisini yansıtır. Seyirci ile sanatçı etkileşimine en yakın tür olan tiyatroyu hayata en yakın edebî tür olarak adlandırmak mümkündür.

Tiyatro, birden çok sanatla doğrudan veya dolaylı ilişkisi olan sanattır; bu sanatları, edebiyat, müzik, dans, resim, mimarlık olarak belirtmek mümkündür. Bunlardan daha da önemlisi oyunculuk sanatını birleştiren sanattır. Ayrıca belirli kişiler arasında geçen bir olayı, kişileri canlandıran oyuncular, sahneye koyuş, dekor, ışıklama, müzik ve çeşitli efektleri amaca en uygun biçimde düzenleyip tiyatronun

gereklerine göre kullanan sanat. Tiyatro sanatı üç ana bölüme ayrılır: Dram, Opera-operet ve Balet.[66]

Tiyatroyu ve tiyatro eserini teknik açıdan ele almak gerekirse bir tiyatro eseri olay ve şahıs kadrosu olmak üzere iki ana unsurdan oluşur. Eserdeki olayın gelişmesine göre yapılan büyük bölümlemeye sahne, daha kısa olanına perde denir. Tiyatro eserleri sahnelenirken perdeler arasında duraklama yapılır ve bu boşluktan yararlanılarak yeni perdenin dekoru düzenlenir. Bir oyun sahnelenirken anlatılan olayı gerçeğe uygun bir şekilde yansıtabilmek için dekor, kostüm, müzik gibi unsurlardan yararlanılır. Oyundaki konuşmalar birden çok kişi arasında geçiyorsa diyalog, tek kişi üzerinde kalıyorsa monolog diye nitelenir. Romantik tiyatro eserlerindeki uzun konuşmalara da tirad denir.[67]

1.4.Tiyatro Türleri

Tiyatro türleri ile ifade etmek istenilen düşünce Batı tiyatrosu ile ilgilidir. Fakat Türk tiyatrosunun yüzyıllar öncesinden gelen Geleneksel Türk Tiyatrosu kolu vardır. Onu daha sonra ayrıca ele alacağız. Birçok tiyatro araştırmacısının Batı tiyatrosunun ortaya çıkışı ve gelişim sürecini dikkate alarak çeşitli tasnifler yapmışlardır. Bu tasniflerin en çok kabul görenine göre tiyatronun üç ana türü vardır: Trajedi, komedi, dram.

1. Trajedi (tragedya)

Konusunu genellikle tarihî olaylardan, geçmiş zaman söylencelerinden (mitolojiden) alan, insanın merak duygularını harekete geçirerek düşünmeye sevk eden ve çokluk acıklı bir sonla biten tiyatro eseridir. Trajedi, ahlâk ve erdem örneği göstermek için yazılmış manzum metinlerdir.[68]

Eski Yunan'da Bağ Bozumu Tanrısı Dionysos adına yapılan törenlerde temsiller önceleri korolar tarafından verilmiştir. Korodaki kişiler değişik hayvanların maskeleriyle sahneye çıkmışlardır. Bu maskeli oyunculara satir denmektedir. Koro

[66] Haldun Taner, vd. *age.*, s. 109.
[67] Turan Karataş, *age*., s.436-437.
[68] Gös. yer.

oyuncuları, tanrı Dionysos'un muhafızları olan keçi ayaklı satirlerin kılığına girmek için teke derileri giymişlerdir. Trogoi denilen bu deriler yüzünden bu oyun türüne keçi şarkısı anlamına gelen tragedia adı verilmiştir. Oscar G. Brockett, tragedia kelimesinin trajedi teriminin kökeni olarak açıklanmasına ve malum olaya dayandırılmasına rağmen bu olaydan sağlam yapılı bir tiyatro haline nasıl geldiği ile ilgili gelişim sürecinin açık bir şekilde bilinmediğini ileri sürmektedir.[69] Daha sonra Thespis (MÖ, 6. yüzyıl) adındaki bir kişi, koronun karşısına bir aktör çıkarmıştır. Böylece monolog halindeki törenler söyleşmeli tiyatrolar haline gelmiştir. Bu oyunlarda zamanla oyuncu sayısı artmıştır.

Trajedi, seyircide korku ve acıma hisleri uyandırarak onu kötü duygulardan arındırmayı, iyi davranışlara yönlendirmeyi yani ona ders vermeyi amaçlar. Trajedilerde işlenen trajik olay, iki yüksek değer arasındaki çelişkiden yani yaşayan insanın durumundan doğar. Trajedi türündeki eser genelde bir faciayı canlandırır ve sonu çoğunlukla ölümle biter.

Trajedinin şahıs kadrosu, konuya bağlı olarak, tanrılar, tanrıçalar, hükümdarlar ve asillerden oluşur. Trajedide bazen tarihî şahıslara da rastlamak mümkündür. Trajedide sıradan insanlara yer verilmez. Trajedi, Batı toplumunun seçkin ve asillerden oluşan tabakasına, aynı zamanda aristokrat kesimine hitap eder.

17. yüzyıla kadar yazılan trajedilerde konular tarihten, Yunan ve Lâtin mitolojisinden alınmıştır. 17. yüzyıldan sonra ise Lâtin, İspanyol ve Osmanlı tarihinden de konular alınmış ve bu yüzyıldan sonra artık klâsik tragedya yazılmamıştır.

Kuralları daima değişen trajedinin en son haline gelişi, 17. yüzyıl Fransız tiyatro yazarlarının katkılarıyla kesinleşmiş kabul edilir. Bu yazarlar üç birlik kuralını benimsemişler, koroyu kaldırmışlar ve trajedileri beş perdelik oyunlar haline getirmişlerdir.

Trajedi yazarlarının üslûbu, sanatlı ve ağırdır. Bu sanatçılar kusursuz ve seçkin bir dil kullanmışlardır. Üslûp ve dildeki bu seçicilik sebebiyle trajedilerde kaba sayılan sözlere, küfürlü ifadelere, argolara hiç rastlanmaz. Seyircinin yüksek tabakadan ve seçkin kişilerden oluşu göz önünde bulundurularak kavga, vurma,

[69] Oscar G. Brockett, *age.,* s. 27.

yaralama, öldürme, intihar gibi seyircinin kötü olarak göreceği, kaba bulacağı çirkin olaylar sahnede seyircinin gözü önünde canlandırılmaz. Oyunun içinde bu tür bölümler varsa bu bölümler sahne arkasından, yani kulisten gelen konuşmalarla anlatılmıştır. Seyirci neler olduğunu kulisten gelen seslerden anlar; ancak kötü sayılan olayı göremez.

Trajedide üç birlik kuralına uyulur. Trajediler manzum olarak yazılmıştır ve beş perdeden oluşmaktadır. Eser ara vermeden oynanmakta olup koro, perde görevi görmektedir. Bölümler arasındaki geçiş, koronun araya girmesiyle sağlanmıştır. "Diyalog" ve "koro" bölümleri birbirini takip eden bölümlerden oluşmuştur. Eserin dramatik bölümlerini diyaloglar oluşturur. Korolar ise şarkı ve dansla söylenen lirik bölümlerdir. Koro, kentin yaşlılarından veya kadınlardan oluşur. Diyalog bölümündeki kişiler nasıl asilse veya tabiatüstü niteliklere sahipse korodakiler de iyilik, kötülük, ahlâk, din gibi konularda halkın görüşlerini yansıtan kimselerdir.

Trajedi türünde eser vermiş en ünlü sanatçıların başında trajedinin kurucusu Yunanlı Thespis (Kaynaklarda "Tepsis" olarak da geçer.) gelir. Ayrıca Eski Yunan'da Aiskhylos, Euripides, Sophokles, Ennius; Klâsik Fransız edebiyatında Corneille, Racine önemli trajedi eseri yazmış sanatçılardır.

Trajedinin farklı türleri olduğuna dair herhangi kesin bir bilgi yoktur. Ancak trajedi ile komedinin birleşiminden oluştuğu söylenen "trajikomik" isminde bir türün varlığından bahsedilmektedir. Seyit Kemal Karaalioğlu, trajikomik terimini *Edebiyat Terimleri Kılavuzu* isimli eserinde şöyle açıklar:

> *"Trajedi ve komedi öğeleri bulunan tiyatro oyunu, tragikomedya (fr. tragi-comique). İnsanın gülmek mi, ağlamak mı gerektiğini kestiremediği durumlar için de aynı sözcük kullanılır."*[70]

*Meydan Larousse'*da da aynı terim "traji-komedi" başlığı adı altında şu şekilde tanımlanır:

[70] Seyit Kemal Karaalioğlu, *age.*, s.387.

"Blş. İ. (Lat. Tragicomoedie; fr. Tragi-comédie). Trajediye has ciddi ve acı verici olaylarla geleneksel olarak komediye has metotların içinde karşıtlaştığı tiyatro eseri. (Klâsik tiyatroda yer verilmeyen bu karışıma yunan trajedisinde de rastlanır: Euripides'in Alkestis'i. Bu trajedi ve komedi karışımının meşruluğu romantizmin belli başlı postulatlarından biri oldu. (Shakespeare sık sık bu metoda başvurmuştur.)"[71]

Türkçede trajikomik tabiri günlük olayların ve durumların tanımlanmasında ön plâna çıkmıştır. Trajedi 19. Asırdan sonra yavaş yavaş yerini drama bırakmıştır.

2- Komedi (Komedya)

Komedi (komedya), insanları güldürüp eğlendirerek düşündürmeyi ve eğitmeyi amaçlayan tiyatro türüne denir. Komedi terimi "cümbüş, alay" anlamına gelen "*komos*" sözcüğü ile *"ezgi*" anlamına gelen "*ode*" sözcüğünün birleşmesinden doğmuştur. Komedya bireysel ve toplumsal aksaklıkları sergileme işini sert ve ortamı geren bir üslûpla yapmaz, insanları güldürüp eğlendirerek düşündürmeyi amaçlar. İnsanların, hayatın ve olayların, gülünç yanlarını işler; fakat komedi yazarı, insanları aşağılamadan, onların zayıf yönlerini ve hayatın komik durumlarını bularak sergiler. Türkçede bu terime karşılık başlangıçta Arapçadan alınan "mudhike" kelimesi kullanılmıştır. Komediler eski, yeni, karakter, töre, entrika, tarihî, sınıf, lirik, romantik, pastoral gibi çeşitlere ayrılır. Türk tiyatrosunda Batılı tarzda ilk komedi örneği Şinasi'nin kaleme aldığı *Şair Evlenmesi* adlı oyundur.[72]

Komedi türü de aynı trajedide olduğu gibi eski Yunan'da bağ bozumu tanrısı Dionysos adına yapılan törenlerden doğmuştur. Değişik kılıklara giren halk flüt çalan birinin arkasında türlü taşkınlıklar yaparak sokaklarda, kırlarda dolaşır ve aşırı alkolün de etkisiyle birbirlerine sataşıp şakalar yapar. Zaman içinde bu kaba saba sözler, şakalar bir düzene konmuş ve bunlara "fars" adı verilmiştir. Daha sonra ise farsların etkisiyle sanat değeri taşıyan komediler yazılmıştır. Bu tiyatro türünde, her

---

[71] *Meydan Larousse, Büyük Lügat ve Ansiklopedi*, 19. Cilt, Sabah Gazetesi Yayınları, İstanbul 1992, s.386.

[72] Turan Karataş, *age.,* s.252.

gülünç şeyin altında ders alınacak acı bir gerçeğin olduğuna inanılmaktadır. İnsanların gülünç tarafları mizahi bir şekilde sahnede canlandırılır. Aristoteles, komediyi "*Poetika"* adlı eserinde şöyle tarif eder:

> *"Komedi ortalamadan daha aşağı, kötü olan karakterin taklididir. Bununla birlikte komedi, her kötü olanı taklit etmez; tersine gülünç olanı taklit eder. Bu ise soylu olmayanın bir bölümüdür. Çünkü gülünç olanın özü soylu olmayışa ve kusura dayanır."*[73]

Kusuru ve gülünçlüğü toplumsal tabakanın en altında yer alan insanlara lâyık gören bir anlayışın ürünü olan komedide bu insanların zayıf yönleri olan korkaklık, riyakârlık, cimrilik, dalkavukluk, sinsilik gibi acayiplikler seyirciyi güldürecek şekilde sahnede canlandırılmıştır. Komedya, seyirciyi ahlâk dışı eğilimler, kötü huylar, hatalı davranışlar, bozulmuş kurumlar üzerinde düşündürmeyi amaçlar. Böylece seyircinin bu gibi durumlara düşmemesi öğütlenir. Trajedi genelde yüksek tabakanın eğlencesi olurken, halk kendi eğlencelerinden çıkan komedyayı daha çok sevmiştir.[74]

Birçok yönden komedi türü, trajedi türünün tamamen zıddı özelliklere sahiptir. Konusunu günlük hayattan, sosyal olaylardan, sıradan insanların birbirleriyle olan ilişkilerinden alır. Şahıs kadrosu da konuya bağlı olarak toplumun alt tabakasında bulunan eğitimsiz veya sonradan görme olarak nitelenebilecek kişilerdir. Vurma, yaralama, kan akıtma, öldürme, intihar gibi çirkin olaylar sahnede seyircinin gözü önünde canlandırılır. Üslûbu özenli değildir, üslûpta kusursuzluk aranmaz. Halk arasında kullanılan, herkesin anlayabileceği bir dil kullanılır. Bu sebeple komedilerde kaba sayılan sözlere, şakalara, argolara hattâ küfürlü ifadelere rastlanabilir.

Komediler genelde manzum olarak yazılmıştır; ancak 17. yüzyıldan itibaren bazı komediler nesirle yazılmaya başlanmıştır. Komediler, beş perde ve birbirinin arkasından sürüp giden "diyalog" ve "koro" bölümlerinden oluşur. Eser ara vermeden oynanır, perde arası yoktur. Üç birlik kuralına uyulur. Ancak zamanla komedilerde üç birlik kuralı terk edilmiştir. Klâsik komedinin bu katı kuralı günümüzde modern

---

[73] Aristoteles, *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1987, s.20.
[74] Aziz Çalışlar, *age.*, s.371-372.

tiyatrolarda uygulanmamaktadır. Komedideki bu değişim, Rönesans'tan beri devam etmektedir.

KOMEDİNİN ALT TÜRLERİ

Komedi türü, konularına göre kendi içinde üçe ayrılır.

a. Karakter Komedisi

İnsan karakterinin gülünç ve eksik yönlerini, toplumun değer yargılarıyla çatışan aksak ve zayıf yanlarını anlatan komedilere "karakter komedyası" denir. Molière'in *Cimri*, Shakspeare'in *Venedik Taciri* adlı eserleri karakter komedisine örnek olarak gösterilebilir.

b. Töre Komedisi

Toplumun gelenek ve göreneklerinden kaynaklanan gülünçlükleri anlatan komedilere "töre komedyası" denir. Molière'in *Gülünç Kibarlar, Bilgiç Kadınlar* Beamarchais'in *Sevil Berberi, Figaro'nun Düğünü (Delilik Günü)* bu eseri komik opera olarak değerlendirenler de olmuştur. Gogol'un *Müfettiş*'i Türk tiyatrosunda Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* töre komedisine örnek olarak gösterilebilir.

c. Entrika Komedisi

Olayların, seyircilerin merakını kamçılayacak, onları şaşırtıp güldürecek biçimde anlatıldığı komedilere "entrika komedyası" denir. Entrika komedilerine "*vodvil*" de denmektedir. Bu türde temel amaç güldürmektir. Eleştirel bir yaklaşım ya da düşündürme söz konusu değildir. Molière'in *Scapin'in Dolapları, Zoraki Tabip*; William Shakespeare'in *Yanlışlıklar Komedisi* adlı eserleri entrika komedisine örnek gösterilebilir. Komedi türünde eser vermiş en ünlü sanatçılar; eski Yunan'da Aristophanes, Menandros, Terentius; Latin tiyatrosunda, Plautus; Klâsik Fransız edebiyatında, Molière'dir.

Bu tanımlanan komedi türlerinin dışında bazı araştırmacılar; ciddi komedya, kahramanlık komedyası, romantik komedya, içli komedya, dolantı komedyası, hafif

komedya gibi tasnifler yapmakta, hattâ farsı da komedya türü olarak kabul etmektedirler.[75]

3- Dram (Drama)

"Drama" eski Yunancada "*bir şey yapma"* ya da "*yapılan bir şey*" anlamında kullanılmıştır. Bu kelimenin eski Yunancadaki başka bir anlamı da "oynamak" tır. Ancak antik tiyatronun gelişmesinden bu yana, bu kelime yalnızca "*herhangi bir kimsenin herhangi bir şey yapması*" değil, "*belli bir kimsenin, katılımlara anlamı olan bir şey yapması"* dır. Klâsik tanımı ile dram sanatı, "*bir ya da birkaç kişinin sahneye uygun bir biçimde yazdığı, yazınsal değeri olan bir yapıttır*."[76] Dram hem komik hem de acıklı olayları günlük hayatta olduğu gibi iç içe anlatan tiyatro türüdür. Trajedinin sıkı kurallarını yıkmak amacıyla trajediye bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Komediler, hayatın gülünç yönlerini, trajediler ise acıklı yönlerini konu olarak ele almışlardır. Hakikatte hayat; acısıyla, tatlısıyla bir bütündür tek taraflı değerlendirme eksik bir değerlendirme demektir. İşte dram türü 19. yüzyılda hayatın acı tatlı her türlü olay ve durumunu bir bütün olarak ele alan Fransız sanatçıların eserleriyle ortaya çıkmıştır. Bundan sonra sahnede hayatın acıklı ve gülünç yönleri birlikte işlenmeye başlanmıştır.

Dramlar manzum ve mensur olarak yazıldığı gibi karışık olarak da yazılabilir. Operalarda manzum dramlar daha çok tercih edilmiştir. Dram türünde ilk eser 16. yüzyılda İngiliz sanatçı William Shakespeare tarafından kaleme alınmıştır. William Shakespeare aynı zamanda klâsik tiyatronun zaman ve yer birliği kuralını yıkan sanatçı olarak kabul edilir.[77] William Shakespeare'in şiiri ve düzyazıyı iç içe kullanarak yazmış olduğu oyunlardan, önce Alman, sonra da Fransız romantikler etkilenmiş, bu durum dramın diğer ulusların edebiyatlarında da oluşup gelişmesine vesile olmuştur. Fransız sanatçı Victor Hugo ise *Cromwel* isimli eserinde dramın özelliklerini: *"Dramın özelliği gerçektir. Gerçek yaratılışta yaşamda olduğu gibi dramda da karşılaşan iki tipin; yüce ile gülüncün birleşmesinden doğar. Doğada olan her şey sanatta da vardır."* sözleriyle açıklayarak bir yerde dram türünün son

[75] Özdemir Nutku, *age., s.60-77.*
[76] Özdemir Nutku, *Dram Sanatı (Tiyatroya Giriş)…, s.27.*
[77] Aziz Çalışlar, *age.,* s.172-176.

haline kavuşmasını belirleyen sanatçı olmuştur denilebilir. Klâsik tiyatronun yasakladığı veya sınırladığı başta tarihî ve millî unsurlar olmak üzere hayalî, garip, toplumsal unsurlar dramla daha çok ön plâna çıkarılmıştır. Klasisizmden sonra romantizm akımı sanatçılara daha özgür bir eser yaratma ortamı sağlamıştır. 19. yüzyılın başından itibaren Fransız ihtilâliyle hak, adalet, eşitlik, hürriyet, bağımsızlık, demokrasi gibi toplumları derinden etkileyen kavramları insanlar dram türü sayesinde sahnede görmeye başlamıştır denilebilir. Bu dönemde dram, etkili bir edebî ve görsel sanat olarak algılanmaya başlanmıştır. Klâsik tiyatrodan sonra dramın etkili bir tiyatro türü olarak kabul görüp gelişimini sürdürmesi onun daha özgür bir tür olmasını sağlamıştır. Birçok araştırmacıya göre günümüzde dram, hemen hiçbir kurala bağlanmadan varlığını sürdürmektedir. Öyle ki dram terimi günümüzde, konusunu hayattan alan bütün tiyatro eserleri için kullanılır hale gelmiştir. Dram gerek konu ve karakter seçimiyle gerekse biçim yönüyle hem trajediyi hem komediyi kapsar. Ancak dramda üç birlik kuralına uyma mecburiyeti yoktur. Dramı, biçim yönüyle trajedi ve komediden ayıran en önemli özellik budur denilebilir.

Günümüzde dram türleri bazen siyasî veya edebî akımlar; bazen de yapı ve içerik bakımından birçok adla adlandırılmaktadır. Bundan dolayı dram türlerini belli adlarla tasnif etmek tam doğru olmayabilir. Piyes, melodram, trajikomik, feeri dramın türleri arasında gösterilebilir. William Shakespeare, Lope de Vega, Herder, Schiller, Goethe ve Victor Hugo dram türünde eser vermiş en ünlü sanatçılardır.

DRAMIN ALT TÜRLERİ

Tiyatroda ana türler trajedi, komedi ve dram olarak adlandırılmaktadır. Yalnız son dönemde dram veya drama terimi tüm tiyatroyu kapsayacak şekilde kullanılmaktadır. Birçok araştırmacı tarafından ana türlerin dışında kalan ve daha az yazılan ve sahnelenen türler ise alt türler adıyla tasnif edilmektedir.[78] Bu alt türlerin isimleri için, edebiyat veya tiyatro araştırmacıları, eleştirmenleri tarafından değişik

[78] Özdemir Nutku, *Dram Sanatı (Tiyatroya Giriş)…*, s.80-86.

tasnifler yapılmıştır. Bu tasniflerin en kabul gören türlerini şöyle sıralamak mümküdür.

Tragikomedya: Romantik tragedyaya biraz olsun benzerliği vardır. Adından da anlaşıldığı gibi, trajik bir gelişim içinde gülünç anları ve mutlu sonları olan bir alt türdür. Trajedi ile komedinin birleşiminden doğmuştur.

Burlesk: "Şakacı" kelimesinden gelen bir terimdir. Parodiye elverişli konuları bir dizi göz alıcı sahneyle alaya alan ve günün modası olmuş herhangi bir konuda karşıtlıklar kurarak taşlayan hafif bir güldürü türüdür.

Revü: Belli bir temayı işlemek için, birbirine gevşek bir biçimde bağlanmış şarkılar, skeçler, danslar, monolog ve benzeri gösterilere dayanan bazen eğlendirici, bazen eleştirici ve taşlayıcı özellikte bir gösteridir. Revü, günlük sorunları ve insanların zayıf yanlarını ele alıp taşlayan bir türdür.

Kabare: İspanyolca caba retta, yani "renkli çanak" anlamına gelen bu tür gösteri, her türlü günlük sorunu ve özellikle siyasal ve toplumsal konuları ince bir alayla, iğneleyici, yerici, taşlayıcı bir tutumla ele alıp toplum eleştirisine yönelir. Dışta güldürücü ve eğlendirici olmasına karşın temelde ciddi olan bu tür gösteride şarkılar, danslar, skeçler, monologlar, diyaloglar, diyalar, kısa -filmler, kısacası tasarlanan eleştiri için ne gerekiyorsa onu sahneye getiren "renkli" bir karışım vardır.

Skeç: Olayları uzun uzadıya geliştirmeden, en can alıcı çizgiler içinde veren, çoğu kez günlük olaylara ve aile sorunlarına değinen, bir nükte ile biten, esprili, kısa süreli güldürü türü.

Vodvil: Birbirine gevşek biçimde bağlı bölümlerden kurulu şarkılı bir oyundur. Bölümler ya müzikli, ya dramatik, ya akrobatik, ya kalın çizgili güldürü, ya da tabloları kapsayacak biçimdedir. Yanılgılara ve olguların tuhaflığına dayandırılarak geliştirilen kalın çizgili bir güldürü havasındadır. Ancak bölümleri kısadır. Buna hafif müzikli oyun da denilebilir.

Opera: Antik Yunan tiyatrosu örnek alınarak, başka deyişle korolu, danslı antik tragedya gösterilerinin yeniden yaşatılması düşünülerek Rönesans'ta ortaya çıkmış, ele aldığı konuyu müziğe dayandırarak geliştiren türdür. Bir diğer ifadeyle sözleri besteli olarak söylenen, konusu dram ve trajedi olan, baştanbaşa müzikli tiyatro eseri

Operet: Sözlük anlamıyla "küçük opera" demektir. Başlarda tek bölümlük operalara bu ad veriliyordu. Söz gelimi Rossini'nin *Aldatılan Sadakat* ile Mozart'ın *Tiyatro Yöneticisi* isimli eserleri bu anlamda "operacık" lardır. Bugünkü anlamı içinde Viyana müzik kültüründen çıkmış, daha çok eğlendirici nitelikte olan müzikli güldürülerdir. Hafif konulu, eğlenceli, yer yer şarkılı, yer yer konuşmalı tiyatro eseri.

Müzikli Güldürü: Aralarda şarkılar olan bir sözlü tiyatro gösterisidir.

Müzikli Dram: Bu yeni müzikli oyun türü hem sözlü tiyatrodan hem de operadan bazı özellikler almıştır. Buna müziği kullanan dramatik tiyatro da denilebilir.

Pandomima: Düşünce ve duyguları müzik veya türlü eşyalar eşliğinde bazen dansla, bazen de gövde ve yüz hareketleriyle yansıtmayı hedefleyen sözsüz oyun türüdür. Mimikler, el, kol ve beden hareketleri kullanılarak tema anlatılmaya çalışılır. Pandomima, evrensel bir tiyatro dili sayılır.

Fars: Toplumdaki olumsuzlukları alaycı bir dille işleyen tiyatro türüne denir. Komedinin, sanat yönü az, kaba bir türdür. Çok eskiden tiyatrolarda perde arası gösterisiydi, sonra bağımsız oldu.

Opera Komik: Operetin, yüksek sınıf için yazılmış, besteli biçimidir.

Bale: Müzikli, dansın daha çok öne çıktığı, daha çok lirik ve dram arası bir temada oynanan oyunlardır. Diğerlerine nazaran estetiğe daha çok önem verilir.

Melodram: Romantik ve ahlakî ölçüler içinde, çetrefil bir olay dizisiyle ortaya çıkarılmış bir türdür.

Fantezi pastoral: Çobanların hayatını fantezilerle süsleyerek anlatan tiyatro çeşididir.

1.5. Tiyatro Terimleri

Tiyatro ile ilgili terimler sahifeler dolduracak kadar çoktur. Nitekim tiyatro terimleri sözlüğü adı altında birçok eser mevcuttur. Burada ise sık kullanılanların verilmesi amaçlanmıştır.

Adapte: Yabancı bir eseri yer adları, şahıs adları, deyimleri, gelenek ve görenekleriyle yerli hayata uygulayarak çevirme; uyarlama.
Adaptasyon: Adapte etme. Uyarlama.
Aksesuar: Tiyatro sahnesinde kullanılan eşya.
Aksiyon: Roman, hikâye, tiyatro vb. türlerde konuyu genişleten asıl olaylar. Genel anlamıyla hareket.
Aktör: Erkek tiyatro sanatçısı.
Aktrist: Kadın tiyatro sanatçısı.
Akustik: Tiyatro, konser salonu ve benzeri kapalı yerlerin, sesleri bozmadan yansıtabilme özelliği.
Antik tiyatro: Eski Yunan - Lâtin tiyatrosu.
Arya: Operalarda solistlerden birinin orkestra eşliğinde söylediği, genellikle kendi içinde bütünlüğü olan parça.
Bariton: [Alm. Bariton]: Bas ile Tenor arasında bir erkek sesi.
Darülbedayi: İstanbul Şehir Tiyatrosunun eski ismi. 1914'te kurulmuştur.
Dekor: Tiyatroda, sahneyi eserin konusuna göre döşeyip hazırlamada kullanılan eşyanın toplu adı. Üç çeşit dekor vardır: Realist dekor, şairane dekor, stilize dekor.
Diksiyon: Tiyatro ve benzeri edebiyat türlerinde dilin müzik karakterini başarı ile yaşatabilme yeteneği. Tiyatro okullarında ders olarak okutulmaktadır.
Diyalog: İki kişi arasında karşılıklı konuşma. Roman, hikâye ve tiyatroda

kahramanların karşılıklı konuşmaları.

Döşeme: Türk Halk Edebiyatında "başlangıç" karşılığı kullanılan bir kelime.

Dramatize etmek: Bir olayı, duyguyu, düşünceyi canlandırarak anlatmak; (mec.) bir vaka'yı olduğundan daha acıklı bir şekle sokmak.

Dramatik Örgü: Dram türündeki eserlerde serim, düğüm, çözümden oluşan olay örgüsü.

Dublör: Tiyatroda ve sinemada bir rolün yedek oyuncusu.

Düo (düet): İki kişinin söylediği konuşma şeklindeki şarkı.

Entrik unsur, Entrika: Roman, hikâye ve tiyatro türlerinde, olayların okuyucuda veya seyircide merak uyandıracak şekilde birbirine dolanması.

Epizot: Bir hikâyede asıl olaya karışan ikinci derecede önemli bir olay. Bugünkü perde karşılığıdır.

Fasıl: Bölüm. Tiyatroda perde karşılığı kullanılmıştır. Karagöz ve Orta Oyunu'nda belli bir olayın geçtiği bölüm.

Grand-komik: Bir güldürüde en büyük "komik" rolü oynayan başoyuncuya verilen ad. Eski Türk tiyatro oyunlarında bu, çoğu kez uşak rolünü oynayan oyuncu olurdu.

Grotesk: Gülünç, güldürücü.

Jest: Tiyatro sahnesinde, sanatçıların bütün el, kol, ayak ve benzeri beden hareketleri.

Jönprömiye: Tiyatroda başoyuncu.

Kanto: Tuluat tiyatrolarında oyundan önce genellikle kadın sanatçıların şarkı söyleyip dans ederek yaptığı gösteri.

Konduit: Sahneye çıkma sırası gelenleri uyaran kişi.

Koro: [Yun. choros] [Alm. Chor] [Fr. choeur] [İng. chorus] : 1. Toplu olarak melodili ya da ritimli sözleri söyleyen topluluk. 2. Yunancada önce dans edilen yere, sonra da şarkılı dansa ve bir de bunu yapanlara verilen ad. Antik tragedyada birbirlerine benzeyen ezgilerde seslerini birbirine uyumlayan ve dramatik olayın kahramanı karşısında onu gözleyen, yorumlayan, değerlendiren, kimi kez de olaya karışan topluluk. 3. Koronun bölümleri: Parodos (Giriş ezgisi-Kommos) (yakınma ezgisi-hareketlerle) Stasiman (olanları saptama ezgisi) - Exodas (Çıkış çizgisi). 4. Ortaçağda dinsel yapıtlarda ayrı ayrı bölümler arasında anlatım (epik) biçimde korolar vardır. S. Elizabeth Tiyatrosunda ya da Shakespeare'de Koro adlı tek bir

oyuncu, çok kez soytarı rolünde. 6. Klâsik yapıtlarda koro, antik yapıtların etkisi altında yeniden kullanılmıştır. Örnek: Schiller: *Braut von Messina* (*Messina'lı Gelin*).

Kostüm: Tiyatroda sanatçıların giydiği oyuna uygun kıyafet.

Kulis: Tiyatroda, sahnenin arkasında bulunan kısım; sahne arkası.

Kuple: Bir şarkıyı meydana getiren ve bir nakaratla sona eren bölümlerden her biri.

Maket: Tiyatroda dekor taslağı.

Makyaj: Tiyatro ve sinemada sanatçıların yüzlerinde boya ve başka maddelerle yapılan tuvalet ve değişiklikler.

Mimik: Bir duygu veya düşüncenin kaş, göz, ağız ve yüz hareketleriyle anlatılması.

Mizansen: Bir tiyatro eserinin sahneye konması, sahneye göre düzenlenip uygulanması.

Monolog: Tek kişinin konuşmasıdır. Tek kişilik taklitli bir komedya türüdür. İnsanın içinden kendisiyle konuşması.

Muhavere: Karşılıklı tiyatro, roman, hikâye, fabl, röportaj ve benzeri türlerde kahramanların konuşmaları.

Nakarat: Manzumelerin her bendinin sonunda yinelenen mısralara verilen ad. Özellikle şarkılarda tekrarlanan mısralar için kullanılır. Halk şiirlerinde bilhassa türkülerde, dörtlükler arasında yinelenen mısralara, daha çok *kavuştak* denir. Yine halk şiirinde, nakarat yerine zaman zaman bağlama tabiri de kullanılır.

Perde: Tiyatro eserinde bir perdenin açılmasından kapanmasına kadar geçen bölüm.

Piyes: Tiyatro eseri.

Primadonna: Operada başkadın rolünü oynayan oyuncu.

Recitatif: Opera, oratoryo, kantat, vb sahne eserlerinde öykü, konu ya da eser içerisindeki bir metni şarkı söyler gibi seslendirme biçimine recitative denilmektedir.

Reji: Sahneye koyma ve yönetme işi.

Rejisör: Sinema ve tiyatroda, eserin sahneleninceye veya seyirci önüne çıkıncaya kadar geçirdiği her anı yöneten kimse; yönetmen.

Repertuvar: Opera, operet ve tiyatro topluluklarının bir oyun mevsiminde gösterecekleri eserlerin listesi.

Replik: Oyunda karşısındaki kişinin sözlerine gerekli karşılığı verme.

Rol: Opera, operet, tiyatro ve benzeri sahne sanatlarında, oyuncuların, eser kişilerini sahnede canlandırmaları.

Romans: Sekiz hecelik dizelerden oluşmuş bir İspanyol şiir türü.

Sahne: Tiyatro. Tiyatro sahnesi. Tiyatro eserinde bir perdelik bölümün, dekor bakımından değişik olan küçük kısımları; bir perdelik bölüm içinde, kişilerin girip çıkmasıyla değişen topluluktur; meclis. Yapılarına göre tiyatro sahneleri şunlardır: sabit sahne, döner sahne, asansörlü sahne.

Sahne eseri: Tiyatro eseri, piyes.

Senaryo: Tiyatroda yazılı metin. Sinemada filmin konusunun yazılı şekli.

Suflör: Tiyatroda, kuliste durarak oyunculara sözlerini fısıltıyla söyleyip hatırlatan yardımcı.

Şakşak: Orta Oyununda Pişekâr'ın elinde bulunan kapalı yelpazeye benzer bir gürültü aracı. Vuruşlarda ses çıkarır.

Tablo: Tiyatro eserlerinde, perdeden daha küçük bölümlerin her biri. Bir perde çeşitli tablolara bölünmüş olabilir.

Takım: Orta Oyununda kişiler, rol alan bütün sanatçılar.

Temaşa: Tiyatro.

Temsil: Bir tiyatro eserinin sahnede oynanması.

Tenor: Tiz, açık erkek sesi.

Tirad: [Alm. tirade] [Fr. Tirade] [İng. Salilogay]: Oyun kişilerinin uzun soluklu konuşmalarına verilen ad.

Trajik: Korku, sıkıntı, şiddetli heyecan veren veya korkunç, kötü, sonu ölümle neticelenen oyun.

Trio: Üçlü.

Üç birlik kuralı: Tragedyada uyulması gerekli üç temel kural. Bu kurallar şunlardır:

1. Zaman birliği: Olayın en çok 24 saat içinde başlayıp bitmesi
2. Yer birliği: Olayın aynı yerde başlayıp bitmesi.
3. Olay (konu) birliği: Eserin bir tek ana olay (konu) çevresinde gelişmesi.

Uvertür koro: Operada, orkestranın perde açılmadan önce çaldığı parça. Giriş korosu.

2. TÜRK TİYATROSU

2.1. Geleneksel Türk Tiyatrosu

a. Doğuşu

Geleneksel Türk tiyatrosu; hangi türlerden oluşmakta, bu türlerin kaynakları nelerdir ve tarihî gelişim süreçleri hangi aşamalardan geçmiştir; konunun bütünlüğü açısından bu hususları incelemek bir gereklilik olarak düşünülmüştür.

Türkler, tarihin ilk asırlarından itibaren varlığını geniş bir coğrafyada sürdürmüş bir millettir. Bu geniş coğrafya onun kültürel zenginliklerine çok şey katmıştır; çünkü Türkler tarihin hiçbir döneminde içine kapanık, yeniliklere ve güzelliklere uzak bir millet olmamıştır. Türklük cevval bir gövdede var olmuş; durağan bir sosyal ve kültürel hayata hiç girmemiştir. Hareketli bir hayatın içinde olan Türk milletinin, dünyada var olan yeniliklere ulaşmada, kavramada ve onları kendi sosyo-kültürel hayatına adapte etmede çok maharetli olduğunu söylemek gerekir.

Dünyadaki bütün toplumların millet olma vasfına kavuşması belli süreçlerin yaşanmasıyla gerçekleşmiştir. Millet olma sürecini gerçekleştirebilen toplumlar tarihte var olma olgusunu yaşamış, kendini sonraki devirlere taşıyabilmiştir. Ancak, bu süreci başarıyla geçemeyen toplumlar tarihin karanlık sayfaları arasında yok olmuşlardır. Topluluktan millete geçiş sürecinde en önemli etmenler maddî öğelerden çok, manevî öğelerdir ki bunlar; dil, din, sanat, vatan kavramı, örf-âdet vb. kıymetlerdir. Sanat, kültürel anlamda bir milletin derinleşip kökleşmesinde temel taşlardan biridir. Aynı zamanda sanat, milletlerin en kalıcı ve diğer milletlerle farkını ortaya koyan temel unsurlardandır.

Erol Güngör, Türk milletinin ne derece sağlam ve köklü bir tarihe, kültüre sahip olduğunu şu cümlelerle dile getirir:

> *"Dünyada Türkler kadar eski bir tarihe sahip olan pek az millet gösterilebilir. Bu kadar uzun bir macerası olan bir millet halâ yaşadığına ve yakın zamana kadar dünyanın en büyük imparatorluğunu yaşattığına göre, her şeyden önce eşi az görülür bir hayat gücüne sahip demektir.*

Türk milleti şimdiye kadar hiç esir olmamış, üstelik bugün Birleşmiş Milletler Teşkilatının millet sıfatını verdiği birçok toplulukları idaresi altında tutmuştur. Şu halde yüzlerce yıl içinde teşekkül etmiş olan Türk kültürü bu milleti başkalarına hâkim kılacak kadar da güçlü idi."[79]

Türklerde tiyatro sanatının oluşumu hemen hemen bütün toplumların geçirdiği ilkel süreçlerin, yaşanmışlıkların benzeri bir şekilde görülmektedir. Türklerin, tiyatro veya dram diye adlandırılan türün ortaya çıkış ve gelişim sürecinde bugün dünyanın kültürel anlamda ileri toplumlarının hiçbirinden geri olmayıp çoğundan ileri seviyede yaşanmışlıklara sahip olduklarını söylemek mümkündür.

Dinî inanışlar çerçevesinde gelişen ve sergilenen ayin ve törenler, içlerinde barındırdıkları dramatik ve görsel öğelerle esasında ilkel manada teatral bir yapı gösterirler. Bu teatral yapının uygulayıcı ve sahneleyicileri de tabii olarak din adamları olmuştur. Türkler, ölmüş atalarını Tanrı olarak kabul ettikleri için onların yaşadıkları ve gezdikleri yerlere de kutsallık atfediyorlardı. Ataları gibi davranmak, onları taklit etmek, tanrıyı memnun etmek için başvurulan yöntemlerdendi. Dinî törenlerde tanrı merkezli taklit, temsil ve hikâyelerin sebebi budur. Törenleri gerçekleştiren şamanlar, dolayısıyla törenlerdeki bütün dramatik unsurları uygulayan kişilerdir.[80]

Şamanların liderliğinde yapılan dinî ayinlerde, av ve yuğ törenlerinde çok belirgin teatral unsurlar vardır. Türk milletinin yeniden doğuşu olarak kabul gören *Ergenekon Destanı* ve bu destandaki demir dövme merasimi her yıl yapılan "*Nevruz*" törenlerinde canlandırılmıştır. Burada yapılan tarihî olayı canlandırma sahnesi bir teatral unsurun ortaya konulmasıdır denilebilir. Bu canlandırma esnasında kullanılan dekor ve kostümler ile rol alan kişilerin yaptıkları dramatizasyon Batı tiyatrosunun başlangıcı kabul edilen Antik Yunan'da bağ bozumu tanrısı Dionysos adına yapılan törenlerdekinden fazlalığı olup eksiği olmayan teatral unsurlardır.

Türk tiyatro tarihi üzerine araştırma ve incelemeler yapan uzmanların konu ile ilgili görüşleri birbirine çoğu kez paralellik göstermektedir. Türklerin tiyatroyu bilme

---

[79] Erol Güngör, *Türk Kültürü ve Milliyetçilik*, 17. Baskı, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2006, s.69.

[80] Ömer M. Kara, "Dramın İlk Uygulayıcıları: Türk Şamanları", *Turkish Studies*, Sayı 5, Bahar-2010, s. 1180-1191.

ve uygulamalarının tarihini dört bin yıl öncesine kadar götüren araştırmacı görüşleri mevcuttur. Bu görüşleri ileri süren Bedrettin Tuncel, Refik Ahmet Sevengil gibi araştırmacıların tezlerine kaynak olarak gösterdikleri ilk tiyatro; bir Türk savaşçının yokluğunda karısına sataşan bir Çinlinin öldürülmesini konu edinir. Piyesin özeti ise şöyledir:

> *"Savaşa giden genç bir Türk, karısı ile çocuğunu evde yalnız bırakmıştır. Onu fırsatlayan bir Çinli, erkeksiz kalan bu eve gelir ve genç kadına sataşarak tecavüz etmeğe kalkar. Fakat Türk kadını, bu ırz düşmanı ile kahramanca döğüşerek namusunu korur. Irz düşmanı Çinli ise, çirkin arzusunu yerine getiremeyince başka bir alçaklığa başvurur: Güzel kadının yüzünü süngüsüyle paralayarak onu çirkinleştirir.*
>
> *İkinci perdede, acele atlanıp savaşa gitmiş olan koca görünür.*
>
> *Daima üstünde taşıdığı ve uğruna inandığı bir muskayı evde unuttuğu için dörtnala geri dönmüştür. Muskayı takınıp tekrar vuruşmaya koşacaktır.*
>
> *Fakat güzel karısının kanlar içindeki perişan halini hayretle görür. Uğradığı hakaret ve felâketten çılgına döner.*
>
> *Gider, namus düşmanı, hayin ve zâlim Çinliyi yakalar yerlerde sürükler. Karısının huzuruna getirir; bir hayvan gibi boğazlar."*[81]

Bahsedilen tiyatro ile ilgili 24 Ocak 1934 yılında M. M. Nikoliç, Belgrad'da *Politika* gazetesinde yayımladığı bir yazıda şu fikirleri ileri sürer:

> *"Tiyatro kültür seviyesi yüksek olan milletlere mahsus bir varlıktır; tiyatrosu olan memlekette sair, aktör ve seyirci bulunması gerektir. Bundan dört bin yıl önce, Türkler, büyük ve kültür seviyesi yüksek bir millet ve Orta Asya'da tesirli bir varlıktılar. Türk milleti iyi harp ederdi, bu topluluğun içinde yüksek soydan gelmiş olanlar, halk ve yabancı*

[81] Ahmet Kabaklı, *age.*, s.468.

milletlerden alınmış köleler vardı. Asilzadeler kuvvetli ve hâkimdiler, onlar güzel sanatları korumuşlardır; güzel sanatlar ilerlemiş ve Türkler arasında dünyanın en eski tiyatrosu meydana gelmiştir.

En eski Türk piyeslerinden birinin bir parçası, bugün de mevcuttur. Bu parça, eski Türk tiyatro edebiyatının epik olduğunu gösteriyor. Piyesin konusu Türklerin o zamanki harplerinden birinde kazandıkları zaferdir. Eski Türk tiyatro sanatından kalmış ikinci eser, birincisinden az daha yenidir. Bu piyes, Türklerin Çin'e hücumları zamanından kalmadır."[82]

Refik Ahmet Sevengil, bu yazının çeşitli İstanbul ve Ankara gazetelerinde yayımlandığını ifade eder. Metin And, Refik Ahmet Sevengil'in de adı geçen eserden alıntıladığı bu yazının bilimsellikten uzak bir yazı olduğunu ileri sürer. Metin And, konuyla ilgili fikrini şöyle açıklar:

"Nikoliç'in; "bu bilgiyi Joseph Gregor'un bir genel tiyatro tarihi kitabından aldığını ve Gregor'un ise bu bilgi için hiçbir kaynak gösteremediğini; yalnız ağızdan bunu o sırada Viyana'da bulunan Münir Hayri Egeli'den duyduğunu bildirmektedir. İsa'dan iki bin yıl önce Türk'lerden ve Çin'de dramatik parçalardan söz açmanın ne denli bilim dışı bir görüş olduğunu belirtmek gereksizdir."[83]

Nikoliç'in; Joseph Gregor'dan alıntılayarak öne sürdüğü fikirlerin bilimsel kaynaklara dayanmadığını ifade eden Metin And; ancak Türklerin Çin tiyatrosu üzerine etkisi ile ilgili bilginlerin kanıtlar göstererek yaptığı araştırmaların varlığından bahseder. Profesör Eberhard, İÖ 206 – İS 220'de Han hanedanının Çin'de hüküm sürdüğü yıllarda ve daha sonraki T'ang çağında da Çin tiyatrosunun üzerine Türk etkisinden bahsetmiştir.[84]

---

[82] Refik A.Sevengil, "*Türk Tiyatrosu Tarihi I, Eski Türklerde Dram Sanatı*, Maarif Basımevi, İstanbul-1959, s.22-23, [(Nikoliç, M.M. (1935). "4000 Yıl Önce Türk Tiyatrosu", *Darülbedayi Dergisi*, İstanbul1 1935, s. 56.)]

[83] Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu, (Kukla-Karagöz-Orta Oyunu)…*, s.13.

[84] Gös.yer.

Metin And, Türklerde (Selçuklular) taklitli oyunların varlığı ile ilgili olarak Profesör Jacob tarafından edebiyat dünyasının dikkatine sunulan XII. yüzyılda Bizans prensesi Anna Komnena'nın *Aleksiyad* adlı eserinden bahseder.[85]

Türk tiyatro tarihinin çok eskilere dayandığını ileri süren Nureddin Sevin de Metin And'ın bahsettiği Bizans Prensesi Anna Comnena'nın kaleme aldığı *Alexiad* isimli eserden bahseder ve bu eserde Selçuklu Türkleri arasında yaşandığı ileri sürülen bir olayı ve bu olayın nasıl taklit edildiğini alıntılar:

> *"Sultan Süleyman'ın (1077-1086) plânları imparatora evvelce bildirilmiş olduğu için, onunla savaşta daha yakından boy ölçüşmek üzre Iconium'a (Konyaya) kadar ilerlemeyi düşündü; zira o şehir Kılıçaslan'ın sınırını teşkil ediyordu. Bunun için yabancı ülkelerden askerî birlikler ve çok sayıda ücretli kuvvet istedi. Ve her taraftan kendi ordusunu topladı. Bu iki kumandan birbirine karşı hazırlıklar yapıyorken, imparatorun ayağındaki illet tekrarladı ve her taraftan kuvvetler gelip duruyordu. Fakat yurtları çok uzak olduğu için toptan gelemiyor, parça parça geliyorlardı. Lâkin imparatorun ıstırabı onu yalnız plânlarını takipten alıkoymuyor, ona bir adım bile attırmıyordu. Yatağına esir olmaktan azap duyması, ayağındaki ıstıraptan ziyade Barbarlara karsı tasarladığı seferi ertelemek zorunda kalmasındandı. Barbar Kılıçaslan da bunu pekâlâ biliyordu. Ve bunun sonucu olarak bu arada bütün Anadolu'yu istediği gibi sildi, süpürdü ve Hıristiyanlar üstüne yedi defa saldırdı. O zamana kadar imparatorun ıstırabı hiç bu kadar ağır olmamıştı; zira evvelce ağrıları uzun aralıklarla gelirken, bu sefer hiç kesilmeden, sonsuz bir sancı halinde sürüp gitti. Şimdi Kılıçaslan'ın (1094-1107) maiyeti, bu ıstırabın gerçek bir hastalık olmayıp yalancıktan hastalanma olduğunu sanmışlar. Tereddüdün ve yüreksizliğin gut (nikris) perdesi arkasına gizlendiğini farz etmişler. Sarhoşken veya içkili şölenlerinde bunu kendilerine eğlence konusu haline getirmişler. Barbarlar (Yani Türkler) yaradılıştan hatip oldukları*

[85] Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu, (Kukla-Karagöz-Orta Oyunu)…*, s.15.

için, imparatorun ayağındaki ıstırap konusunda moralite muhavereleri düzmüşler. Zira Türkler imparatorun çevresindeki hekimleri ve kendisiyle meşgul olan kimseleri şahıslandırıp, imparatoru da ortalarında bir yatağa yatırarak bir tiyatro oyunu vücuda getiriyorlarmış. Bu çocukça eğlenceler Barbarları çok güldürüyormuş. Bu hareketler imparatorun gözünden kaçmadı; öfkesini artırdı ve onlarla tekrar dövüşmeye kışkırttı."[86]

Eserle ilgili tafsilâtlı bilgi de verdikten sonra bu oyunların Osmanlı sarayında yüzyıllarca süren surnâmeler başta olmak üzere diğer eğlencelerin de Anadolu'daki ilk örnekleri olma özelliği taşıdığını belirtir. Ayrıca:

"Kuvvetle muhtemeldir ki bu sekiz yüz yetmiş yıllık kol oyunumuz Osmanlı surnamelerinde gördüğümüz yüzlerce benzerleri gibi, manzum prelüdleri, epiloğları olan bol müzikli, şarkılı, kılıç kalkan oyunlu; muhavereleri nükte, cinas, telmih, tevriye ve tekerlemelerle bezenmiş derinliğine üç boyutlu bir kol oyunudur."[87] şeklinde tahminde bulunur.

Dinî nitelikli Alevî-Bektaşî semahları ve Mevlevîlerin semaları musikî ile raksın birlikte icra edildiği ayinlerdir. Bu ayinleri Türklerin anayurdu olan Orta Asya'daki İslâm öncesi Şamanizm ritüellerine benzeten ve bir tür onların devamı olduğunu iddia eden araştırmacılar da vardır. Türkler, Orta Asya'dan Anadolu topraklarına doğru yöneldiğinde eski kültür ve medeniyetini terk etmeyip onu İslâm dininin emir ve yasakları çerçevesinde kısmen kaynaştırarak ve bu yeni coğrafyadan

---

[86] Nureddin Sevin, bu eserden ilk kez İsmail Hami Danişmend'in Cumhuriyet'in 6406 sayılı nüshasında bahsettiğini söyler. Ve ilave olarak şu bilgileri verir yazdığı makalenin dipnotunda: *"İlk defa İ.H Danişmend tarafından Cumhuriyetin 6406 sayılı nüshasında bahsedilen bu eserin Rumca aslı ile İngilizce ve Fransızca tercümelerini Birleşik Amerika'da, Stanfort Üniversitesindeki Hoover kitaplığında gördüm ve oradan tercüme ettim. İngilizce tercümesi: Alexıad, By Princess Anna Comnena, translated by Elizabeth E. Dawes, published by K. Paul Trench, Trubner and Company Ltd. London, 1928 Book XV. Pp 390-391. Sayın Danişmend, oyunun ikinci Melikşah zamanında oynanmış olduğunu tahmin ediyorsa da ancak son kısmını nakletmiş olduğu için "followers" tabirinden bu hükme varmış olduğu anlaşılıyor. Halbuki Birinci Kılıçarslan zamanında olduğu yukarıki satırlarda açıkça görülüyor."* Nureddin Sevin, "Selçukluların Getirdiği Kol Oyunları", *Türk Dili (Tiyatro Özel Sayısı)*, Sayı 178, Ankara 1966, s.6748.

[87] Gös. yer.

da değişik argümanlar katarak yaşatmaya devam etmişlerdir. Anadolu'nun kadim kültür-sanat birikimi ve çok kültürlü coğrafyası, Türk milletinin göç yollarından getirdiği zenginliklerle birleşerek Türk kültür ve sanatının sağlam bir yapı temeline kavuşmasını sağlamıştır denilebilir.

Tiyatro, Osmanlılar döneminde -en kapsamlısı sarayda- doğum, sünnet ve düğünlerde düzenlenen eğlencelerle varlığını geliştirerek sürdürür. Bu tür eğlenceler başta İstanbul olmak üzere Osmanlı devletine önceden başkentlik yapan Edirne, Bursa ve şehzadelerin yetiştirildiği Amasya, Manisa, Trabzon gibi sancak veya vilayetlerde düzenlenmektedir. Bu dönemlerdeki tiyatronun içeriği genelde komikliklere dayanmaktadır. Ancak bu komikliklerde temel esas güldürmek ve güldürürken düşündürmek üzerine inşa edilmiştir. Oyunları oynayanlara "mudhik, mukallit, meddah" gibi isimler verilmektedir. Bu tiyatrolar klâsik "komedi" türüne benzer niteliktedir.

b. Kaynakları

Aziz çalışlar, Geleneksel Türk Tiyatrosunun kökenini tarih öncesinin tabiat tapınmalarına ve kutlama törenlerine, Orta Asya'dan gelen inançlara, Anadolu'da daha önce yaşamış toplum törelerine dayandığını ifade etmektedir.[88] Daha geniş ve sistematik bir bakış açısıyla Metin And, Türk dramatik sanatının kaynaklarını "yer, soy, imparatorluk, Batılılaşma ve İslâm" olmak üzere beş önemli etken üzerinde konumlandırmaktadır.[89] Bu tasnifin Geleneksel Türk Tiyatrosunun kaynaklarına inme ve detaylandırma adına daha dikkat çekici olduğu aşikârdır.

Yer bakımından, Türkler Anadolu'ya gelmeden önce bu coğrafyada çok zengin ve renkli bir medeniyet mevcuttur. Dünyadaki en eski uygarlıklardan olan "Akdeniz Uygarlığı"nın kuzeydoğu bölümü Anadolu'da kurulmuş ve varlığını kesintisiz olarak sürdürmüştür. Türklerin yeni yurdu Anadolu ve Yakın Doğu'ya özgü olan bolluk törenleri ve teatral etkinliklerin olmazsa olmazı olan tanrılara yapılan sunumlar hâlâ süregelmektedir. Bütün bu zenginlikler Türk kültürünün yeni baştan oluşumuna önemli katkılar yapmıştır denilebilir. Metin And, Anadolu'daki bu kültür

[88] Aziz Çalışlar, *age.,* s.241-242.
[89] Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu, (Kukla-Karagöz-Orta Oyunu)…, s.11.*

zenginliğinin özellikle Türk köylüsüne ve köy seyirlik oyunlarına olan katkısına dikkat çekmektedir.

İkinci etken olarak "soy" öğesini ileri süren Metin And, bir milleti diğer milletlerden ayıran ve ona kimlik veren en önemli etmenin dil olduğunu, Türklerin Orta Asya'dan Yakın Doğu'ya göçünde ve Anadolu'da var olma yolunda ayakta kalmalarını sağlayan yegâne değerin Türkçe olduğunu söyler. Bu düzlemde şunu da belirtmek gerekir ki birçok sosyolog ve halkbilimi uzmanı da kültürün en önemli taşıyıcısının "dil" olduğunu ileri sürmektedir. Türklerin Anadolu'daki kültürel kimliğinde Orta Asya'nın ve Şamanizm'in izleri güçlü bir şekilde varlığını sürdürmektedir. Bu etkiyi ve oyunlarla ilgili kaynak olma durumunu Metin And şöyle açıklar:

> *"Türklerin eski yurdu Orta Asya'nın ve Şaman inançlarının izlerine Anadolu Türklerinin kültüründe geniş ölçüde rastlanabilmektedir. Tarikat zikir, tören ve danslarında bile bu etkinin izlerini bulmaktayız. Belirli oyun türlerinin de Orta Asya'dan gelme oldukları belirli*dir. *Nitekim Orta Asya'daki iki kukla türü kol korçak (el kuklası) ve* Çadır Hayal *(ipli kukla) ile kuklanın Selçuk Türklerinde de varlığı, kesintisiz bir kukla geleneğinin Anadolu Türklerine uzandığı anlaşılır. Orta Asya'daki arkeoloji kazıları gitgide bu etkinin ipuçlarını ortaya çıkarmaktadır. Oyun sözcüğü bile gelişmesi bakımından Şamanlığa uzanmaktadır. Nitekim Şaman'ın türlü adları arasında, örneğin Yakut'ların kullandığı ad Oyun'du. Orta Şaman'a da Orta Oyun deniyordu. Oyun, yalnız Şaman'ın kendine değil fakat törenin tümüne de deniliyordu. Şaman bu törende dans ediyor, ses ve çalgı müziğine başvuruyor, yüz kaslarını kullanıyor, vantrilok gibi karnından ses çıkararak çeşitli sesleri taklit ediyor ve şiir okuyordu. Böylece bugün oyun sözcüğüyle tiyatro, dans ve çeşitli seyirlik oyunlarının ortak bir kökende toplânmış olması kolaylıkla açıklanabiliyor. Şamanlığın seyirlik köylü oyunlarında da görüldüğünü belirtmiştik. Bunu bir örnekle belirtelim. Kars'ta günümüzde de oynanan Köse oyunu şöyledir: iki oyuncudan biri üstüne kısa ak don üzerine ak bir koyun postu geçirmiş, sırtına da büyük bir kambur yapmıştır. At*

yerine geçmek üzere bacaklarının arasında bir sopa, elinde de kamçısı vardır, ikinci oyuncu birincinin kardeşidir, kılığı ona benzerse de sırtındaki post karadır, elinde de kamçı yoktur. Oyunun üçüncü kişisi kadın kılığına girmiş birinci erkeğin kızı, dördüncü kişi ise domuz olmuştur. Bar oynanırken 1. erkeğin kızını İkincisi kaçırır, bu yüzden ikisi arasında kavga çıkar, birinci erkek kardeşini öldürür. Ölüyü diriltmek için çeşitli girişimlerden sonra 1. erkek kamçıyı alıp yatan kardeşine vurarak onu diriltir. Hep birlikte dans ederler, sonra da domuzu vurup kendilerine şölen çekerler. Bu oyunda kamçı ile ölü diriltmek ilginçtir. Türklerin Şaman'a kam dediklerini biliyoruz. Kamçı da bu ilintiyi düşündürüyor. Kaldı ki şamanların da böyle kamçıları vardı. Ayrıca kamçıyı vurarak ölünün diriltilmesi şamanların iyi etmek görevlerine uyuyor. Bundan başka kardeşlerin birinin ak koyun postu, ötekinin kara koyun postu giymesi de gene şamanlığın bir kalıntısıdır. Şamanlar kimi yerlerde ak-kam, kara-kam diye ikiye ayrılırdı. Bir başka ayrıma göre ise ak şamana sagani bö. İyi şaman, kara şamana ise karain bö, kötü şaman denirdi. Oyunda da iyi kardeş ak, kötü kardeş ise kara posta bürünmüştür."[90]

And'a göre bir diğer etken ise imparatorluktur. Türk milletinin, Osmanlılar ile "Eski dünya"nın en stratejik bölgelerinde kurmuş olduğu imparatorluk, sınırları içinde yaşayan çok sayıdaki milletin ve etnik grupların birbirleriyle kültür alış verişinde bulunmasını sağladığı gibi bir imparatorluk medeniyeti ortaya konulmasına da vesile olmuştur denilebilir. Bunlardan özellikle Balkan milletleri, Ermeniler, Rumlar ve 15-16. yüzyıllarda İber yarımadasından kovulup Osmanlı imparatorluğu sınırları içindeki belli şehirlere yerleştirilen Yahudiler, hem geleneksel tiyatromuza hem de Batı tiyatrosunun ülkemizde gelişmesine önemli katkı sağlamışlardır. İleride daha kapsamlı bahsedileceği üzere özellikle Ermeni topluluklarının Batı tarzındaki modern tiyatromuzun gelişimindeki katkıları yadsınamayacak derecede önemli bir yere sahiptir.

[90]Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi,* Birinci Baskı, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1970, s.9.

Türk dram sanatının gelişiminde önemli etkenler sıralanırken İslâm'ı da kaydeden And; ancak bu öğenin olumlu değil olumsuz etkisine dikkat çekmektedir. Edebiyatımızın İslâm coğrafyası ve Müslüman milletlerle tanışması olumlu etkiyle neticelenmiş, özellikle klâsik edebiyatımız nazmın zirvelerini görmüş; fakat İslâmiyet'in resim, heykel ve tiyatro ile ilgili olarak ortaya koyduğu kıstaslar, bu sanatların ilerlemesinin önünde büyük bir engel olarak asırlarca var olmuştur. Ancak bu durum zamanla insan bedenini esas alan her sanat için genellemeye gitmiş bir uygulama olarak İslâm dünyasında yer almıştır. Aynı kısıtlama kadın konusunda da olduğu için tiyatronun gelişimi hiçbir dönem istenilen düzeye çıkamamıştır.

Modern Türk tiyatrosunun başlaması, yerleşmesi ve gelişmesi aşamalarının tamamında en derin ve önemli etkiyi batılılaşma olgusu yapmıştır demek mümkündür. Batılılaşma olgusunun siyasî, askerî, ilmî, sınaî ve edebî tesirleri bütün toplum hayatını kapsar. Tiyatro da bu etkiden hissesine düşeni alır.

c. Türleri

Kökeni İslâmiyet öncesine dayanan, varlığı günümüze dek süregelen köy seyirlik oyunları ve halk tiyatrosu Geleneksel Türk Tiyatrosunu oluşturan dramatik etkinlikler olarak gösterilmektedir. Aziz Çalışlar "Köy Tiyatrosu" diye adlandırdığı bu oyunları; köy seyirlik oyunları, sözsüz oyunlar, dramatik danslar ve kukla olarak adlandırır. Halk tiyatrosunu ise dramatik olmayan gösteriler ve dramatik gösteriler (seyirlik oyunlar) olmak üzere, iki gruba ayırır. Meddah, kukla, çengi, köçek, curcuna, orta oyunu, hokkabaz ve savaş oyunlarına, dramatik gösteriler öbeği içinde yer verirken çok çeşitlilik gösteren dramatik olmayan gösteriler (seyirlik oyunlar) ise, canını tehlikeye koyanlar, gözbağcılar, dansçılar, güç ve denge sanatçıları, hayvanla gösteri yapanlar, fişekle gösteri yapanlar gibi seyirlik tarzlarına ayırarak tasnif eder.[91]Çalışlar, bu oyunların 19. Yüzyıldan sonra Batı tiyatrosunun gelişmesiyle eski önemini kaybederek tuluat tiyatrosuna dönüştüğünü ileri sürmektedir. Metin And, Geleneksel Türk Tiyatrosunun türlerini 16. Yüzyılda yazılmış *Fütüvvetnâme-i*

[91] Aziz Çalışlar, *age.,* s.241-242.

Sultanî'yi kaynak göstererek iki ana bölümde toplamaktadır; "ehl-i sühan" ve "ehl-i bazî". Bunlardan birinci grubu söze dayanan oyunlar, ikinci grup olarak ise sözsüz oyunlar olarak tasnif etmektedir. Ayrıca sözlü oyunların her zaman dramatik olmayacağını, sözsüz oyunların ise içlerinden dramatik olanların olabileceğini ifade etmektedir. Sözsüz oyunlar olarak: "Canbaz, gözbağcılar (tasbaz, beyzabas, yumurtabaz, hokkabaz), efsunkûn, sihirbaz, şadırvanbaz, mührebaz, şubedabaz". Dansçılar: "Köçek, çengi, kasebaz, curcunabaz, mıtrakbaz cinaskeri." Güç gösterisi yapanlar: "Zorbaz, gürzbaz, çanakbaz, sinibaz, parand ebaz, şişebaz." Hayvanlarla gösteri yapanlar: "Maymunbaz, köpekbaz, ayıbaz, yılanbaz." Fişeklerle gösteri yapanlar: "Ateşbaz." Ayrıca Evliya Çelebi'den naklederek sözsüz oyun olabileceğini belirttiği pehlivan-ı kâğıtbaz, pehlivan-ı kumarbaz oyunları da vardır. Sözlü oyunların, sözsüz oyunlar kadar çeşitli olmadığını belirtmekle birlikte bunların hikâye anlatıcı türlerini, Orta Oyunu ve benzeri oyunların oyuncuları, Karagöz ve kukla oyunları, hokkabaz şeklinde adlandırmaktadır.[92] Bu oyunların dışında dramatik oyunlara "tulumbacılar ve savaş oyuncuları" nı da ilâve eder. Biz burada Geleneksel Türk Tiyatrosunun, Türk gösteri sanatında ve halkın hafızasında en çok yer eden hokkabaz, çengi (köçekler, curcunabazlar), meddah, kukla, Orta Oyunu, Karagöz, köy seyirlik oyunları ve Tulûat tiyatrosu üzerinde duracağız.

Evliya Çelebi, Seyahatnâme'de devrinin İstanbul'unda özel günlerde yapılan eğlenceleri anlatırken Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerini isim isim zikretmeden evvel, eğlencenin genel mahiyetinden şöyle bahseder:

> *"Osmanlı sultanlarının bir düğünü veya fetih şenliklerinde, [209a] ferman günlerinde ve başka ileri gelenlerin sünnet düğünlerinde iki, üç yüz adam, okuyucu, sazcı, çalıcı, raksçı, takdimci, defçi, güldürücü, taklitçi ve maskara yetmiş tastan geçmiş zehir gibi şehir oğlanları bir yere toplânıp anılan düğünlerde bir gün bir gece iki gün beş gün oynayıp her gecesine hane sahibinden bir kese kuruş alırlar. Düğünde mevcut bulunan dostlardan her oyun sırasmda def ile parsa edip sabaha dek bazı*

[92] Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu, (Kukla-Karagöz-Orta Oyunu)…*, s.29-30.

düğünde 1.000 kuruş toplar oyuncu üstadlar vardır. Onlar iki, üç yüz kimse olduğundan onlara kol derler, seyirlik kavimdir."[93]

Evliya Çelebi, bu kısa mukaddemeden sonra oyuncuları on iki kola ayırır ve bunları "*okuyucu, sazcı, çalıcı, raksçı, takdimci, defçi, güldürücü, taklitçi ve maskara"* gibi isimlerle tasnif eder. Ayrıca her bir kolu, en meşhur isimleri ve kol liderlerini de kısaca tanıtarak dile getirir.[94]

Türk seyirlik oyunlarının ortak özelliklerini (özellikle dramatik olanlarda) birkaç maddeyle ifade etmek mümkündür:

1. Türk seyirlik oyunlarında, taklit önemli bir yer tutar. Taklit, çatışma ve kişileştirme yöntemi olarak kullanılır. Pertev Naili Boratav bu oyunlardaki taklidin önemini şu sözlerle ifade eder: *"Taklit kelimesi bu sanat geleneğinde, temsil (representation) anlamını almıştır; filan oyunun taklidi, onun temsil edilmesi, oynanması demektir; bir de aktörün türlü şiveleri ve karakterleri tıpkısı tıpkısına canlandırması anlamında taklit onlarda ortak bir niteliktir: karagözle Orta Oyununda Acem, Kastamonulu, Tiryaki, Çelebi, Frenk... taklidi gibi*."[95] Ayrıca, tipleştirmeye yer verilir.
2. Oyunlarda karşıtlıklardan yararlanılır. Bu karşıtlıklar kullanılarak nükte yapmak mahareti gösterilir. "Dişi konuşan" diye adlandırılan kişi karşısındakine nükte yapma fırsatı verir, lâfı, söyleşmeyi açar. Buna Tulûat tiyatrosu ağzında "anahtar vermek" denir.
3. Oyunlarda dans, müzik, şarkı, şaklabanlık ve soytarılık birbirine karışmış vaziyettedir. Oyunların hemen hepsinde müzik, dans ve şarkıya fazlasıyla yer verilmiştir.
4. Oyunların birbiriyle iç içe olarak oynandığı görülmüştür; Karagöz oynatanın meddahlık veya hokkabazlık ettiği, Orta Oyununa çıktığı çok görülmüş, pek çok seyirlik oyun içinde başka seyirlik oyunlara yer verilmiştir.

---

[93] Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, Haz. lar: Seyit Ali Kahraman-Yücel Dağlı 1. Cilt, 2. Kitap, 5. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003, s.646.
[94] Evliya Çelebi, *age.*, s.647-648.
[95] Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Halk Edebiyatı,* Birinci Baskı, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1969, s. 198 - 200.

5. Oyunlarda yazılı metin olmayıp doğaçlama olarak oynanmıştır. Ayrıca sahne, perde gibi modern tiyatroda bulunan birçok özellik bu oyunlarda yer almaz.
6. Sözlü oyunlar, gerçekçiliğe, özdeşleşmeye dayanmayan kişileştirmeye başvurması, her yönüyle "açık biçim" ve "göstermeci tiyatro" özellikleri taşıdığı görülür. Bu bakımdan soyutlama ön plândadır. Oyunlarda aksiyona fazla yer verilmez ve oyunlarda organik bütünlük bulunmaz. Oyunlar kısa olay hattâ ikincil olaylardan oluşur.
7. Bu oyunlar toplumun kültür seviyelerine devrinin şartlarına sıkı sıkıya bağlıdırlar. Köylü oyunları köy ortamının, meddahlık, Orta Oyunu ve Karagöz ise Osmanlı şehir ortamıyla birlikte etnoğrafik yapının özelliklerini içinde barındıran ve bu şartlar içinde doğup gelişmiş olan oyunlardır. Şartların değişmesiyle oyunlar da değişmeye hattâ zamanla büsbütün kaybolmaya başlamıştır.

- **Hokkabaz**

Türkçede gösteri tanımı olarak oyun kelimesi kullanılır. Oyun hem dram eseri, hem piyes, hem de hokkabazlık, vakit geçirmek için oyun, komedi, dans, müzik, fıkra manasına gelen bir kelimedir. Oyuncu ise hem oyunu yürüten kişi, hem düzenbaz, üçkâğıtçıdır. Yakutlarda "*oyun"* kelimesi şamana dair bir terimdir.

Sözlük anlamı oyunbaz, hilekâr, hileci anlamına gelen hokkabaz, dar anlamda hokkalarla (Hokka: İçine mürekkep konan madenî, cam veya topraktan yapılmış küçük kap.)[96]oynayan, kısacası hokkaların altına koyduğu yuvarlakları yok eden, çoğaltan, onlara yer değiştiren gözbağcıdır. Hokkabaz oyununda en önemli özellik, el çabukluğudur. Oyunun temeli de el çabukluğu üzerine kurulmuş bir nevi göz yanıltmaca gösterisi şeklindedir denilebilir. Araştırmacılar hokka oyunu ve gözbağcılığın kökeninin çok eskilere gittiğini, Türkiye'ye XV. ve XVI. yüzyıllarda İspanya ve Portekiz'den gelen Yahudiler eliyle girdiğini, ancak Türkiye'de bu sözlü ve söyleşmeli niteliği kazandığını ileri sürmektedirler. Bu yönüyle Türk hokkabazlığı

[96] Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 31. Baskı, Aydın Kitabevi, İstanbul 2015, s.448.

bütün dünyadan farklı bir özelliğe sahip olmuştur demek mümkündür. Çünkü Türk hokkabazlığında, el çabukluğundan çok, dil çabukluğu gerekmektedir. Oyunun en önemli bölümü olan "söyleşme", asıl oyunları yapan ve adına "Usta" denilen Hokkabaz'la onun oyunlarını bozmaya çalışan veya onu beceriksizce taklit etmeye çalışan Yardağı arasında geçer. Hokkabaz oyunundaki Usta; davranış, giyim ve konuşma yönüyle Orta Oyunundaki Pişekâr'a benzer. Onun da elinde bir şakşak bulunur. Bu oyunda seyircinin tüm dikkati hokkabaz ustasının gözbağcılık ve hüner gösterisiyle karşılıklı söyleşmeye çekilir. Hokkabaz ustası, söyleşmede oyunun hem hilesini hem de püf noktasını örtmeye çalışan bir rol üstlenir. Bu söyleşme bir giriş (girizgâh) ile söyleşme (muhavere) den oluşur; bu arada hünerler de gösterilir ve sonunda tıpkı öteki seyirlik oyunlarda olduğu gibi bir bitiş söyleşmesiyle sona erer. Hokkabazlığın veya gözbağcılığının taşbazlık, şadırvanbazlık, şu'bebazlık, mührebazlık, beyzabazlık, yuvarlakbazlık gibi türleri vardır. Hokkabaz ustaları çoğunlukla Yahudi olup aynı zamanda bu sanatkârlar Kukla oyunu da oynatmışlardır. Hokkabazlıktaki söyleşme bölümü ve biçimi Karagöz ve Orta Oyunundaki söyleşmeye çok benzemektedir denilebilir. Hokkabaz oyununu Musahipzade Celâl, şu şekilde anlatmaktadır:

> "*Bu Musevî'lere mahsus bir sanattı ve sekiz on kişiye münhasır gibiydi. Portakal-oğlu, Karanfil-oğlu, Yaprakçı-oğlu, Bezaz-oğlu, Endam-oğlu, Çiçekçi-oğlu gibi meşhurları vardır. Yalnız Karanfil-oğlu denilen Ermeni olup yardakçısı Musevî idi, Usta alelâde kıyafetle elinde pastaf dedikleri şakşak ile hareket eder, yardağı başına siyah çuhadan "kaveza" giyerdi. Bu kavezanın tepesinde büyücek kırmızı renkte yuvarlak bir tepecik vardı. Yardak, allı güllü döşemelik basmadan, geçme uzunca bir mintan ve şalvarımsı bir pantolon giyerdi. Bunlar ekseri sünnet düğünlerinde icra-yı sanat ederlerdi. Sünnet düğünlerinde kalan sedirlik kumaştan mamul, alt tarafı içeriye, üst tarafı dışarıya çıkık bir perde içersine usta girer, perdenin dışında elinde şakşakla yardakçı oturur. Usta, ağzına aldığı düdükle, cırlak bir ses çıkararak siyah ipliğe*

dizili kuklaları oynatırdı. Bu arada da yardakçı kuklalarla konuşur, kavga eder, suratına çarpanları şakşağıyla döverdi."[97]

Hokkabaz oyunu genellikle şu şekilde icra edilmektedir: Oyunu oynatan hokkabaz ortaya bir masa getirir, üzerine bir örtü örter, üç sandalye dizer. Biri düz giyinmiş, biri kova şalvarlı, beli kuşaklı, başındaki fesin üzerine siyah hafif bir sargı sarılmış, bir elinde "pastav" (şakşak) vardır. Birincinin omuzunda takım cilbendi, üçüncünün başında "kaveza" dedikleri aşağısı dar, yukarısı geniş, tepesi bezden yapılmış bir toplu külâh, beş on parçadan yapılmış mintan ve ona uygun şalvar gibi koca bir don, elinde tef vardır. Hep birden meydana, doğruca masanın başına gelirler. Pehlivan denilen hokka ustası, iki yamağın arasında durur. Büyük bir şeytanminaresinden düdük ile birkaç teneke tepsiyi masaya bırakırlar. Ellerini kaldırarak hep birden dua eder gibi yapar, ellerini yüzlerine sürerek önce şarkıya sonra oyunlarına başlarlar:

Yamak - Ama benim pehlivanım
Usta - Ve buyur benim pehlivanım
Yamak – Usul benden, marifet senden, başlayalım.

Oyunlarının sonunu da aşağıdaki gibi bitirirler: "*Hoş olsun pehlivanım, bu fasılda tiz kurtuldun elimden, bundan sonraki fasıllarda elbette elime geçeceksin, o zaman kozumuzu pay ederiz."* (Dört yana selâmlar vererek, cilbendi omuzlayarak geldikleri gibi meydandan çıkarlar.)[98]

- **Çengi:**

Sözlük anlamına göre çengi, çeng denilen telli çalgıyı çalana verilen ad veya oyuncu, dansçı, komedya oyuncusu demektir. Sonraları bu tanım anlam daralmasına uğramış ve çengi yalnız kadın oyuncular için kullanılmış; erkek oyunculardan etek giyen, saçlarını uzun bırakan dansçılara köçek; şalvar ve başlarına sivri külâh giyen

[97] Musahipzade Celâl, *Eski İstanbul Yaşayışı*, Türkiye Yayınevi, İstanbul 1946, s.69.
[98] Metin And, a*ge.*, s.54-55,

dansçılara ise tavşan veya tavşan oğlanı denmiştir. Metin And, köçek, çengi ve curcunabazların tıpkı bale sanatı gibi dramatik yanı da olan sahne dansına yakın olduğunu ifade eder. Eski yüzyıllarda büyük bir sanat değeri taşıyan bu türler zamanla yozlaşmış ve kaybolmuştur. Bu oyunlar çeşitli adlarla ifade edilmiştir: Çengi, köçek, rakkas, tavşan (veya tavşan oğlanı), kâsebaz, curcunabaz, rakkas, rakkas beççegân, çegânebaz, çarparezen, beççe, matrakbaz gibi… İlk başlarda kadın erkek ayırımı yapılmadan bütün dans edenlere, taklitli oyunlar yapanlara "çengi" denilmekteydi. Bunların dans ederken ellerinde müziğe tartım vuran zil, çegâne, çarpara gibi çalgılar olduğu gibi kimi de dans ederken parmaklarının ucunda çini tabakları fırıl fırıl döndürürler ki bunlara da kâsebaz denilmektedir. Kaba, gülünç giyimli, gürültücü dansçılara curcunabazlar denir. Curcunabazların yüzlerinde çirkin, tuhaf maskeler bulundurmaktadır. Curcunabazların cin askeri denilen bir çeşidi vardı ki onların oyunlarında dans ile güldürü birbirine girmiş olarak görülmektedir. Bütün bu karakterler ve oyuncular bir araya gelerek küçük komedyalar, özellikle karı koca aldatması üzerine oyunlar çıkarmaktadırlar. XVIII. yüzyıla gelinceye dek canlı oyuncularla yapılan gösterilerin çoğu böyle dansla yapılan sözsüz oyunlardı. Bu bakımdan bu oyunlar bir nevi Türk tarzı bale gibi görülebilir. Bu oyunlarda görev alan oyuncuların çoğunun ahlâkî yönden zaaflı olduklarını ileri süren araştırmacılar, bu özellikleri yüzünden XIX. yüzyılın ortalarında Türkiye'den ayrılmak zorunda bırakılmışlar, onların yerini ise bozulmuş danslar almıştır. Günümüzde Anadolu'da bazı köylerde düğün ve derneklerde bu mesleği icra eden köçeklere rastlanmaktadır.

- **Meddah:**

Medh kökünden gelir ve sözlük anlamı; daha, pek, en, çok medheden şeklindedir. Ayrıca taklitler yaparak, hikâyeler anlatıp halkı eğlendiren kimsedir.[99] Kahvelerde, (yazın mesirelerde, arsa ve bahçelerde) gösteri yapan bu sanatçılara meddah; saray ve konaklarda ise *nedîm* adı verilmiştir.[100] Ayrıca bu sanatçılar için saray ve konaklarda *kıssahan* terimi de çok sık kullanılmıştır. Meddah bir anlatı türü olmakla birlikte içinde söyleşmeli, taklitli, ses değiştirerek kişileştirmeli kesimler yerleştirildiği için dramatik türden sayılmaktadır.

[99] Ferit Devellioğlu, *age.,* s.713.
[100] Ferit Devellioğlu, *age.,* s.977.

Meddah veya dramatik hikâye anlatıcısı olarak bilinen bu türün İslâm ülkelerinde çok yaygın şekilde bulunduğunu birçok sanatçı teyit eder. Ortak İslâm kültür coğrafyasındaki edebiyatlarda "tahkiye" etme geleneğinin çok güçlü olması meddahlık geleneğinin hem uzun yaşamasını hem de daha geniş insan kitlelerine ulaşmasını sağlamıştır. "Tahkiye" yani hikâye etme geleneğini Türk edebiyatında en güçlü şekilde temsil eden sanatçılar meddahlarla birlikte Âşık Tarzı Türk Şiirinin temsilcileri olan "Saz Şairleri"dir denilebilir. Ahmet Kabaklı, "*boy boylayan, soy soylayan"* Dede Korkut'u Türk meddahlarının pîri olarak kabul eder.[101] Bu türün evveliyatını Orta Asya'daki "*şaman-kam-baksı-olur"* tiplemesine götürmek de mümkündür. And, Araplarda anlatı türünde dramatik biçime en yakın olanın *makaame;* İranlılarda ise *efsâne-gûyan, kıssahan, nakkal, Rûzehan, perdedarî* gibi türler ve bunları icra eden sanatçıların varlığından bahseder. Meddahlık, repertuvarı en geniş olan Geleneksel Türk Tiyatrosu türü olarak kabul edilmektedir. Meddahlık, yalnız güldürü türü olarak çok kapsamlı bir gösteri sanatıdır. Türk Halk edebiyatındaki halk hikâyeleri masal ve efsanelerin yanı sıra Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sindeki manzumeler meddahlık geleneğine katkı sağlayan ve daima onu canlı tutan önemli edebî kaynaklardandır. Diğer yandan, İslâm kaynaklarından dinî konular, Seyyit Battal Gazi, Kerbelâ olayının çeşitli dramatize şekilleri, Hazret-i Hamza'dan, Hazret-i Ali'den gelen konular, İran kaynaklarından efsaneler, destanlar, *Şehnâme'*deki mitler işlenmektedir. Bunların yanı sıra Tanzimat'ta romanlarda, Meşrutiyet'te de tiyatro oyunlarında dahi meddahlarca söylenmiş veya meddahlık geleneğinden bir hayli yararlanılmıştır denilebilir. Karagöz ve Orta Oyunundan ayrı olarak üslûbu hep güldürücü olmayıp seyircide merak, geciktirim, acıma, cinsel duygular, korku, yiğitlik gibi duyguları da uyandırmaktadır. Eski meddahlar hikâyelerini öyle ustalıkla anlatırlarmış ki kimi kez bir kahve halkı hikâyede iki hasım gibi iki kesime ayrılır, o esnada bıçaklama olaylarına bile rastlanırmış.[102]

Meddahlar sanatlarını icra ederken yalnız Osmanlı ve İslâm coğrafyasında konuşulan çeşitli ağızları değil; insan dışındaki hayvanların, tabiatın ve cansız nesnelerin çıkardığı sesleri de taklit ederler. Meddah, aksesuar olarak veya sanatını

[101] Ahmet Kabaklı, *age.*, s.453-459.
[102] Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi…*, s.36-38.

icra etmek için iki şey kullanır; boynuna doladığı mendil ve elinde tuttuğu sopa. Bu iki araçtan mendili temsil ettiği oyuna göre çeşitli şekillerde kullanır; elindeki sopayı ise bir orkestra şefinin elindeki yay veya çubuk gibi kullanarak oyunu ve izleyiciyi âdeta onunla yönetir. Meddahların, sopaların yanı sıra saz, rebap ve ud gibi gerçek enstrümantaller kullandığını ileri süren araştırmacılar da vardır. Meddahlar hikâyelerine, diğer Geleneksel Türk Tiyatrosunun türlerinin çoğunda olduğu gibi, şiirler, tekerlemeler, kalıplaşmış sözler okuyarak başlarlar. And, bu şekilde başlamakla hikâyenin bir ders verme ve ibret alma gibi yanının bulunduğunu, hikâyedeki olay ve kişilerin gerçek olay ve kişilere benziyorsa, bunun bir rastlantı olduğunu söyler. Meddah, gösterisini tamamladığında özür diler, oyundan çıkarılabilecek dersi veya ibreti, gelecek hikâyesinin adını ve nerede icra edeceğini söyler.

Meddahların çoğu, diğer geleneksel türlerde olduğu gibi, sanatlarını doğaçlama olarak icra ederken, ellerinde yazılı hikâyelerle çıkıp bunları gösterisine uygun bir şekilde sunanların olduğunu da bazı araştırmacılar dile getirmektedir. Meddahlar, seyircinin duygu atmosferini iyi bilen, onları meraklandırmayı, ilgilerini sürekli ayakta tutmayı başarabilen, anlatım sırasında durgunluk yaşanınca hikâyeyi bir süre keserek, gerekirse devam etmeden önce para toplayan kabiliyetli kişilerdir.

Şükrü Elçin, meddahların dramatize yapma yeteneğiyle birlikte dili kullanmadaki maharetine dikkat çeker:

> *"Meddah, hikâyesinin kahramanlarını kendi muhitlerinin dilleri ve şiveleri ile konuşturan insandır. Bu konuşmaları arka arkaya, hata yapmadan ve zaman kaybetmeksizin yürütme kabiliyetine sahip meddah Karagöz ve Orta Oyunu'nda yer alan yerli Türkleri mesela, Kastamonuluyu, Kayseriliyi, imparatorluğumuza dâhil, Arab'ı, Arnavud'u, Ermeni, Rum, Yahudi gibi azınlıkları; İstanbul'un muhtelif tiplerini, mirasyedi, zübbe, muhtekir, fahişe vb. dramatik bir sahne halinde ortaya koyar."*[103]

[103] Şükrü Elçin, *Halk Edebiyatına Giriş,* 8. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s.672-673.

Nihat Sami Banarlı, meddahlıkla beraber meddah seyircisindeki Türkçenin inceliklerini bilme ve mizahı anlama kabiliyetinin üstünlüğünü vurgular:

"Meddahlar bilhassa Osmanlı İmparatorluğu dâhilinde yaşayan Arab, Acem, Arnavud, Kürd, Laz, Rum, Ermeni, Yahudi v.b. zümrelerinin bu topluluk içindeki hayatlarını ve tipik taraflarını kuvvetle karikatürize ediyorlardı. Onları her hangi bir vak'a etrafında toplayıp konuşturarak, bilhassa Türkçeyi telaffuz ederken düştükleri tuhaflıkları sahneye getirip kuvvetli tipler yaratma hünerleri gösteriyorlardı."[104]

Ayrıca Banarlı, aşağıdaki ifadelerle modern Türk tiyatrosunun, Geleneksel Türk Tiyatrosu geleneğiyle sağlam bir alt yapı temeli üzerine inşa edileceğine dikkat çekmektedir.

"Meddahlar aynı zamanda bir gün kurulması mukadder Türk Sahnesi'nin ne gibi yerli ve milli unsurlardan terekküb edilebileceğine dair kuvvetli fikir verecek bir zemin hazırlıyordu. Karagöz'ün ve Orta Oyunu'nun da İştirak ettiği bu çizgilerde meddah ananesinin bize miras bıraktığı bir hakikat de şudur ki, zeki Türk halkı, kendi âdet ve ananelerini, inanış ve yaşayışını, kendi Türkçesini, kısaca kendi hayat düzenini, üstün ve tabii buluyor ve bütün bu hususlarda kendine benzemeyenlere tam bir mizah ve satire çizgisi içinde dikkat ediyordu."[105]

- **Kukla:**

Yapma bebeklerin oynatıldığı oyun olarak bilinmektedir. Kukla kelimesinin etimolojisi ile ilgili bilgiler henüz netleşmemiş olup ve bu bahiste çeşitli görüşler vardır:

"Kelimenin Çinceden, Japoncadan, Çingeneceden, Rusçadan gelebileceği ileri sürülmüştür. Kuklalar oynatılış biçimlerine göre

[104]Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II*, Milli Eğitim basımevi, İstanbul 1983, s.1002.
[105] Gös. yer.

değişik adlarla tasnif edilmiştir. Bu tasnifler genellikle şu şekilde adlandırılmaktadır: 1. El kuklası: Ayakları olmayan, alttan içine el sokularak oynatılan kukla türüdür. 2. İpli kukla: Oynak eklem yerlerinden üstten iple hareket ettirilen kukla türüdür. 3. Araba kuklası: Bir arabanın içinde aşağıdan oynatılan kukla türüdür. 4. İskemle kuklası: Bir sehpaya iliştirilmiş olan ve sınırlı hareket olanağı olup yalnızca dans edebilen kukla türüdür. 5. Değnekli kukla: Eklemleri alttan değneklerle hareket ettirilen kukla türüdür. 6. Dev kukla: İçine adam girerek oynatılan büyük kuklaya denir."[106]

Bunlardan başka çeşitli kaynaklarda *ayak kuklası, yer kuklası* deyimlerine de rastlanmaktadır.

Kuklanın kaynakları ile ilgili bilgiler farklıdır. İlk başlarda MÖ 1000 yıllarında Çin'de görüldüğü söylenmekle birlikte son dönemlerde kuklanın asıl kaynağının MÖ 3.yüzyılda Hindistan olduğu bilgisi kesinlik kazanmıştır. Hindistan'dan MS 5. yüzyılda Okyanusya'da Endonezya-Java'ya, MS 7. yüzyılda Çin'e ve sırasıyla Kore, Japonya ve İran'a geçtiği kabul edilmektedir. İran'da uzun bir kukla geleneği olup bu geleneğin Türkiye kukla geleneğine etkisinin de olduğu kabul edilmektedir. Kukla ile birlikte Türk tiyatrosu üzerine inceleme ve araştırma yapanların birçoğuna göre Anadolu'da, bir Türk tiyatrosunun varlığının Selçuklular döneminde başladığı fikri hâkimdir. Bu bilgi Türk tiyatrosunun kaynakları ile ilgili verilen kısımda zikredilmiştir. Birçok araştırmacıya göre bu bilgileri verilen tiyatro türünün bir Orta Oyunu olduğu yönündeyken daha sonra bu türün bir kukla oyunu olduğu şekliyle kabul görmüştür. Bizans imparatorunun dramatize edildiği bilinen oyundan başka Nihat Sami Banarlı, XIII. yüzyıl şairlerinden Sultan Veled'in Farisî Divan'ındaki konu ile ilgili mısrasını da kukla oyununun varlığına delil olarak göstermektedir. Bu mısra, *"Çerh ü zemin çü hayıne vü halkan çü hi'betan"* şeklindedir:

"Eski Türklerin ve bu arada Özbek Türklerinin yakın zamanlara kadar kukla oyununa Çatır Hayal dedikleri bilinir. Sultan Veled'in

[106] Aziz Çalışlar, *age.*, s.383.

mısrasındaki, "yerle gök çadır gibi ve halk da oyuncular (kuklalar) gibi" deyişi bu asırda Anadolu'da kukla oyununun varlığına hattâ yaygın bir oyun olduğuna delildir. Orta Oyunu ile kukla oyununun yaygın olduğu bir Türk çevresinde, eski Şark dünyasında öteden beri mevcudiyeti bilinen Gölge Oyunu' nun da bulunması, bu sebeple mümkündür."[107]

Nihat Sami Banarlı'nın kukla oyunlarını Türklerin Orta Asya'dan getirdiğine dair görüşünü birçok araştırmacı teyit etmektedir. Nitekim Metin And'ın bu konudaki fikri Banarlı'yla benzerlik arz eder:

"Zaten Türkler kuklayı Anadolu'ya gelmeden biliyorlardı. Orta Asya'da belli başlı iki kukla türü vardı: Kol Korçak *(el kuklası) ve* Çadır Hayal *(ipli kukla). Ayrıca gölge oyununu bilmeyen İran'da da zengin kukla geleneği bulunmaktadır: Lu'betbâzî, Pehlevan Keçel, Hayme-i Şebbazî (ipli kukla), Humbâzî, Arûsek gibi. İranlılar eskiden kuklacı için perdedâfî, görüntüler karşılığı* suret *sözcüğünü kullanıyorlardı. Türklerde kuklaya, kukla denilmesi ancak 17. yüzyılda başlamaktadır."*[108]

Türk Kukla oyununun gelişim süreci XVIII. yüzyıla değin olağanüstü denilecek seviyede iken bu tarihten sonra Batı etkisine girdiği görülür. Batı tekniğinde kuklayı ilk kez III. Ahmet çağında Paris'e giden Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin yanında bulunan birisi getirmiştir. Ancak ipli kuklada en büyük etkiyi XIX. yüzyılın sonlarına doğru İstanbul'a birçok kez gelip temsiller vermiş, tanınmış İngiliz kuklacısı Thomas Holden yapmıştır. Türk sanatçılarından Halim Bey, Emin Bey, Cemil Mehmet Bey, Holden'in kukla tekniğini Türkiye'ye uygulayarak temsiller vermişlerdir. Günümüze kadar ipli kuklalara Holden Kuklası denilegelmiştir.

Diğer Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerinin birçoğunda olduğu gibi kukla tiyatrosunun metinleri ile ilgili de yeterli kaynak mevcut değildir. Belirgin kişileri ve

---

[107] Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II…*, s.732-734.
[108] Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu, (Kukla-Karagöz-Orta Oyunu)…*, s.81-106.

oyun dağarcığı üzerine bilinen tek kukla türü XIX. yüzyılda Tulûat tiyatrosundan etkilenen el kuklasıdır. El kuklasının başkişileri İbiş ile İhtiyar'dır. Bu kukla oyununun bazı metinleri yayımlanmıştır.

- **Orta Oyunu**

Geleneksel Türk Tiyatrosunun bir türü olan Orta Oyununa; Kol Oyunu, Meydan Oyunu, Meydan-ı Sühan, Taklit Oyunu ve Zuhûri Oyunu gibi adlar da verilmiştir. Orta Oyunu gelişimini 19. yüzyılda tamamlayarak kesin biçimini almıştır. Orta Oyunu adının ilk kullanıldığını bildiren belge olarak 1834 yılında Saliha Sultan'ın düğününü anlatan Surname bilinmektedir. 1839'dan sonra Orta Oyunu'nun tiyatro sahnesinde de görülmeye başladığını ifade eden değişik kaynaklar vardır. XIX. yüzyılın sonlarında Orta Oyunu Tulûat tiyatrosuyla kaynaşma ve birleşme eğilimine girer. Pertev Naili Boratav bu durumun müspet ve menfî olarak iki yönlü bir şekilde gösterdiğini belirtir: *"Türk Tulûat tiyatrosunun gelişmesinde Orta Oyununun şüphesiz çok etkisi olmuştur; ama Orta Oyununun yozlaşması ve nihayet olup gitmesinde de Tulûatın rolü büyüktür."*[109] Her iki tip oyuna karşı 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türk edebiyatını temsil eden ünlü yazarlar (Namık Kemal vb. gibi) cephe almışlar, metinli, Batı tipi, gerçekçi tiyatroyu savunmuşlardır.

Orta Oyunu'nun başkişilerinden olan Pişekâr, Karagöz oyunundaki Hacivat gibi oyunu başlatır ve bitirir. Pişekâr'ın başında dilimli bir kavuk, sırtında kürkle çevrilmiş cüppe, altında çakşır, ayaklarında mest, elinde şakşak bulunur. Kavuklu da Karagöz'e eşdeğerdir. Daha eski kaynaklarda Kavuklu'nun adının Nekre olarak geçtiği söylenir. Oyunun en komik kişisidir. Kavuklu'nun güldürüsü yanlış anlamalar üzerine inşa edilir. Hem Pişekâr'ı hem de izleyiciyi anlaşılma konusunda uğraştıran bir tip olarak yer alır. Kavuklu'nun kostümü dilimli kavuk, abani sarık, kırmızı çuhadan cüppe ve çakşırdan oluşur. Ayağına da çedik giyer. Bu baş tiplerin dışındaki diğer önemli tipler; Zenne, Zenci Halayık (Kayarto), Hırbo, Tuzsuz, Matiz ve daima dokunulmazlığı olan Kambur'dur (Denyo, Cüce). Bunlardan başka azınlıklar,

[109] Pertev Naili Boratav, *age.*, s.225-230.

Frenkler, Taşralılar kalıplaşmış tipler olarak aynı Karagöz'de olduğu gibi bulunurlar. Araştırmacılar Orta Oyunu'ndaki şahıs kadrolarını Karagöz'de olduğu gibi sosyal-psikolojik birer kavram olarak ifade ederler. Yani insanın kendisine has duyuş, düşünüş ve duygulanışlarını değil, bir sosyal durumun duyuş, düşünüş ve duygulanışlarını dile getirirler. Bu sebeple oyunlar kişiyi tenkitten çok topluma dönük sosyal tenkide daha uygundur. Bu yönüyle Orta Oyunu bir sosyal algı ve tenkit teması üzerine inşa edilmiştir denilebilir. Orta Oyunu'nun usta çırak geleneğine göre yetişmiş sanatçılar tarafından devam ettirilirken kişilerin esnaf grubundan olması ve yardımcı oyuncuların azınlıklardan seçilirken başoyuncular olan Pişekâr ve Kavuklu'nun sürekli Türk olması kayda değer bir özelliktir.

Orta Oyunu, çok aktörlü ve çalgılı bir oyun olarak tanımlanmaktadır. Çalgı, oyuna giren oyuncuları haber vermede kullanılan bir araç olarak Karagöz oyunundaki ile benzerlik göstermektedir. Orta Oyunu, izleyicilerle çevrili bir alanda herhangi bir metne dayanmaksızın doğaçlama olarak oynanmaktadır. Oyunun oynandığı bu alana "*palanga*" veya "*meydan*" adı verilmiştir. Ayrıca kahvehane, han ve kervansaray gibi kapalı yerlerde de oynanmıştır. Erkek izleyicilerin oturduğu yere mevki, kadın izleyicilerin oturduğu yere kafes adı verilmiş ve bu iki bölüm arası ip gerili kazıklarla veya parmaklıkla ayrılmıştır. Çalgıcılar erkeklerin olduğu bölümün önünde yer almaktadırlar. Oyuncuların kıyafetlerini değiştirdikleri odaya "pusat odası" denilmekte olup oyuncular sahneye de bu odadan geçmektedirler. Orta Oyununda sahne olarak kabul edilen yerin boyutları aşağı yukarı 1,5-2 metre yüksekliğinde ve 60-65 metre ebatında, yuvarlak veya yumurtamsı bir alandan ibarettir. Çalgı takımı en azından bir zurna ile bir çifte-naradan (nefesli ve vurmalı çalgılar) oluşmaktadır. Dekor için ise başlıca iki nesne vardır: Birincisi, oyun yerinin sağ tarafında "Yeni-dünya" denilen ve evi temsil eden paravanımsı bir şey, ikincisi de "dükkân" denilen, daha kısa boylu, iskemlemsi bir şeydir. Oyunların hemen hepsinde, evin de, dükkânın da, oyunun akışına hareket noktası olacak nitelikte önemli rolleri vardır. Oyunun konusuna göre bazı dekorlar ve döşeme araçları kullanıldığı da olmakla beraber bunlar mecburi olmamıştır. Orta Oyunu dört bölümden oluşur ve bu bölümler şu şekilde icra edilir:

1. **Giriş (**Öndeyiş): Zurnanın Pişekâr havası çalmasıyla Pişekâr sahneye gelir, halkı selâmladıktan sonra zurnacıyla konuşur ve oyunun adını bildirir. Bundan sonra zurna Kavuklu havasını çalar, Kavuklu ile arkasında kendi gibi giyinmiş cüce veya kambur, Kavuklu Arkası gelir. Kimi oyunda daha önce Zenne takımı veya Çelebi'nin gelip Pişekâr'la konuştukları bir sahne vardır. Kavuklu ile Kavuklu Arkası ("*Kavuklu'nun ardından gelen cüce tipi. Kavukluyu kızdırmaktan hoşlanan sevimsiz bir tiptir. Gölge oyunundaki özdeşi Beberuhi'dir*."[110]) arasında kısa bir konuşma geçtikten sonra Pişekâr'ı görünce korkup birbirlerinin üzerlerine düşerler.
2. **Muhavere (**Söyleşme - Arzbar - tekerleme)**:** Kavuklu ile Pişekâr arasında bir çene yarışıdır. Bu bölümde zurnacı Kavuklu havasını çalar, Kavuklu ile Kavuklu Arkası konuşarak sahneye girerler. Pişekâr'la Kavuklu'nun konuşmaları iki bölümden oluşur: Birincisi, Karagöz muhaveresine benzeyen Pişekâr'la Kavuklu'nun birbirine tanıdık çıkmasıyla başlayan tanışma konuşması ve birbirlerinin sözlerini ters anlama gibi güldürücü söylem anlamındaki "arzbâr" akabinde ise oyunun en önemli bölümü olarak kabul edilen "tekerleme" gelir. Tekerlemede Kavuklu, Pişekâr'a başından geçmiş gerçeküstü, olağandışı bir olayı anlatır, Pişekâr da bunu gerçekmiş gibi dinler, sonunda bunun düş olduğu anlaşılır. Muhavere bölümünde metinleri bulunan belli başlı tekerlemeler şunlardır: Gelincik, Kuyu, Tayyare ile Uçmak, Yangın, İpekböceği, Pazaryeri - Uçma, Kayık, Dilenci Vapuru (bu tekerlemeler içinde düşe dayanmayan tek örnek olarak kabul edilen tekerleme), Hamam, Dalgıç, Balık, Evi Vapur Yapmak, Beygir Kuyruğu, Kızak Olma, Esrar tekerlemeleri.
3. **Fasıl:** bu bölüm oyunun asıl bölümü olarak kabul edilir. Bölüm oyunun kişilerinin bir bir sahneye gelip karışacakları basit macerayı canlandıran bölümdür. Bu fasıllardan pek çoğu konuları bakımından Karagöz fasılları ile ortak olmakla beraber Karagöz fasıllarından daha eski olanlarının da

[110] *Büyük Türkçe Sözlük*, 1. Cilt, 8. Baskı, TDK Yayınları, Ankara 1988, s.252.

bulunduğu söylenmektedir. Orta Oyunu fasılları genellikle iki paralel olaylar dizisinde gelişir. Dükkân dekorunda gelişen olaylar Kavuklu'nun bir iş araması, Pişekâr'ın bu işi ona bulması ve çeşitli müşterilerin dükkâna gelişleri üzerine kurgulanır. İkinci olaylar dizisi "Yeni Dünya" denilen ev dekorunda gelişir, zenne takımı Pişekâr aracılığıyla ev ararlar ve bir eve yerleşirler. Basılı ve yazma metni bulunan belli başlı Karagöz ve Orta Oyunu fasılları şunlardır: "Ağalık, Bahçe yahut Murgzar Bahçesi, Balıkçılar, Bursalı Leylâ, Büyücü Hoca, Büyük Evlenme, Canbazlar, Cazular, Cincilik, Çeşme yahut Kütahya, Çivi Baskını yahut Abdal Bekçi, Eczahane, Eskici Abdi, Ferhad ile Şirin, Fotoğrafçı, Gözlemeci, Hain Kâhya, Hamam, Kâğıthane Safası, Kanlı Kavak, Kanlı Nigâr, Karagöz'ün Aşçılığı, Karagöz'ün Bakkallığı, Karagöz'ün Esrar İçip Deli Olması, Karagöz'ün Hekimliği, Karagöz'ün Şairlerle İmtihan 'Olması, Kayık, Kırgınlar yahut Abdal Kardeşler, Kızlar Ağası, Kunduracı Oyunu, Mal Çıkarma (fasıl olmaktan çok ara muhaveresi), Mandıra, Meyhane, Orman, Ortaklar, Ödüllü Pazarcılar, Sahte Esirci, Sahte Gelin, Salıncak, Sandıklı, Sünnet yahut Mecruhun Meserreti, Tahir ile Zühre, Tahmis, Telgrafçı, Tımarhane, Yalova Sefası, Yazıcı."

4. **Bitiş (**Bitiriş)**:** Pişekâr, Kavuklu ile son bir konuşma yapar; seyircilerden özür diler, tıpkı Karagöz'de olduğu gibi: "*Her ne kadar sürc-i lisan ettikse af ola!*" der; bir dahaki oyunun yerini ve zamanını bildirir; seyircileri iki eliyle selâmlar. Zurna "*Ey Gaziler*" havasını çalarak giden seyircileri uğurlar.

Oyun dağarcığının seksen civarında olduğu bilinen Orta Oyunu fasıllarının çoğunun Karagöz ile aynı olduğu bilinmektedir. Orta Oyunu, söz söyleme hüneri bakımından Karagözle mukayese edildiğinde Karagöz oynatıcısından daha çok yetenek isteyen bir özelliğe sahiptir. Bunda da en önemli hususiyet, birden fazla oyuncunun olması ve bu oyuncuların birbirleriyle -çene yarıştırma deyimiyle ifade edilecek şekilde- çok konuşma ihtiyacı duymalarıdır. Orta Oyunu'nda çene yarışıyla birlikte jest ve mimiklerle de karşısındakine üstün gelme çabası hâkimdir.

Orta Oyunu'nun konuları ve tiplerindeki özellikler Karagöz oyunuyla çok benzerlik gösterir. Orta Oyunu konularının Karagöz'dekinden en önemli farkını Metin And; "fasıl" bölümünde cin, peri, ejderha, v.b. gibi gerçek dışı öğelere yer verilmemesi olarak açıklayarak Orta Oyunu'nun daha gerçekçi olduğuna vurgu yapar. Ayrıca Orta Oyunu'nda tekerlemelerin de Karagöz'dekinden daha fazla yer tutması diğer bir farklılık olarak göze çarpar.

- **Karagöz:**

Gölge oyununun Asya ve Okyanusya kaynaklı olduğu birçok araştırmacı tarafından kabul edilen bir görüştür. Ancak bu oyunun ortaya çıkışıyla ilgili değişik görüşler bulunmaktadır. Araştırmacılar gölge oyununun Doğu'dan Batıya geçtiğini ileri sürmektedirler. Bir diğer görüş ise gölge oyununun Batı'dan çıktığını ileri sürerek buradan Doğu'ya geçtiğini iddia etmektedir. Metin And'ın aktarımıyla Asya kökenli olduğunu ileri süren araştırmacıların görüşleri şu şekildedir:

İlk görüşe göre oyunlar, Cava'da ortaya çıkmıştır. Cava gölge oyunu Wayang Kulit'le ilintili olan bütün terimler eski Cava dilindedir ve Cava'da Wayang kulit temsilleri MÖ bin yıl eskiye gittiği gibi, bu oyun kendine özgü bir tür olarak görünür.

İkinci görüşe göre ise oyunun çıkış yeri Hindistan'dır. Bu görüşe göre tüm gölge ve kukla oyunlarının kökeni Hindistan'dır. And, birçok araştırmacının gölge oyununun Güney Hindistan'dan Cava'ya oradan da Bali adasına ve Malaya yarımadasına geçtiğini söylemekte olduklarını aktarmakta; ancak bu belirtilen yerlerde zaten gölge oyununun bulunduğunu ve bu nedenle bu görüşün kabul edilemeyeceğini ileri sürmektedir.

Üçüncü görüş Çin'de çıkmış olma ihtimalidir ki; And, üçüncü görüşün ilk ikiye nazaran daha zayıf olduğunu ifade etmekte olup bu görüşü sadece bir efsaneye isnad ederek ileri süren araştırmacıların buradaki 'atalar ruhunu çağırma'nın Çin'de önemli olduğunu; ancak Cava'da da aynı durumunun varlığını söylemektedirler. Gölge oyununun Çin'de başladığını ileri sürenlerin görüşlerini isnad ettirdikleri efsane; "Çin hükümdarı Wu (MÖ 140-87) karısının ölümü üzerine derin bir üzüntüye kapılır. Şav Wong adlı bir Çinli, hükümdarın üzüntüsünü hafifletmek için sarayın bir odasına

gerdiği beyaz bir perdenin arkasından geçirdiği bir kadının perde üzerine düşen gölgesini ölen kadının hayâli diye sunar. Çin'deki bu efsanenin Türkiye'deki Karagöz ve Hacivat efsanesine benzerliği dikkat çekicidir. Bu ve buna benzer rivayetlerin hem Çin hem de Hint edebiyatında örneklerini görmek mümkündür.

Gölge oyununun Türk toplumunda ne zaman ve nasıl başladığı ile ilgili kesin bir tarih ve bilgi bulunmamaktadır. Türk toplumundaki gölge oyunu ile ilgili bilgiler değişik birkaç rivayet etrafında şekillenmektedir. Bu konudaki rivayetleri kronolojik tarihe göre birkaç adımda ifade etmek mümkündür. Bu görüşlerde tarihî olduğu kadar Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya olan göçleri ve etkileşim içinde olduğu kültür ve medeniyet bağlantıları da önemli figür olarak yer almaktadır. İlk olarak gölge oyununun Çinlilerden Moğollara geçtiği ve Moğollardan da Türklere geçtiği fikri ileri sürülmektedir.[111]

Nihat Sami Banarlı, Muhittin Sevilen'in (Hayâlî Küçük Ali) *Karagöz* adlı eserine yazdığı önsözde gölge oyununun tarihiyle ilgili görüşlerini şöyle açıklar:

> *"Hayâl Oyunu'nun İslâm Âleminde on birinci asırdan beri bilindiğini ve Mısır'da oldukça yaygın ve devamlı bir hayatı olduğu, Mısır'da hayal oyuncularının beyaz perdeye zaman zaman günlük hadiseleri de aksettirdikleri, hattâ bu oyunun Türkiye'ye Mısır'dan gelmiş olması ihtimali, Karagöz hakkında bilinen ve düşünülen noktalardandır."*[112]

Gölge oyununun başlangıcıyla beraber Karagöz haline dönüşümü ile ilgili rivayetler de çeşitlidir. Bu rivayetlerden en bilinen ise şu şekildedir:

> *"Sultan Orhan devrinde (1324-1362) Ulu Cami'nin inşaatı sırasında Bursa'da geçmiştir. Cami inşaatında çalışan demirci ustası Kambur Bâli Çelebi (Karagöz) ile duvarcı ustası Halil Hacı İvaz (Hacivat) arasında geçen nükteli konuşmaları dinlemek isteyen işçiler işi gücü bırakıp onların etrafında toplânır, bu yüzden de inşaat yavaş ilerlermiş. Bu durumu öğrenen padişah her ikisini de idam ettirmiş. (Bir*

[111] Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu, (Kukla-Karagöz-Orta Oyunu)…*, s.107-127.
[112] Muhittin Sevilen, *Karagöz,* Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969, s. 3.

rivayete göre ise Karagöz idam edilmiş, Hacivat ise hacca giderken yolda ölmüştür). Daha sonra çok pişman olan padişahı teselli etmek isteyen Şeyh Küşterî başından beyaz sarığını çıkarıp germiş ve arkasına bir şema (ışık) yakarak ayağından çıkardığı çarıkları ile de Karagöz ve Hacivat'ın tasvirlerini canlandırıp nükteli konuşmalarını tekrar etmiş. O tarihten sonra da Karagöz oyunları değişik mekânlarda oynanır olmuş. Günümüzde de Karagöz perdesine Şeyh Küşterî Meydanı denmekte ve Şeyh Küşterî Karagözcülüğün piri kabul edilmektedir."[113]

Ancak, bu rivayetteki bilgilerin doğru olmadığını ileri süren araştırmacılar da mevcuttur. Onlara göre böyle bir şey mümkün olamaz, çünkü "Bursa'daki Ulu Cami Sultan Orhan döneminde değil, Yıldırım Bayezid döneminde yapılmıştır."[114] Pertev Naili Boratav ve Metin And, Evliya Çelebi'den iki farklı rivayeti dile getirirler. Boratav, Evliya Çelebi'den; Karagöz ve Hacivat'ın Selçuklular çağında yaşadıklarını Karagöz'ün, Bizans İmparatoru Konstantin'in ulaklığını yapan bir Çingene olduğunu Hacivat'ın da Mekke ile Bursa arasında gidip geldiğini; ikisinin, yılda bir defa buluşup tuhaf tuhaf konuştuklarını aktarmakta, onların bu sohbetleri sonradan gölge oyunu biçimine sokulmuştur demektedir. And ise yine, Evliya Çelebi'ye dayanarak şunları kaydeder: Hacivat veya Efeoğlu Hacı Eyvad Mekke'den Bursa'ya gidip gelen Yorçke Halil adıyla tanınmış biridir. Bu yolculuklarından birinde eşkıya eliyle öldürülmüştür. Karagöz ise İstanbul Tekfurunun seyisi olup Edirne dolaylarında Kırk Kilise'den Kıptî Sofyozlu Bali Çelebi'ydi. İkisi yılda bir kez Konya'da buluşup konuşurlardı. Gölge oyunu sanatçıları onların söyleşmelerini gölge oyunu olarak oynatmışlardır. Ancak Metin And, bu görüşle ilgili olarak, "Anadolu Selçuklu devleti 1308-1318 yıllarında son bulmuştur, Evliya Çelebi ise 1611 yılında doğmuştur. Evliya Çelebi'nin kendi doğumundan yaklaşık 300 yıl önceki bir olay hakkındaki görüşlerinin güvenilirliği yoruma açıktır."[115] demektedir.

Gölge oyununun menşeî ile ilgili görüşlerden biri de onun Mısır'dan geldiği şeklindedir. Metin And; "*Gölge oyununun Türkiye'ye XVI. yüzyılda Mısır'dan gelmiş olduğu üzerine kesin bir kanıt vardır."* diyerek Profesör

[113] Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu, (Kukla-Karagöz-Orta Oyunu)…*, s.122.
[114] Pertev Naili Boratav, *age.*, s.212.
[115] Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu, (Kukla-Karagöz-Orta Oyunu)…*, s.122.

Jacob'un eserine ve o eserdeki Arap tarihçisi Mehmed bin Ahmed bin İlyas-ül-Hanefi'nin Bedâyi-üz-zuhûr fi Vekaayi-üd-dühûr[116] isimli Mısır tarihiyle ilgili bilgiye gönderme yaparak bu fikrini teyit etmek ister. Metin And, bu eserdeki gölge oyununun Türkiye'ye gelişi ile ilgili bilgiyi ise şu şekilde nakletmektedir:

> *"1517'de Mısır'ı ele geçiren Yavuz Sultan Selim, Memlûk Sultanı II. Tumanbay'ı 15 Nisan 1517'de astırmıştı. Cize'de Nil üzerinde Roda adasındaki sarayda bir gölge oyuncusu Tumanbay'ın Züveyla kapısında asılışını ve iki ipin iki kez kopuşunu canlandırmış, sultan bu gösteriyi çok beğenmiş, oyuncuya 80 altın, bir de işlemeli kaftan armağan ettikten sonra "İstanbul'a dönerken sen de bizimle gel, bu oyunu oğlum da görsün, eğlensin" demiştir. O sırada oğlu Kanunî Sultan Süleyman 21 yaşındaydı. Nitekim onlarla İstanbul'a gelen altı yüz Mısırlı, bu olaydan üç yıl sonra İstanbul'dan yurtlarına dönmüşlerdir. 20 Haziran 1612'de Öküz Mehmet Paşa'nın Padişah'ın kardeşi Gevherhan ile düğünü için Mısır'dan gölge oyuncuları getirtilmiş; I. Ahmet, Mısır'dan gelen bu oyunculardan Davud el-Attâr (Menavî)ı Edirne'de seyretmiştir; bunu, adı geçen oyuncunun anılarından öğreniyoruz."*[117]

Cevdet Kudret, Metin And'ın bu görüşünü doğrulamakla beraber Karagöz oyununun Türkiye'ye daha evvel gelebileceğini söylemekte, buna gerekçe olarak, Memlukluların Türkiye ile Dulkadiroğulları ve Ramazanoğulları beylikleriyle olan ilişkilerini ve Memluklular döneminde Mısır'ın kültürel açıdan çok önemli bir merkez olduğunu ileri sürmektedir.[118]

Gölge oyununun gelişim süreci ile ilgili durumu ve tekrar Mısır'a dönüşünü ise And, şöyle ifade etmektedir:

> *"Mısır gölge oyununda görüntüler tek renkte ve devinimsizdi. Türkler yalnız tekniğini aldıkları bu oyunu kendi dramatik yetenekleri, dericilikteki ustalıklarıyla Türkiye'de geliştirmiş, böylece yüzyıllar*

---

[116] İbni İlyas, *Bedâyi-el-Zuhûr fi Vakaayi-el-Dühûr*, Kahire 1311, s, 125-134), Aktaran: Metin And, *age.*, s.112-113.
[117] Gös. Yer..
[118] Cevdet Kudret, *Karagöz,* Bilgi Yayınevi, Cilt 3, Ankara 1970, s. 543.

boyunca Türklerin en özgün dramatik türü olan Karagöz ortaya çıkmıştır. Mısır'a bu tekniğin Cava'dan gelmiş olabileceği de bir olasılıktır, ilginç olan şudur: Mısır'dan alınan bu teknik Türkiye'de geliştirilip olgunlaştıktan sonra yeniden Mısır'a gitmiş ve bu kez Mısır'da Türk Karagöz'ü oynatılmıştır."[119]

Gölge oyununun Karagöz olarak kesin biçimini alış süreci XVII. Yüzyıldan itibaren tamamlanmış görünmektedir. Oyun, başkişisi Karagöz'ün adını alarak XVII. yüzyıldan sonra büyük ilerleme sağlamış, XX. yüzyıla kadar gelmiş, Türk halkının, özellikle başta İstanbul halkı olmak üzere büyük şehirlerdeki halkın en sevdiği oyun türü olmayı başarmıştır.

Karagöz (Gölge Oyunu, Hayâl Oyunu… vs), deriden yapılan tasvirlere arkadan ışık vurularak bu tasvirlerin gölgesinin beyaz bir perde üzerine yansıtılması şeklinde oluşturulur. Gölge oyunu görüntüleri iki boyutlu, derinliği olmayan, yarı saydam ve-ya deliklerinin yardımıyla gölgeleri gerili bir beyaz perde üzerine arkasından ışıkla yansıtılan bir tekniktir.

Gölge oyunlarının oynatılış teknikleri dünya genelinde benzerlik gösterir:

"Gölge oyunları dünyada belli başlı dört biçimde oynatılır: Çin ve Cava gölge oyununda olduğu gibi aşağıdan dikey çubuklarla oynatılır. Türk Karagöz'ünde olduğu gibi yatay ve perdeye dik açı yapan çubuklarla oynatılır. Avrupa'da, kimi ülkelerde görüldüğü gibi, görün-tülere takılı ipler veya tellerle aşağıdan oynatılır; bir de Hint gölge oyununda olduğu gibi hem dikey çubuklarla, hem iplerle oynatılanları vardır. Türk Karagöz'ü yatay çubuklarla oynatıldığından görüntüler tek yönlü hareket ederler, geri dönemezler. Bunu yenmek için kimi görün-tülere fırdöndü denilen ve Çin gölge oyununda olduğu gibi görüntülerin sırtına deriden ufak bir yuva yapılır, bir menteşe gibi buraya aşağıdan sokulan bir sopa ile görüntünün sağa sola dönmesi sağlanır. Karagöz tek sanatçının gösterisidir. Karagözcü hem görüntüleri hareket ettirir, hem de her kişinin özelliğine göre sesini değiştirerek her birini ayrı ayrı

[119] Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu, (Kukla-Karagöz-Orta Oyunu)…*, s.116.

konuşturur. Ayrıca kimi Karagözcüler kendi görüntülerini kendileri hazırlarlar. Bu demek değildir ki Karagözcülerin yardımcıları yoktur. Perdeyi hazırlayan, görüntüleri oyundaki sıraya göre dizen, tef çalan, şarkı söyleyen yardımcıları vardır. Ancak asıl oyunu eylem ve ses yönünden yürüten hayalî veya hayalbaz denilen tek sanatçıdır. Oyunda tasvir denilen görüntüleri hazırlamak için deve derisi (dana, sığır, manda derisinden olan görüntüler de vardır) kurutulur, tüyleri çıkartılır, camla derinin üzeri kazınır, görüntünün kalıbına uygun kesilir, delikleri delinir, temizlenir, renklendirilir, eklemli yerleri bağlanır, değneklerin geçeceği deliklerin yuvası deliğin çevresine deri konularak hazırlanır. Perdenin ayna denilen beyaz kesimi, mermerşahi patiskadan, kıyıları daha kalın bir bezdendir, boyutları 1.10 X 0.80 santimdir, bir çerçeveye gerilmiştir. Perdenin arkasında ve tabanında perdenin çerçevesine tutturulmuş peş tahtası denilen bir raf bulunur. Buraya perdeyi ve görüntüleri aydınlatan ve meşale denilen yağ kandili veya mumlar konulur. Peş tahtasının üzerinde ayrıca hayal ağacı denilen desteklerin sokulması için delikler bulunur. Hayal ağacı Y biçiminde çatal sopalardır. Karagözcü perdeye ikiden çok görüntü sürdüğü zaman hareket etmeyen görüntülerin sopaların bu hayal ağacının çatalı içine yerleştirir ve göğsüyle sopaların ucuna yaslanarak görüntülerin perdeye dayanmasını sağlar. Karagözcünün sesini kullanması kadar, bu görüntüleri oynatması da ustalık ister. Buna Karagözcüler el peşrevi derler. Kimi Karagözcüler iki elinde birçok sopayı birden hareket ettirebilirler. Bu sopalar 60 santim uzunluğundadır, gürgenden yapılır, uçları sivridir, görüntüdeki yuvaya iyice yerleşmesi için bu uç ya ısıtılır, ya erimiş mum içine sokulur. Değnekleri karıştırmamak için üzerlerine görüntünün baş harfleri kazınırdı. Karagöz görüntülerinin hareketleri bu kişilerin özelliklerine göre, görüntüyü oynatan değneğin takıldığı delik ve oynak yerlerin değişmesiyle sınırlanmıştır. Bunlar arasında kolu oynayanlar vardır: Karagöz, îmam, Çengi, Köçek, Kocakarı, Karagöz'ün oğlu, Tahmisçi, Seymenbaşı, Hançerli Tahir'in hançer tutan kolu; boynundan eklemli ve boynunda deliği olan görüntüler arasında Çelebi, kimi Zenneler,

imamlar (dua ettikleri için), Lala, Acem, Bok Ana, Frenk, kimi Hırbo, Hahambaşı, Laz, Hımhım ve Kekeme (konuşma güçlüğünden ötürü), Ahu, Leylek, Zühre'nin annesi ve başkaları. Kimi görüntüler bellerinden oynaktır: Hacivat, Karagöz, Arnavut, Matiz, Türk, Kayserili, Kürt, kabak çalan Arap, Pehlivan, Zenneler, Tiryaki (arada bir uyuya kaldığı için), Sivrikoz. Hiç eklemi olmayanlar ise Beberuhi (boyunun kısalığından), Çerkez, cihaz taşıyıcılar ve başkaları. Bacakları oynayanlar: Dansçılar, canbaz, kimi Beberuhiler gibi." Karagöz oyununun bölümleri Orta Oyununda olduğu gibi yine dört bölümden oluşur. Bu bölümler; Mukaddime (öndeyiş veya giriş), Muhavere (söyleşme), Fasıl (oyunun kendisi), ve Bitiş.[120]

İcra edilişi ise şöyledir:

1. "**Mukaddime:** Mukaddimede değişik bölümler bulunur. Önce müzikle boş perdeye göstermelik denilen ve çoğunlukla oyunun konusuyla alâkası olmayan bir görüntü konulur. Gemi, denizkızları, çalgıcılar, Burak, Zaloğlu Rüstem'in dev ile savaşı Dalyan, saksıda çiçek, vakvak ağacı, yaşam ağacı gibi. Bazı göstermelikler oyunun konusuyla ilgilidir. Göstermeliklerin işlevi seyirciyi oyunun büyüsüne hazırlamak, onu oyunun havasına sokmak, onda geciktirim ve merak uyandırmak içindir. Göstermelik, bir kamış düdüğün cırlak sesiyle perdeden kaldırılır, bundan sonra tefin tartımına uyarak, seyirciye göre perdenin solundan Hacivat gelir, önce bir semai okur. Semai bitince perde gazeline başlar. Perde gazellerinde perdenin bir öğrenek yeri olduğu, felsefî ve tasavvufî anlamı, kurucusunun Şeyh Küşterî olduğu belirtilmektedir. Perde gazellerinde padişaha yakarış da olabilir, yurt yönetiminin biçimi bile belirtilir. Bundan sonra Hacivat secili bir anlatımla yakarır ve tanınmış şairlerden bir beyit okur ve bundan sonra kendine kafa dengi bir arkadaş arar, bu arkadaşta istediği özellikleri sayar. Bu sözlerden sonra Karagöz, karşı yandan, yani seyirciye göre perdenin sağından gelir, buna «*Karagöz indirmek*» derler, ikisi dövüşürler. Dövüşte Hacivat kaçar,

[120] Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi…*, s.52-54.

Karagöz yere boylu boyunca uzanır, secili bir deyişle Hacivat'a veriştirir ve çoğukez ipe sapa gelmez sözlerden, Arapça, Farsça kelimelerden oluşan bir tekerleme söyler. Mukaddime'nin eski biçimi değişikti. Bu bölümde ayrıca bir de kedi, fare, leylek, yılan gibi hayvanlarla kısa bir ön oyun oynanırdı. Bundan sonra oyunun ikinci bölümü muhavere gelir.

2. **Muhavere:** Muhavere, Karagöz oyununun iki başkişisi olan Karagöz ile Hacivat arasında geçer, ancak ara muhaveresinde iki kişiden daha çok kişiler bulunmaktadır. Muhavere salt söz oyunlarına dayanır, bir olaylar dizisi bulunmaz. Başlıca işlevi Hacivat ve Karagöz'ün kişiliklerini, birbirine karşıt düşen yanlarını belirtmektir. Muhavereler çoğu kez onu izleyen fasıldan bağımsızdır. Bununla birlikte fasılla konu yakınlığı olan muhavereler de bulunmaktadır. Bilinegelen muhaverelerin dışında birtakım muhavere türleri de vardır. Bunların kendine göre bir biçimi, tartımı vardır. Söz gelimi gelgeç muhaveresinde Hacivat perdeye gelir, bir dize söyler gider, Karagöz gelir bu dizeye ölçü tartım ve uyak bakımından benzeyen fakat saçma bir dize söyler gider, bu ikisinin gidip gelmeleriyle sürüp gider. Bir başka muhavere türü çifte Karagözlü muhaveredir. Bunda iki Karagöz karşılaşır, her ikisi de gerçek Karagöz olduğunu ileri sürerek birbirlerinin sözlerini tekrarlar, araya Hacivat girer, sonunda ikinci Karagöz kovulur ve Karagöz ile Hacivat olağan muhaverelerine başlarlar. Bir de ara muhaveresi vardır. Bu fasıla başlamadan önce muhavereyi uzatmak için kullanılan bir ek muhaveredir; bu da konusu bakımından fasıldan bağımsızdır; bu muhavereye üç-dört kişinin katıldığı olur. Orta Oyunu'ndaki tekerleme türünde olan muhavereler de vardır. Bundan sonra üçüncü bölüm ve oyunun kendisi olan fasıl gelir.

3. **Fasıl:** Burada Hacivat ve Karagöz'den başka oyunun çeşitli kişileri bir konu çevresinde ve olaylar dizisinde görülürler. Fasıl da sona erdikten sonra çok kısa bir bitiş bölümü gelir.

4. **Bitiş:** Burada çoğunlukla Karagöz oyununun bittiği haber verilir, kusurlar için özür dilenir, gelecek oyunun yeri ve adı duyurulur. Orta Oyunu'nun

bitişinde söylenilen tekerlemenin hemen hemen aynısı olan bir tekerlemeyle oyunu bitirirler."[121]

Karagöz Oyununun Özellikleri

Ahmet Kabaklı, Karagöz'ün tasnifiyle ilgili farklı bir yaklaşım sergiler:

"Beyaz perde üzerine birtakım tasvirlerin gölgelerini yansıtmak suretiyle gösterilen temaşa çeşididir. Meddahlık ile Orta Oyunu'na yakınlığı ve aşağı yukarı aynı teatral unsurları, komik temaları kullanması dolayısı ile Karagöz'ü de sözlü tiyatro geleneğimizin bir basamağı sayabiliriz."[122]

Karagöz oyununun genel özelliklerini birçok araştırmacı ele almış ve aşağı yukarı en belirgin yönleri olarak şu hususları tespit etmişlerdir:

- Karagöz, bir güldürü yani halk güldürüsü olarak kurulmuş ve geliştirilmiş bir oyundur. Bu yönüyle sadece Türkiye'deki değil diğer ülkelerdeki Karagöz oyunları da halk güldürüsü şeklindedir. Güldürü yöntemi bakımından Karagöz ve Orta Oyunu benzer şeylere müracaat ederler. Şahıslar normal bir insana göre gülünçleştirilir, bazen aşağılaştırılır, ayrıca kişilerin olay ve başka kişiler karşısında gözlerinin bağlılığı, saflıkları, yanılmaları, aykırılıklar, saçmalıklar, beklenmedik durumlardan ortaya çıkarılan güldürü unsurları gibi.
- Karagöz, sadece güldüren değil aynı zamanda düşündüren bir oyun olarak da bilinmektedir.
- Karagöz oyunları, Orta Oyunu'nda da olduğu gibi, siyaset başta olmak üzere toplumdaki her türlü yanlışı taşlamalarıyla da ön plâna çıkar. Bu taşlamalar sırasında bazen argo söz ve terimlere de yer verildiği görülmektedir. Bu taşlamalar bazen çok sert olup keskin ve yaralayıcı diliyle devlet büyüklerine hattâ hükümdara kadar varmıştır.

---

[121] Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi…*, s.50-51.
[122] Ahmet Kabaklı, *age.*, s. 459.

- Karagöz oyunlarında Anadolu'daki eski uyarlıkların tiyatrolarında da görülen müstehcen görüntü ve küfürlü söylemlere de yer verilmiştir.
- Karagöz oyunu diğer Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerinde olduğu gibi doğaçlama olarak oynanan, yazılı bir metne dayanmayan bir oyundur.
- Karagöz oyununda metne bağlı olunmadığı gibi oyun kurallarına da fazla bağlı kalınmaz. Bu durum seyircinin dikkatini uyanık tutmasını sağlar. Çünkü seyirci her an farklı bir şeylerin olabileceğini bekler.
- Karagöz oyununda her türlü söz oyunlarına yer verilir. Bu oyunda dramdan çok sözün gücü ön plâna çıkarılır. Türk dilindeki her türlü deyimler, atasözleri ve mecazlar sık sık kullanılır.
- Karagöz oyununda halk şiirindeki bazı yöntemler de kullanılır; tanzir, ayak söyleme, ayak uydurmak, ayak açmak çok başvurulan yöntemlerdir.
- Karagöz oyununun kişileri ile Orta Oyunu'nun kişileri rol ve tip olarak birbirine çok benzer. Karagöz oyununun başkişileri, Karagöz ve Hacivat; Orta Oyunu'nun başkişileri Pişekâr ve Kavuklu'dur.
- Karagöz ve Kavuklu dışa dönük, iç tepkilerini hemen açığa vuran, olduğundan başka görünmeye çalışmayan halk adamlarıdır. Karagöz halk ahlâk ve anlayışının, sağduyusunun temsilcisidir. Özü, sözü birdir, düşündüğünü çekinmeden söylediği için başına türlü açmazlar gelir. Belli bir uğraşı, okumuşluğu, yüze gülücülüğü olmadığı için sürekli geçim tasasındadır. Parasızlık yüzünden, istemediği işleri yapmak zorunda kalır. Cesurdur, gözü pektir. Dolantılara, dolaplara pek aklı ermez. Karagöz'ün Çingene olduğu üzerine oyunlarda pek çok anıştırma bulunur. Bundan yola çıkan kimi incelemeciler Karagöz oyununun Hindistan'dan Çingeneler eliyle Türkiye'ye gelebileceğini ileri sürmüşlerdir. Gerçekçi olup hayale, yapıntıya, yanılsamaya yer vermediği için sahne kurallarını ve yanılsamalarını bu yüzden sürekli çiğner.

Karagöz oyunuyla beraber oyunun başkişileri hakkında da bazen birkaç satır yazılmış, bazen ise müstakil eserler vücuda getirilmiştir. Geleneksel Türk Tiyatrosu içerisinde üzerine araştırmalar yapılıp hâlâ icra edilen yegâne tür Karagöz'dür. Karagöz, modern tiyatro karşısında etkinliğini yitirse de varlığını bugüne kadar

korumuştur denilebilir. Karagöz oyununun başkişilerinden Karagöz ile ilgili olarak Muhittin Sevilen (Hayalci Küçük Ali); *"Karagöz hiç dalavere bilmez kimseyi kötü yola yöneltmez, doğruluktan ayrılmaz bir Türk tipidir.*" der ve bir perde gazelini buna tanık olarak öne sürer:

Perde-î ibretnümâda zâhiren bir sûretiz,
Ârifân mânen bilirler nükte-i ulviyetiz.[123]

- Hacivat veya Pişekâr'ın, herkesin huyuna göre konuşmasını, yüze gülmesini bilen, içinden pazarlıklı, arabulucu, kavgaları yatıştıran, dargınların arasını bulan, ölçülü, ağırbaşlı, her kalıba girebilen, kusurlara kolayca göz yumabilen, işine gelince dilini tutmasını bilen esnek kişilikleri vardır. Başkalarının kötü niyet ve kusurlarını iyiye yorarlar. Öğüt verir, yol gösterir, aracılık ederler. İyi konuşur, karşısındakini can kulağıyla, ilgiyle dinler, hak verip herkesin güvenini, sevgisini kazanırlar. Görgü kurallarına iyiden iyiye uyarlar. Bilgileri yüzeyseldir, ama her konudan biraz bilirler. Mahallenin muhtarı, arabulucu, barıştırıcı, çöpçatan ve yüzdecisidirler. İşi yapmaktan çok o işin girişimcisidirler. Düğünleri, dernekleri düzenlemeyi, bunlara eğlence sağlamayı üzerlerine alırlar. Kurulu düzeni değiştirmek istemezler. Her şeyi olduğundan iyi göstermesini bilirler. Kimden çıkarı varsa onun borusunu öttürürler. Kusurunu bağışlatmasını bilirler. Evlenecekler için kızı erkeğin ailesine, erkeği kızın ailesine överler. Sözünü dolambaçlı, örtülü söylemede ustadırlar. İyimserdirler.
- **Kadın oyuncular**: Zenne, ya da oyun argosunda "Gaco" denilen kadınlar, çok çeşitli yaş ve toplumsal sınıflardan, güldürücü olmaktan çok dolantı ve gönül işleri bakımından önemli kişilerdir. Kadınların hemen hiç biri olumlu çizilmemiştir. Bu oyuncular ahlâk kurallarına pek uymayan tipler olarak gösterilmiştir.
- **Diğer oyuncular:** Tiryaki ile Beberuhi sakat ve ruhsal hastalar sınıfına da

[123] Muhittin Sevilen (Hayalci Küçük Ali), *age.*, s.18.

girebilir. Bunlardan Çelebi, perdenin en önemli kişilerindendir. Kibar aile çocuğudur. Gençtir. İncelmiş, nazik, züppe, çıtkırıldım, yontulmuş İstanbul ağzı kullanır. Ya mirasyedidir, ya da züğürttür, kadınların parasını yer. Güzel konuşmasını, şiir okumasını, eğlenceyi, gezmeyi sever. Beberuhi'ye gelince, ona boyunun kısalığından, cüceliğinden ötürü "Altı Kulaç" ya da "Pişbop" dendiği olur. Çabuk, duraksız konuşur, işi gürültüye, bağırtıya, yaygaraya getirip, sövüp sayar. Yılışık, sulu, densizdir. Karşısındakine sıkıntı vermekten hoşlanır, ağzı bozuktur. Şımartılmıştır, lâf getirip götürür, işi kızıştırır.

- **Anadolulu kişiler:** Bunların en belli başlısı Türk yahut Hırbo diye bilinen Anadoluludur. Çoğu kez perdenin en uzun boylu görüntüsüdür. Ya Kastamonulu oduncu veya Bolulu aşçı veya yufkacı, ayakkabı tamircisi, gözlemeci olur. Bunun daha incelmişi, büyük kentte yaşamaya alışkın olan Kayserili veya Karamanlıdır. Kurnaz, saldırgan olur, kurnazlığıyla övünür. Bunlara Laz, Eğinli ve Kürt de katılabilir.
- **Anadolu dışından gelenler:** Anadolu dışından gelip İstanbul'da yerleşmişlerin başında Acem bulunur. İran'dan, ya da Azerbaycan'dan gelir. Eli açık, gönlü yüce, mübalağacı ve şiire düşkündür. Ya halı tüccarı, ya tömbekici, tefeci veya antikacıdır. Bu kesimden Arap iki türlü olur. Ak Arap ve Kara Arap ya da Zenci. Aptaldır, zor anlar. Bunlar içinde oyun argosunda Kayarto denilen zenci halayıka daha çok Orta Oyununda rastlanır. Arnavut da bu kesimdendir. Dürüst, mert, sayı bilmeyecek kertede cahildir. Çabuk öfkelenir, ataktır. Uğraşları celeplik, ciğercilik, bahçıvanlık, koruculuk, bozacılıktır. Rumelili ya da Muhacir'e gelince pehlivanlığıyla övünür. Uğraşları pehlivanlık ve arabacılıktır. Ayrıca az görülen Tatar ve Çingene de bu kesime dâhil edilebilir.
- **Zimmî (Müslüman olmayan) kişiler**: Bunlar Karagöz ve Orta Oyununda Frenk, Rum (ya da Balama), Ermeni ve Yahudi'dir. En çok Yahudi'ye rastlanır. Hesabî, inatçı ve pazarlıkçıdır. Uğraşları eskicilik, sarraflık, kuyumculuktur. Korkak ve yaygaracıdır.
- **Kabadayılar ve sarhoşlar:** Bunlar arasında Tuzsuz, Efe, Matiz, Sarhoş,

Külhanbeyi bulunur. Bunlar çoğu kez oyunları bir çözüme, bir sonuca bağlarlar; sözde düzen bağını korurlar.

- **Eğlendirici kişiler**: Bunlar gerek Karagöz, gerek Orta Oyununda çeşitli seyirlik oyunlarda da görülen eğlendirici kişilerdir. Köçekler, çengiler, kantocular, hokkabazlar, canbazlar, curcunabazlar bunlar arasındadır.[124]

Karagöz oyununda oyuncu kadrosu ve bunlarla ilgili özellikler geniş kapsamlı olarak verilmiştir; çünkü Karagöz oyunları ile Orta Oyunundaki oyuncu kadrosu birbirine çok benzemektedir. Ve birçok araştırmacı bu kişi ve karakterleri çoğu zaman birlikte ve mukayese ederek ele almaktadır. Çalışmamızda da iki geleneksel oyunun baş ve yardımcı kişileri öncekiler göz önünde bulundurularak birlikte ele alınmıştır.

- **Köy Seyirlik Oyunları**

Anadolu köy halkının yüzyıllardan beri oluşmuş kültürel birikimini gösteren en önemli manevî miraslardan biri de Köy Seyirlik Oyunlarıdır. Köy Seyirlik Oyunlarının kökenleri, tarih öncesi bolluk törenlerine, ölüm-yeniden dirilme, yıldönümü ve tabiatın canlandırılması gibi tabiat kültlerine; İsis-Osiris, Kybele-Attis, Dionysos-Semele gibi eski Ortadoğu, Anadolu ve Batı Anadolu tapınma ve söylenceleri ile animist inançlarına, Orta Asya Türklerinin getirdikleri inançlar ile Anadolu'da Türklerden önce yaşamış milletlerin törelerine kadar uzanır. Bunların kaynaşmasının törensel ve büyüsel kalıntıları olarak günümüze kadar sürüp gelir.[125]

Bu oyunların özünde köy halkının tabiatla, toprakla, birlikte yaşadığı ve hayatında önem ifade eden belli zamanlarda yapmış olduğu sosyo-kültürel birikimler vardır. Köy Seyirlik Oyunları, köy halkının sadece eğlence hayatını değil; sorunlarını, sıkıntılarını, sevinçlerini, tabiata ve hayat şartlarına karşı verdiği mücadelesini, kendinden sonra gelecek olan genç nesillere aktarmak istediği maddî ve manevî birikimlerini yansıtan en önemli kültürel etkinliklerdir. Köy yaşamında var olan ziraî çalışma ve hayvan yetiştirme ile ilgili her türlü etkinlik ve çabalar bu oyunların içerisinde bulunan önemli unsurlardır. Köy Seyirlik Oyunları, aynı zamanda Anadolu köylüsünün "*oyun çıkartma*" kabiliyetinin somut bir göstergesidir.

[124] Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi…*, s.43-63.
[125] Aziz Çalışlar, *age.*, s.380.

Çok katılımlı ve ritüellerden beslenen bu oyunlarda oynayanlarla seyredenler arasında organik bir bağ vardır. Bu sebeple oyunların her anında seyircinin ilgisi canlı kalır. Köy Seyirlik Oyunları, diğer geleneksel oyunlardan farklı olarak sözden çok beden hareketleriyle ön plâna çıkar. Jest ve mimikler bakımından hem modern Türk tiyatrosuna hem de genel tiyatro sanatının icrasına katkı sağladığını söylemek mümkündür. Bu oyunlarda mitolojik dönemlerden modern devirlere gelen ak-kara, yaz-kış, yaşam-ölüm, iyilik-kötülük, eski-yeni vb. anlatımı ve yaşamı zıtlıklar üzerine kurma ve bunları sanat etkinliklerle yaşatma macerası devam eder. Oyunların içerikleri değişse de mani, tekerleme ve türkü söylemeyle yerel danslar icra etme, oyunların kısmen başında, çoğu kez sonunda dua etmek değişmeyen unsurlardır.

Köy Seyirlik Oyunları içerisinde en yaygın olanı, kukla geleneği olarak kabul edilmektedir. Kukla oyunlarının çok çeşitli ve yaygın olduğu bilinmektedir. Köy Seyirlik Oyunlarındaki kuklanın şekil ve içerik olarak kenttekilerle pek bir farkının olmadığı ve sağlam ipuçlarına dayandırılarak bu geleneğin Orta Asya kökenli olduğu ileri sürülmektedir. Bu kukla oyunlarının kullanım amacını eğlenmekten ziyade çoğunlukla Anadolu köy halkının ihtiyaçlarına, zorluklarına bazen de çaresizliklerine çözüm bulma arayışlarını Orta Asya'dan getirdikleri Şamanist inançlarla batıl olan İslâmî unsurların sentezinden oluşan bir temele dayandırıldığını görmek mümkündür. Örnek olarak yağmur yağdırmak için kullanılan kukla söylenebilir. Bu kuklaya Anadolu'da yaygınlıkla *Çömçe Gelin* denilmektedir. *Çömçe Gelin* kukla oyununa Güney Türklerinde *Karacör* adı verilir. Köy Seyirlik Oyunları içerisinde bu çok bilinen kukla oyununa bu adın dışında, Burdur yöresinde *Bebek*; Tokat köylerinde *Hemecük;* Bayburt'ta *Korçak* gibi adlar verilmiştir.

Köy Seyirlik Oyunlarına giren bir diğer tür ise taklitli danslar olarak kabul edilmektedir. Taklitli dansları; hayvan taklitli danslar, tabiatı taklit eden danslar, günlük hayatı canlandıran danslar, silahlı veya silahsız vuruş dansları ve kadın erkek ilişkisini taklit eden danslar olmak üzere beş başlık altında tasnif etmek mümkündür.[126]

Köy Seyirlik Oyunlarının icra edilişinde öne çıkan bazı özellikler ise şöyledir:

[126] Nurhan Tekerek, *Tiyatro (2-3 Ünite)*, AÜ Açıköğretim Fakültesi Yayını, Eskişehir 2013, s. 26-33.

- Oyunlarda, oyunun türüne göre bazen bir bilge kişi, bazen de jest ve mimikleriyle, kıvrak bedensel hareketleriyle öne çıkan ve oyunu yöneten bir deneyimli katılımcı/kişi vardır. Dramatik Köylü Oyunları da denilen bu oyunlarda oyuncular sabit kişiler olmayıp oyun içinde her an oyuncu değiştirilebilmektedir. Bu durum seyirciyi teyakkuz halinde tutmaktadır.
- Oyunlarda kadın kılığına girmiş erkek ve kadınların kendi aralarında oynadıkları oyunlarda erkek kılığına girmiş kadın katılımcılar vardır.
- Oyunlar, doğaçlama olsa da belli kurallara tâbidir.
- Oyunlar genellikle toplu kutlama, kutsama ve anma günlerinde daha çok icra edilmektedir. Köy Seyirlik Oyunları için icra edilecek bir yer kavramı yoktur; çünkü müsait olan her yer oyun alanıdır. "Köy Seyirlik Oyunlarının bazıları, yılın mevsim değişmelerini belirleyen günlerinde -aşağı yukarı hep aynı tarihlerde- yapılan törenlere bağlılığı dikkati çeken bir olgudur. Bunları bir çeşit, "resmîliğini yitirmiş olmakla beraber gelenek olarak hâlâ "bayram" sayılan günlerin kutlanması diye adlandırmak yerinde olur."[127]
- Köy Seyirlik Oyunları tiyatro sanatı açısından "göstermeci ve açık biçim" veya "katılımcı tiyatro" kategorisinde değerlendirilir. Bu tür oyunlarda sahne dekoruna ihtiyaç duyulmaz.
- Köy Seyirlik Oyunlarında oyuncuların/katılımcıların bazen günlük çoğu zaman da oyuna ve yöreye has kostüm ve aksesuarlarla oyunlarını icra ettikleri görülür.
- Köy Seyirlik Oyunlarında birçok motif kullanılır; insanların karşı cinsin kılığına girme erkek/kadın, hayvan kılığına (postuna) girme, değişik malzemelerle yüz boyama, davul-zurna, sopa veya tokmak, maske takmak; dinî öğeler sarık, takke, cübbe, tespih vb.[128] Köy Seyirlik Oyunları içerisinde en yaygın olan kukladan başka taklitli danslar önemli yer tutar.

  Bu danslar genel anlamda birkaç başlıkta tasnif edilebilir:

[127] Pertev Naili Boratav, *age.*, s.241.
[128] Metin And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi,*7. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s.16.

Hayvan taklitli danslar: *Turna Barı, Kartal Halayı, Tavuk Barı, Ceylâni, Yedi Deve, Serçe Oyunu, Ayı oyunu,*

Tabiat taklit eden danslar: *Uzundere, Kavak,*

İş ve günlük yaşamı canlandıran danslar: *Köy Halayı, Kürt Halayı, Türkmen Kızı, Teşi, Leli Aşo, Kirmen, Yayık Halayı, Yannık, Madımak, Esnaf,*

Silâhlı veya silâhsız vuruşma dansları: *Hançer Barı, Bıçak Oyunu, Köroğlu, Kılıç ve Kalkan, Kalkan Oyunu, Çandırlı Tüfek Oyunu,*

Kadın - erkek ilişkisini taklit eden danslar: *Sarı Zeybek, Yerli Zeybek, Bıçak, Hürünü, Terekeme, Kıskanç, Yüzbir, Sürdüm Oyunu, Çeçen Oyunu, Karşılama, Sudan Geçirme Oyunu* gibi oyunlarla birlikte Hıdrellez oyunları, Cem Törenleri, Ahilik Toplântıları ve Yaren Sohbetleri de Köy Seyirlik Oyunları olarak kabul edilmektedir.[129]

Köy Seyirlik Oyunları'nın adlarını ve sayısını daha çok çeşitlendirmek ve çoğaltmak mümkündür. Türkiye topraklarında kırk bine yakın köy vardır. Bu oyunların bölge, yöre hattâ sadece bir köyde oynananlarıyla karşılaşmak mümkündür. Bu sebeple Köy Seyirlik Oyunları için sayı ve adlarla ilgili bilgilerde henüz sona gelinmemiş olup alan araştırmaları devam etmektedir.

- **Tulûat Tiyatrosu:**

Tulûat Tiyatrosu, Geleneksel Türk Tiyatrosundan Batı tiyatrosuna geçiş arasındaki ara dönemi kapsar. Bu yönüyle Tulûat Tiyatrosu, bir geçiş tiyatrosudur. Metin And, Tulûat Tiyatrosunu değerlendirirken şu yorumu yapar:

> *"Geleneksel Türk Tiyatrosu" ile Batıdan alınan tiyatro arasında bir köprüydü. Batıdan aktarılan tiyatronun yerli, geleneksel kaynaklara sırtını dönmesine karşılık Tulûat Tiyatrosu yerden yükseltilmiş sahnesi ve perdesiyle bu geleneği sürdürüyordu. Halkın çok tuttuğu bu tiyatro türü Cumhuriyetin ilk yıllarına değin süregeldiği halde aydınların hor görmesinden ve halk sanatçılarının yaratıcılık yeteneklerinin ve*

[129] Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi…*, s.16-17.

kültürlerinin sınırlı olmasından ulusal bir tiyatroyu kurmakta yeterli olamamıştır."[130]

Tulûat Tiyatrosu, Tanzimat döneminde, Batılı tiyatro ile geleneksel Orta Oyunu'nun karışımından ortaya çıkmış halk tiyatrosudur. Tulûat Tiyatrosu, Batı tiyatrosunun sahne tekniğini, sahne dekoru ve giysi düzenini Orta Oyunu düzenine uyarladığı kadar, oyun konularını Orta Oyunu'nun doğaçlama güldürü tekniğine de uyarlayarak, bir çeşit parodi tiyatrosu niteliğini kazanmıştır.[131] Tulûat Tiyatrosu, ilk kez 1875'te (Hayalhâne-i Osmânî) adıyla Kavuklu Hamdi tarafından kurulmuştur.

Tulûat Tiyatrosunun belirgin özelliklerini birkaç maddede ifade etmek mümkündür:

- Tulûat Tiyatrosunun tipleri, Türk halk tiyatrosu güldürü tiplerinden esinlenerek geliştirilmiş, Batı tiyatrosundan tiplerle özdeşleştirme gibi bir görünüme kavuşturulmuştur. Meselâ Komik (maskara, İbiş, grand comique, uşak, aptal, Kavuklu), İhtiyar (moruk, ikinci moruk, zengin adam, Pişekâr), Genç Erkek (âşık, sirar, jeune premier), Tiran (kötü adam), Kadın (gaco, anne, genç kız, hizmetçi kız, zenne).
- Tulûat Tiyatrosu, gezici topluluklar tarafından bahçe, sinema, tiyatro, kahvehane ve gazino gibi değişik yerlerde oynanmıştır.
- Tulûat Tiyatrosunda kanto en önemli unsurlardandır:

"*Kanto önce aranağme, sonra güfte, keman soloyla omuz titretme, mihveri etrafında dönme, cafcaflı gerdan kırıp, göbek atma, en nihayette de harekete gelip tangonun birkaç sene evvelki figürüvari ayak dolayışlarla ortada keklik gibi sekme ve yavaş yavaş kapanan perde arkasından kaybolmadır."*[132]

- Oyuncular melodram, dram, trajedi gibi türleri kendilerine uyarlayarak oynamışlardır.

---

[130] Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi…*, s.150-151.
[131] Aziz Çalışlar, *age.*, s.650.
[132] Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi…*, s.154.

- Oynayanlar çoğunlukla alanla ilgili eğitim almamış, usta-çırak ilişkisinde yetişmiş kişilerden oluşmaktadır.
- Tulûat Tiyatrosu, sadece güldürü tiyatrosu olarak icra edilmiştir.
- Tulûat Tiyatrosunu icra eden sanatçılar Batı tiyatrosuna uygun belli metinleri olan oyunları oynarken de doğaçlama yoluna giderek Orta Oyunu geleneğini bırakmamışlardır.

2.2. Tanzimat'a Kadar Türk Tiyatrosu

17. Asrın sonunda yaşanan II. Viyana Kuşatması ve imzalanan Karlofça Antlaşması (1683-1699), onları takiben aynı devletlerle yapılan ve yine hezimetle sonuçlanan Osmanlı-Avusturya-Venedik Savaşı, Pasarofça Antlaşması (1715-1718); Osmanlı devlet adamı, asker, sanatçı ve hattâ payitahttaki halkta, dünyaya yeni bir pencereden bakma mecburiyetini getirmiştir. 1718'deki Pasarofça Antlaşması'ndan, 1730'daki Patrona Halil İsyanı' na kadar aradaki sürede yaşanan ve *Lâle Devri* diye adlandırılan dönem, öncelikle İstanbul'daki Türk halkının dünya zevk, eğlence ve güzelliklerinden tat aldığı bir dönem olarak tarih sayfaları arasında yerini almıştır. O güne kadar hasım ve her şeyine imtina ile yaklaşılan Avrupa'ya bakış açısında da bir yumuşama hattâ alttan alta bir beğenme/imrenme duygusu oluşmaya başlar. Bu bakış açısı değişikliğini Tanpınar, Avrupa'yı iki ayrı gözle müşahede eden Evliya Çelebi ve Yirmisekiz Mehmet Çelebi Efendi'nin değerlendirmeleriyle açıklar:

> *"Ahmet III'ün sefiri Yirmisekiz Mehmet Çelebi Efendi 1721'de gittiği Paris'i, Evliya Çelebi'nin Viyana'yı seyrettiği gibi Kanunî asrının şanlı hatıraları arasından ve bir serhad mücahidinin mağrur gözü ile görmez. O, XVIII. Asır Paris'ine Karlofça'nın ve Pasarofça'nın milli şuurda açtığı hazin gediklerden ve devlet işlerinde pişmiş zeki bir memurun tecrübesiyle bakar. Filhakika aradaki zaman zarfında imparatorluk iki büyük ve kanlı macera geçirmiş, cihangir, muharip ve mücahid gururu*

yaralanmış, üst üste Budin'i ve Belgrad'ı kaybetmiş, velhasıl, şartlar mühim bir surette ve aleyhimize olarak değişmiş bulunuyordu."[133]

Osmanlı Devleti bu menfî gidişatı ilk yıllarda müspete dönüştürecek iradeli devlet adamları eksikliği yaşamış, iradeli devlet adamları olduğunda ise bu zevat, uygun zamanı ve zemini bulamamış veya kendilerini anlayabilecek yetişmiş insan yokluğu ile karşı karşıya kalmışlardır. Avrupaî tarzda ilk değişiklikler; mimarî, bahçe düzenlemesi, ev içi dekorasyonu gibi derine inmeyen yüzeysel yeniliklerde görülür. Ancak, bu küçük çaplı değişim hareketlerini belli bir ölçüde ileriye götürecek hareket olarak Osmanlı beldesine matbaanın getirilişi kabul edilmektedir. 18. Asrın sonlarına doğru gerçek anlamda yenileşme ve Avrupalılaşma fikri sağlam adımlarla ve iradeli padişahlarla atılmaya başlanır. Bu padişahlar -III. Selim, III. Mustafa ve I. Abdülhâmid- Tanpınar'a göre yenilik fikriyle yetişmiş, zihinlerinde ülke için yapacakları ıslahatlarla ilgili plânları olan yöneticilerdir.

19. yüzyılın başına gelindiğinde dünya ve özellikle Avrupa hayatın merkezine ekonomiyi koymuş ve bu mantık çerçevesinde siyasî ve kültürel hayat tek istikamette akmaya başlamıştır. Bu durumu İlber Ortaylı şöyle açıklar:

"19. Yüzyıl, Atlantik ekonomisinin ekonomik çıkarlarını siyasal örgütlenme ile nüfuz altına aldığı bir dönemdir. Bu yüzyılda Ortadoğu toplumları, artık kaçınılmaz bir değişme dönemine gireceklerdi. Ortadoğu'nun çöküntüye uğrayan siyasal, ekonomik, dinsel kurumları, aydın kümelerinde yeni bir, ideolojik yapının ortaya çıkmasına neden oldu. Bu modernleşmeci tutum bir tür ksenophobieyi de içeriyordu. Yani geçmişe dönük bir özlemle, ulusçuluğa doğru gelişen dinsel tabanlı bir ideoloji, Osmanlı düşünürünün tipik özelliği idi. Öte yandan daha laik tutumlu düşünürlerin bulunduğunu da görüyoruz. İşte modernleşen edebiyat ve tiyatro bütün bu renklilikleri bir arada taşıyordu."[134]

---

[133] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi…*, s.60.

[134] "İlber Ortaylı, Tiyatroda Tarihî Oyunlar Üzerinde Siyasal Bir Analiz Denemesi*", Tiyatro Araştırmaları Dergisi*,7, Ankara Üniversitesi, Ankara 1976, s.229.

Bu yüzyıldaki Batılılaşma olgusunu Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde bir fikir değişikliğinden öte âdeta dünya değiştirmeye benzer bir hadise olarak anlatmaktadır:

> *"...fikrin tekâmülü, şüphesiz hadiselerin yardımı ile daha çabuk olur ve yenilik, hayatın her safhasına şamil geniş bir mana ve mahiyet alır."* ve *"Çok vahim siyasî hadiselerin ve iktisadî şartların beraberinde yürüyen bu yenilikler hakikatte, bir medeniyet dairesinden öbürüne geçmek, asırlardan beri inanılmış ve uğrunda mücadele edilmiş değerler dünyasından ayrılmak demektir*."[135]

Batılılaşmayı "bir kültür değişimi" olarak tanımlayan Metin And, Türk tarihindeki kültür değişim evrelerini; "*Türklerin İslâm dinine geçmesi, Anadolu'ya yerleşmeleri ve buradaki çağdaş veya eski uygarlıklarla yapılan alışveriş, Osmanlı İmparatorluğunun yayılıp çeşitli dinlerde ve etnik ayrımlarda çeşitli ulusları yönetmesi ve karşılıklı kültür alışverişi ve son olarak Batılılaşma isteği ve bu yoldaki denemeler.*[136] diyerek dört döneme ayırır.

Mümtaz Turhan *Kültür Değişmeleri* adlı eserinde, kültür değişmesinin sürekli bir olay olduğunu düşünür:

> *"Kültür değişmesi, bir cemiyetin mevcut nizamını, yani içtimaî, maddî ve manevî medeniyetini bir tipten başka bir tipe kalbeden bir prosestir. Böylece kültür değişmesi, bir cemiyetin siyasî yapısında, idarî müesseselerinde ve toprağa yerleşme ve iskân tarzında, iman ve kanaatlerinde, bilgi sisteminde, terbiye cihazında, kanunlarında, maddî alet ve vasıtalarında, bunların kullanılmasında, içtimaî iktisadının dayandığı istihlâk maddelerinin sarfında az çok husule gelen tahavvülleri ihtiva eder. Terimin en geniş mânasıyle kültür değişmesi, insan*

---

[135] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi…*, s.64.
[136] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908…*, s.9.

medeniyetinin daimi bir faktörüdür; her yerde ve her zaman vukua gelmektedir."[137]

Bir asrı geçen Batılılaşma çalışmaları, II. Mahmut döneminde büyük adımlara dönüşür ve Abdülmecit döneminde 3 Kasım 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı'yla son adım atılmış olur. Artık devletin resmî politikası haline gelen Batılılaşma, bütün devlet kurum ve kuruluşlarıyla birlikte halkın anlama ve kavramasına çalışılması en elzem konu olur.

Batılılaşmanın kaçınılmaz olduğu, aydınlar ve devlet adamları tarafından tam olarak anlaşılmıştır. Ancak, bu yeni mecrada hangi yol haritası izlenecek, hangi kilometre taşları olacak, ferdin, cemiyetin ve devletin rolleri ne olacak, bütün bunlarla ilgili bir ön çalışmanın, bir plânın olup olmadığı ile ilgili sorular cevap bulmamıştır. Mütefekkirlerin ve araştırmacıların genel kanaati bu sürece hazırlıksız ve plânsız girilmiştir. Hazırlıksız olarak girilen bu süreci o dönem İstanbul'da bulunan Fransız diplomat Engelhardt şöyle izah eder:

"Sultan II. Mahmut döneminde ve Sultan Abdûlmecid'in saltanatının ilk yıllannda Türkiye, direkleri, yelkenleri tamire ve yenilenmeye, tayfası da değiştirilmeye ihtiyaç duyan bir gemiye benziyordu.

Sebepleri ve gerekli vasıtaları önceden hazırlanmayan ve tamamlanmayan bu temel değişimin, mutlakiyetçi bir idare üzerine kurulmuş bir hükümetin gayretiyle bile bir anda meydana gelemeyeceği düşünülünce anlaşılır. Böyle bir değişime tâbi tutulacak milletlerin âdetlerini, sosyal şartlarını, nesillerdir gördüğü eğitimi, hattâ batıl inançlarını bile göz önüne almak gerekir."[138]

Tanzimat Fermanı'yla devletin her kademesinin modernleşmesinin amaçlandığını ifade eden Mümtaz Turhan; ancak bunda istenilen hedefe ulaşılamadığını ifade eder. Mümtaz Turhan, Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e kadar olan yarım asrı geçkin süreyi ise birkaç cümleyle şöyle izah eder:

---

[137] Mümtaz Turhan, *Kültür Değişmeleri*, 2. Baskı, MEB Devlet Kitapları, İstanbul 1972, s.58.
[138] Engelhardt, *Tanzimat ve Türkiye*, Çev: Ali Reşat, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1999, s.12.

"Bu münasebetle evvelâ şunu belirtmek lâzımdır ki bu devirde garplılaşma artık devletin resmî bir meşgalesi olmaktan çıkmış tamamiyle cemiyete intikal etmiştir. Maddî kültüre ait muayyen bazı teknik unsurlar hariç olmak üzere garptan yapılan iktibaslarda esas rolü artık devlet oynamamaktadır. Bu fasıl, içtimaî bünyeyi değiştirme hususunda kat'î, fakat muvaffakiyetsiz bir teşebbüs olan "Tanzimat" ile kapanmıştır."[139]

Her alanda terakki etmek için kullanılacak en etkin, en hızlı vasıta ne olmalıdır sorusunun cevabı, sanat ve basın olarak karşılık bulmuştur. Bu aşamadan sonra gazete, tiyatro ve diğer edebi türler bu fikrin hizmetine sürülmüştür.

2.3. Türklerde Tiyatro

Batıdaki modern tiyatronun ülkemizde ilk icra edildiği yıllar On Dokuzuncu yüzyılın başlarına rastlar. Günümüzde tiyatro sanatında taşların hemen hemen tamamen yerine oturmuş halinden yaklaşık iki asır önce yeni ve emekleme devresinde olan tiyatroya dönemin sanat ve edebiyat otoritelerinin bakış açıları ve getirdikleri tanımlamalar da dikkate değerdir.

Tanpınar, tiyatro türünün Müslüman-şark edebiyatlarında en az tanınan sanat türü olduğunu, hattâ Tanzimat'la memleketimize giren tek tür olduğunu söyler.[140] Batı etkisindeki Türk tiyatrosunun tanınıp gelişmesinde yeni yapılan tiyatro binaları, saraylarda kurulan tiyatro sahneleri ile bu sanata baştan itibaren önemli destek veren padişahların rolü büyüktür. Aynı zamanda, o dönemlerde değişik gerekçeler öne sürerek bu sanata yapılan saldırılarda onlara güçlü bir hamilik de yapmaları padişahların etkisini yadsınamayacak derecede önemli bir hadise olarak görmemizi sağlar.

Azınlıkların ve Osmanlı ülkesinin birçok şehrinde yabancıların (İtalyan, Alman, İngiliz, Fransız, Yahudi, Rum, Bulgar ve Ermeni) kurmuş oldukları tiyatro grupları da Batı etkisindeki Türk tiyatrosunun gelişmesine hayatî katkı

[139] Mümtaz Turhan, *age.,* s.269.
[140] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi…*, s.278.

sağlamışlardır. Bu azınlık ve yabancı gruplar içerisinde en etkin ve kapsamlı tiyatro faaliyeti yapanlar, Ermenilerdir. Kenan Akyüz, azınlıkların dışında başta İstanbul olmak üzere değişik şehirlerde tiyatro kumpanyaları yapan ve ilk tiyatro binasını (Bosco Tiyatrosu - 1851) inşa eden İtalyanların en etkin yabancılar olduğunu belirtmektedir.[141]

Batı Tiyatrosu ile Geleneksel Türk Tiyatrosu arasındaki en önemli farkın birincisi tiyatro binası ve sahne, ikincisi ise yazılı metin olarak belirtilmektedir. Batı etkisindeki Türk tiyatrosunun ilk örneklerinin ortaya konduğu dönem halk tiyatrosu diye adlandırılan Karagöz, Orta Oyunu, kukla gibi türlerle köy tiyatrosu diye adlandırılan Köy Seyirlik Oyunları etkin bir şekilde yaşamakta ve yaşatılmaktadır. Bu sayede Türk aydını Batı etkisinde eser yazmada ve Türk seyircisi de yeni türe alışmakta çok zorlanmamıştır denilebilir. Yapı veya kurum olarak, Batı etkisindeki Türk tiyatrosunun ilk örnekleri Tanzimat'tan önceleri verilmeye başlanır ve birinci örnek olarak 1842'de Naum tiyatrosu kabul edilir. Burada yabancı eserler veya azınlık cemaatlerin eserleri temsil edilir.

İlk Türkçe oyun olarak ise, sarayın ısmarlamasıyla, İbrahim Şinasi tarafından 1859'da yazılan *Şair Evlenmesi* adlı eser kabul edilmiştir. Bu eserden önce birçok denemeler yapıldığı, ancak bunların kimisinin yerli veya yazarı bilinmeyen, kimisinin ise yabancılar tarafından oluşturulduğu belirtilmiştir. Bu yazılı oyunların hepsi, tam bir edebî metin olmayıp çoğu deneme mahiyetindedir. Metin And, yabancılar tarafından kaleme alınan söz konusu oyunları şöyle açıklar:

> "*Chabert'in Türkçe yazdığı 'Hikâyet-i ibda-i Yeniçeriyan ba bereket-i pir-i Bektaşiyan Şeyh Hacı Bektaş Veli-i Müsliman', Ketebe İskerleç tarafından yazılan 'Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Kefşger Ahmet', Poznan'da Ketebe el-fakir Lippa adlı kişi tarafından yazılan 'Nasreddin Hocanın Mansıbı, taklit oyunu' adlı dört perdelik Türkçe bir oyun.*"[142]

[141] Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, 18. Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2013, s.18.
[142] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908…*, s.59-70.

Bu eserlerin dışında Ermeniler tarafından Ermeni harfleriyle Türkçe eserler de kaleme alınmıştır.

İbrahim Şinasi'nin 1859'da yazdığı *Şair Evlenmesi* adlı komedyasından önce Hayrullah Efendi'nin *Hikâye-i İbrahim Paşa ve İbrahim-i Gülşenî* adlı opera librettosu 1844'te kaleme alınmış; ancak eser edebiyat çevresince çok geç öğrenilmiştir. Niyazi Akı, Hayrullah Efendi'nin eserini İsmail Hami Danişmend'in 1939 yılında *Türklük Mecmuası*'ndaki bir yazısına isnaden bir opera livre (defter) denemesi olarak değerlendirir.[143] Bu ilk denemelerden sonra ilk Türkçe eser olarak Şinasi'nin eseri edebiyat tarihlerindeki yerini almıştır.

2.4. Tanzimat Dönemi Batı Etkisindeki Türk Tiyatrosu ve Tiyatro Yazarları

Tanzimat dönemi, büyük bir zihniyet değişikliği yaşama sürecinde olan Türk toplumunun, devleti, aydını ve halkıyla her kesimin kendiliğinden içine girdiği inisiyatif alma ve alabilme dönemidir. Bu dönemde yapılan ve yapılmakta olan her icraatın bir amaca odaklandığını görmek mümkündür. Türk edebiyat tarihi içindeki bu yeni dönemde yeni insiyaklarla hareket eden aydın kesim edebiyattaki lokomotiflik görevini gazeteden sonra tiyatroya yüklemiştir denilebilir. Gazeteden sonra en çok takip ve tahkikata uğrayan, sansürlenen, hattâ çoğu zaman tamamen yasaklanan tiyatro eserleri ve tiyatro binaları olmuştur. Tiyatro ile ilgilenen hemen herkes, her şeye rağmen tiyatro eseri yazma ve sahneleme istek ve arzusundan vazgeçmemiştir. Bunda en mühim gerekçe olarak gelişmiş toplumların tiyatrolarının da gelişmiş olması gerektiği fikridir. Namık Kemal, "*Tiyatro edebiyatın en büyük kısmıdır.*" diyerek bu perspektifi göz önüne koyar.

Tiyatro ve tiyatro yazarları üzerine yüklenen bu devrin çok kapsamlı içtimaî sorumluluğu, tiyatro sanatına bakış açısını sadece eğlenme değil işlevsellik açısından "*eğitme ve yarar"* başta olmak üzere geniş yelpazede değerlendirme mecburiyeti

[143] Niyazi Akı, XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1963, s.31.

ortaya koyar. *Kasa* dergisinde "*Tiyatro*" başlığı altında isimsiz olarak yayımlanan makalede tiyatronun mahiyeti şöyle izah edilmektedir:

> *"Tiyatro, bir âyine-i garâbet-nüma-yı cihandır ki bütün temâsil-i aşk ve muhabbet onda suret bulur ve efsâne-i dert ve belâ-yı âlem onun içinde yüz gösterir.*
>
> *Nazar-ı insâf ile bakılsın. Tiyatro, mekteb-i ibrettir. Tasvîr eylediği meseller ile âlemyâne pek büyük ibretli dersler verir. Tiyatro cemiyyet-i edeptir. Ahlâk ve adâba hizmet eder. Tiyatro nedim-i cemiyettir."*[144]

Bu sebepledir ki Tanzimat dönemi oyun veya piyesleri tezli piyesler olmuş, bu piyeslerin konularının mahiyeti mutlak surette tenkit edilen veya savunulan sorunlarla doldurulmuştur. Ele alınan sorunlar veya talepler özellikle Fransız ihtilaliyle tüm dünyaya yayılan millet, milliyet, hak, adalet, hürriyet, kanun ve meşrutiyet gibi fikirler ile millî tarih, millî şuur, vatan sevgisi, Osmanlıcılık ve İslâm Birliği gibi Osmanlı-Türk toplumunda esasen var olan duygu ve değerler veya sorun ve taleplerdir. Osmanlı-Türk toplumunda başlıca ferdî ve içtimaî sorunlara veya beklentilere çağa ayak uyduramayan veya yeniden yorumlanamayan gelenek ve göreneklerin toplum üzerindeki ağır baskısı, görücü usulüyle evlenmenin yol açtığı olumsuzluklar, aile baskısıyla yapılan yanlış evlilikler, çok eşli evlilik, aile yapısı, kadın, kız çocukları ve gençlerin eğitimi, esaret, imkânsız hâle getirilen aşklar ve kötü sonuçları, namus, örf ve âdetlere aykırı olarak gerçekleşen evlilik dışı ilişkiler, kan davası, ahde vefa, boşanma, moda düşkünlüğü, muskacılık, fal, büyü ve büyücülük gibi batıl inançlar, ataların erdemleri, bozulan dinî anlayış ve bilinci eklemek mümkündür.[145] Bu konuların paralelinde "Yanlış Batılılaşma" veya "Batı hayranlığı" da Tanzimat döneminden başlanıp günümüze kadar, başta tiyatro olmak üzere birçok edebî türe doğrudan veya dolaylı bir şekilde konu olma özelliğini sürdürmektedir. Bu konu, toplumun değer yargılarını erozyona uğratan, şahsiyeti basitleştiren, toplumu dejenere eden bir sorun olarak ele alınmıştır. Tanzimat

---

[144] *Tiyatro,* Kasa Dergisi, Sayı 1, Hicrî 1290, s. 10.
[145] Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi…*, s.184-187.

döneminde, konular ele alınırken sebeplere gidilmeden, hadiselerin derinliğine inilmeden, sadece olumsuz sonuçlara vurgu yapmakla yetinilmiştir.

Tanzimat Dönemi Batı Etkisindeki Türk Tiyatrosu teknik açıdan değerlendirildiğinde ise ilk akla gelen, Metin And'ın da belirttiği gibi, Batı tiyatrosunu taklit temeli üzerine kurgulanmış olmasıdır.[146]Adaptasyon eserler telif eserlerden daha fazladır. Bu adaptasyonlar çoğu zaman aynı kalıplar ve mahaller üzerine yapılmıştır. Özellikle Türkiye'deki gayri Müslimlerin yaşantısı üzerine adapte edilmiştir. Eserlerin ön söz kısmında yazarlar tiyatro ile ilgili düşüncelerini açıklamışlardır. Bu dönemde tiyatro eserlerinde önsözler yazma revaçtayken en meşhur olanı Namık Kemal'in *Mukaddime-i Celâl* veya daha bilinen adıyla *Celâl Mukaddimesi*'dir. Bu mukaddimeyi Kenan Akyüz, Victor Hugo'nun *Cromwell* eserinin ön sözüne bir nazire olarak değerlendirir.[147]

Altı adet tiyatro eseri yazan, modern Türk tiyatrosunun başlangıç döneminin en önemli sanatçılarından olan Namık Kemal, *Celaleddin Harzemşah* adlı eserinin ön sözünde tiyatro ile ilgili kendi üslûbuna has sözcüklerle uzun bir tarif ve değerlendirme yapar:

> *"Tiyatro, fikrin hayâlâtına vicdân, vicdânın ulvîyetine cân, cânın hissiyatına lisan verir. Hayâl, avâlim-i ulviyye içinde araya araya tâb ü tâkattan kesildikten sonra inzivâ-hâne-i fütura çekilip de etrâfına imâle-i nigâh ile mütehassirâne arz-ı iştiyâk ettiği o nâzenin dilrübâ-yı saâdeti tiyatro ma'razlarında, bir şâirin ikbâl-hâne-i tasavvurunda perî-veş bulmuş hazineti'l-kalb-i tabîatinin bin cevâhir-i marifetiyle zînet-yâb olmuş da hırâm-ı nazar-firîbiyle perîşân saçlarını mevc-engîz-i letâfet ederek bir bahtiyar ailenin lezâiz-i hayattan istifâdesine hizmet için melek-i müekkel makamına kaim olmuş görür.*
>
> *Gönül, çarpına çarpına vücûdu hâb u ârâmından dûr ettikten sonra, bir sükût-ı ıztırâb-âlûda düşüp de hırmân-ı vusûlünden dolayı müteessirâne dağ-dâr-ı âlâm olduğu o belâ-şiken… sultan-ı hürriyeti*

[146] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908…,* s.105.
[147] Kenan Akyüz, *age.*, s.62.

tiyatro ma'rızlarında bir edîbin hafâhâne- i hissiyâtından kurtulmuş, dâr'ü-l -cihâd-ı hamiyyetinde ne kadar silâh-ı zafer var ise cümlesiyle techîz olunmuş da zîr-i pây-ı ikdâmında erkân-ı âlemi lerze-nâk-ı dehşet ederek bir saâdetli kavmin serhadd-i ikbâl ü istikbâlinde muhafazalığa müdavim olmuş görür.

Ruh, füshat-âbâd-ı hayât içinde uğraşa uğraşa cismin sükûnuna gıbta-keş-i hayret olacak bir hâle geldikten sonra, alâik-i süfliyyeden bütün bütün nefret getirip de visâline nâil olmak için cilve-gâh-ı kadîmine kadar çekilmek istediği o ismet-âğîn-i ezvâk-ı muhabbeti tiyatro ma'razlarında, bir ehl-i dilin mehd ve vicdânından ayrılmış gülistan hayâlinin ezhâr-ı reng-â-rengine bürünmüş de hafif hafif etrafına ruhlar dağıtarak bir hacle-gâh-ı visâl içinde iki devlet-mend âşıkın âgûş-ı iştiyâkı arasında nâim olmuş bulur.

Fıtratta bir teessür, nefsde bir ma'raz yoktur. Ki temâşâ-gâhlarda bir misâl-i zihayatı bulunmasın; tabîatte bir maskaralık, gönülde bir garaz bulunmaz ki ma'razlarda bir hayâl-i mücessemi görünmesin!

Tiyatro aşka benzer. İnsanı hazîn hazîn ağlatır; fakat verdiği şiddetli teessürlerde de bir lezzet bulunur.

Tiyatro cihanın aynıdır. İnsanı doya doya güldürür; fakat hâtıra getirdiği tuhaflıklar bile -tabîatin aczini gösterdiği için- ashâb-ı intibâhda gülerken ağlamak için hâhişler tevlid eder. Başka bir yerde de demiştim, "tiyatro eğlencedir; fakat eğlencelerin en fâidelisidir." Çünkü teblîğ-i merâmda havass-ı zahirenin şiddet-i infi'âl ve kuvvet-i intikalde cümlesine fâik olan nazarı sâmi'aya teşrîk ettiği için fikir ve vicdâna iki vâsıta ile te'sîrini icrâ eder; bu cihetlerle tiyatrolar eğlencelik mâhiyetinden ayrılmamakla berâber, memâlik-i mütemeddinenin inkılâbât ve terakkîyâtına neşriyâtın cümlesinden ziyâde hizmetler eylemiştir.

Böyle ma'şûkasından ders okur gibi insanın birtakım ezvâk-ı ruhâniyye içinde müstefid-i mârifet olmasına hizmet eden bu vâsıta, muhteri'ât-ı fikriyyenin en parlaklarından addolunmağa şâyeste değil midir? Avrupa'da gelen en büyük nâtıka-perverân-ı siyâset, tiyatroların şakird-i fesâhati; en büyük fedâkârân-ı hamiyyet, tiyatro yazanların perverde-i himmeti olduğu iddiâ ve isbât edilmektedir. O, ne ulvî eğlencedir ki fikr-i siyâsete fesâhât gibi bir silâh-ı zafer veriyor. Hiss-i hamiyyet için eserine mecbûri incizâb olunacak muktedâlar icâd ediyor.

Tiyatronun ahlâkça o kadar te'sîri tecrübe olunmuştur ki vaktiyle bir şâir Fransa'da (échafaud) ta'bîr olunan ve hizmeti üzerinde adam idâm olunmaktan ibâret bulunan bir âleti ma'rızda göstermek isteyince muâsırlarından bir hâkim: "Aman o vâsıta-i mel'ûneyi temâşâ-gâha çıkarma! Sonra ahali altına dört tekerlek takar da siyâset meydânlarında dolaştırmağa başlar."[148]

Namık Kemal'in tiyatro tanımına yaklaşımı, tiyatronun ne demek olduğunu ifade ile birlikte onun işlevini de açıklamaya dönük bir yaklaşımdır. Namık Kemal'in Tanzimat dönemi Türk tiyatrosu ile ilgili yazdığı nazarî malûmat, günümüzde de en çok müracaat edilen fikirler olmaya devam etmektedir.

Dönem olarak Şinasi'den sonra Namık Kemal hem nitelik hem de nicelik bakımından Tanzimat tiyatrosunun en güçlü kişisi olarak kabul edilmektedir. Namık Kemal'in tiyatroları dram tarzındadır. Namık Kemal, Tanzimat'ın edebiyata yüklediği sosyal sorumluluk işlevine en sadık kalan yazarların başında yer alır. "Toplum için sanat" ilkesinden hareket eden Namık Kemal, toplumu eğitme ve eğlendirirken faydalı olma düsturunun genel hatlarıyla dram türü ile uyumlu olması ve kendi sanat anlayışının romantizm akımına daha yakın olması sebebiyle eserlerini bu eksende kaleme almıştır denilebilir. Diğer Tanzimat sanatçılarının birçoğu da aynı yolda devam etmişlerdir. Bu dönemde dramın dışında trajedi ve önce uyarlama sonra telif olmak üzere çok başarılı komedi eserler de vücuda getirilmiştir. Hattâ Ahmet

[148] Namık Kemal, *Mukaddîme-i Celâl*, 3. Baskı, Kitabhane-i Ebuzziya, Kostantiniyye (İstanbul) H.1309/1888, s.28-33.

Vefik Paşa ile başlayan komedi adaptasyon yazarlığı, sonraki dönemde Direktör Âli Bey'in telif komedi yazarlığıyla çok önemli bir merhale kat etmiştir. Bu dönemdeki tercüme ve uyarlamaların birçoğu Fransız edebiyatından ve bizzat Molière'in komedilerinden yapılmıştır. Komedyaların hemen her türünde (töre komedisi, entrika komedisi ve karakter komedisi) eserler kaleme alınmıştır. Ayrıca dram ve melodram türünde ve müzikli tiyatronun opera, operet tarzında eserler de vücuda getirilmiştir.

Tanzimat Dönemi Batı Etkisindeki Türk Tiyatrosuna dair teknik malûmatı dönemin önde gelen tiyatro oyuncularından Ahmet Fehim Bey şöyle anlatmaktadır:

> *"Gedikpaşa'ya dâhil olduğum gün sahnenin sofitasında çekilmiş doksan beş perde vardı.*
>
> *Yalnız perde, prençipal ve kulisler hariçtir. Salon Fermé bizim tiyatromuza girmemişti. Bu perdelerin içinde mağara, salon, divanhane, hapishane, mezarlık, meydan, cadde, kilise, fıkara odası, zengin odası, kütüphane, deniz, orman, bahçe ve saire vardı; bunlar iplerle iner kalkardı. Bu kocaman perdeler İtalyan dekoratör Merlo'nun elinden çıkmıştır...*
>
> *Bu büyük san'atkâr hâlâ sahnelerimizde kullanılan birtakım İtalyanca, dekor terimlerini, dekor esaslarını ve işlemlerini ortaya koymuştur; Kamara Rustika, Kamara Sofita, Kamara Fantazya, Kamara Nübile, Kamara Sempliçe, Prençipale, Bosko, Balo Strada, Cardino, Piyaça gibi terimler ondan kalmadır. Dekorun perspektifini, hayatını temin eden ışık o tarihlerde bizim sahnelerde noksan, hemen hemen yok gibi idi. Rampda koca fitilli kırık petrol lambası yanardı. Kulislerde de üç köşeli raflar üstüne aynı lambalardan dizilmiş yukarıya da büyük bir lamba asılmıştı. Rampda karanlık sahnelerde suflörün idare ettiği yeşil bezli kapak döner, kapanır, kulislerdekiler de kısılır, bu suretle ancak bir loşluk temin edilebilirdi.*
>
> *Sahneye ilk çıktığım gece rampdaki kırık lamba gözümü kamaştırmış, bir an beni hareketsiz bırakmıştı.*
>
> *Sahnemizde atmosferi temin için daha başka vasıtalarımız da vardı. Mesela yağmuru taklit için dönen bir çarkın içinde gergin kâğıt*

satıhlarına çarpan arpa kullanılır, tekerlekleri dişli bir araba, araba gürültüsünü yapar, saç yaprakları da gök gürültüsünü işini görürdü. Tabii bütün bu iptidai vasıtalar, kol kuvvetiyle görülen işler şimdi elektrikle yapılıyor…

Kostüm, tiyatrolarda en mühim rol oynayan, aynı zamanda artistlerin birçok parasını yiyen bir şeydir. Bizim zamanımızda bir kumpanya direktörü bir aktörle mukavele akdederken en az üç kat alelâde esvap, frak, redingot, smokin, muhtelif şapkalar, perukalarla bastona varıncaya kadar bulundurmasını şart koşardı. Eğer aktör bunlara sahip değilse kumpanyaya alınmazdı. Bu önemli ve her zaman dikkate alınacak bir mesele idi. Çünkü bütün repertuar alafranga eserlerden müteşekkildi. Tarihî kostümler veyahut millî kostümler daima direktörlük tarafından verilirdi…

Özet olarak diyebilirim ki, sahnelerimize dekordan ziyade kostümün saltanat sürdüğü ve fazla kıymet kazandığı zamanlar olmuştur…

Makiyaj, sahnemizde, mükemmel ve oluşmuş şekiller göstermiştir. O karma karışık repertuarlar içindeki tipler, daima kompozisyon artistlerinin elinde hayat bulurdu. Bizim zamanımızda şimdiki gibi, nihayetsiz makyaj araç ve boyaları yoktu. Her aktör boyasını, sakalını, saçını kendi yapardı. Bizim küçücük odamızın, kırık dökük raflarında bir sürü fincan bulunurdu. Onların içinde rendelenmiş, hamur şekline sokulmuş, sabuna karıştırılmış toz boyaların karışımı vardı. Her istediğimiz rengi bu suretle yapabiliyorduk. Burun, çene vs. yüz ilâvelerini, pamuk hamuru yahut ekmek içinden yapar, üstlerini boyardık. Sakalları, renk renk saçları, «krep» denen örgü haline soktuktan sonra kendi yaptığımız, gomalak ile yapıştırırdık.

Perukların bir kısmını Avrupa'dan getirtirdik. Bir kısmını ise Büyük Benliyan ve Çaprast yaparlardı. İkisi de bu işin ustası idi. Hele Benliyan yaman bir perukacı olmuştu. Tabiatiyle olacaktı, çünkü başı keldi. Evvelâ kendisine lâzımdı. Kadınlar pudra yerine, üstübeç ve gaz boyaması allıkla, küçücük kırmızı deri kılıflar içinde Mekke sürmesi kullanırlardı. Bütün bunlar, bu ilkel karışımlar, yüzümüzü bir hayli bozar, lâkin

zamanın sükûnu ve saadeti oldukça tâmir ederler. Bununla beraber, çok iyi ve hattâ diyebilirim ki, yüzüne hiç acımadan makiyaj yapanlar vardı. Bazılarımız da (Mantarlı Komik) gibi makiyaj yapardı. Mantarlı komik, Tulûatçılarda bıyığı ve kaşı yakılmış şişe mantarı ile karartılmış «İbiş»i oynayana derlerdi."[149]

Ahmet Fehim Efendi, bir tiyatro sahne sanatçısı olduğu için genel itibariyle eserin sahnelenişi ve sahnelenmeden önceki aşamada yapılan hazırlıklar esnasında yaşananları canlı, gerçek bir yaşanmışlık halinde gözler önüne sermektedir. Dönemin tiyatro binalarındaki fizikî acemilikler ve eksiklikleri Batılı tiyatronun henüz pek yeni oluşu ve toplum olarak teknik yetersizliğimiz göz önüne alındığında tabii karşılamak lâzım gelir.

Edebiyatımıza Tazimatla giren ve yeni nev'i olarak kabul edilen tiyatronun en çok eleştiri alan ve kusurlu görülen yanlarından biri de eserlerde kullanılan dildir. Tanpınar da bu konuyu tenkit eden edebiyat tarihçilerinden biridir:

"Bu eserlerin müşterek vasıflarından biri de konuşma lisanını yadırgamalarıdır. Diyalog, hemen hepsinde acemidir. Dramatik vaziyetlerde, vakanın düğüm ve çözülüş noktalarında bu acemilik daha açık görülür. Nispeten sade bir dille sahneye çıkmak arzusu, fikir ve hisleri geliştirme imkânsızlığı, ilk önceleri konuşmayı lüzumundan fazla iptidai yapar. Namık Kemal'den sonra ise tam konuşturmak arzusu, eseri lüzumsuz bir belâgat sığınağı haline getirir."[150]

Dönemin tiyatro eserleri edebî açıdan ele alındığında eserin sahneye uyumundan ziyade eserin kendisinin ön plânda olduğu görülür. Tanzimat döneminde kaleme alınmış tiyatro eserlerinin çoğu sahnelenmek için değil okunmak içindir. Birçok edip ve uzman tarafından tiyatro eserinin okunmak için yazılması fikri makul görülmez; ancak Tanpınar bu konuda farklı düşünür:

---

[149] Hafi Kadri Alpman, *Ahmed Fehim Bey'in Hâtıraları*, Tercüman 1001 Temel Eser dizisi- Tercüman Gazetesi Yayınları, İstanbul 1977, s.176-183.
[150] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi…*, s.284.

> "*Tiyatro eserlerinin öteki edebiyat türleri gibi okunmadığı veya okunmayacağı iddiasını çok garip ve yersiz bulduğumu özellikle belirtmeliyim. İyi bir tiyatro eserini okumanın tadı hiç bir türde yoktur.*"[151]

Tanpınar, dönemin tiyatro eserlerini ve birkaç örnekte yazarlarını şöyle değerlendirir:

> *"Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid gibi tiyatroyu seven ve fikirlerini yaymak için onu en iyi bir vasıta olarak gören muharrirler, kendi eserlerine devam ederler. Mamafih, oynatmak imkânsızlığı bunların eserine şiddetle tesir eder. Abdülhak Hâmid'in, bazı piyeslerinin hacmindeki, Namık Kemal'in Celaleddin Harzemşah'ındaki ölçüsüzlükte sadece bazı romantik örneklerin tesirini görmemelidir. Zaten Hâmid açıkça, oynanmak için yazmadığını söyler."*[152]

Özellikle manzum olarak kaleme alınan eserlerin sahneye konulabilmesi için âdeta yeniden yazılması gerekebilecek değişikliklere ihtiyaç duyulabilmektedir. Batı Etkisindeki Türk edebiyatında Batıdan alınan birçok türde olduğu gibi tiyatro türünde de teknik olgunluk, Tanzimat edebiyatının II. Dönemi ile Servet-i Fünûn döneminde istenilen seviyeye gelebilmiştir.

Tanzimat Dönemi Batı Etkisindeki Türk Tiyatrosunun Şinasi'nin bilinen eseriyle başladığı genel kabul görmüş olup bu dönemde tiyatro türünde eser veren diğer sanatkârları ve bazı eserlerinin isimlerini de burada zikretmek gerekir. Namık Kemal (1840 -1886) *Vatan Yahut Silistre, Zavallı Çocuk, Akif Bey, Gülnihal, Kara Belâ* ve *Celâlettin Harzemşah; Â*li Bey (1846 -1899) *Tosun Ağa (basılmamış), Misafiri İstiskal, Geveze Berber, Letâfet (müzikli oyun), Kokona Yatıyor yahut Madam Uykuda, Ayyar Hamza, Çıngırak, Gavault, Minard ve Şürekâsı;* Ahmet Mithat Efendi (1884 -1912) *Eyvah, Açık Baş, Ahz-ı Sar yahut Avrupa'nın Eski*

---

[151]İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, 4. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2003, s.139-140.
[152]Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi…*, s.283.

Medeniyeti, Hükm-i Dil, Çengi yahut Daniş Çelebi, Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş, Çerkez Özdenleri, Zeybeklerden, Çavuş, Kürt Kızı, Ziba, Arnavutlar, İntikam, Yürek Pazarlığı, Zuhur-i Osmaniyan ve romanlardan uyarlama *Kafkas* ve *Merdut Kız;* Şemsettin Sami (1850 -1904) *Besa yahut Ahde Vefa*, *Seydi Yahya, Gâve;* Recaizade Mahmut Ekrem (1847 - 1913) *Afife Anjelik, Atala yahut Amerika Vahşileri, Vuslat yahut Süreksiz Sevinç, Çok Bilen Çok Yanılır;* Samipaşazade Sezai (1858-1936) *Bir Düşmüş Kadın (basılmamış), Şîr;* Muallim Naci (1850 -1893) *Hazım Bey yahut Heder*; Abdülhak Hâmid (1852 -1937) *İçli Kız, Macera-i Aşk, Sabr-ü Sebat, Duhter-i Hindu, Nazife Nesteren, Eşber, Tarık yahut Endülüs Fethi, İbn-i Musa yahut Zat-ül Cemal, Finten, Zeyneb yahut Tecrübe-i Kader, Sarnapal, Liberte;* Ahmet Vefik Paşa, Molière'den yaptığı önemli çeviri ve uyarlamaları; *Savruk, înfiâl-i Aşk, Dudu Kuşları* (daha önceki adı *Ziynetfuruşlar), Kocalar Mektebi, Kadınlar Mektebi, Zor Nikâh, Tartüf, Don Civanı, Tabib-i Aşk, Adamcıl, Zoraki Tabib, Yorgaki Dandini, Azarya, Dekbazlık, Okumuş Kadınlar, Merakî (Hayalî Hasta)*, ayrıca *Aşk-ı Musavvir, Pırpırı, Kibar (Bu iki eser neşredilmemiştir.)*; Ebüzziya Tevfik (1849-1913) biri Victor Hugo'nun *Angelo'*sundan uyarlama *Habibe yahut Semahat-i Aşk;* öteki *Ecel-i Kaza* şeklinde belirtilmektedir.

Bu sanatkârların dışında, kendi dönemlerinde çok bilinen ama sonraki dönemlerde değişik sebeplerden dolayı isimleri hak ettikleri değerin altında anılan iki önemli tiyatro yazarı Mehmet Rıfat (1851 -1907) ve Hasan Bedrettin (1850-1911)'dir. Bu yazarların eserleri ise şunlardır: Mehmet Rıfat (1851 -1907) *Pâkdamen, Ya Gazi ya Şehit, Görenek;* Mehmet Rıfat'ın Emin Şeref ile birlikte yazdıkları *Karı İntikamı;* Hasan Bedrettin (1850-1911) *Iskat-i Cenin, İkbal, Delile yahut Kanlı İntikam, Ebulûlâ yahut Mürüvvet, Ebulfeda, Nedamet, Kölemenler, Fakire yahut Mükâfat-ı İffet, Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat*'tır. Feraizcizade Mehmet Şakir (!-1911) *Teehhül yahut İlk Gözağrısı, İnatçı yahut Çöpçatan, Evhamî, İcab-ı Gurur yahut İnkılâb-ı Muhabbet, Kırk Yalan Köse* ve bunun devamı olan *Yalan Tükendi ve* Ali Haydar Bey (1836-1914) *Sergüzeşt-i Perviz, İkinci Ersas* ve *Rüya'dır.*[153]diğer önemli tiyatro adamlarıdır.

[153] Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II…*, s.1004-1007.

2.5. Tanzimat'tan Sonra Türk Tiyatrosu

Tanzimat dönemi Türk tiyatrosunun son yılları, istibdat döneminin siyasî yasaklarından ve dönemden kaynaklanan diğer sebeplerden dolayı gittikçe durağanlaştığı ve önceki yıllardaki etkisini kaybettiği dönemdir. Tanzimat edebiyatı sanatçıları -özellikle ikinci dönem sanatçılarının birçoğunun- İstibdat yıllarının siyasî atmosferinden dolayı toplum meseleleri dışında tiyatro eserleri yazmaya yöneldikleri, herkesin bildiği bir husustur. Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nun yıktırılması tiyatro camiasını kötü bir şekilde etkilemiş, sahne sanatçıları değişik şehirlere gitmiş veya kabuğuna çekilmiş; tiyatro yazarları da sanat değeri düşük, çoğu manzum - Abdülhak Hâmid ve Ahmet Midhat Efendi'nin bu dönemdeki eserlerinde olduğu gibi- eserler kaleme almışlardır.

Servet-i Fünûn sanatçıları, Tanzimat edebiyatı son dönem sanatçılarının konu, düşünce ve teknik açıdan önceki dönemin gerisinde kalan piyesleri gibi eserler vermekten imtina etmişlerdir, yani yazmamayı tercih etmişlerdir. Bu dönem yazarlarının tutumunu Kenan Akyüz şöyle açıklar:

> *"Böylesine bir tiyatro seviyesi ve atmosferi içinde ciddi çalışmalara imkân bulamayan ve Abdülhak Hâmid ve Ahmet Midhat'ın 'okunmak için piyes' tarzını da benimsemeyen Servet-i Fünûncular, tiyatro türünde eser verebilmek için ister istemez, hem siyasi sansürün, hem de onun doğurduğu sanat uygulamasının değişmesini beklediler. Bunun içindir ki onlar tiyatro ile ancak 1908'den sonra ilgilenme imkânını bulabildiler."*[154]

Servet-i Fünûn döneminde tiyatro teknik açıdan henüz eksiklerinden kurtulamamış; ama dil bakımından gittikçe canlı, kıvrak bir tiyatro dili oluşmaya başlamıştır. Servet-i Fünûn sanatçılarının sanata bakış açıları genel anlamda ferdî olmasından dolayı içtimaî konulara meyilleri pek olmamış, bu bakımdan tiyatroda teknik ve içerik anlamında beklenilen ilerleme kaydedilememiştir. Servet-i Fünûn sanatçıları arasında tiyatro ile en çok ilgilenen Hüseyin Suad, Mehmet Rauf ve

[154] Kenan Akyüz, *age.*, s.108.

Cenab Şehabeddin olmuştur. Bu sanatçılar başta dram olmak üzere komedi, manzum piyes ve adaptasyon komedi tarzında eserler kaleme almışlardır. Ayrıca Halid Ziya, Ali Ekrem, Safveti Ziya ve Ali Faik de çeviri, adaptasyon, manzum dram tarzında eserler kaleme almışlardır.

10 Temmuz 1324 (23 Temmuz 1908) de başlayan döneme Meşrutiyet Tiyatrosu adı verilmiştir. Hürriyet veya meşrutiyet gibi isimlerle zikredilen bu dönem, birçok yeniliği içinde barındıran bir dönem olarak tarihî süreç içerisinde yerini almıştır. Meşrutiyet dönemi birçok şeyin çok hızlı yaşandığı, bu yüzden meseleler üzerine yoğunlaşma ve derinleşmenin pek görülmediği bir dönem olarak addedilir. Her ne kadar demokrasi, hürriyet gibi kavramlar telâffuz edilse de uygulamalarında bu kavramların içinin pek de doldurulamadığı görülmüştür. Bu dönemde, kemiyette büyük bir artış olmasına rağmen keyfiyette önceki dönemin biraz üzerine küçük adımlarla çıkılmaya çalışıldığı görülür.

Meşrutiyet döneminin bitiş tarihiyle ilgili olarak otoritelerce belirtilmiş net bir tarih olmadığı gibi bu dönemin sanat, edebiyat ve tiyatrosu ile ilgili de belli bir tarihi zikretmek mümkün olmamıştır. Çoğunluğun görüşü, bu dönemin Cumhuriyetin ilânıyla sona erdiğidir. Cumhuriyet dönemi birçok sanat olayında olduğu gibi tezli eserlerin vücuda getirildiği; yeni bir rejim, yeni bir devlet hattâ yeni bir millet algısının hem içte hem dışta oluşturulmaya çalışıldığı dönem olarak kabul edilmektedir. Tanzimat'ın halka dönük en önemli iki yeniliğinin "basın ile tiyatro" olduğunu ileri süren Metin And'a göre:

> *"Tiyatronun basınla hem tanıtım hem de tiyatro eserlerini tenkit yoluyla iyileştirme adına önemli katkılar sunarken bir yandan da halkın basına yansıyan sorunlarının tiyatro eseri ve senaryolaştırma yoluyla sanat şemsiyesi altında halka sunumu sağlanmıştır."*[155]

Türk aydını, Milli Edebiyat döneminde "halka doğru" hareketi ve Cumhuriyet döneminde "halkevleri" ile bizzat halkın kendisiyle bu önemli yolu kat etme çabasının merkezinde yer almıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında tiyatro eseri yazma

[155] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908…*, s. 445.

ve sahneleme gerekliliği; yeni bir rejimi, sistemi, devlet ve millet anlayışını kavratma ve bütün dimağlara yerleştirme algısıyla hareket eden sanatçıların resmî bir görevi olarak görülmüş; fakat yazarlar ve sanatçılar da bu işi gönüllü olarak yapmışlardır. "Halkevleri" ise her şeyi yeni olan bu düzenin uygulama merkezlerinin en başında yer almıştır.

Tezimizin asıl amacından uzaklaşmamak için bu konuyu daha fazla detaylandırmak istemiyoruz. Ancak bu kısa tahlilden görülen odur ki, Türk tiyatrosu, belli dönemler adı altında incelense de, aslında birbirini takip eden, tamamlayan ve bir dönemi aradan çıkarıldığında zincirin kopacağı gerçeğini bize veren bir bütündür. Bizim çalışmamızda öngördüğümüz ise bu halkalardan sadece birinin yani bir dönemin ve bu dönemde yaşamış bir sanatçının ele alınması, hayatı ve eserleriyle incelenmesidir.

3. DİREKTÖR (MEHMET) ÂLİ BEY

3.1. Hayatı

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatının ikinci dönem sanatçılarından, ilk gazeteci ve ilk tiyatro yazarlarından olan Direktör (Mehmet) Âli Bey, belirtilen bu özelliklerinin yanında ilk mizah yazarı olarak da kabul edilmektedir. Direktör (Mehmet) Âli Bey, edebiyat tarihçileri ve değişik araştırmacılar tarafından ilk mizahî sözlük *Lehçetü'l Hakâyık*, ilk günlük *Seyahat Jurnali*, ilk telif Türkçe oyunlar (komedi ağırlıklı) ve mizah yazarlığı gibi birçok sıfatla zikredilmektedir. İsmi birçok eserde ve birçok sanatçı tarafından çeşitli cepheleri ile dile getirilen Direktör (Mehmet) Âli Bey'in hayatıyla ilgili bilinenler ise şöhreti ile tezat oluşturacak şekilde sınırlıdır. Bu durumun eleştirilere yol açtığını ve hattâ Direktör (Mehmet) Âli Bey'in Türk Edebiyatı Tarihi içerisinde hak ettiği itibarlı mevkiye ulaşmasını engellediğini dile getiren araştırmacıların sayısı bir hayli fazladır.[156]

Direktör (Mehmet) Âli Bey'in doğum tarihiyle ilgili birçok kaynak muhtelif tarihler vermektedir. Bu kaynakların bir kısmı, Direktör (Mehmet) Âli Bey'in İstanbul'da 1845 yılında doğduğunu ileri sürmektedir. Fakat söz konusu tarihi 1844 olarak veren kaynak sayısı bir hayli fazladır. Bu önemli kaynaklardan biri, Kenan Akyüz'ün çok bilinen eseri *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*; diğeri ise Aziz Çalışlar'ın tiyatro sanatı ile ilgili çok kapsamlı bir çalışma olan *Tiyatro Ansiklopedisi*'dir.[157] Tercüman Gazetesinin *1001 Temel Eser* serisinde *Lehçetü'l Hakâyık (Hakikatlerin Dili)* başlığı adı altında Direktör (Mehmet) Âli Bey'in beş eserini birlikte yayımlayan Şemsettin Kutlu da yazarın doğumuyla ilgili; "*Kuvvetli tahminlere göre, 1844 yılında İstanbul'da doğdu."*[158]diyerek kesin konuşmaktan kaçınmıştır. Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* [159] ve Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II,* eserlerinde Direktör (Mehmet) Âli Bey'in doğum tarihini 1844 yılı olarak kaydeder.[160] Mustafa Nihat Özön, Direktör (Mehmet)

---

[156] Ali Birinci, *Tarihin Gölgesinde, Meşâhir-i Meçhûleden Birkaç Zât,* Dergâh Yayınları, İstanbul 2001, s. 149-155.
[157] Kenan Akyüz, *age.*, s.60. ; Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, *age.*, s.18.
[158] Âli Bey, *Lehçetü'l Hakâyık (Hakikatlerin Dili)*, Haz: Şemsettin Kutlu…, s.9.
[159] Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, 16. Baskı, Varlık Yayınları, İstanbul 1977, s.33.
[160] Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II…*, s. 997-998.

Âli Bey'in doğum tarihini *Osmanlı Müellifleri'*ni kaynak göstererek belirten eserlerin dışında asıl kaynak olarak yazarın öldüğü yıl *Malûmat* gazetesi adına çıkarılan *Nevsal*'e gönderme yaparak şöyle ifade eder; "*Âli Bey ne vakit doğdu? Bunun, yukarıda bir münasebetle bahis mevzuu edilmiş olan Nevsal'in, Âli Bey'in ölümünden bahsederken (tahminen elli beş yaşlarında) olduğunu söylemesinden dolayı 1844'ten evvel olduğuna hükmedebiliriz. Zaten nesil itibariyle de bu tarihlerin çocuğu olması icap eder*."[161] Mustafa Nihat Özön gibi Doğan Aksan da Direktör (Mehmet) Âli Bey'in doğum tarihini Servet-i Fünûn dergisinde bulunan ölüm tarihi ile ilgili haberden yola çıkarak hesaplar. Servet-i Fünûn dergisindeki bahsedilen yazı şöyledir:

> *"Düyûn-i Umûmiye müdirlerinden ve eâzım-ı ricâl-i devlet-i âliyyeden Âli Bey, hayli müddetten beri mübtelâ olduğu illetten re-hâyâb olamayarak irtihal eylemiştir. Cenazesi ehibba ve evidda ve Düyûn-i Umûmiye memûrîni hazır bulunduğu halde ihtilâfât-ı lâyıka ile Anadolu Hisarı'na nakl olunarak orada pederinin kurbüne defn edilmiştir… Elli beş yaşında idi."*[162]

Servet-i Fünûn dergisinde ayrıca yazarın ölümünü konu alan yazıda şu malûmata yer verildiği görülmektedir:

> *"Memur bulunduğu yerlerde en ziyade gayret ettiği şey terakkî-yi maârif maddesi idi. Kendisi dahi mâbihi'l-iftihârımız olan üdebâ-yı Osmânîden idi. Alelhusul edebiyatın mizah kısmında şöhret almış idi. Müşarünileyhin ziyâına cidden teessüf olunur. Zira kendisi afîf ve müstakîm, terakkîperver bir zat idi. Düyûn-i Umûmiye İdaresi dahi muktedir ve müstakîm bir memur gaib eylemiştir."*[163]

Resmî hâl tercümesine göre ise 1846 (Hicrî 1262) yılında İstanbul'da doğmuştur.[164] Yazarın doğum yılı arşiv kayıtlarında verilmiş, ancak, doğduğu gün belirtilmemiştir. Yazarın doğum tarihini arşiv kayıtlarına göre belirten Ali

---

[161] Âli Bey, *Ayyar Hamza- Üç Fasıllık Oyun*, Tertip Eden: Mustafa Nihat Özön, age., s. 6.
[162] *Servet-i Fünûn*, 16. Cilt, No: 413, 28 Kânunusani 1314 (9 Şubat 1899), s.181.
[163] *Servet-i Fünûn, agy.,* s.181.
[164] BOA, *Sicill-i Ahval Defteri*, Numara DH. Said 004, 16 Cemaziyelevvel 1297, s. 130-131.

Birinci'nin makalesini kaynak göstererek 1846 tarihini veren araştırmacılar da mevcuttur.[165]

Direktör (Mehmet) Âli Bey, Suriye Vilâyeti kapı kethüdası iken irtihal eden Yusuf Cemil Efendi'nin oğludur.[166] Yusuf Cemil Efendi'nin Sicill-i Osmanî kayıtlarına göre Ahıskalı Abdullah Beğin sülalesinden olduğu belirtilir.[167] Yusuf Cemil Efendi, İstanbul'da önce kapı çuhadarı,[168] sonra kapı kethüdası olmuştur. Makam olarak devletin ileri gelen yüksek rütbeli kişileri arasında yer aldığı, mülkiye zümresinin birinci sınıfına kadar yükseldiği belirtilmektedir. Yusuf Cemil Efendi'nin yüksek rütbeli makam sahiplerinden oluşu ve Âli Bey'in de Osmanlı ekâbirinden oluşuyla ilgili olarak Rauf Mutluay şöyle bir yorum yapar:

> *"Tanzimat ıslahatı nasıl yukarıdan aşağıya girişilmiş, halka yansımamış bir düzenlemeler dizisi ise, Tanzimat edebiyatçıları da imparatorluk payitahtında en yüksek mevkilere erişmiş paşalar-beyler soyundandırlar: Akif Paşa (1787-1845), Ethem Pertev Paşa (1824-1873), Mustafa Nuri Paşa (1882-1890), Ahmet Cevdet Paşa (1822-1892), Münif Paşa (1828-1910), Süleyman Paşa (1838-1892), Sadullah Paşa (1839-1891) , Ziya Paşa (1825-1880), Ahmet Vefik Paşa (1823-1891), Ebüzziya Tevfik Bey (1849-1913). İbrahim Şinasi (1826-1871), Namık Kemal Bey (1840-1888), Direktör Ali Bey (1844-1899), Recaizade Mahmut Ekrem Bey (1847-1914), Abdülhak Hâmid Bey (1852-1937), Sami Paşazâde Sezâi Bey (1860-1936), Mehmet Murat Bey (1853-1917). O yılların edebiyatçıları arasında efendilik rütbesinde kalan, memurluk dereceleri fazla yükseğe çıkmayan yalnızca birkaç kişiye rastlanır: Ahmet Mithat Efendi (1844-1912), Şemsettin Sami (1850-1904), Muallim Naci (1850-*

---

[165] İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, I. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006, s. 661.

[166] *Kapı Kethüdaları*: İstanbul'da oturarak eyalet valilerinin, sancaklardaki kaymakamların (mutasarrıf) ve patrikhanenin Bâbıâli ve resmi dairelerdeki işlerini takip eden temsilcileriydi. Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* II. Cilt, MEB Yayınları, İstanbul 1971, s.172-173.

[167] Sicilli Osmanî Kayıtları; 3/41 ve 4/675.

[168] *Kapı Çuhadarı*: [Aslı: Çukadar yahut çuhadar] Ayak hizmetinde bulunan çuha elbiseli yahut çuhadan olan perdenin haricinde emre muntazır bulunan hademeye vaktiyle bir sınıf mahsus teşkil ederlerdi. Kapu çukadarlığı; elyevm bâb-ı âlide vilayet kapu kethüdalarının maiyetinde bulunan valilerin bazı siparişlerini icra eden memurlar. Şemsettin Sami, *age.*, s.521-522.

1893), Nabizade Nazım (1862-1893), Ali Suavi (1839-1878) . . . Genellikle rahat koşullardaki hayatların uzunca, sıkıntıda olanların gereğinden kısa olduğu görülür."[169]

Yusuf Cemil Efendi'nin 1880 yılında bir ilkbahar mevsiminde Anadolu Hisarı yakınında yüksek bir tepede bulunan kasrında vefat ettiği belirtilmektedir. Yusuf Cemil Efendi'nin evi (kasr, konak) ile ilgili olarak Ebuzziya Tevfik'in *Yeni Osmanlılar Tarihi* isimli eserinde ise farklı bir yer adı geçer:

"Benim için buradan inmek yerine, Cağaloğlu'ndan şimdiki Sirkeci caddesini seçmek de mümkündü. Ama buranın geçişi daha da tehlikeliydi. Çünkü şimdiki İkdam gazetesi matbaasının bulunduğu yerde, rahmetli Âli Bey'in (2) babası Cemil Efendi'nin yıkılmış konağının arsası bulunmaktaydı ki, içindeki taş oda ve mahzenlerde yaşayan külhanbeyler burasını Çamlıbel'e rahmet okutacak bir hale getirmişler, çevreden gelip gitmeyi âdeta yasaklamışlardı."[170]

Yazarın ismi ise birkaç araştırmacı tarafından polemik konusu yapılmıştır. Direktör (Mehmet) Âli Bey'in ismiyle ilgili bilginin yanlışlığını ileri süren ilk kişi, Mustafa Nihat Özön'dür. Mustafa Nihat Özön bu konuda şu fikirleri ileri sürer:

"Osmanlı Müellifleri ile ondan nakiller yapan bütün kitaplarda adı Mehmet Âli diye geçer; hâlbuki Âli Bey'in öldüğü yıl Malumat gazetesi adına olarak çıkarılmış Nevsal'de bu isim Ömer Âli diye gösterilir. Kendisinin göbek adını kullanmadığını, yalnız Âli diye imza attığını bir fotoğraf hediyesinin altındaki imzadan anlıyoruz."[171]

Bu açıklamaları dikkate alan Ali Birinci,[172]Âli Bey'in ismini Ömer Âli olarak kaydeder. Birçok araştırmacının Direktör (Mehmet) Âli Bey'in doğum tarihi ve ismiyle ilgili bilgilerde temel kaynak olarak kabul gören Bursalı Mehmet Tahir'in

---

[169] Rauf Mutluay, *50 Yılın Türk Edebiyatı*, 3. Baskı, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1976, s.45.
[170] Ebuzziya Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi,* Haz: Şemsettin Kutlu, 1. Baskı, Hürriyet Gazetesi Yayınları, İstanbul 1973, s.90.
[171] Âli Bey, *Ayyar Hamza- Üç Fasıllık Oyun,* Tertip Eden: Mustafa Nihat Özön, *age.*, s. 6.
[172] Ali Birinci, *agm.,* s. 149-155.

Osmanlı Müellifleri adlı eseri ilk olarak Hicrî 1333 (Milâdi 1915) yılında İstanbul'da basılmıştır.

Milli Kütüphane kayıt-katalog bilgilerinde yazar-mütercim ismi Mehmet Âli Bey olarak belirtilen *Kitab-ı El-Ahd El-Cedit'in (Kitab-ı Mukaddes)* isimli eserin içindeki isim Ali Bey şeklindedir.[173] Aynı eser, Alber Ali Bey'in tercümesi olarak *Kitabü'l-Ahdi'l-Cedid* [كتاب العهد الجديد] şeklinde İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Atatürk Kitaplığında kayıtlıdır.[174]

Onlarca eserde yazarın ismi Âli Bey, Direktör Âli Bey veya Direktör (Mehmet) Âli Bey diye kayıtlara geçmiştir. Âli Bey'in ismi Başbakanlık Osmanlı arşivlerindeki "Sırbistan Komiseri" olarak görevli olduğu sırada, bizzat yazar tarafından Hariciye Nezareti'ne Belgrad Sefareti'nin kendisinin görevine müdahele ettiğine dair görüş almak amacıyla gönderdiği yazıdaki mühürlerde "Mehmet Âli" şeklinde geçmektedir.[175] Bu belgelerden de anlaşıldığı üzere bazı araştırmacılar tarafından öne sürülen Ömer Âli Bey ismi gerçeği yansıtmamaktadır.

Direktör (Mehmet) Âli Bey, eğitimine evvelâ sıbyan mektebine gidip burada temel bilgileri alarak başlar. Sıbyan mektebinden sonra Valide Rüştiye Mektebi'ne gider.[176] Valide Rüştiye Mektebi'nde Arapça ve Farsça okuyarak hicrî 1275 tarihinde

---

[173]Mehmet Âli Bey 1844-1899 (Tercüme Eden), *Kitab-ı El-Ahd El-Cedit,* (E.H. 1002180), Millî Kütüphane, Ankara, s. 637.
Bu eserin 637. Sayfasında:
"Sene 96 Vahy'i Yuhanna'nın Yiğirmi İkinci Babı" isimli bölümün altında ayrı bir paragraf olarak verilen bilgi şöyledir: "İş bu Kitab-ı Mukaddes Ali Bey'in tercümesiyle tab olunup ba'de Turabi Efendi'nin marifetiyle bildef'a Londra'da basılmış ise de sehv ve hatadan vareste olmadığı cihetle bu defa bazı zevâtın sa'y ve ihtimamı ile asıl Yunanî lisan ile bilmukabele tashîh olunduktan sonra İngiltere'nin ve sâir rab'-ı meskûnun etraf ve eknâfına Kitab-ı Mukaddese'yi neşr zımnında Londra'da muntazam olan encümenin ve Amerika'da evvel Kitab-ı Mukaddese'nin neşri için tanzim olunan encümenin hesaplarına mahsuben İstanbul'da Haroton Minasyan nâm-ı tabâık matbaasında defa'i Rabia olarak tab' ve temsîl kılınmıştır. Fi sene 1866 el-Mesîhî."
[174] *Kitabü'l-Ahdi'l-Cedid* [كتاب العهد الجديد] Mütercimi: Alber Ali Bey, 4. Baskı, Haroton Manasyan Matbaası, İstanbul 1866.
[175] *Başbakanlık Osmanlı Arşivi*, HR.TH. 00035.00053.001, 13.06.1880. ; *Başbakanlık Osmanlı Arşivi*, HR.TH. 00035.00053.002, 13.06.1880.
[176] Rüştiye veya Rüşdiye: i. (Ar. Rüşd > rüşd'den rüşdiyye). Eğ. Esk. Ortaokul derecesindeki eğitim kurumu.
…
– Sübyan okullarındaki eğitimin yetersiz görülmesi üzerine eğitim işlerini yöneten Meclisi Vâlâ, yeni ve sübyan okullarından bir üst derecede okulların açılmasına karar verdi. Önce bu eğitim kurumlarına "ikinci sınıf" adı verilmesi düşünüldü. Ancak, Mahmud II çocukların bu okulu bitirdikleri zaman rüşte ermiş olacakları gerekçesiyle, yeni okullara rüştiye adının verilmesini istedi. İlk rüştiye İstanbul'da

diplomasını alır. Ayrıca, özel hocalardan ders alma geleneğinin (maddî durumu müsait olan ailelerin çocukları için) çok yaygın olduğu bir devirde Arapça, Farsça, Fransızca, tarih, coğrafya, hikmet ilmi, hey'et ilmi, kimya, servet ilmi, fenn-i idare, hukuk, matematik ve cebir gibi on beş kadar özel ders alır. Bu yıllarda Batı dilleri -ki yegâne dil Fransızcadır- öğrenmek, istihdam alanında çok büyük imkânlar sağlamaktadır. Direktör (Mehmet) Âli Bey, çok iyi bir dil eğitimi alır ve çok küçük yaşta Fransızca konuşup yazmaya başlar.

Almış olduğu iyi eğitim ve özellikle Fransızcayı üst seviyede okuma ve yazması sayesinde Direktör (Mehmet) Âli Bey, henüz on dört yaşındayken stajyer memur olarak Mektûbî-i Sadr-ı Âli Odası'nda çalışmaya ve burada üç sene sonra maaş almaya başlar.[177] Onun, on dört - on beş yaşlarındayken memur adayı olarak

---

açıldı(1858). Bu okullarda arapça gramer eğitimine emsile(*) ile başlanırdı. Sarf(gramer) için Bina, Maksut, İzzî ve ilerleyenlere Nuhbe ile Birgivî risalesi okutulurdu. Nahiv (sentaks), Tuhfe-i Vehbî'den öğretilirdi. Türkçe derslerinde inşa (doğru ve güzel yazma), hat (hat), lügat ve ahlâk dersleri verilirdi. Okul olarak padişahlar tarafından yapılan büyük binalar kullanılırdı. Askerî ve mülkî (sivil) iki çeşit rüştiye vardı. Değişik zamanlarda bu okullara batı eğitim sistemine uygun ders programları koyma denemeleri yapıldı. Kemal efendi, Mekâtib-i Umumiye nezaretinde görevlendirildiği zaman (1848) okullarda okutulan derslere hesap (matematik) ve coğrafya dersleri de eklendi. Sonraları pozitif bilim derslerine daha geniş yer verildi. 1859'da ilk kez kız rüştiyesi açıldı. Kız ve erkek ortaokullarına 1923'e kadar rüştiye denildi." "Rüştiye veya Rüşdiye", *Meydan Larousse,* 17. Cilt, Sabah Gazetesi yayınları, İstanbul 1992, s.143.

Emsile: (امثله) i. (Ar. misâl'in çoğul şekli emsile) ı. Örnekler, misalIer. 2. Arapça gramer öğretiminde ilk okutulan ve içinde fiil çekimleri bulunan kitap. İlhan Ayverdi, *age.*, s.865.

[177] Âli Bey'in memuriyetleri sırasında almış olduğu maaş, harcırah ve diğer maddi kazançları şöyledir*:* "Mektûbî-i Sadr-ı Âli Odası'nda üç sene sonra 130 kuruş maaş almaya başlamıştır. Sıhhiye Dairesi Tahrirat Odası'nda üçüncü rütbede mümeyyizlik göreviyle 1.500 kuruş maaşla çalışmaya başlamış aynı kurumda karantina başkâtipliği yaptığı sırada 1.000 kuruş maaş; aldığı nişan ve terfilerle 3.500 kuruş maaş almıştır. Ayrıca asli memurluğunun yanı sıra sıhhiye komiserliği ve 500 lira harcırah ile 3 aylık bir görev için Tunaboyu'na gitmiştir. Bu görevde devam ederken hicrî 1291'de sıhhiye mütercimliği de verilmiş ve ayrıca maaşına 2.000 kuruş zam almıştır. Bir yıl sonra asli memurluğuna ilaveten 80 lira geçici maaşla ve 200 lira harcırahla 2 aylık bir görev için Viyana sıhhiye konferansına gidip dönmüştür. Âli Bey'in ilk mutasarrıflığı olan Tuna Eyaletine bağlı olan Tolcu'ya 11.000 kuruş maaşla atanmıştır. Tolcu mutasarrıfı iken "politikaca hafî ve muvakkat bir hizmet" adı altında bir görevle ve 3.800 frank harcırahla Romanya'ya gönderilmiştir. Tolcu mutasarrıflığı bir yıl kadar sürmüş 8.000 kuruş maaş ve becayişle Varna mutasarrıflığına tayin olunmuştur. Hicrî, Cemâziyelevvel 1295'te (Miladî, Haziran 1877) fevkalade bir görev için 15.000 kuruş maaşla beş aylığına Batum'a gidip gelmiştir. Batum'daki bu görevinin hemen akabinde Hariciye Nezareti tarafından tahkik memuriyeti sıfatıyla 70 lira harcırahla Rodop Balkanlarına gönderilmiştir. Rodop Balkanlarındaki görevinden bir ay komiserlik memuriyeti sıfatıyla 7.500 maaş ve 15.000 sikke-i halise ayrıca harcırahla Podgorica'ya gönderilmiştir. Podgorica'daki görevi dört ay sürmüş aynı yılın yani hicrî, Recep 1295'te (Miladî, Temmuz 1878) 10.000 kuruş maaş ve adlî bir vazifeyle, Kosova Adliye Müfettişliği'ne tayini yapılmış ancak o bu görevi kabul etmemiştir. Kabul etmediği Kosova Adliye Müfettişliği görevinden kısa bir süre sonra 10.000 kuruş maaş ve harcırah ile bir senelik komiserlik memuriyeti için Sırbistan'a gönderilmiştir. Âli Bey, hicrî Zilhicce 1304'ten (Miladî, Eylül 1887), hicrî Rebîü'l-Âhir 1306 (Miladî, Aralık 1888) tarihine kadar 2.500 kuruş maaşla Bağdat vilayeti devâir-i belediyesi ıslahat memuriyetinde çalışmıştır. Âli Bey, hicrî Zilka'de 1306'da

girdiği Tercüme Odası, Osmanlı Devletinin batılı devletlerle ilgili her türlü yazışma işlerini yürüten bir dairedir.[178] Bu kurumda üç yıl çalıştıktan sonra hicrî Cemâziyelâhir 1282'de (Milâdî, Ekim 1865) *Sıhhiye Dairesi Tahrirat Odası*'nda üçüncü rütbede mümeyyizlik göreviyle çalışmaya başlar. Hicrî, Cemâziyelevvel 1283'te (Milâdî, Eylül 1866) ikinci rütbe, ikinci sınıf memuriyette çalışır. Hicrî, Muharrem 1284'te (Milâdî, Mayıs 1867) tarihinde meclis-i sıhhiye azalığına ve rütbe-i saniye (ikinci rütbe) sınıf-ı mütemayizine[179] terfi eder ve memuriyet unvanı Karantina Başkâtipliğine yükseltilir. Direktör (Mehmet) Âli Bey'e aynı yılın ramazan ayında dördüncü rütbeden nişân-ı Osmânî[180] verilir. Adı geçen kurumlarda çalışacak insanların tespitiyle ilgili olarak Mustafa Nihat Özön, şu açıklamayı yapar:

> *"Âli Bey'in Sıhhıye Meclisi azasından ve Karantina Başkâtibi olup rütbesinin de Saadetlû bulunması memurluk hayatında muntazam bir şekilde ilerlediğini gösteriyor. O vaktin teşkilatına göre vezir olmaya bir rütbe kalmıştı. Bulunduğu daire de Osmanlı İmparatorluğunun ecnebi mümessillerle karışık bulunan bir daire idi ve oraya tayin edilecek memurlarda rütbe ehemmiyetinden başkaca şahsî, meziyet ve marifete de*

(Miladî, Temmuz 1889) 15.000 kuruş maaşla Ma'muretü'l-Aziz (Elazığ)[177] valiliğine tayin edilmiştir." BOA, *Sicill-i Ahval Defteri*, Numara DH. Said 004, 16 Cemaziyelevvel 1297, s. 130-131.

[178]Âli Bey, *Lehçetü'l Hakâyık "Hakikatlerin Dili"..., s.9.*

[179]Mütemayiz (a.s.): 1. Temayüz eden, sivrilen, kendini gösteren. 2. (Tanzimat'tan sonra) sâniye rütbesinin birinci sınıfı (Askerlikte: miralay 'albay' karşılığı). Ferit Devellioğlu, *age.,* s.927.

[180]Nişân/Nişân-ı Osmânî: Sultan Abdülaziz zamanında 9 Cemâziyelâhir 1278 (12 Aralık 1861) tarihli nizamnâmeyle nişân-ı Osmânî çıkarıldı. Bu nişan Mecîdî nişanıyla bazı farklılıklar göstermektedir. Bunda üç rütbe esas alınmıştı. Daha sonra dördüncüsü eklendi. Murassa' Osmanlı nişanı şemsesi. göğsün sol tarafına, nişan kurdelenin ucuna, sağdan sola bağlanır, sahibinin ölümünden sonra takılmamak şartıyla vârislere bırakılırdı. Murassa' Osmânî nişanının her şubesinde yarım kırat ağırlığında yedi taş, bütün nişanda 3,5 kırat ağırlığında kırk dokuztaş vardır. Şemsesinde ise her şubede 5 kırat ağırlığında elli bir taş ve bütün şemsede 40 kırat ağırlığında 408 pırlanta bulunmaktadır. Nişân-ı Osmânî'nin dört rütbesinden ilkinin şemsesi göğsün sol tarafına, nişan ise kurdelenin ucuna, kordon da sağdan sola doğru bağlanır, sahibinin ölümünde hazineye verilirdi. İkinci Osmânî nişanı şemsesi göğsün sağ tarafına, nişan da göğse asılır, sahibinin ölümünde hazineye intikal ederdi. Üçüncü Osmânî nişanı kendine has kordonu ile boyna asılırdı. Dördüncü Osmânî nişanı göğsün sol tarafına asılır, sahibinin ölümünde bu da hazineye verilirdi, berat harcı 50 kuruştur. Sultan Abdülaziz, 1862 yılı Bursa gezisi sırasında Osman Gazi'nin türbesine kendi eliyle murassa' nişân-ı Osmânî asmıştı. Bu nişanın orta kısmı yazılarını çeviren çemberde yeşil mine yerine yirmi yedi adet zümrüt vardır. Bu şemse halen Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Dairesi'nde (nr. 2/ 1029) teşhir edilmektedir." İbrahim Artuk, "Nişan" maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi, Cilt 33, İstanbul 2009, s.155.

bakılıyordu, nitekim aynı başkâtiplikte daha sonraları Ahmet Mithat Efendi de bulunmuştur."[181]

Şemsettin Kutlu ise bununla ilgili olarak şöyle bir değerlendirmede bulunur:

"Karantina başkâtipliği sırasında kendisine «Saadetlû» Unvanı verildi. Bu unvanı vezirliğe, yani paşalığa kalan son basamaktı. Bununla birlikte Âli Bey hiçbir zaman «Saadetlû» rütbesini aşıp paşa olamadı. Bu hususu, onun biraz alafrangalığa dönük bir yaşayış sürdürüşüne ve bazı yazıları yüzünden padişah tarafından mimlenmiş bulunmasına yoranlar olmuştur."[182]

Direktör (Mehmet) Âli Bey'in hicrî, Zilka'de 1288'de (Milâdî, Ocak 1872) maaşı da bir hayli yükseltilir. Hicrî, Zilhicce 1289'da (Milâdî, Şubat 1873) ikinci sınıf "ûlâ" rütbesine[183] terfi eder. Ayrıca Hicrî, Cemâziyelâhir 1289'da (Milâdî, Ağustos 1872) tarihinde aslî memurluğunun yanı sıra sıhhiye komiserliği adı altında üç aylık bir görev için Tunaboyu'na gider. Hicrî, Ramazan 1290'da (Milâdî, Kasım

---

[181] Âli Bey, *Ayyar Hamza- Üç Fasıllık Oyun,* Tertip Eden: Mustafa Nihat Özön, *age*., s. 9.

[182] Alî Bey, *Lehçetü'l Hakâyık (Hakikatlerin Dili)..., s.13.*

[183]*Nişan: Devlet tarafından hizmet mükâfatı olarak muhtelif derecelerde verilen ve göğse takılan alâmetin adıdır. «Lehçe-I Osmanî» de (nişan) kelimesi için şu izahat vardır; «Eser, alâmet, hedef, parayeri, alâmet-i farika, nişan-ı zişan; ferman-ı hümayun, tuğra, alâmet-i iftihar, çelenk, güveği nişanı, namzetlik alâmeti, bir vak'aya alâmet için dikilen taş, nişangâh; nişancı, tevkii, tuğrakeş, atıcı.»*

*Avrupalılar tarafından pek eskiden icad olunan nişanın Osmanlılarea ihdas ve istimali çok sonradır. Osmanlılar bu makamda «sorguç, «toğ» ve «çelenk» kullanırlardı. Nişan ilk defa olarak, memuriyyete mahsus olmak üzere İkinci Mahmut zamanında ve 1248 senesi ağustosunda (milâdî 1832) senesinde ihdas olunmuştur, ilk nişanlar âlâ, saniye, sâlise, râbia rütbelerine mahsus olmak üzere dört nevi ve mücevherli idi. Yine o mahiyyette olan «madalya» nın ihdası ise nişandan evveldir. İlk madalya 1143 (1730-31) senesinde ihdas olunmuştur. «Ferahi» adını taşıyan bn madalyalar altındı. Nişanlar ve ondan sonra ihdas olunan madalyalar para darlığı yüzünden Hicrî 1267 (1850-51) senesinde sahiplerinden alınmıştır. Vak'anüvis Lûtfî Efendi (Lütfî Tarihi, hususi kütüphanemde müellifin el yazısı nüsha, c. 9, s.12. *] ('*' Bu not Mehmet Zeki Pakalın'a aittir.)*

Hicri 1268 senesi zilhiccesinde (1852) Sultan Mecid'în ismine izafetle "Mecidî» nişanı ihdas olunmuştur. Bu nişanın birinci, ikinci, üçüncü ve beşinci rütbeleri olduğu gibi murassaı da vardı.
Birinci, ikinci, ucünen, dördüncü rütbeleri ile marassai bulanan «Osmanî» nişanı Sultan Aziz zamanında ve 1278 zilhiccesinde (1862) ihdas olunmuştur.

Nişanın en çoğu ikinci Abdülhamit zamanında ihdas edilmiştir. Bunlarda Hanedan-ı Âli Osman, Ertuğrul, İmtiyaz, Şefkat nişanları idi.
1908 Temmuz İnkılabı'ndan sonra da bazı nişanlar ihdas olonmuştar. «Maarif Nişanı» onlardan biridir; «Meziyyet», «Ziraat liyakat nişanı» adlariyle İki nişanın ihdasına dair nizamname çıkarılmış ise de nişanlar yapılmamış ve kimseye verilmemiştir." Mehmet Zeki Pakalın, age., s.694-696.

1873) üçüncü rütbe Mecîdî nişanını[184] kazanır. Hicrî, Şaban 1291'de (Milâdî, Eylül 1874) sorumluluğuna sıhhiye mütercimliği de verilir ve ayrıca maaşına zam alır. Hicrî, Cemâziyelâhir 1292'de (Milâdî, Temmuz 1875) aslî memurluğuna ilaveten iki aylık bir görev için Viyana sıhhiye konferansına gönderilir.

Hicrî, Şaban 1293'te (Milâdî, Ağustos 1876) Tuna Eyaletine bağlı olan Tolcu'ya mutasarrıf olarak atanır ki bu görev Direktör (Mehmet) Âli Bey'in ilk mülkî görevidir. Bu görevinin yanı sıra Tuna Avrupa komisyonu başkanlığı yapar. Tolcu mutasarrıfı iken "politikaca hafî ve muvakkat bir hizmet" adı altında bir görevle Romanya'ya gönderilir. O yıllarda "politika" terimi "diplomasi" manasına kullanılmaktadır.[185] Tolcu mutasarrıflığı bir yıl kadar sürer ve hicrî, Rebiü'lâhir 1294'te (Milâdî, Nisan 1877) becayişle Varna mutasarrıflığına tayin olunur. Aynı yılın Recep ayının sonunda milâdî ağustos ayında İstanbul'a döner; çünkü Osmanlı-Rus Savaşı sebebiyle görev yaptığı yerler kaybedilmiştir. O günlerde Balkanlar başta olmak üzere Osmanlı-Rus Savaşı'nın yaşandığı ve kaybedildiği yerlerden Türkiye'ye İstanbul'a gelen ve milyonu aşan trajik bir göç olayı yaşanmıştır.[186] Başta Trakya'daki şehirlerimiz olmak üzere Anadolu'daki birçok şehir bu büyük savaşın yol açtığı maddî ve manevî tahribattan ve yıkımdan etkilenmiştir. Direktör (Mehmet) Âli Bey, savaş sonrası kaybedilen yerlerden- özellikle Rumeli'deki yerleşim yerlerinden- gelen muhacirlerin sorunlarını çözmek için kurulan Muhacirler Komisyonu'nda yaklaşık beş ay fahrî azalık yapar. Hicrî Cemâziyelevvel 1295'te (Milâdî, Haziran 1877) fevkalâde bir görev için beş aylığına Batum'a gidip gelir. Batum'daki bu görevinin hemen akabinde Hariciye Nezareti tarafından tahkik memuriyeti sıfatıyla Rodop Balkanlarına gönderilir. Rodop Balkanlarındaki görevinden döndükten bir ay sonra hicrî, Muharrem 1295'te (Milâdî, Şubat 1878) komiserlik memuriyeti sıfatıyla Podgorica'ya gönderilir. Podgorica'daki görevi dört ay sürer ve İstanbul'a döner. Direktör (Mehmet) Âli Bey'in aynı yılın yani hicrî, Recep 1295'te (Milâdî, Temmuz 1878) adlî bir vazifeyle, Kosova Adliye Müfettişliği'ne tayini yapılır, ancak o bu görevi kabul etmez. Bu görev, Direktör (Mehmet) Âli Bey'e takdim edilen ilk adlî görevdir. Kısa bir süre sonra hicrî,

[184] Gös. yer.
[185] Ali Birinci, *agm.*, s. 149-155.
[186] Justin McCarthy, *Ölüm ve Sürgün*, Çev: Bilge Umar, İnkılâp Yayınevi, İstanbul 1998, s. 105.

Ramazan 1295'te (Milâdî, Eylül 1878) rütbe-i ûlâ, sınıf-ı ûlâ unvanlarını alarak bir senelik komiserlik memuriyeti için Sırbistan'a gönderilir.

Sırbistan'daki memuriyetinde Niş'te bulunan ahâlî-yi İslâmiye ile mahiyeti bilinmeyen görüş ayrılıkları yaşamış, bu sebeple istenilen verim elde edilemeyeceği ve mahzurlu olacağı düşünülerek başka bir memuriyete nakledilmek üzere görevinden azledilip, hicrî Ramazan 1299'da (Milâdî, Ağustos 1882) İstanbul'a çağrılır.

Direktör (Mehmet) Âli Bey'e yukarıda bahsedilen nişanların dışında, Sıhhiye Dairesi'nde iken hicrî, Muharrem 1284'te (Milâdî, Eylül 1867) İran devleti tarafından önce üçüncü, sonra ikinci rütbeden "Şir-i Hurşid" nişanı verilmiştir. Hicrî Cemâziyelevvel 1295'te (Milâdî, Haziran 1877) Batum'daki memuriyeti esnasında Rusya devleti tarafından "Büyük Kordon" nişanıyla beraber "Saint Stanislas" nişanı verilir. Bağdat'ta iken Hıristiyan Cemaati'nden birinci rütbeden Danilo Nişanı; hicrî Cemâziyelevvel 1306'da (Milâdî, Ocak 1889) ve hicrî, Şevval 1306'da (Milâdî, Haziran 1889) rütbe-i bâlâ verilir.

Direktör (Mehmet) Âli Bey, Düyûn-ı Umûmiye'deki[187] ilk vazifesine, hicrî Safer 1302'de (Milâdî, Aralık 1884) Varidat-ı Muhasebe Müfettiş-i Umumîliği'nde

---

[187]1- Düyûn-ı Umûmiye (دیون عمومیه) [Mal.]Fransızca Dette Publique mukabili kabul olunmuş bir ıstılahtır. Fransızca Dette publique gibi Düyûn-ı Umûmiye de memleket borcu manasını ifade eder.
Ferdler gibi cemiyetler de zaman zaman bazı ihtiyaçları karşılamak için başkalarından borç para almak mecburiyetinde kalırlar. Bu para bazen memleket dâhilinden, bazen de hariçten tedarik edilir. Para ibtiyacı ekseriyetle harplerin ve devlet israflarının doğurduğu bir neticedir.
Muhtelif zaman ve şekillerde akdedilerek vaktinde ödenmiyen ve intizamını kayp eylemiş olan borçlarla müteahhitleri olan borçların ve uzun vade ile aktedilen muntazam boçların mecmuuna delâlet eden Düyûn-ı Umûmiye tâbirinin Osmanlı idaresi için hususî bir mânası vardır. Düyûn-ı Umûmiye memleketin Avrupa emperyalistleri tarafından tedricen istilâ edilerek yarım müstemleke haline getirilişinin bir ifadesidir. Bu sebeple Düyûn-ı Umûmiye tarihi, Osmanlı ülkesinin yarım müstemleke oluş ve malî istiklâlini kaybediş tarihidir." Mehmet Zeki Pakalın, *age., s.488.*

2- "Düyûn-u Umûmiye**:** Osmanlı Devleti'nin 1854 Kırım Savaşı'ndan sonra almaya başladığı dış borçları ödemeyecek duruma gelmesi üzerine kurulan kurumdur. Osmanlı Devleti 1854'ten sonraki yirmi yıl içinde on beş defa dış borç aldı. Osmanlı Devleti bu borcun faizini bile ödeyemeyecek duruma gelince Ekim 1875'te Ramazan Kararnamesi yayınlandı. Bu kararname ile vadesi gelen taksitlerin ancak yarısının ödeneceği açıklandı. Ancak Mart 1876'da ödemeler tamamen durdu. Bunu, Osmanlı hükümetinin Galata bankerlerinden aldığı iç borcun ödenmesinin durdurulması izledi. 1881 Eylülünde alacaklı temsilcileri İstanbul'da bir araya geldi. Toplântı sonucunda, borçları, alacaklıların seçeceği üyelerden meydana gelen bir meclisin yönetmesine karar verildi. Muharrem Kararnamesi ile de hükümetle anlaşmaya varıldı. Kararname, alınan 5,5 milyon Franklık borcu içermekteydi. Aynı yıl içinde, görevi borçlara ayrılan devlet gelirlerinin, alacaklıların çıkarlarına uygun bicimde yönetilmesi olan "Düyûn-ı Umumiye-i Osmanî-ye Meclis-

başlar. Bu görev, yazara kamuoyu tarafından "Direktör" lâkabının verildiği müessesedeki ilk memuriyetidir. Düyûn-ı Umûmiye'deki görevine hicrî Zilhicce 1303'e (Milâdî, Eylül 1886) kadar devam eder ve akabinde bu görevinden alınır.[188]1885 yılında başmüfettiş sıfatıyla Düyûn-ı Umûmiye'nin yurt içindeki şubelerini, yöneticilerini ve özellikle tuzları teftiş etmek üzere uzun bir geziye çıkar. Bağdat'ta son bulan teftişleri sırasında görevinden alınınca Bağdat Valisi Mustafa Asım Paşa'nın isteğiyle hicrî Zilhicce 1304'ten (Milâdî, Eylül 1887) hicrî Rebîü'lâhir 1306'ya (Milâdî, Aralık 1888) kadar orada kalıp belediye işlerine, tramvay ve emniyet sandığının hesap işlerinin kontrol ve düzenlenmesine bakar. Ayrıca bir süredir eğitim hizmeti durdurulmuş olan Sanayi Okulu'nun bakım-onarımını yaparak yeniden eğitim vermesini sağlamak gibi işler yapar.[189] Bazı kaynaklarda Âli Bey'in Bağdat'ta belediye reisliği yaptığına dair bilgiler verilmektedir,[190] fakat yazarın Bağdat'taki hayatıyla ilgili bilgilerin çoğunun yer aldığı *Seyahat Jurnali* isimli eserinde veya resmî sicil kayıtlarında böyle bir bilgiye rastlanılmamıştır. Bağdat ve Irak'taki görev ve gezilerine bağlantılı olarak verilen bir bilgi de İhsan Işık'ın Âli Bey'in Irak ve Japonya'ya gittiğine dair verdiği bilgidir; ancak yazarın Japonya'ya gittiğine dair herhangi bir bilgi ve belgeye ulaşılamamıştır.[191]

1888 yılında İstanbul'a davet edilir; ancak o zamanın yolculuk şartlarının zorlukları yüzünden dönüşünü, gittiği yollardan değil, Hindistan üzerinden yapar.[192] Direktör (Mehmet) Âli Bey'e aynı hicrî yılın Recep 1306'da (Milâdî, Mart 1889) Sırbistan hükümeti tarafından birinci rütbeden Takuda Nişanı verilir.

Direktör (Mehmet) Âli Bey, hicrî Zilka'de 1306'da (Milâdî, Temmuz 1889) Ma'muretü'l-Aziz (Elazığ) valiliğine tayin edilir. Bu tayin aynı zamanda onun ilk

---

i İdaresi" kuruldu." A. Timur Bilgiç, *Tarih Terimleri Sözlüğü*, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, I. Baskı, İstanbul 2012, s.126-127.

[188]"Duyûn-u Umûmiye, şimdi İstanbul Erkek Lisesi olan binada bulunuyordu ve Batılı maliye bilgisinin Türkiye'ye giriş kapılarından en büyüğüydü. Ve Maliye Nezareti'nden daha büyük bir teşkilata sahipti." Ali Birinci, *agm.*, s. 149-155.

[189] Âli Bey, *Trabzon Vali-yi Sabık Düyûn-u Umumiye Direktörü, Seyahat Jurnali, İstanbul'dan Bağdat'a ve Hindistan'a,* Min sene 1300-1304, İstanbul 1314, s.96.

[190] Âli Bey, *Ayyar Hamza*, Tertip Eden: Mustafa Nihat Özön, *age*., s.9.

[191] İhsan Işık, *Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi*, 1. Cilt, Genişletilmiş 3. Baskı, Elvan Yayınları, Ankara 2004, s.153.

[192] Âli Bey, *Lehçetü'l Hakâyık (Hakikatlerin Dili)*…, s.9.

valilik görevidir. İshak Sunguroğlu, Âli Bey'in Elazığ valiliğine atanışından bahsederken tarihî bir ayrıntıya da verir: *"Âli Bey, (1889- 12 Temmuz 1305) gün ve 861 sayılı İrade-i Seniye ile tayin edilmiştir. Âli Bey'in bu tayin tarihinden itibaren Rumî tarih kullanılmaya başlanmıştır."*[193] Direktör (Mehmet) Âli Bey, Elazığ valisiyken hicrî, Zilhicce 1306'da (Milâdî, Ağustos 1889) ikinci rütbeden Mecîdî Nişân-ı Zîşânı verilir.

Direktör (Mehmet) Âli Bey, ilk valilik göreviyle atandığı Elazığ'da uzun süre kalamaz. Çünkü vilâyet kumandanı ile fikir ihtilâfına düşmüş ve ikisinden birinin vilâyeti terk etmesi mecburiyeti doğmuştur. Bu menfî hadise yüzünden Direktör (Mehmet) Âli Bey, hicrî Recep 1307'de (Milâdî, Mart 1890) Trabzon valiliğine tayin edilir. Onun Trabzon valiliği ile ilgili en tafsilâtlı bilgileri Ömer Akbulut vermektedir:

> *"Onun tiyatroya karşı gösterdiği alâka büyüktür. O kadar ki Sultan II. AbdülHâmid'in koyu tiyatro düşmanlığına bile ehemmiyet vermeden daha o zamanlar Trabzon'da piyesler temsil ettirmek cesaretini göstermişti. Âli Bey, Hacı Kasım Mahallesinden İpekçioğlu'nun evinde otururdu. At meraklısı idi. Bu evin geniş bahçesinde en iyi cins atlar besler ve her gün hükümet konağına atla gider gelirdi. Bir aralık Trabzon'a at cambazları gelmişti. Bunlar bugünkü parkın olduğu sahada çadırlar kurarak numaralar yapıyorlardı. Âli Bey, bu cambazlardan istifade ederek kendi yazdığı (Hazret-i Yusuf) adlı piyesi ilkin bugünkü Ferah Eczanesinin bulunduğu binada sonra da parkta temsil ettirdi. Trabzon için o zaman pek erken olan bu ileri hareket Âli Bey'i çekemeyenlerin gözünden kaçmadı. AbdülHâmid'e jurnaller gitti. İşte Âli Bey'in Trabzon valiliğinden ayrılmasının sebeplerinden birisi de bu hadise oldu (1890). Âli Bey'in edebî şöhreti o zaman Trabzon muhitinde büyük tesirler yapmıştı. Onun zamanında yaşamış olanlar ondan bahsederlerken (kâtip adamdı) diyorlar. Bu kâtip sözü Âli Bey'in halka kadar nüfuz eden edebî kudretinin bir ifadesinden başka bir şey değildir.*

[193]İshak Sunguroğlu, *Harput Yollarında*, I. Cilt, İstanbul 1958, s.215.

Âli Bey, Trabzon valiliği zamanında Samsunlu (Harukli) isminde bir Rum kızı ile evlenmişlerdi. Zamanın taassubuna ehemmiyet vermeden gayri Müslim bir kadınla evlenişindeki sebepler belli değildir. Âli Bey'i tanıyanlar onun bu evlenişinde büyük bir aşkın rol oynadığını söylüyorlar."[194]

Ömer Akbulut'un yazdıkları, Âli Bey'in hem özel hem de sosyal hayatıyla ilgili en kıymetli yazılardandır. Şöyle ki Âli Bey'in Trabzon valiliği sırasındaki yaşadıkları onun birkaç yönünü gözler önüne sermektedir. Bunlardan birincisi, sanatçı kişiliğini ön plâna çıkarmasıdır. Âli Bey, Trabzon'da yapılan bir festivalde Hazret-i Yusuf kıssasını senaryolaştırarak oynatır. Bu oyunun oynanmasıyla ilgili resmî izin belgesi arşivde mevcuttur.[195]Âli Bey'in ikinci özelliği ise tabii bir hayat sürmesi; kalender mizaçlı olup halka tepeden bakmamasıdır. Şehrin valisi olarak tevazu ile halkın arasına karışır. Diğer yandan at besler ve işine atla gidip gelir. O devirde toplumsal ölçü ve değerlerin baskısına aldırış etmeden gayri Müslim bir kızla evlenmesinden medenî cesaretinin yüksek olduğu anlaşılır.

Âli Bey'in *Seyahat Jurnali* isimli eserinin sonunda bulunan *"Bin üç yüz dört senesi teşrin-i sâninin yiğirmi sekizinci pazartesi günü sabahın erken saatlerinde İstanbul'a vasıl ve dört senedir hasretini çektiğim valideme mülâki oldum."*[196]cümlesi ile aile efradından sadece annesinden bahsetmesi, onun Trabzon'dan önce evlenmemiş olduğunu düşündürmektedir. Ebuzziya Tevfik'in *Yeni Osmanlılar Tarihi* isimli eserinde, Âli Bey'in Trabzon valiliğinden yıllar önce onun bir arkadaşını anlatan şu cümlelerden ise onun daha önce bir evlilik yapmış olabileceği tahmin edilmektedir: *"Bu genç deniz subayı. Karantina muhasebecisi rahmetli Remzi Efendi'nin damadı ve bizim sevgili arkadaşımız Âli Bey'in bacanağı imiş. Uysal, terbiyeli, ikramcı, zeki, aydın fikirli bir gençti."*[197]

Direktör (Mehmet) Âli Bey'in Trabzon valiliği esnasında yaptığı toplum ve sanat faaliyetleri kadar, bu tür faaliyetlere hâmi oluşu da sanatseverler tarafından

---

[194] Ömer Akbulut, *Trabzon-Cumhuriyetten Evvel Tarih ve Valiler*, Trabzon 1955, s. 168-169.
[195] BOA, *Hazreti Yusuf Oyununun Oynatılması,* İrade/Dâhiye, 12956, 102470, No 13 (H 1309).
[196] Âli Bey, *Seyahat Jurnali*, s.119.
[197] Ebuzziya Tevfik, *age.*, s.548.

takdirle karşılanır. Modern Türk tiyatrosunun unutulmaz sanatçılarından Ahmet Fehim Bey, hâtıralarında, Trabzon'a bir tiyatro turnesi için gittiklerinde yaşadıklarını anlatırken Âli Bey'in bu sanatseverlik ve hâmilik yönüne dikkat çeker:

> *"Trabzon valisi, Gedikpaşa'nın kurucusu ünlü Âli Bey'di. Bizden yardımlarını esirgememişti. Yazlık tiyatroda oynuyorduk. Trabzon ilk defa tiyatro görüyordu. Bu vilayette aşırı bir dindarlık ve kabadayılık hâkimdi. Bununla beraber hiç kimseden fena muamele görmedik."*[198]

Direktör (Mehmet) Âli Bey'in Elâzığ ve Trabzon valilikleriyle birlikte Varna mutasarrıflıkları esnasında çok önemli hizmetlerde bulunduğu ve özellikle eğitimle ilgili faaliyetleriyle ön plâna çıktığı ifade edilmektedir.[199]

Direktör (Mehmet) Âli Bey, Trabzon'da yaklaşık iki buçuk yıl vali olarak görev yapar. Hicrî Ramazan 1309'da (Milâdî, Nisan 1892) "lüzumuna mebni" kararıyla bu görevinden azl edilir.

İstanbul'a gelişinden yaklaşık bir yıl sonra Düyûn-ı Umûmiye İdare Meclisi'nin seçimi ve daveti üzerine önceden de kısa bir süre çalıştığı Düyûn-ı Umûmiye'de müşavir olarak çalışmaya başlar. 1894 yılında ise kurumun "genel müdürü" olarak görevlendirilir. O dönemde bu makam "direktörlük" diye adlandırıldığından yazar, "Direktör Âli Bey" diye anılmaya başlanır. Âli Bey'e direktör unvanı verilmesi, o dönem *Basiret* gazetesinin sahibi Ali Bey ile isminin karıştırılmaması sebebiyledir. Çünkü her iki isim de edebiyat camiasında tanımış şahıslardır.

Direktör (Mehmet) Âli Bey, ömrünün sonuna kadar Düyûn-ı Umûmiye Direktörlüğü'nü yürütür. 3 Şubat 1899 tarihinde vefat eder. Kabri, Rumelihisarı'ndaki Göksu Kabristanı'nda babası Halep Kapıkethüdası Yusuf Cemil Efendi'nin hemen yanında bulunmaktadır.

---

[198]Hafi Kadri Alpman, *age.*, s.38.
[199]Bursalı Mehmet Tahir, *age.*, s.40.

3.2. Eserleri

3.2.1. Tiyatroları

3.2.1.1. Ayyar Hamza

Âli Bey, *Ayyar Hamza*[200] isimli eserini, Fransız ve dünya edebiyatının en meşhur komedi yazarlarından Molière'in *Les Fourberies de Scapin* (1671) adlı eserinden Hicrî, Rebiülahir 1288 (Milâdî, Temmuz 1871) yılında Türk örf ve âdetlerine göre uyarlamıştır. *Ayyar Hamza* oyunu, ilk kez 20 Kasım 1871'de Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir.

Mustafa Nihat Özön'e göre, Molière bu eseri Lâtin Edebiyatı komedi yazarlarından Târence'ın (İÖ 194-159) *Phormion* isimli eserini taklit yoluyla vücuda getirmiştir.[201] Âli Bey'in *Ayyar Hamza* oyununu, Molière'den ilk çeviriyi de kaale alarak, İtalyan Halk Tiyatrosu "Cemmedia dell' arte" ile Fransız güldürüsü karışımı bir yapıya sahip olduğunu söyleyenler de vardır.[202]

Ayyar Hamza, Âli Bey'in tiyatro eserlerinden en çok bilinen, sahnelenen, atıfta bulunulan, kısmî veya bütün olarak tahlil ve tenkidi yapılan eseridir.

Eser, üç perdeden oluşur. Birinci perde yedi, ikinci perde on üç, üçüncü perde on dört sahneden oluşur. Yazar, perde için "fasıl" sahne için ise "fıkra" terimlerini kullanır.

Konu ve Ana Fikir

Eserin konusu, Sena Bey'in Ziba Hanım ile Nimet Bey'in de Eda Hanım ile ailelerinden habersiz yaptıkları evliliklerdir.

Sena Bey, babasının iş seyahati için Mısır'a gittiği esnada oluşan sebepler sonucunda gizlice Ziba Hanım ile evlenir. Diğer yandan Zuhurî Efendi'nin oğlu Nimet Bey de Eda Hanım ile şartlar gereği örf ve âdetlere aykırı bir şekilde evlenir. Bu usulsüz evlilikleri ailelerine anlatabilmek ve önlerindeki zorlukları aşabilmek için

---

[200] Âli Bey, *Ayyar Hamza,* Şevki Bey Matbaası, İstanbul 1871 (Hicrî, Rebiülâhir 1288), 111 s. Alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.
[201] Âli Bey, *Ayyar Hamza*, Tertip Eden: Mustafa Nihat Özen, *age.*, s.18.
[202] Âli Bey, *Ayyar Hamza*, Haz: Hatice Karademirci, *age.*, s.15.

iki genç adam da Hamza'nın pratik zekâsına başvurur. Hamza, zekâ ve kurnazlığı ile türlü oyunlar yaparak her iki genci içine düştükleri girdaptan düze çıkarır.

Ayyar Hamza oyununun esas yaklaşımı aslına - *Les Fourberies de Scapin* - sadık kalınarak gülme, güldürme üzerinedir. Oyun, Doğu edebiyatında çok sık rastlanan "kıssadan hisse" amacından ziyade Batı edebiyatı klâsik komedyasının şeklî yapısına uygun olarak, "güldürerek düşündürmek" şeklinde adapte edilmiştir.

Öz ve Biçim

Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar* romanında baba Nikolay Petroviç Kirsanov ile oğul Arkady Nikolaviç Kirsanov örneğinde olduğu gibi, koruyucu bir baba ve her hangi bir sorumluluk almayan veya verilmeyen mirasyedi tipi oğul, Türk edebiyatında da fazlasıyla mevcuttur. On Dokuzuncu yüzyılda Türk edebiyatının birçok türünde, özellikle İstanbul'daki zengin aile çocuklarının hayata bakışlarının, acemice oluşu ve makul olmaktan ziyade hissî davranışlar sergilemesi ön plâna çıkarılır.

Mirasyedi zengin gençler veya bir diğer tabirle züppe tipler, cemiyet içindeki yaşayışlarıyla, tavırlarıyla çoğu zaman ait oldukları toplumdan kendilerini soyutlamaları, idrak sahiplerinin ve halkın nazarında hoş karşılanmayıp bazen tenkit edilir bazen de komik ve ironik bir şekilde alaya alınırlar. Bu tipler, o devrin yazarları hattâ Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde yaşamış yazarlarca da edebî eserlere konu edilirler.

Ayyar Hamza oyununda evlâtlarının bütün hayatını tanzim etmeye çalışan otoriter veya otoriter görünümlü babaların zaman, zemin ve şartlar gereği, uygulayamadıkları prensipler altında ezildiklerini dile getirilir.

Muhterem Efendi ile Zuhûrî Efendi'nin cemiyetteki konumuyla oyundaki düştükleri hâli Âli Bey'in *Lehçetü'l Hakâyık*'taki "cüce" kelimesine verdiği anlamda olduğu gibi, uzaktan büyük görülen adamların yakından basit ve sıradan hâlleri müşahede edilir.

Ayyar Hamza oyunu iki safdil gencin, düstursuz bir şekilde ve olağan seyir içinde iki genç kıza âşık olmalarının serencamıyla başlar. Genç Sena Bey'in uşağı Yaver ve özellikle Nimet Bey'in uşağı Hamza, sadece ev işlerinde çalışan, mahdut

mekânlar içinde hareket eden tiplerden ziyade efendilerine hemen her konuda eşlik eden, daima emir ve direktif alan değil bazı durumlarda inisiyatifi eline alan tipler olarak ön plâna çıkar.

Yazar *Ayyar Hamza* oyununu, Sena Bey ile Ziba Hanım'ın Nimet Bey ile de Eda Hanım'ın çok hızlı gelişen aşk maceraları ve akabinde gerçekleşen evlilikle başlatır. Oyunda dikkate değer hususlardan biri, özellikle maddî imkânı yerinde olan ve makam sahibi ebeveynlerin oğul ve kızlarını evlendirmeye karar verdiklerinde kendi seviyeleri ile mütenasip gelin ve damat belirlemede çok seçici olmalarıdır. Bu husus birçok milletlerde olduğu gibi, Doğu milletlerinde daha belirgindir. Bu yaşanmışlık edebî eserlere de yansımış olup eski Yunan ve Lâtin komedi eserlerinde önce babanın oğul için münasip eş arayışı ile oğulun kendi tercih farklılıkları ailevî münakaşalara sebep olarak işlenmiş, sonra değişik tesadüflerle ikisinin aynı fikirde olduklarını teyit eden senaryolarla oyunlar şekillendirilmiştir.

Zengin aile çevresinde yetişen Sena Bey gayriresmî ve gayriörfî bir evlilik yapar. Hayat tecrübesinin yetersizliğinden ve olaylara pratik çözüm bulma gibi bir marifete sahip olmayışından dolayı, durumunu çaresizce uşağı Yaver'e anlatır. Olayları algılama, çözüm yolunda çabuk bir şekilde tavrını ve kabiliyetini sergileme anlamında belli meziyetlere sahip olan Nimet Bey'in uşağı Hamza, Sena Bey'in durumundan haberdar olarak olaya müdahil olur. Konumu gereği, Hamza'nın, Sena Bey veya Nimet Bey gibi üzerinde sosyal baskı yok denecek kadar azdır. Hamza, toplum içerisinde belirgin ve seçkin bir yere sahip değildir. Bu yüzden beyler için yakışıksız, bayağı addedilen davranışlar, Hamza için sıradandır denilebilir. Yanlış başlayan evlilik olayının çözüm anahtarının Hamza'da olduğuna kanaat getiren Sena Bey, ona yalvarmaya başlar. Hamza ile Sena Bey'in konuşmalarını gözleyen Ziba Hanım da durumun ciddiyetini anlar. Rica ve minnetle Hamza'dan olayı müspet bir şekilde neticelendirmesini ister.

İki yetişkin insan olan Muhterem Efendi ve Zuhûrî Efendi, uzun süredir yurt dışında olduklarından, çocuklarının yaptıklarından habersiz bir şekilde, çocuk yetiştirmenin incelikleri bahsinde kendilerini de ön plâna çıkararak birbirlerine anlatırlar. Gerçeklerle ilk yüzleşen Sena Bey'in babası Muhterem Efendi olur. Oğlu Sena Bey kendisinin yokluğunda hüviyeti belirsiz bir hanımla evlenmiştir. Sena Bey, babasının geldiğini öğrenince korkusundan kaçarak kaybolur.

Muhterem Efendi'nin, Zuhûrî Efendi'ye göre ikna edilmesi daha zordur. Aldığı kötü haberle sarsılan Muhterem Efendi'yi öncelikle sakinleştirmek ve durumu kabullendirmek gerekmektedir. Bu görevi maharetini kullanarak Hamza yerine getirir. Hamza'nın Muhterem Efendi'yle olan diyaloğunu gören Yaver, ona hayran kalır.

İkinci fasılda (perdede) Zuhûrî Efendi, Sena Bey'in yaptıklarını duymuş olduğundan Muhterem Efendi'ye evlât terbiyesiyle ilgili önceki konuşmalarını hatırlatacak tarzda kinayeli ve sitemkâr sözler sarf eder. Aynı zamanda kendisinin daha iyi bir baba ve daha iyi bir çocuk yetiştiricisi olduğunu ima etmek ister. Ancak Muhterem Efendi, Zuhûrî Efendi'nin sözlerinin altında ezilmek istemez ve onun oğlu Nimet Bey hakkında çok hoş olmayan haberler aldığını söyler. Haberlerin kaynağı olarak da Hamza'yı gösterir.

Zuhûrî Efendi, oğlunun hakkında duyduklarından dolayı büyük bir hayâl kırıklığı ve hiddet içinde Muhterem Efendi'nin yanından ayrılır.

Zuhûrî Efendi, uzak yoldan gelmiş ve gelir gelmez beklemediği olaylar ve haberlerle sarsılmıştır. Bütün bu kötü durumların müsebbibi olan oğlu Nimet Bey'e hesap sormak ister.

Zuhûrî Efendi ile oğlu Nimet Bey yaşanılanların ortaya çıkmasından sonra ilk kez karşılaştıklarında, sahnede suçlayan bir baba ve onu teskin etmeye çalışan, aynı zamanda affedilmek uğruna her türlü özrü dileyen bir oğul canlandırılır. Bu sahne ile On Dokuzuncu yüzyıldaki Türk toplumunun iktisadî yapısıyla ilgili bazı ipuçlarına ulaşmak mümkündür. Bütün maddî varlığın babada toplandığı bu dönemde, mesuliyet duygusu gelişmemiş, etkisiz ve yetkisiz genç nesillerin, ferdî hayatlarında da acemice tavırlar sergilediklerine şahit olunur.

Nimet Bey babasıyla tatsız bir diyalogdan sonra Hamza'nın yanına gider. Hamza'yı babasından duyduklarından dolayı cezalandırmak ister. Ancak babasına ne dediğini doğrudan söylemeyip Hamza'yı bir itirafa zorlar: Hamza, Nimet Bey'e ait ağustos şarabını arkadaşlarıyla beraber içerek işverenine "fıçı delinmiş" demeyi; Nimet Bey'in esirci kadın Emine Molla'ya gönderdiği saati kendisi kullanarak efendisine "yolda hırsızlar soydu" yalanını söylemeyi ve bir de Nimet Bey'in

karşısına karakoncolos[203] olarak çıkıp onu dövmek gibi davranışları kendince yapılmış basit birkaç hata olarak itiraf eder.

Nimet Bey, Hamza'ya karşı olan hiddeti devam ederken, sevgilisinin esirci kadın tarafından beş yüz altın karşılığında iki saate kadar Mısır'a gönderileceği haberini alır. Sevgilisini kurtarabilmek için birkaç saniye önce dövmeye çalıştığı Hamza'yı kurtarıcı olarak görür ve ona yalvarmaya başlar. Hamza, Nimet Bey'in uzun süre yalvarıp yakarmasından sonra biraz nazlanarak da olsa yardım etmeyi kabul eder.

Hamza, Yaver'le işbirliği yaparak Muhterem Efendi'yi korkutur ve kızı (Eda Hanım'ı) esirci kadından kurtarmak için gereken paraları Muhterem Efendi'den alır. Zuhûrî Efendi'den istediği paraları ise bir gemi vakası uydurarak alır.

Hamza, üçüncü ve son fasılda (perdede) kendisinin bazı sırlarını açmasına sebep olan Zuhûrî Efendi'den intikam almak ister. Zuhûrî Efendi, Nimet Bey'i yanlış yaptığı işlerden dolayı suçlarken duyduklarına kaynak olarak Hamza'yı göstermiştir. Hamza, Zuhûrî Efendi'ye peşine kötü insanlar düştüğü yalanını söyler, sonra onu korumak istediğini ifade ederek çuvala sokar ve değişik birkaç insan sesleri çıkararak onu döver. Bu oyun uzayınca Zuhûrî Efendi çuvaldan kafasını dışarı çıkarır ve olay bütün gerçekliğiyle ortaya çıkınca Hamza hemen oradan kaçar.

Hamza'nın en zor anlarını yaşadığı sırada tesadüflerle olayların akışı değişir. Muhterem Efendi'nin oğlu Sena Bey'in evlenmek için Mısır'dan gelmesini beklediği Zuhûrî Efendi'in kızının Ziba Hanım olduğu anlaşılır. Zaten Sena Bey'le Ziba Hanım evlenmiştir. Nimet Bey'in evlendiği Edâ Hanım'in ise Muhterem Efendi'nin dört yaşında iken kaybettiği kızı olduğu anlaşılır. Tesadüflerle gelen mutlu sona Hamza kendisini de katmak ister; ancak öncelikle Zuhûrî Efendi'e kendini affettirmesi gerekmektedir. Burada da yine "ayyar"lık[204] vasfına uygun sahte bir

---

[203] "KARAKONCOLOS i. « Yun. kalikantsaros) [Baştaki ses değişikliğinde Türkçe kara kelimesinin etkisi olmuştur] 1. Çocukları korkutmak için kat edilmiş hayalî yaratık, cadı, vampir. 2. teşmil. Çok çirkin, çok sevimsiz, esmer kimse." İlhan Ayverdi, *age.*, s.1591.

[204] Ayyar (عيار) sıf ve i. (Ar. 'ayr "sağa sola koşmak, kötülük çıkarmak"tan 'ayyâr) 1. Hilekâr, hîleci, düzenbaz (kimse): "Nefs-i ayyâr: Hilekâr nefis. 2. Çapkın, serseri, külhânî (kimse). 3. Çevik, yiğit (kimse). 4. Ayyâran zümresinden olan kimse [Abbasîler'in son zamanlarında iktidarlarını korumak için reisliğini üzerlerine aldıkları fütüvvet teşkîlâtının kılıçlı bölüğü de bu isimle anılmıştır]. İlhan Ayverdi, *age.*, s.243.

ölümcül hasta numarasıyla ortaya çıkar. Zuhûrî Efendi, aile efradının ısrarı ve güzellik tablosunun bozulmaması adına Hamza'yı affeder.

Dekor

Ayyar Hamza oyunu İstanbul'da geçer. Eserde Emine Molla'nın evi tanıtılırken Şehzadebaşı ve Acemoğlu Hamamı sokağından bahsedilir. Eserde İstanbul'un dışında adı zikredilen yer, Mısır'dır. Mısır, On Dokuzuncu yüzyılda Osmanlı Devleti'ne bağlı olmasına rağmen, özellikle Kavalalı Mehmet Ali Paşa ve onun ailesiyle devam eden süreçte başta iktisat olmak üzere birçok alanda ilerleme göstermiştir. On Dokuzuncu asrın son çeyreğinde Osmanlı Devleti yasalarındaki sansüre takılıp basımına izin verilmeyen birçok edebî eser, Mısır'da yayımlanmıştır. Aynı yüzyılın ikinci yarısında Süveyş Kanalı'nın açılmasıyla Akdeniz'den Kızıldeniz'e, Hint Okyanusu'na ve Avustralya kıtasına giden deniz yolu taşımacılığı sayesinde Mısır'ın önemi bir hayli artmış, İstanbul'dan yurt dışına yapılan ticarî faaliyetlerde, ilk akla gelen yer olmuştur. Mısır, aynı zamanda Kafkaslardan İstanbul üzerinden getirilen Çerkez, Çeçen gibi köle ve cariyelerin satıldığı son noktadır. Eserde İstanbul ve Mısır'dan başka Rodos ve İzmir'in de adı geçer; ancak buralarla ilgili herhangi açıklayıcı bir bilgi yoktur. Ayrıca eserde uzağı ifade etmek için, "Hindistan'a kadar kaçmak" ifadesi kullanılır.

Ayyar Hamza oyununda üç fasılda (perde) üç ayrı mekân ve dekor özelliği görülür. Birinci fasıl ve birinci meclisten itibaren iç mekân tasviri ve buna uygun dekor kullanımında Sena Bey'in anlatımıyla ifade edilen ve dış mekânı Şehzadebaşı, Acemoğlu Hamamı Sokağı'ndaki bir evden bahsedilir. Bu mekân İstanbul'un kadîm yerleşim yerlerindendir. Ev, mazisi çok eskilere dayanan yaşanmışlık tecrübesiyle tanıtılır. Bu mekânın, sakinleri gibi hüzünleri de köklüdür. Evde yaşayanların yaşadıklarını sözlü olarak ifade etmelerine gerek duyulmamış olup onlar zaten hâlleriyle her şeyi anlatmaktadırlar. Evdeki her şey kötümser bir tablo içinde verilirken, müspet olan tek şey, ihtiyar kadının yanında yaşlı halayıkla ağlayıp duran bir kızdır. Anlatı çevresindeki bedbahtlıkların hiç biri bu kızın güzelliğini gizlemeye muktedir olamamıştır. Seyirci veya okuyucu ismiyle verilen bu mekânların varlığından, tamamen, anlatım yoluyla haberdar olur; oyunda bu bölüm için canlı bir

dekor veya sahne (meclis) tanzim edilmemiştir. Sarayiçi ve Yalıköşk de anlatı yoluyla ismi zikredilen mekânlar olup herhangi bir dekorda yer almazlar.

Ayyar Hamza oyununda "efendi", "bey", "ağa", "yaver", "halayık" gibi sıfatlardan yola çıkılarak yaşanılan mekânlarla ilgili tahminî bilgiye ulaşmak mümkündür. Çünkü bu sıfatlar, zengin ve büyük ailelerin hayat sürdüğü eski devirlerden yirminci asrın ilk çeyreğine kadar gelen konakları hatırlatır. Oyunda ilk fasıldaki (perde) yaşlı kadın ve genç kızdan bahsedilen anlatı sahnesinin haricindeki kısımlar konak hayatına uygun şekilde dekore edilir. Konak, zengin efendileri, bu efendilerin çoğu zaman mirasyedi tipindeki bey oğullarını ve kızlarını; "yaver", "ağa" ve "dadı" gibi günlük hayatı idame ettiren hizmet insanlarını içinde barındırır. Aynı zamanda son devir Osmanlı içtimaî hayatında üst tabakayı temsil eden bir semboldür. Büyük tacirlerin, makam sahiplerinin hayatını idame ettirdiği, bazen ise özel eğlence ve sanat faaliyetlerinin icra edildiği, Avrupa'daki moda akımlarının Osmanlı coğrafyasıyla ilk buluştuğu yerlerin başında gelmiştir. Maddî olarak efendilerin, fizikî olarak kâhya, ağa bazen yaver denilen kişilerin idaresindeki küçük hayat sahasıdır. Nesil çatışmalarının, eski ile yeni fikir münakaşalarının yapıldığı yerdir. Bu eserde de alışılagelmiş konak hayatı oyunlaştırılmıştır. Oradan maddî imkânları elinde bulunduran ve geleneklere bağlı büyük efendiler, hayata bigâne küçük beyler ve çoğu zaman özel kabiliyetleriyle her şeyi yoluna koyan kâhyalar, yaverler ve ağalar vardır.

Zaman

Ayyar Hamza oyunu, Âli Bey tarafından Türk örf, âdet, gelenek ve göreneklerine, cemiyet nizamına uygun şekilde 1871'de Türkçeye çevrilmiş ve uyarlanmıştır. Oyunun aslı olan *Les Fourberies de Scapin* ise Molière tarafından 1671'de yazılmıştır.

Olaya dayalı metinlerde zaman en önemli yapı unsurlarındandır. Klâsik komedide üç birlik kuralına uyulurken son dönemlerde bu terk edilmiştir. Modern komedilerde olduğu gibi *Scapin'in Dolapları'*nda da bu kurala uyulmaz. Oyundaki vakanın gerçekleşme zamanı yıl, ay ve gün olarak açıkça belli değildir.

Türk kültürüne uyarlanan oyunda, zamanı belirlemede kolaylıklar sağlayan Nevruz, Hıdrellez, Ramazan ve Kurban bayramı gibi dinî ve millî günlerle ilgili de herhangi bir ipucu yoktur. Oyundaki içtimaî hayat şeklinden hareketle eserin uyarlandığı On Dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısını hatırlattığını söylemek mümkündür. Eserdeki vakaların gerçekleşme sürecini ise olayların tanziminden ve anlatılanlardan tespit etmek mümkündür. Oyunda vaka zamanı ile anlatı zamanı aynı değildir. Oyunda Zuhûrî Efendi ile Muhterem Efendi'nin ticarî sefer için Mısır'a ne zaman gittikleri kesin belli değildir. Sadece dönüş yolunun süresiyle ilgili bilgi belirgindir. Zuhûrî Efendi'nin sarf ettiği, "*Hâlbuki biz Mısır'dan çıkalı üç ay oluyor; işte şimdi İstanbul'a gelebildik*."(s.32) Ayrıca Ziba Hanım'ın sütninesi Halime'nin söylediği, "*Uzak değil, şuracıkta ama peşin, üç aydır çektiğimiz sıkıntı içinde kendisini kocaya verdiğim için affınızı isterim*."(s.101) cümlelerinden anlaşılacağı üzere üç aylık bir zaman dilimi içinde geçmektedir. Ancak Âli Bey'in *Ayyar Hamza* oyununu uyarladığı *Les Fourberies de Scapin'*de sütnine rolündeki Nerine'nin söylediği, *"Kızınız, efendim, uzakta değil. Ama onu görmeden önce, sizden özür dilemek istiyorum, sizin yokluğunuzda, ne yapacağımızı bilemedik, kimsesiz ortalarda kaldık, biz de sizin kızı evlendirdik."*[205]sözlerinden de zamanla ilgili bir tahminde bulunmak imkânsızdır.

Kişiler

Âli Bey *Ayyar Hamza* isimli eserini, Fransız yazar Jean-Baptiste Poquelin Molière'in *Les Fourberies De Scapin* isimli oyunundan uyarlamadan önce Türk edebiyatına Ahmet Vefik Paşa tarafından *Dekbazlık* adıyla uyarlanır. Oyunun Fransızca aslı ve yapılan iki uyarlamanın şahıs kadrosu şu şekildedir:

Les Fourberies De Scapin	***Dekbazlık***	***Ayyar Hamza***
Argante	Cabir Çelebi	Muhterem Efendi
Gâronte	Müstecip Çelebi	Zuhûri Efendi
Octave	Hüsrev Bey	Senâ Bey

[205]Jean-Baptiste Poquelin Moliere, *Toplu Oyunları 1, Scapin'in Dolapları/George Dandin*, Çev: Ayberk Erkay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2006, s.66.

Lâandre	Daniş Bey	Nimet Bey
Zerbinette	Ziba Hanım	Edâ Hanım
Hyacinte	Sümbül	Ziba Hanim
Scapin	Hamza Ağa	Hamza
Silvestre	İzzet	Yaver
Nerine	Halime Kadın	Halime
Carle[206]	Rifat[207]	Ziver[208]

Ayyar Hamza adlı oyun, Türk tiyatro edebiyatında yazıldığı dönemi sonraki asırlara taşıyan gerçekçi ve canlı kişilerle kurgulanan türünün yapıtaşı özelliklerine sahip eserlerden biridir. Eserdeki kişiler cemiyetteki statülerine uygun davranışlar sergileyecek şekilde uyarlanır. Genel manada her kişi kendi rolünü oynar ve kimse kimsenin işine müdahil olmayıp aynada kendi kişiliklerini yansıtırlar.

Oyunda, her durumda bir çözüm ve bir çıkış yolu bulabilen kurnaz, zeki, gerektiğinde hilekâr Hamza'nın çevirdiği dolaplar anlatılır. Hamza, oyunun başkişisidir. Herkes için çözümü imkânsız, hattâ ölüm - kalım meselesi olan olaylar, Hamza için sıradandır. O, her problem için çabuk ve pratik çözümler bulur. Bu çözümleri kendi üstün yeteneğini göstermek, insanlara yardımcı olmak için kullanan Hamza, herhangi bir maddî beklenti içine girerek menfaat devşirmeye çalışmaz. Olaylar üzerine derin analizlere girişmeyip, tabii hâlini korur. Efendilerinin karşısında sağduyusu ve zekâsı sayesinde hiç ezilmeyip çoğu zaman onlarla müsavi bir duruş sergiler. Yaptığı hileler, kurnazlıklar, pratik buluşlar esnasında ahlâka aykırı durumlara düşmez ve her hangi nefsanî arzulara tevessül etmez. Bütün bu durumlar göz önünde bulundurulursa Hamza için "ayyar"[209]sıfatı herkesin anladığı anlamdan farklı yorumlanabilir. Çünkü o, bu sıfatıyla insanlara zarar değil yarar sağlar. Günlük hattâ anlık yaşar, gelecekle ilgili plânların, hayâllerin peşine düşmez. Daima iyimser düşünür, onun hayatında hiçbir zaman ye'se yer yoktur. Hamza, insanları iyi tanır ve herkesin zaaflarının, hassasiyetlerinin fevkalâde farkındadır. Yeri geldiğinde, insanların karakterinde olan bu durumları her hangi bir kabalığa,

[206] Jean-Baptiste Poquelin Moliere, *age*., s.12.
[207] Ahmet Vefik Paşa, *Dekbazlık*, Bursa Vilayet Matbaası, Bursa 1869, s.2.
[208] Âli Bey, *age*., s.2.
[209] İlhan Ayverdi, *age*., s.243.

çirkinliğe düşmeden münasip bir şekilde kullanır. O, olduğu gibi görünen ve göründüğü gibi olan bir kişidir; içten pazarlıklı ve sinsi değildir.

Ayyar Hamza oyununun ikiz karakterleri gibi görülen Sena Bey ve Nimet Bey, yaradılış olarak naif ve nazik, fakat olaylar karşısında zayıf karakterli kişilerdir. İçine düştükleri aşk girdabından ve maddî imkânsızlıklardan dolayı biçare durumdadırlar. Kendilerine hizmet eden Hamza'nın inayetine muhtaçtırlar. Ancak, her ikisi de aşkları uğruna her şeyden geçecek kadar sevdiklerine sadık, ahde vefa söz konusu olunca birer dirayet erbabı olarak dimdik ayakta dururlar. Maddî olarak ebeveynlerine bağımlı olsalar da har vurup harman savuran mirasyedi tipler gibi lâkayt davranmazlar.

Muhterem Efendi ve Zuhûrî Efendi, yabancı memleketlerle ticaret yapan cemiyet içerisinde saygın statüye sahip insanlardır. Her hâlükârda büyük aile ve iyi bir insan olmanın yolunun, çocukların küçükken iyi bir talim ve terbiyeden geçirilmesi gerektiğine inanırlar. Muhterem Efendi, ikna edilmesi biraz zor bir kişidir. Zuhûrî Efendi ise yaşadıkları karşısında soğukkanlılığını çabuk kaybeden bir karaktere sahiptir. Hamza'nın yaptığı oyunlara hemen inanır. Hamza'nın çuval olayında mağdur oluşundan ziyade, düştüğü acizliğin başkaları tarafından duyulacağından çekinir.

Zuhûrî Efendi'nin kızı olan Ziba Hanım, babasıyla Mısır'dan İstanbul'a gelmek üzere iki ayrı gemiye binerler. Zuhûrî Efendi'nin gemisi Ege ve Akdeniz'de bir kaç şehre ve limana uğrar. Bu yüzden İstanbul'a normal süreden üç ay kadar tehirli olarak gelir. Sütninesiyle birlikte diğer gemiyle İstanbul'a gelen Ziba Hanım, bu süreçte madden ve manen zorluklar yaşar. Kısa fakat çok zor şartlarda yaşadıkları bu günlerde Sena Bey'le karşılaşır. Sena Bey, Ziba Hanım'ı ve o günlerdeki hâlini merhamet-aşk karışımı duygularla şöyle izah eder:

> *"Lâkin o derece fakr içinde ki târif kabul etmez! Öyle pejmürde bir halde melek bile olsa mutlaka çarşamba karısı gibi görünür. Arkasında bin yerinden yamalı rengi belirsiz bir kısa entari, ayağında yırtık yün çorap, başında paçavra gibi bir yemeni… Öyle iken güya çamur içinde pırlanta gibi yüzüne bakanın gözleri kamaşır."(s.10)*

Eda Hanım, dört yaşında iken birileri tarafından ailesinden çalınmış, oyunun sonuna kadar Çerkez esirlerinden sanılmış; ancak son anda Muhterem Efendi'nin kaybolan kızı olduğu anlaşılmıştır. Nimet Bey'in sevgilisidir. Tanzimat yıllarında birçok hikâye, roman ve tiyatro yazarı, eserinde Çerkez esir ve köle kızlarına yer verir. Bu kızlar çoğu zaman küçük yaşlarda ailelerinden çalınarak önce İstanbul'a getirilir, sonra esirci evlerinde müşteri için bir süre bekletilir, ardından satılmak üzere tacirler tarafından başta Mısır olmak üzere diğer beldelere nakledilir. Edebî eserlerde esir kız, köle, cariye, halayık, kalfa gibi sıfatlarla anılan bu kız veya kadınlar bazen küçük ayrıntılarla bazen de başkişi olarak yer alırlar. Meselâ Samipaşazâde Sezai'nin *Sergüzeşt* isimli eserinde esir kız Çerkez Dilber'in hayatı konu edilir. Âli Bey, kitabın orijinali olan *Les Fourberies de Scapin'*de Zerbinette isminde bir çingene kızı olan bu kişiyi eserine On Dokuzuncu yüzyıl Türkiye'sindeki edebî eserlerde görülen bir "esir tipi" yani Çerkez kızı olarak uyarlamıştır. Âli Bey, On Dokuzuncu yüzyılda had safhaya çıkan ve büyük bir insanî drama dönüşen bu konuya bigâne kalmamıştır.

Yazar, nihayet bulmayan yargılama sürecini, tahakkuk etmeyen adaleti ve en sonunda her şeye isyan edip terk-i vatan eden davalıyı Hindistan'a firar ettirir. (s.54-55) Âli Bey, *Ayyar Hamza* oyunundaki bu terk-i vatan edip Hindistan'a firar etme düşüncesini eserin aslına sadık kalarak uyarlar.[210]

Olay Örgüsü

Olaya bağlı edebî türlere ve klâsik tiyatro oyununa uygun bir yapıya sahip olan *Ayyar Hamza'*da serim bölümü önce Sena Bey-Yaver, akabinde Sena Bey-Yaver-Hamza arasındaki konuşmalarla şekillenir. Bu konuşmalarda oyundaki olayların mahiyeti ile ilgili ipuçlarının verilmesiyle birlikte oyundaki düğümün nasıl ve kimin üzerinden çözüleceği hakkında da bazı şeyler sezdirilir. Hamza'nın oyunun serim kısmında ve henüz takdim aşamasındaki tavırları, olayın komiklik üzerine şekilleneceği tahminini güçlendirir. Oyun, kurgu olarak komedi şekline uygun olması sebebiyle güldürü ön plândadır. Ancak bu güldürüde klâsik ironiyle beraber halk mizahının taşlama geleneğinden de yararlanılır.

[210] Jean-Baptiste Poquelin Moliere, *age*, s.41-42.

Hamza'nın kendinden emin hareketleri ve konuşma esnasında söylediği; "*Efendim vakıâ benim elimden her şey güç kurtulur; cenabı hak bana böyle müşkül işlere çare bulmak mahâretini vermiştir. Lâkin halk bu mahâretin kadrini bilmez, tezvîrât derler."*(s.6-7) cümleleri ve bilhassa "tezvîrât"[211] kelimesi, seyircinin dikkatini oyuna çekmeyi sağlar.

Osmanlı Devleti'nde yükselme döneminden Yirminci yüzyılın başlarına kadar başta payitaht İstanbul olmak üzere ülkenin değişik bölgelerinde yönetici ve zengin aile çocukları, mevcut eğitim kurumlarının yanı sıra özel hocaların rahle-i tedrisinden geçerek iyi bir şekilde eğitilmiştir. Teorik bilgi bakımından çok donanımlı olarak yetiştirilen bu nesiller, aldıkları eğitimle hayatları arasında bir bağ kuramadıklarından, hayatın gerçekleri karşısında çaresiz kalıp bocalarlar ve çoğu zaman hakir gördükleri insanların hayat tecrübelerinden istifade etmek zorunda kalırlar.

Sena Bey, babasının Zuhûrî Efendi ile yurt dışından döneceğini ve kendisini evlendireceğini haber alır. Bu haber, Sena Bey'in hakiki hayatla ilk karşılaşması, hayata karşı vereceği mücadelenin ilk adımı gibidir. Bu durum aynı zamanda sokağı sarayın cumbasından seyreden zengin ve okumuş gençliğin, avamla müşterek hayatta buluşmasıdır. Sena Bey, bu yeni hayat tecrübesinde çok acemidir ve kısa zamanda karar vermesi gerekmektedir. Onu hakikî hayatla tanıştıracak yegâne kişi ise Hamza'dır.

Sena Bey'in, Ziba Hanım'la yolunun nasıl kesiştiğini Hamza'ya tafsilâtlı olarak anlatması, oyundaki düğümün atıldığı ilk sahne olarak görünür. Ayrıca Sena Bey'in gayritabii olarak evlenmesi, babasının ise onu arkadaşı Zuhûrî Efendi'nin kızıyla evlendirmeyi düşünmesi, ferdin kendini ifade etme kabiliyetinin içtimaî hakikatlerle çatışması olarak görülebilir. Sena Bey, konuyu etraflı olarak anlatırken Hamza'nın, *"Bakalım nihayeti neye varacak. Eyy?", "Eyyy", "Evet, zihnimde buluyorum."* gibi kısa cümlelerle durumu dinleyip anlamaya çalıştığı ve bir yandan da düğümlenen olaylar için çözüm yolları tasarladığı düşünülebilir. Sena Bey'i dinleyen Hamza'nın, "*Bu kadar mı? Vay o kadar telâş ettiğiniz böyle küçük ehemmiyetsiz şeyler içinmiş ha? Çok şey! Çok şey! Bense meselenin çatal yerini*

[211] Tezvîrât: (تزويرات)i. (Ar. tezvîr ve çoğul eki -ât ile tezvîrât) Tezvirler, yalanlar, arabozucu dedikodular. " İlhan Ayverdi, *age.*, s.3198.

bekliyordum. Vah vah Yaver!" (s.13) sözleri, dinleyicilerin olayın nasıl çözüleceğine dair merakının artmasına sebep olduğunu tahmin etmek mümkündür. Sena Bey'in korku ve heyecan içerisinde, Hamza'nın ise gayet sakin oluşu, oyunda ince bir ironi oluşturur.

Sena Bey'in Ziba Hanım'ı tasvir etmek için kullandığı ifadeler; *"Kıza dikkat ettim. Bir de ne göreyim? Bu bir afitâb-ı cihân, mahbube-i zemân, bir âfet-i devrandır ki ye's ve kederle melâhat ve cazibesine halel gelecek yerde bir başka revnak ve letâfet hâsıl etmiş!..."* (s.9-10)şeklindeki ifadeler, Ziba Hanım'ın sıradan bir kız olmadığını düşündürür ve oyunun sonunda herkesi şaşırtacak gerçeklerle karşılaşma ve tesadüfî olayların olacağı ihtimalini kuvvetlendirir.

Ayyar Hamza oyununda düğümün zirvesi iki farklı vak'ayla gerçekleşir. Bu iki olay, birbiriyle iç içe geçmiş kompleks bir yapıdan ziyade aynı başkahramanın farklı şahıslarla yaşadığı ardışık olaylar zinciri halinde şekillenir. Bunlardan ilki, Hamza'nın, Muhterem Efendi'den, oğlu Sena Bey'e lâzım olan parayı almak için tasarlayıp uyguladığı plândır. Hamza bu tasarladığı oyundan önce Sena Bey ile küçük bir deneme sahnesi gerçekleştirir. Hamza'nın bu deneme sahnesi örneği şöyledir:

> *"Hah! Pek âlâ. Şimdi beni pederiniz farz ediniz de metanetle cevap veriniz bakalım: «Seni gidi utanmaz, nabekâr, alçak, benim gibi babanın hayırsız evlâdı! Benim bulunmadığım fırsattır diye bir takım edepsizlikler ettikten sonra utanmadan nasıl karşıma çıkıyorsun bakayım? Verdiğim emeklerin semeresi bu mudur? Haylâz! Senin bana itaatin bu kadar mı imiş? Alçak!» deyinizdi bakalım… «Babanın rızasını tahsil etmeden, kendi başına kalk ta sen, adı sanı belli değil bir kızı al, nikâh kıydır! Cevap versene, yüzsüz, cevap versene! Görelim, bakalım, ne özür göstereceksin, ne hezeyan edeceksin?...» Ama yapıyorsunuz! Diliniz mi tutuldu? Böyle olur mu ya!"(s.18-19)*

Bu yapı, üst kurmaca metinlere has bir durum olarak veya Geleneksel Halk Tiyatromuzdaki, "*Haydi, oyun yapalım!"* şeklinde mukaddime bölümünden fasıl bölümüne geçişte yer alan cümleye de benzer. Bu küçük deneme oyunundan sonra asıl sahneye girilir.

Hamza, Muhterem Efendi'nin kendi kendine konuşmasını dinleyerek onun halet-i ruhiyesini anlamaya çalışan bir psikolog tavrıyla hareket eder. Önce onu normalleştirmeye çalışır ve olayın sıradan bir şey olduğunu ifade eder. Bu duruma Muhterem Efendi şaşkın ve sinirli olarak şu sözlerle karşılık verir:

"*Bence kıyameti koparacak şeydir. Ne demek! Vay! Sen bu işte hiddet edecek bir şey göremiyor musun?"*

Hamza ise yine sakindir:

"Hakkınız var, efendim. Benim bile, iptida işittiğim vakit, fena halde hiddetime dokunmuştu. Hattâ sizin tarafınızdan mahdum beye bazı acı sözler bile söyledim. Kendine sorun da bakın, sizin gibi gece gündüz ayağına yüz sürülecek bir babanın hilâf-ı rızası hareket ettikten dolayı neler söylemedim, yani benim söylediklerim kadar siz bile söylemezsiniz. Lâkin sonradan hak verdim: Çünkü zannolunduğu kadar haksız değilmiş."(s.23-24)

Hamza, iltifatlarla Muhterem Efendi'yi önce büyük bir değer seviyesine yükseltir. Muhterem Efendi'yi adamakıllı gururlandırıp onun âdeta başını döndürdükten sonra meramını dile getirmeye başlar. Muhterem Efendi'ye, kızın eski bir yeniçeri olan kardeşi tarafından tehdit edildiğini söyler, bu olayın sulh ile çözülmezse oğlunun ölüm tehlikesiyle karşı karşıya kalacağı yalanını uydurur. Yaver ise Hamza'nın uydurduğu bu senaryoda yalancı şahittir. Muhterem Efendi, bu yeniçeri eskisine pabuç bırakma niyetinde değildir ve mahkemeye gitmeyi öne sürer. Hamza, adalet sistemindeki çarpıklığı, birkaç cümleyle şöyle özetler:

"İyi amma; bir kere düşünsenize, böyle bir dava kapısı açtığınız vakit ne zahmetlere gireceksiniz. Davası olanların halini görmüyor musunuz? Bir küçük işi nasıl büyütüyorlar? Bre muhzirdi, bre vekildi, bilemem zabıt kâtibi idi, yok ilâm kâtibi idi, mübaşirdi, mümeyyizdi… Bu kadar gürültünün içinde haklı olduğunuzu kime anlatacaksınız. Dünyada

olmadık yoktur. Vekil bir ters halt ederse kabak sizin başınıza patlar; yahut vekiliniz, davacınızla uyuşur, sizi haksız çıkarırlar; zabıt kâtibi kararı yanlış zapt eder; o doğrusunu zapt etmişse bile ilâmı yazan yanlış yazar; hâsılı bin türlü ihtimalâtı vardır."(s.54-55)

Âli Bey, *Ayyar Hamza* oyununda, bu kısa alıntıdan da anlaşıldığı üzere, "adalet" mefhumunun kısmen değil tamamen yozlaştığını ifade eder. Bu yozlaşmada insan unsurunu ön plâna çıkararak meselenin asıl kaynağını gözler önüne serer. Klâsik tiyatronun, fert ve cemiyetteki ahlâk ve fazilet kavramlarına çok fazla yer verilmesinin sebebi, insan tabiatındaki bu iradî zaaftır. Âli Bey bunu somut örneklerle ortaya koymuştur.

Hamza'nın sözleri, Muhterem Efendi'nin geri adım atmasına sebep olur. Hamza, hem esirci kadına verilmek üzere iki yüz altını almak, hem de Sena Bey'in evliliğini meşrulaştırmak için uydurduğu "*eski yeniçeri ve avenesi*" senaryosunu sahneye koyarak yine oyun içinde oyun yapmayı başarır.

Ayyar Hamza oyununda düğümü oluşturan ikinci kısım, Zuhûrî Efendi ile Hamza arasında geçer. Muhteva, düğümün diğer yarısına benzer; Hamza, Nimet Bey'e lâzım olan parayı almak için yeni bir oyun plânlar. Oyun içinde oyun veya üst kurmaca diye tâbir edilecek bu plân Hamza'nın diliyle şöyledir:

"Hamza:

- Demincek bilmem neden dolayı kendisini tekdir buyurmuşsunuz, pek meyus bir halde idi. Galiba işin içine beni de karıştırmışsınız. Belki biraz eğlenir diye teşvik ettim, kalktık birlikte Sarayiçi'nden doğru dolaşarak Yalıköşkü'ne indik. Orada yatan Akdeniz kayıklarını seyredip dururken, kaptanın biri, Kefalonyalı mıdır? Maltız mıdır? Bilmem, lâkin kılığından anlaşılan Adalı olmalı; bizi gemisinin içine davet etti. Biz de girdik. Kamarada bir takım meyvalar, kahveler, şerbetler ikram ederek bizi bir çeyrek yirmi dakika alıkoydu.

Zuhûrî:

- *İyi ya bunda telaş edecek ne var?*

Hamza:

- Lâkin yukarıda biraz gezinme çoğaldı; merak etmeye başladım. Bir de bir aralık kamaradan dışarı çıkayım bakayım ki, ne göreyim? Kumkapı açıklarında durup duruyoruz. Aman! Sıkı kaptanın yanına gittim, bizi nereye götürüyorsunuz? der demez beni tuttukları gibi bir sandalın içine koyup «Haydi git, bu beyin babasına söyle, seninle iki saate kadar beş yüz altın göndermezse oğlunu alıp gideceğiz» diyerek karaya çıkardılar."(s.65-66)

Hamza, olayın mahiyetini verdikten sonra Zuhûrî Efendi'yi harekete geçirmeye çalışır. Hamza'nın Zuhûrî Efendi'yi korkutmak için kullandığı "Maltız", "Kefalonyalı" ve "Adalı"[212] gibi adlaşmış sıfatlarla anılan Ege ve Akdeniz'deki adalarda korsan hayat süren bu kişiler, insanlar ve bazen de çocuklar için bir tehdit unsurudur.

Zuhûrî Efendi, Hamza'nın oyununa kolay gelir. Hamza, Zuhûrî Efendi'yi psikolojik olarak her hâlükârda kontrol altına alır. Bu psikolojik baskı altındaki Zuhûrî Efendi, âdeta aklı ve mantığı bedeninden ayrılmış bir ceset haline dönüşür. Daima olmayan gemideki olmayan Adalı'yı suçlar. Bu suçlamalarda ise aşırı sert tavırlardan ziyade mağdur olmuş çaresiz bir mazlum hâli görülür. Zuhûrî Efendi'nin ilenme tarzında söylediği; *"Gaddarın biri imiş!", "Âdeta imansızın biri imiş!"(s.71)* cümleleri onun ruh halinin tezahürüdür.

Hamza'nın Zuhûrî Efendi için söylediği, "*Gemi yüreğine demir atmış."*(s.71) cümlesi her şeyi tam haliyle özetler mahiyettedir. Onun, Muhterem Efendi gibi mahkemeye gitme, korsan, haydut diye tabir edilecek insanlara, parayı kendi eliyle teslim etme şeklinde bir niyeti ve girişimi de olmaz.

Zuhûrî Efendi, Hamza'dan ise hiç şüphe etmez. Hamza'nın bu yolsuz hareketinde şahsına fayda sağlayacak bir şey yoktur; ama yaptığı oyun da hakka ve hakkaniyete uygun değildir. Ayrıca Hamza, yaptığı işin doğru ve ahlâkî olup

---

[212] ADALI sıf ve i. ı. Herhangi bir ada halkından olan veya herhangi bir adada oturan (kimse). 2. Marmara Denizi'nin İstanbul'a yakın adalarından birinde oturan (kimse): Onun için adayı ve adalıları o kadar sevmeme rağmen ... (Burhan Felek). 3. Ege Denizi'ndeki adalardan birinden olup Türkiye'ye göçmen olarak gelip yerleşmiş (kimse). İlhan Ayverdi, *age*., s.25-26.

olmadığına değil tamamen çözüm odaklı olarak hareket edip bir an evvel sonuca varmayı tercih eder.

Âli Bey, oyunun bu bölümünde Zuhûrî Efendi'nin içinde bulunduğu trajik hâli somut olarak tasvir eder. Bu trajik hâl içinde, Zuhûrî Efendi'nin dilinden "*Ne halt etmeye geminin içine girdi*?"(s.73) cümlesinin sık sık tekrarıyla anlatıma bir ironi ve aynı zamanda akıcılık ve canlılık katmıştır.

Oyunun ikinci düğümü de Zuhûrî Efendi'nin:

- *"Ya ben yüreğimin acısıyla ne yaptığımı biliyor muyum?*

Ve ayrıca;

- *Ah ne halt etmeye geminin içine girdi! Yerin dibine geçesi gemi!*
- *İnşallah giderken yolda batar da verdiğim paranın hayrını görmez!"*(s.73) serzenişleri ve Hamza'nın amacını kazasız bir şekilde gerçekleştirmesiyle neticelenir.

Hamza, Zuhûrî Efendi'nin kendisi için boşboğazlık ederek söylediği birkaç sözden dolayı geçmişe dönük hatalarını kendi ağzıyla itiraf etmesi, içinde ukde olarak kalmıştır. Bu yüzden Zuhûrî Efendi'den küçük bir intikam almak ister. Bunu da çuval olayı ile gerçekleştirir. Bu çuval vakası düğümün bir parçası olmaktan ziyade bir fantezi bölüm gibi görünür.

Ayyar Hamza oyununun çözüm bölümü mutlu sonla biter. Muhterem efendi ile Zuhûrî Efendi'nin evlendirmek istedikleri evlâtları, evlenmiş olarak karşılarına çıkarlar. Hamza, Zuhûrî Efendi'ye yaptığı çuval oyunundan sonra kendini affettirmek için ölümcül hasta numarasıyla son muzipliğini de yapar. Zuhûrî Efendi tarafından Hamza'nın affedilmesiyle mutlu sonun son halkası da tamamlanmış olur.

Konuşma Örgüsü

Ayyar Hamza isimli oyun, iki gencin yaptığı usulsüz evlilikleri, meşru hâle getirmek adına, Hamza'nın ebeveynlerle yaptığı konuşmalarla şekillenir. Oyunda

komik unsurlar, hareketlerden ziyade söze dayalıdır. Oyunda Sena Bey, Nimet Bey'in yaşadığı aşk macerasını gayriciddi bir üslup kullanarak anlatır. Sena Bey, arkadaşının yaşadıklarını lâubali bir şekilde dillendirirken kendi duygularını gayet samimi bir lisanla dile getirir. Oyunun başında romantik unsurların realiteye baskın bir şekilde yaşandığına, seçilen kelime ve ifadelerin de bu istikamette olduğuna şahit olunur. İki gencin yoğun duygu seline bigâne olan Hamza, sakin ve bir o kadar da lâkayttır. Oyundaki konuşmalar, bu iki gencin duygu seline kapılmayan, onların gerçek dünyadan kopuk romantik hâliyle ironi yapan Hamza'nın, hayata realist bir pencereden bakan tavrı arasındaki çatışma üzerinde şekillenir.

Sena ve Nimet Beyler, yaşadıkları aşk maceralarından ziyade âşık oldukları Ziba ve Eda Hanımların dramatik hayatları konuşmalarına yansır. Bu konuşmalarda aşkla merhamet duyguları o kadar kesiftir ki hangisinin daha güçlü olduğunu kestirebilmek mümkün değildir. Bu bağlamda Sena Bey'in Ziba Hanım için söylediği şu cümleler dikkat çekicidir:

> *"Nimet Bey'i zorlarım; eve gireriz. Bir de bakarız ki bir ihtiyar karı can çekişiyor. Yanında bir yaşlı halayıkla bir kız ağlayıp yatıyorlar. Bizi görünce başlarını örterlerse de öyle bir yeis halinde kaçmak ne kadar olabilecek? Her yerleri meydanda idi. Kıza dikkat ettim. Bir de ne göreyim? Bu bir âfitâb-ı cihân, mahbube-i zaman, bir âfet-i devrandır ki yeis ve kederle melâhat ve cazibesine hâlel gelecek yerde bir başka revnak ve Letâfet hâsıl etmiş!... Bunu görür görmez bir kere aklım fikrim birbirine karıştı; ne olduğumu kaybettim."(s.9-10)*

Sena Bey'in Ziba Hanım'a olan aşk ve merhametinin üstüne bir de babasının korkusu eklenir. Onun duygu yoğunluğu tarzında akseden konuşmalarına, Ziba Hanım'ın sadakat izahı yansır; *"Lâkin küçükten beri işitirim, erkek kısmında kadınlar kadar muhabbete sebat yoktur derler. Sizin ateşiniz parlayışı gibi pek kolaylıkla sönermiş.*" (s.15)

Ziba Hanım'ın son üç ayda yaşadıkları, onu zengin ve seçkin bir aile kızı olmaktan çıkarıp ezik, hassas, kırılgan bir karaktere dönüştürür. Konuşmalarında da

bu yeni karakterin özellikleri olan bezgin, yalvaran ve ümit bahşetmeyen bir üslup görülür.

Ziba Hanım ile benzer duygulara sahip olan Eda Hanım'ın yaşadığı ağır hayat şartlarını, duygu kırılmalarını, karakterinin bir vasfı gibi kişiliğine yapışan kimseye güvenmeme hâlini kendi dilinden değil çoğu zaman yazarın anlatımından öğreniriz. Eda Hanım, kendi sözleriyle değil, daha çok, hakkında yapılan konuşmalarla anlatılır. Yaşadığı ağır hayat şartlarının neticesinde hiçbir şeye çabucak inanmamayı ve hiçbir kimseye hemen güvenmemeyi öğrenir. Eda Hanım'a Nimet Bey'le ilgili fikrinin sorulduğunda söylediği şu cümle, onun anlık değil kalıcı duygu ve düşünceler peşinde olduğunu ifade eder:

> *"Doğrusunu ister misiniz? Ben talihime güvenemem. Onun için bu ettiği inayet daha bana tamamiyle emniyet vermez. Görünüşte memnunum: Çünkü tabiatım şendir; lâkin pek çok kere gülerken ağlarım. Eğer Nimet Bey beni satın aldığı gibi gönlümü de aldım zannederse yanılır. Bunun için daha başka fedakârlık lazımdır. İstediği gibi beni tasarruf etmek için Allah'ın emriyle hareket etmesi icabeder."*(s.77)

Eda Hanım'ın bu konuşmada, hangi şartlar altında yaşarsa yaşasın kadınlık gurur ve haysiyetini de ayaklar altına aldırmadığına şahit olunur.

Oyun tamamen aksiyon üzerine kurgulanmadığından kısa cevaplı, çoğu zaman fiil cümlelerinden oluşan konuşmalar azdır. Bu gibi kısa konuşmalar, güldürü unsurlarının kesif olduğu kısımlarda daha çok görülür. Oyunda aksiyon, konuşmalarla sağlanır.

Oyundaki tip ve karakterlerin konuşmaları genel anlamda değerlendirildiğinde, onların cemiyet içindeki statüleri, yaşları ve hayatları çerçevesinde tezahür eder. Ancak şartlar, karakterleri bazen hakikatin dışına çıkarıp onların içindeki ikinci "şahsı" bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer. Nitekim Zuhûrî Efendi'nin para ve evlât kaybetme kaygısıyla yaptığı saf, çocukça, yakışıksız ve şahsiyetine aykırı konuşmalar bu istikamettedir.

*Ayyar Hamza'*da oyununda, Hamza'nın konuşmaları muhatabına göre şekil alır. Hamza, genel anlamda çok ciddi, felsefî ve duygu yüklü konuşmalardan uzaktır. Sena Bey'in aşkını dile getirdiği konuşma esnasında Hamza, sadede gelmesi için onu sürekli ikaz eder. Hamza için konuşmada esas, güldürü ve soruna çözümdür. Konuşmalarında tabii bir dil kullanır. Yazar, onu kendi kültür seviyesine uygun bir lisanla konuşturur.

Âli Bey'in *Ayyar Hamza* oyunu; telif, tercüme ve uyarlama dâhil tiyatro eserleri içerisinde bilhassa dil özellikleri bakımından en çok müspet eleştiri alan ve en çok sahnelenen eseridir.

Yazı dilimiz üzerinde yüzyıllardan beri süren yabancı dil hegemonyası, On Dokuzuncu yüzyıldan itibaren birçok münevveri rahatsız etmeye başlar. Bu rahatsızlık, halka hitap eden bir yayın türü olarak telâkki edilen gazetelerin yaygınlaştığı yıllarda daha belirgin bir hâl alır. Dil, artık aydınların tartıştığı önemli konulardan birirdir.

Âli Bey *Ayyar Hamza* isimli eserini, dilde sadeleşme mevzusunun sıklıkla tartışıldığı On Dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının hemen başlarında kaleme alır.

Yazar *Ayyar Hamza* oyununda, cemiyetteki her sınıfın diline canlı ve akıcı bir şekilde yer verir. Gençlerin romantik, kırılgan, zarif ve ürkek hallerini; yetişkinlerin kendinden emin tavırlarını eserine yansıtır. Bu konuda fevkalâde başarılı olduğu husus ise şüphesiz Hamza'nın içinde bulunduğu alt tabakanın dilini eserine çok zengin bir şekilde nakşetmesidir. Yazar Hamza'nın ağzından atasözü, deyim, söylence ve argo tabirleri, pek tabii ve canlı bir şekilde kullanır. Dildeki dikkate değer bir diğer özellik ise eserde kaba söz ve tabirlere nadiren rastlanmasıdır. Şartlar ne olursa olsun her hâlükârda edebe ve güldürü mantığına uygun kelime ve ifadelere yer verilmiştir.

Ayyar Hamza oyununda, yabancı kelime ve terkipler devrine göre oldukça azdır; "âfitâb-ı cihan, mahbube-i zaman, âfet-i devran, bâb-ı zaptiye, sıdk-u sebat, hilâf-ı rıza hareket, mecburiyet-i sahiha, şefkât-ı pederâne, mütehayyirâne…" gibi. Diğer yandan, mizahî nesrin güçlü temsilcisi olan Âli Bey, eserlerinde yaşayan dilin ve bu meyanda mizah dilinin canlı örneklerine yer vermiş sanatçılardandır. Özellikle *Ayyar Hamza* bu bağlamda öne çıkan bir eseridir. Deyim, atasözü, halk tabiri ve argolar; bu taiilik ve canlılığın malzemesini oluştururlar:

"*Canıma minnet, yakayı kurtarmak, yakayı ele vermek, canımı satıp yatma, araba kırıldıktan sonra yol gösteren çok olur, yol tutmak, halt etmek, kulak vermek, hokkanın altına gitmek, abayı yakmak, kavuk sallatmak, can kulağıyla dinlemek, angarya atmak, çarşamba karısı, ziynet vermek, merhameti celp etmek, yarım ağız söylemek, fitili almak, kaba kurtarmak, hasm-ı can, insaniyeti ele almak, dalına binmek, deyinizdi bakalım, sağlam kazığa bağlamak, nasihatime amel etmiş, kıyameti koparmak, yanında sandal olmak, hamı alınmak, tosunca, tiyatroda hükümdar olmuş gibi, burnundan getirmek, kulağına çıtlatmak, pirincin taşı ayıklanmak, firar etmek, ele vermek, hakkından gelmek, bet muamele, Eyüp oyuncağı, teehhül maddesi, uçkur, piştov, gözdağı vermek, pabuç bırakmamak, tatlıya bağlamak, dolap katırı, kabak başta patlamak, odacı avaidi, kalburüstüne gelenler, Maltız, bal alacak çiçek, sağ akça, dediğinlen, birlikte düşüp kalkmak, dostluğunuza bedel, ardını önüne ziyade etmek, işleri yüzüstü bırakmak, eve kapağı atmak, ipten kazıktan kurtulmak, içine oynamak, dirığ etmemek, memulünden ziyade, tosun ağzı, bir bıçakta çıkarmak, kafadar, bu herifler niçin çuvala vurmalı, İstanbul kazan biz kepçe, bıyığa gülmek, fasletip gezmek, diş bilemek, can boğaza gelmek, elin gözündeki çöpü görüp de kendi gözündeki direği görmemek …*"

Tanzimat döneminde kaleme alınan bir tiyatro eserinde bu denli halk diliyle ifadeye yer verilmesi takdire şayan bir durumdur. Sade dille ilgili en yoğun tartışmaların yapıldığı ve bu tartışmalardan müspet manada doyurucu neticeler alındığı dönem, Selânik'te *Genç Kalemler* dergisinde Ömer Seyfettin'in "*Yeni Lisan (11 Nisan 1911)*"[213] isimli makalesinin yayımlanmasını izleyen yıllardır. Bu yıllarda Türkçenin sadeleşmesi çok büyük bir ivme kazanır, hemen hemen bütün ediplerce dile karşı müspet bir bakış açısı gelişir. Nihat Sami Banarlı, *"Türk dilini kat'i bir surette sadeleştirmek, bilhassa lisanımızdaki yabancı terkip ve kaideleri tamamiyle*

[213]Ömer Seyfettin, "Yeni Lisan", *Genç Kalemler*, C. 2, S. 1, 29 Mart 1327/11 Nisan 1911, s. 1-7.

yok etmek için milli bir heyecanla ciddi ve iddialı bir hareket yaptılar."[214]cümlesiyle Ömer Seyfettin öncülüğünde başlayan bu hareketin *"milli bir heyecan"* içinde cereyan ettiğini dile getirir. Ömer Seyfettin ve arkadaşlarından yaklaşık yarım asır evvel yaşayan Âli Bey, *Ayyar Hamza* oyunundaki dili kullanma kabiliyetiyle adı kıyıda kalmış bir istisnaî yazardır. Dildeki bu tercih ve başarısıyla Millî Edebiyatçıların dilde yapmaya çalıştıklarını slogansız ve manifestosuz bir tevazu içinde yarım yüzyıl önce yapıp başarmıştır. Bundan dolayı o, konuşulan Türkçenin ilk müjdecilerindendir.

Haldun Taner, başta Âli Bey'in *Ayyar Hamza* oyunu ve dönemindeki birkaç müellifin eseriyle devam eden modernlik içinde geleneksellik çizgisinin Namık Kemâl ve Abdülhak Hâmid ile sekteye uğradığını dile getirir. Geleneksellik çizgisinde ilerleyen Türk tiyatrosunu bu istikametten başka bir istikamete doğru sürükleyen Namık Kemâl ve Abdülhak Hâmid'in Türk tiyatrosuna bir asra varacak nispette zarar verdikleri kanaatindedir:

> *"Türk Tiyatrosuna, kendi geleneklerimizden yararlanarak mı, yoksa Batı örneklerine özenilerek mi varılır? Bu soru yüzyıllardır tartışılıyor.*
>
> *Şair Evlenmesi, tiyatroculuğumuza (la) sesini verdiğinden bu yana, Âli Bey, Ayyar Hamza'sı, Ahmet Vefik Paşa yerli oyunmuş duygusu veren Molière uygulamaları, Teodor Kasap, Pinti Hâmid'i, İşkilli Memo'su ama daha da çok Hayâl dergisinde açtığı ilginç ve yürekli kampanyası ile Şinasi'nin çığırını destekleyip sürdürdüler. Ne var ki, Tanzimat kırması bir Avrupa hayranlığının at oynattığı bir aydınlar daha doğrusu yarı-aydınlar ortamında yankı bulamadılar. Hele Namık Kemal, biraz sonra da Abdülhak Hâmid biçim bakımından batı kalıplarına kapılanınca, tiyatro tarihimizin ilk (Biz Bize Benzeriz) cileri azınlıkta kaldılar. O günden sonra da Türk Tiyatrosu'nun kaderi en az doksan yıl için çizilmiş oldu."*[215]

---

[214] Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II*…, s.1100.

[215] Haldun Taner, "Yüzyıllık Bir Tartışma", *Tiyatro Özel Sayısı–Türk Dili Dergisi,* Sayı 178, Temmuz 1966, s.736-738.

Metin And, Tanzimat dönemi sanatçılarının dilinin çoğu zaman belâgatlı anlatıma meyilli olmalarından dolayı sahne dilinden uzak kaldıklarını dile getirir; ancak, Âli Bey'in ve Ahmet Mithat Efendi'nin oyunlarının istisnaî olduğunu kaydeder:

> *"Ancak bu dönemin yazarlarının büyük çoğunluğu tam bir sahne diline ulaşamamıştır. Âli Beyin Ahmet Mithat Efendinin oyunlarında böyle bir dile yaklaşma buluruz. Bu dönemin aynı zamanda dil bilginleri diyebileceğimiz Ahmet Vefik Paşa, Şemsettin Sami ve Feraizcizâde Mehmet Şakir, Türkçeye özenleriyle doğal ve duru bir konuşma diline varabilmiştir."*[216]

Mustafa Nihat Özön, *Ayyar Hamza*'yı özellikle dil bakımından başarılı bulur. Özön, Âli Bey'in eserini Tanzimat döneminin ilk tiyatro eserini veren Şinasi'nin eseri olan Şair Evlenmesi ile mukayese ederek şöyle der:

> *"Şair Evlenmesi'nin olsun, Ayyar Hamza'nın olsun ve daha buna benzerlerin olsun zamanlarındaki telâkki tarzları bir edebiyat anlayışı işidir. Bu eserleri yazanlar o zamanki anlayışı geçerek zamanımız telâkkisine yaklaşmış sayılırlar, bugün o eserlerin ehemmiyetini idrak edebilmek için üççeyrek asırlık bir zamanın, bir kaç neslin geçmesi lâzım geldi."*[217]

Mustafa Nihat Özön, bir yandan benzer eserleri mukayese ederken diğer yandan da asıl eserle uyarlamaları mukayese eder ve bu esnada da dil özelliklerini ön plâna çıkarır:

> *"Aynı eseri Ahmet Vefik Paşa da Molière külliyatı arasında Dekbazlık adıyla Türk hayat ve âdetlerine tatbik ederek tercüme etmiştir. İki nakil arasında dil itibariyle epey ayrılıklar vardır. Ahmet Vefik Paşa asla fevkalâde sıkı bir surette sadık kalmış ve kendine mahsus tâbir ve*

---

[216] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*…, s.309.
[217] Âli Bey, *Ayyar Hamza*, Tertip Eden: Mustafa Nihat Özön, *age.*, s.22-23.

tarzlarla ifade etmiştir. Ali Beyin Türkçe konuşma tarzına çok uygun bir şekilde yazmış olduğu ufak bir karşılaştırma ile anlaşabilecek derecede açıktır. Filvaki, Ahmet Vefik Pasa, vakanın geçiş zamanı olarak daha eski bir devri seçtiği görülüyor, fakat ne de olsa daha ilk konuşmalardaki (Beni hemen evlendirmek için geliyormuş dersin. - Bu haberleri bütün amcamdan duymuşsun sen. - Babam ona bütün yazmış mektubunda ha. -) ve buna benzer şeylerle biraz daha uzun konuşmalardaki tarzı sahne için ağır sayılabileceği gibi gramer ve bilhassa sentaks bakımından ayrılık göstermektedir."[218]

Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Vefik Paşa'nın iki uyarlamasıyla Teodor Kasap'ın bir uyarlamasını *Ayyar Hamza* ile mukayese eder ve *Ayyar Hamza*'nın dil yönünden diğerlerinden üstün olduğunu ifade eder:

"Ahmed Vefik Paşa'nın kendisinde bir nevi komik icat kabiliyeti vardır. Adaptasyonlarda bu kabiliyet onu sürükler. Vefik Paşa'nın bilhassa tutunan piyesleri, Zor Nikâh ve Zoraki Tabip gibi adaptasyonlarıdır. Bununla beraber Teodor Kasap (Pinti Hâmid) ve Ali Bey'in (Ayyar Hamza) adaptasyonlarının, bunlardan aşağı olmadığı, hattâ dil bakımından ufak bir faikiyet bile gösterdikleri aşikârdır."[219]

Tanpınar, Namık Kemal ile ilgili değerlendirmeler yaparken iki müelliften ayrıca bahseder: Âli Bey ve Ahmet Mithat Efendi. Tanpınar, romandaki muhayyile kabiliyetiyle Ahmet Mithat Efendi ve tiyatro dilindeki üstün kabiliyetiyle de Âli Bey'i istisnaî olarak şu ifadelerle dile getirir: *"Romancı muhayyilesiyle Ahmed Midhat Efendi, tiyatro dilindeki muvaffakiyeti ile Ali Bey, şüphesiz ona faiktirler, fakat devrin edebiyatının dışına çıkıp da bakılınca iş değişir."*[220] Ayrıca Tanpınar,

[218] Âli Bey, *Ayyar Hamza*, Tertip Eden: Mustafa Nihat Özön, *age.*., s.24.
[219] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz: Zeynep Kerman, 2. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 1977, s. 210.
[220] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler…*, s.242.

Ahmet Midhat Efendi'nin *Eyvah* isimli tiyatro eseriyle ilgili değerlendirme yaparken Âli Bey'in *Ayyar Hamza* isimli eserine de dil mevzusunda atıfta bulunur:

> *"Piyes 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 piyesin hattâ bütün Midhat Efendi tiyatrosunun bizce en güzel tarafıdır. Muharrir nerdeyse "Ayyar Hamza" sahibi Âli Bey'in o çok güzel diline yaklaşmıştır."*[221]

Alemdar Yalçın, Tanzimat tiyatrosundaki ilk mühim ve sistemli hareketin, sahne faaliyetleri ve tiyatro edebiyatı bakımından Âli Bey'in özellikle Moliére'den yaptığı adapteler ve telifleri olduğunu ifade eder. Yazar, Âli Bey'in tiyatro faaliyetlerinin tesirli olmasındaki en önemli etkenin ise Osmanlı Tiyatrosunun kurulmasındaki harcadığı emeğin olduğuna dikkat çeker.[222]

Metin And, Tanzimat tiyatrosunun, özellikle Karagöz ve Orta Oyunundan oluşan geleneksel etkiyle Avrupa tiyatrosunun etkisi altında kaldığını ileri sürer. O, Âli Bey'in dilini "geleneksel etki" başlığı adı altında değerlendirerek çağdaşı olduğu birkaç yazarla birlikte geleneksel tiyatromuz olan Orta Oyunu türü içinde gösterir. Metin And, bu konuyu tür ve dil beraberliğiyle şöyle değerlendirir:

> *"Teodor Kasap gibi, bu kaynağın değerini anlamış, öyle ki Molière'den yaptığı İşkilli Memo'yu Orta Oyunu olarak nitelendirmiş olanlar da vardı. Aslında Şinasi ve Âli Beyin tuttuğu yol budur. Bu yazarların gerek özgün, gerek uyarlamalarında geleneksel tiyatromuzun bir tadını bulabiliriz."*[223]

Âli Bey'in *Ayyar Hamza* ve *Kokona Yatıyor* isimli eserlerini yayımlayan Mustafa Yücel, yazarın iki eserinden hareketle dil konusundaki başarılarına dikkat çeker:

---

[221] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi…*, s.464.
[222] Alemdar Yalçın, *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, 2. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2002, s.22.
[223] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908…*, s.269.

"Onun tiyatro eserlerinde sokağın yaşayan canlı hayatı vardır. Canlandırdığı karakterlerin günlük ilişkilerindeki çelişkileri, duygusal tepkileri sosyal statülerine uygun bir dille konuşturulur. Olayların aktarımında ve kişilerin davranışlarında öne çıkan komik yönler başarılı bir biçimde sergilenir. O, olayları ve kişileri canlandırmadaki mahareti nedeniyle Tanzimat Dönemi tiyatrocularının komedi sahasında eser verenler arasında onun haklı bir yeri vardır."[224]

Ayyar Hamza oyunu ilk kez 20 Kasım 1871, Hicrî (12 Ramazan 1288 ve Rumî 13 Teşrin-i Sânî 1287) pazartesi gecesi Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nda oynanmıştır. Oyun, uyarlama bir eserin yerli unsurlara tam bir intibakı diye nitelenip takdir edilmiştir.[225] Teodor Kasap, *"*Gedikpaşa Tiyatrosunda Ayyar Hamza Oyunu*"* ismiyle kaleme aldığı yazıda Âli Bey'in eserinin dil bakımından muvaffakiyetini, oyunun temsilinde rol alan oyuncuların temsil kabiliyetini, tiyatronun sahibi ve yönetmeni Güllü Agob'un tiyatro anlayışını kısaca ele alır. Bu kısa tenkit, Âli Bey ve *Ayyar Hamza* oyunuyla ilgili olarak kaleme alınan ilk yazıdır ve bu yönüyle önemlidir:

"*Gedikpaşa Tiyatrosunda Ayyar Hamza Oyunu*

Geçen pazartesi gecesi Gedikpaşa Tiyatrosu'da Ayyar Hamza'yı oynadılar. Bu… Oyun Fransızcadan lisan-ı letâfet-resan-ı Türkîye bir zât-ı hakâyıkdânın himmetiyle tercüme olunmuş gayet eğlenceli bir oyundur ve tercümesi de sairlerine nispetle pek güzel ve yolunda tercüme olunmuş olduğu bu babda malumâtı olanlara hafi değildir. Bu oyunun oynanması üzerine yapılacak birkaç mütalaa var ise de bu hususta maharetli ve zekâvetli ve dirâyetli ve kemâl-i fetânetli ve

[224] Âli Bey, *Ayyar Hamza & Kokona Yatıyor*, Haz: Mustafa Yücel, Berikan Yayınevi, Ankara 2011, s.3.

[225] Çiğdem Kurt Williams, *Reformlar Çağında Türkiye'de Molière'in Yeniden Yazılımı (19. Yüzyılın İkinci Yarısı)*, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Ana Bilim Dalı, Strasburg Üniversitesi ile Ortak Eşdanışmanlı Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2015. s.113.

malûmatlı Güllü Agop Çorbacının ahlâkı malûm â eğri doğru kendi bildiğine gider nasihat kabul etmez. Bildiğinden geri dönmez bir zât olduğundan bu babda beyhûde nefes tüketmeyelim geçelim oyuncularına bunlar me'muldür ki kabul ederler (evvel emirde geçen seneden şimdiye kadar Türkçe telaffuzda terakkî ettikleri dereceyi tebrik ederim. Lisanları Türkçeye benzeyecek ümidini imâ ediyor. İnşâallah daha gayret ederler ve san'atlarında her cihetle mâhir olurlar. İçlerinde başkaca müstaid oyuncular görünür; meselâ (Muhakiyan), (Ahmet Efendi), (Ruştûni), (Sancakçıyan) ve (Tospatyan) Efendiler ve (Aznif) ve (Karakaşyan) kadınlar fena oyuncu değildirler çünkü Fransa'dan gelenler gibi bunlar bu sanatı mektepte tahsil etmemişler ve Agop Ahbar bunların bu tabii istidâtlarıyla daha çok mahâret kesp ettirebilir idi ve kendisi dahi daha ziyâde istifâde edebilirdi.

Her ne hâl ise Ahmet Efendi'ye -nasihat olarak şunu deriz ki elbisesi ve yüzü taklit ettiği Muhterem Ağa'nın kıyafeti değildir. Çünkü merkûmun kıyafeti asl-ı istihzaya medar olacak ve kahkaha edecek bir suret değildir. Muhakiyan Efendi her ne kadar Hamza'nın taklidi güç ise de biraz daha gayret ve birkaç defa tekerrür eder ise, zannım fena oynamayacak. Doğrusu (Ruştûni Zuhûrî Efendi'nin taklidînde ve Sancakçıyan Efendi de Yaver'in taklidinde hiçbir taayyib edecek mahal bırakmadılar ve bütün seyircilerin memnuniyet ve teşekkürünü celp ettiler ve bihakkın mazhar-ı aferin oldular.

Gelelim Aznif Kadın'a Güllü Agop Çorbacı bildiğinden şaşmaz dedik ise bu kadıncağız da şaşmaz demedik ya elbet bu kadın verilen nasihatleri kabul eder. Evvelâ hayli vakitten beri tiyatro oyunlarında gezer ve hayli meleke kesp etmiş olduğundan şurasını bilmelidir ki gerek dediği sözlere ve gerek yaptığı oyunlara seyircilerden evvel kendinin gülmesi seyircilere fena hâlde tesir edip oyunun kâmilen Letâfetini ve tuhaflığını mahveder. Bade muallim (suflör) tarafından fevkalade iane talebinde bulunur muallimin vazifesi ise yalnız şaşırdığı mahallerde yardım etmektir ve öyle her bir kelimeyi harf-be-harf sana talim etmek

değildir. Aznif Kadın ise muallim söylemeyince o da söylemeyeceğinden sırf nazar-ı zannım muallim öksürecek olsa o dahi öksürecek surette görünür. Öyle dersini ezber etmeyip mütemadi muallimden imdât beklemenin bir fenalığı daha vardır ki oyun mahallinde daima kalbî muallimemiz merbût ve bizzat kendi mukayyet bulunduğundan, sair el ve ayak vasıtasıyla icra edeceği oyunları dahi sektedâr edip layıkıyla icrasına muvaffak olamaz…

Şimdi şu nasihatleri oyunculara tebliğimize de sakın Agop Çorbacının canı sıkılmasın."[226]

Türk edebiyatında ilk olarak Tanzimat döneminde Şinasi tarafından kullanılan noktalama işaretleri, Âli Bey'in *Ayyar Hamza* oyununa eklediği açıklayıcı notlarla yeni bir ivme kazanır. Bu noktalama işaretleri ve açıklamalar şöyledir:

? Nokta-i istifham
! İstiğrâb ve hayret ve hiddet ve meserret gibi hâlleri imâ eder.
( ) İçindeki ibâre hali ifade eder.
- Söz başına işarettir.
... Tabiatiyle hitam bulmıyan ibarenin nihayetine ve parça parça söylenen sözün arasına vazolunur."[227]

Yazar eserinde, açıklamalarını yaptığı noktalama işaretlerini günümüzde Lâtin harfli metinlerde kullanılan şekliyle, başarıyla kullanır. Âli Bey, kendisinden evvel kullanımı olmayan ve bu eserinde herhangi bir açıklama yapmadığı virgül (,) ve noktalı virgül (;) işaretlerini de kullanır.

[226]Teodor Kasap, "Gedikpaşa Tiyatrosunda Ayyar Hamza Oyunu", *Diyojen Dergisi*, Sayı 70, 20 Kasım 1871, Hicrî (12 Ramazan 1288 ve Rumî 13 Teşrin-i Sânî 1287), s. 2-3.
[227]Âli Bey, *Ayyar Hamza…*, s.111.

3.2.1.2.Çıngırak

Âli Bey'in *Çıngırak*[228] oyunu iki perdeden oluşan bir komedidir. Birinci perde (fıkra) de dört sahne (meclis), ikinci perdede ise altı sahne (meclis) olup, hacim olarak küçük bir eserdir. Eserin ilk baskısının mevcut olmamasından dolayı elde bulunan son hâlinin asıl nüshadan farklı olma ihtimali vardır.

Âli Bey'in *Çıngırak* isimli eserinin metnini 1970 yılında *Tiyatro Araştırmaları Dergisi'* nde Metin And yayımlar.[229] Metin And, *Çıngırak'*ın önceden müstakil bir eser olarak basıldığına dair herhangi bir bilgi olmadığını ve eserin uyarlama olabileceğini ileri sürer:

> *"Âli Beyin olduğu sanılan Çıngırak'ın basılı metni yoktur. Daha geç tarihli bir yazmadan oyunu bir önsözle yayınladık. Ayrıca Gizli Odalar ya da Çalma Kapıyı Çalarlar Kapıyı adını taşır; gerek Osmanlı Tiyatrosu, gerek Tulûat tiyatrolarında çok oynanmış olmasına rağmen oyunun Kokona Yatıyor gibi uyarlama olduğunu sanıyoruz."*[230]

Metin And, *Çıngırak*'ın metnine nasıl ulaştığını ve yayımlanış süreci ile ilgili olarak kısaca şu bilgiyi verir: "*1969 yazında İstanbul'da Sayın Raif Oğan'ın kitaplığında çalışırken elimize geçen bu yazma metni incelemek ve yayınlamak üzere bize veren Sayın Raif Ogan'a buradan teşekkür ederiz."*[231]

Çıngırak, tiyatro sahnelerinde defalarca oynanmasına rağmen baskısının olmamasının sebebi, muhtevası ile ilgili olabilir. Bu konuda Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Dönemi Türk Tiyatrosu 1839-1908* isimli eserinde, Tanzimat yıllarında birçok yazarın, eserlerini neşrederken gerçek isimlerini kullanmadıklarını, hattâ bazen hiç isim kullanmadıklarını ifade ederek, bu durumun eserlerin gerçek künyesini tespit etmede büyük zorluklara sebep olduğunu dile getirmektedir. Metin

---

[228]Âli Bey, *Çıngırak*, Hicrî 1292 (Milâdî 1876).
Alıntılar bu sayıdan yapılmıştır.
[229]Metin And, "Âli Bey ve Çıngırak", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.1, Ankara 1970, s.141-153.
[230] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*…, s.326.
[231]Metin And, "Âli Bey ve Çıngırak", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*,.., s.142.

And, kitaplığında bulunan üç yüz civarında isimsiz eserin kimlik tespitiyle meşgul olduğunu son olarak Âli Bey'in eseri *Çıngırak*'ı tespit edip inceleme fırsatı bulduğunu söyler. Metin And, müstear isim kullanma ile ilgili olarak kendisinin ve ayrıca iktibas yoluyla Recaizade Mahmut Ekrem'in görüşlerini kendi fikrini de ekleyerek şu şekilde ifade eder:

> *"Oyunların çoğu yazarı çoğu kez kimliğini gizlerken öte yandan kendisinin olmayan oyuna adını koyanlar sayıca pek çoktur. Oyunun yazarı ya sahibi, mültezimi, mürettibi diye gösterilmekte, ya Bir Zat, Ben gibi sözcükler arasında gizlenmekte, ya da hiç konmamaktadır. Âli Bey "Bir Zat", Osman Hamdi "Ben" derken Namık Kemal adını hiç koymamaktadır. Bunun türlü nedenleri vardır. Nitekim Recaizade Ekrem bu dönemde yazılmış olmakla birlikte 1914'te yayınlanmış olan Çok Bilen Çok Yanılır'ın öndeyişinde şöyle yazmaktadır: "Bunun sebebi ise – zann-i acizaneme göre- erbâb-ı kalemin mudhiketperdazlığa ehemmiyet vermemeleri veya bunu mugazyiz-i mekânet bir küçüklük addiyle şanlarına yakıştıramamalarıdır. Hattâ matbu komedyalar içinde en güzeli olan ve sahibinin kuvve-i kalemiyesine delâlet eden birkaçının isimsiz olarak neşr olunmuş olması dahi bu zannı teyit eder."*[232]

Metin And, eserinde bu konuda farklı iki ayrı görüşe de yer verir:

> *"Bir çağdaş yazara ise kimi kişilerin çeviri yaptıklarını veya oyunun aslını yazmakla birlikte oyun başarı kazandıktan sonra adlarını açıkladıklarını, başarı kazanmaz ise kimliklerini gizlediklerini belirtiyor. Bunun başka nedenleri siyasal kaygular ya da başkalarının oyununa kendi adlarını koymaktan çekinme de olabilir."*[233]

---

[232] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908…*, s.76.
[233] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908…*„ s.77.

Tanzimat döneminde, özellikle İstibdat diye nitelenen yıllarda hem günlük basında hem de edebî eserlerin birçoğunda değişik sebeplerden dolayı sınırlı veya sınırsız yasaklamalar getirilmiştir. Edebî eserlerin denetimini yapan *Encümen-i Teftiş ve Muayene* müessesesi, Âli Bey'in eseri *Çıngırak* için de bir yasaklama getirmiştir. Bu yasaklamanın muhtevasını Baha Dürder *Tiyatroda Sansür II* isimli yazısında şu cümlelerle ifade eder:

> **"***Encümen-i Teftiş ve Muayene, Âli Bey'in olduğu sanılan Çıngırak adlı oyunu şu gerekçeyle sakıncalı görmüş ve yasaklamıştır: "Zaptiye Nezaret-i Âliyyesinin melfuf tezkeresinde Osmanlı Tiyatrosunda icra edilen Çıngırak nam Türkçe oyunun hîn-i icrasında muhadderat-ı İslâmiyyemizi tezyif ve çarşaflı kıyafette aktrisler âdab-ı umumiyeye muhalif harekâtta bulundukları menedildiği gibi mezkûr oyunun suret-i tertibine nazaran tashihin lüzum-ı beyanıyla icrası icabı ve neticenin izbarı iş'ar olunur. Öyle bir piyes icrası için encümene müracaat ve memuru bulunduğu cihetle ilerde ruhsat-ı muktaziyye talep ve istida olduğu takdirde icabına bakılacağı (3 Nisan 1302, sayı 124). Aslında oyunu bilince ve çağın koşulları düşünülünce yasaklama haklı görülmelidir. Oyunda bir evli çift yan yana odalarda birbirinden gizli evlilik dışı sevişmektedir."*[234]

Konu ve Ana Fikir

Oyunun konusu, iki ailenin "mutluluğu" evlilik dışı hayatta arama çabası olarak şekillenir.

Mevcut evliliklerinde istedikleri mutlu aile hayatını yaşayamayan Faik Bey-Naciye Hanım ve Şahin Bey – Şahende Hanım çiftleri, saadete giden yolları gayrimeşru olarak keşfetme arzusuna düşerler. Maddî imkânların her türlüsüne sahip olan iki genç ailenin fertleri, nefsî arzularının ve doyumsuzluklarının kendilerini ne denli kötü bir nihayete vardıracağının farkında değildirler.

---

[234]Baha Dürder, "Tiyatroda Sansür II" *Türk Dili*, Sayı 144, Eylül 1963, s.798.

Yazar bu oyunda, zengin çevrelerdeki ahlâkî yozlaşmayı ve bilhassa Batı toplumlarıyla mukayese ederek övünç kaynağımız olan Müslüman Türk aile nizamının çatısının çökmeye başlayışını gözler önüne serer.

Öz ve Bicim

Atasözleri, milletlerin uzun tecrübeleri sonucunda imbiğinden süzülerek dillerine yerleşen ve hayatlarını aydınlatan esasları içerirler. *Çıngırak'*ta "*Çalma kapıyı, çalarlar kapını.*", "*Ne ekersen onu biçersin*." veya *"Komşunun tavuğu, komşuya kaz görünür (karısı kız görünür)"*[235] gibi birçok atasözümüzün anlamını karşılayan bir olay vardır. *Çıngırak* oyununda, cemiyetteki ahlâkî çöküntü komik ve ironik bir şekilde fakat etkili surette eleştirilir.

Faik, karısının sürekli "Valdeme gideceğim" diye ısrarını kendi gayrimeşru arzularını yerine getirmek için bir fırsat bilir. *Çıngırak* oyunu göz önüne alındığında Müslüman Türk toplumunun temelini oluşturan ailenin sevgi, saygı ve sadakat bakımından zayıflamasını yazar, iyiye gidiş olarak görmez. Oyunda Faik Bey - Şahende Hanım ve Şahin Bey – Naciye Hanım arasındaki ahlâk dışı ilişkide bu kişiler üzerinde topluma ait hiçbir normun olmadığı görülür.

Türk ve İslâm kültüründe cemiyet içerisinde en yüksek yere konumlandırılan kadın, bu oyunda Batı toplumlarındaki ile eş anlamda bir "haz" unsuru olarak yer alır. Diğer yandan, kadına bakışın, eserin uyarlama olmasından kaynaklanması da mümkündür.

Faik'in çağrılarına Gülfişan ve Sadık birlikte tepki göstererek harekete geçerler. Bu durum oyunu harekete dayalı unsurlarla eleştirel komedi türüne yaklaştırır. Eserde "yanlış anlama" ların sıkça kullanılması Karagöz ve Orta Oyunu'ndan esinlenmeleri gösterir:

---

[235]"Komşunun tavuğu, komşuya kaz görünür (karısı kız görünür)." Başkasının malı, bize olduğundan daha değerli görünür. Oysa aynı şey bizde de vardır; ama başkasınınkini bizimkinden üstün ve değerli buluruz. Ömer Asım Aksoy, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*, *1 Atasözleri Sözlüğü*, İnkilâp Kitabevi, İstanbul 1988, s.2368.

"FAİK: Evet, neredesiniz?

GÜLFİŞAN: Sadık benim akide şekerimi aldı da yedi (alık bir halde)

SADIK: O da benim muşmula mı çalmış da yemiş (abdal bir halde)

FAİK: Alık herif, sen şöyle karşıma geç.

SADIK: Peki (Karşısına geçer, Gülfişan da Sadık'ın yanına gider)

FAİK: Gülfişan sen yerinde dur.

GÜLFİŞAN: Peki efendim (Eski yerine kapının yanına gider. Sadık yanına gider)

FAİK: (Gülfişan'a) Kız sen dışarı git.

GÜLFİŞAN: Çıkayım efendim (Sadık'la beraber çıkarlar)

FAİK: O ne, Sadık sen içeri gel.

SADIK: Geleyim efendim (Gülfişan'la gelirler)

FAİK: Gülfişan sen dışarı (Beraber giderler)

SADIK: Peki (İkisi de giderler)

FAİK: Bu ne hal, bunlar beni çıldırtacaklar. Sadık!

SADIK: (Gülfişan'la gelerek) Efendim!

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

SADIK: Efendim ben lokomotiv, o da vagonum, ayrılamayız efendim."(s.143-144)

Bu konuşmalar, oyunda konunun değil söz ve hareketlerin ön plâna çıkarıldığını gösterir. Sadık ve Gülfişan'ın ifadeleri oyuna ironilerle birlikte güldürü unsuru katar. Bu iki karakter, kendi benlerinin dışında bir benlikle hareket ettirilir ve

seyircinin nazarında da yapılanın tabii olmaktan ziyade güldürü amaçlı sun'i hareketler algısı oluşturur:

"FAİK: Utanmazlara bak (Sadığın kulağını çeker)

GÜLFİŞAN: Aman kulağım.

FAİK: Bak şu rezileye (Gülfişan'ın kulağını çeker)

SADIK: (Kulağını tutarak) Aman cankurtaran yok mu?

FAİK: Bu ne rezalet. Ben kızın kulağını çekiyorum sen bağırıyorsun, senin kulağını çekiyorum Gülfişan bağırıyor.

SADIK: Efendim vücudumuz telefon gibidir. Acıyı çabuk hissederiz de birbirimize yardım ederiz."(s.144)"[236]

On Dokuzuncu yüzyılın sivil mimarisinde önemli bir yere sahip olan konaklar ve konaklardaki hayat, *Çıngırak*'ta da yer alır. Konaktaki hayatın insan unsurunu oluşturan bey, kâhya veya ağa, uşaklar, hizmetçi kız ve kadınlar oyunda kendilerine uygun vasıflarla görevlerini ifa ederler.

Oyunda çarşıdaki bir kalabalığın yanında duran Abdi'nin yüzünü ve gözünü "pisboğaz bir ihtiyarın" yalamaya başlaması şeklindeki ifadede gerçeklikten ziyade bir kurgu havası hâkimdir.

---

[236] Telefon 10 Mart 1876 yılında Amerika Birleşik Devletlerinin Boston eyaletinde Graham Bell tarafından icat edilirken Türkiye'de II. Meşrutiyet'in ilan edilişinden kısa süre sonra 1908 yılından itibaren kullanılmaya başlanır. Telefonun icat edildiği yıl içinde eserin de ilk baskısı gerçekleşir. Ancak o günün şartlarında telefonun adının ve kullanımının Türkiye'de olması yok denecek kadar az olduğundan, eldeki nüshanın sonraki yıllarda oyunu sahneleyenlerce değiştirilmiş olması kuvvetli bir ihtimaldir. "Telefon", *Meydan Larousse*, 19. Cilt, Sabah Gazetesi Yayınları, İstanbul 1992, s.158-159.

Faik'in sarf ettiği:

> *"Beis yok, zaten Şahende hanım yabancı değil. Bursa'da iken biz hep birlikte oturup iskambil oynamaz mıydık?"* ve "*Şimdi akşama kadar her şeyi hazırlayayım. Sen şu on lirayı al (para verir) Limon iskelesine in, biraz balık, yağ, limon, balık yumurtası, havyar, yeşil salata, tuzlu badem, şam fıstığı, kebap kestane, bira, şarap, gazoz ...*"(s.147)

Cümlelerinde dikkate şayan olan iki durum vardır: Birincisi evde aleni olarak iskambil oynanıp şarap ve bira içilmesi, diğeri ise iskambil oyununun kendi aile fertleriyle değil başka aile fertleriyle birlikte oynanmasıdır. Bu tarz aile yaşantısı devrine göre oldukça toleranslıdır. Bunu belki gayrimüslimlerde görmek mümkündür. Bu cepheden bakıldığında, Metin And'ın da dediği gibi, eserin uyarlama olma ihtimali daha ağır basmaktadır.

Dekor

Birinci perde sahne dekoru olarak, kamera, iki tarafa açılan kapılar, ortada duran masa ve sandalyelerle tanzim edilen büyük bir konağın selamlık kısmından ibarettir. İki perdeden oluşan oyunun ikinci perdesindeki dekoru de aynı birinci perdedeki gibidir.

Çıngırak oyunu İstanbul'da geçer. Olayın vuku bulduğu yer, bir konak olarak görülürken, anlatı mekânı olarak âdeta bütün İstanbul'un adı geçer. Edebî eserlerde muhit ve şahıslar bazen tabii olmakla beraber bazen de yapay olarak tanzim edilir. Tanzimat dönemi tiyatro eserlerinde muhit ve şahıs tercihinde en belirleyici unsur, içinde bulunduğu devrin siyasî şartlarıdır. Millî edebiyat dönemine gelinceye kadar edebiyatımızda hâkim muhitler ve şahıslar İstanbul'a aittir. Taşrayı ve taşrada yaşayanları, eserlerde daha çok kısmî ve ikincil şahıslar olarak görmek mümkündür. Türk Tiyatrosu üzerine kapsamlı çalışmalar yapan Metin And, konuyla ilgili tespitleri şöyledir:

"Oyunların çevre ve kişileri çağın siyasal, toplumsal ve estetik görüşleri, eğilimleriyle koşullanmıştı. Siyasal ortam, Osmanlı tarihi, yakın tarihin gerçek kişileri ve yaşayan kişiler üzerine oyun yazmaya elverişli değildi. Daha önce de değindiğimiz gibi, toplumsal koşullar, özellikle kutsal bilinen aile çevresi de ilginç dramatik durumlar için kısıtlanmıştı. Sevgililerin özgürce buluşmaları, kadın erkek ilişkileri, eşlerin birbirini aldatması, evlilik dışı doğan çocuklar ve hele komedyalar için geçerli birtakım dolantılar kısıtlanmıştı. Dar bir çevre, belirli durumların ve kişilerin dışına çıkamayan yazarlar için çok dar bir alan bırakılmıştı. Bu dar alan içinde çağdaş yaşam ancak İstanbul ve buradaki orta halli çağdaş insanlarla sınırlanmıştı. Çok az oyunda İstanbul dışına çıkılmış, Trabzon, Bursa, Uşak gibi illerde geçen tek tük oyuna rastlanır. Feraizcizâde'nin komedyaları İstanbul dışında geçer. Köy, kasaba gibi çevreler bu çağ yazarları için uzak, bilinmez yerler gibiydi. Bununla birlikte, konusu köyde geçen oyunlar da yazılmıştır: Anadolu Köylüleri, Garip Çoban, Firkatli Köy Düğünü, Bedbaht Âşıklar ve müzikli oyunlardan Köse Kâhya gibi. Ancak böyle oyunlarda da çevre kendi özellikleri içinde verilmemiş, gerçekçi bir tutumla işlenmemiştir. Çağdaş konularda, özellikle kadın-erkek ilişkilerinde, yazarlar çevreyi ve kişileri Rum, Ermeni azınlıklardan seçmektedirler. Gerek bu nedenlerle, gerek estetik kaygusuyla yazarların çoğunlukla çevreyi Doğu ülkelerine ya da Avrupa'ya kaydırdıkları görülür. Bu bakımdan bu tür oyunlar Hindistan, İran, İspanya, Mısır ve Avrupa gibi Türkiye'nin dışında geçer. Ya da masal, efsane gibi yapıntı çevreleri seçerler. Bu eğilim romantikliğe de uygundur: Victor Hugo'nun Cromwell ile İngiliz tarihini, Schiller'in Maria Stuart, Don Carlos, Die Jungfrau von Orleans ile İngiltere, İspanya ve Fransa'yı kendine çevre seçmesi gibi."[237]

Tanzimat döneminde millî tiyatro, millî oyun ve millî piyes gibi ifadeler sıkça kullanılır. Bu ifadelerin bazen içi doldurulup gerçek manada millî eserler vücuda

[237] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908…*, s.299.

getirilirken bazen ise, sadece slogan mahiyetinde kalır. Tanzimat döneminin Şair-i Âzam'ı, Türk edebiyatının zirve sanatkârlarından Abdülhak Hâmid, "millî" ıstılahının yanında "estetik" kaygıyı da dikkate almak gerektiğini ifade ederek *Duhter-i Hindu'*nun *"Hatime"* sinde görüşlerini şöyle ifade eder:

> *"Türkçe bir tiyatro oyununa millî denebilmek için, ya «Lazlar», ya Kürtler, ya Arnavutlar vesâire idâdından yani millet-i Osmaniyye efradından olup da âdet ve tabiatları halkımızca etrafıyle malûm olamayan akvâmın tesâvîr-i ahvaline dair olmalıdır: Müelliflerinin himmet-i milletperverânesini inkâra mecal olmayan Ecel-i Kazâ gibi, Besa gibi, Delile ile Ebül'alâ gibi."*[238]

Çıngırak oyununda, Aksaray, Beyazıt, Bitpazarı, Çarşıkapısı, Kâğıthane, Eyüp, Boğaziçi, Çamlıca, Limon iskelesi ve Terzibaşı sokağı gibi İstanbul'a ait mekân isimlerinin dışında Bursa da zikredilir. Sahnede olmayan muhayyel bir çarşı tasvirinde börekçi, fincancı, iğneci, düğmeci, heykelci, muhallebici, kalpakçıbaşı gibi mekânla birleşik anlamda kullanılan meslek gruplarının adları da kullanılır. Çevre ve toplum hayatı uyumlu bir beraberlikle sunulur. Hâmid'in dediği gibi, ciğerci Yani ve Aleko, meyhaneci Rum ve tacir Yahudi gibi azınlıklara ait mekânlardan daha sık bahsedilir. Beyoğlu, okumuşlarca eskiden beri toplumun Batı'ya ve Batılı hayata açılan penceresi olarak gösterilmiştir. Bu hususta lokomotif vazifesini ise genelde azınlık cemaatleri olan Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler yapmıştır. Mekân tercihi başta olmak üzere Türk tiyatrosunda hemen her kademede azınlıklara rastlamak mümkündür. *Çıngırak* oyununda, Türk'ten ziyade azınlıklara yer verildiğini söylemek mümkündür. Batılı hayatın, sanat ve eğlencenin merkezi olan Beyoğlu'nun karşısında Türk ve Müslümanlara has eğlence ve dinlenme mekânı olarak Kâğıthane yer almıştır.

Zaman

Çıngırak oyununda, muayyen bir zamandan bahsetmek mümkün değildir. İdame ettirilen hayat şekline bakınca On Dokuzuncu yüzyıla ait hayat sahnelerine yer

[238] Abdülhak Hâmid, *Duhter-i Hindû*, Tasvîr-i Efkâr Matbaası, İstanbul 1292 (1875), s.195.

verildiği görülmektedir. Oyun, gündüzden başlayan ve gecenin henüz ilk saatlerinde nihayet bulan bir günden daha az bir zamanı kapsar. Evin hanımı Naciye'nin Boğaziçi'ne gitmek üzere konaktan çıkması, Faik'in Çamlıca'ya gitme fikri ve hizmetliler Sadık'la Gülfişan'nın Kâğıthane'ye eğlenmeye gitmeleri mevsimin yaz olduğunu gösterir. Çünkü Kâğıthane'deki eğlence mekânı olarak kullanılan yerler, tamamen yaza göre tanzim edilmiştir. Konağın içinde bir akşam hazırlığı yapılsa da dışarıda zamanla ilgili her hangi bir tasvire rastlanmaz.

Anlatı zamanı, çok dinamik bir yapıya ve ardışık olaylar içermekle beraber olay zamanı, statik bir yapıya sahiptir. Zamanın anlatımı hadisenin cereyan ediş şekline uygun bir hâlde seyreder.

Kişiler

Faik Bey, zengin ve genç bir kişi olup Naciye'nin eşidir. Yaptığı işlerden ve konuşmalarından, derinliği olmayan sığ bir kişilik olduğu anlaşılmaktadır. Tanzimat döneminden başlayıp günümüze kadar devam eden süreçte Namık Kemal *İntibah*'ta Ali Bey, Ahmet Mithat Efendi, *Felatun Bey İle Rakım Efendi*'de Felâtun Bey, Recaizâde Mahmut Ekrem *Araba Sevdası*'nda Bihruz Bey ve Ömer Seyfettin *Efruz Bey* romanında Efruz Bey ile Batılılaşmayı yanlış anlayan, maddî kıymetlerle kendini ispat etmeye çalışan, millet kültürüne bigâne ve en önemlisi, Batı hayranlığıyla beraber, "şahsiyet" sorunu yaşayan yeni nesil Türk gencini ve insanını yermişlerdir. Sanayi Devrimi'yle Batı'da başlayıp akabinde bütün dünyada görülmeye başlanan materyalist, bencil, erdemden yoksun, sadece "*bedenî haz*" zını tatmine odaklı yeni insan tipi, başta muhafazakârlar olmak üzere toplumun büyük çoğunlüğü tarafından anlaşılmamakta ve kabul görmemektedir.

Faik Bey, bütün emeli bir an önce hedefine varmak olan, fakat bu yolda neler yaşayacağını hesaplamadan hareket eden, prensipten yoksun bir tavır sergiler. Onun "haz" odaklı tavırları, konağında çalıştırdığı kişilerin nezdinde saygınlığını kaybetmesine sebep olur. Evine misafirliğe gittiği bir arkadaşının eşine ilgi duyması da yine onun kişiliğini gösteren hususlardan biridir. *Çıngırak*'ta, Faik Bey'in kaydedilen davranışlarının dışında ruhî veya fizikî herhangi bir tasvirine yer verilmemiştir. Ayrıca, Faik Bey'in önceki hayatından ve o devirde konaklarda

mevcut olan büyük ailelerin yaşantısından söz edilmez. Yazar, okuyucu veya seyircinin dikkatini, eğlendirme yoluyla bir sona doğru götürür ve onların bilmesi gerektiği kadar bilgiyle iktifa etmelerini sağlar.

Abdi Ağa, Faik Bey'in uşağıdır. Yazar, uşak için Abdi ismini özellikle tercih etmiş olabilir.[239] Âli Bey'in *Ayyar Hamza* ve Ahmet Vefik Paşa'nın *Dekbazlık* isimli eserlerinde de aynı tip, aynı isimle adlandırılmıştır. Başta İstanbul olmak üzere birçok şehirde, büyük konaklarda yaşayan zengin Türk ailelerinin yardımcı hizmetlerine bakan ve "ağa, kâhya, efendi, bende" gibi sıfatlarla anılan bu hizmetkâr tipleri, cemiyet hayatının bir parçası olarak görülür. Konaklarda veya büyük evlerde kendinlerine yer bulan bu tipler, bulundukları mekânların maddî manevî her şeyini ve gidişatını bilirler.

Abdi Ağa, yaptığı her işi en ince ayrıntısına kadar anlatan, heyecanlı, neşeli, açık ve net bir insan olarak görünür. İşinin dışında özel bir hayatı, ailesi olduğuna dair herhangi bir kayıt olmamasından onun sadece efendileri için yaşayan bir tip olduğu anlaşılır. Seyirci, oyun sahnesinde göremediği birçok olayı Abdi Ağa'nın anlatımıyla öğrenir. Abdi Ağa, Faik Bey'in, zevcesi Naciye Hanımın evde olmadığı vakit Şahende Hanım ile görüşmek istemesine şaşırır, tepki gösterir ve kendince sorgulamak ister:

> *"Oh ne âlâ Kağathane'de iki yakışıklı dilber görecek, ben bu işe hayret ediyorum, kimse kalmıyor. Hanım Boğaziçine gitti, Dilber'le Sadık Kağathaneye gittiler. Akşama da Şahende Hanım buraya geliyor. Galiba biz bu konaktan çıkıyoruz. Konağı Şahende Hanıma devrediyoruz. Adam sen de benim ne vazifem, ben uşak bir adamım, bana ne emrederlerse yapmak vazifem. Gideyim de alınacak şeyleri alayım. (s.148)*

Abdi Ağa'nın anlık bu tepkisi Faik Bey'in birkaç liralık ihsanı ve kendi konumunu fark edişiyle yerini sükûnete bırakır. Abdi Ağa, benzer bir tepkiyi Naciye

---

[239] Abd (عبد) i. (Ar. 'abd) 1. Kul, köle, bende. 2. (Allah'ın kulu olması sebebiyle) İnsan.
Ve;
Abdi (عبدى) *sıf.* (nispet eki -î ile) Kula, köleye âit. İlhan Ayverdi, *age.*, s.4.

Hanım'ın Şahin Bey'i eve almasını istediğinde de göstermek ister; ancak yine birkaç kuruşluk para ile susturulur. Abdi Ağa'dan beklenen, Naciye Hanım'ın *"Ah benim uysal Abdiciğim…", "Ah benim uysal Abdiciğim…*" (s. 150) ifadelerinden anlaşılacağı üzere sevimli ve uysal bir tavır göstermesidir.

Sadık, Faik Bey'in diğer uşağıdır. Gülfişan da Faik Bey'in hizmetçisidir. Sadık, Gülfişan ile gönül ilişkisi yaşar. Bu ilişkinin mahiyeti hakkında tafsilâtlı tasvir ve bilgilere yer verilmez. Her ikisi de konaktaki konumlarına uygun olarak basit bir hayat sürerler. Küçük şeylerle mutlu olmayı isteyen ve mutlu olmanın şeklen olabileceğine kanaat getiren tavırlar sergilerler:

> *"Sadık ile Gülfişan eski kıyafetlerinde olmayıp Sadık frak, kolalı gömlek giyinmiş, yakasına çiçekler takınmış, elinde şemsiye, gözünde gözlük, Gülfişan başında envai türlü çiçekler, kazan kulpu kaşlar yanaklarına kırmızılık sürmüş, elinde mangal yelpazesi, yüzüne sallayarak gelirler."(s.152)*

Gülfişan'ın, "*Ah Abdi ah, Kağathaneden geliyoruz. Ne kadar eğlendik görsen, Kağathanede bizim kadar güzel yoktu."*(s.152) sözleri, onların iç dünyalarının dışa yansıması olarak görülebilir.

Şahin Bey ile Naciye ve Şahende Hanımlar *Çıngırak*'ta birer sahnede ve kısa bir anekdotta yer alırlar. Bu yüzden onların kişilikleriyle ilgili ayrıntıya rastlanmaz.

Olay Örgüsü

Çıngırak oyununda, ilk meclis (sahne) Faik Bey'in, zevcesi Naciye Hanım ile ilgili duygularını ifade etmesi ve oyundaki ana tema olan Şahende Hanım ile gayrimeşru bir buluşmanın nasıl gerçekleşeceği üzerine monolog tarzında yaptığı konuşmalarla başlar. Faik Bey'in monolog halindeki konuşmasında seyirciye oyunun muhtevasını anlamada yardımcı olabilecek bazı bilgiler aktarılır. Faik Bey, bir yıl önce Bursa'da misafir olduğu Şahin Bey'in zevcesi Şahende Hanım'a ilgi duymaktadır. Şahende Hanım ile birkaç gün önce İstanbul'da karşılaşmış onu eve davet etmiştir. Bu durum Faik Bey için fevkalâde bir fırsattır ama, eşi Naciye

Hanım'dan bir şekilde kurtulması gerekmektedir. Naciye Hanım ise üç gündür Faik Bey'e "*valdeme gideceğim*" diye ısrar etmektedir. Sonunda annesine gitmek üzere evden ayrılır.

Seyit Kemal Karaalioğlu, tiyatro türleri içinde en çok yazılan ve sahnelenen türlerden bir olan komedyayla ilgili şu malûmatı verir:

> *"Komedya. İnsanların ve olayların gülünç yanlarını ortaya koyan tiyatro eseri ve oyunudur. Bu eserler sonu acıklı olmamakla beraber, en çok topluluğun kusurlarını, gülünçlüklerini belirtir. Komedi bizi güldürmekle kalmaz, aynı zamanda düşündürür. Her attığımız kahkahanın altında acı bir gerçek gizlidir."*[240]

Klâsik komedinin yapısına uygun bir şekilde kaleme alınan *Çıngırak* oyununda serim, Faik Bey'in hizmetçileri Sadık ve Gülfişan ile konuşmalarıyla oluşturulmuştur. Seyit Kemal Karaalioğlu'nun da komedya türüyle ilgili beyan ettiği gibi, seyirciyi güldüren diyaloglar, daha ön plânda ve sıklıkla kullanılır.

Komedilerde genellikle serim bölümünde oyundaki olayın kısa bir özeti verilir. *Çıngırak*'ta da Faik Bey, Şahende Hanım ile buluşacağı için heyecan içerisindedir. Bir yandan istediği buluşmanın bir an önce gerçekleşmesini arzu ederken diğer yandan kimsenin kendisini rahatsız etmemesi için hizmetçileri Sadık ve Gülfişan'ı konaktan uzaklaştırmak ister. Faik Bey'in konağı acele olarak boşaltma ve kendine uygun ortam hazırlama isteğinin aksine, Sadık ile Gülfişan, çok rahat ve lâubalice hareket ederler:

> "GÜLFİŞAN: *"Sadık benim akide şekerimi aldı da yedi. (alık bir halde)"*(s.143).
>
> SADIK: *"O da benim muşmulamı çalmış da yemiş. (abdal bir halde)"(s.143).*

[240] Seyit Kemal Karaalioğlu, *age.*, s.195.

Sadık ve Gülfişan'ın lâkayt davranışları, meramına odaklanan Faik'in sinirlenmesine sebep olur. Faik Bey, bu duruma dayanamayıp her ikisine birden bağırarak kendilerine gelmelerini ister. Faik Bey'in konakta kalmasını istediği tek kişi, Abdi Ağa'dır.

Abdi Ağa, Faik Bey tarafından Şahende Hanım'ı konağa davet etmek üzere yazdığı mektubu götürür. Abdi Ağa'nın "çöpçatanlık" hizmeti, Faik Bey için hayatîdir. Abdi Ağa'nın Şahende Hanım'a götürdüğü mektubun cevabını merak eden Faik Bey, heyecanlı bir bekleyişe girer. Faik Bey, bir yandan Abdi Ağa'yı beklerken, diğer yandan Sadık ile Gülfişan'ın gezmeye gitmek üzere kendisinden izin istemelerine, içten bir memnuniyetle olumlu cevap verir.

Abdi Ağa, gitmiş olduğu yerden döner. Onun dönüşünü dört gözle bekleyen Faik Bey, söyleyeceklerini bir an önce söylemesini ister. Abdi Ağa, mektubu götüreceği adresi tam olarak bilmediğinden birçok değişik mekâna girip çıkmıştır. Adres karışıklığından dolayı çarşı ve pazarda yaşadığı hengâmeyi uzun uzadıya anlatır ve nihayetinde efendisinin beklediği müjdeli haberi söyler. Abdi'den Şahende Hanım'ın konağa geleceği müjdesini alan Faik Bey, âdeta mutluluktan uçar. Bekleme ıstırabının müspet haberle sonlanmasından dolayı, sevincinden Abdi'ye sarılır. Abdi Ağa'ya para vererek bir şeyler alması bahanesiyle onun bir süreliğine de olsa konaktan uzaklaşmasını sağlar. Abdi Ağa, aldığı paralar sebebiyle hâlinden memnundur. Ancak aldığı paraların normal zamankinden fazla olduğunun da farkındadır. Yazar bunu Abdi Ağa'nın dilinden şöyle ifade eder: *"Oh efendim bu ne iyi şey, sanat güç ama kazancı yolunda (eldeki paralara bakarak) gel keyfim gel."*(s.147)

Abdi Ağa, Faik Bey'den ayrıldıktan sonra Sadık ile Gülfişan'ı konaktan uzaklaştırmak amacıyla efendisinden aldığı paraları onlara verir ve bir günlüğüne konağa gelmemelerini telkin ve tavsiye eder.

Çıngırak oyununda ikinci perdenin ilk sahnesi (meclisi), Abdi Ağa'nın konağa gelecek olan Şahende Hanım'ı karşılamak için beklediği esnada, bir sürprizle yani validesine gitmek üzere evden ayrılan Naciye Hanım'ın konağa dönmesiyle başlar. Bu durum karşısında afallayan Abdi Ağa, çok kısa bir süre içinde, bir yandan Faik Bey'den Naciye Hanım'ı, diğer yandan Naciye Hanım'dan Faik Bey'i saklamak için çareler düşünür. İkinci perde aynı zamanda oyunun düğümününün başladığı

bölümdür. Naciye Hanım'dan sonra konağa Şahin Bey gelir. Abdi Ağa, Naciye Hanım'a Şahin Bey'in geldiğini haber verir. Naciye Hanım, odasından gelerek Şahin Bey'i hanesine götürürken Abdi Ağa'dan masa hazır olduğunda kendilerini haberdar etmesini ister.

Naciye Hanım'ın, evine yabancı bir erkeği almada herhangi bir mahzur görmemesi, âdeta, bu işi defalarca yapıyormuşçasına rahat olması, okuyucunun veya tiyatro seyircisinin zihninde Türk kadınının konumunu ve Türk aile yapısını sorgulayacak bir görüntü oluşturur. Diğer taraftan evli bir kadının evine gayrimeşru bir ilişki için giden Şahin Bey'in hâli de menfî manada okuyucunun / seyircinin dikkatinden kaçmaz. *Çıngırak* oyunundaki bu sahneler, seyircinin nazarında ananevî Müslüman aile yapısıyla hâli hazırın bir çatışması olarak görülebilir. Konakta yaşayanlar, maddî imkânlar, eğitim seviyesi, makam ve mevki gibi birçok bakımdan cemiyetin "havas" kısmını teşkil ederler. Bir yandan cemiyetin üst mevkiinde bulunup diğer yandan ahlâk dışı davranışlar sergilemek, oyunun düğüm bölümündeki çatışmayı oluşturan yapı unsurlarından biridir.

Abdi Ağa, her şey hazır olunca çıngırağı çalacağını ve kendilerinin bu sesi duyunca salona gelmelerini söyler. Abdi Ağa, *"Birinci kamara yükünü aldı."* diyerek istihzalı bir ifade kullanır. Gemi-kamara ve yolcular arasındaki benzer ilişkiyi, dünya-konak ve konakta yaşayanlar arasında da kurmak mümkündür. Burada görülen, konakta yaşayanların yolculukları, kamaradakilerden daha belirsiz ve sonlarının aydınlık olmadığıdır. Naciye Hanım – Şahin Bey ikilisinin odalarına çekilmesiyle üçüncü sahne de nihayete ermiş olur.

Dördüncü sahne, düğümün ikinci halkasını oluşturur. Faik Bey, gündüzden beri her türlü tedbiri alarak uygun ortam oluşturduğu ve yolunu dört gözle beklediği Şahende Hanım, nihayet konağı teşrif eder. İki aile fertlerinin gayrimeşru dostlukları için seçtikleri mekân, şaşırtıcı tezat teşkil eder. Havastan olan iki ailenin yanı sıra evdeki hizmetli Sadık ile Gülfişan'ın da çakır keyif olarak konağa dönmeleri Abdi Ağa'yı şaşırtır ve gayriihtiyari dilinden şu cümleler dökülür:

> *"ABDİ: (Yalnız) Oh efendim ne alâ, bizim ev çiftehaneye döndü (kapı çalınır) Bu da kim varan üç (perçereden kapıya bakar) 000. Sadık'la Gülfişan. Hani ya bunlar gelmiyecekti. Belâlar mübareği."*(s.152)

Çıngırak'ın düğüm bölümünde yazarın, seyircinin dikkatine sunduğu bir diğer önemli manzara ise Sadık ile Gülfişan'ın konağa döndükleri andır. Yazar bu anı şöyle tasvir eder:

> *"(Sadık ile Gülfişan eski kıyafetlerinde olmayıp Sadık frak, kolalı gömlek giyinmiş, yakasına çiçekler takınmış, elinde şemsiye, gözünde gözlük, Gülfişan başında envai türlü çiçekler, kazan kulpu kaşlar yanaklarına kırmızılık sürmüş, elinde mangal yelpazesi, yüzüne sallayarak gelirler)*
>
> *SADIK: (Sarhoş olduğu halde) Aman aman, derdim aman.*
>
> *GÜLFİŞAN: Ah Abdi ah, Kağathaneden geliyoruz. Ne kadar eğlendik görsen, Kağathanede bizim kadar güzel yoktu.*
>
> *ABDİ: Oh halinizden belli, en güzel siz iseniz vay öbürlerinin başına."(s.152)*

Üç çift de odalarına çekilip yavaş yavaş eğlencenin keyfini sürmeye başlarlar. Odaların her birinde şarkı nağmeleri yükselir. Sadık ile Gülfişan'ın sesini duyarak sinirlenen Abdi Ağa'nın dudaklarından şu cümle dökülür: *"Oh efendim, yaşa, kına gecesi başladı. (İçerden Sadık' la Gülfişan'ın şarkı sesleri) Kara tavuk tepeli, kulakları küpeli."*

Konaktaki bu olağan dışı durum, Abdi Ağa'yı rahatsız eder ve ona göre buna bir son vermek gerektir.

Çıngırak oyununun çözüm bölümünün nasıl olacağı ile ilgili ipuçlarını seyirci, Abdi Ağa'nın şu cümlelerinde bulacaktır:

> *"Bu kokmuşlara ne oluyor acaba? Eee şimdi ne olacak? Bu ne acayip hâl. Bunlara yapmış oldukları rezaletin cezasını vermek zamanı geldi. Evet, evli olan erkekler karılarının üstüne, bir evin içinde, diğerlerinin karılarıyla ayrı ayrı odalarda eğlenecekler, hizmetçiler de kendi odalarında zevk edecekler. (Masayı ortaya getirerek) Ben de şu masanın*

üzerinde şu çıngırakla bu edepsizliğe bir nihayet vereceğim. (Çıngırağı sallar.)"(s.153)

Abdi Ağa'nın çıngırağı çalmasıyla herkes odalarından salona doğru gelir. Hepsi birden, *"Aaahh!..*" diye ses çıkarır. Onların düştükleri durumu Abdi şu cümlelerle tarif eder:

"Ne, niçin taaccüb ediyorsunuz? Meşhur misaldir: Çalma kapıyı çalarlar kapını…"

Abdi Ağa'nın söylediği bu sözler, *Çıngırak* oyunundaki bütün kişilerin hep bir ağızdan dile getirdikleri atasözüyle şöyle karşılık bulur:

"Evet, çalma kapıyı çalarlar kapını!.."[241]

Konuşma Örgüsü

Tiyatro eserini diğer edebî türlerden farklı kılan en önemli unsurların başında şüphesiz sağlam bir konuşma örgüsü ve sahneleme ustalığı gelir. Tiyatro eserinde var olan her şey bizzat sahnede canlandırılmaz. Sahnede olmayıp eserde var olanlar, seyirciye konuşma örgüsüyle iletilir. Konuşma örgüsünün sağlam olması durumunda tiyatro eserini oluşturan olay, zaman, mekân/dekor ve kişiler daha kolay anlaşılır. Eserdeki hareketin, çatışmanın ve temanın anlaşılmasında da en önemli unsur konuşma örgüsüdür. Sessiz tiyatro olan pandomimde de bahse değer bir başarı varsa bu, sözün harekete yansıyan gücü nispetindedir.

Çıngırak oyununda bir günü bile bulmayan kısa bir zaman dilimi ve Bursa ile beraber İstanbul'un birçok semtinin adı, mahiyeti ve çeşitli mekân unsurları seyirciye konuşma örgüsüyle aktarılır.

Konuşma örgüsünün gücü her şeyden önce yazarın, şahıs yaratma ustalığında ve yanı sıra da canlı, hareketli ve akıcı bir dile sahip olmasında gizlidir.

[241]"Çalma elin kapısını, çalarlar kapını."(Atasözü) Kimseye kötülük yapma. Yoksa aynı kötülüğü onlar da sana yaparlar. Ömer Asım Aksoy, *age.*, s.216.

Hacim olarak küçük bir eser olan *Çıngırak*'ta yazar kişileri zaman zaman kendi kültür seviyelerine uygun olarak konuşturur. Fakat *Çıngırak* oyununda kişilerin sokak ağzı ve kültürü ile konuşmaları fazla olmayıp Ayyar Hamza oyunundakine göre daha sınırlıdır. Eserde Abdi Ağa'nın dilinden söylenen:

"Kara tavuk tepeli

Kulakları küpeli

Sadık'ın dilinden;

"*Aman aman, derdim aman."(s.152)*

Gibi mahallî ve geleneksel söyleyişlere kısmen de olsa yer verildiği gibi;

"Sevdim bir nev civan

Ruhuma tesir etti" (s.153)

şeklinde havassın dilinden söyleyişlere de yer verilir.

Abdi Ağa'nın dilinden "*Bizim ev çiftehaneye döndü.", "Birinci kamara yükünü aldı."* gibi argo ifadelere de rastlanılmaktadır. Ayrıca "Kağathane" gibi birkaç kez tekrar eden imlâ yanlışlarına; "yakışıklı dilber", "A*şureyi atladım tavukgöğsü tabağında tutuldum*…" gibi o döneme göre erken olan alışılmadık bağdaştırmalara ve "*ayak teri*" gibi terkiplere de yer verildiği görülür.

Yazar, Faik Bey'in dilinden "*Bak şu rezileye."* , "*Mecmu yedi yüz kuruş etti*.", "*ceryan-ı elektirikiye*"[242] gibi Arapça kelime ve terkiplere de yer vermiştir.

Konuşma örgüsünde bazen de çok sun'i "*Bir adam yüzümü gözümü yalamaya başladı.*"tarzında ifadeler olduğu gibi, bazen de "*Bu zincir nedir dedim. Adam da bana 'hayvanlar girmesin diye koyarlar sen girebilirsin."*(s.145) şeklinde Âli Bey'in mizah yeteneğine yakışır ince tarizlere şahit olunur. *Çıngırak* oyununun, imlâ bakımından ele alındığında hayli kusurlu olduğu görülür. Bunun muhtemel sebebi,

[242] CEREYAN (جریان) i. (Ar. cereyan) [Konuşma dilde ceryan şeklinde kullanılır] ı. Bir yönden bir yöne doğru akma, akış: "Su cereyanı." "Hava cereyanı." "Cereyan-ı dem: Kan dolaşımı."İlhan Ayverdi, age., s.484.

eserin ilk baskısının olmaması ve elden ele değiştirilerek sahnelenmiş olmasıdır. Oyunun sadece modern tiyatroda değil Tulûat oyuncuları tarafından da oynandığı[243] düşünülürse asıl metin ile son metin arasında büyük farklılıkların olması, normal sayılması icap eden bir husus olarak düşünülebilir.

3.2.1.3. Geveze Berber

Âli Bey'in *Geveze Berber*[244] isimli eseri, birinci perdesi yedi, ikinci perdesi sekiz sahneden oluşan küçük hacimli bir komedidir. Eser, "*Geveze Berber, İki Fasıldan İbâret Komedya*, Müellifi, "*Bir Zât*"[245] künyesiyle yayımlanır.

Âli Bey, eserine birkaç noktalama işaretiyle ilgili kısa bir not ile başlar. Bu not şu şekildedir:

> *"(Bazı İşârâtın Tarifi)*
>
> *? İstifham işareti*
>
> *! Hayret ve hiddet ve müserret ve taaccübü ima eder*
>
> *( ) İçindeki ibare hâli beyan eder*
>
> *... Tekmil olmayan ibarenin nihayetine ve parça parça söylenen lakırdının arasına konulur."*[246]

Âli Bey, *Geveze Berber* isimli komedyasının arka sayfasında da eserle ilgili şu açıklamalara yer verir:

> *"İş bu komedyayı bir sene akdem âcizane telif edip Gedikpaşa'da kâin Tiyatro-yı Osmanî'de umumun nazar-ı temaşasına arz ettirmiş idimse de muahharen birkaç yerinde noksanlık ve ıslaha ihtiyaç gördüğüm cihetle*

---

[243] Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi…*, s.149.
[244] Bir Zât (Âli Bey), *Geveze Berber –İki Fasıldan İbaret Komedya*, Mekteb-i Sınâyi Matbaası, İstanbul 1289(1872/1873), 45 s. Alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.
[245] Bir Zât (Âli Bey), *Geveze Berber –İki Fasıldan İbaret Komedya*, Mekteb-i Sınâyi Matbaası, İstanbul 1289(1872/1873)
[246] Bir Zât (Âli Bey), *age.*, s.0.

bu defa o noksanlarını bazı fıkrât-ı mudhıka ilavesiyle mümkün mertebe ikmâl ederek mekteb-i sınâyi matbaasında tab ettirdim."[247]

Bu açıklamadan da anlaşıldığı üzere, Âli Bey'in *Geveze Berber* isimli komedyası yayımlanmadan bir yıl evvel Gedikpaşa'daki Güllü Agop'a ait Osmanlı Tiyatrosu'nda sahneye konulmuştur.

İbret gazetesi'nde verilen bilgide Âli Bey'in *Geveze Berber* isimli telif komedisinin 1872-1873 yılı tiyatro mevsiminin başında Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nda kasım ayında sahnelendiğini teyit eder.[248]

Olcay Önertoy, hem *İbret* gazetesi'nin özellikle Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nda sahnelenen oyunlara sayfalarında yer vermesine hem de Âli Bey'in oyunların sahnelenmesinde görev alan gayrimüslim oyunculara verdiği telaffuz derslerine dikkat çekerek şu açıklamalarda bulunur:

"Gedikpaşa Tiyatrosunda tanınmış yazarların ilgi gösterdiği yıl 1872-73 yılıdır.

Bu yıl özellikle İbret Gazetesinde tiyatroyu ve oynanan eserleri öven yazılara da sık sık rastlanıyor.

Tiyatro mevsiminin başında kuruluşundan beri oyunculara Türkçeyi doğru konuşabilmeleri için verdiği diksiyon dersleri ve her mevsimde eser vererek büyük emeği geçen Âli Bey'in Geveze Berber isimli telif komedisi sahneye konuyor."[249]

Konu ve Ana Fikir

Oyunun konusu, Firuz Bey adlı gençle sevgilisi Nesibe Hanım'ın birbirlerine kavuşma çabaları ve Berber Hamdi isimli dostları sayesinde mutlu sona ulaşmalarıdır.

---

[247] Bir Zât (Âli Bey), *age*., s.46.
[248] İbret Gazetesi, s.67.
[249] Olcay Önertoy, *Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı*, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya 1981, s.56.

Cemiyette kaç-göçün hoş karşılanmadığı bir dönemde olayların seyrinde, gizli aşkın neticesinin menfîden müspete bir dönüşümüne şahit olunur. Oyunda dikkate değer en önemli hususlardan biri de davranışlarıyla basit bir şahsiyet görünümü sergileyen Berber Hamdi'nin olayın menfî bir neticeyle bitmesindeki samimi bir duruş, asil bir vefa örneği sergilemesidir.

Geveze Berber, On Dokuzuncu yüzyıl ve öncesinde evlilik çağındaki gençler arasındaki kaç-göçün iyi tahlil edildiği bir eserdir. Gıyasettin Aytaş, kitabında Âli Bey'in *Geveze Berber*'e "karşılıklı aşk hikâyeleri" içeren oyunlar arasında yer verir.[250]

Öz ve Biçim

Âli Bey, on beş sahne ve iki perdeden oluşan *Geveze Berber*'de edebiyatın hemen her türünde en vazgeçilmez temalardan "aşk"ı esas alır. Aşk, güzel sanatlarda tema olarak hemen her devirde asıl olma, ilk olma vasfını ve saltanatını hiçbir temaya karşı kaybetmez. Ana tema olan aşkın etrafında yardımcı temalar da vardır; bunlar bazen ferdî, bazen sosyal bir esas üstüne inşa edilir.

Bu oyunda her halükârda aşkından vazgeçmeyen Firuz Bey'in olağan şekilde sürdürdüğü sevgili ziyaretlerinde onun için en önemli husus, sevgilisi Nesibe Hanım ile, randevu vaktinde buluşmadır. Firuz Bey'in kararlaştırılan vakte riayetine karşı, hayatında hiçbir zaman böyle bir prensip olmayan Berber Hamdi'nin tutumu, oyundaki en önemli çatışma unsuru olarak ön plâna çıkarılır.

Firuz Bey, Nesibe Hanım'ı ilk gençliğinden beri sevmektedir. Ancak Nesibe Hanım, babası tarafından yaşlı bir adamla evlendirilir. Nesibe Hanım'ın zevcesi iki yıl sonra ölür. Ondan hiç vazgeçmeyen Firuz Bey, sevdiğine kavuşmak için her yolu dener.

---

[250] Gıyasettin Aytaş, *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, 2. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2010, s.81.

Genç yaşta eşini kaybederek dul kalan Anadolu kadınının, bir daha evlenip yuva kuramama endişesi başta olmak üzere birçok sebepten dolayı kayımbiraderleriyle nikâhlandırılmalarının hâlâ devam ettiği bir ülkede hiç evlenmemiş bir erkeğin dul bir kadına samimi bir aşkla bağlı olması devrine göre garip, insanî yaklaşım bakımından ise müspet bir harekettir. Âli Bey, Batılı tarzda yetişmiş, Batı'yı iyi tanıyan bir yazardır. Yazarın, eserlerinde Türk cemiyetinde tabu olarak görülen böylesi yaklaşımlara fazlasıyla yer verdiği görülür. Firuz Bey'in dul bir kadına karşı beslediği aşka aileden herhangi bir menfî tepkinin olmaması da dikkat çeker. Oyundaki bu tema, toplumdaki genel kanaatlerin önüne geçen ferdî bir tavır olarak istisnaî bir durumdur. Çünkü eserin kaleme alındığı devirlerde cemiyetin fert üzerindeki baskısı ve yaptırım gücü, küçümsenecek bir husus değildir.

Bir diğer husus, aşka sadakat konusunda, kadınların daha vefalı olduğuna dair evrensel kanaattir. Kadınlar arasında karısı ölen erkekler için bir darb-ı mesel gibi kullanılan "erkek henüz hanımını gömmek için mezarlıktayken 'Acaba hangi hanımla evlensem'" diye söylenceler vardır. Âli Bey, *Geveze Berber* oyununda özellikle kadınlar nazarındaki "sadakat"ın izahında ve yaşanmışlığında erkeklerin lehine bir tutum sergiler. Yazarın bilhassa *Lehçetü'l Hakâyık'*taki kadınlarla alâkalı kelimeleri anlamlandırmada kadınları incittiğine ve onları hafife aldığına dair hem o devirde hem de kendinden sonraki devirde eleştiriler vardır. *Geveze Berber'*de sevdiğine olan aşkını her hâlükârda muhafaza eden erkektir.

Âli Bey'in *Geveze Berber*'in birinci perdesindeki uşakların bulunduğu sahnelerde güldürü unsuru olarak seçtiği üslubun Geleneksel Türk Tiyatrosuna benzerliklerini görmek mümkündür. Aynı zamanda oyunun başkişisi Berber Hamdi'nin hareketten ziyade söze dayalı komiklikleri de bu istikamettedir.

Âli Bey'in *Geveze Berber* oyunu örneğinde, toplumun hemen her kesiminde var olan "can sıkıcı tip" leri Berber Hamdi karakteriyle hayat bulur. Berber Hamdi, okuyucuyu / seyirciyiciyi kızdırmaktan çok güldürür. Yazarın amacının da oyundaki güldürü unsurunu Berber Hamdi'nin saflığına ve bitip tükenmez konuşma enerjisi üzerine şekillendirdiğini söylemek mümkündür. Niyazi Akı, Âli Bey'in eserdeki

Berber Hamdi karakteri örneğinden hareketle cemiyet içindeki bu tipleri hicvettiğini dile getirerek şu değerlendirmede bulunur:

> *"İki perdelik Geveze Berber ise söz bombardımanına tutulmuş bir zavallının acıklı haline bizi güldürür. Arka arkaya ve tam kurtuldum dediği anda bir başka gevezeye yakalanması zavallı Firuz'u perişan eder. En sonunda, baba dostu Berberin münasebetsiz takibi yüzünden, sevdiği kızın odasında, masa altında yakalanan gençle kızı evlendirirler. Âli Bey'in Misafiri İstiskal'i ile Geveze Berber'inde rahatsız eden tipleri gülünç gösterip hicvetmek gayesi güdülür: bu bakımdan her iki eserde de Molière'in Les Fâcheux (Münasebetsizler) sünden gelen yakın bir etki düşünmek daima mümkündür."*[251]

Berber Hamdi'nin ikinci vukuatı ise tıraşa devam ettiği esnada üst üste birkaç kez Firuz Bey'in yüzüne aksırmasıdır. Firuz Bey, âdeta çılgına döner ama, sevgilisine gitmek için çok geç kaldığından, sabretmekten başka çare bulamaz. Tekrar tekrar Berber Hamdi'ye acele etmesini söyler; ancak Berber Hamdi, Firuz Bey'e cumartesi tıraş yapmanın uğursuzluk olduğunu, acele etmenin de iyi olmadığını birkaç atasözüyle dile getirerek, yavaş hareket etmeye devam eder. Nihayetinde tıraş sona erer ve Firuz Bey, aceleyle konaktan çıkar. Berber Hamdi de cumartesi uğursuzluğunun Firuz Bey'in başına bir iş getirebileceği endişesiyle onun ardından çıkar ve onu takip eder.

İnsana yapışık gibi davranan asalak mizaclı tipler herkesi rahatsız ederler. İnsanlar bu tiplerden kendilerini kurtarmaya çalıştıklarında her defasında yeni bir menfî durumla karşılaşırlar. Aksilikler, sakarlıklar bu "can sıkıcı" kişilerin itici yönünü daha da belirginleştirir. Yazar, olaydan ziyade hareketi öne çıkararak komediyi eleştirel bir istikamete doğru yönlendirir.

---

[251] Niyazi Akı, *age.*, s.41.

İkinci perdede Nesibe, Firuz Bey'i beklemektedir. Nesibe sabırsızlanır, çünkü Firuz Bey randevu verdiği saatte gelmez. Nesibe ile Firuz Bey'in tanışıklıkları eskiye dayanır. Babaları kadim dostturlar. Onlar da babalarının dostluklarından dolayı birbirlerini küçük yaştan beri tanırlar ve âdeta birlikte büyürler. Ergenlik çağından itibaren ise birbirlerini sevmeye başlarlar. Ancak, babaların çocuklarını –özellikle kız çocuklarını- maddî ve manevî koruma ve kollama içgüdüsü Nesibe için bir talihsizlik olur. Babası Nesibe'yi dünyada rahat ve mutlu olsun diye zengin fakat yaşlı bir tacirle evlendirir. Kocası erken yaşta ölen Nesibe'nin evliliği uzun sürmez ve genç yaşta dul kalır. Firuz Bey, Nesibe Hanım'a olan aşkından hiç vazgeçmez ve onunla evlenmek ister. Bu evlilik düşüncesine önce Firuz Bey'in babası karşı çıkar. Babaların çocuklarının evliliklerine karar verme veya istikamet gösterme bütün Doğu milletlerinde görülen bir durumdur. Bu tarz evlilik kararları çoğu zaman hayır getirmese de bu zihniyet asırlardır devam etmektedir. Bazı durumlarda genç bir insanın evlilik kararı, anne - babayı da aşıp aile, hattâ sülâle/aşiret meclisi kararına dönüşür. Bu sosyal hakikat, günümüzde hâlâ kısmen devam etmektedir. Firuz Bey'in evlilik talebine başlarda Nesibe Hanım da karşı çıkar; lâkin sonradan Firuz Bey'in teklifini kabul eder. Artık ikisi birbirlerine tutkuyla âşıktır.

Yazar, oyunu fantastik bir boyuta taşımadan günlük olağan seyr içinde şekillendirir. Günlük hayat içinde sıradan olaylardan ironiler oluşturarak küçük ama komik unsurları yakalamayı başarır. Rukiye Hanım'ın Nesibe Hanım'ı ziyaretinde sosyal bir hakikat de yaşlıların gençlerle hasbıhal etmeyi, yârenlik etmeyi sürekli arzulamaları ve onlarla birlikte vakit geçirmeyi tercih etmeleridir. Ancak, buradaki diğer bir hakikat ise bu arzuya gençlerin nasıl baktığıdır. Gençlerin yaşlılarla birlikte yaşama, bir şeyleri paylaşma arzu ve istekleri, onların tercihleri ile aynı değildir; işte bu durum çoğu zaman hem duygu hem düşünce plânında çatışmaya sebep olmaktadır.

Âli Bey, *Geveze Berber* oyunundaki, Berber Hamdi, Rukiye Hanım, uşak Hurşit ve Yaver örneklerinde olduğu gibi Türk tiyatrosunda karakter yaratmada en başarılı yazarlardan biri olarak kabul edilir. Metin And, Âli Bey'in "can sıkıcıları" diye de adlandırdığı karakterlerinin başarısını Molière'in eserleriyle birlikte değerlendirir:

"Molière'in Les Fâcheux'sünde iki sevgilinin buluşmasını engelleyen, geciktiren on can sıkıcının karşılığını Âli Beyin Geveze Berber'indeki Berber Hamdi ile bu dönemin başarılı komedyalarından biri olan Felâket-i Aşk'taki Abdülsamet Efendinin kişiliğinde buluruz. Âli Bey'in Misafiri İstiskal'indeki vurdumduymaz, bir türlü gitmek bilmeyen komşu Abdi de böyle bir can sıkıcıdır."[252]

Berber Hamdi'nin para karşılığında önceden gidip hizmet verdiği konağın bir ferdîne karşı kendini borçlu hissetmesi, işverene "velinimet" penceresinden bakan Doğu kültürünün bir yansıması olarak görülebilir. Vefa ve sorumluluk duygusuyla hareket eden Berber Hamdi, Firuz Bey'i takip ederek Nesibe Hanım'ın evine gelir ve Firuz Bey'i bekler; ancak Fizruz Bey uzun süre evden çıkmayınca, Nesibe Hanım'ın babası Şaban Efendi'den Firuz Bey'in akıbetini sorar. Şaban Efendi, öyle birinin olmadığını kendinden emin bir şekilde ve ısrarla dile getirir; lâkin Berber Hamdi'yi ikna edemez. Berber Hamdi, Firuz Bey'e zarar verileceği endişesiyle uşaklar Hurşit ve Yaver'i de yardıma çağırır. Rukiye Hanım odadan çıkacağı sırada Berber Hamdi içeri girer ve Rukiye Hanım'a Firuz Bey adında birini aradığını söyler. Israrla evi aramak isteyen Berber Hamdi ile birlikte içeri giren Şaban Efendi kavga ederler. Şaban Efendi, kadınların dışarı çıkmasını ister. Birkaç saniye içinde Berber Hamdi, Firuz Bey'i masanın altında bulur.

Kendinden emin bir şekilde Firuz Bey'in evinde olmadığında ısrar eden Şaban Efendi, Firuz Bey'in saklandığı masanın altından çıkarılmasıyla suçluluk hissetmeye başlar. Sosyal statü olarak kendine göre altta olan birine mağlup olduğu hissine kapılan Şaban Efendi, Firuz Bey'i cezalandırmak ister.

Diğer taraftan Dündar Taşer'in "Anadolu insanı âlim değil ama ariftir."sözü mukabilince Firuz Bey'in acele etmesinin sebebini anlayan ve ona hak veren Berber Hamdi, karmaşık bir hâl alan olayın nasıl çözülebileceğiyle ilgili kafa yorar ve fikirler üretir. Âli Bey'in bu noktada halkını tanımadaki muvaffakiyetini de takdir etmek gerekir.

---

[252] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*…, s.291.

Berber Hamdi şahidi olduğu olayın hayırlı ve güzel bir sonuca varması için telkin ve tavsiyelerine devam ederek, Şaban Efendi'ye bu durumu kimseye anlatamayacağını ve hem kendisinin hem de kızının adının lekeleneceğini söyler ve ayrıca Şaban Efendi'yi ikna edebilmek için, kızını sevdiğine vermeyen, kısa süre sonra ölen kızının ardından acı çeken bir babanın dramını anlatarak, aynı acıları kendisinin de yaşayabileceğini dile getirir ve onu yatıştırır. Olayın evvelini ve nihayetini düşünüp değerlendiren Şaban Efendi, sonunda kızı Nesibe ile Firuz Bey'in evlenmelerine karar verir. Firuz Bey, bu karara çok sevinerek Şaban Efendi'nin eline eteğine sarılır. Aynı gün içinde kendisine hem cehennemi hem de cenneti yaşatan Berber Hamdi'ye evden çıkarken hediye olarak para teklif eder. Berber Hamdi, para düşkünü olmadığını, ancak, Firuz Bey'i devamlı tıraş etmek istediğini dile getirir. Firuz Bey, Berber Hamdi'nin tıraş anında ve sonrasında başına getirdiği belaları düşünerek, onun sürekli tıraş etme teklifine pek de sıcak bakmaz.

Âli Bey *Geveze Berber* oyununda, varlıklı bir insan olmayan Berber Hamdi'nin Firuz Bey'in para teklifini kabul etmemesi, yazarın vefa, safiyet ve samimiyet gibi değerleri öne çıkardığını gösterir. Âli Bey, diğer yandan alınterinin önemine dikkat çeker.

Batıda entrika komedyası, olarak bilinen komedi türünü edebiyatımızda tiyatro sahasında akademik çalışmalar yapan bazı araştırmacılar ve tiyatro sanatçıları "dolantı komedyası" şeklinde isimlendirirler. Bu isimlendirmeyi tercih eden araştırmacılardan biri olan Özdemir Nutku, dolantı komedyasının edebiyatımızda çok kabul gördüğünü dile getirerek, buna gerekçe olarak da bizim geleneksel tiyatromuzda bu tarzın çokluğunu ve Türk insanı tarafından sevildiğini ileri sürer. Özdemir Nutku, ayrıca dolantı komedyası ile ilgili fikirlerini Âli Bey'in eserlerini örnek göstererek şu şekilde ifade eder:

> *"Bu türün, antik Roma güldürüsünden bu yana kadar gelen uzun bir geleneği vardır. Genellikle "Entrika Komedyası" olarak bilinen bu türde, komik öge, ustalıkla birbirine bağlanmış durumlardan ve hareketlerden sağlanır. Yüzeyde gelişen bu türün ahlaksal ya da psikolojik bir kaygusu yoktur. Latin komedyasının etkisiyle bu komedya türü Batı'da çok*

geliştirilmiştir. Aksiyon, çeşitli dolantılarla ilerler. Odak noktası kişilerin üzerinde değil, kişilerin çevirdiği dolaplardadır. Komik öge de bu çevrilen dolaplar yoluyla sağlanır. Bu komedya türüne örnek çoktur. Özellikle Tanzimat Tiyatrosunda birçok yazarımız bu türe eğilim duymuşlardır, çünkü bizim geleneksel Orta Oyunumuz Dolantı Komedyasıyla kardeş gibidir. Örneğin, Ali Bey'in Misafiri istiskal. Kokona Yatıyor, Geveze Berber *adlı oyunlarıyla Recaizade Ekrem'in Çok Bilen Çok Yanılır'ı bu tür komedyanın kapsamına girer."*[253]

Dekor

Göstermeye bağlı edebî türlerden biri olan tiyatro; vaka, zaman, şahıslar ve dekor gibi temel unsurlardan oluşur. Edebî metnin türüne göre bazı unsurlar diğerlerinin önüne geçebilir; tiyatroda dekor gibi. Tiyatroda dekorun gücü ve etkisi sahnelenen eserin gücü nispetinde olmalıdır. Eğer dekor zayıf olursa eserin gerçek değeri ortaya çıkmaz. Seyit Kemâl Karaalioğlu, tiyatroda dekorun her şeyin önünde geldiğini ifade eder.

"... Dekor, seyirciyi tiyatro kapısından girer girmez karşılamalı, piyese uygun olmalı. Dekor olayı canlandırmada büyük rol oynar. Tiyatro oyunlarında dekor, bir ruh haleti yaratır; dekor piyesin kişilerinden biri, belki de en önemlisidir. Biz gerçek piyesi, illüzyon yaratmaktaki kudretinden anlarız. Perde kalkar kalkmaz, seyircinin artık kendini unutması gerekir. Artık sahneden başka hiç bir şey onun gözünde olmamalıdır. İşte seyirciyi bu duruma sokan ve bu durumda tutan faktör, hemen hemen dekordur."[254]

Âli Bey'in oyunlarında mekân genellikle büyük ev ve konaklardan müteşekkildir. Bu büyük evler / konaklar haremlik ve selâmlıktan ibarettir. Sahne

[253] Özdemir Nutku, *age*.,, s.70.
[254] Seyit Kemâl Karaalioğlu, *age*., s.74.

dekoru, çoğu zaman konağın selâmlık kısmına özgü tertip edilir. Selâmlık, ev ahalisinin ortak kullanım alanı olan ve dışarıdan gelenlerin karşılandığı yerdir. *Geveze Berber* oyununda dekor, On Dokuzuncu yüzyıl Türkiye'sinin İstanbul'unda Türk usulünce tertip edilen büyük iki evden oluşur. Oyun iki perde olup birinci perde Firuz Bey'in evinde ikinci perde ise Nesibe Hanım'ın evinde geçer. Firuz Bey'in evindeki selâmlıkta Berber Hamdi'nin beraberinde getirdiği seyyar Berber takımı, klâsik oda dekorunun yeni ve göz alıcı unsurudur. Nesibe Hanım'ın evinde de salon ve salonun ortasında Firuz Bey'in altına saklandığı masa vardır. Oyundaki dış mekân, muayyen bir mekân olmayıp sadece İstanbul'da olduğu bilinmektedir. Âli Bey'in oyunlarında genellikle iç mekân kullanır, herhangi bir tabiat veya yerleşim merkezine yer verilmez. Bir diğer özellik ise oyunda dekorla ilgili açıklayıcı bilgi verilmemesidir.

Zaman

Mensur edebî türlerin çoğunda zaman vazgeçilmez unsurlardandır. Zaman, bazen kurmaca bazen ise kronolojiktir. Klâsik tiyatronun trajedi ve komedi türlerinde başlangıçta üç birlik kuralına (yer, zaman ve konu)[255] her zaman uyulurken komedide bu kurala fazla uyulmadığı görülür. Klâsik tiyatrodaki üç unsurun bir mahalde başlayıp en fazla yirmi dört saat içinde bitmesi ve bir konu birliğinin olması; gerçek vakadan ziyade kurmaca veya anlatı zamanında geçerli olan bir kuraldır.

Âli Bey, *Geveze Berber* oyununu yaklaşık bir günlük zaman dilimi içinde kurgular. Oyun, Firuz Bey'in evine Berber Hamdi'yi çağırdığı günün ikinci yarısından başlayıp günün geç saatlerinde Nesibe Hanım'ın evinde son bulur. Hacim olarak iki perdelik küçük bir eser olan *Geveze Berber'*de zaman da kısadır.

Eserin yapısına ve olayın gerçekleşmesine bakıldığında bir günü dahi doldurmayan zaman, anlatı olarak aksi şekilde aksettirilir. Burada en mühim husus ise hadisenin vuku bulmasında en önemli kıstasın zaman oluşudur. Çünkü oyun, can sıkıcı Berber Hamdi karakteriyle zaman unsuru merkeze alınarak inşa edilir. Eserin ilk perdesinde ve ilk sahneden itibaren vurgu, Firuz Bey'in Nesibe Hanım ile olan

[255]Üç Birlik Kuralı *is tiy.* Klâsik tiyatroda, yer, zaman ve konu birliğini esas alan kural. *Türkçe Sözlük II,* TDK…, s.2304.

randevusuna kavuşma telaşesidir. Bilindiği gibi, randevuda esas tema, zamandır. Firuz Bey'in berber ile atışmasının asıl sebebi, Hamdi'nin çok konuşması değil Firuz Bey'in randevusuna geç kalacağı endişesidir.

Eserin ikinci perdesinde de zaman mefhumu olayın gidişatını belirleyen en önemli etmendir. Firuz Bey'in randevusuna geç kalması, Nesibe Hanım'ı hem endişelendirir hem sadakat hususunda şüphelendirir. Firuz Bey'in Nesibe Hanım'ın evine gelişini, eve girişini takip eden Berber Hamdi'nin, kendi kanaatince uzun süre beklemesine rağmen Firuz Bey'in evden çıkmamasında da zaman kavramı ön plâna çıkar. *Geveze Berber* oyununda zaman, hızlı akışı sebebiyle, peşine düşüp kovalanan, ulaşılıp tutulmaya çalışılan bir canlı varlık gibidir.

Ancak eserdeki zaman, gün, ay ve yıl olarak takvim yaprağında görülen belirli bir rakama tekabül etmez. Eserdeki olayın gerçekleşme sürecinden de ipucu olabilecek; ağaçların çiçek açması, kar yağışı, insanların serinlemek için denize girişi veya takvim yapraklarında aleni olarak yer alan millî veya dinî günleri yâd etme gibi herhangi bir şey yoktur.

Kişiler

Klâsik tiyatroda komedya, trajedideki aşırı kuralcılığa bir tepki olarak geliştirilmiş bir türdür. Trajedideki en katı kuralların başında olan ve sonraki devirlerde eleştirilen özellik, şahıs kadrosunun tespiti olmuştur denebilir. Tabu gibi olan bu şahıs kadrosu tercihine en büyük tepkiyi gösteren komedya yazarları, oyunlarında kahraman seçiminde âdeta kural tanımaz bir rahatlıkla hemen her kesimdeki insanlara yer vermişlerdir.

Âli Bey, oyunlarındaki şahıs kadrosunu genellikle İstanbul'un büyük ev ve konak muhitlerinden seçer. Bu evlerde beyler, efendiler, hanımefendiler, erkek uşaklar, kadın hizmetçiler bulunur. Ataerkil aile yapısına sahip olunan bu konak içinde herkesin vazifesi bellidir. Ataerkil aile yapısının gereği olarak evin reisi tartışmasız "efendi" babadır.

Oyunlarında ataerkil aile yapısına uygun büyük konak/ev sakinlerini tercih eden Âli Bey, başkişiler ise bazen bir uşak, bazen bir kadın hizmetçi, bazen de konağa/eve kısa süreliğine veya yarı zamanlı olarak belli bir hizmet için gelenlerden

seçer. Âli Bey'in eserleri şahıs kadrosu yönüyle Molière'in eserlerine benzer; *Cimri*'deki gibi. Âli Bey, *Misafiri İstiskal* ve *Geveze Berber* isimli eserlerinde "rahatsız edici tipler" diye isimlendirilen kişileri işler. Yazarın fertten topluma doğru giden bir tenkit anlayışıyla konuları ele aldığı ve haddini bilmez insanı somut bir şekilde canlandırdıktan sonra eleştirdiği görülür. Bu yönüyle eserde Fransız komedi yazarı Molière'in etkisinde kalındığı söylenebilir.

Geveze Berber oyununda Berber Hamdi, Firuz Bey'i tıraş etmek üzere kısa süreliğine konağa gelir. Oyunun başkahramanı olan Berber Hamdi, her hâlükarda işiyle meşgul olmayı yeğleyen, hariçten gelen etkilere fazla iltifat etmeyen bir şahıs olarak görülür. Berber Hamdi'nin her yönüyle realist bir tasvirini, Nurullah Çetin ve daha birçok uzman, karakter komedisine en uygun örneklerden biri olarak kabul etmişlerdir.[256]

Hamdi, Firuz Bey tarafından işinde acele etmesi konusunda birkaç defa uyarılmasına rağmen kılını kıpırdatmaz ve âdeta bildiğini okuma tavrını sürdürür. Berber Hamdi, Firuz Bey'in ısrarından etkilenmediği gibi "acele etme" nin zararlarını anlatan atasözlerini art arda sıralar ve ayrıca "cumartesi" gününde tıraş olmanın "uğursuzluk" getirdiğine dair halk inanışını dillendirir. Firuz Bey'i bu "uğursuzluk" la ilgili batıl inanca itikat etmesi için "cumartesi tıraş olup kötü neticelenmiş" örneklerle onu da kendisi gibi düşündürmeye çalışır. Berberlik mesleğini icra edenlere has üslupla sürekli konuşur. Acelesi olduğunu söyleyen Firuz Bey'in sert ikazlarından birine kızar ve akabinde küser. Ancak müşterisinin özür beyan edip biraz yalvarması ve önceden de Firuz Bey'in babasının hatırını da düşünerek tıraşa devam eder. Berber Hamdi başlangıçta "can sıkıcı" bir hüviyette görülse de, oyunun sonunda Firuz Bey ile Nesibe Hanım'ın evlenebilmesi için takındığı tavır; aslında onun kalender, babacan, hoşgörülü, vefalı bir insan olduğunun ve müspet vasıflarının daha ağır bastığının bir göstergesi sayılabilir.

Bekâr ve zengin bir genç olan Firuz Bey, Nesibe Hanım'ın âşığıdır. Berber Hamdi'nin tıraşı ağırdan almasına çokça sinirlenen, fazla zora gelmeyen, bir

[256] Nurullah Çetin, *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı*, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara 2016, s.267.

mirasyedidir. Özellikle Berber Hamdi'ye sinirlendiği anlarda ona karşı takındığı tavır ve sarfettiği galiz sözler dikkat çekicidir:

"FİRUZ – Rabbini peygamberini dinini seversen sus. Ayaklarını öpeyim sus. Zîrâ sabır ve tahammül kalmadı. Vallaha kalmmadı

HAMDİ – Estağfirullah efendim. Hüsnü Efendi'yi tarif et dediniz de…

FİRUZ – Hay sağlıcakla tarif et dediydim… Allah aşkına şu tıraşı bitir de gideceğim be adam Müslüman değil misin?

HAMDİ – (Tekrar tıraşa başlayarak Firuz Bey'in yüzüne doğru biribirini müteakiben üç kere aksırır)

FİRUZ – (Kemâl-i hiddetle yüzünü silerek) Eşek herif yüzümü tükürüğe boğdun!" (s.18-19)

İlk gençlik yıllarından beri sevdiği Nesibe Hanım'ın başkasıyla evlenmesi ve kısa süre sonra eşini kaybederek dul kalması, Firuz Bey'i aşkından vazgeçirmemiştir. O, aşkına sadakati ve sevdiği kadına kötü gününde sahip çıkmasıyla erdemli bir davranış sergiler.

Nesibe Hanım, Şaban Efendi'nin kızıdır. Nesibe Hanım, çocukluktan beri Firuz Bey ile beraber büyür, hayatlarının ilk yıllarında Firuz Bey ile birbirlerini severler fakat babasının isteğiyle yaşlı bir tacirle evlenmek zorunda kalır. Kocasının ölümünden sonra kendisine olan aşkından vazgeçmeyen Firuz Bey ile evlenir. Bir kez evlenip ayrılmış olsa da hâlâ genç kız edasındadır.

Şaban Efendi, Nesibe Hanım'ın babasıdır. Şahsında koruyucu-kollayıcı baba vasfını taşır. Bazen toplumun bakış açısını, ölçülerini kendi doğrularının üstünde görür.

Rukiye Hanım, Nesibe Hanım'ın halası olup hadiselere tek yanlı bakan ve çok konuşan yaşlı bir kadındır.

Olay Örgüsü

Geveze Berber, olaya dayalı metinlerde var olan serim, düğüm ve çözüm bölümlerinden oluşur. Oyun hacim olarak küçük olduğundan ana vaka dışında yardımcı vakalar yok denecek kadar azdır. *Geveze Berber*'in serim bölümünde olaya girilmeden karşılıklı konuşmalar yoluyla olayın özü hikâye edilir. Şahıs kadrosu, seyirciye anlatı metni içinde veya doğrudan tanıtılır. Burada şahısların birebir özelliklerinden, muhitlerinden, toplum içindeki statülerinden, birbirleriyle münasebetlerinden, olaylara bakış açılarından doğrudan veya ipuçlarıyla okuyucu bilgi sahibi edilir.

Geveze Berber'in serim bölümü şu şekilde kurgulanmıştır. Firuz Bey, sevgilisi Nesibe Hanım ile buluşmaya gitmeyi plânlar. Ancak önce tıraş olmak ister. Firuz Bey, uşağı Hurşit'i kendi berberini getirmesi için gönderir. Hurşit, Firuz Bey'in berberini yerinde bulamaz ve boş dönmemek için Berber Hamdi'yi konağa getirir.

Nesibe Hanım, sevgilisi Firuz Bey ile gizli bir şekilde buluşmalara devam eder. Firuz Bey, anlaştıkları saatte gizlice Nesibe'nin evine girmeyi plânlar. Sevdiğine kavuşmak ve herhangi bir aksilik yaşamamak için acele eder. Firuz Bey için zaman çok kıymetli olduğundan traş olmak için dışarı gitmeyip, birçok kez yaptığı gibi, yine eve dışarıdan berber çağırtmak ister. İnsanın acelesi olunca, çevresindeki her şeyin ona engel teşkil edeceği zannı, Firuz Bey için zandan öte gerçek olur; çünkü uşağı Hurşit o kadar gereksiz sorular sorup dışarı çıkışını geciktirir ki efendisini âdeta sinirden aklını kaybedecek duruma getirir. Firuz Bey'i sinirlendiren Hurşit ile aralarında geçen diyaloglardan bir kısmı şöyledir:

"...

HURŞİT – (Hakeza) Şüphesiz eli çabuk ve usta…

FİRUZ – (Hiddetle) Ne söz anlamaz herifsin be ne olursa olsun diyorum ne olursa olsun!

HURŞİT – (Kapıdan dışarı çıkıp yine içeri girer) Meselâ genç olmuş ihtiyar olmuş

FİRUZ – (Ziyade sinirlenerek) Hurşit beni çıldırtıyorsun yıkıl git! Vallah tepelerim!

HURŞİT – (Hakeza) Şimdi sorsam hiddetleneceksiniz ama takımını beraber mi getirsin? Yoksa…

FİRUZ – (Kemâl-ı gazabla yerinden kalkıp) Katır! Benimle eğleniyor musun çık edepsiz çık (Hurşit'i ite kaka dışarı çıkarır) (s.3-4)

Firuz Bey, diğer uşağı Yaver'i göndermek ister. Fakat Yaver de konuyu anlamadan hemen dışarı çıkmaya çalışır. Firuz Bey, uşaklarının bu denli beceriksiz ve ferasetsiz olmasına çok sinirlenir. Oysa zamanı azdır. Firuz Bey, uşağı Yaver ile uğraşırken, diğer uşağı Hurşit, beyinin berberini bulamaz ve yerine Hamdi isminde başka bir berber getirir. Berber Hamdi ise çok konuşan, hattâ geveze biridir.

Berber Hamdi, Firuz Bey'e eskiden babasının da berberi olduğunu söyler ve o günleri yadetme babında sohbet etmeye başlar. İşini bitirmek yerine sürekli gevezelik eder, derken ustura ile Firuz Bey'in yüzünü keser. Firuz Bey, Berber Hamdi'ye kızar ve ona hakaret eder. Bunun üzerine Hamdi tıraşı yarım bırakıp gitmek ister. Firuz Bey ise tıraşı bir an önce bitirerek sevgilisine kavuşmak ister. Bu yüzden Berber Hamdi'yi gitmekten vazgeçip tıraşı bitirmesi için yalvarır. Çok geveze olmakla birlikte aynı zamanda yufka yürekli biri olan Berber Hamdi, tıraşa yeniden başlar.

Berber Hamdi'nin sürekli konuşması, Firuz Bey'in onu azarlamaya varacak şekilde ikaz etmesi, Berber Hamdi'nin aksırması, küsmesi, seyircinin zihninde olayın sonunun nereye varacağına dair sorular oluşturur ve böylece ilk düğüm de atılmış olur.

Firuz Bey, Berber Hamdi'nin gevezeliklerinden dolayı randevusuna geç kalır. Sevgilisinin sözleştikleri vakitte gelmemesi Nesibe Hanım'ı da tedirgin eder. Bu durum okuyucunun zihninde yeni bir düğümün oluşmasına sebep olur. Firuz Bey, yaşadıklarını Nesibe Hanım'a anlatır. Nesibe Hanım, Firuz Bey'i dinledikten sonra ona hak verir ve ayrıca onu teselli eder. Nesibe Hanım, uzun süredir yolunu beklediği sevgilisiyle henüz hasret gideremeden odaya Rukiye Hanım gelir. Firuz Bey derhâl masanın altına saklanır. Burada oyunun son düğümü atılmış olur.

Rukiye Hanım, gevezelikte Hamdi'den aşağı kalmayan bir kişidir. O, istifini bozmadan sakin sakin konuşmaya, gevezelik etmeye devam eder. Nesibe Hanım, Rukiye Hanım'a birkaç kez yorulduğunu ve başının da ağrıdığını söyler ve ondan dinlenmeye geçmek için müsaade ister. Nesibe'nin bu isteğine fazla direnemeyen Rukiye Hanım odadan çıkar.

Düğümden çözüme giden aşama ise masanın altındaki Firuz Bey'in başına geleceklerle şekillenir. Velinimeti olarak gördüğü kişinin oğlunu korumak için Nesibe Hanım'ın evine gelen Berber Hamdi'nin, ısrarla Şaban Efendi'den sakladıklarını düşündüğü Firuz Bey'i bulmak için konağı aramak istemesi, çözümün habercisi gibidir.

Geveze Berber oyununda Firuz Bey'in saklandığı masanın altında suçüstü yakalanması, Şaban Efendi'nin ona ağır sözler söylemesi, araya giren Berber Hamdi'nin olayın evlilikle neticelenmesi için Şaban Efendi'yi ikna etmeye çalışması ve sonunda Firuz Bey'in, amacına nail olması çözüm bölümünün nihayetini gösterir. Oyun mutlu sonla biter.

Konuşma Örgüsü

Âli Bey'in *Geveze Berber* oyunu, için hareket ve hadiseden ziyade konuşma üzerine kurgulanmış bir oyundur denilebilir. Yazarın eserlerinde kullandığı Türkçe hem devrinde hem de sonraki devirlerde takdir görmüş ve övgüyle bahsedilmiştir. İnci Enginün fikirlerine Tanpınar'ı tanık göstererek Âli Bey'in dilini sokakta konuşulan canlı dile benzetir ve düşüncelerini şu şekilde ifade eder: *"Şinasi'nin ve Âli Bey'in, Ahmed Midhat ve hattâ Recaizade'nin eserlerinde dil, Tanpınar'ın da belirttiği gibi evde, sokakta konuşulan dildir."*[257]

Yazar, *Geveze Berber*'de şahısları muhitlerine uygun tabii bir dille konuşturur. Herhangi bir sun'i ifadeye başvurmaz. Bu durum eseri sıcak, samimi ve herkesin tat alacağı bir dil zekine kavuşturur. Oyunda uşak Hurşit'in saf saf benzer şeyleri sorması, tekrar tekrar kapıya kadar gidip yeni bir şeyler söylemek için geri gelmesi

[257] İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006, s.653.

ve nihayetinde sorduğu sorularla Firuz Bey'i çıldıracak duruma getirmesi, konuşma örgüsünün sağlamlığıyla beraber güldürü unsurlarının kuvvetini gösterir:

"HURŞİT: (İçeriye girerek) Efendim.
FİRUZ: Çabuk Berberi al da gel
HURŞİT: Hangi Berberi?
FİRUZ: Bilmiyor musun her zaman tıraş olduğum Berberi?
HURŞİT: Şu bahçe kapısında tütüncünün yanındaki Berberi mi?
FİRUZ: Evet evet çabuk alda getir.
HURŞİT: Pekiyi efendim ama ya işi varsa?
FİRUZ: Bir başkasını getirirsin.
HURŞİT: (Oda kapısının önüne kadar gidip döner)İşi bitecek gibiyse bekleyeyim mi? Yoksa…
FİRUZ: Canım başkası dururken beklemeye hacet ne?
HURŞİT: (Yine kapının önüne kadar gidip döner) Acaba Hıristiyan getirsem olur mu?
FİRUZ: (Biraz hiddetle) Ay uzatıyorsun artık! Ne olursa olsun bir Berber alda getir.
HURŞİT: (Hakeza) Şüphesiz al çabuk ve usta…
FİRUZ: (Hiddetle) Ne söz anlamaz herifsin be! Ne olursa olsun diyorum, ne olursa olsun!
HURŞİT: (Kapıdan dışarı çıkıp yine içeri girer) Meselâ genç olmuş ihtiyar olmuş
FİRUZ: (Ziyadece hiddetle) Hurşit beni çıldırtıyorsun yıkıl git! Vallahi tepelerim!
HURŞİT: (Hakeza) Şimdi sorsam hiddetleneceksiniz ama takımını beraber mi getirsin? Yoksa…
FİRUZ: (Kemal-i gazapla yerinden fırlayıp) Katır! (s.3-4)

Oyunun hemen başındaki bu diyalogda başta gelen özellik, şahısların pek tabii ve pek canlı Türkçeleridir. Âli Bey, oyunlarında birinci dönem Tanzimat sanatçılarından -özellikle Namık Kemal- farklı olarak kolay, akıcı ve sade bir dil

kullanır; Namık Kemal ve onun tarzını takip edenlerin yaptığı seyirciye nutuk atar gibi diyaloglardan uzak durur. Ayrıca, sanatkârane bir üslupla nesri nazma yaklaştırma gibi bir tarza da girmez. Hem Nesibe Hanım'ın konuşmaları hem Firuz Bey'in konuşmaları, romantizmden azade komedideki her kesimin dili olan günlük dil şeklindedir.

Geveze Berber'in başkahramanı Berber Hamdi konuşmasını, kendini sıkmadan, germeden ve karşısındakinin tarizlerinden pek de etkilenmeden kendi üslubunca yavaş yavaş sürdürür. Berber Hamdi, eski yaşadıklarını, duyduklarını ve duyurmak istediklerini Firuz Bey ile kırk yıllık dostmuş gibi fütursuzca dillendirir:

> *"HAMDİ: Maşallah büyümüş ve bıyıklanmışsınız. Doğrusu sizi bu hâlde gördüğüm gibi tanıyabilişime âdeta sevinmeliyim.*
> *FİRUZ: Demek ki beni biliyorsunuz?*
> *HAMDİ: Aman efendim nasıl bilmem kucağımda büyüdünüz. Bendeniz bu kapının eski kullarındanım. Rahmetli pederinizin berberiydim. Hiç sizi tanımamak olur mu? Olay pederinizin vefatından beri ki yirmi sene oluyor (biraz düşünerek) evet tam yirmi sene zira kabri nur olsun elli dokuzda vefat etmişti. Hattâ o sene…*
> *FİRUZ: (Saatine bakarak) Aman berber ağa takımınızı falan hazırlayınız vakit geçiyor. İşim var gideceğim.*
> *HAMDİ: Baş üstüne beyim. Tıraş mı olacaksınız yoksa saçlarınızı mı kestireceksiniz?*
> *FİRUZ: Yalnız tıraş olacağım fakat rica ederim biraz çabukça.*
> *HAMDİ: Bendenize kalır ise saçınızı kestirseniz daha münasip olur.*
> *FİRUZ: O niçin?*
> *HAMDİ: Zira cumartesi günü tıraş olmak fenadır derler."(s.8-9)*

Âli Bey, oyununda atasözlerine, deyimlere, söylencelere, argo ifadelere, batıl inançlara, ilenmelere, mahallî ifadelere fazlasıyla yer verir. *Geveze Berber* oyununda bu tür kullanımlara bir hayli örnek vardır:

"Acele işe şeytan karışır, acele ile kalkan zararla oturur, acele ile gidenin ayağına atkı dolaşır, anamdan emdiğim sütü fitil fitil burnumdan getirdi, ayaklarıma kara sular indi, top ağzından çıkmış gülle gibi seğirtmek, cumartesi tıraş olmak fenadır, burna sirke çekmek baş ağrısına iyi gelir, ne halt etmek, gözünün üstünde kaşın var demezdi, kökleri kesilesiceler, ilaç için…, Allah seni inandırsın, haçan, mezar kaçkını zannetmek, sıfırı tüketmek, sırık gibi karşımda dikildi, İğne iplik kesilmek, katır, eşekler, hayvan …"

Yazar eserinde ayrıca halk biliminden de sık sık bahseder. Günümüzde "alternatif tıp" diye isimlendirilen, aktarların tedavi yöntem ve tavsiyelerinden bir kaçını burada zikredebiliriz: *"baş ağrısı için; burna sirke çek iyi gelir, ladin tütsüsü de iyi gelir…"*

Âli Bey'in isminin Türk Tiyatrosu tarihinin başına altın harflerle yazılmaya layık olduğunu ifade eden ve tiyatro eserlerindeki dili kullanma kabiliyetini "tiyatro dilini kavrama" olarak yorumlayan Selim Nüzhet Gerçek; "*Âli Beyin bütün bu piyesleri okunduğu zaman onun tiyatro lisanını ne güzel kavradığı meydana çıkar. Hepsinin bugün bile temsil kabiliyetleri vardır."*[258]sözleriyle onun eserlerinin değerini muhafaza etmeye devam ederek klâsikleştiğini ifade eder.

3.2.1.4. Yusuf Aleyhisselâm

Âli Bey'in *Hazret-i Yusuf* isimli bir piyesinin mevcudiyetiyle ilgili ilk bilgi, eserin oynatılması için resmî kurumlara yazılan bir bilgilendirme ve izin talebi yazısıdır. "Yusuf Aleyhisselam Oyununun Oynatılması"[259] ismiyle yazılmış olan bu yazıda eserin şekil ve muhtevasıyla ilgili herhangi bir açıklayıcı bilgi olmayıp sadece *"Hazret-i Yusuf (AS) Kıssası"* denmekle yetinilmiştir.

Âli Bey'in *Yusuf Aleyhisselam* isimli bir piyesinin varlığından bahseden ikinci ve diğer kaynaklar ise birbirinden iktibas yapmak suretiyle aslında bir ana kaynağı

[258] Server İskit, "Âli Bey", *Aylık Ansiklopedi*, Selim Nüzhet Gerçek, Cilt 1, İstanbul 1 Mayıs 1944- 30 Nisan 1945, s.294.
[259] *Yusuf Aleyhisselam Oyununun Oynatılması, BOA, Y..PRK.BŞK.: 00025. 00108. 001, Hicri 13 Nisan 1309 (25 Nisan 1893).*

işaret eder. Bu kaynak, Ömer Akbulut tarafından kaleme alınmış olan *Trabzon-Cumhuriyetten Evvel Tarih ve Valiler*[260] isimli eserdir. Ömer Akbulut, Âli Bey'in Trabzon valiliği sırasında şehirde yaptığı sosyal ve kültürel faaliyetlerden övgüyle bahsederek o dönemdeki şu bilgileri aktarır:

> *"Onun tiyatroya karşı gösterdiği alâka büyüktür. O kadar ki Sultan II. AbdülHâmid'in koyu tiyatro düşmanlığına bile ehemmiyet vermeden daha o zamanlar Trabzon'da piyesler temsil ettirmek cesaretini göstermişti. Âli Bey, Hacı Kasım Mahallesinden İpekçioğlu'nun evinde otururdu. At meraklısı idi. Bu evin geniş bahçesinde en iyi cins atlar besler ve her gün hükümet konağına atla gider gelirdi. Bir aralık Trabzon'a at cambazları gelmişti. Bunlar bugünkü parkın olduğu sahada çadırlar kurarak numaralar yapıyorlardı. Âli Bey, bu cambazlardan istifade ederek kendi yazdığı (Hazret-i Yusuf) adlı piyesi ilkin bugünkü Ferah Eczanesinin bulunduğu binada sonra da parkta temsil ettirdi."*[261]

Âli Bey'in *Yusuf Aleyhisselam* piyesinin herhangi bir baskısı yapılmamış, yapılmışsa da birkaç adet olabileceği veya müsveddeler ile sahneye konmuş olması muhtemeldir. Çünkü yazma eserler arasında veya tiyatro sahasında yapılan çalışmalarda eserin baskısının yapıldığına dair bir kayda rastlanmamıştır.

Âli Bey'in *Yusuf Aleyhisselam* isimli piyesinin baskı veya yazma nüshasına ulaşılamadığı için kaç perde ve sahneden oluştuğuna dair bir bilgi de yoktur. Ayrıca herkesin malumudur ki *Hazret-i Yusuf* kıssası çok uzun ve tafsilâtlı bir hacme sahiptir. Yazar, bu kıssanın tamamını mı yoksa bir kısmını mı senaryolaştırarak sahnelemiştir? Bu soruları cevaplayabilecek bilgiler henüz elde edilememiştir. Burada belirtilen kaynakların dışında birkaç eserde de Âli Bey'in *Yusuf Aleyhisselam* oyunundan bahsedilmektedir.[262] Ancak, bu eserlerde yeni ve farklı bir malûmata rastlanmamıştır.

---

[260]Ömer Akbulut, *Trabzon- Cumhuriyetten Evvel Tarih ve Valiler,* Trabzon, 1955, s. 168-169.

[261] Kudret Emiroğlu, "Trabzon'da XIX. Yüzyıldan XX. Yüzyıla Kahvehane ve Kitabevi Bağlamında Toplumsal Tabakalanma*", Kebikeç*, 10.Sayı, 2000, s.202.

[262] Mahmut Gologlu, *Trabzon Tarihi,* Ankara 1975, s.211-212. ; T. İlkay Somel, "*Trabzon'da Tiyatro*", Trabzon 1992, s.71-72.

3.2.1.5. Kokona Yatıyor

Kokona Yatıyor[263], bir perde (fasıl) ve on üç sahneden (meclis) oluşan bir komedidir. Eserin ilk baskısı, Tasvir-i Efkâr matbaasında 1287(1870) tarihinde ve isimsiz olarak, yayımlanır; eserin yayımlanışı ile ilgili son sayfada yapılan izahatta "Bir Zat" ismi ve şu bilgiler yer alır:

> "*Bir Zat tarafından tercüme ve tertip olunan komedyalar cümlesinden bu komedya-ı cüz'iyi Tasvir-i Efkâr matbaasında basılmış ve ecza-yı sâiresi dahi peyderpey basılmak üzere bulunmuştur. Fi Şaban 1287 sene."(s.40)*

Kokona Yatıyor eserinin ikinci baskısı Maarif Nezaretinin ruhsatıyla, Bâb-ı Âlî Caddesinde 38 numaralı Yuvanaki Panayotidis Matbaasında 1315 (1897/98) tarihinde yapılır. Kitabın ikinci baskısı yazarın adıyla ve Girit'in Müslüman halkından, muhtaç olanların yararına bastırılmıştır. Eserin iç kapağında ise şu not bulunmaktadır:

> *"Düyûn-ı Umûmiye Direktörü atûfetlü (Bâlâ rütbesini taşıyan) Âli Beyefendi Hazretlerinin kalem eserlerinden âsâr-ı kalemiyyelerinden olup 1287 tarihinde, yani bundan yirmi sekiz sene mukaddem tab'edilmiş olan (Kokona Yatıyor) nâm komedya, hâsılâtı Girit muhtâcîn-i ahâlî-ı İslâmiyyesine iâne olmak üzere bu kerre ikinci def'a olarak Bâb-ı Âli Caddesinde 38 numaralı Yuvanaki Panayotidis Matbaasında tab'ettirilmiştir"*

Âli Bey, diğer birkaç eserinde olduğu gibi, bu eserinin de ilk baskısının sonunda bazı noktalama işaretlerinin kullanımı ile ilgili bilgiler verir.

Eser, uzun yıllar edebiyat çevreleri ve okuyucular nazarında Âli Bey'in telif eseri olarak bilinir. Ancak, Metin And, Âli Bey'in telif eseri diye bilinen eserin Eugene Grange ile Victor Bernard'ın *Madame est Couchée* adlı komedyasından

---

[263] (İsimsiz)Âli Bey, *Kokona Yatıyor,* 1. Baskı, Tasvir-i Efkâr Matbaası, 1287 (1870), 40 s.
Alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.
Âli Bey-Düyûn-ı Umûmiye Direktörü, *Kokona Yatıyor-Bir Fasıldan Tiyatro Oyunu,* 2. Baskı, Bâb-ı Âli Caddesinde 38 Numaralı Yuvanaki Panayotidis Matbaası, 1315 (1897/98).

uyarlama olduğunu ileri sürer. Metin And, ayrıca Tanzimat yıllarında bir eserin ilk baskısında telif veya uyarlama olduğunun yazılmamasını iki gerekçeyle ifade eder:

> *"Bir çağdaş yazara ise kimi kişilerin çeviri yaptıklarını veya oyunun aslını yazmakla birlikte oyun başarı kazandıktan sonra adlarını açıkladıklarını, başarı kazanmaz ise kimliklerini gizlediklerini belirtiyor. Bunun başka nedenleri siyasal kaygular ya da başkalarının oyununa kendi adlarını koymaktan çekinme de olabilir. Nitekim Âli Bey'in eseri sanılan Kokona Yatıyor adlı komedyanın, araştırmalarımız sonunda E. Grangé ile Victor Bernard'ın Madame est Couchée adlı güldürüsünden uyarlanmış olduğunu ortaya çıkarmıştık."*[264]

Alemdar Yalçın'ın, Âli Bey'in *Kokona Yatıyor* eseriyle ilgili düşünceleri Metin And'ı teyit eder mahiyettedir:

> *"Edebiyat tarihçilerimizin Âlî Beyin kabul ettikleri 'Kokona Yatıyor' isimli piyesinin Fransızca'dan adapte olduğu iddia edilmektedir. Metin And adı geçen eserde piyesin Eugene Grange ile Victor Bernar'ın 'Madame est Couchée' isimli piyesinden adapte edildiğini söylemektedir.*
>
> *Kokona Yatıyor içtimaî hayatımızda bir hayli yabancı sayılabilecek bir çevre ve mevzua sahiptir. Bu sebeple adapte olması ihtimâli son derece kuvvetlidir. Esâsen Tanzimât ve Meşrutiyet devrinde yazılan piyeslerin adapte-tercüme-te'lif olup olmadıklarını anlamak son derece güçtür."*[265]

Kokona Yatıyor, ilk olarak 12 Ocak 1872'de Osmanlı Tiyatrosu'nda oynanır.[266] Eserle ilgili ilk çalışmayı, eski Türk harflerinden yeni Türk alfabesine çevirip yanı sıra Âli Bey ve eserleri hakkında bir inceleme yapan Doğan Aksan'a aittir.[267]

---

[264] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908…*, s.77.
[265] Alemdar Yalçın, *age.*, s.23.
[266] *Diyojen*, Sayı 84, Kanûn-ı Evvel 1287 Cuma (12 Ocak 1872), s.3.
[267] Âli Bey, *Kokona Yatıyor-Külliyat I,* Haz: Doğan Aksan, *age.*, 48 s.

Konu ve Ana Fikir

Oyunun konusu, kocasından habersiz baloya giden Madam Kokona eve dönünceye kadar, hizmetçi kız Elenko'nun, "Kokona Yatıyor![268]" diyerek ve muhtelif gevezelikler yaparak, olayı, Çelebi Kostaki'den[269] saklaması ve onu oyalamasıdır.

Bir perde on üç sahne hâlinde tertip edilen *Kokona Yatıyor* oyununda, herkesin birbirini aldatması ve herkesin birbirine yalan söyleyip farklı şekilde rol yapması sahnelenir. Oyun, ana fikir olarak, aldatan aldatılır düşüncesi üzerine kurulmuştur.

Öz ve Biçim

Kokona Yatıyor, şekil olarak farklı olsa da muhteva olarak Âli Bey'in diğeri eseri olan *Çıngırak*'a benzer. Aile hayatında birbirlerine karşı sevgi, samimiyet ve sadakat gibi değer ve erdemleri kaybedenler, beraberinde seviye ve asaletini de kaybederler.

Her devirde yaşanan her türlü siyasî, iktisadî, içtimaî ve edebî vakalar, o günün şartlarında anlam kazanır. Tanzimat tiyatrosu oyun yazarları, birçok yönden çeşitli kısıtlamalarla karşı karşıya kalmışlardır. Yazarların edebî eser vücuda getirmede zorlandıkları hususların başında siyasî kısıtlamalar, ikincisi ise toplumun temelini oluşturan Türk aile yapısına zarar verebilme endişesi olmuştur denilebilir. Âli Bey'in

---

[268]Kokona [Hal.] (قوقونا) Eskiden Avrupalı kadınlar hakkında kullanılır bir tâbirdir. Rumca Madam demektir. Mehmet Zeki Pakalın, *age.,* s.287.

[269]Çelebi **(چلبي)** [*Sof., İda.*] Muhtelif sanat ve meslek sahiplerine alem olmuş bir tâbirdir. "Lehçe-i Osmanî"de (1306 tab'ı) çelebi kelimesi hakkında şu malumat mevcuttur l. Çelebi; okuma bilen, okumuş, sonradan bu mânaya efendi tabiri vaz 'olundu. Çelebi adam, müeddep, mükerrem, nazik. Çelebi Sultan Mehmet."
Hüseyin Kâzım Bey de lûgatinde (c. 2, s. 391-392) bunun için şu izahatı vermiştir:
"Fransızca geltilhomme mukabili: asil, necip, nazik, zarif, müeddep, terbiyeli; koca, zevç, eskiden şehzadelere verilen unvan; daha sonra Celâleddin-i Rumî'nin evlât ve ahfadına da bu unvan verilmiştir." "Çelebi efendi - Eskiden Konya'da Mevlâna Dergâhında postnişin olan zatın unvanı." "Bu unvanın Frenklere verilmesi kabil-i izah değildir." "Çelebiyan - Çelebi cem'i olarak kullanılır." "Çelebilik - İsim - mecazen - nezaket, zarafet, edep, terbiye."
…
Hıristiyan ve Yahudi kadınları da kocalarına çelebi derlerdi. Yeni Ermeni lehçelerinin birinde, nişanlı kız nişanlısının erkek kardeşine çelebi der. Çelebi kelimesi "kibar adam ve centilmen" manasına gelen eski mefhumu ile yalnız bazı atalar sözünde kullanılmakla kalmıştır: Sen çelebi, ben çelebi, atı kim koşar. Son zamanlara kadar, halk tarafından zengin veya kibar yerli ve ecnebi Hıristiyanlara da bu unvan verilirdi. Mehmet Zeki Pakalın, *age.,* s.344.

Kokona Yatıyor isimli eserine bu açıdan bakılmalıdır. Metin And, devrin oyun yazarlarını ve eserlerini şöyle değerlendirir:

> *"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 konuyu Avrupa veya Türkiye'deki Müslüman olmayanların yaşantılarına uyarlıyorlardı. Ahmet Mithat Efendi'nin Avrupa'da Avrupalı kişilerle geçen Ahz-i Sâr, Hükm-i Dil gibi oyunları veya Ermeni (Osman Hamdi'nin İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz'ı gibi) ya da Rum azınlığın (Âli Bey'in Kokona Yatıyor, Ahmet Vefik Paşa'nın Yorgaki Dandini uyarlamaları gibi) yaşayışına kaydırıyorlardı. Daha çok siyasal bir bildirisi olan konular ise ya yapıntı ülkelere veya Hindistan, Afganistan, Arabistan gibi ülkelere aktarılıyordu."*[270]

Sanayi Devrimi ile beraber burjuvanın güçlenmesi cemiyetlerde müspet ve menfî anlamda birçok güzellikler veya çirkinliklere vesile olur. Sanayi Devrimi ile birlikte Batı'da yeni bir sınıf ve bu sınıfla beraber yeni söylemler, kavramlar, idealler ve hepsinden öte cemiyette yeni hayat numuneleri ortaya çıkar. Bu yeni hayat şeklinin muhtevasında ise nihayetsiz bir maddîyatçılık ve pragmatizm yer alır. Dünya nimetlerine aşırı meyilli olan maddîyatçı ve pragmatik fert tipi, cemiyetlerde var olan birçok kutsiyeti önce dejenere etme, akabinde ise yok etme istikametindedir. Bu durum, cemiyetlerin manevî hafızalarını koruyan ve kollayan münevverleri rahatsız eder. Âli Bey'in *Kokona Yatıyor* isimli oyunu için böyle bir rahatsızlık neticesinde zuhur etmiş demek mümkündür. Nitekim eserdeki "*Ah utanmaz çelebiler, havadan para kazanan zenginler."(s.37)* cümlesi bu durumu doğrular niteliktedir.

Çelebi Kostaki, Ada'ya gideceğini söyleyerek evden çıkar; ancak hem yalan söylemesi, hem de karısını aldatacak olması sosyal bir meseledir. Keza evli bir

---

[270] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908…,* s.105-106.

kadının kocasını aldatması da aynı şekildedir. Yazar, oyunda bu ters ilişkileri fevkalâde başarılı bir şekilde kurgular.

Çelebi Kostaki'nin plânı istediği gibi işlemez; buluşmak için gittiği Maryanka'nın "Rusyalı" namındaki kocası eve gelir. Çelebi Kostaki eve dönmek zorunda kalır. Öncelikli olarak eşine niçin döndüğüne dair bir yalan düşünür; "*Vapura yetişemedim, kaldım*.", "*Hesap defterleri hazır değilmiş*." gibi. Diğer yandan da kendini teselli etmek ve evinde daha mutlu olabileceğine inanmak ister:

> *"... Adam sen de! Maryanka ile yemek yiyeceğime bizimkiyle yerim daha âlâ. Elbette Maryanka'dan güzeldir. Onun kadar renkli değil ama daha güzel. Lâkin çare yok; kocalar bazı böyle haksızlıklar ederler, yanındakileri bırakırlar da uzakta arar dururlar... Hele şu nevaleyi meydana çıkaralım. (çantanın içindekileri masanın üstüne kor) Benim mini mini karıcığım! Şimdi elbette beni görür görmez sevinecektir. Pek âlâ beraber yemek yeriz. Ama Maryanka'nun güzel kokulu odası değilmiş; olmayıversin!.. Burada hiç olmazsa korku yok."*(s.9)

Çelebi Kostaki, hatasının farkına varıp özeleştirisini de yapar. Fakat Kokona da kendi âleminde ve kendi yaşantısındadır. Âli Bey'in *Kokona Yatıyor'*da çizdiği sosyal tablo hiçbir bakımdan müspet bir görünüm arz etmez. Yazar toplumdaki olumsuzlukları, yanlışlık ve sapmışlıkları anlatarak seyirciye dolaylı olarak ders vermek ister.

Kokona Yatıyor oyununda, hizmetçi kız Elenko ve komşu binanın uşağı Yanko arasında da bir aşk macerası vardır. Yazar, iki hizmetli ve uşak arasındaki ilişkiyi içtimaî seviyeleri nispetinde ele alır, onların muhabbetlerini, hayâllerini, gelecekle ilgili plânlamalarını yine onların ağzından tanzim eder.

Âli Bey, oyun kişilerinin iç dünyalarını ve hayata bakışlarını realist bir şekilde kaleme alır. Çelebi Kosta ile Kokona'nın aile düzeni, uşak ve hizmetçinin evlilik

plânları ironik bir şekilde ele alınır. Eserde, yozlaşan aile müessesesiyle birlikte asıl gözlenen ise fert fert cemiyetin bütün değer yargılarının iflâsa doğru sürüklenişidir. Komiklik içinde trajik bir hâlin tasviri söz konusudur.

Nurullah Çetin, *Kokona Yatıyor* oyununu "karakter komedisi" olarak tarif eder ve basit bir olay üzerine kurgulandığını ifade eder.[271] *Kokona Yatıyor* oyununda konu basit olmakla birlikte yapı sağlam ve olayın cereyan edişi iyi tertip edilmiştir. Bu sebeple olayın sıradan oluşu fazla dikkat çekmez. Âli Bey'in şahıs yaratmadaki başarısını bu eserinde de görmek mümkündür.

Kokona Yatıyor'da, kişilerin zaafları ironik bir şekilde göz önüne serilir. Çelebi Kostaki'nin durumu traji-komik bir hâl alır. Kısa süre önce nedametle söylediği sözleri unutup hizmetçisinin bir anlık sevgi iması karşısında ciddiyetini kaybeder. Elenko, dişilik kozunu oynar ve bunda da büyük ölçüde muvaffak olur.

Elenko'nun hâl ve hareketlerinden şüphelenen Yanko, onuncu sahnede Elenko-Çelebi Kostaki diyaloğu bitmeden onları suçüstü yakaladığını düşünür. Elenko, olayın mahiyetini anlatır ve nişanlısını ikna eder. Oyunda, sahneler arası geçişler teknik açıdan iyi kurgulanmıştır. Oyunun konusunun sıradan gibi görünmesine bazı araştırmacılar karşı çıkar. Âli Bey'in iki eserini bir kitapta yayımlayan Mustafa Yücel eserinde şu ifadelere yer verir:

> *"Eserin konusu ilk bakışta, okuyucuya hafif gelebilir. Ancak, o günün yazı hayatı, tiyatro kültürü ve sosyal şartları dikkate alınırsa eserin konusunun hiç de basit olmadığı anlaşılır. Şunu da belirtmekte yarar vardır. Oyunun, tiyatro tekniği, sahneye düzenlenişi, okuyucuyu merakta bırakması vb. özellikler onu zevkle seyredilir bir hâle getirmiştir. Özellikle Kokona'nın olmayışını seyircinin bilmesine rağmen, bir merakın uyandırılması ve bunun oyun boyunca devam ettirilmesi ve Yanko'nun hareketleri eseri sevimli ve canlı kılmıştır."*[272]

---

[271] Nurullah Çetin, *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı*, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara 2016, s.267.
[272] Âli Bey, *Ayyar Hamza & Kokona Yatıyor*, Haz: Mustafa Yücel…, s.13-14.

Dekor

Olay, Çelebi Kostaki'nin evindeki bir salonda geçer. Salon Âli Bey'in oyunlarında en çok kullandığı dekorlardandır. Salon, âdeta evdeki odalara açılan meydan gibidir. Her odanın kapısı salona açılır; bu yüzden eve gelen mutlaka salondan geçmek zorundadır.

Oyundaki bir diğer dekor, salonda bulunan ocaktır. Bu, Elenko'nun *"İşte hazır ocakta kahve güğümüyle sıcak su da var."* cümlesinden anlaşılır. Ancak ayrıntısı belirtilmemiştir. Ayrıca bu cümlede bahsedilen güğüm de diğer bir dekor unsurudur. Salonda bulunması tabii olan kanepeler, dekor unsurlarının tamamlayıcısıdır.

Çelebi Kostaki, ocağın başına geçip oturmayı ve orada sofra kurulmasını ister. Anlatı mekânı olarak mutfak, masa gibi unsurlar kullanılır; ancak gerçek dekor unsurlarında bunlara yer verilmez.

Tiyatroda Aristoteles tarafından kuramlaştırılan üç birlik kuralının "yer, zaman ve konu" kavramları eserin yapı unsurlarının aslını oluşturur.

Kokona Yatıyor oyununda dış mekân, içinde hizmetçileri, uşakları ve efendi ve hanımefendisiyle büyük bir konaktır. Oyundaki mekânla ilgili olarak İnci Enginün şu tespitte bulunur: *"Direktör Âli Bey'in Kokona Yatıyor adlı oyunu neşeli, hafifmeşrep bir Rum ailesinin içinde geçer."*[273]Konağın dış yapısından, nerede bulunduğundan bahseden bir cümle veya ipucu ise yoktur. İsmi anlatı metninde geçen mekân, sadece Ada'dır; ancak muhtevasından hiç bahis olmamasından İstanbul'un hangi adası olduğu da belli değildir.

Zaman

Olayın gerçekleşmesinde hakikî veya tahminî bir zaman ve bu zamanı sınırlandıran vaktin olması gerekmektedir. *Kokona Yatıyor* oyununda mahdut bir zaman unsuru vardır; Çelebi Kostaki'nin akşam vakitlerinde evden "Ada'ya gidiyorum." diyerek çıkmasıyla başlayıp Kokona'nın eve döndüğü, muhtemelen gece geç saatleri kapsayan bir vakit dilimidir. Burada tahminî süre yarım gün kadardır.

[273] İnci Enginün, *Mukayeseli Edebiyat*, 3. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011, s.276.

Vakit, anlatı metnine göre tahmin edilebilir, fakat Kokona Yatıyor'da olayın cereyanında vakit ve onun tasarrufu ile ilgili net ifade bulunmamaktadır.

Çelebi Kostaki'nin evden çıkış anından itibaren herhangi bir yol güzergâhı ile ilgili resim, tasvir olmaması; mevsimlerle, aylarla ilgili bir bilgi ve tahmine ulaşma imkânını vermez. Oyunun zamanını tahmin edebilmek için tarihte muayyen bir günden herhangi bir işaret de yoktur. Ancak, oyundaki vakanın muhtevasından dolayı, zamanla ilgili farklı iki yaklaşım vardır; bir taraftan Çelebi Kostaki'nin odaya gidip Kokona'yı uyandırmak istemesi, diğer yandan ise hizmetçi Elenko'nun efendisini, evin hanımı gelinceye kadar durdurmak istemesi. *Kokona Yatıyor* oyununda, vakit olayın cereyanını belirleyen önemli bir unsurdur.

Kişiler

Modern Tiyatro diye isimlendirilen Batı tiyatrosunun ilk türünü trajedi oluşturur. Trajedinin aşırı kuralcılığına karşı gelişen komedi ise tam tersi kuralsızlığı kural edinmiş gibi görülür. Dağınık bir yapıda olan komedilerde şahıs kadrosu da her tabaka ve meslekten olabilecek şahıslardan seçilerek esnek bir özellik gösterir.

Âli Bey'in *Kokona Yatıyor* oyununun, eserin sonunda bulunan not ve Metin And'ın verdiği bilgilerden hareketle, uyarlama olması muhtemeldir.

Âli Bey'in oyunlarında şahıs kadrosu genellikle İstanbul'un büyük konaklarında hayat süren efendiler, hanımefendiler, küçük beyler, genç hanımlar ve bu evlerde yardımcı hizmetlerle iştigal eden kâhyalar, dadılar, ağalar, hizmetçi kızlar ve uşaklardan oluşur.

*Kokona Yatıyor'*un şahıs kadrosu; konağın efendisi Çelebi Kostaki, konağın hanımı Kokona, konağın hizmetçisi Elenko ve Elenko'nun sevgilisi, komşu binanın uşağı Yanko'dan müteşekkildir.

Oyunun merkezî kişisi, bütün sahnelerde yer alan, vakanın ve diyalogların etrafında gelişip devam ettiği Elenko'dur. Elenko, Çelebi Kostaki'in evinde hizmetçi kız olarak çalışır ve komşu binanın uşağı Yanko'nun sevgilisidir. Konağın hanımı Kokona'ya sadakatle bağlı olan Elenko, onu efendisine karşı iffetini muhafaza etmek için her türlü gayreti sarf eder. Çelebi Kostaki'nin, oyunun cereyanını değiştirebilecek taleplerini küçük yalanlar, bahaneler, küçük hikâyeciklerle

engellemeye çalışır ve bunda da daima muvaffak olur. Sevgilisi Yanko'nun bedenî isteklerine karşı durur, iffetini ve nefsini muhafaza eder. Zeki bir kızdır. İlk sahnede Kokona'nın baloya, Çelebi Kostaki'nin Ada'ya gideceklerini söyleyip konaktan ayrılmalarının ardından kendini "kokoniçe" diye niteler. "Kokoniçe", evin hanımı diye anlamlandırılabilir.

Yazar, Elenko'yu oyununun merkezine almakla beraber onunla ilgili herhangi bir tasvir yoluna gitmez. Seyirci onu sadece Çelebi Kostaki'nin dilinden birkaç cümle ile tanır:

> *"KOSTAKİ: Hele şuna!.. (kendi kendine) Kızcağız benim için!.. Hele hele hele!.. Lâkin güzelce de. Hiç dikkat etmemiştim... Ah erkekler!.. Yaramaz erkekler!.. Yahu çok fena adamlarız... Şeytan nasıl fitil veriyor biliyor musunuz?.. Gidip de dalgın uykuda olan karını uyandıracağına hazır şununla... (nefretle) Oh!.. Karısına bu derece hıyanet!.. (Âşikare) Haydi kızım, bırak beni geçeyim.*
> *ELENKO: (Yalvarır gibi) Efendim!..*
> *KOSTAKİ: (*Elenko*'nun yüzüne bakarak kendi kendine) Yüreğini parça parça ediyorum!.. Lâkin Allah bilir güzel kız... Gözleri, endamı… Ha? (elinden tutarak) Yok yok… Beni dinle kuzum… Sen çocuk değilsin. Böyle şeyler… Olay elde değildir bilirim ama… Ne sana yakışır, ne bana... (kendi kendine) elleri de pek yumuşak a canım!.." (S.29-30)*

Çelebi Kostaki, *Kokona Yatıyor*'un ikinci şahsıdır. Yazarın uşak Yanko'nun diliyle beyan ettiği; "*Ah utanmaz çelebiler, havadan para kazanan zenginler."* cümlesiyle özetlediği bir kişiliktir. Bedenî arzularının peşinden giden, başka da herhangi bir ideali ve kaygısı olmayan bir görünüm arz eder. Olumlu veya olumsuz herhangi bir fikirde istikrarı olmayan, zayıf iradeli biridir. On Dokuzuncu yüzyılda birçok hikâye, roman, tiyatro gibi edebî esere konu olan mirasyedi tiplere has özellikleri şahsında topladığı söylenebilir.

Yanko, hizmetçi kız Elenko'nun yavuklusudur. Birbirleriyle evlenecekleri vaadinde bulunurlar. Yanko, bir yandan günü kurtarma derdine düşerken, diğer

yandan zengin bir kapı bulup, Elenko'nun babalığı gibi, orada ömrünü sürdürmeyi amaçlayan biridir. Statüsü ile mütenasip davranışlar sergiler.

Metninde geçip olayın cereyanında söz ve hareketine yer verilmeyen Kokona, Kokoniçe Maryanka, Maryanka'nın eşi veya birlikte yaşadığı Rusyalı, sadece isimleri zikredilen şahıslardır.

Olay Örgüsü

Kokona Yatıyor oyunu, Elenko'nın uzunca bir tiradıyla başlar. Bu monolog şeklindeki konuşmada oyunun serim bölümü şifahî olarak sezdirilir, hattâ özet halinde seyirciye aktarılır. Verilen ipuçlarıyla seyircide bir merak oluşturulur. Oyunun serim bölümü; zamanın, şahıs kadrosunun ve olayın cereyanına dair tahmin ve kanaatler oluşturur. Olayın ayrıntılarını, Kokona'nın baloya, Çelebi Kostaki'nin Ada'ya gidişlerinden ziyade, gittikleri yerlerde nelerle karşılaşacakları ve nasıl dönecekleri teşkil eder.

Düğüm bölümünde Çelebi Kostaki'nin Ada'ya gitmeyip eve döndüğünü söylemesi, Elenko'nun zihninde ise madamın evde olmadığını nasıl anlatacağı endişesi ile beraber ilk çatışma ve ilk düğüm oluşmaya başlar. Çelebi Kostaki'nin Hizmetçi kız Elenko'dan, Kokona'yla birlikte yemek yiyebileceği iki kişilik sofra kurulmasını istemesi düğümün ilk halkasını oluşturur. Elenko'nun, hanımını koruma kaygısıyla onun yokluğunu gizlemeye çalışması, Çelebi Kostaki'nin ise yaptığı hatadan nadim olup karısıyla samimi bir ortamda yemek yeme isteği, bir çatışma doğurur. Elenko bu ilk sıkıntılı durumu, hanımının çok hasta ve uyumakta olduğu yalanıyla atlatır.

Oyundaki ikinci çatışma ve düğüm halkası, komşu binanın uşağı Yanko'nun giyinip kuşanıp koltuğunda şarap şişeleri olduğu halde konağa gelmesiyle oluşur. Buradaki iki düğüm iki yanlış anlama üzerine kurgulanır. Birincisi, Yanko'nun Çelebi Kostaki'yi Elenko'nun babalığı olarak tahmin edip Kostaki'nin aleyhinde sözler sarf etmesi, ikincisi ise Kostaki'nin Yanko'yu Kokona'nın gayrimeşru dostu olabileceğini zannetmesidir. Kısa süre sonra Elenko'nun salona gelerek Yanko'yu nişanlısı olarak tanıtmasıyla, yanlış anlaşılmalar yerini doğrulara bırakır. Kostaki,

karısıyla Yanko arasında gayrimeşru bir ilişki olabileceğini düşünmekten dolayı mahcubiyet ve nedamet duyar.

Yazar, oyundaki düğüm halkalarından birini de Çelebi Kostaki'nin istakoz ve akabinde mantar yemek istemesiyle oluşturur. Hizmetçi kız Elenko'nun, komşu Çelebi Manolaki'nin istakoz ve mantar yemesi neticesinde damla hastalığına yakalandığı yalanını söyleyerek Çelebi Kostaki'nin istakoz yemesine engel olması, olayı ironik bir hâle sokar. Oyunda sonraki düğüm halkasını Elenko'nun, Çelebi Kostaki'nin yüzünün morarmış, gözlerinin kızarmış ve başına kan çıkmış olduğu gibi yalanlar söyleyip onu uyumak üzere odasına göndermek istemesi oluşturur. Çelebi Kostaki'nin anlatılanlara inanarak telâşlanıp kendine acıması oyunu traji-komik bir hâle sokar.

Hizmetçi kız Elenko'nun, efendisi Çelebi Kostaki'yi kokonanın odasına sokmamak için söylediği son yalan, düğümün çözümden önceki son adımlarındandır. Elenko'nun yalanıyla hemen gevşeyen Çelebi Kostaki, zevcesine olan sevgi ve samimiyetinin hakikî olmadığını gösterir. Yazar, Kostaki'nin dilinden, bütün erkeklerin kadınlar karşısında zafiyet gösterdiklerini söyletir. Çelebi Kostaki, Ada'ya gidiyorum diyerek Kokoniçe Maryanka'nın evine gider; ancak, işler istediği gibi gitmez ve geri döner. Kendi ifadesine göre nadim olur. Ancak, o uygun ortam buldukça huyundan vazgeçmeyecektir. Kendini bir anda hizmetçi kız Elenko'nun âşığı olarak gören Çelebi Kostaki, durumdan çok rahatsız olmuşa benzemez.

Çelebi Kostaki'nin Elenko'nun aşk aldatmacasına kapılıp ondan faydalanma isteği, hizmetçi kızın henüz yeni bir yalan veya bahane bulamadan sevgilisi Yanko'nun salona girmesi, düğüm içinde düğüm olarak kabul edilebilir. Çünkü oyundaki çatışma unsurlarının ana düzleminde Çelebi Kostaki'den madamın baloya gidişini saklama fikri vardır. Elenko, bir süre önce çelebiyi oyalama esnasında eline ayağına dolaşmaması için Yanko'yu çabucak evden uzaklaştırmak istemesi, olayın içyüzünü bilmeyen Yanko'nun zihninde soruların oluşmasına sebep olur. Yanko, Elenko'nun efendisiyle münasebetinin hangi boyutta olduğunu merak edip onları takip etmeye başlar. Onun odaya girmesiyle Çelebi Kostaki bir hayli endişelenir; çünkü Yanko onu gördüğü manzarayı Kokona'ya söylemekle tehdit eder. Oyunun başkişisi Elenko, Yanko'yu bir kenara çekerek kulağına bunun bir hile olduğunu, yaptığı her şeyin madamın baloya gidişini çelebiden saklama gayesi taşıdığını

fısıldar. İkna olan Yanko, Kostaki'den özür dileyerek evden ayrılır. Özdemir Nutku, hizmetçi kızın komşunun uşağı ve efendisiyle oynaşlık ettiğini söylemektedir; ancak bu ifade doğru değildir:

> *"Âli Bey'in tek bölümlük uyarlaması olan Kokona Yatıyor (1871) aynı özellikte bir komedyaydı. Burada komşunun oğluyla ve evin beyiyle oynaşlık eden bir hizmetçinin, âşığına giden madamı eve dönünceye kadar uyuyormuş gibi göstermesinden doğan bir durum komiği vardı."*[274]

Yukarıdaki bilgi yanlışına benzer bir yanlış da Niyazi Akı'nın eserinde vardır:

> *"... bir perdelik bir komedi olan Kokona Yatıyor, hem evin beyi ile hem de komşunun uşağı ile kırıştıran hizmetçinin, sevgilisine giden madamı dönünceye kadar kocasına uyuyor göstermesinden ve durumlara zıt konuşmalarından doğan komiği ele alır."*[275]

Düğümden çözüme geçişteki son çatışma halkası, Elenko'nun Kokona'nın konağa gelişini pencerede görmesiyle atılır. Elenko, son halkayı Kostaki'ye sinir illetine tutulduğunu söyleyerek bağlar. Fakat bir müşkül vardır. Bu müşkül, Çelebi'nin cebinde olan oda anahtarının nasıl alınacağıdır. Burada Elenko'nun, "*bir demir parçası, bir anahtar*" diye inlemesi ironik bir yaklaşımdır. Bunu Kostaki'nin kendi kendine, *"Tuhaf, bu kız hasta olduğu vakit hekim arayacağımıza bir çilingir getirtmeli..."* şeklinde sarf ettiği sözlerden anlamak mümkündür. Elenko son düğüme Çelebi Kostaki'den tuz ruhu, sirke gibi şeyler isteyerek entrikaya yardımcı unsurlar ekler. Kokona'nın odaya girmesiyle rahatlayan Elenko, kendi kendine oynamaya başlar. Yanına gelen Kostaki ile kendisi arasındaki şu konuşmalar ile çözüm bölümü nihayete erer:

---

[274] Özdemir Nutku, *Türk Tiyatrosu 4. Ünite-Entrika Komedisi*, 1. Baskı, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 2013, s.73.
[275] Niyazi Akı, *age.*, s.40.

"KOSTAKİ: (Elinde şişe ile gelirken Elenko*'yu görünce olduğu yerde hayretle dura kalır) O ne!.. Vay oynuyor!.. (yanına gelerek) Oynuyor muydun?..*

ELENKO: Aman efendim sinirlerimin acısından ne yaptığımı bilmiyorum!..

*KOSTAKİ: (*Elenko*'nun burnuna bir büyük anahtar tutarak) Na!.. Kokla… Ha!.. Bu değilmiş… Belki lazım olur diye ihtiyat bu anahtarı da yanıma aldım… (Şişeyi tutarak) Na!.. İşte lokman ruhu…*

ELENKO: (Biraz kokladıktan sonra) Ah geçti… Oh rahat ettim!..

KOSTAKİ: Sahih geçti mi?..

ELENKO: (Kokona'nın odasını göstererek) Elhamdülillah geçti!.. Hem çoktan geçti!.."(s.38-39)

Kokona Yatıyor oyunu, Çelebi Kostaki'nin Kokona'yı ikinci kez aldatma teşebbüsünde de muvaffak olamaması ve hizmetçi kız Elenko'nun kıskançlığı ve sinirlerinin bozulduğu yalanlarıyla sona erer.

Konuşma Örgüsü

Kokona Yatıyor, vaka olarak istisnaî veya dikkat çekici bir oyun değildir. Oyunda, tiradlarla verilen bilgiler, çoğu zaman canlı diyalogların ve konunun önüne geçer. Oyunda aksiyonu sağlayan en önemli unsur hareket ve sözdür.

Âli Bey'in telif, tercüme ve uyarlama bütün eserlerindeki en dikkate değer unsur, dildir. Yazar, Türkçenin Türk tiyatrosunda sahne dili olmasında en büyük emeği geçen ve bu konuda muvaffak olan birkaç edipten biridir. Âli Bey'in tiyatro eserlerinde günlük konuşma kalıplarına uygun bir örgü vardır. Herhangi bir sun'iliğe yer verilmez. Oyunda Çelebi Kostaki ile komşu evin uşağı Yanko arasındaki konuşmada, alt tabaka üst tabaka farkı gözetmeksizin fütursuzca söyleyiş ve argoların çokluğu, dikkat çekicidir:

"KOSTAKİ: Haa! O kim!

YANKO: Bu adam kim?

KOSTAKİ: Ne ister bu herif!
YANKO: Haa! Anladım. Bizimkinin babalığı.
KOSTAKİ: Siz kimsiniz. Burada işiniz ne?
YANKO: Ay! Bilemediniz mi? Size haber vermediler mi?
KOSTAKİ: Nasıl haber!
YANKO: Canım bu akşam keriz[1] edecek değil miyiz ya?
KOSTAKİ: Nasıl keriz!
YANKO: Keriz ya… Öküz yokmuş!
KOSTAKİ: Öküz mü?
YANKO: Kocası!.. Tuhaf be!.. Çelebi Kostaki.
KOSTAKİ: Vay! Öküz möküz dediği…
YANKO: Onun için kızcağız bu akşam böyle bir eğlence tertip etti.
KOSTAKİ: Vay! Bizim kokona…"(s.14)

Oyunda söz ve hareket eş zamanlı bir şekilde yer alır. Oyuncular kendi muhitlerinin, beklentilerinin, kültürel seviyelerinin muhtevasına uygun bir dille konuşturulur. Biri erkek, diğeri kız olan iki hizmetçi ve uşağın konuşmasında uşak Yanko'nun elbise tercihinde bahisle efendi tercihine geçişi konuşmanın ironik güzelliklerindendir:

ELENKO: Aman iyi hatırıma geldi. Hani ya sizin çelebinin yeni yaptırdığı elbiselerle bir akşam beni baloya götürmeyecek misin?
YANKO: Uşak elbiseleriyle? Allah esirgesin. Balo için çelebinin setrelerinden birini giyerim.
ELENKO: Çelebinin setresi sana iyi geliyor mu bari?
YANKO: Maşallah! Ben daima ben boyda, ben kalıpta olan efendilere hizmet ederim ki böyle sırası geldikçe elbiselerini giyeyim.
ELENKO: Öyleyse haydi git, giy de gel.
YANKO: Peki, gidiyorum."(s.6)

Oyunda teknik anlamda kusur denebilecek bazı noktalar da vardır. Yavuklusu Elenko'yu efendisiyle samimi bir vaziyette gören Yanko'nun, pencereden atlayarak

içeri girip hiddetli bir şekilde her ikisine tepki göstermesi, ardından Elenko'nun bir cümlesiyle sakinleşmesi ve gülmeye başlaması, oyunun olağan cereyanına aykırı gibi düşünülebilir:

"ELENKO: Beni dinle diyorum… (yavaşça)bu bir hile idi.
YANKO: Hile miydi? Nasıl hile?..
ELENKO: Evet, bayağı hile... Çelebinin kokonanın odasına girmemesi için. Çünkü madama habersizce baloya gitti.
YANKO: (hiddeti geçerek ve gülerek) Ama yaptın... Vay, bunun için miydi?(s.34)

Oyunda sokaktaki canlı Türkçenin yanı sıra argo ve kaba sözlere de rastlanır:

"Bu tavşanlar da icadedecek şey bilemiyorlar.", "Şeytan nasıl fitil veriyor!", "Ah utanmaz çelebiler, havadan para kazanan zenginler.", "Hayvan herif!", "Yerin dibine geçesi!", "Sinin illeti tuttu!"[276]*, "Eyvallah!", "Kocalar bazen haksızlık ederler (karılarını aldatmak için söylemekte!", "Denizaygırı değilim!", "Bu akşamı keriz edecek değil miyiz?", "Keriz yaa… Öküz yokmuş!", "Ne halt ediyor!", "Seni gidi edepsiz herif!", "Eşeklik ettim!", "Yiyinti", "...getirdiğim şişeler içine oynamasın!", "Alçak herif!", "Şıllık", "Yelloz", "Haydi bakalım çek arabanı!", "Defol!", "Demincek", "Sürtük, bin bir düzencinin biri o ...", "Hele şu nevaleyi meydana çıkaralım", ".... Art kapıdan zamkinoz", "Sürtük, bin bir düzencinin biri o…", "Bu tosunlar*".

Âli Bey, *Kokona Yatıyor*'da, deyim, atasözü ve söylencelere de yer verir: *"Kıyamet koparmak", "Damla hastalığı", "İnme inmek", "Usulcana", "Akıl akçası", "Lokman ruhu", "Beraber hora tepeceğiz", "Başınıza kan çıkmış gibi!"*

[276] Sin (سن) İ.(Ar. sinn) : Diş. Metinde diş kelimesi, illet tutmak deyimiyle birlikte kulanılmıştır.

Oyunda cemiyet hayatından, devrin iktisadî durumundan, eğlence dünyasından bahseden ifadelere de rastlanır: "*Kirası beş bin kuruştan yukarı olan evlerin âdeti bu.*", "*Köşebaşındaki gazinoya gider eğleniriz*.", "*Fransa'dan şarap getirtti*…"

Eser hakkında ilk çalışmayı yapan Doğan Aksan, bilhassa eserin dil özelliğine dikkat çekerek görüşlerini şöyle dile getirir:

> *"Burada son olarak Âli Bey'in dil konusundaki tutumunu belirtmek istiyoruz; gerek öteki eserlerinin, gerekse Kokona Yatıyor'un dilinin o günün yazı ve sahne dilinden temiz oluşu da, onun dikkate değer bir yönünü gösteriyor."*[277]

Kokona Yatıyor'da, toplumdaki tabakalaşma, farklı tabakaların hadiselere bakış açıları, anlayış farkı, hayatı yorumlayışlardaki çeşitli fikirlere de yer verilir:

> *"YANKO: Vay, bunlar ayrı ayrı mı yatarlar?*
> *ELENKO: Kirası beş bin kuruştan yukarı olan evlerin âdeti bu."*

Âli Bey'in oyunlarını dolantı komedisi veya diğer adıyla entrika komedisi içinde değerlendiren araştırmacılar vardır. Bu türün bizim geleneksel türlerimiz içinde de varlığına dikkat çeken Özdemir Nutku eserinde şu görüşlere yer verir:

> *"Bu türün, antik Roma güldürüsünden bu yana kadar gelen uzun bir geleneği vardır. Genellikle "Entrika Komedyası" olarak bilinen bu türde, komik öge, ustalıkla birbirine bağlanmış durumlardan ve hareketlerden sağlanır. Yüzeyde gelişen bu türün ahlaksal ya da psikolojik bir kaygusu yoktur. Latin komedyasının etkisiyle bu komedya türü Batı'da çok geliştirilmiştir. Aksiyon, çeşitli dolantılarla ilerler. Odak noktası kişilerin üzerinde değil, kişilerin çevirdiği dolaplardadır. Komik öge de bu çevrilen dolaplar yoluyla sağlanır. Bu komedya türüne örnek çoktur. Özellikle Tanzimat Tiyatrosunda birçok yazarımız bu türe eğilim*

[277] Âli Bey, *Kokona Yatıyor*, Haz. Doğan Aksan, Dün-Bugün Yayınları, Ankara 1961, s.11.

duymuşlardır, çünkü bizim geleneksel Orta Oyunumuz Dolantı Komedyasıyla kardeş gibidir. Örneğin, Ali Bey'in Misafiri istiskal. Kokona Yatıyor, Geveze Berber *adlı oyunlarıyla Recaizade Ekrem'in Çok Bilen Çok Yanılır'ı bu tür komedyanın kapsamına girer."*[278]

Türk tiyatrosunda komedya tarzında eser veren birçok sanatçının eserinde Molière'in etkisi görülür. Bunların başında ise özellikle Ahmet Vefik Paşa ve Âli Bey gelir.

İnci Enginün, *Kokona Yatıyor* oyununun *"bulvar oyunu"* tarzında yazıldığını ileri sürerek *Diyojen* gazetesindeki bir yazıya istinaden oyunun konusunun ailenin mahremiyetine verdiği zarar, ebeveynler arasındaki sevgi, sadakat ve güven eksiklikleri gibi sebeplerden kaynaklı, menfî bir durum oluşturduğuna dikkat çeker.[279]

3.2.1.6.Letâfet

Âli Bey, *Letâfet*[280] isimli eserini üç fasıllık (perde) opera-komik şeklinde Hicri Muharrem – 1315 (Milâdî 1897) tarihinde yazdığını belirtmiştir. *Letâfet*, Flütist Saffet Bey tarafından operet olarak bestelenmiştir. Ancak, bestekâr, eserin herhangi bir yerde sahnelenmediğini ifade eder.[281] Eserin sahnelenmemesini sahne sanatçısı yokluğuna bağlayan Flütist Saffet Bey, konuyla ilgili olarak -kendinden emin bir ifadeyle- şu açıklamada bulunur:

"Diğer bir eser Letâfet ismindeki operadır. Livresi Trabzon vali-i esbakı merhum Âli Bey'indir. Bu eser hiçbir zaman vaz'-ı sahne edilemedi. Çünkü opera sanatkârı yoktu. Tekniği çok kuvvetli olan bu

[278] Özdemir Nutku, *Dram Sanatı (Tiyatroya Giriş)…*, s.70.
[279] İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)…*, s.662.
[280] Âli Bey**,** *Letâfet - Üç Fasıllık Opera-Komik-*, İstanbul 1897 (Hicri Muharrem 1315), 155 s. Alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.
[281] Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi III – Tanzimat Tiyatrosu…*, s.72.

eserde Sultan Selim-i Salis'in "Sevdim Yine Bir Mehveş" nam şarkısı çingene kadınlar korosudur."[282]

Letâfet, yazarın, eserini vücuda getiriş süreciyle beraber manzum kısımlarının heceyle yazılmasına dair "ihtar" başlıklı yazısı ile başlar:

"İhtar"

Bu operanın birinci ve ikinci fasılları bin iki yüz doksan bir tarihinde yazılmıştır. O zaman bazı eshab-ı kalem beyninde bu misillü tiyatro oyunlarının manzum parçaları hece hesabıyla yazılmak fikri var idi. Binaenaleyh bu iki faslın eşârının kısm-ı küllisi o yoldadır. Tarih-i mezkûreden beri kûşe-i nisyâna atılmış olan şu nâ-tamam eser bu kere üçüncü faslın ilavesiyle ikmâl edildi.

Fasl-ı ahirin eşârı tarz-ı ma'ruf üzere tahrîr olunmuştur.

Fî İbtidâ-yı Muharrem Sene 1315 Âli"(s.2)

Letâfet, birinci perde (fasıl) 16 fıkra (sahne); ikinci perde (fasıl) 10 fıkra (sahne); üçüncü perde (fasıl) iki tablodan oluşur ve her tablosunda onar fıkra (sahne) vardır. Giriş - çıkışlar sağlam, realist ve mantıkî yapılar üzerine kurgulanmış ve trükler[283] yerli yerinde olup her trük bir sonrakine geçiş hazırlığını tabiî bir izlenimle ve zincirleme şekilde sürdürmektedir. Seyircinin zihninde oluşturulacak merak unsurları da eserin geneline eşit şekilde serpiştirilmiş ve kurgu başarılı şekilde gerçekleştirilmiştir.

Konu ve Ana Fikir

Eserin konusu, İstanbul'un meşhur mesire yeri olan Göksu'da Letâfet isimli bir kıza âşık olan Muhsin Efendi'nin, birçok olumsuzluğa rağmen sevdiği kızla evlenmesi şeklindedir.

---

[282]Halil Bedii (Yönetken), "Bizde Musiki, Musikişinaslarımızı Tanıyalım, 1- Flütist Safvet Beyefendi", *Hayat Dergisi*, Sayı 7, Ankara 1927, s.16.

[283] İlhan Ayverdi, *age.*, s.3236.
Trük, -ğü is. Fr. truc Sinema veya tiyatroda teknik ustalıkla yapılan gösteri. *Türkçe Sözlük, 2.Cilt,* 8. Baskı, TDK Yayınları, Ankara 1988, s.2249.

Âli Bey'in *Letâfet* isimli bu oyununda On Dokuzuncu yüzyıl İstanbul'una has hakikî hayat sahnelerini görmek mümkündür. Göksu, o dönem İstanbul'unda sadece mühim bir mesire yeri olarak sathi hudutlara sahip olmayıp aynı zamanda şehir hayatının nabzının attığı önemli mekânlardan biridir. Bu mekân yaşayan İstanbul'un onlarca sergüzeştine, kaç-göçüne canlı şahitlik eder. Yazar, buradan başlayıp İstanbul'un diğer mekânlarında devam eden bir aşk hikâyesini, o devir toplumunu teşkil eden neredeyse bütün insan unsurlarını muhtevaya katarak sağlam bir kompozisyon içerisinde eserini vücuda getirir. *Letâfet*, fertten cemiyete cemiyetten ferde giden, insanla şehrin iç içe geçmişliğinin somut bir örneği gibidir. Âli Bey'in *Letâfet*'i, umudun ve umutsuzluğun zirveden dibe vurduğunu, dipten de zirveye her an çıkabildiğini gösteren güçlü tezatları kendinde toplayan başarılı bir eserdir. Muhsin Efendi ile Letâfet'in tesadüflerle başlayan aşk hikâyeleri Âli Bey'in *Ayyar Hamza* oyunundaki Nimet Bey-Eda Hanım ve Sena Bey-Ziba Hanım aşklarına benzer.

Muhsin Efendi, lalası Abdi Ağa ile İstanbul'un meşhur mesire yeri olan Göksu'ya giderler. Bu esnada Muhsin Efendi ihtiyar bir kadın nezaretinde eğlenmeye gelen kadın ve kız grubu içinde Letafet isimli bir kıza rastlar. Birbirlerine gönülleri kayan ve konuşup anlaşan iki genç evlenmeye karar verir. Letafet, evlilik için babasını ikna eder. Ancak kısa süre sonra Muhsin Efendi'nin evi yanar, gemileri kazaya uğrar ve aile fakir düşer. Maddiyata çok önem veren Letafet'in babası Rızkî Efendi, kızına İnayet isimli zengin ama kekeme, birini bulur. Letafet'in ısrarla reddetmesine rağmen Rızkî Efendi'nin dediği olur ve düğün hazırlıkları başlar. Başına gelenlere ve Letafet'in başkasıyla evlenmek üzere olmasına çok üzülen Muhsin Efendi, intihar etmek ister. Düğün günü, güvey koyma töreninin yapılacağı saatlerde Muhsin Efendi'nin Tarblusgarp'ta ticaretle uğraşan ve çok zengin olan amcası İstanbul'a gelir. Maddî ve manevî olarak Muhsin Efendi'nin başına gelenlere çok üzülen amcası, önce onu maddî anlamda tekrar eski hâline getirir. Letafet'in kekeme İnayet ile evlenmesine mani olup akabinde yeğeni Muhsin Efendi ile evlenmesini sağlamak için usulüne uygun yollardan gitmenin zaman kaybına ve dolayısıyla gecikmeye yol açacağı için hileli bir plân yapar. Bu plân kurgulandığı

gibi işler ve İnayet ile Letâfet'in evliliği engellenip Muhsin Efendi ile Letâfet'in evlenmesi için şartlar hazır hâle getirilir.

Öz ve Biçim

Opera veya operet türünün, Türk sanat ve edebiyat hayatında bir buçuk asırdan fazla zamandan beri var olmasına rağmen, toplumumuzun büyük bir kesimince hâlâ tam olarak algılanıp kabul gördüğünü söylemek mümkün değildir.

Yazar, eserinin manzum olan kısımlarının tamamını hece ölçüsüyle yazmıştır. Âli Bey'in aruz vezninin Türk şairleri nezdindeki hâkimiyetinin devam ettiği bir dönemde eserini "hece" ile yazmaya karar verişi hem ileri hem de cesur bir harekettir. O, bu tavrıyla Ziya Paşa'nın bizim gerçek edebiyatımız halk edebiyatıdır deyip sadece bir halk şarkısında yer verdiği; Türk edebiyat ve fikir çevrelerinde "Vatan Şairi" olarak haklı bir övgü ve şörete sahip olan Namık Kemal'in hiç kullanmadığı, Cenap Şahabettin'in "parmak hesabı" ve Ahmet Haşim'in "köylü vezni" diye küçümsediği bir dönemde, kendinden emin bir aydın tavrı ve millî bir duruş sergiler. Âli Bey'in halk şiiri veznini (heceyi) kullanma tercihi ile ilgili bu yaklaşımını, millî bir edebiyata yöneliş ve "münevver öngörüsü" diye tespit ve takdir etmek mümkündür. Hece veznini üstelik geleneksel edebî türlerimizin dışında tamamen ithal olan opera/operette kullanma beceri ve cesareti, onu "millî" olma yolunda akranlarından bir hayli öne çıkarır.

Âli Bey, eserini "üç fasıllık mudhik opera"[284] isim ve üst başlığıyla neşr eder. Ancak, yazar, eserini mudhik-opera (komik-opera) olarak tanımlamış olmasına rağmen, Baha Dürder *Letâfet*'in bir operet olduğunu ileri sürer.[285] Baha Dürder'in çalışmasına bir tanıtım yazısı yazan Hikmet Dizdaroğlu da eserin türü hakkında onunla aynı görüştedir:

> *"Kapağındaki kayda göre bir "Mudhik Opera" (Opera-Komik) dır. Âli Bey, oyununu opera-komik sayıyor. Fakat eseri yeni harflerle bastıran Baha Dürder'in pek doğru olarak belirttiği gibi, Letâfet'i tam*

[284]Mudhik (مضحك) sıf ve i. (Ar. idhak "güldürmek"ten mudhik) Güldüren, güldürücü, komik (söz, kimse vb.). İlhan Ayverdi, *age*., s.2136.

[285] Âli Bey**,** *Letafet,* Tertip eden: Baha Dürder, Remzi Kitabevi, İstanbul 1961, s.5.

bir opera-komik saymak güçtür; opera komikten çok, bir operet özelliği taşımaktadır."[286]

Letâfet ile ilgili fikirlerini beyan eden araştırmacıların dikkat çektiği bir diğer husus oyunun türüdür. Yani, Âli Bey eserini opera-komik olarak nitelediği halde birçok araştırmacı, eserin operet olduğunu ifade etmiştir. Bunlardan biri de Âli Bey'in beş eserini bir kitapta *Lehçetü'l Hakâyık (Hakikatlerin Dili)* toplayıp yayımlayan Şemsettin Kutlu'dur.[287]

Ayrıca bazı araştırmacılar "mudhık opera" gibi bir isimlendirmenin ilk olduğunu ileri sürer: "*Âli Bey'in Letâfet oyunu için kullandığı, Mudhik Opera betimlemesi ilk defa karşımıza çıkıyor*.[288] Opera, şiir, musiki, tiyatro sanatı, resim ve mimarlık gibi sanatları içinde toplamış olan zengin bir yapıya sahiptir. Opera ile operet birbirine çok yakın türlerdir. Yazar, operet ile müzikli tiyatro arasındaki benzerlik ve farklılıkların çok büyük olmamasından dolayı tür belirlemede böyle bir tercih yapmış olabilir. Haldun Taner, Metin And ve Özdemir Nutku tarafından kaleme alınan, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü* adlı eserde operet şöyle tanımlanır:

"Operet (İt. Operetta - Küçük opera) [Alm. Operette] [Fr. operette]: Müzikli komedya. Kalıplaşmış kişilerle (çoğu kez tiplerle) yazın (edebiyat) değeri olmayan bir olayla, akıcı, ince, hafif ve renkli melodili oyun türü. Daha çok eğlendirici niteliği vardır. Viyana'dan gelmiştir."[289]

Komik opera veya komedili opera diye adlandırılan bu opera türü (fr. opéra comique) ise komikle lirik karışımı ve opera ile komedi arasında tiyatro, olarak tanımlanmaktadır.[290] Âli Bey'in *Letâfet* isimli eserinin türünü, tiyatro sanatçıları,

---

[286] Hikmet Dizdaroğlu, "Letafet [Âli Bey, Düzenleyen: Baha Dürder]", *Kitaplar-Tenkit*, Kasım 1961, C XI, S 122, s. 119-121.
[287] Âli Bey, *Lehçetü'l Hakâyık (Hakikatlerin Dili)…*, s.15.
[288] Çiğdem KILIÇ, *Türk Tiyatrosunun Oluşumunda Oyun Önsözlerinin Çözümlenmesi ve Sonuçları (1859-1923)*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir 2009, s.147.
[289] Haldun Taner, Metin And, Özdemir Nutku, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara 1966, s.74.
[290] Seyit Kemal Karaalioğlu, *age*.., s.276.

oyuncuları, diğer konunun uzmanları ve araştırmacıların kanaatleri de dikkate alınarak "operet" şeklinde saptamak mümkündür.

Müzikal bir tür olan *Letâfet* opereti, şahıs kadro ve çeşitliliği nicelik ve nitelik olarak diğer tiyatro türlerinden farklıdır. *Letâfet* opereti, Muhsin Efendi, lalası Abdi Ağa, kekeme damat İnayet ve erkek kardeşi Nimet, Letâfet'in babası Rızkî Efendi, İnayet'in ayvazı Manok gibi erkek şahıslardan oluşur. Âli Bey, operetinin birinci derecede kadın rollerini Letâfet, çingene kızı Naile, Letâfet'in yengesi Hafize'den oluşturur. Asıl oyuncuların dışında yeniçeri ağası, bostancıbaşı gibi konunun akışını destekleyen şahısların yanı sıra özellikle operette bulunması elzem olup koro için figüran grupları oluşturan seyirciler, satıcılar, bostancılar, tosunlar, ayvazlar[291], çingene karıları, gelin ve güvey alayı gibi gruplar esere başarıyla yerleştirilmiştir.

Letâfet operetinde olayın etrafında şekillendiği bariton veya tenor diye ifade edilen güzel ve ince sesli erkek Muhsin Efendi'dir. Sahne öncesi aryaları seslendiren soprano veya bazen primadonna diye adlandıran şahıs ise Letâfet'tir. Çingene kızı olarak seyirciye takdim edilen Naile, vakanın seyrine göre şen ve şuh tabiatlı bir hâl sergileyip çoğu zaman işleri karıştıran veya bazen de arası kötü olanları barıştıran rolleriyle operetin subretidir (oda hizmetçisi, hizmetçi kız). Naile, operetin yapısı itibariyle birçok sahnede yer alır. Âli Bey, mizahî ve müzikal kurgulamada "yerli" tipleri ön plâna çıkarmada mahir bir sanatçıdır. Bunun en somut örneklerinden biri de çingene kızı Naile'dir. Müzikle dansın iç içe olduğu "çengi" ve "çengi kolu" diye adlandırıldığı çingene gruplarının varlığı günümüzde de devam etmektedir. Yazar, eserinde subret olarak çengi kolundan Naile'yi seçerek oyununa bir canlılık ve realite katar ve bu tercih araştırmacılar tarafından da eserin en önemli başarılarından addedilir.[292] Eserdeki genç komik olarak kekeme damadın kardeşi Nimet; büyük komik olarak iki faklı tip olan lala Abdi Ağa ve ayvaz Manok yer alır.

Letâfet operetinde korolar sayı olarak çok ve çeşitlidir. Yazar sayıca çok olan koroları gayet tabiî bir tertip içerisinde eserine yerleştirmiştir. Meselâ, Göksu mesire

[291]Ayvaz: i. (Köroğlu'nun kaçırıp yanına aldığı Ermeni genci İvaz'ın adından) 1. Eskiden büyük konaklarda yemek taşımak, alışverişe, mutfak işlerine yardım etmek, şamdanları, mumları, mangalları hazırlamak gibi hizmetlere bakan uşak. 2. Gemilerde hekim yardımcılığı ve eskiden savaş gemilerinde cerrah yamaklığı yapan kimse. İlhan Ayverdi, *age.*, s.242.

[292] Baha Dürder, *age.*, s.42.

alanında yer alan satıcılar, seyirciler, etrafı kollayan bostancılar, seyirciye İstanbul şehir hayatının büyük bir resmini verir. Koro gruplarının içine zaman zaman Naile'nin de solist olarak alındığı görülür. Korolardan önce genellikle bir düet konulup akabinde ise bazen triolara bazen de sololara yer verilir.

Operetta uvertür koro, seyirciyi oyuna odaklayan, oyunun temasını hissettiren, oyunun akışındaki ritmi sağlayan ve müzikalite anlamında en kuvvetli ve en sevilen koro olarak görülür. Operetin kalitesine en önemli katkıyı uvertür koroların yaptığı söylenebilir.

Âli Bey'in *Letâfet* operetinde uvertür korolar şunlardır: 1. Perde, Haremağaları-Koçular (arabacılar) -Kadınlar korosu (s.64); 2. Perde, Yeniçeri geldiği vakit (s.64-65); 3. perde birinci fıkradaki evlenme töreni korosu (s.106); 3- 3. perde son tablodaki ayvazlar korosu (s.127).

Bazılarını bizzat yazarın metinde belirttiği sonuç koroları ise şu şekildedir: 1- Birinci perdenin (s.56); 2- İkinci perdenin (s.100); 3- Üçüncü perde tablo 1'in (s.100) ve eserin sonundaki (s.154-155) korolardır.

Buradakilerin dışında oyunun seyrine göre, seyirciler-kadınlar (s.17); çingene kızları (s.37-38); düğün alayı (s.111); sahte güvey alayı (s.135-136); gerçek güvey alayı (s.140-141) gibi değişik bölümlerde farklı korolar başarılı bir şekilde esere yerleştirilmiştir.

Eserin içinde arya olarak iki romans[293](s.15-16/75) bulunmaktadır. Ayrıca iki de farklı şarkı (s.36-37/66-67) mevcuttur.

Âli Bey, günümüzde düet diye adlandırılan ikili müzikalleri "düo" şeklinde isimlendirir. Eserdeki altı yerde düo vardır; Abdi-Muhsin (s.45-46); Muhsin-Letâfet (s.53-54); Abdi-Hafize (s.55-56); Muhsin-Naile (s.77-79); İnayet-Manok (s.91-92); Letâfet-Muhsin (s.147-149). Ayrıca Naile-Muhsin-Abdi (s.26-29); Muhsin-Letâfet-Naile (s.114-116.) olmak üzere iki de triyo vardır.

---

[293] Romans: [Fr. romance]: 1- Sekiz hecelik dizelerden meydana gelmiş bir İspanyol koşuk türü. 2- Dokunaklı bir sevgi türküsü. Tahir Nejat Gencan-Haydar Ediskun-Baha Dürder-Enver Naci Gökşen, *Yazın Terimleri Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara 1974, s.106.

Âli Bey, *Letâfet* operetinde bir şehri vitrine koyacak tarzda realist gözlemlere yer verir. İstanbul insanı, On Sekizinci yüzyıldan -özellikle Lale Devri'nden- itibaren şehirli hayatı daha yoğun bir şekilde sürdürür. Eserde İstanbul, renkli hayat manzaralarıyla ve canlı olarak seyircinin gözünde canlandırılır. Kâğıthane'deki Sadabat Bahçeleri ve Anadolu Hisarı yakınında bulunan Göksu mesire alanı âdeta İstanbul'da günlük hayatın nabzının attığı yerlerdir. Çünkü şehrin nüfus varlığını oluşturan her kesimden insan için bir uğrak yerleridir. Ayrıca bu mesire yerleri bostancılar, tosunlar, koçular, ağalar, dondurmacılar, seyyar satıcılar, falcı kadınlar, mahalle kadınları, genç kızlar ve genç erkekler gibi hemen her meslek, sınıf ve yaşta insanın bulunduğu ve buluştuğu yerdir. Hemen her bir köşe başını tutan sokak çalgıcı ve şarkıcıları -ki o devirde bu mesleği daha çok çingeneler yapmaktadır- elleri ve dilleriyle sanatlarını icra ederken, bir yandan da etrafı kolaçan ederek, fal bakma ve çöpçatanlık için birilerini ağlarına düşürebilme telâşındadırlar. Baha Dürder, bu mesire alanlarında insanların daha rahat hareket etme kabiliyetinden dolayı, genç insanların mahalle aralarında imtina ile yaptıkları, birbirleriyle yârenlik etme, laf atma gibi davranışları ifade eden kaç-göçü ortadan kaldırdığını dile getirir.[294]

Âli Bey, *Letâfet* operetinde İstanbul'da gerçekleşen bir düğün alayını öncesi sonrası ve bütün ananevî unsurlarıyla somut bir şekilde gözler önüne serer. Devrin düğün âdetleri gereği tertip edilen güvey koyma alayı ve bu alayın camiden başlayarak aynı mekân ve güzergâhlardan gezdirilerek damat evine getirilmesi, damadın dua ve ilâhîler eşliğinde evin içerisine alınması, akabinde şerbetler içilmesi, damadın evinde güvey alayını bekleyen, etrafı teftiş eden ve gerekli hizmetleri gören Ermeni kökenli ayvazların bulunması, evin önünde susam helvası satan, çoğu zaman esmer ve Sudanlı susamcıların olması (s.67), geline baba evinden çıkmadan önce kemer kuşatma merasimi yapılması (s.68), düğünün ertesi günü gelin ve damadın yakın akrabalarının "paçaya gitme" diye isimlendirilen yemeğe gitmesi (s.138) gibi birçok âdetten anlatarak veya icra edilmek suretiyle bahseder.

[294] Baha Dürder, *age.*, s.43.

Letâfet operetinin serim bölümünde, yazar bazı fikirlerini kişilerinin diliyle ifade eder. Songül Taş, *Necati Cumalı ve Oyunları* isimli çalışmasında bu fikri teyit eden değerlendirmelerde bulunur:

> *"Cumalı'nın oyunları, yazar-eser münasebeti bakımından derin ipuçları ile yüklüdür. Cumalı oyun kişilerinden birini çoğunlukla duygu ve düşüncelerini sergilemek maksadıyla; âdeta sözcü gibi kullanır. Yazarın söylemek istediklerini sahneye ulaştıran bu kişiyi, yazarın sözünü emanet ettiği kişi olarak da değerlendirmek mümkündür."*[295]

Âli Bey, eserinde halk kültürüne bakışını seyirciye Muhsin Efendi ile Abdi Ağa'yı karşılıklı konuşturarak duyurur. Burada yapılabilecek en dikkate değer tespitlerden biri, şüphesiz, Muhsin Efendi'nin şahsında eğitimli ve zengin Türk gencinin kendi halkının kültürüne yabancı oluşudur:

> *"MUHSİN: Hem Allah'ını seversen, halkın her yaptığını yapmak iyi bir şey midir zannediyorsun?*
> *ABDİ: Hayır. Lâkin insan içinde yaşadığı memleketin âdetlerine riâyet etmeğe mecburdur. Yoksa rahatsız olur, itiraz görür.*
> *MUHSİN: Niçin?*
> *ABDİ: Çünkü halkın tuttuğu yolu tutmayıp da kendi kendine birtakım kaideler, âdetler icat edersen göze çarparsın. Ama senin tuttuğun yol doğru imiş, yaptığın şey akla, hikmete muvafık imiş… faidesi yok. Mademki halkın bilmediği, görmediği şeydir itiraz ederler.*
> *MUHSİN: İtiraz ederler ama akıl almaz veyahut edep ve terbiyeye muhalif bir şey olursa. Yoksa makul bir şeye kim ne diyebilir.*
> *ABDİ: İşte yanlışın burada!.. Sen daha bizim halkı tecrübe etmemişsin. Bizde iyiliğini, fenalığını bilmediğimiz şeye tariz etmek âdettir.*
> *MUHSİN: Olay görüyorum. Bu tariz âdet olmasaydı bana "gezmiyorsun" diye serzeniş etmezdin. Çünkü halkın ırz ve namusu bildiğimiz karılarına, kızlarına yiyecek gibi bakarak saçma sapan harfendazlık etmek fena bir şey olduğunu beş yaşındaki çocuk bile*

[295] Songül Taş, *Necati Cumalı ve Oyunları,* 1. Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s.17.

bilirken beni bu yola sevk edişin mücerred âdete riayetin için olmalı!.. Yoksa bunun iyiliğini, fenalığını bilerek değil.
ABDİ: İşte bunda da yanlışın var! Kadınların içinde gezip de harfendazlık etmek bizde âdet değil, âdeta terbiyesizliktir. Eğer âdet olsaydı böyle edepsizlik edenleri men etmek için bostancılar kol dolaşmaz idi. Böyle terbiyesizlikler her yerde, her vakit bulunabilir ama âdet olamaz." (s.10-12)

Yazar *Letâfet* operetinde, şeklî yapıyla beraber öz itibariyle de değişik konularda kendine has fikirlerini dile getirir. Bazen de bu fikirler, Tanzimat devri aydınlarının özetlenmiş fikirleri gibidir. Âli Bey, hayatı ve sanatı bakımından Tanzimat edebiyatı içerisinde zikredilse de yetişme şekli, özellikle Fransızcaya ve Fransız edebiyatına vâkıf oluşu ve hayata bakış açısıyla Servet-i Fünûn edebiyatı sanatçılarına daha yakın olduğu görülür. Yazar, serim bölümünde Muhsin Efendi'nin evlilikle ilgili fikirlerini yorumlarken, evlilik ve evlilik yaşı hakkında eskinin ve hâli hazırın zihniyetinden yana değil günümüzdeki (Yirmi Birinci yüzyıl) bakış açısına yakın bir yaklaşımdan yana tavır gösterir:

"AĞA: Sen "geç bile kaldım" demek istersin, öyle mi?.. Olay bizde erken evlenmek âdet olmuş ama doğrusu ben bu fikirde değilim. Bir erkek en aşağıdan yiğirmi beş yaşına gelmeden evlenmeyi hatırına bile getirmemelidir. Evladımızın mürüvvetini görelim diye oğullarını erkence evlendiren babalar hata ediyorlar. Çocuklar, babaları hayatta bulundukça geçinme zahmetini bilmiyorlar ama kendi başına maaş sahibi olmadan babaları ölünce sefalete düşüyorlar. Bunun numunesini her gün görüyoruz. İşittiğime göre Frengistan'da bir çocuk yirmi beş yaşına kadar mekteplerde tahsil eder imiş. Babası ne kadar zengin olursa olsun mektepten çıkıp da kendi başına bir iş sahibi olmadıkça evlenmeği hatırına bile getirmez imiş." (s.110-111)

Muhsin Efendi, henüz Letâfet ile karşılaşmadan evvel, bir an önce Göksu'dan gitmek ister. Abdi Ağa ile Muhsin Efendi arasındaki konuşmalar esnasında söz, aşka gelir. *Letâfet* operetini Muhsin Efendi ve Letâfet aşkı üzerine kurgulayan Âli Bey, aşkla ilgili görüşlerini Abdi Ağa'nın dilinden beyan ederken anlatılagelen efsanevî ve masalımsı aşklara inanmadığını söyler:

> *"Muhsin Efendi, sen gerçekten çocuk imişsin! Muhabbet denilen şey insanın ömrünce sürmez. Çocukluğunda Şirin ile Ferhat, Tahir ile Zühre gibi okuduğun masalların gerçekten olmuş şeyler mi sanıyorsunuz? Herkes ömrünün içinde az çok sevda çeker ama ölünceye kadar kimse sevmez. Muhabbet bir sıtma illetidir. Gencin sinirleri zaif ise onu ziyade tutar; ama yine geçer. Verem illeti gibi insanı öldürmez. Bakın benim sinirlerim, hamd olsun, o kadar kuvvetlidir ki şimdiye kadar yiğirmi dört saatten ziyade kimseyi sevmeğe muvaffak olamadım. Hem de öyle zihnimi, fikrimi zehirleyecek Âşık Garip hikâyeleri okumadım. (s.83-84)*

Âli Bey eserinde, okuyucunun okuma tutkusuna katkıda bulunmasını sağlayacak olan sahafların, henüz çağı yakalayamadıklarını, bu yüzden de eskinin rağbet görmeye zoraki bir şekilde devam ettiğini dile getirir:

> "*ABDİ: Lâkin kabahat gençlerde değil. Ne yapsınlar, sahaflara gidip de eğlence kitabı isteseler Sahaf Hacı Efendi ellerine, Köroğlu veyahut Arzu ile Kamber hikâyelerini tutuşturuyor."(s.85)*

Muhsin ile Letâfet'in aşkı aniden gelişen ve evlenme kararıyla pekişen bir hâl alır. Ancak talih onlardan yana olmaz. Kısa süre içerisinde önce gemilerini, akabinde de evini bir yangında kaybeden Muhsin Efendi için yegâne varlık ve de kıymet Letâfet'in aşkıdır. Fakat Letâfet'in paragöz babası Rızkî Efendi, damadının beş parasız kalmasına fazla tahammül edemez ve kızının nişanını tek taraflı olarak bozar. Letâfet'in aşkıyla avunurken onu da kaybeden Muhsin Efendi, yaşamanın kendisi için anlamsız ve gereksiz olduğuna hükmeder, aklından intihar etmeyi geçirir. Çünkü sevdiği kız başkasıyla evlenmek üzeredir.

Âli Bey, muhabbet mefhumunu Abdi Ağa'nın dilinde sıtma illetine benzeterek anlatsa da, Muhsin Efendi bu hastalıktan kendini kurtaramaz ve sevda uğruna canına kıymak üzereyken yurt dışına ticarî bir seyahat için giden amcasının yurda döndüğü haberini alır. Bu dönüşte onu mutlu eden ne amcası, ne amcasının kendine bahşettiği mal mülktür. Aksine onu mutlu eden yegâne unsur, Letâfet'e kavuşma umudunun doğmasıdır. Letâfet'e kavuşma umudunu tamamen kaybetmişken amcasının gelmiş olması Muhsin Efendi'ye bir rüya gibi gelir.

Letâfet operetinde Âli Bey, toplumdaki birçok şeyi para ve servetin belirlemesini dolaylı olarak eleştirir. Muhsin Efendi'nin, Letâfet'e olan aşkının kısa sürede evlenme kararına bağlanması; yine Muhsin Efendi'nin bütün malını mülkünü kaybetmesinden dolayı Letâfet'in babası Rızkî Efendi'nin tek taraflı nişan ve evlenme kararından cayması; sahte nikâh alayı ve Muhsin Efendi'nin eski maddî gücüne kavuştuğunun anlaşılmasıyla kız babasının tekrar eski damadına dönmesi bu yaklaşımını doğrulayan örnekler olarak kabul edilebilir. Ayrıca yazar, İnayet'i de yine bu yaklaşımı teyit eder mahiyette cümlelerle konuşturur:

> *"Bir güzel ka ka.. ka ka ka… karı alıyorum. Babası zengin… Başka varisi yo yok. Bu zamanda bi bi bir adam evlenecek mi, mu mu… mu mu mu… mutlaka ka ka… karının zenginini aramalıdır. Gü gü güzellik ka ka karın doyurmaz…"(s.93)*

Yazar, *Letâfet*'te maddî şartların ön plâna çıkarılıp ebeveynler zoruyla yapılan evlilikleri de eleştirir. Bu tür evliliklerin ilk eleştirisi, Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* ile başlamış, peyderpey birçok edebî türde devam etmiştir. Âli Bey'in de eserinde yer verdiği bu konuyu Nur Güranî Arslan, çalışmasında şu cümlelerle dile getirir:

> *"Tanzimat döneminin toplumsal hayata, özellikle kadın-erkek ilişkisine ve evlilik müessesesine yeni bir bakış açısı kazandırma çabasının edebiyata yansıması olarak eserlerde rastladığımız öğreticilik, doğrudan eleştiri, görüldüğü gibi bu eserde de mevcuttur. Kendilerine makul gelmeyen bazı âdetlerin değişmesi gerektiği düşüncesinde olan birçok yazar gibi Âli Bey de Letâfet ile Muhsin'i mutlu sona ulaştırarak, birbirlerini*

görmeden evlenerek nikâhın kerametini beklemektense, daha önce birbirlerini görüp seven gençlerin oluşturduğu bir aile kurumunu savunmakta; Letâfet'i parasız ama kızının sevdiği ve ona denk Muhsin'le evlendirmeyen, kekeme ama paralı İnayet ile evlendirmeyi tercih eden "gümüşgöz baba" Rızki Efendi vasıtası ile bu tarz babaları eleştirmektedir. Letâfet istediği ile evlenemese bile istemediği ile evlenmeme özgürlüğüne sahip olduğunu düşünmüş ama yanılmış, babasına boyun eğmek zorunda kalmıştır."[296]

Âli Bey, eserini başkahramanların yaşadıkları çeşitli badirelerden sonra iyilerin galip geldiği romantik bir sonla bitirmiştir.

Dekor

Eser üç perdeden oluşur. Üçüncü perde diğer ikisinden farklı olarak iki tabloya ayrılır. Birinci perde Göksu mesiresinde, ikinci perde bir evin (konağın) önünde geçer. Üçüncü perdenin birinci tablosu başka bir evin (konağın) selâmlık dairesinin önünde, ikinci tablosu da tekrar ikinci perdenin temsil edildiği yerde geçer.

Birinci perde Göksu mesire alanında açılır. Dekor olarak mesire alanınında bulunan dere, ağaçlar, çiçekler vd. resim olarak sahne arkasında verilir. Satıcılar, seyirciler, bostancılar, bir dondurmacı ve Naile ile insan unsuru dekorundaki nizama uygun şekilde sahnedeki yerlerini yerleştirilir.

Eserin birinci perdesinin geçtiği Göksu mesire alanı İstanbul Boğazı'nın Anadolu yakasında ve Anadoluhisarı'na yakın bir yerde bulunmaktadır.[297] Yazar,

---

[296] Nur Gürani Arslan, "Türkçe'de İlk Müzikli Oyunlar ve Direktör Âli Bey'in Letâfet Adlı Oyunu." *11th Annual Workshop on Ottoman Material Culture-Temaşa: Performances in the Ottoman World*. Boğaziçi Üniversitesi, 23 Eylül 2006.(Yayımlanmamış Bildiri.)

[297] GÖKSU: Bizans döneminden beri kullanılan ve o dönem Potamion (Küçük Irmak) ismiyle bilinen maruf bir yerdir. Eserde Göksu ile Küçüksu birlikte anılır. Dere mahiyetindeki bu iki su birbirine paralel olarak akıp boğaza ulaşır. Batılı gezginler tarafından bu iki su Asya veya Anadolu Tatlı Suları diye isimlendirilir. Göksu ile Küçüksu eski çağlardan günümüze dek tabii manzarasıyla hem gezmelik hem de seyirlik mekân olarak hiçbir devir önemini kaybetmemiştir. *Meydan Larousse*, 8. Cilt, Sabah Gazetesi Yayınları, İstanbul 1992, s.69.

mekân isimlerini verirken her hangi bir tasvir yoluna gitmez ve ayrıntılara girmez. Vakanın ikinci ve üçüncü perdeleri iki konakta geçer.

Göksu ve Küçüksu'nun dışında anlatı mekânı olarak olup olay mekânı olarak yer almayan Sarayburnu, Şehzadebaşı, Ayvansaray, Trablus, Çanakkale, Fatih, Direklerarası, Saraçhanebaşı, Vezneciler, Beyazıt, Lâleli, Aksaray, Frengistan isimleri zikredilir. Burada zikredilen mekânların çoğu, o devir düğün âdetleri gereği, güvey alayının gezdirildiği güzergâh üzerindeki yerlerdir. Güvey alayının gezdirildiği bu mekânlar da dekora yansıtılmayıp anlatı olarak sahne sanatçıları tarafından seyirciye duyurulur.

Zaman

Âli Bey'in *Letâfet* operetindeki olay, zaman dilimi olarak net bir şekilde ifade edilemese de, yaklaşık bir yıllık bir süreyi kapsar. Olayın aslını oluşturan Muhsin Efendi - Letâfet Hanım ilişkisinin büyük bir kısmı, mevsim olarak yaz aylarına tekabül eder.

Oyun, Göksu mesire alanına kadınların, genç kızların, genç erkeklerin, çocukların kısaca bütün ahalinin gezmeye geldiği; bostancıların insanların emniyetini muhafaza etmek amacıyla etrafı kolaçan ettiği; dondurmacıların ve muhtelif satıcıların, falcı kadınların mesleklerini icra ettiği bir yaz günüdür. Ancak zaman gün, ay ve yıl olarak net şekilde ifade edilmez. Mesire alanı bir panayır havasındadır. Herkes günün neşe ve zevkini yaşama derdindedir. Bu mesire alanında olanlar, bir güne has durum olmayıp yıllardır süregelen bir yaşanmışlığın, alışkanlığın devamı niteliğindedir.

Muhsin Efendi'nin, muhtemelen, Göksu'ya ilk gelişidir. Etrafına bakışları ürkek ve gayet tedirgindir. Göksu'daki zaman ve zeminin etkisi ile kısa sürede fikrî yapısında değişiklikler olmaya başlar. Mesire alanında alelâde olarak gördüğü insanî tavır ve davranışları Letâfet Hanım ile tanıştıktan sonra bizzat kendisi de yapmaya başlar. Göksu'da zaman hareketlere istikamet veren en önemli unsurdur; âdeta her şeyi ve herkesi hükmü altına almıştır.

Letâfet operetinde, Muhsin Efendi ile Letâfet Hanım'ın karşılaşma anı, seyircinin zihninde bütün soruların cevabını zamanın vereceği kanaatini oluşturur. Muhsin Efendi'yi birkaç dakika önce mekânı terk etmeye meyl ettiren zaman, birkaç dakika sonra "an" ın durmasını isteyecek derece duygu yoğunluğuna iter ve Abdi Efendi'nin söylediği şu cümlelere:

> *"ABDİ: Anlaşıldı! Bir belâya uğramadan kalkıp gitmeli. Ben varayım kayığı bulayım."*
>
> *MUHSİN: Canım, çıldırdın mı? Daha akşama bir yıl var… Ne inatçı adam!(s.49)* şeklinde karşılık verir.

Âli Bey'in, *Letâfet* operetinde yaşanılan hadiselerin büyük bir kısmı seyirciye anlatı vasıtasıyla haber verilir. Haber şekliyle var olan, fiiliyat olarak eserde yer almayan iki durum söz konusudur. Bunlardan birincisi Muhsin Efendi'nin Letâfet Hanım ile nişanlandıktan sonra başına gelen felâketlerin yaşandığı dönemdir. Yazar, bu dönemi süre olarak bir yıl önce diye belirtir.(s.150) Ancak zaman aralığı, gün ve ay anlamında açık değildir. İkincisi ise Muhsin Efendi'nin uzun zamandır yurt dışında ticaretle meşgul olan amcası İhsan Efendi'nin, orada geçirdiği süreçtir. Bu da belli tarih aralığıyla verilmez.

Kişiler

Âli Bey'in *Letâfet* oyunu, şahıs kadrosu oluşturma bakımından yazarın en başarılı olduğu eserlerindendir. Yazar, *Letâfet* isimli operasında eseri vücuda getirdiği devrin İstanbul'unu, bütün sosyal muhitiyle bir tablo gibi bütün gerçekliği ve sadeliğiyle teşhir eder. Eserin şahıs kadrosunda, büyük ve zengin ailelerin oturduğu konaklarda yaşayan insanlar, onların tüm hizmetlerini gören ayvazlara; hem saray ve çevresinin emniyetini sağlayan hem de zabıta görevi yapan bostancılara; tosun diye isimlendirilen kabadayı gruplara; İstanbul'un bazı mahallelerini kendi kültürel hayatlarının bir panoramasına dönüştüren, şehirdeki birçok alt hizmetleri gören ve aynı zamanda eğlence hayatının vazgeçilmez saz ve oyun takımlarını oluşturan çingenelere; yarım yüzyıl önce ocakları kaldırılmış olsa

da değişik hizmetlerle varlığını sürdürmeye çalışan yeniçeri ağalarına, köylülere ve diğer mahalle sakinlerine yer verilir.

Muhsin Efendi yirmi beş yaşında zengin, eğitimli, yakışıklı, hassas yaradılışlı, sevmeye ve sevilmeye özlem duyan bir gençtir. Sevmek ve sevilmek için aklını ve kalbini fethedecek birini arar.

Cemiyetin kültürüne mesafeli olup onlara karışmaktan kaçınan, belli ön yargıları olup bunları hakiki doğrular gibi savunan biridir. Hayata dair bilgisi kitabî olup tecrübesi oldukça zayıftır. Zamana ve olaylara karşı gelecek veya hükmedecek dirayete sahip olmayıp yaşadığı felâketlere karşı teslim olmayı tercih eden ve hattâ bu noktada intiharı düşünen biridir. Sevgilisi Letâfet ile nişanlanan İnayet Efendi'yi mirasyedi olmakla itham eder; ancak kendisi de babadan kalan varlıkları kaybedince yerine bir şey koyamaz ve biçare bir şekilde olanları seyreder. (s.73-75)

Muhsin Efendi, bir karakterden çok tip özelliği gösterir. Tanzimat döneminde başlayıp sonraki dönemlerde de birçok edebî türde işlenen mirasyedi tipidir. Bu tip, bazen kendi kültürüne yabancı, kendi vatanında misafir gibidir; mensup olduğu millete âdeta ayarı bozulmuş büyüteçle bakar ve çoğu şeyi yanlış görüp yanlış değerlendirir.(s.9-12) Bu bakış, cemiyet içerisinde, başta münevverler olmak üzere, hemen her kesimden tepki görür.

Eserdeki bir diğer şahıs Abdi Ağa'dır. "Abid; kul, köle ve bende"[298] anlamındadır. Abdî ise kula, köleye ait demektir. Bu kelimeler, yazar tarafından Türkçede ve Türk edebiyatında var olan mana ve ve kullanımına uygun olarak kullanılır.

Abdi Ağa, Muhsin Efendi'nin lalasıdır. Abdi Ağa, bazen Muhsin Efendi'ye akıl veren, tavsiye ve telkinde bulunan bir münevver gibi, bazen de genç Naile ile sergüzeşt peşinde olan bir ergen gibi davranır.

Abdi Ağa gibi, kâhya, uşak, hizmetli, ağa gibi sıfatlarla anılan bu kişiler özellikle On Dokuzuncu yüzyıl İstanbul'unda ailelerin vazgeçilmez bir ferdi gibidir. Bu tipler, ailenin ev ekonomisini yönetme, çocuk yetiştirme, evin getir-götür işlerini yapma, aile fertlerinin sırlarını tutma, ailenin şeref ve haysiyetini dışarıya karşı

[298] İlhan Ayverdi, *age*., s.4.

müdafaa etme, hattâ bazen aile reisi olmayınca evde reislik etme gibi birçok hizmeti yapan ve çok değişik meziyetlere sahip olan konak mensuplarıdır.

Naile, *Letâfet* operetinin subreti,[299] başkahramanların çöpçatanı, oyundaki zor anların kilit şahsiyetidir. Naile, hayatını idâme ettirme derdinde olan bir genç kızdır. Bu mecburiyetten dolayı, insanlarla münasebetlerini kendine iaşe sağlamakta bir vasıta olarak görür. Genç kız olmasına rağmen herhangi bir şahsa karşı duygu yoğunluğu yaşamaz. Oyundaki bazı şahısların sataşma ve taciz girişimlerine taviz vermeyen ve daima dik durabilen bir kişidir. Subret olmanın yanında kendisine sataşanlara ironik bir yaklaşımla her defasında karşılıklar verir. Bu karşılık ve tepkilerde bazen toplumun, onların nesebine ve hayatına bakışından serzenişle karışık gizli bir isyanın belirtisini görmek mümkündür: " … *Bizi çingene diye kimse beğenmez ama biz de insaniyet biliriz. Doğrusu bütün gün seni düşündüm."*(s.132)

Olay Örgüsü

Eserin serim bölümünde oyundaki vakayı, konuyu, olayın geçtiği mekânı ve şahıs kadrosunu tanıtmak, olaya dayalı metinlerde bilinen bir üslup özelliğidir. Mesire alanları, her kesimden insanların gelebileceği, örf ve âdetler gereği herhangi bir sınırlamanın olmadığı halka açık yerlerdir. Göksu mesire alanı, her insanın değişik amaçla geldiği maruf bir mekândır. Burası aynı zamanda evlenme çağına gelmiş gençlerin kendilerine münasip hayat yoldaşı bulmak amacıyla geldikleri bir yerdir. Erkekler gibi yalnız olarak her yere gitmeleri zamanın sosyal şartları gereği hoş karşılanmayan genç kızlar, kendilerine refakat eden yaşlı yakınlarıyla bu mesire yerlerine rahatça gelip vakit geçirebilirler.

Yazar eserin serim bölümünü, Göksu'ya gezip eğlenmeye gelen insanlar arasındaki münasebetlere göre tanzim eder. Muhsin Efendi ile Letâfet'in karşılaşması, onların karşılaşmasını fark eden Naile'nin, fal bakmak maksadıyla her iki genci konuşturmaya çalışması ve aldığı cevapların ipuçlarını birleştirmesi seyircinin zihninde ilişkinin mutlu sonla bitebileceği beklentisi yaratır. Ancak Letâfet'in biraz naz ve işve üslubuyla söyledikleri, seyircide yine de tereddüt

[299] SUBRET i. (Fr. soubrette < Lat.) Komedilerde hizmetçi veya işveli genç kadın rollerine çıkan kadın oyuncu. İlhan Ayverdi, *age*., s.2887.

oluşturur. Yazar, bu sorularla güçlendirdiği merak unsurunun grafiğini yükselterek düğüm bölümüne geçer.

Göksu'da başlayan Muhsin Efendi Letâfet ilişkisi, gizli buluşma ve konuşmalarla devam eder. Oyundaki düğümlerin pekişmesi anlamında yazar, birkaç küçük metin trüklerine başvurur. Bunlardan birincisi, Muhsin Efendi ile Letâfet'in konuşmalarını duyan Letâfet'in dadısı Hafize Hanım'ın, Muhsin'in lalası Abdi Ağa ile tartışmalarını kurgulamasıdır. Abdi Ağa ile Hafize Hanım'ın tartışmalarını duyan bostancıbaşı kavga olduğunu düşünerek olaya müdahele etmek ister. Bu şahıslar arasında, son sözlerini Letâfet'in söylediği şu konuşma geçer:

"BOSTANCIBAŞI - Nedir gürültünüz, sizin?

ABDİ – Nasıl gürültü?

MUHSİN – Ne?

HAFİZE – Kimin?

BOSTANCIBAŞI – Kavga eden kimdi şimdi?

ABDİ – Kavga mı o?

BOSTANCIBAŞI – Ya ne idi?

LETÂFET – (Yanındakilere) Ben söyleyim bırakınız!

BOSTANCIBAŞI – Cevap yok mu ne durdunuz?

LETÂFET – (Abdi'yi göstererek) Peder biraz gecikti de.

(Muhsin ile Hafize'yi göstererek)

Birader ile valide

Ona darılıyordular

Çok sürmedi barıştılar."(s.59-60)

İkinci perde düğümün en güçlü bir şekilde atıldığı yerdir. Letâfet Hanım'ın Muhsin Efendi ile değil başka biriyle evlendirileceği anlaşılır. Hemen ardından Muhsin Efendi'nin uzun tiradına yer verilir ve intihar teşebbüsünde bulunacağı ifade edilir. (s.73-75) Seyircinin nazarında vakanın kötü bir şekilde biteceği zannı uyanırken, Muhsin Efendi'nin amcası İhsan Efendi'nin İstanbul'a döndüğü haberi verilir. Akla gelen soru ise acaba Letâfet Hanım ile İnayet Efendi'nin evliliği gerçekleşir mi olur. Diğer taraftan Muhsin Efendi'nin, amcasının geldiğini duymasına rağmen, hâlâ ümitsiz konuşması, düğümü pekiştiren hususlardan biri olur.

Bu arada gerçek güvey alayı, çeşitli mahallelerde ve uzun mesafelerde dolaştırılırken, düğün evinde Naile'nin ayvaz Manok'u sarhoş etmek için durmaksızın ve haddinden fazla içki içirmesi, seyircinin zihninde, cevabını tahmin edemediği sorular oluşmasına sebep olur. Manok'un sarhoş olması ve Naile ile Abdi Ağa'nın gözetiminde Muhsin Efendi'nin, içinde bulunduğu sahte güvey alayının düğün evine getirilmesi, düğümün üçüncü halkasını oluşturur.

Naile'nin ayvaz Manok'u sarhoş etmesinden kısa süre sonra gerçek güvey alayı düğün evine gelir. Naile'den yediği tokatla kısa sürede ayılan Manok, gerçek güvey alayına ve etraftakilere şaşkın şaşkın bakar, böylece çözüm bölümü de başlamış olur. Biri içerde biri de kapıda olmak üzere evde iki güvey alayı ile her şeyin birbirine karıştığı bir durum vardır. Hakikî güvey alayı düğün evine geldiğinde Muhsin Efendi ile Letâfet el ele alayın karşısına çıkarlar ve birbirlerini sevdiklerini, zaten önceden nişanlı olduklarını, Muhsin Efendi'nin başına gelen felâketleri sırasıyla anlatırlar. Eski bir Yeniçeri ağası olan bostancıbaşı duruma el kor. Bostancıbaşı düğünün her türlü emniyetinden mesul olup sert bir tavırla hareket eğiliminde iken Muhsin Efendi'nin merhum babasıyla eski bir dostlukları olduğunu düşünüp olayı anlamaya çalışır. Ağa, işin içinden nasıl çıkacağını düşünürken damat İnayet, içine düşürüldüğü durumu haysiyet meselesi yapar ve Letâfet'i boşar. Letâfet'in babası Rızkî Efendi, Muhsin Efendi'nin amcası vesilesiyle tekrar eski zenginliğine kavuştuğunu duyar, kızının Muhsin Efendi ile evliliğine gönülden rıza gösterir. Letâfet, usulüne uygun bir evlilik için Ağa'nın emri ve nezaretinde babası Rızkî Efendi ile beraber İnayet'in evinden ayrılıp kendi evine döner.

Konuşma Örgüsü

Letâfet bir operet olması sebebiyle konuşmalar hem mensur hem de manzumdur. Eserde, İstanbul'un birçok mahallî konuşma ve telaffuz renklerini görmek mümkündür. Âli Bey'in sanat hayatında önemli bir yer tutan gayrimüslimlerle birlikte yaptığı edebî faaliyetler bu eserinde de görülür. Eserin kaleme alındığı devrin sosyal yapısı gereği konaklarda çalıştırılan ayvazların Ermenilerden olması, tiyatro sahnelerinde ve diğer geri plândaki yardımcı işlerinde de yine onların yer alması, sanatçının bu insanlara Türkçeyi doğru konuşabilmeleri için diksiyon dersleri vermesi, herkesin malumu olan hususlardır. Sanatçının Ermenilerle teşrik-i mesaisinin çok olması, onların diline de hâkim olmasını sağlar. Ermenileri bazen kendi dillerinde konuşturur:

> *MANUK: (Hane kapısından çıkarak içeri hitâp ile) Zo! Agob!.. Karabet!.. Serkiz!.. Hamparsun!.. Vartabet!.. Haçator (Ermenice: Ara tran arçef avbeneğ maga haris neys vor dağni kuka! Geliniz kapının önünü süpürelim. Şimdi güveyi alayı nerede ise gelir. Der.)"* (s.128)

Bazen de:

> *"MANUK: (Naile'yi görünce yılışarak ayağa kalkar) Vay! Anam! Babam!.. Akşam-ı hayr, hurbanın olam! Sen nasıl oldu da bu vakit* dişharı çiktın*?..." (s.130)*

Yazar, Ermenilerin hayatında mühim yer teşkil eden eğlence ve şaraba da eserin manzum kısımlarında yer verir:

> *"Kalksa konaklardan dolap*
> *Ayvazların hâli harap*
> *Sade maaş kâfi değil*
> *İçmek için eski şarap" (s.129)*

Yazar, ayrıca mahallî söyleyişlerdeki argo, kaba söz, deyim, atasözü… gibi dilin her türlü kullanımına eserinde yer verir:

"... martaval okuma, fitili almak, harf atmak, nikâhta keramet var, seni gidi kaltak seni, yüreğim ağzına geldi, gözü kararmak, erkek kısmı kırkından sonra azarmış derler, seni gidi postal, bıyığa gülmek, mendilin ucunu düğümlemek, köçek havası, şaka götürmek, yelloz herif, kulağı kirişte, maymun köpek, yüzsüz şebek, çek arabanı, yüreği kalkmak, hayvan herif, ayak sürümek, maldan çıkma, raci olan tezyif, üstüme iyilik sağlık, başını nara yakmak, mürüvvetini görmek, ya herrü ya merrü (kaba Türkçe), öterse iyi düdük, şeytanın aklına gelmemek, kulak asmamak, köres topales kabules, nefsine yedirememek, altta kalanın canı çıksın, dama düşmek, ciğer paresi, çöpçatan, mürüvvetine havale etmek, namaza durmak, dua iile peynir gemisi yürümez, harfendazlık etmek, falıma hiç yoktur uyar, elekçi bir kara çingene..."

Âli Bey, eserini kaleme aldığı devir İstanbul'undaki cemiyet hayatında var olan birçok örf, âdet, gelenek, görenek ve diğer kültürel unsurlardan bazen sadece ismen bazen de uzun uzadıya bahseder. Yazar, "*haremlik-selâmlık, tabla donatmak, çergi, paça günü, paçalık, güvey koyma töreni, koltuğa girmek, bostancılar, ayvazlar, pazar kayığı, tosunlar, kemer kuşanmak, gümüşgöz, koçu, kumkuma... vd*." gibi muhteviyatıyla var olan birçok terimi, muhitte var olan insan takımlarını, mahallî yaşanmışlıkları seyirciye aktarması; eserin "yerli" olmasını kuvvetlendiren unsurlardır.

Letâfet operetinde dilin yanında eserin edebî yönden kudretini ön plâna çıkaran özelliklere de verir. Mani nazım biçimiyle yazılan aşağıdaki dörtlüklerde olduğu gibi:

Bekçi baba düşsün yola
Versin selâm sağa sola
Çabuk kılınsın kim namaz
Damat beyin gönlü ola

"Adam aman! Yâr aman!
Yandım elinden civan!

Ağlatma güldür beni
Sevdanla hâlim yaman

Bir şeftali ver bana
Gül yanağın solmaz a
Kırma gel, al gönlümü
Kul, köleyim ben sana"(s.59-60)

Koroya okutulmuş olan aşağıdaki şiir, yazarın edebî gücünü gösteren bir diğer örneklerdendir:

(Koro)
"Minnet hüdâ-yi ekreme
Hep böyle geldik âleme
Teksir-i zürriyet için
Şarttır teehhül âdeme

Olsun mübarek bu düğün
Mesut bir gündür bu gün

Hayrülhalef encâl ile
Hüsn-ü maâş ü mâl ile
Birlikte sürsünler ömür
Pek çok zamân hoş hâl ile

Olsun mübarek bu düğün
Mesut bir gündür bu gün" (s.140-151)

Sanatçı bazen de şiir içerisinde hem söz sanatlarına hem de atasözlerine birlikte yer vererek eserinin edebî değerini yüceltir, aşağıdaki dörtlükte "inayet" sözündeki tevriyeli anlamda görüldüğü gibi kelime, hem Allah'ın yardımı hem de damat İnayet'in ismini çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır:

"MUHSİN ve NAİLE:
Dünyada olmadık yoktur
Feleğin işleri çoktur
Hak'tan gelen inayettir
Sabrın sonu selâmettir" (s.77)

Eserde ayrıca aşağıdaki şiirde olduğu gibi nazım birimi olarak dörtlük veya beyit kullanmanın yanısıra bazen bent şeklinde kullanımlar da vardır. Yazar, bu şiirlerde atasözlerine yer vererek sözün gücünden istifade etmeye devam eder:

"NAİLE:
Eğer felek olursa yâr
Nice ümitsiz iş uyar
Tevekkeli dememişler
Çıkmadık canda ümit var
Yarına dek sabredelim
Gün doğmadan neler doğar" (s.79)

Yazarın anlatım tekniğinde ve üslubunda dikkati çeken birkaç özelliği şöyle dile getirmek mümkündür. İlk olarak eserdeki olayın gerçekleşme macerasına zemin hazırlamak için şahıs kadrosunun önemli bir kısmını mesire alanına getirerek, şahıs veya şahıslara çeşitli korolarda yer verir. Koro, eserin içinde uygun yerlere -düğün alayı, düğün evi gibi- başarılı şekilde yerleştirilir.

Eserde olayın ardışık olarak sıralanması, geçişlerin sağlam gerekçelere bağlanarak yumuşak şekilde birinden yekdiğerine geçilmesi de iyi tanzim edilmiştir. Birinci perdede Muhsin Efendi ile Letâfet Hanım'ın ilk olarak birbirlerine açılmalarını sağlayan an, buna bir örnek olarak gösterilebilir. İki gencin konuşabilmesi için Abdi Ağa ile Naile'nin birbirini kovalamaları, bu sırada yalnız kalan gençlerin birkaç cümlelik ilk konuşmaları gibi. (s.43-44)

Âli Bey'in *Letâfet* operetindeki konuşma örgüsüne katkıda bulunabilecek bir şahıs olan çingene Naile'nin seçilmesi önemlidir. Naile, oyunda nesep olarak mensup olduğu çingenelere ait iki özellikle ön plâna çıkarılır: Bunlardan birincisi fal bakmak ve münasip mekânlarda çöpçatanlık yapmak; diğeri ise devrin İstanbul'unda çalgı-çengi işleriyle meşgul olmaktır. Yazar Naile'nin hem fal bakma ve çöp çatanlık yapma maharetini ön plâna çıkarır hem de onu oyunun subreti yaparak musiki ile münasebetini eserine müspet katkı olarak alır.

Eserdeki merak unsurları da çoğu zaman konuşma örgüsü ve anlatım akışı içerisinde başarılı bir şekilde tertip edilir. İlk perdedeki başkişilerin ilk karşılaşmaları ve tanıştırılması, sahte güvey alayının tertibi ve düğün evine girişi, gerçek güvey alayıyla düğün evindeki karşılanması ve ortamın yumuşamasından bostancıbaşının Muhsin Efendi'nin babasının ahbabı çıkmasına kadar olan bütün vakalar, mantıkî bir seyir içinde fakat aynı zamanda seyircinin merakını zirveye çıkaracak şekilde tanzim edilir.

Letâfet'te kısmen konuşma örgüsü içinde seyirciyi sıkan yerler de vardır. Bunlar, yazarın bazen nasihate kaçacak şekilde uzun tiratlara yer vermesi ve geleneksel tiyatromuzu taklit eden güldürü unsurlarıdır.

Âli Bey'in *Letâfet* opereti bilim ve sanat insanları tarafından, gereği kadar olmasa da ilgi görür. Özellikle liselerde Türk Dili ve Edebiyatı öğretiminin metin üzerinde yürütülmesi gayesiyle eser üzerinde çalışma yapan Baha Dürder, öğrencilerin operayı, sahnenin dışında, metin üzerinde de görüp anlama imkânı bulacağını dile getirip şu fikirleri ileri sürer:

> *"... Bu kitap ise, devrine göre çok ileri adım sayılacak bir eserle öğrencileri karşı karşıya bırakacak. Müzikli tiyatro örneğini hemen hemen opera livre'lerinden başka bir yerde göremeyecek öğrenci, opera-komik'in bünyesini metin üzerinde işleme imkânlarına bu eserle sahip olacak tır.*

Yalnız bu eser, esasında tiyatroyu ilgilendirdiği için, janrı hakkında bazı müzik bilgilerine de sahip olmamız gerekmektedir."[300]

Metin Kayahan Özgül, *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi,* isimli eserinin *Tanzimât'ın Çocukları* alt başlığı altında, Direktör Âli Bey'in eserlerinden *Letâfet*'ten yaptığı bir alıntıya yer verir. Burada dikkat çeken husus ise Âli Bey'i şair, eserini şiir kategorisinde değerlendirmesidir.[301]

Hikmet Dizdaroğlu, Baha Dürder tarafından hazırlanan *Letâfet* kitabının tanıtımı vesilesiyle Âli Bey ve *Letâfet* operetinden övgüyle bahseder:

"Tiyatromuzun gelişme tarihinde adı anılmağa değer kişilerden birisi de Âli Bey'dir (1844-1899). Edebiyatın çeşitli alanlarında eser veren "gölge etme başka ihsan istemem" sözünü bir darbımesel halinde dilimize mal eden Âli Bey, müzikli tiyatro alanında da öncülerimizdendir. Letâfet adlı opereti, bu konudaki başarısının tanığıdır.

Kapağındaki kayda göre bir "Mudhik Opera" (Opera-Komik) dır. Âli Bey, oyununu opera-komik sayıyor. Fakat eseri yeni harflerle bastıran Baha Dürder'in pek doğru olarak belirttiği gibi, Letâfet'i tam bir opera-komik saymak güçtür; opera komikten çok, bir operet özelliği taşımaktadır.

....

Eserin konusu bir opereti dolduracak nitelikte olduğu gibi, yapısı da tiyatro tekniğini iyi bilen bir kişinin ustalığını yansıtmaktadır. "... Trükler öyle yerli yerinde kurulmuştur ki, her trük bir sonrakinin hazırlığını yapmakta, her düğüm yan yana gelince, eser boyunca zincirleme sürüp gitmekte ve (acaba?) yı iyi ayarlamaktadır." Teatral yapıda açık vermeme çabasını yazar her tutumuyla belli eder. Sözgelimi,

---

[300] Âli Bey, *Letafet-Üç Fasıllık Opera-Komik*, Tertip Eden: Baha Dürder, age., s.5.
[301] Metin Kayahan Özgül, *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 2000, 217-218.

vakanın geçtiği çağda, kaç-göç yüzünden, kadınla erkeğin ev dışında bir biriyle görüşmesi mümkün değildi. Âli Bey, bu durumu göz önünde tutarak, kahramanlarını herkesin gezip dolaştığı bir yerde karşılaştırır, konuşma süresini uzatmak için fırsatlar yaratır. Düğün alayından yararlanarak koroyu oyunun istediği yerlerine yerleştirir.

Eser gelenek ve göreneklerimizi de yansıtır: Geçmişteki eğlence âlemleri, eski şarkılar, eski düğünler, gelin alayları, kadın-erkek giyimleri, yemekler, satıcılar… Bunlar, doğal bir düzen içinde verilmektedir; bir eklenti durumunda değildirler.

....

Değerini yitirmeyen eserler için zaman aşımı yoktur; bu soy eserler, her çağın ve her kuşağın malıdır. Geri kalan eserler ise, "tarihî" açıdan değerlendirilmeli ve genç kuşaklara tanıtılmalıdır.

Letâfet, bu yöntemle hazırlanmıştır; okuyucu, onu müzikli tiyatro türünün Türkçede sayılı belgelerinden biri saymakta bizimle düşünce birliğine varacaktır kanısındayız."[302]

Türk tiyatrosu ile ilgili inceleme ve araştırmalara ömrünü vakfetmiş olan Metin And: *"Yapısı, kuruluşu, şarkılarıyla başarılı bir müzikli oyun Âli Bey'in Letâfet'idir."* der ve ayrıca *Letâfet*'le ilgili olarak "*Sahne adamlarını bekleyen çok kıymetli oyundur.*" diye söz eder.[303]

Âli Bey'in, *Letâfet* operetinde de diğer eserlerinde olduğu gibi "mahallî" ve "canlı hayat" unsurlarını ön plâna çıkarması, onun eserlerini klâsik bir vasfa kavuşturur ve eserler her zaman aynı tazelikle okunma ve oynanma kabiliyetinde varlığını sürdürür. *Letâfet* opereti, özellikle operet türü içinde, yazıldığı devir İstanbul'unun bir panoramasını vermesi ve operet türüne Türk dilinin uyarlanmasındaki başarısıyla dikkat çekip takdir gören bir eserdir.

---

[302] Hikmet Dizdaroğlu, "Letafet [Âli Bey, Düzenleyen: Baha Dürder]", *Kitaplar – Tenkit*, Kasım 1961, C XI, S 122, s. 119-121.

[303] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908…*, s.432/452.

3.2.1.7.Misafiri İstiskal

Âli Bey, *Misafiri İstiklal*[304] komedisinin son sözünde oyunuyla ilgili şu açıklamalara yer verir:

"Bu vak'a tiyatro için gayet ehemmiyetsiz bir şey ise de aynıyla bir mahalde vuku bulmuş olduğundan bir de memleketimizin âdât ve ahlâkça tarize şâyân pek çok hallerini muhtevi bulunduğundan şu suretle oyun olarak bittertib;

Bab-ı Âli karşısında Şevki Bey'in matbaasında tab olundu. Fi sene 1287"(s.53)

Yazar eserini bir perde ve on dört sahneden oluşturmuştur.

Konu ve Ana Fikir

Misafiri İstiskal'de Mümtaz Bey'in evine davetsiz gelen Abdi Bey'in istenmeyen davranışları konu edilir.

Âli Bey, eserin sonunda belirttiği gibi, konu olarak mühim bir şeyden bahsetmez; Mümtaz Bey'in evine misafirliğe gelen Abdi Bey'in misafirliğin keyfini çıkarmak için her türlü talepte bulunması, misafirliği esnasında konuşulanları ters anlama ve muhtelif sakarlıklarla evdekileri rahatsız etmesi, evdekilerin onu göndermek için birçok şey yapmasına rağmen onun kendinden emin ve vurdumduymaz olarak misafirliğine devam etmesi anlatılır.

Öz ve Biçim

Misafir[305] kelimesi dilimize Arapçadan geçmiştir. İlhan Ayverdi tarafından hazırlanan *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*'te[306] ise kelimenin etimolojik yapısına ve zaman içinde anlamındaki değişikliklere dikkat çekilir.

---

[304] Âli Bey, *Misafiri İstiskal*, Şevki Bey Matbaası, İstanbul 1287 (1870), 53 s.
Alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.

[305] Misafir: 1. Konuk, 2. Gözün saydam tabakasında herhangi bir sebeple oluşan beyaz leke. *Türkçe Sözlük,* 2.Cilt TDK…, s.1569.

Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan misafir ve misafirperverlik mefhumu İslâmiyet'le beraber yerini sağlamlaştırarak sürdürür. Misafir ve misafirperverlikle ilgili Türk kültüründe var olan deyim ve atasözlerinin çoğuna aynı zamanda dinî bir anlam yüklendiği görülür; "*Misafir kısmetiyle gelir."* veya *Misafir on kısmetle gelir."*[307]

Türk kültüründe bazı durumlarda misafirle ilgili sınırlamalar ve misafirin misafirlikteki konumunun bilinmesi ile ilgili durumları ifade eden atasözleri de mevcuttur; "*Misafir umduğunu değil bulduğunu yer*" gibi. Bazen de ev sahiplerinin, içinde bulundukları ortam ve şartlar yüzünden misafire bakışı tamamen menfî olabilir; "*Misafir misafiri (dilenci dilenciyi) istemez (sevmez), ev sahibi ikisini de"*[308] atasözünde olduğu gibi. Âli Bey'in *Misafiri İstiskal* isimli eseri; "*Misafir misafiri (dilenci dilenciyi) istemez (sevmez)…"* atasözünün bir nevi karşılığı gibidir. Yazar tema olarak aynı evde misafirlikten rahatsız olan iki insanın "can sıkıcı" hâllerini anlatır.

Âli Bey'in Türk tiyatrosunda şahıs yaratmadaki başarısına dikkat çeken Metin And, yazarın "can sıkıcıları" diye adlandırdığı oyun şahıslarındaki başarısını başta Molière olmak üzere çeşitli yazarların eserleriyle birlikte değerlendirir:

> *"Molière'in Les Fâcheux'sünde iki sevgilinin buluşmasını engelleyen, geciktiren on can sıkıcının karşılığını Âli Beyin Geveze Berber'indeki Berber Hamdi ile bu dönemin başarılı komedyalarından biri olan Felâket-i Aşk'taki Abdülsamet Efendinin kişiliğinde buluruz. Âli Beyin Misafiri İstiskal'indeki vurdumduymaz, bir türlü gitmek bilmeyen komşu Abdi de böyle bir can sıkıcıdır."*[309]

Oyunda vaka veya vakalar yok denecek kadar az ve sınırlı, anlık söze ve harekete dayalı komik unsurlar eserin hacmine göre güçlüdür.

---

[306] Misafir - Müsafir (مسافر)i. (Ar. Sefer→ musâferet "bir yerden bir yere gitmek, yolculuk etmek"ten müsafir "yolcu") [Kelimenin 1. anlamı Türkçede ortaya çıkmıştır] 1. Görüşme, ziyaret vb. amaçlarla birinin evine veya bir yere gelen ve geçici olarak kalan kimse, konuk, mihman." İlhan Ayverdi, *age.*, s.2110.

[307] Ömer Asım Aksoy, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1…*, s. 391.

[308] Gös. yer.

[309] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908…*, s.291.

Konağın sahibi Mümtaz Bey, Türk misafirperverliğinin gerektirdiği ihtimamı göstererek, evinde ağırladığı her misafirini memnun etme düşüncesindedir. Misafirlerin kendi aralarında yaşadıkları menfî veya müspek diyalog ve davranışlara mesafeli durur. Bu bağlamda mümkün mertebe misafirleri arasında her hangi bir ayrım gözetmez, taraf tutmaz.

Âli Bey, *Misafiri İstiskal* isimli eserini şu şekilde kurgular: Büyük bir konak sahibi olan Mümtaz Bey, yaşlı ve işitme kaybı yaşayan Nadir Efendi ile musikişinas oğlu Muhsin Efendi'yi yatılı misafir olarak evinde ağırlamaktadır. Aynı gün konakta bir gözü âmâ ve hareketleri de yaşı nispetinde ağır olan kethüda Veli Ağa da bulunmaktadır. Mümtaz Bey'in, yaşlı ve sakar komşusu Abdi Bey, konağa misafirliğe gelmek ister ve çalışanlar vasıtasıyla konaktan merkep ister. Bu istekten memnun olmayan konağın kâhyası Veli Ağa kendi kendine homurdanırken, evi konağa çok yakın olan Abdi Bey merkebin gelmesini beklemeden kendisi gelir. Abdi Bey, Mümtaz Bey'in konağına misafirlikle beraber eğlenmek amacıyla gelmiştir. Eğlencenin başında konaktakilerin ortak arzusuyla musikişinas bir şahsiyet olan Muhsin Efendi'den piyano eşliğinde şarkı söylemesi istenir. Fakat Muhsin Efendi, Veli Ağa'nın güzel fıkra anlattığını söyleyerek üzerindeki mesuliyetten kurtulmaya çalışır. Abdi Bey, Veli Ağa'nın fıkra anlatmasına pek taraftar olmayıp kendisi piyano çalmak üzere odaya gider ve hem piyano çalar hem de bağıra bağıra şarkı söylemeye başlar. Kulağı iyi işitmeyen Nadir Efendi söylenilenlerin çoğunu ya yanlış anlar ya da hiç anlamaz.

Eserde dikkati çeken hususların başında şüphesiz konakta bir piyanonun bulunması ve bunu belli bir yaşın üstünde olan Abdi Bey'in çalabilmesidir. Ayrıca konaktakilerin yeni çıkan "*Aman Necibem*" ve "*Ah Adalarda kalan yavrum*" ismindeki şarkılardan bahsetmeleri de o devir İstanbul'u hakkında seyircide bir fikir oluşmasına vesile olur. Takvimler 1870'li yılları göstermektedir ve Tanzimat Fermanı'nın ilânının üzerinden otuz küsür yıl geçmiştir. Tanpınar, Tanzimat'tan beri İstanbul'da oluşan yeni hayat şeklini şöyle izah eder:

"Başta, daha Mahmut II devrinde Avrupalılaşmağa başlayan saray, genç hükümdar ve nihayet hareketin asıl mürevvici olan Mustafa Reşid Paşa olmak üzere Tanzimat ricalinin muhitlerinde başlıyan yenilikler yavaş yavaş halkın arasına sokulur. Yazın Tarabya'da, Büyükdere'de görülen ecnebi kıyafet ve âdetlerin Müslüman halk, artık sık sık gidip gelmeğe başladığı Beyoğlu'nda kışın daha yakından görür. Garp hayatının unsurları taklit ve moda sayesinde gündelik hayatımıza girerler. Beyoğlu'nda umuma açılmış Avrupakârî müesseseler, terziler, manifatura tüccarları, tuvalet eşyası ve mobilya satan dükkânlar, bilhassa Kırım harbinden sonra Müslüman halkın daha sık uğradığı yerler olur. Devrin gazetelerinde görülen ilânlar her gün Avrupa'dan yeni bir modanın girdiğini gösterir. Bugün Büyükdere'de kotra yarışı yapılıyor, ertesi günü İngiliz usulü mobilya satılıyor, daha başka bir seferinde, ecnebi bir kadının "piyano denen ve bizim kanuna benzeyen bir çalgıyı" istenirse "haremlerde" öğreteceği ilân ediliyordu. Türk ricâlinin de bulunduğu sefâret balolarının, süvarelerin havadislerin ağızdan ağıza naklediliyordu."[310]

Konak sahibi Mümtaz Bey, misafirlerine eğlenmek için piyano dinleyebilecekleri gibi tavla, satranç ve kâğıt oyunları da oynayabileceklerini söyler. Konakta bir kısım Batılı tarzda oyun araçlarının bulunması, Tanzimat'la beraber Türk milletinin sosyal manada değişiminin Doğu'dan, Batı'ya doğru hızlı bir ivme kazandığının işaretlerinden biridir.

Âli Bey *Misafiri İstiskal* oyununda güldürü unsurunu aksilikler, sakarlıklar ve sağlık yönünden sıkıntıları olan iki insanın karşılıklı konuşmaları sırasındaki yanlış anlamalar üzerine kurgular. Eserde Mümtaz Bey ve Muhsin Efendi gibi gençlerden ve Abdi Bey, Nadir Efendi ve Veli Ağa gibi yaşlılardan oluşan iki nesil bulunur. Gençler yaşlılardan bunalma, usanma ve sıkılma yerine onların hâl ve hareketlerine gülmeyi tercih ederler. Eserde en güçlü ironi sakarlıklar ile sağlanır.

[310] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi…*, s.131.

Veli Ağa'nın, "*Hayırdır inşallah gelecek kaza varsa bununla def olur kefarettir."(s.24)* sözleri iki şekilde yorumlanabilir. İlk akla gelen, her hâlükârda Müslüman'ın tevekkül etmesi ve her şeyi hayra yormasıdır. İkincisi ise tüm sakarlıkları hafife alarak yazarın olan bitene ironik bir anlam yüklemesidir.

Konaktaki herkes eğlenmek ister. Fakat başlanılan her oyun veya eğlence, kemâle ermeden yarım kalır. Herkeste bir keyifsizlik ve bir tatsızlık vardır. Konaktaki durum çekilmez hâle gelince, Mümtaz Bey zihninde gidebileceği bir yer tasarlar. Ancak bu tasarı, ona hakikî olmayıp sadece anı kurtarmaya yönelik bir yalanla mümkün gibi görünür. Akşamın ilk saatinden beri nezaketinden taviz vermeyen, hattâ çoğu zaman iki misafirin sürtüşmelerine gülen Mümtaz Bey, artık pes eder ve Abdi Bey'i konaktan göndermek için, bir yere davetli olduklarını ve biraz da geç kaldıklarını söyler. Mümtaz Bey ve Muhsin Efendi'nin Abdi Bey'i evden göndermek için uydurdukları yalana, herhangi olumlu veya olumsuz bir tepki vermemesi üzerine geri adım atarak yalanlarını düzeltmek isterler. Âli Bey, eserinin bu kısmında beşerî bir zaafı gün yüzüne çıkarır; yalan söylemek kolay, fakat o yalanı düzeltmek hayli zordur. Birkaç dakika içinde, beyleri tarafından söylenilen yalanı düzeltmek için konaktaki herkes kafa yormaya başlar. Davete gitmeyip konakta kalışlarına mantıklı bir sebep bulabilmek için seyis Memiş Ağa'ya kızmayı plânlarlar. Ancak Memiş Ağa orada olmadığı için Veli Ağa'ya kızıp bağırmaya başlarlar. Sonra odaya gelen Memiş Ağa'dan Abdi Bey'in eteğini öpmesini isterler. Lâkin konak halkının içine düştüğü bu garip durum, Abdi Bey'i hiç rahatsız etmez, o piyano çalıp şarkı söylemeye devam eder. Konak halkının çabaları netice vermez ve Abdi Bey'i konaktan göndermek mümkün olmaz. Oyunun sonunda Muhsin Efendi, "*Acayip şimdi Abdi Beyefendi ile birlikte olduğumuza hamdediyoruz.*" der.

Dekor

Âli Bey, *Misafiri İstiskal*'e başlarken dekor ile ilgili şu açıklamayı yapar; "*Vaka Mümtaz Bey'in evinde olur. Tiyatro bir salon bir oda derunlarını gösterir."*(s.2) Bu açıklamaların dışında oyunun akışı içinde, salonda koltuk

takımları, masa, sandalye, duvara paralel uzanan kitaplıklar dekorla ilgili akla gelenlerdir.

Tiyatroda vaka, yazarın diğer eserlerinin çoğunda olduğu gibi İstanbul'da büyük bir konakta geçer. Konak, Doğu usulü büyük bir salon ve etrafında ona açılan odalardan müteşekkildir. Evin bir köşesinde piyano vardır. *Misafiri İstiskal*'de olay, konağın salonundan odalara, mutfağa ve aynı zamanda da mutfak ve odalaradan salona doğru kurgulanmıştır. Konağa mahsus servis hizmetleri, çay, kahve hattâ tütün kullanımı da dekorun içinde yer alır.

Konak, İstanbul'un kadim mahallerinden birinde yer alırken, bu muhitin adı belirtilmemiştir. Yazar, eserinde oyunun mahiyetine odaklanır, seyirciyi sıkacak şekilde herhangi bir çevre tasvirine girmez. Oyunun aslını, dekor veya diğer ikinci derecede önemli unsurlarla gölgelemez.

Zaman

Tiyatro, göstermeye bağlı edebî türler içinde yer alır. Bununla beraber olaya dayalı bir yapı üzerine inşa edilir. Olaya dayalı metinlerde üç birlik kuralı diye terimleşmiş olan "yer-zaman-konu(olay)" birliği tiyatronun trajedi ve komedi türlerinde her zaman uygulanan bir kaidedir. Zaman, olaya dayalı edebî eserlerde metnin vücut bulabilmesi için aslî unsur olarak önemli bir yere sahiptir. Vakanın gerçekleştiği yer ve zaman anlatımın esasını teşkil eder. Ancak olayın gerçekleşme zamanı ile olayı edebî bir metne dönüştüren müellifin anlatı zamanı farklı zaman dilimlerinde gerçekleşir.

Âli Bey'in *Misafiri İstiskal* isimli oyununda zaman, metindeki Veli Ağa'nın dilinden söylenen şu cümlelerle açık bir şekilde ifade edilir: *"Vallah bilmem! Akşama kadar böyle vakit geçmez ya. Hususiyle bugün Donanma Günü*[311] *bir tarafa*

[311] Donanma (دونتما) [Hal.] Muhtelif şenlik vesileleriyle resmi binaların, evlerin, dükkânların ve meydanların donatılması münasebetiyle kullanılan bir tabirdir. Binalar bayraklarla donatıldığı gibi geceleri kandiller de yakılırdı. Eskiden donanma harpteki bir muvaffakiyet üzerine yapıldığı gibi padişahların doğum, tahta çıkış günleri için de yapılırdı. Padişahların çocuklarının doğumları üzerine dahi şenlikler tertibedilirdi. Donanmalarda yalnız binaların süslenmesi ve kandiller yakılması ile iktifa edilmez, şehirlerin meydanlarında "el'ab-ı nariye" adı verilen fişekler ve diğer eğlenceli vasıtalar da patlatılırdı. Hattâ donanmalardan birinde İstanbul kadısı kıyafetinde birisinin merkebe bindirilip ve eşeğin kuyruğu eline verilip şehirde dolaştırılarak esnafı teftiş ettirilme gösterisi yapılması ulemanın gücüne gittiğinden padişaha şikâyet bile edilmişti. Mehmet Zeki Pakalın, *age.*, s.474.

gidip eğlenmeyecek misiniz?"(s.26) Bu kutlamalar, Türk tarihinde önemli bir yere sahip olan 27 Eylül 1538 Preveze Deniz Zaferi'nin yıldönümü günlerinde "Donanma Günü" adı altında coşku ile yapılan geleneksel bir eğlence hâlini almıştır.

Tarihî bir güne tekâbül etmesi sebebiyle oyundaki vakanın gerçekleşme zamanının tam olarak belirlemek mümkündür. Oyundaki vakit, yani olay zamanı, Abdi Bey'in Mümtaz Bey'in evine gelmek için merkep istediği bir akşamüzeri başlayıp gece yarısına kadar devam eden yaklaşık yarım günlük bir süreçten ibarettir.

*Misafiri İstiskal'*de olay zamanı, oldukça sınırlı olmasına rağmen, hareket ve sözün yoğunluğundan sürecin uzun olduğu izlenimi hâsıl olmaktadır. Yüksel Topaloğlu, *Reşat Nuri Güntekin ve Tiyatro* isimli eserinde vaka zamanını dört kategoride ele alır:

> *"Vaka zamanı / akışı kesintisiz oyunlar, vaka zamanı / akışı kısa süre kesintili oyunlar, vaka zamanı / akışı uzun süre kesintili oyunlar ve vaka zamanı / akışı belirsiz kesintili oyunlar.*
>
> *Bunlardan yani, vaka zamanı / akışı kesintisiz oyunlar, anlaşılacağı üzere oyunun anlatı / gösteri düzlemindeki vaka zamanı kronolojik olarak saatin belli bir noktasında başlar ve neredeyse hiç kesintiye uğramadan ileriye doğru akar. Başka bir ifade ile oyun, ilk sahne ile açılır, kesintisiz (diğer sahnelerle) devam eder ve son bulur."*[312]

Misafiri İstiskal oyununda zaman, yukarıdaki kategoriye göre, *vaka zamanı/akışı kesintisiz oyunlar,* şeklinde olup aralıksız tam bir günü kapsamayan; ancak başladığı gün içinde nihayet bulan bir zaman dilimi şeklindedir. Klâsik komedideki üç-birlik kuralına sadık kalarak oluştururlur.

Kişiler

Şahıs kadrosu, göstermeye bağlı edebî türlerde en mühim unsurlardan biridir. Oyunda konak sahibi olan ve her sahnede yer alan kişi Mümtaz Bey'dir. Ancak oyunun üzerine kurgulandığı şahıs Abdi Bey'dir. Burada akla gelen ilk soru başkişi /

[312] Yüksel Topaloğlu, *Reşat Nuri Güntekin ve Tiyatro*, Kesit Yayınları, İstanbul 2017, s.190.

kahraman tespitindeki temel kıstasın ne olduğudur. Bu noktada Şerif Aktaş'ın "*asıl kahraman veya birinci derecedeki kahraman*" başlığı altındaki görüşleri şöyledir:

> *"Her çatışma, oyunu idare eden biri tarafından tahrik edilir. Bu, Souriau'nun tematik güç olarak adlandırdığı vakaya ilk dramatik hamleyi veren şahıstır. Asıl kahramanın hareketi, bir arzudan bir ihtiyaçtan veya bir endişeden kaynaklanabilir."*[313]

Abdi Bey, Mümtaz Bey'in bitişik komşusu olup, yazarın ifadesiyle ahmak ve aciz bir kişiliğe sahiptir. Yazarın Abdi Bey için kullandığı "aciz" ve ahmak" sıfatları, meşhur bir Türk atasözünü akla getirir: "*Bir deli kuyuya taş atmış, kırk akıllı çıkaramamış. (Bir delinin kuyuya attığı taşı kırk akıllı çıkaramaz).*"[314] Abdi Bey, hiç kimseden düstur almayan, her hangi bir hesabın veya kitabın içine girmeyen, aklına estiği gibi hareket eden ve anı yaşayan bir tiptir. Abdi Bey, vakanın başında konağa gelmek için haber verdiği andan itibaren konaktakilerde can sıkıntısı uyandıran, olayın devamında bu olumsuz tesiri daha da artıran bir davranış seyri gösterir. Abdi Bey, oyunun tamamında hareket halinde ve merkezdedir. Yaptığı sakarlıklar, ani reflekslerle etrafına yaşattığı zorluklar, misafir gittiği eve verdiği zarar ve rahatsızlıklarla daima müşkül kişidir. Âli Bey'in *Misafir İstiskal*'de yarattığı Abdi Bey tipi Türk tiyatro tarihinde yer alabilecek niteliğe sahiptir. Niyazi Akı, *Misafiri İstiskal*'in kahramanı hakkında şu değerlendirmeleri yapar:

> *"... Şair Evlenmesi'nden sonra raslanan ilk komedi Misafiri İstiskal isimli bir perdelik bir entrika komedisidir. Âli Bey'in bu eseri diğer on bir entrika komedisi gibi dışta kalan, yani sadece hareket ve sözden doğan komik unsurları işler. Misafiri İstiskal, vurdumduymaz, alımsız, neşe kaçıran bir tipi ve bu tipin misafir olduğu evde ev halkına verdiği huzursuzluğu, buna karşılık kendisine gösterilen asık surattan hiçbir huzursuzluk duymadığını anlatır. Ters anlayışlar, itişmeler, çarpışmalarla yürüyen piyeste rahatsız edenin daha rahat görünüşü*

[313] Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 1991, s.153.
[314] Ömer Asım Aksoy, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1...,* s.193.

komiğin esasını teşkil eder. Piyesteki başkişinin adı Abdi Ağa'dır. Güllü Agop'un repertuvar darlığı yüzünden Misafiri İstiskal'i Abdi Ağa adıyla oynamış olması mümkündür."[315]

Âli Bey'in *Çıngırak, Kokona Yatıyor, Tosun Ağa* gibi eserlerinin, repertuar sıkıntısı çekmesi sebebiyle Güllü Agop tarafından muhtelif isimlerle oynatılmış olması ihtimal dâhilindedir.[316]

Misafiri İstiskal oyununda Mümtaz Bey, konağın sahibidir. Mümtaz Bey, konağın ihtişamı göz önüne alındığında zengin, sanattan anlayan, kendi örf, âdet ve ananelerine riayet eden, hoş görülü bir şahsiyete sahip olduğu izlenimi uyandırır. Abdi Bey'in her türlü menfî hâl ve hareketine katlanabilen bir tiptir.

Veli Ağa, Mümtaz Bey'in kethüdası olup sakar ve görme engellidir. Yaşlı biridir. Fakat konakta çalışmaya devam eder. Sakin yapılı olup herhangi bir fevri harekette bulunmaz.

Nadir Efendi, Mümtaz Bey'in işitme engelli ve yaşlı komşusu olup *Misafiri İstiskal'*de müzisyen oğlu Muhsin Efendi ile beraber konağın asıl misafiridir. Abdi Bey'in bütün sakarlıklarında mağduriyet yaşayan yegâne şahıstır. Abdi Bey'in ziyanından korunmak için hangi tedbiri alırsa alsın yine de bir türlü kendini ondan koruyamaz. Ama her şeye rağmen sağduyusunu kaybetmeden Abdi Bey'e tahammül etmeye gayret eder.

Muhsin Efendi, Nadir Efendi'nin müzisyen oğludur. Mümtaz Bey'le birlikte ihtiyarların hareketlerini izleyen, bazen de babasını Abdi Bey'in sakarlıklarından koruyup ve kollamaya çalışan bir gençtir.

Misafiri İstiskal'de şahıs kadrosu, aynı zamanda bir konak hayatını yansıtır. Yazar, eserindeki şahıs kadrosuyla okuyucunun/seyircinin zihninde devrin İstanbul'undaki sosyal yapıyla ilgili bir toplum tablosu çizer.

---

[315] Niyazi Akı, şahıs isimlendirmesi esnasında "Abdi Bey"i "Abdi Ağa" şeklinde kaydetmiştir. Âli Bey'in bazı eserlerinde "Abdi Ağa" isimli kahramanlar bulunmakla beraber, *Misafiri İstiskal*'in hiçbir yerinde "Abdi Ağa" şeklinde bir isim bulunmamaktadır. Bazen sadece "Abdi" şeklinde kullanım vardır. Niyazi Akı, *age.*, s.40.

[316] Gös.yer.

Olay Örgüsü

Tiyatro, göstermeye dayalı edebî türlerden biridir. Göstermeye dayalı olan bu türler, hakiki veya kurgu bir vaka üzerine inşa edilir. Bu edebî metinler, "serim, düğüm ve çözüm" şeklinde isimlendirilmiş olay yazı plânıyla vücut bulur.

Âli Bey, *Misafiri İstiskal'*in serim bölümünü konak, konakta yaşayanlar, vaka günü konağa gelmiş veya gelecek olan misafirlerin tanzimi üzerine tertip eder.

Nadir Efendi ile musikişinas oğlu Muhsin Efendi, yatılı misafir olarak konakta ağırlanacaktır. Bu misafirliğe her hangi bir davet almamasına rağmen, komşu Abdi Bey de katılmak ister. Abdi Bey'in gelmek için merkep istemesi, henüz merkep gönderilmeden konağa gelmesi, hoşlanılmayan misafirle ilgili menfî yorumlar ile ilk tablo tasvir edilir ve oyunun cereyan edişi sezdirilir. İlk tablo ile birlikte serim bölümü de tamamlanır.

Eserin düğüm bölümü, büyük bir vaka üzerine kurulmayıp zinciri oluşturan küçük halkalar şeklinde ve ardışık olarak devam ettirilir. Bu halkaların ilki, Abdi Bey'in odaya gidip hem piyano çalması hem de bağıra bağıra şarkı söylemeye başlamasıdır. Burada ilk düğüm, evdeki diğer misafir ve kişilerin vereceği tepkidir. Yaşlı ve işitme engelli olan Nadir Efendi, Abdi Bey'in söylediği şarkı sözlerinin çoğunu ya yanlış anlar ya da hiç anlamaz. Okuyucunun/seyircinin zihninde bu yanlış anlamaların nihayetinin ne olacağı ile ilgili sorular oluşmaya başlar.

Abdi Bey'in kütüphaneden kitap almak istemesi ve bu esnada kitaplardan birkaçını kitaplığın yanında bulunan Nadir Efendi'nin başına, birkaçını da yazı tepsisinin üstüne düşürmesi ikinci halka gibidir. Kitapların düştüğü yazı tepsisi devrilir ve üstündeki mürekkep yere dökülür. Abdi Bey, yere dökülen mürekkebi alelusul bir şey gibi cebinden çıkardığı mendille siler ve mendili katlayıp cebine koyar. Okuyucunun zihninde, mürekkepli mendil ne olacak diye, yine bir soru oluşur.

Yazar, düğüm halkalarına devam eder. Sırada sofradaki işkembe çorbasına Abdi Bey'in limon sıkma gayreti, akabinde limonun tabağa düşmesi ve sofranın çevresinde oturan herkesin üzerine çorba sıçramasına insanların vereceği tepki

vardır. Sofradakilerin tepkileri görülmeden Abdi Bey'in çok sıcak olan bamya yemeğinden bir kaşık alması ve ağzından boğazına kadar yanarak ve gözünden yaş gelerek yutmaya çalışması gelir. Derken cepteki mürekkepli mendille gözyaşlarını silen Abdi Bey'in bütün çehresi mürekkeple simsiyah olur. Tabii ki bu manzara karşısında hiç kimsenin sakin ve sağduyulu olarak durması mümkün değildir. Mümtaz Bey ile Muhsin Efendi gülme krizine girer, sofradan fırlayıp başka odaya giderler ve gülmeye devam ederler. Mümtaz Bey ve Muhsin Efendi'nin gülme sebebini merak eden Nadir Efendi öğrenmek ister; ama bir neticeye ulaşamaz. Bu iki kişinin kendinden geçercesine gülmesini merak eden Abdi Bey, onların yanına gitmek ister; ancak setresiyle iliştirdiği sofrayı çekince sofradaki tabaklar düşmeye başlar. Bu esnada masa örtüsünü tutmaya çalışan Nadir Efendi'nin üzerine hem tabak düşer hem de boğazına dolaşan örtü sebebiyle sandalyeyle birlikte yere düşer.

Hareket ve söz üzerine kurgulanan oyunda olay derinliği olmayıp hareket zenginliğine dayalı bir yapı vardır. Her sahnede yeni bir sakarlık ve merak unsuru oyunu heyecanlı ve komik hâle getirir. Oyunda derin sosyal mevzulara ve sorgulamalara girişilmez.

Sofra faslı geçildikten sonra sigara ve kahve vakti gelir. Abdi Bey sigara yakma esnasında Nadir Efendi'nin elini yakar. Onun kahvesine kahve ilâve etme maksadıyla elindeki kahveyi ihtiyarın üzerine döker. Uç uca bağlanan halkalar ve düğümlerle sona yaklaşılır.

Misafiri İstiskal'de kişiler tabii görünümlü olup herhangi bir sun'iliğe yer verilmediği görülür. Oyundaki Abdi Bey'in sebep olduğu sakarlıklar, biraz mübalağalı gibi görülse de, hayatta rastlanmayan şeyler değildir. Bundan dolayı olay halkaları seyirci nezdinde olumsuz bir sorgulamaya yol açmaz.

Âli Bey, *Misafiri İstiskal'*de Abdi Bey örneğinden hareketle asalak bir tipin özelliklerini tasvir eder. Sadece menfaat odaklı ve benmerkezci düşünen böylesi tipler, cemiyetin her kesiminde mevcuttur. Yazar komedi içinde ironik bir tarzda o tiplerin eleştirisini yapar.

*Misafiri İstiskal'*de en dikkate değer ve müspet olgu, Mümtaz Bey'in şahsında Türk misafirperverliğinin iyi işlenmiş olmasıdır. Abdi Bey'in pervasızca

hareketlerine karşın Mümtaz Bey hiçbir şekilde nezaketinden ve tevazuundan vazgeçmez.

Düğümün son halkası Mümtaz Bey'in istenmeyen misafir Abdi Bey'den kurtulmak için ortaya attığı "davete gitme" yalanıdır. Bu yalana Abdi Bey'in vereceği tepki, en güçlü ve son merak unsurudur. Fakat bu yeni durum karşısında olumlu veya olumsuz hiçbir tepki vermez. Abdi Bey'in bu davranışı komedi türüne özgü bir özelliğin ipuçlarını verir. Komedi kahramanında alışılmış, beklenilen davranışlardan ziyade alışılmamış olanı, zıtlıkları, beklenmeyen hâl ve davranışları görmek mümkündür. Niyazi Akı, bu durumu entrika komedisi alt başlığının muhtevasında şöyle izah eder:

> *"Genel olarak bir komedi eseri toplumdaki veya fertteki her hangi alışılmamış bir durumu, bir hareketi, bir düşünceyi yakalayıp alışılmış olanla zıtlığını belirtir ve bu suretle bir tenkide, bir hicve ulaşır. Entrika komedisi, birbirlerine hünerle zincirlenmiş hareket ve durumların komik yönlerini arar."*[317]

Oyunda düğüm; sakin, vurdumduymaz, anı yaşayıp ondan keyif alan, bir şeyi elde etmek için herhangi bir çaba ve mücadele içinde olmayan, çevresindeki insanları kendi etrafında harekete mecbur eden Abdi Bey'in arzuladığı şekilde çözüme kavuşur.

Konuşma Örgüsü

Her edebî türde olduğu gibi tiyatroda da en önemli unsur ve özne insandır. Tiyatronun temeli söz ve harekete dayanır. Komedi, her kesimden kahramanı bünyesinde bulunduran bir tiyatro türüdür.

Misafiri İstiskal, komedi türüne özgü birçok özelliği bünyesinde barındırır. Şahıs kadrosu yönüyle yazıldığı On Dokuzuncu yüzyıl İstanbul'unun konak hayatı ve muhitinin her şeyini içinde barındıran Âli Bey'in eseri, dil yönünden şahıs kadrosunun cemiyet içindeki konumuna uygun bir kullanım gösterir.

Misafiri İstiskal'de konuşma örgüsü, sahnedeki vakaya aksiyon katan, aksiyonu sesle seyirciye aksettiren, rollerdeki hareketin ritmini tanzim eden kuvvetli

[317] Niyazi Akı, *age.*, s.40.

bir yapıya sahiptir. Vaka olarak kayda değer güçlü bir muhtevaya sahip olmayan oyun, konuşma örgüsündeki canlılık ve akıcılıkla benzerlerinden üstündür. Âli Bey, kişilerini tabii hayatın cereyanı içinde konuşturur; sun'ilikten uzak durur.

Güldürü üzerine kurulan oyunda, bilhassa işitme engelli Nadir Efendi'nin yanlış anlamaları, konuşma örgüsünün önemli bir kısmını teşkil eder:

"MÜMTAZ: Efendim Nadir Efendi hazretleriyle muhabbete giriştiniz. Doğrusu ülfetleri tatlı zattır.
ABDİ: Evet efendim lâkin… Galiba kulağı biraz ağırca işitiyor. Onun için tatlılığından bir şey anlayamadım. Bari mahdumları bir şarkı okusalar da dinlesek…
MUHSİN: (Kendi kendine) Ne halt eder!.. Beni dalkavuk mu sandı!
MÜMTAZ: (Yavaşça) Adam sen de… Hiddet etme halini görüyorsun a. Bu da bir eğlencedir.
…
ABDİ: Baba efendi…
NADİR: Yangın mı var; nerde?..
ABDİ: Ne!.. Nasıl! (Kendi kendine) Hay senin kulağının sağırlığına… Bende gerçek sandım(Aşikâre) Hayır efendim yangın mangın yok. Bir şey söyleyecektim (Kendi kendine) ne söyleyecektim unuttum gitti.(s.11-12)

Özdemir Nutku, *Misafiri İstiskal* oyunundaki Abdi Bey tipinin sergilediği davranış özeliklerini, Scribe'in 'iyi kurulu oyun' tekniğindeki ters anlamalara benzeterek şu ifadelere yer verir:

"Âli Bey'in (1844-1899) Misafiri İstiskal (1871) vurdumduymaz, iç karartan bir tiple bu tipin konuk olarak kaldığı eve verdiği huzursuzluğu ele alıyordu. Scribe'in 'iyi kurulu oyun' tekniğinde izlenen ters anlamalar, quo pro quo (kişiler ayrı ayrı işlevlerden söz ederlerken, aynı

şeyden konuştuklarını sanmaları) sahneler, çarpışmalar, itişmeler bu oyunda komik öğeyi ortaya çıkaran özelliklerdi."[318]

Âli Bey, eserinde kaba ve argo ifadeleri hattâ küfür anlamlı kelime ve kelime gruplarını kullanmakta herhangi bir beis görmez:

"Ne halt eder!.. Beni dalkavuk mu sandı! Ne herze yer! Ne halt eder! Budala, İşte bunda herzenin büyüğünü yedi! Budala yine bir ters halt mı etti? Bir halt ettik ki başından büyük! Ne sersem herifmişsin be!

*Misafiri İstiskal'*de bazen deyim ve atasözleriyle birlikte dua ve beddualara da yer verilir:

"Hocalara okuttum… Onun da boynu altında kalsın, merkebin de! Bir başa bir göz yeter. Fitili almak! Curcuna tepmek! Hay Allah canını alsın! Bunda da mı kabak bizim başımıza patladı!"

Âli Bey'in *Misafiri İstiskal* oyununda bazı durumlarda olayın akışı ve kahramanların hareket ettiği anda gayriihtiyari tepkileri de görmek mümkündür: *"Vaş sıcakmış gözümden yaş geldi! Yediklerimiz burnumuzdan geldi!"* cümlelerindekine benzer ifadelere eserde hayli yer verilmiştir.

Âli Bey, Türkçeyi eserlerinde bir sanat dili seviyesinde kullanmış ender şahsiyetlerden biridir. İnci Enginün ve Zeynep Kerman, Âli Bey'i Türk edebiyatının tiyatro sahasında, türün yenileşmesinde önemli rol oynayan bir sanatçı olarak tanıtırlar.[319]

Âli Bey, sanat adamlığının yanında bir kuramcı olarak da Türk tiyatrosuna katkı sağlamış, ileri sürdüğü fikirleri pratiğe dökerek sahasında "örnek" olmuş bir sanatçıdır. Olcay Önertoy, Âli Bey'in bu yönüne dikkat çekerek düşüncelerini şöyle ifade eder:

---

[318] Özdemir Nutku, *Türk Tiyatrosu,* 1. Baskı, Anadolu Ünv. Yayını, Eskişehir 2013, s.73.

[319] İnci Enginün-Zeynep Kerman, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri -4,* Dergâh Yayınları, İstanbul 2011, s.24.

"Türkiye'de batılı tiyatronun yerleşmesini ve gelişmesini geniş ölçüde destekleyen Tanzimat döneminin tanınmış yazarlarından Ali Bey, Türk yazarları tiyatro eseri yazıp oynamadıkça, Türk gençleri sahneye çıkıp bu oyunlarda rol almadıkça, Türk zevkine uygun bir sahne kurulmuş olabileceğini kabul etmiyor. Kendisi Misafiri İstiklal komedisini yazıyor ve eser Gedikpaşa tiyatrosunda oynanıyor.(1870)"[320]

Âli Bey ve Ahmet Vefik Paşa, Türk tiyatro edebiyatı tarihinde, komedi türünün dünya edebiyatındaki en büyük temsilcilerinden Molière'in eserlerini çeviren veya Türkçeye uyarlayan sanat adamları olarak bilinmektedirler. Tanzimat devrinde tiyatro türünde birçok eserler verilmiş olmasına rağmen en çok komediler, özellikle kısa komediler, rağbet görmüştür. Bunun sebebini Metin And şu şekilde açıklar:

"Gelenekten gelme yetenekle bu dönemin en başarılı türleri komedyalar ve buna çok yakın müzikli oyunlardır. Ancak ne yazık ki komedya ötelere göre az yazılmış, bunlar içinden sahneye çıkanlar ise daha da az olmuştur. Nitekim bir yazıda hep acıklı oyunlar oynandığı, elliden çok dram olmasına karşın komedyaların sayısının üçü, dördü geçmediği biraz da eğlencenin gerekli olduğu ileri sürülüyor. Bununla birlikte tiyatro topluluklarının oyun dağarlarında çeviri ve uyarlama olmak üzere pek çok komedya vardır. Özellikle uzun dramların yanı sıra Fransa'da lever de rideau İngilizcede curtain raiser denilen kısa komedyalar oynanıyordu. Türkiye'de özellikle Labiche, lockroy gibi yazarların komedyaları veya yerli komedyalar seçiliyor ya da kısa birkaç komedya bir temsilde oynanıyordu. Bu dönemin komedyaları, bir ikisi dışında, böyle kısa soluklu tek perdelik komedyalardır. Aslında bu da gene Avrupa etkisiyle olmuştur. Fransa'da XIX. Yüzyılda kısa oyunlar yaygındı. Bu bakımdan daha çok klâsik komedyada yapılabilecek dolantı veya durum komedyası, töreler komedyası, karakter (veya ıra) komedyası ayrımından kaçındık. Bu komedya türlerinin her birinin kendine özgü

[320] Olcay Önertoy, *age.*, s.55.

öğeleri bir komedya içinde, birisi önemli kalmakla birlikte, karıştırılıyordu. Fransa'da da yüzyılın ilk yarısında çok hafif komedyalarda, vodvillerde para, politika, aile ve evlilik üzerine çağdaş töreleri sergileyen ama gene de dolantı veya durum öğeleri baskın olan bol örneklere rastlıyoruz.

Bu dönemin komedyalarında bir ölçüde güldürü yoluyla çağdaş kusurların, olumsuz eğilimleri, aşırılıkların eleştirisi yapılmıştır."[321]

Molière çevirilerinin Türk tiyatrosu için öneminin sadece On Dokuzuncu yüzyılla sınırlı olmayıp yirminci yüzyılda da devam ettiği birçok araştırmacı tarafından dile getirilir. Şehir Tiyatrosu'nu bir kültür ocağı olarak düşünen Özdemir Nutku, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren eğitim amacıyla tiyatro oyunları oynandığını dile getirir. Oynanan oyunları iki kategoride değerlendiren Nutku, birinci grupta, Aiskhylos'un *Prometeus Zincirde*, Sofokles'in *Elektra*, Euripides'in *Alceste*, Aristofanes'in *Kurbağalar*... gibi klâsik tiyatro eserlerini; ikinci grupta ise Şinasi'nin *Şair Evlenmesi'*nden başlayarak birçok yerli oyunun varlığına işaret ederek, bilhassa Ahmet Vefik Paşa, Teodor Kasap ve Âli Bey'in Molière uyarlamalarının bulunduğuna dikkat çeker.[322]

Bazı bilim ve sanat insanları, komedyanın insanı ve cemiyeti ayrıntılı bir tahlile gerek duymadan, iç dünyalarına ve ayrıntılara girmeden onların sadece dış dünyalarını, özellikle çevirdikleri dolapları, hileleri ele aldığı fikrini ileri sürerler. Komedinin antik çağlardan bugüne revaçta olmasının yegâne sebebi olarak da bu durumu gösterirler. Komedinin bu yanından dolayı Türk tiyatro müelliflerince çok tercih edildiğini söyleyen Özdemir Nutku, dolantı komedyası alt başlığı altında örnek olarak Âli Bey'in *Misafiri İstiskal* ve diğer iki eserinin de adını zikrederek şu görüşleri ileri sürer:

---

[321] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908…*, s.321.

[322] Özdemir Nutku, *Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015, s.93.

"Bu türün, antik Roma güldürüsünden bu yana kadar gelen uzun bir geleneği vardır. Genellikle "Entrika Komedyası" olarak bilinen bu türde, komik öge, ustalıkla birbirine bağlanmış durumlardan ve hareketlerden sağlanır. Yüzeyde gelişen bu türün ahlaksal ya da psikolojik bir kaygusu yoktur. Latin komedyasının etkisiyle bu komedya türü Batı'da çok geliştirilmiştir. Aksiyon, çeşitli dolantılarla ilerler. Odak noktası kişilerin üzerinde değil, kişilerin çevirdiği dolaplardadır. Komik öge de bu çevrilen dolaplar yoluyla sağlanır. Bu komedya türüne örnek çoktur. Özellikle Tanzimat Tiyatrosunda birçok yazarımız bu türe eğilim duymuşlardır, çünkü bizim geleneksel Orta Oyunumuz Dolantı Komedyasıyla kardeş gibidir. Örneğin, Ali Bey'in Misafiri istiskal. Kokona Yatıyor, Geveze Berber adlı oyunlarıyla Recaizade Ekrem'in Çok Bilen Çok Yanılır'ı bu tür komedyanın kapsamına girer."[323]

Alemdar Yalçın, Âli Bey'in *Misafiri İstiskal* isimli eserini "güldürmek fiiliyatı" ve "komşuluk münasebeti" ni ön plâna çıkararak değerlendirir ki eserin konusuna dikkat çeken ender görüşlerden biridir:

"'Misafiri İstiskal', Âlî Beyin herhangi bir ferdî ve içtimaî meseleye temas etmeden sırf güldürmek için kaleme aldığı komedidir. Komşuluk münasebetlerine temas etmesi bakımından içtimaî bir tavır olduğu düşünülebilir."[324]

Âli Bey'in, mizahî bir sanat anlayışıyla tiyatro eserlerini kurgulaması, sahne teknikleri, sahne dili, farklı mizaç ve kişilikteki kahramanları ve toplumun aksayan veya sapan yanlarına yönelttiği eleştirileri ile yetkin eserler kaleme aldığını söylemek mümkündür.

[323] Özdemir Nutku, *Dram Sanatı (Tiyatroya Giriş)…*, s.70.
[324] Alemdar Yalçın, *age.*, s.23.

3.2.1.8. Tosun Ağa

Âli Bey'in *Tosun Ağa* isimli tiyatro eseri, Molière'in *George Dandin* adlı tiyatro eserinden uyarlamadır. Eser sonraki yıllarda *Memiş Ağa* ismiyle çeşitli tiyatrolarda oynanır. Âli Bey'in *Tosun Ağa* isimli eserinin elle yazılan müsveddelerle sahnelenmiş olması kuvvetli bir ihtimaldir. Yazarın birçok eserinin sahnelenme ve satış ilânlarının bulunduğu *Diyojen, Çıngıraklı Tatar ve Hayâl* gazeteleri başta olmak üzere herhangi bir yerde eserin yayımlandığına ve ayrıntılı bir muhtevasına dair bir bilgiye ulaşılamamıştır. Otoritelerce de Âli Bey'in eseriyle ilgili bilgiler *Diyojen* ve *Hayâl* gazetelerinde yazılanlardan ibarettir. Eserin adını *Memiş Ağa* diye zikreden Mustafa Nihat Özön'ün bu konudaki düşüncesi şu şekildedir: *"Memiş Ağa eserinin Diyojen'in neşrinden evvel oynandığını biliyoruz. Kumpanyanın oyunları hakkındaki malûmatımız daha ileriye gidemediği için çok fazla bir şey söylemeyeceğiz."*[325]

Konu ve Ana Fikir

Ermeni asıllı Güllü Agop, on yıllığına Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nun kullanım imtiyazını alır. *Tiyatro* gazetesinde, Güllü Agop'un tiyatroyla ilgili hizmetlerini, tiyatro anlayışını müdafaa eden bir yazı çıkar. *Hayâl* gazetesinde ise isimsiz olmakla birlikte yazı üslubu, tiyatro anlayışı ve gazetenin başyazısı olması sebebiyle muhtemelen Teodor Kasap'a ait olan bir yazıda Güllü Agop tenkit edilir. Güllü Agop, en çok, sahiplendiği tiyatro repertuarından dolayı eleştirilir. Bu tenkit yazısında Güllü Agop'un Türkçesinin iyi olmadığı, Fransızcayı ise hiç bilmediği hâlde Fransızcadan tercüme eserleri kendi hanesinde gösterdiği ifade edilir. *Hayâl*'deki bu yazıda Âli Bey'in eseriyle ilgili kısım şöyledir:

> *"Memiş Ağa namında olan komedya Ayyar Hamza oyununun muharriri saâdetlü Âli Beyefendinin Tosun Ağa namıyla Molière'den tercüme ettiğini her dakika ispata hazırız.*

[325] Âli Bey, *Ayyar Hamza*, Haz: Mustafa Nihat Özön…, s.8.

Bu Tosun ismini muahhiren kendince bazı mütalaaya mebnî Güllü Agob Memiş Ağa'ya tahvil ederek berbat etmiştir."[326]

Âli Bey, *Diyojen*'de, "*Bir Zat Tarafından Gönderilmiştir*" başlığı adı altında, bir okuyucunun *Manzume* gazetesindeki *Memiş Ağa* oyunu hakkındaki menfî mektubuna cevap mahiyetindeki yazısında iki hususa dikkat çeker: Öncelikle *Memiş Ağa* oyununu uyarlayan kişinin, mektup sahibine kırk yıl hem Türkçe hem Fransızca ders verecek birikim ve kabiliyette olduğunu belirtir. İkinci olarak ise Molière'den *Tosun Ağa* adıyla tercüme edilen oyunun, neden *Memiş Ağa*'ya çevrildiği sorusudur, yoksa Tosun Paşa'nın gazabından mı çekinildi diye ekler. Âli Bey, hem okuyucuya cevap vermiş, hem de *Tosun Ağa* uyarlamasının asıl sahibine dikkat çekmiştir. Ayrıca *Tosun Ağa* eserinin isminin tesadüfî olmayıp hakikî bir şahsı esas aldığını söylemek mümkündür.[327]

Metin And, Güllü Agop'un Âli Bey'e ait olan *Tosun Ağa* isimli uyarlamayı *Memiş Ağa*'ya çevirmesinin o dönemin sıkıdenetim mekanizmasının tesiri ile olabileceğini ifâde eder. Tanzimat dönemi tiyatro eserlerinin sahnelenmesine sıkı kontrollerden sonra müsaade edilmiştir. Bazen küçük bir teferruat dahi oyunun sahnelenmemesi için kusur sayılmıştır. Âli Bey'in eseri "*Tosun Ağa*", "*Aziz Ağa*" vb. eserlerin doğrudan şahsı işaret ettiğini ve isimlerinden kaynaklı bir yasaklamaya tabî olduklarını belirten Metin And, "*Çengi*", "*Çerkes Özdenler*"in de benzeri örnekler olduğunu ifâde eder. Ayrıca şunu ekler: *"... O tarihte Üsküdar mutasarrıfı bulunmuş olan Tosun Paşa'yı tezyifen Tosun Ağa gibi eserler vardı*."[328]

Modern Türk tiyatrosunda cemiyet içerisinde bir şahsı hedef alıp alay içerikli olarak oluşturulan ilk eser, Âli Bey'in *Tosun Ağa* isimli tiyatrosu kabul edilmektedir.[329] Bu konuda bir kaç görüş şöyledir:

---

[326] "Geçen Nüshamızdaki Tiyatro Bendinin Mabadı", *Hayâl,* Sayı 86, 1290 (20 Temmuz 1874), s.3-4.
[327] "Bir Zat Tarafından Gönderilmiştir", *Diyojen,* Sayı 4, 2 Kanunıevvel 1286 (14 Aralık 1870), s.2-4.
[328] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908…*, s.245.
[329] Alparslan Oymak, *Osmanlı Mizahında Teodor Kasap, Diyojen, Çıngıraklı Tatar ve Hayal Gazetesi Üzerine Bir İnceleme,* Basılmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul 2013, s.208.

"Koşuyolu'nun sağ tarafında, bugün Polis Prevantoryumu olarak kullanılan muhteşem köşkün sahibi Direktör Ali Bey (1844-1898), Üsküdar Mutasarrıfı bulunan Tosun Paşa'yı alaya almak ve onu küçük düşürmek için Tosun Ağa isimli bir tiyatro eseri yazmıştı. Bu eser, tiyatro tarihimizde belirli bir kimseyi alaya alan ilk eserdir. Tosun Paşa'nın vefatından sonra köşk, oğulları Tevfik ve Sedad Beyler'in tasarrufuna geçmiştir."[330]

Mustafa Nihat Özön, Âli Bey'in *Tosun Ağa* isimli tiyatrosundaki başkişiyi o devir İstanbul'undaki kabadayı grupları ile ilişkilendirir:

"Tosunca, tosun gibi. Küçük çocuklar hakkında takdir ve hayranlık ifade eden bu benzetiş büyükler hakkında daha ziyade hor görmek ve zem manalarına gelir. 1870 sularında mevcut olan azılı külhanbeyleri için gazetelerde bir müddet tosun ve tosunluk bahisleri görülmüştür. Hattâ Âli Bey'in Tosun Ağa adıyla vücuda getirdiği bir piyesin adını Memiş Ağa diye değiştirmiş olmasına zamanın gazetelerinde "tosunlardan korkmuş olmak" ihtimali verilmiştir."[331]

Tosun Ağa (Memiş Ağa) oyununun muhtevasıyla ilgili görüşler, genel itibariyle *Diyojen* ve *Hayâl* gazetesindeki yazılar ile Metin And ve Mustafa Nihat Özön'ün görüşleri etrafında şekillenir.

[330] Tosun Paşa Konağı, https://www.uskudar.bel.tr/tr/main/erehber/saraylar-kasirlar-koskler/47/tosun-pasa-konagi/908 (Erişim Tarihi: 12.05.2019)

[331] Âli Bey, *Ayyar Hamza*, Haz: Mustafa Nihat Özön…, s.60.

4.2.1.9 Gavo, Minar ve Şürekâsı

Gavo, Minar ve Şürekâsı,[332] Âli Bey tarafından Edmond Gondinet'in *Gavaut, Minard & Cie*[333] isimli eserinden Trabzon Maarif Müdüriyetinin 18 Ekim 1307/1891 tarih ve 2 numaralı izin belgesi ile tercüme edilerek basılmıştır. Üç fasıl komedidir. Oyunun ilk sahnelendiği tarihle ilgili olarak eserin ilk sayfasında şahıs kadrosunun hemen altında şu açıklayıcı not bulunmaktadır: *"[İlk defa 9 Şevval 1292 (Miladî 8 Kasım 1875) te Gedikpaşa Osmanlı Tiyatrosunda temsil edilmiştir.]"* (s.1)

Gavo, Minar ve Şürekâsı oyunu, üç fasıl (perde) dır. Birinci fasıl (perde) on beş fıkra (sahne), ikinci fasıl (perde) on yedi fıkra (sahne) ve üçüncü fasıl (perde) on üç fıkra (sahne) dan oluşur.

Konu ve Ana Fikir

Üç kızından birini şirketin başkâtibi olan Teranüs ile evlendirmek isteyen Gavo, Minar ve Şürekâsı isimli şirketin büyük ortağı olan Gavo ile bu evliliğin olmaması için kızlarının verdikleri mücadeleler, konu edilir.

Ebeveynlerin evlâtlarını koruma kollama yolundaki gayret ve fedakârlıkları, evrensel bir tema olarak sanat eserlerinde her devirde işlenen bir konudur. Ebeveynlerin hayâlleri ile hayatın realiteleri her zaman birbirini tutmaz.

Oyunda bir babanın kızlarına dair hayâlleriyle onları tanıdıkça şahit olduğu hakikatlerin çatışması işlenir. Gavo, Minar ve Şürekâsı isimli şirketin büyük ortağı olan Gavo'nun üç kızı vardır. Gavo, üç kızından birini şirketin başkâtibi Teranüs ile evlendirmek ister. Gavo'nun kızları ise evlilik konusunda farklı düşünmektedirler.

Gavo'nun her konuda hâdiselere iyimser yaklaşımı, insanların gerçek yüzlerini görebilmesine engel olur. Gavo'nun, sahte görünüşüne aldanarak Teranüs'e hayranlıkla bakışı, diğer yandan hiçbir sıkıntı yaşamadan birer nazlı evlât olarak büyüttüğü kızlarının gerçek hâllerine şahit olması, onun büyük hayâl kırıklıkları yaşamasına sebep olur. Hâdiselerin tabii bir şekilde cereyanı içinde birçok gerçek su

---

[332] Âli Bey, çev. *Gavo Minar ve Şürekâsı,* Trabzon 1891 (Hicrî 1307), 68 s.
Alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.

[333] Edmond Gondinet, *Gavaut, Minard & Cie,* A La Lıbraırıe Nouvelle, Paris 1869.

yüzüne çıkar. Hiç bir şeyin görüldüğü gibi olmadığı somut bir şekilde görülüp anlaşılır.

Öz ve Biçim

Âli Bey tarafından Edmond Gondinet'ten tercüme edilen *Gavo, Minar ve Şürekâsı* oyunu, klâsik komedi özelliklerine sahiptir. Oyunda, On Dokuzuncu yüzyıl Fransa'sının burjuva hayatı merkeze alınıp genel sosyal yapıdan da kesitler sunulmuştur. Sanayi Devrimi ile iş, işçi, patron, tüketici gibi yeni sıfat ve sınıflar ile bu sınıflar arası münasebetler çeşitli şekillerde birçok edebî esere ana tema olarak girmiştir.

Mazisi çok eskiye gitmeyen "yeni zengin" tipi, sanat insanları başta olmak üzere birçok kesim tarafından menfî manada tenkitlere maruz kalır. Birçok sanatkâr, "yeni zengin" tipini bilhassa edebiyatta, tiyatroda, sinemada her daim bitmeyen malzeme olarak kullanmaktadır. Bu insanların medenî hayata intibakta sosyal manada sağlam bir bünyeye sahip olmamalarından kaynaklı bilgi, görgü, ahlâk, tecrübe ve düşünce yönünden zaafları; mizahın, nüktenin ferdî ve sosyal eleştirinin konusu olmuştur.

Gavo, Minar ve Şürekâsı oyununda aile fertleri arasında yaşanan iletişimsizlik sorunların ana kaynağıdır. *Gavo, Minar ve Şürekâsı* oyununda işletme sahipleri Gavo ve Minar, işlerinin yoğunluğu yüzünden kızlarının ve eşlerinin varlığından bîhaber hâle gelirler. İşletmenin büyük ortağı Gavo, işinin öncelikli olduğu aile hayatının aynı şekilde sürmesi için kızlarından birini de şirketin başkâtibiyle evlendirmek ister. Hâdisenin trajikomik yanı ise Gavo'nun, şahsî hayatını hemen hiç bilmediği Teranüs'ün de bu evliliğe para ve servet açısından bakıyor olmasıdır.

Gavo, Minar ve Şürekâsı işletmesinde her şeyin her zamanki gibi devam ettiği düşünülürken çalışanlar arasındaki ilişkilerin alışılmışın dışında seyrettiği gözlemlenir. Şirketin büyük ortağı Gavo'nun aşırı güven, sevgi ve saygısını kazanan Teranüs'ün, diğer ortak Mösyö Minar'ın eşiyle ilişkisi ve ayrıca şirketin ismini kendi menfaati için kullanarak ikinci bir kadınla gizli münasebetleri de ilişkileri daha karmaşık hale getirir.

Gavo'nun, en büyüğünün henüz on sekiz yaşında olan kızlarının aynı sosyal sınıf içinde birer sevgililerinin olması ve bu durumdan babalarının hiç haberdar olmaması, hâdisenin cereyanına farklı bir boyut katar. Kızların, babalarını oyalamak maksadıyla buldukları, üçünün birden Teranüs'e varma isteğini dile getirmeleri oyunun gidişatını belirleyen önemli kurgulardır.

Gavo, Minar ve Şürekâsı, fertten aileye, aileden cemiyete katmanlar arasındaki kopuklukların realist bir şekilde kaleme alındığı bir eserdir. Modern çağın getirdiği en büyük felâketlerden biri, şüphesiz, kalabalıklar içinde yalnızlaşan ferdin dramıdır. Oyunda bu durumun somut örneği olan Minar'ın eşi Madam Elvir, ârafta kalmış bir hâldedir. O, varlık içinde yokluğa mahkûm olmuş ferdin temsilcisi gibidir.

Dekor

*Gavo, Minar ve Şürekâsı'*nda olay, pamuk alım satımıyla iştigal eden bir işletmede geçer. Perde açılmadan önce dekorla ilgili bilgi verilir. Verilen bilgilerden hareketle ilk perdenin dekoru şu şekilde tanzim edilir:

> *"Bir büyük salon - ikinci kulislerde karşılıklı kapılar - köşelerde kezalik iki kapı - karşısında bir pencere ile balkon - sol tarafta bir yazıhane ile üç sandalye - karşıda pencerenin iki yanında koltuk, sağ tarafında sandalyeler bulunur."(s.1)*

Oyunda, ikinci ve üçüncü perdede de dekor aynı olup seyirci/okuyucu şöyle bilgilendirilir:

> *"Gavo, Minar ve Şürekâsı Kumpanyasının iş mahallidir - tiyatronun gerisinde üç kapı. Orta kapı iki kanatlı. Sağda ve solda birinci ve üçüncü plânlarda kapılar - birinci plândaki kapılar tiyatronun üzerine açılır - sağ tarafta bir kütüphane ile yazı masası ve bir koltuk - sol tarafta defter koyacak yazıhaneli bir kasa - yazıhanenin üzerinde açık bir defter - sol tarafa doğru ileride bir sandalye - orta kapının iki tarafında birer*

sandalye - duvarlarda fiyat cetvelleri makine resimleri ve emsali levhalar - gerilerdeki kapılardan görünür uzakta bir fabrika."(s.27-28)

Oyundaki hâdiseler, kapalı mekânlarda cereyan etmesi sebebiyle herhangi bir harici mekânın dekoruna yer verilmez. Anlatı metninde mekân olarak varlığından bahsedilen bahçe ve gizli merdivenle ilgili, herhangi bir bilgi veya tasvire rastlanmaz.

Gavo, Minar ve Şürekâsı, bir fabrikada vuku bulan hâdiseler üzerine kurgulanmıştır. Mekân olarak bir şehirde bulunan fabrikanın hangi şehirde, şehir içinde hangi muhitte bulunduğu, muhitte herhangi şekilde belirgin bir özelliği ile ilgili bilgiye rastlanmaz. Yazarın bir Fransız olmasından hareketle oyunun Fransa'da ve yerleşim yeri olarak da şehirde geçtiğini söylemek mümkün. Fakat hangi şehir, kasaba veya mıntıka olduğu kesin olarak belli değildir. Anlatı metninde, Gavo'nun kızlarının halalarını görmek maksadıyla Havre şehrine gittikleri ifade edilirken şehirle ilgili herhangi bir bilgi ve tasvire rastlanmaz.

Zaman

Oyun, Gavo, Minar ve Şürekâsı Ticaret Kumpanyası çalışanlarından Teranüt'ün, açık pencereden asker sevgilisine eliyle buse gönderdiği sahneyle başlar. Teranüt, asker sevgilisine her akşam saat sekizde gizli merdivenin olduğu yere gelmesini söyler. Ancak bu anı açıkça ifade eden bir zaman kavramı yer almaz. Beşinci, altıncı sahnelerde Gavo'nun kızlarının pencerede durarak, caddede kalabalık bir şekilde giden askerleri seyr etmeleri, vaktin gündüz olduğu kanaatini uyandırır.

Gavo, Minar ve Şürekâsı Ticaret Kumpanyası, sahipleri Gavo ve Minar'ın ifadelerine göre, 1843 veya 1844'te kurulmuştur. Oyunun anlatı metninde, şirketin kurulduğu zaman üzerinden yirmi beş yıl geçtiği dile getirilmekte olup bu da 1868 veya 1869'a tekabül etmektedir. (s.6)

Gavo'nun kızları, ise babalarının düşüncesinden vazgeçmeyeceğini bildiklerinden, onun fikrini değiştirmek için halalarından destek almayı amaçlarlar. Babalarını oyalamak maksadıyla zaman kazanmaya yönelik fikirlerini

gerçekleştirmek isterler. Sadece yirmi saatlik bir zamanları vardır. Kızlar, gece vakti gizlice, halalarının yaşadığı Havre şehrine giderler. İşletmeyle ailenin yaşadığı mekân âdeta iç içe olduğundan ve Gavo, Minar ve Şürekâsı Ticaret Kumpanyası'nda yeni çalışmaya başlayan Teodor'un, o günlerde basında ve halk arasında ismi sıkça zikredilen katil Moris, olabileceği kanaati hâsıl olduğundan çok uzun bir gece geçirirler.

Üçüncü perdede zaman şafak vaktidir. Oyundaki yanlış anlamaların, karışıklıkların, beklentilerin çoğunun cevabını bulduğu bir gecenin sabahı olur. Kesin tarihlerin bulunmadığı, zaman diliminin net olmadığı, sadece soruların cevap beklediği mahdut bir vakit ile oyun neticelenir.

Kişiler

Gavo, Minar ve Şürekâsı yazarı, yeni karakter ve tipler yaratma yerine oyun kişilerini her cemiyette var olanlarla oluşturur.

Gavo (Gavout), ticarethanenin büyük ortağıdır. Kendi deyimiyle "nur damlası gibi üç kızı" vardır. Kendine olan güveni üst seviyede biridir. Hâdiselerin mahiyetini anlamadan hüküm verir. Ataerkil ailede baba tipinin bütün özelliklerini taşır. Ailesini, şirketini ve çalışanlarını kendi gibi düşünmeye, inanmaya yönlendirmek ister. Gavo'ya göre büyük adamlığın ölçüsü şudur: *"Büyük adam ile büyük servet ikisi bir demektir."*(s.6) Mebus olup meclis kürsüsünde özellikle pamuk üreticilerinin sorunlarını dilegetirmek ister.

Gavo, işini hayatına göre değil, hayatını işine göre tanzim edecek şekilde yaşar. Kendi deyimiyle dünyaya işiyle uğraşmak için gelmiştir. Kızlarının evliliğini de şahsî fikri ve işlerinin iktisadî selâmeti istikametinde tanzim etme gayretindedir. Bir yandan her şeyin istediği gibi olmasını arzu ederken, diğer yandan da mazide yaptığı yanlışların diyetini ödemeye hazır, dürüst bir kişilik olarak görünür. Geçmişiyle hesaplaşırken hatalarından utanır; ancak asla inkâr yoluna gitmez. İyi bir vatansever olup vatandaş olarak vazifelerini ifa mesuliyetinin farkındadır.

Gavo, oyunun sonunda, başta çok sevip inandığı Teranüs olmak üzere, Teodor (Ğudar) ve diğerleri ile ilgili kanaatlerinin tam tersi ile yüz yüze kalır. Olanlar karşısında büyük hayâl kırıklıkları yaşar.

Mösyö Teranüs (Terence Plumault); Gavo, Minar ve Şürekâsı Ticaret Kumpanyası'nda çalışır. Çiçekçi Klara isimli bir kızla ilişki yaşamış ve ondan bir bebek sahibi olmuştur. Patronu Mösyö Minar'ın karısı Madam Minar'la da gayrimeşru ilişki yaşamaktadır. İşyerinde mesai arkadaşı olan Teranüt'ten de bedenî arzuları istikametinde yararlanmak ister. Kendini, patronu Gavo'ya olduğundan farklı gösterip onun güvenini kazanmayı başarır. Özellikle kızların halalarına gittiği gece gördüklerini çarpıtarak anlatıp açıkça yalan söyler. Teranüt'ün ifadesine göre o, "riyakâr" biridir.

Madam Elvir Minar, Mösyö Minar'ın, otuz yedi yaşındaki eşidir. Teranüs ile gayrimeşru ilişki yaşamaktadır. Özellikle fizikî olarak güçlü erkeklere karşı hayranlık ve gizli bir zaaf içerisindedir. Ataerkil toplum düzenine isyan eder ve kadının cemiyet içindeki fert olabilme çabasını sorgulayan bir tavır gösterir. Madam Elvir'e göre, kadınlar da erkeklerin yaptığı her şeyi yapmaya muktedirdirler. *Gavo, Minar ve Şürekâsı* oyununda, Madam Elvir'in dilinden On Dokuzuncu yüzyıl Fransa'sında kadının cemiyet içindeki konumu hakkında, okuyucuya / seyirciye ışık tutulur.

Madam Elvir Minar, oyunun son perdesinde Teranüs ile ilgili bildiği çoğu şeyin yanlışlığını fark ederek erkekler arasında en iyi ve doğru kişinin eşi Mösyö Minar olduğu kanaatine varır. Yazarın Madam Elvir'in şahsında ebeveynlere vermek istediği mesaj, mutluluğu dışarıdan değil ailenin içinde aramak gerektiğidir.

Mösyö Minar (Minard); Madam Elvir'in eşi ve Gavo, Minar Şürekâsı Ticaret Kumpanyası'nda Gavo'nun ortağıdır. Pasif bir kişiliğe sahiptir. Etrafında cereyan eden çoğu şeyin farkında olmayan, aynı çatı altında yaşadığı zevcesinin hayatından dahi bîhaber olan bir kişidir.

Teodor (Theodore), kendini yalnızlığa bırakmak isteyen, yanında Kukut isimli bir baykuş taşıyan bir kişidir. Oğuz Atay'ın "*Tutunamayanlar*" ına benzer bir hayat hikâyesine benzer bir hayat hikâyesi vardır. Önce acınan, sonra korkulan ve nihayetinde Madam Elvir'i maruz kaldığı bir kazada anında müdahale ederek kurtaran kişi olduğu anlaşılınca hayranlık duyulan bir kişi olarak tasvir edilir. Tek arzusu, bir iş ve sessiz kalabileceği bir odadan ibarettir.

Tevanüt (Toinette), Gavo, Minar Şürekâsı Ticaret Kumpanyası'nda çalışmaktadır.

Anjel (Angele), Mösyö Gavo'nun 18 yaşındaki en büyük kızı, Mösyö Hektor du Filavanekur (Hector de Flavancourt) diye birinin sevgilisidir. Babası Gavo'nun tarifine göre "biraz havai" biridir.

Selest (Celeste), Mösyö Gavo'nun 17 yaşındaki ortanca kızı, Mösyö Alberik du Şatoponsak'ın (Monsieur Alberic de Chateauponsac) sevgilisidir. Babası Gavo'nun ifadesine göre, "sağlam fikirli" biridir.

Kolomb (Colombe), Mösyö Gavo'nun 16 yaşındaki küçük kızı, Mösyö Filkran dö Rokambrik'in (Monsieur Fulcrand de Rocambrique) sevgilisidir. Baba Gavo'nun nazarında "hafif mizaçlı" biridir.

Çiçekçi kız Klara, Madam Karolin Gavo, Madam Bonifas (Boniface), katil Moris (Maurice) anlatı metninde sadece isimleri geçen kişilerdir.

Olay Örgüsü

Oyun olaya dayalı metinlerdeki plâna sadık bir yapıyla kurgulanır. *Gavo, Minar ve Şürekâsı* oyununun serim bölümü, Tevanüt'ün pencereden yolda geçen jandarmaya buseler göndermesini gören ve onu takip edip bahçeye giden Teranüs tarafından gizli merdivende sıkıştırılmasıyla başlar. Tevanüt, Teranüs'ün çiçekçi kız Klara ve Madam Minar ile münasebetlerini dile getirerek onun saldırılarını geri püskürtür. Oyunun serim bölümünde Gavo'nun kızlarından birini başkâtip Teranüs'e verme isteği, çatışma ve düğüme neden olabilecek bir diğer hâdisenin evvelini teşkil eder. Oyundaki ilk çatışma ve ilk düğüm Gavo'nun kızlarından birini başkâtip Teranüs'le evlendirme fikriyle meydana gelir. Baba, kızlarının askerlere ilgilerinin olduğunu ilk defa duyar. Baba ile kızlarının fikir ayrılıkları çatışmayı doğururken çözüm yolunda nasıl bir gelişme yaşanacağı ise düğümü meydana getirir. Oyundaki düğümün gücünü ve oyunun aksiyonunu artıran bir kurgulama ise Gavo'nun, kızlarına karar vermeleri için yirmi saat süre vermesidir.

Kızlar, babalarına karşı zaman kazanma ve kötü akıbetlerini ertelemek için hepsi birden Teranüs'e varmak istediklerini söylerler. Bu, oyundaki yeni bir düğüm olarak görülebilir.

Oyundaki bir diğer düğüm ise Madam Elvir'in eve dönmesi, Teranüs'ün Gavo'nun kızlarıyla evlenebileceğine şahit olması ve bu duruma Teranüs'ün menfî

bir tepki vermemesidir. Oyunun bu kısmında cereyan eden hâdiseler; baba ile kızları, Teranüs ile Madam Elvir Minar hattâ Gavo'nun kızları ile Madam Elvir Minar arasında çatışmalara sebep olacak niteliktedir.

Oyundaki bir diğer düğüm ise işletmeye gelen bir mektuptur. Mektupta bir çocuktan bahsedilmektedir. Mektubun muhatabının isim olarak belli olmaması, şirkete hitaben yazılmasından dolayı hem Gavo hem Minar mektubu ve dolayısıyla bahsedilen çocuğu, sahiplenme mecburiyetini hissederler. Mektupta bahsedilen çocukla ilgili muammalar henüz çözülmemişken Teodor çıkagelir. Teodor'un gelişi düğüm içinde düğüm oluşturur. Zira Teodor'un kim olduğu meçhuldür. Kızların halalarına telgraf göndermek için Teodor'dan yardım istemeleri, çözümün nasıl olacağı ile ilgili okuyucunun/seyircinin zihninde çeşitli sorular oluşturur.

Düğümlerin art arda gelmesi, kişilerin hâdiseler hakkında herhangi bir fikir beyan etmemeleri, merak unsurunu arttıran ve oyunu güçlendiren özellikler olarak dikkat çeker.

Teodor, önce Teranüt'e sonra kızlara bir papağanının varlığından bahseder. Burada da bir düğüm vardır. Kokot (Cocoite) isimli papağanla Teodor, oyunun akışına ve oyundaki kişiler arasındaki münasebetlere nasıl etki edeceği yine bir merak konusu ve bir düğümdür.

Gavo ile Minar'ın tedirgin bir şekilde Teodor'u Madam Elvir'le tanıştırmak istemeleri, gençlikte işledikleri bir günahla yüzleşmek istemeleri, kalender bir davranış olarak görülebilir. Ancak aksiyonu, düğüm ve çatışması çok zengin olan oyunda böylece yeni bir düğüm daha atılmış olur. Çünkü Madam Elvir, Teodor'un meşhur katil Moris olduğunu iddia etmektedir.

Teodor'a "çocuğum" diye sahip çıkan Gavo ile Minar'ın bütün duyguları alt üst olur. Her şeye rağmen Teodor'u suçlamak, dışlamak yerine ona yardım etmeyi tercih etmeleri, erdemli bir davranış olarak görülebilir. Teodor'un suçlu olduğuna kanaat getiren Gavo ile Minar, onun kaçmasına imkân oluşturmaya çalışırlar ve masasının üzerine yol harçlığı olarak para bırakırlar. Ancak Gavo ile Minar'ın masanın üzerine bıraktıkları harçlığı ve Havre şimendiferinin kalkış saatiyle ilgili mektubu, Gavo'nun kızları alırlar ve mektupta yazan saatte şimendiferle halalarının geleceğini zannederler. Yazılan mektubun muhatabına ulaşmaması yüzünden Gavo ve Minar'ın plânı alt üst olur. Onların masaya bıraktığı kâğıdı kızlar alır ve gizli

merdivenden inip bahçe kapısından çıkarak halalarını karşılamaya giderler. Kapının sesine ellerinde şamdanlarla gelen Gavo ile Minar, kızların halası Madam Karolin Gavo'dan kızlara hitaben yazılan telgraftaki: *"Ne olursa olsun bir adam babasının yanında ayrılmamalıdır."* cümlesini Teodor'un annesine ait diye düşünürler.

Oyundaki düğümlerin çokluğu ve çeşitliliği okuyucuda/seyircide merakı son haddine çıkarır. Oyunda yer alan hemen herkes, geceyi kaybolan kızların akıbetini düşünerek ayakta geçirir. Halalarına gidip dönen kızları içeri alan Tevanüt, onları gizlice odalarına gönderir. Diğer taraftan Teodor'a da hamilik yapan Tevanüt'le aynı emelde olan Madam Elvir'in plânları çatışır. Teodor'un hem suçlu hem de eşinin oğlu olabileceğine kanaat getiren Madam Elvir, ona yardımcı olup özgürlüğüne kavuşturmak ister. Bunu yaparken kendisinin de insiyatif alabileceğini, erkekler gibi güçlü olduğunu göstermek ister. Tam bunları yaptığı sırada oyundaki düğümler tek tek çözülmeye başlar.

Teodor, kendisini bulunduğu karanlık odadan çıkarıp kaçırmaya çalışan Madam Elvir'e onu sevdiğini söyler. Ancak Madam Elvir, kendisinin Teodor'un babası Mösyö Minar'ın karısı olduğunu söyler. Teodor bu duruma karşı çıkar ve asıl babasının kim olduğunu açıklar. Teodor'un Moris değil Gudar (Theodore Goudard) olduğu ve öldürülen kişinin ise Gudar değil Moris olduğu anlaşılır. Madam Elvir'le Teodor Gudar arasında bu diyalog devam ederken Teranüt yeni bir mektup ile sahneye gelir. Mektup, Teranüs'ün gayrimeşru ilişki yaşadığı çiçekçi Klara'dan gelir. Ayrıca mektupla beraber Teranüs'e bir de çocuk gönderilir.

Oyunun çözüm bölümünde Teranüs ve Teodor ile ilgili bütün bilinmeyenlerin bilinir hâle geldiği anlarda herkes büyük bir heyecan içinde, olup bitenlerin şaşkınlığını yaşar. Yaptığı hilelerin, riyâların ve söylediği yalanların ortaya çıktığını gören Teranüs, oracıktan sıvışmak ister. Ancak Gavo, tablodaki bütün eksiklerin yerini alıncaya kadar beklemesini söyler. Nihayetinde hayâl kırıklığına uğrayan Gavo ve Madam Elvir, uçurumun kıyısından döndüklerini fark ederek sevinirler. Kızlar ise süvari askeri sevgililerini selâmlamak üzere pencerelere koşarlar.

Konuşma Örgüsü

Gavo, Minar ve Şürekâsı oyununda konuşma örgüsünün büyük kısmı; yanlış anlamalar, önyargılar, kalıplaşmış ifadeler ve küçük polemiklerle kurgulanmıştır. Bu oluşum, kısa cümlelerle anlatılmıştır.

Yazarın, trükleri oyunun geneline yayarak okuyucunun/seyircinin dikkatini uyanık tutmayı amaçladığı görülür. Serim bölümünde atılan düğümlerin çözümüyle ilgili herhangi bir ipucunun sezdirilmemesi, çatışmaların sıklığı, oyunun yapı olarak güçlü olmasını sağlamıştır.

Tanzimat döneminde bazen basılmış eserler bazen de baskısı yapılmamış, fakat yazma bir metin olarak tiyatroda sahnelenmiş bir eserle ilgili olarak zaptiyeye veya Bab-ı Âli'ye değişik gerekçelerle jurnaller verildiği görülmüştür. Metin And'a göre yasaklamalardaki gerekçeler şunlardır:

> *"Âdab-ı İslâmiyeye mugayir ve ahlâk-ı hamîdeyi muhil muaşaka-i müfriteyi musavver", "âdâd-i milliyeye mugayir", "fesad-ı ahlâka hâdim", "siyasetçe mahzurdan gayr-i salim bazı mevadd-i müctenibesi olduğundan", "icrası siyaseten caiz olmadığından", "münderecatı hurafat ve hezeyandan ibaret olup", "hezeyan kabilinden olup", "mütercimi talebe olduğundan", "imlâsı serapa yanlış olduğundan", "peygamberan-ı ızam hazeratını taklid-i harekâtına müteallik olup dinen icrası caiz olmadığı", "bazı cinayatı havi olduğundan", "mahzurdan salim olmadığı…"*[334]

Âli Bey tarafından çeviri yoluyla Türk edebiyatı muhitine kazandırılan oyun, muhtevasındaki sorunlu addedilen kısımlarından dolayı resmî çevrelerce hoş karşılanmaz. Yazarın, hem *Gavo, Minar ve Şürekâsı* hem de *Çıngırak* başta olmak üzere bazı eserleri yukarıda belirtilen hususlara aykırı olduğu gerekçesiyle peyderpey cezalandırmalara, bazen de tamamen yasaklanmalara maruz kalır.[335]

---

[334] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*…, s.250.
[335] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*…, s.251.

Ancak Âli Bey'in en kudretli yönlerinden biri, olan dili kullanma kabiliyetidir. Türk dilinin bütün zenginliklerini eserlerine katma becerisi, çeviri olmasına rağmen bu oyununda da görülür:

> *"Ağzını kedi mi yuttu. Su götürecek yeri yok. Tatar ağa yayan kaldın. Iyalına ihtiyarlık mayası gibi gençlik tortusu getirdin. Ahlâksızlık mezbelesinde gül toplama. Yere bakar can yakar. Keçeyi sudan kurtarmak. Seni Allah'ın emriyle… Allah'a ısmarladık! Uğurlar olsun! Keçemizi sudan kurtardık. Kudibet gibi. Karolin Laz değil. Alık alık bakmak. Ufağımı tefeğimi getireceğim. Hasılat-ı safiye, hasılat-ı gayrisafiye…"*

Âli Bey'in, *Gavo, Minar ve Şürekâsı* oyununu hangi sebeple tercih edip çevirdiği ile ilgili olarak döneminin tiyatro anlayışına bakmak gerekir. Türk tiyatrosunun henüz temellerinin atıldığı yıllarda telif, tercüme ve uyarlama eserlerde nitelik de önemsenmekle beraber, bazen sadece sahneyi doldurma, günü kurtarma amacıyla eserler vücuda getirilmiştir. Yazar, mizahî kişiliğinden dolayı, çoğu eserinde sadece gülme ve güldürmeyi esas almış çok tafsilâtlı tenkit ve tahlillere girmemiştir.

3.2.2. Diğer Eserleri

3.2.2.1. Seyyâreler

Edebiyat eserleri arasında önemli bir hacme sahip olan anlatmaya bağlı türlerden masal, destan, efsane, fabl, hikâye, roman… vs. kurgusu yönüyle olay, kişi, zaman ve mekân gibi ana yapı unsurlarıyla şekillenir. Bu türler çoğunlukla bir ana olay ve onun etrafında gelişen yardımcı olaylar üzerine kurgulanır. Her yazarın kendi üslubuna uygun bir şekilde, yapı unsurlarıyla eserini bir tanzim ediş tarzı vardır. Eserin anlatımının sağlam bir düzlem üzerine oturtulması yazarın edebî kuvvetini ortaya koyan önemli göstergelerden biridir.

Eserin Tanıtımı / Kurgu

Edebiyat camiasında tiyatrolarıyla tanınan Âli Bey, baskısı ölümünden sonra yapılan ve hacim olarak küçük, fakat muhteva olarak önemli addedilen *Seyyâreler*[336] isimli eserini kaleme alır. *Seyyâreler,* Âli Bey'in bu edebî mitolojik hikâye denilebilecek türden bir eseridir. Kitabın basılış süreci ve evveliyatı ile ilgili bilgiler, Âli Bey'in eserin müsveddelerini teslim ettiği kişi olan ve eserin mukaddimesini de yazdığı anlaşılan Ali Muzaffer isimli zatın kaleminden öğrenilmektedir.[337]

Seyyâreler, Âli Bey'in vefat ettiği 1899 (Hicrî 1315) yılı içinde, fakat onun vefatından sonra, Mısır'da Kanun-ı Esâsî matbaasında basılmıştır. Eser, Ali Muzaffer isimli bir zatın yazmış olduğu mukaddime ile başlar:

> *"İstanbul'da bir gün Duyûn-ı Umumiye idaresinde işlerimle meşgulken, Direktör merhum Âli Bey çağırttı.*
>
> *Ne yazsa evvel mutlaka bu muharrir-i âcize göstermek gibi bir ehil - perverlikte bulunan müşarünileyhin bu defa da mutlaka yeni bir eser-i nefis irae edeceğini anladım. Filhakika yanına girer girmez elime bir*

[336] Âli Bey, *Seyyâreler*, Kanun-ı Esasî Matbaası, Mısır Hicrî 1315 (Milâdî 1899), 31 s. Alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.

[337] Arapça kökenli seyyâre kelimesinin etimolojik yapısı ise *"Seyyâre (سیاره) i. (Ar. seyyâr'dan seyyâre) astro. Gezegen. Karşıtı: Sâbite."*şeklindedir. İlhan Ayverdi, *age*., s.2802.

kâğıt tutuşturarak: "Oku, ama hızlı oku da ben de işiteyim." dedi. Makale şeklindeki yazının "Bir varmış bir yokmuş!" diye başladığını görünce müteaccibâne yüzüne baktım. "Ne bakıyorsun? Şevket-meâb efendimizin bu aralık geceleri uykuları kaçıyormuş da belki uyumalarına yardımı olur diye bir masal yazmak istedim. Hele sen oku!" dedi. Yunan-ı kadîm mabudu (Jüpiter) tarafından esbab-ı saadet satmak üzere rû-yı zemine seyyâreler sevkine ait bulunan makalenin birazını okur okumaz, bilâ-ihtiyar kahkahayı salıverdim. Müşarünileyh dahi kendini zapt edemeyip birçok gülüşüldü. Seyyârât-ı seb'anın satmak istedikleri "iffet ve istikamet", "zekâ ve fetânet ", "namus ve haysiyet", gibi şeylerin yeryüzünde bil-külliye revaç bulamayacakları bir memleket, olsa olsa darü'l-hilafetü'l-aliyye olacağını kestirip "Galiba efendimiz İstanbul'un hâlini tasvir buyurmuşlar!"dedim. Müşarünileyhin cevaben: "Ha şunu bileydin! Olay ben eski İstanbul dedim, hattâ hasb-ez zaman uğraşmağa lüzum kalmamak için de ahbaba tebliğ etmek istediğim suretlerine başka bir şehir ismi koyacağım. Lakin bu nokta hatırında kalsın da şayet ileride bu eserimi neşredecek olur isen, onda

"İstanbul" ismini vaz et! Dedi.

Sonra bu Seyyâreler makalesinin müsveddesini dahi bana ihda etti.

İşte şu şekilde tab'ına muvaffak olduğumuz eser o müsveddeden müteşekkildir.

Doğrusu bu eser fikr-i icad ile yazılmış ve bihakkın mucidâne düşünülmüş bir şey olup, müellif-i âli tebârinin enfes-i âsârı addolunsa şâyestedir. Hiç olmazsa "tûl-i ömr" vesaire gibi suya sabuna dokunmayıp sırf mizahtan ibaret bulunan parçalarının olsun "marifet" risalesine dercine müsaade olunmasını Encümen-i Teftiş ve Muayene'den rica eylediğimde müsaade olunmadıktan başka ondan sonra vesveseleri atarak Âli Bey'in hiçbir eserine de müsaade edilmedi!

Hamdolsun Encümen-i Teftiş ve Muayene'nin dest-i gaddarından halâs olarak, Mısır'da şunu neşredebildik.

Bu vesileyle de müşarünileyhin ruhuna Fatiha-hân olmağı vecâibten addeyledim.(s.2-5)"

Seyyâreler, mukaddimesiyle birlikte otuz bir sayfadan oluşmaktadır. Mukaddime beş sayfa olup hacim olarak küçük olan eserin önemli bir kısmını teşkil etmektedir. Eser, "*Bir varmış, bir yokmuş*."şeklinde kısa bir masal tekerlemesi ile başlar.(s.6) Yazının şekli ile muhtevasının farklı olduğunu gören Ali Muzaffer'in, Âli Bey'in yüzüne bakması üzerine yazar: *"Ne bakıyorsun? Şevket-meâb efendimizin bu aralık geceleri uykuları kaçıyormuş da belki uyumalarına yardımı olur diye bir masal yazmak istedim. Hele sen oku!"* diyerek eserinin türünü bizzat söylemiş olur. Bilindiği gibi, tekerlemeler edebî tür olarak daha ziyade masalların başında kullanılır.[338] Ancak Âli Bey, *Seyyâreler*'i bir masal gibi tekerlemeyle başlatsa da, tematik yapısı, masaldan bir hayli farklı vermek istediği fikir ise masaldan tamamen uzaktır. Yazar, eserini mitolojiden beslenen bir kurmaca hikâye (masal) şekliyle vücuda getirir.

Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*'inde "*Mizah ve Hiciv*" başlığı altında Âli Bey'in eserini, onun mizahî kişiliği ve Türk mizahındaki yeriyle birlikte değerlendirir:

> *"Ziya Paşa'dan sonra tamamıyla modern bir mizah anlayışına sahip bulunan Direktör Âli Bey'in de bu alanda müstesna bir mevkii vardır. İlk Türk mizah gazetesi Diyojen'deki yazıları ile ilk denemelerini yapan Âli Bey'in bu türde iki eseri basılmıştır: Lehçetü'l-Hakaayık (1896), Seyyâreler (1899). Her ikisi de Türk mizah edebiyatında kendi çeşitlerinin ilk örnekleri olan bu eserlerden birincisi, üç yüz elli kadar kelimenin ve tamlamanın sözlüklerde ifade edilmeyen fakat hayatta yer bulan bazı anlamlarını zarif esprilerle anlatır. Bu küçücük eser, Türkçenin ilk mizahî sözlüğü olmak vasfını da taşır. Konusunu Yunan mitolojisinden alan ikinci eser ise, en büyük tanrı Jüpiter'in günün birinde, "insanları mutlu etmek" hevesine düşerek, Yedi Gezegen'i*

[338] Tekerleme: a. 1. Tekerlemek işi. 2. Çoğunlukla basmakalıp söz. *3. ed.* Çoğunlukla, masalların genellikle başında bulunan kafiyeli giriş sözler. 4. Birbiriyle uyumlu hazır söz kalıbı. 5. *ed.* Saz şairleri arasında yapılan deyiş yarışı. 6. *tiy.* Orta oyununda, özellikle Kavuklu'nun kullandığı sözler. *Türkçe Sözlük, 2.Cilt*..., s.2171.

temsil eden tanrıçaları, mutluluğu sağlayan başlıca unsurları insanlara satmak için dünyaya göndermesinin kısa hikâyesidir. Jüpiter'in tam bir başarısızlıkla sona eren, insanların mutluluğa erişemeyeceklerini ve bu erişmeyi engelleyen sebepleri gösteren bu denemesini bir masal atmosferi içinde anlatan eser, gerek fikrî muhtevaca ve gerekse insan ruhunu çok realist, çok esprili ve zarif bir şekilde tahlil bakımından son derecede başarılıdır."[339]

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Kenan Akyüz, *Seyyâreler*'in türünü kısa hikâye olarak tespit eder.

Âli Bey'in iki eserini yayınlayan Mustafa Yücel, *Seyyâreler*'i fantastik masal olarak adlandırır.[340] Tanzimat dönemi Türk edebiyatı hem şekil hem de muhteva olarak Batı edebiyatının ve kültürünün çok kapsamlı bir şekilde tesiri altındadır. Türk edebiyatçıları Tanzimat'tan itibaren Batı edebiyatını tanırken bu kapsamda Batı mitolojisini de tanır ve onun unsurlarını kendi eserlerine bir şekilde taşırlar. Fakat bu değişiklik, ne kültürel ne de sanat anlayışında eskiye karşı bir reddiye olmayıp var olanın yanına yeniyi ilâve etme diye telakki edilebilir: "*Eski*" ile birlikte "*yeni*". Bu hâlin, Tanzimat devrinde başta edebiyatta olmak üzere toplum hayatının her safhasında "*ikilik*" e sebep olduğunda birçok araştırmacı ve münevver hemfikirdir. Tanpınar bu hâli şöyle ifade eder:

"1839'dan sonraki devrin bir hususiliği de memlekette gittikçe kuvvetini arttıran bir ikiliği doğurması, onun manzara ve ruh bütünlüğünü kırmasıdır. Bugün bile halk dilinde ve hattâ fikir hayatında o eski zamanlardan kalan "alafranga" ve "alaturka" (mûsikide olduğu gibi), "eski" ve "yeni" (zihniyet meselelerinde) tâbirleriyle ifâde edilen bu ikilik realitesi Tanzimat'ın en büyük fatalitesidir."[341]

---

[339] Kenan Akyüz, *age.*, s.83.
[340] Âli Bey, *Ayyar Hamza-Kokona Yatıyor*, Editör: Mustafa Yücel…, s.7.
[341] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi…*, s. 136.

Mitoloji, başta sanat ve edebiyat eserleri olmak üzere bir dönemin, bir çağın ve bir milletin zihniyetini yansıtan en güçlü unsurlardan biridir. Sosyolojik anlamda bir toplumla ilgili değer yargılarına ulaşabilmede sarih ipuçları verebilmektedir. Toplumla ilgili elde edilen ipuçları, sanat eserlerindeki ana temalardan o toplumun sosyal ve hattâ siyasi hayatına kadar cemiyeti çok yönlü tanıma imkânı verir. Âli Bey *Seyyâreler*'de, hem devrinin cemiyet hayatını hem de edebî hayatını aksettirmektedir. Âli Bey, bu mitolojik hikâyede özellikle cemiyet hayatındaki yozlaşmayı, değer yargılarının cemiyet hafızasında erozyona uğramasını, hattâ bazen kökten yok olmasını edebî bir mizah üslûbu ile kaleme alır.

Âli Bey'in *Seyyâreler*'i kaleme alış macerasını Ali Muzaffer yazmış olduğu mukaddimede şöyle ifade etmektedir:

> "*Makale şeklindeki yazının "Bir varmış bir yokmuş!" diye başladığını görünce müteaccibâne yüzüne baktım. "Ne bakıyorsun? Şevket-meâb efendimizin bu aralık geceleri uykuları kaçıyormuş da belki uyumalarına yardımı olur diye bir masal yazmak istedim."*[342]

Seyyâreler bu mukaddimeden hareketle değerlendirildiğinde "*kurmaca*"[343] bir metindir. Mukaddime, eserle birlikte değerlendirildiğinde eseri bir "*üstkurmaca*" metin olarak da kabul etmek mümkündür. Üstkurmaca tekniğinde, yazarın metin içinde eserini nasıl yazdığı ile ilgili olarak bilgi verdiği görülmektedir. Bu mahiyetteki eserler bazen "*kurmacanın kurmacası*" diye nitelenmektedir. Hattâ bu durumu Nazan Bekiroğlu "*öykünün öyküsü*" şeklinde isimlendirir:

> "*Bir yandan benim yazıcı kimliğimin kişisel tercihleri, bir yandan da post-modernitenin bariz teklifleri ve kışkırtıcılıkları arasında yer alan problematik, benim yazımın temel temalerinden birisini yazının macerai,*

[342] Âli Bey, *Seyyâreler…*, s.2.

[343] Kurmaca: "Fiktif, itibari. Gerçek olmayan ancak gerçekmiş gibi, yaşanmış gibi varsayılıp/tasavvur edilip üretilerek okura sunulan olay ve olgular. Genellikle hikâye, roman ve destanda karşımıza çıkan kurgulamada, yaşanan hayattan alman malzemeler işlenerek, değiştirilip ayıklanarak bir bakıma "düşsel bir gerçekliğe dönüştürülerek" ya da zihinde tasavvur edilen şekilleriyle kullanılırlar. Edebiyat ve diğer alanlarda yazılan kitaplar, içerikleri bakımından sınıflandırılırken iki büyük kümeye ayrılırlar: 1-Kurmaca olanlar (fiktif, 2- Kurmaca olmayanlar (non-fiktif). Roman, hikâye, masal, halk hikâyesi, destan türünden eserler birinci grupta yer alırken, hatıra, tarih, biyografi, gezi yazısı, vd. türler ikinci grupta yer alır." Turan Karataş, *age.*, s.256.

öykünün öyküsü olarak temellendirdi. Bu, Nun Masalları'nda da böyleydi."[344]

Âli Bey, eserini kurgularken "*esâtîr-i evvelîn*" terkibini kullanır. Fakat hem bu terkip ve hem de telmihte bulunulan âlem eserin tür olarak tespitinde önemli ipuçları verir. Elde edilen ipuçlarından hareketle eserin türüne "mitolojik bir hikâye" demek mümkündür. Âli Bey eserde:

"Seyyâreler lazım gelen levazım-ı seferiyelerini tedarik ve satmağa memur oldukları emtiayı semavât deposundan muntazam sandıklar derununda olduğu halde ahz ederek küre-i arzda büyük bir şehre… meselâ İstanbul'a inerler." (s.9.) der.

Yazar, eserinde İstanbul ile ilgili şu açıklayıcı notu da ilâve eder: "*İstitrat: Bu İstanbul bizim İstanbul zannolunmasın. Bizimki o tarihte henüz bina olunmamıştı. Esatir zamanındaki İstanbul'dur."*(s.9) Bu cümle ve sarf edilen bu not, kurmaca metinlere özgü olan; yazarın araya girme, açıklama yapma metoduyla örtüşen bir tavırdır.

Seyyâreler, rakamlarla bölümlere ayrılmamış olsa da olayların oluşum aşamaları itibariyle üç bölümden oluşur. En büyük mabut olan Jüpiter, insanları mesut ve bahtiyar etmek gibi bir düşünceye kapılarak, bunu denizler ilâhı Neptün ve cehennem ilâhı Plüton'a açar. Akabinde düşüncesini nasıl gerçekleştireceğini zihninde tasarladıktan sonra gezegenleri huzuruna çağırarak onlara fikrini söyler. Gezegenler ona şu cevabı verir:

"*Semi'nâ ve eta'nâ!*[345] *Lakin ne satacağız?*

---

[344] Şebnem Atılgan, *"*Ben Seçimimi Kalpten Yana Koyuyorum*", E Dergisi,* (15), Haziran (2000), s.52-54.

[345]"Peygamber, Rabbi tarafından kendisine ne indirildi ise ona iman etti, müminler de. Onlardan her biri Allah'a, meleklerine, kitaplarına ve resullerine iman etti. 'O'nun resullerinden hiç birini diğerinden ayırt etmeyiz" dediler ve eklediler: 'İşittik ve itaat ettik ya Rabbenâ, affını dileriz, dönüşümüz sanadır'". *Kur'ân-ı Kerîm Türkçe Kelime Meali…*, s.48.

En büyük mabut olan Jüpiter, yedi gezegene tek tek görevlerini tebliğ ve tevdi eder. Eserin birinci kısmı bu şekilde kurgulanır. Eser, bir plân dahilinde teşekkül ettirilir. Serim bölümünde olayın konusu ve ana fikri okurun dikkatine sunulur. Burada dikkate şayan bir durum ise yazarın hikâyesinde; bir yandan "esâtîr-i evvelîn" terkibiyle ilk çağlara gönderme yaparken diğer yandan yüzyıllar sonrası Kur'ân-ı Kerîm'de geçen "*Semi'nâ ve eta'nâ*" şeklindeki bir ifadeye yer vermesidir. *Seyyâreler*, seçilen kahramanlar ve isimlerle Batı/Yunan mitolojisinden istifade edilerek şekillendirilirken, kullanılan terkip ve ifadeler bakımından Şark/İslâm mitolojisinin tesiriyle kaleme alınır. Bu tesirin ifadede vücut buluşunu: *"Jüpiter'in seyyârelere 'Haydi gidin. Şu lâhutî metalardan mümkün olduğu kadar çokça satmağa gayret edin."* (s.9) cümlesinde görmek mümkündür. Buradaki "lâhutî"[346] terimi mana ve kullanım itibariyle Şark/İslâm kültürü dâhilindedir. İnsanoğlu yüzyıllarca, başta Şark/İslâm mitolojisi olmak üzere eskilerin dimağında geniş yer tutmuş ve ilm-i tencim, ilm-i ahkâmü'n-nücûm gibi ilimler vasıtasıyla göklerdeki cisimlerden kendilerine fayda sağlama, ümit bağlama, hayâl kurma beklentileri içine girmiştir. Halk kültüründeki bu akideyi Ahmet Atilla Şentürk, *Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyâre ve Sabiteler* makalesindeki "Seyyâreler" alt başlığında şu şekilde açıklar:

> *"Eskilerin 'ilm-i ahkâmü'n-nücûm' yahut 'ilm-i tencîm' dedikleri astrolojiye göre burçlar kadar gezegenler de gökyüzündeki hareketleri ve kendilerine has özellikleriyle insanların ve hadiselerin kaderine etkili olmaktadır."*[347]

Âli Bey, bu ananevi akideyle birlikte dâhil olduğumuz Batı medeniyeti dairesinin astrolojik terimlerinden de faydalanmak suretiyle eserini vücuda getirmiştir.

---

[346] Lâhût (لاهوت) i. (Ar. lâhût < İbr.) Cenâbıhakk'ın zatına mahsus olan ilk ve en yüce âlem, Allah'ın bütün sıfat ve isimlerinin zatında mevcut olduğu, fakat sadece zâtî sıfatlarının zuhûra geldiği, fiilî sıfatlarının ise henüz zuhûr bulmadığı âlem, ulûhiyet âlemi, âlem-i lâhut. Karşıtı: Nâsut. Lâhûtî (لاهوتي)sıf. (Ar. lâhût ve nispet eki -î ile lâhûtî) lâhûta mensup, illahî. İlhan Ayverdi, *age.*, s.1866.

[347] Ahmet Atilla Şentürk, "Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyâre ve Sabiteler (Burçlar)", *Türk Dünyası Araştırmaları*, Sayı 90, Yıl 1994, s.131-179.

Maddeciliğin her türlü manevîyatçılığın önüne geçip derûni mana ve hayat anlayışının seviye kaybetmeye başladığı bir devirde, Fransız ihtilâli ve sanayi inkılâbıyla sermayenin esiri olup makinenin dişlileri arasında ezilen insanoğlu, varlıkla yokluk arasında gel-gitler yaşar. Âli Bey, insanî değerlerin sarsıldığı, sosyal hayatın binasını teşkil eden kültürel mirasın kıymetinin azalmaya başladığı bir dönemde, içinde yaşadığı topluma karşı mesuliyet duygusu olan bir aydın bir sanatçı olarak tavır almış görünmektedir. Onun bu duruşu Tanzimat dönemi sanatçılarının -özellikle birinci dönem- sanatlarını icra edişteki ana tema olan "sanat, toplum içindir" fikriyle örtüşen bir durumdur.

Hikâyedeki ana düşünce insanları mutlu etmektir. Bu bağlamda Jüpiter'in bulduğu metot, bu metodu kimlerle ve nasıl uygulayacağına karar verişi ve özellikle diğer mabutların olaya bakış açısı, ilk bölümde gözler önüne serilmeye çalışılmaktadır. Jüpiter'in hedefe ulaşmada belirlediği ve adına "*bahtiyarlık levazımı*" dediği vasıtalar soyutturlar. "*Levazım*" soyut olmasına rağmen seyyârelerin sahaya çıkıp onları somut kavramlar gibi satmaya çalışmaları, statik olarak görünen bu mefhumlara dinamik bir hâl kazandırır. Burada yazarın cemiyette gözleyip okuyucuya canlı örnekler olarak sunduğu en önemli noktalardan biri ise insanların insanî ve sosyal değerlere bilinç ve ciddiyetle sahip çıkmaları gerektiğidir. Jüpiter'in seyyâreleri satmakla vazifelendirdiği "*zekâ ve fetânet*", "*iffet ve istikamet*", "*sıhhat ve afiyet", "tûl-ı ömr*", "*namus ve haysiyet*", "*safa ve meserret*" ve "*nükûd ve servet*" gibi derin içeriklerle dolu olan değerler, devrin insanları tarafından içi boşaltılmış, anlamları zayıflatılmış, saptırılmış veya yerlerini alelâde kavramlar almıştır. Yazar insanlara tabii, sade yaşantı ile anlamlı bir ömür sürdürülebileceğini sezdirmektedir.

Jüpiter, seyyârelere "*bahtiyarlık levazımı*" diye adlandırdığı metaları tek tek tevdi ettikten sonra onları insanların içine yani cemiyete gönderir.

Birinci seyyâre lazım gelen "*levazım-ı seferiyesi"*ni tedarik edip satmakla vazifelendirildiği "*zekâ ve fetânet* "i "*semavâttaki*" muntazam sandıklardan aldıktan sonra "*küre-i arzda*" büyük bir şehre; meselâ İstanbul'a iner. Birinci seyyâre şehrin sokaklarında: "*Zekâ ve fetânet satarım! Zekâ ve fetânet alan yok mu, hem taze hem sıcak! Zekâ! Fetânet!*" diye bağırmaya başlar. Bir anda etrafı insanlarla dolar. İnsanların yaradılışında olan kendini beğenme ve kendi kendine yetme duygusu,

çoğu zaman yeniliklere ve kendini tamamlama imkânlarına kapılarını kapatmasına yol açmaktadır. Buradaki "*zekâ ve fetânet*" mefhumları birbirine yakın anlamdadırlar.[348] Birinci seyyârenin "*bahtiyarlık levazımı*"nı satmak maksadıyla sokakta attığı nidalara halk, kahkahalar atar ve hep bir ağızdan:

> *"Gazeteciler, romancılar ve tiyatro müellifleri –Ne halt eder? Bu kaltak bizi hayvan yerine mi koyuyor?"(s.10)*

Değişik sosyal tabakadan insanlar birinci seyyârenin hâline kendi seviyelerine uygun yorumlar yaparlar. Yazarın yaş, giyim, cinsiyet ve ticarî unvan gibi sosyal statülerine uygun şekilde isimlendirdiği insanlar, seyyârenin sattığı "*bahtiyarlık levazımı*"na ondan önce de seyyârenin fizikî haline bakarak duygu ve düşüncelerini dile getirirler. Bunlardan bazılarının dilinden şunlar dökülür:

> *"Genç şıklar –(Tek gözlükleriyle satılan maldan evvel seyyârenin tavır ve endam-ı dil-pesândânesine bakarak) Güzel karı ama taassup üstünde akıyor, yazık!*
>
> *Kadınlar –Hele şu sersem karıya bak! Bize zekâ ve fetânet satmak istiyor. İhtiyacımız mı var? Güzel ipekli kumaşlar, dantelâlar, inci ve mücevherat gibi şeyler dururken satacak meta bulmuş!"* (s.10)

Birinci seyyâre kadınlar, şık giyimli gençler gibi insan gruplarından başka maarif dairesi ve borsa binası gibi insan kalabalıklarının bulunduğu binalara da gider. Lâkin seyyâre, çabasının karşılığını aşağılanma, dışlanma, azar, şiddet gibi davranışlarla görür. Özellikle maarif dairesindekilerin bile onun sattıklarına itibar etmemesi, devrin ayrı bir garabetini ortaya koyar. Eserdeki borsa tellâlı ile birinci seyyâre arasında geçen:

---

[348] Fetânet (فتانت) i. (Ar. fetânet) Yaratılıştan gelen çabuk anlama yeteneği, zihin açıklığı, anlayış, kavrayış, sür'at-i intikal. İlhan Ayverdi, *age.*, s.961.

- *Ne satıyorsun?*
- *Zekâ ve fetânet.*
- *Zekâ ve fetânet mi?*
- *Evet. Zekânın ne olduğunu bilir misin?*
- *Hayır, fakat işittim.*
- *Öyleyse biraz satın almalısın.*
- *Borsaca kabul olunmuş sihamlardan mıdır?*
- *Hayır.*
- *Öyleyse senin burada işin ne?*(s.12-13)

Karşılıklı konuşmadan sonra borsa tellâlı: *"Hilaf-ı nizam borsaca kabul olunmamış esham satıyor."* diye seyyâreyi polis komiserine teslim eder. Burada yazar, zekânın ne olduğunu sorgulamak gibi ince bir nükteyle insanların seviye ve alâkalarını tespit ve teşhir eder.

İkinci seyyâre "*iffet ve istikamet satarım*!" diyerek şehrin başka yerlerinde dolaşır. Değişik sosyal tabakadan insanlar:

> *"Zenginler –Şimdi evvelki gibi büyük konakların yapıldığı yok. Dar apartmanlara eşya-yı mevcudemiz güç sığmaktayken, iffet ve istikameti nereye koyacağız?*
>
> *Fakirler –Öyle zî-kıymet şeyi nasıl alalım? Fedakârlık ihtiyarıyla edinsek bile bizim öyle bir şeye malik olduğumuza kimse inanmaz.*
>
> *Kadınlar –İffet mi? Zâhir hepsi bitti de o kaldı. Onsuz koca bulmakta zahmet çekiyoruz da bir de iffeti başımıza bela mı edelim."* (s.14)

İkinci seyyârenin vazifesini ifâ ettiği yerlerden biri de büyük bir adliye binasıdır. Seyyârenin, adliye binasında bir duruşma esnasında: *"Efendiler, iffet ve istikamet satarım. Alır mısınız?*"diye seslenmesi, mahkeme heyeti tarafından haddini aşmış bir hareket görülür. Tevkif edilip hapse atılmasına hükmedilir. Ancak,

seyyârenin söylediklerinin tutarlı ve gerçekçi olduğu kanaatine varan polis komiseri: *"A kızım, malını satacak başka bir yer bulamadın mı? Senin şu hareketin kör kadı fıkrasını da geçiyor.*[349]*Haydi, kuzum çık git, bir daha buralara ayak basma.*"(s.16-17) nasihatiyle kendisini salıverir. Seyyâre, dâhiliye dairesine de girer. Görev bekleyen çoğu azledilmiş müdür ve kaymakamlar, ona *"iffet*" ve *"istikamet"* ile ilgili yaşadıkları çoğu acı hayat tecrübelerinden yakınarak bahsederler. Seyyâre mekândan kovulur, meyus bir şekilde memleketten ayrılır.

Üçüncü seyyâre: "S*ıhhat ve afiyet satarım! Sıhhat ve afiyet*!" diye şehre girer. Bunu işiten halk: "*Aman ondan ben de isterim. Ben de isterim*."(s.18) diye seyyârenin etrafını sararak ona fazlasıyla ilgi gösterir. Seyyâre bu hal karşısında hangisine ne cevap vereceğini şaşırır. Bu kadar çok teveccüh gösteren kişilerin çoğunun sıhhat ve afiyetlerini kaybetmiş kişiler olduğunu öğrenen seyyâre, onlara malını satmak istemez. Birtakım adamlar da:

> - *Sıhhat ve afiyeti ucuz mu satıyorsun? Beslemesi pahalı olmaz a?*
>
> - *Pek ucuz. Hiç pahalı değil.*
>
> - *Ne yer? Ne içer? Kendisine nasıl bakmalı?*
>
> -*İtidal üzere yemek yemeli, sudan başka bir şey içmemeli, geceleri erkence yatmalı, sabahları şafakla beraber kalkmalı.*
>
> - *Demek oluyor ki dünyadan çekilip münzevi yaşamalı. Öyleyse sen bu maldan satamazsın, sabahları şafakla beraber dağılırlar.* (s.19-20) şeklinde düşüncelerini dile getirirler.

---

[349] 1. Kör kadı *İs.* Hatıra gönüle bakmadan doğru bildiğini herkesin yüzüne söyleyen, sözünü esirgemeyen. *Türkçe Sözlük, 2.Cilt…,* s.1383.
2. Kör kadı: "Ünlü meseldir: Adam komşusunu kadıya (yargıca) şikâyet eder. Kadı şikâyetin sebebini sorar. Davacı, "Efendim komşum çok doğru söylüyor" der. Kadı, "İyi ya kardeşim, herkes doğru söyleyeni arar. Sen neden doğru söyleyen komşundan yakınıyorsun?" diye sorar. Davacı, "Efendim çok doğru söylüyor, sözleri beni rahatsız ediyor" diye karşılık verir. "Pekâlâ" diyen kadı, çok doğru söyleyen davalıyı mahkemeye çağırır. Kadının bir gözünde ak vardır yani yarı kördür. İçeriye adım atar atmaz kadının gözünü gören davalı, "Esselâmü aleyküm kör kadı" der. Kadı: "Vallahi ben doğru söyleyeni severim ama bu kadarı da fazla."
İşte "Esselâmü aleyküm kör kadı" böyle mesel oluverir." Süleyman Ateş, "Kör Kadı Hikâyesi", *Vatan Gazetesi*, 11 Ocak 2007, (http://www.gazetevatan.com/suleyman-ates-102992-yazar-yazisi-kor-kadi-hik-yesi/) (Erişim Tarihi: 12.05.2019)

Burada “itidal üzere yemek”, “sudan başka bir şey içmemek”, “erken yatıp erken kalkmak” tavsiyeleri, hem geleneksel Türk İslâm kültürünün hem de modern tıbbın, her vesile ile tekrarladıkları gündelik yaşama esaslarıdır.

Ayrıca seyyâreyi gören tabipler ve mezarcılar, mesleklerinin istikbaline halel getireceği endişesiyle onu göndermek için hâl çaresi düşünmeye başlarlar. Nihayetinde mezarcının biri, seyyârenin elindeki sandığı alıp kaçar. Bu duruma şahit olan tabiplerden biri ise seyyâreye yardım etme bahanesiyle yanına çağırır ve onu sinsice hasta diye alıp hastaneye götürür. Seyyâre, tabibe ısrarla, hasta getirilişinde bir yanlışlık olduğunu söylese de tabip:

> “*Ya, kuzum! Biz hastalık satıp dururken sen bize rekabete kalkışarak, sıhhat ve afiyet satmak istersin! Bize müracaatla bir şirket teklif edecek yerde bizi adam yerine koyup da sallamazsın!...*” (s.19-22) sözleriyle kıskançlıkla beraber suiniyetini ortaya koyar.

Yazar, hastaneye hapsedilen seyyâreye yapılan muamele ile sağlıklı bir insanın hasta olabileceğini söyler. Seyyâre, hastaneden ve şehirden firar edip bütün emellerinden vazgeçerek kendi mekânına döner. Yazar tabiplerin hâlini bu şekilde anlattıktan sonra sandığı çalan mezarcıların da mezarlıkta bir çukur kazıp onu gömdüklerini söyler.

Dördüncü seyyâre, şehrin bir başka mahallesinde: *“Tûl-i ömr satarım! Tûl-i ömr isteyen yok mu?”* (s.24)

Her kesimden insanın ilgisini çeken bu satış söylemi neticesinde seyyârenin çevresi kalabalıklaşır. Lâkin satışta ön şart olarak diğer üç seyyârenin sattığı malların olması taliplerin geri adım atmalarına sebep olur. Yazar insanların insanî değer ve davranışları kabullenme, özellikle hayatlarına katmakta zorlandıklarını belirtmiş olur. Eser boyunca mitolojik karakterler üzerine kurguladığı hikâyesinin muhtevasını evrensel değerlerle doldurur.

Beşinci seyyâre görevlendirildiği mahallede "*namus ve haysiyet*" satmak maksadıyla işini icra ederken etrafını, yazarın tabiriyle, "*ayak takımı*" insanlar çevreler. Seyyâre etrafını saran insanlardan kurtulmak için bir hâl çaresi düşünür:

> "*… Rütbe rüûsları, nişan, üniforma ve apolet gibi alâyişli şeyleri çıkarıp onların üzerlerine atar. Halk bunları gerçekten "namus ve haysiyet" zannederek, herkes bir şeyi yakalayıp gider. Olay seyyâre bu suretle hücum edenlerin ellerinden kurtulur ama işte o vakitten beri insanlar beyninde namus ve haysiyet bu gibi şeylerden ibaret zannı baki kalır.*"(s.27)

Yazarın, şahsiyeti oluşturan değerlerin rütbe, unvan ve etiketlerin gölgesinde kalmasını bir sosyal zaaf olarak eleştirdiği görülmektedir. İnsanlar namus ve haysiyet gibi kavramlara kendilerine göre anlam vermektedirler.

Hikâyenin kahramanlarından altıncı seyyâre, kendi mıntıkasında "*esbab-ı zevk ü telezzüz*" satmaktadır. Bunu duyan halk –çoğunluğu beşinci seyyârenin sandığındakileri yağmalayanlar olmak üzere- o istikamete doğru hücum ederler. Yazarın ifadesiyle "*yağmagîrler*" aralarında karmaşa ve fesat çıkarır ve nihayetinde seyyârenin elindeki sandığı yere düşürürler. Düşen sandıktakileri kapabilmek için birbiriyle yarışırlar, ancak hiç kimse kendine münasip olanı alamaz, eline ne geçerse onunla yetinmek zorunda kalır. Yazar bu durumu şöyle dile getirir:

> *"Karılara ata, bisiklete binmek, kürek çekmek, sayd ve şikâr etmek; erkeklere dantel ve ipekli kumaşlar; nikrisi olanlara raks etmek; mefluçlara gezmek, sağırlara musiki; körlere resimler; ihtiyarlara da hırs ve tama ile şiddetli aşk ve alâka isabet eder."(s.28-29)*

Altıncı seyyâre, yağmacıların elinden kurtulup kendini şehrin dışına attığı sırada "nakit ve servet" satmağa memur edilen yedinci gezegeni baygın olarak bulur. Bir

araya gelen gezegenler, yedinci gezegeni bu hale getirenlerin; haydut, yankesici, açlıktan ölen halk olabileceğini düşünürler. Ancak hakikat tam tersidir; arkadaşları yedinci gezegeni bu hale getirenlerin milyonerler olduğunu öğrenirler.

Gezegenler semaya vazifelerini yapamamış olarak dönerler. Bu başarısızlığa Jüpiter çok kızar; lâkin Neptün ile Plüton Jüpiter'e: "*Biz sana demiştik*."derler ve kahkahayı basarlar. Zaaflarına mağlup insanların kolaydan değişmeyeceklerini belirtmiş olurlar.

Kahramanlar / Kişiler

Seyyâreler hikâyesinde başkahraman diye vasıflandırılabilecek bir kişi yoktur. Eserin kahramanları aynı isimle anılan muhayyel bir âlemden gelmiş varlıklardır. Hem "seyyâre" kelimesinden hem de onlardan bahseden konuşmalardan, kadın kişiliğinde oldukları anlaşılır. Kendilerine Jüpiter'in verdiği görevleri sadakatle yerine getirirler. Kitle hâlinde insan toplulukları ise beşerî zaafları ile eleştirilirler. Zaten eser de onların bu beşerî zaafları üzerine kurulmuştur.

Zaman

Seyyâreler, yazar tarafından 1899 yılında kaleme alınmıştır. Hikâye, geçmiş zamanla şimdiki zamanın iç içe olduğu bir terkiple olay zamanı olan hâlihazırdan mitolojik asra "tayy-i mekân" ve "tayy-i zaman" düsturunca git-gel şeklinde tertip edilmiştir. Anlatma zamanı olan hâlihazırın Sultan II. Abdülhâmid Han (İstibdat) devri olması sebebiyle basın ve yayın faaliyetleri sıkı kontrol altındadır. Eserin muhtevasında anlatma zamanını ay ve yıl olarak bulmak mümkün olmamakla birlikte eserin mukaddimesinde Duyûn-u Umûmiye (s.2) ile ilgili bir ibarenin geçmesinden dönemi anlamak mümkündür. Hikâyede yer alan olaylar ve mitolojik zamana göndermede bulunan ifadelerle anlatılır.

Bir yandan ilk çağ Yunan mitolojisinden tanrılar, seyyâreler; diğer yandan borsa ve adliye binaları, maarif dairesi gibi kurumlar, inci, dantelâ, kumaş ve mücevherat gibi ferdî eşyalar iki zamanlı bir anlatının somut örnekleridir. Eserdeki iç

içe girmişlik ve zamanlar arasındaki geçişlilik "esâtîr-i evvelîn " terkibiyle Kur'ân-ı Kerîm'de bulunan "Semi'nâ ve eta'nâ" ifadesi arasında da vardır. Olayın başlangıç faslını ifade eden: "En büyük mabut olan Jüpiter'in insanları mesut ve bahtiyar etme…"düşüncesi, mitolojik çağa göndermede bulunulan bir zaman düzlemi üzerine kurgulanırken, diğer seyyârelerin vazifelerini ifaları sırasında geçen süre, olay zamanını vermektedir. Seyyareler kurmaca bir eserdir, bu yüzden vaka zamanı da itibari bir yapıya sahiptir.

Şerif Aktaş vaka zamanı ile anlatım zamanı arasındaki münasebetleri ve ikisi arasındaki farklılıkları şöyle açıklamaktadır:

> *"Vakayla anlatma arasındaki münasebetleri tesbit ederken de eserdeki anlatıcının vakayı idrak edişi esas olarak alınır. Çünkü hangi tarzda olursa olsun vaka, anlatıcının dışındadır. Anlatıcı önce vakayı idrak eder sonra anlatır. Vakayla anlatma arasındaki münasebetler, anlatıcının seçtigi söyleyiş şekliyle de alakalıdır. Kısacası, anlatma esasına baglı bir eserde metindeki fiiller vasıtasıyla ifade edilen zamanın arkasında vaka veya vaka zincirinin meydana getirdigi bir zaman dilimi ve yerine göre, onların anlatıcı rolünü yüklenmiş fiktif kahraman tarafından idrak edildiği bir an mevcuttur: 1930'larda cereyan eden bir vakanın anlatıcı tarafından 1945 yılında öğrenildiğini 1980'de şimdiki zaman kipi kullanılarak anlatıldığını düşünelim. Burada vaka zamanı 1930'lu yıllardır. Anlatma zamanı ise 1980 yılına aittir."*[350]

Eserde olayın cereyan ediş süreci yıl, ay ve gün bakımından açık değildir. Ancak seyyârelerin: *"Lazım gelen levazım-ı seferiyelerini tedarik ve satmağa memur oldukları emtiayı semavât deposundan muntazam sandıklar derûnunda olduğu hâlde ahz ederek küre-i arzda bir şehre… Mesela İstanbul'a inerler."* (s.9)cümlesindeki "küre-i arza" inmeleri ile yedinci seyyârenin şehir haricinde yolun kenarında bayılmış olarak görüldüğü süre, bir gündür.

[350] Şerif Aktaş, *age.*, s.119-120.

Ancak üçüncü seyyârenin zahmetli ve meşakkatli macerasını anlatan bölüm, hayli geniş bir zamanı tarif etmektedir:

> *"Doktor – Ya, kuzum! Biz hastalık alıp dururken sen bize rekabete kalkışarak, sıhhat ve afiyet satmak istersin! Bize müracaatla bir şirket teklif edecek yerde bizi adam yerine koyup da sallamazsın! İşte sen de şimdilik müstehak olduğun cezayı çekersin, diyerek rüfekâsından üç nefer daha celble konsültasyon icra ederler ve netice-i müzakerede, seyyârenin en şiddetli tedâbirle tedavi edilmesine karar verirler. Evvelâ daimi ve gayet ağır bir perhiz tertibinden sonra, yevmiye dört defa kan almağa başlarlar. Ve çok uyuyor diye geceleri gözlerini kapadıkça tabanlarını gıcıklatırlar."(s.22)*

Tabiatiyle bu, diğer seyyârelerin faaliyet zamanıyla önemli bir farklılık göstermektedir.

Mekân

Seyyâreler, "*esâtîr-i evvelîn* " devrinin meçhul âlemi ile On Dokuzuncu yüzyıl İstanbul'unun yazarca tasavvuru üzerine inşa edilmiş bir eserdir. Göklerden yeryüzüne inen seyyârelerin ayak bastıkları zeminle ilgili ne bir mekân adı ne de söz edilen mekânın herhangi bir tasvirine yer verilmiştir. Gerçek olan şudur ki, eserdeki vaka iki ayrı dünyada cereyan etmektedir. Ancak bu vakanın cereyan ettiği mahalle ve sokak adları zikredilmemiştir. Olaylar daha açık mekânlarda geçmektedir. Âli Bey, *Seyyâreler*'in mukaddimesinde hikâyedeki vakanın mekânını İstanbul olarak belirtmek ister. Fakat bu tercihinin, eserinin basımı ile ilgili zorluk çıkmasına sebep olacağından endişe eder. Yazar ile eserin müsveddelerini teslim ettiği Ali Muzaffer adlı zat arasında eserdeki mekân tercihi ile ilgili şu konuşma geçer:

> *"Galiba efendimiz İstanbul'un hâlini tasvir buyurmuşlar!"dedim. Müşarünileyhin cevaben: "Ha şunu bileydin! Olay ben eski İstanbul dedim, hattâ hasb-ez zaman uğraşmağa lüzum kalmamak için de ahbaba tebliğ etmek istediğim suretlerine başka bir şehir ismi koyacağım. Lakin*

bu nokta hatırında kalsın da şayet ileride bu eserimi neşredecek olur isen, onda "İstanbul" ismini vaz et! (s.3-4)

Âli Bey'in mukaddimedeki mekânla ilgili bu görüşlerine Sena Küçük farklı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır:

"Direktör Âli Bey'in hiciv türündeki Seyyâreler (1887/1888)'inde mitoloji, tanrılara karşılık gelen gezegen isimleriyle sınırlıdır. Eser, gezegenlerin, Jüpiter tarafından insanlara zekâ, iffet, sağlık, güzel konuşma gibi hasletler satmak üzere yeryüzüne gönderilmesini, fakat hiç satış yapamamalarını konu edinir, İstanbul'daki toplumsal yozlaşmayı ortaya koyar. Yazar, kitabı İstanbul adıyla bastırmak, eserde anlatılan İstanbul'un mitolojik zamandaki İstanbul olduğu kaydını düşerek muhtemel tepkilerin önünü almak istemişse de, eser Seyyâreler adıyla Mısır'da basılabilmiştir."[351]

Ancak, Âli Bey'in, eserin adını "İstanbul" koymak istediğine dair fikir tartışılabilir.

Anlatıcı ve Anlatım Özellikleri

Âli Bey, *Seyyâreler* eserinde gezegenlere mitolojik vasıflar yükleyip hikâye kahramanı olarak tercih etmesiyle öncü bir yazar sayılabilir. Her eserin bir yazılış amacı olduğu gibi, her yazarın da eserini yaratmada vermek istediği mesaja uygun seçmiş olduğu bir edebî üslubu vardır. Şeklî yapıyla muhteva ne kadar birbiriyle uyumlu olursa eser o derece başarılı olur. Şekille muhtevanın uyumuna dikkat çeken Mehmet Kaplan'ın bu konudaki görüşleri şöyledir:

"Her edebî eser kendi içinde organik bir bütündür. Onun güzelliği de buna dayanır. Mükemmeliyet, eseri oluşturan unsurlar arasında kurulan ahenkten ibarettir, onu anlamak ve değerlendirmek için eserin dikkatli

[351] Sena Küçük, "Türk Edebiyatında Mitoloji Arayışları", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.37, 2017, s.72.

bir şekilde incelenmesi gerekir. 'Metin tahlili metodu' edebiyatın gaye ve mahiyetine en uygun olan metottur. Zira edebî eser, ancak kendi içinde organik bir bütün haline geldiği zaman, güzellik ve mükemmeliyete ulaşır."[352]

Edebî bir tür olarak hikâye, anlatım tekniği açısından olay hikâyeciliği ve durum hikâyeciliği diye iki çeşit bir anlatım tercihiyle gerçekleşirken, Âli Bey'in *Seyyâreler* hikâyesinde birincisini tercih ettiği görülür. Olay hikâyeleri aksiyoner ve müşahhas bir yapıya sahiptir. Edebî değeri haiz bir hikâye, okuyucuya iştiyaklı bir okuma hazzı verir.

Âli Bey, "insanları mutlu etme" gibi büyük bir iddia temeli üzerine kurguladığı hikâyesinin kahramanlarını da bu temaya uygun bir şekilde belirler. Olağanüstü kahramanlarla hikâyesinin serim bölümüne merak uyandıran bir giriş yapan yazar, düğüm ve çözüm bölümünde olay örgüsünü olağan kahramanların macerasına indirger. Hâkim bir bakış açısına uygun şekilde kaleme alınan *Seyyâreler* hikâyesinde kahramanlar, mekâna uygun bir dille konuşturulur. Âli Bey, eserini hikâye kahramanlarını mekâna uygun konuşturmanın yanı sıra mahalli söyleyişlerden ve argo tabirlerden de faydalanarak eserini kurgular:

"Gazeteciler, romancılar ve tiyatro müellifleri – Ne halt eder? Bu kaltak bizi hayvan yerine mi koyuyor?"

Genç şıklar – (Tek gözlükleriyle satılan maldan evden seyyârenin tavır ve endam-ı dil-pesândânesine bakarak) Güzel karı ama taassup üstünden akıyor, yazık! (s.9)

[352] Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, 7. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, s.9.

Eserde "*Toptaşı fîrarîsi"*, "*kör kadı fıkrası*", "*sallamak*", "*tabanlarını gıcıklatmak*", "*tabanı kaldırıp kaçmak*", "*… iki olsun*", "*… kapağı atmak*", "*tabanı kaldırmak*", gibi sokak diline has tabirlere ve deyimlere yer verildiği görülür.

Âli Bey, halk mesellerine, halk inanışların da eserinde yer verir:

"*Sandığı çalan mezarcılara gelince: Mezarlıkta bir çukur kazıp sandığı gömerler. Şöyle ki, Jüpiter'in inayetinden ölülerden başka kimse istifade edemez. İşte o vakitten beri ölüler mezarlarında afiyettedirler."(s.24)*

Âli Bey, Türk edebiyatının bilhassa Tanzimat döneminde halk konuşmasına en yakın dil ve ifadeye sahip olan sanatçıların başında gelenlerdendir. Bu yönüyle sanatını toplumun hizmetine bir vasıta olarak kullanmayı düstur edinen ve bunu hem söylem olarak dile getiren Tanzimat sanatçıları arasında seçkin bir yere sahiptir. Ancak, bu sade ve anlaşılır dil kullanımı, sanatçının, döneminin tamamen dışına çıktığı, Arapça - Farsça terkiplerden bütünüyle feragat ettiği anlamına gelmemelidir. Eserinde az da olsa ağır ve süslü söyleyişlere rastlamak mümkündür.

Sanatını toplumunun yararına hizmet etmede bir araç olarak kullanan Tanzimat sanatçılarının sanata ve sanat eserine bakış açısını Mehmet Kaplan şöyle beyan eder:

"Hemen her edebî eserin içinde, gizli veya açık olarak bir ideoloji, bir dünya ve insan görüşü vardır. Sanat eserlerini bundan dolayı küçümsemek veya kötülemek doğru değildir. Böyle bir ölçü geçerli olsaydı, hepsi de ayrı bir dünya görüşünü ifade eden eski Mısır, eski Yunan, eski Roma, Budist, Hıristiyan, İslâm dinlerine ait binlerce sanat eserini değersiz saymamız icap ederdi. Dinler, dünya görüşleri, ideolojiler, sanatçılara, tabiat ve aşk gibi ilham verirler. Sanatçılar eserlerinde onları konu olarak ele alırlar ve işlerler. Sanatta önemli olan konu veya malzeme değil, yapı veya işleyiş tarzıdır."[353]

[353] Mehmet Kaplan, *age.*, s.183.

Âli Bey, mefkûresini apaçık bir şekilde eserine aksettirmeyen, mesajlarını sanatın tılsımlı gücünden ve kelimenin anlam kuvvetinden faydalanıp eserine sindirme gücüne sahip ediplerdendir.

Âli Bey'in *Seyyâreler* ve *Lehçetü'l Hakâyık* adlı eserleri ile ilgili ilk çalışmayı Necmettin Hacıeminoğlu, onları Osmanlı Türkçesinden, Türkiye Türkçesine aktarmak suretiyle yapmıştır. Necmettin Hacıeminoğlu, Türk edebiyatında mizahla ilgili fikirlerini eserin önsözünde özellikle eski ile yeniyi mukayese ederek dile getirir:

> *"Türk edebiyatına Tanzimat hareketinden sonra giren türlerden biri de Fransızların satire dedikleri alaylı hicivdir. Bu tür eski edebiyatımızda Nef'î'nin, istibdat yıllarında da Eşref'in temsil ettikleri şark hicvinden oldukça farklıdır.*
>
> *Hasma sert, kaba, hattâ galiz bir şekilde ve doğrudan doğruya saldıran eski şark hicvine mukabil satire, ince zekâ oyunları ile, kelimelerin çeşitli kullanılış ve anlam farklarından, eşyanın tabiatındaki özelliklerden ve hadiselerin geri plânda görülen vasıflarından istifade etmek suretiyle hedefine ulaşan alaylı, küçük fakat sert fiskelerdir.*
>
> *Kelimelerin anlam ve kullanılış ayrılıklarından faydalanılarak yapılan bu nevi nükteli istihzâyı, orta oyunu veya Tulûat kampanyalarının temsillerinde tesadüf olunan kaba ve basit "söz oyunları" ile karıştırmamak gerekir. Bu ikincisi kelimelerin sadece ses itibari ile birbirine benzeyişlerinden istifâde edilerek yapılan boş, kaba ve mânâsız bir"oyun" olduğu halde, satire dilin inceliklerine, kelimelerin türlü kullanılış şekillerine, eşya ve hâdiselerin ikinci, üçüncü plândaki vasıflarına büyük bir dikkatle nüfuz ve vukufu gerektiren bir edebî san'attır.*
>
> *Burada sunulan metinler, bu edebî türün bizim edebiyatımızda bilinen ilk örneklerindendir.*

Okunduğu zaman da kolayca anlaşılacağı üzere, gerek Lehçetü'l-Hakaayık, gerekse Seyyâreler doğrudan doğruya yazarın içinde yaşadığı devri, cemiyeti ve insanları iğnelemektedir."[354]

Necmettin Hacıeminoğlu ayrıca eserin birçok yönden hem tür olarak hem de içerik olarak yeniliğini vurgular.

Nihat Sami Banarlı, Âli Bey'in *Lehçetü'l Hakâyık* ve *Seyyâreler* ile birlikte Türk mizahına yeni bir soluk ve yeni bir bakış açısı getirdiğine dikkat çeker:

"Âli Bey'in diğer mizâhî ve satirik bir eseri, insanları bu kafa ile Tanrı'nın bile mes'ud edemiyeceğini düşünen ve düşündüren Seyyâreler(1899)adlı fantastik masalıdır. Bu eserde büyük Yunan Tanrısı Jüpiter insanlara zekâ, iffet, doğruluk, sıhhat, afiyet, uzun ömür, namus, haysiyet, zevk, lezzet alış, servet gibi onlar için çok, lüzumlu şeyler satmak vazifesiyle Ali Bey yedi Yunan İlahesi olan yedi Seyyâre'yi yollarsa da maksadına ulaşamaz; insanlar bütün bu ilahi lütuflar karşısında, sadece fesat ve yağma yollarına başvururlar. Kendilerine lazım olan değerleri de almazlar. Eser insanların zayıf taraflarını tanımak ve tanıtmak bakımından kuvvetli zarif sözlerle ve keskin hicivlerle süslü, muvaffak bir anlatışla ve yer yer karşılıklı konuşmalarla yazılmıştır."[355]

Mizahın eğlendirme, saldırma ve savunma gibi üç amaç etrafında şekillendiğini dile getiren bazı araştırmacılar, kentleşmeyle beraber daha soyut bir hâl aldığını dile getirirler.

---

[354] Âli Bey, *Lehçet'ül Hakaayık & Seyyâreler-Külliyat II*, Haz: Necmettin Hacıeminoğlu, age., s.6-7.
[355] Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II…*, s.998.

Muhsin Macit-Uğur Soldan tarafından da Tanzimat döneminde Türk mizahının, Fransız edebiyatının etkisiyle, özellikle Teodor Kasap ve Âli Bey'in yazdıkları eserlerle geniş ölçüde değişikliğe uğradığı ifade edilir.[356]

İnci Enginün, Âli Bey'in tiyatroyu bir eğlence olarak gördüğünü ileri sürerek *Seyyareler* ile *Lehçetü'l-Hakâyık'*taki mizah unsurlarını da göz önünde bulundurup şöyle bir değerlendirme yapar:

> *"Tiyatroyu daha ziyade bir eğlence olarak gören ve mizâh duygusunun çok gelişmiş olduğu anlaşılan Âli Bey Seyyareler adlı hiciv eserini karşılıklı konuşmalar şeklinde yazdığı gibi, mizâhî sözlüğü olan Lehçetü'l-Hakâyık'ta tiyatro ile ilgili bazı telmihlerde bulunur. Bunlardan biri "bale" yi "sağırlar operası" diye nitelendirmesi, öteki de Romeo ve Juliet' teki balkon sahnesinin fazlaca tekrarlanması dolayısıyla "balkon" kelimesini "âşık tüneği" diye karşılamasıdır."*[357]

Âli Bey, fizik ile fizik ötesi varlıkları kişileştirerek vücuda getirdiği eserinde hem konu hem de dil ve anlatım bakımından fantastik denilebilecek bir kurgu ortaya koyar.

3.2.2.2. Seyahat ve Seyahatnâme

> *"Bir şehir caddesi gibi, her gün binlerce insanın üzerinde gidip geldiği şu Avrupa yolunda, okuyuculara anlatılacak harikulade şeyler bulmak iddiasında değilim. Öyle olsaydı, şu*

[356] Muhsin Macit-Uğur Soldan, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri El Kitabı*, 3. Baskı, Grafiker Yayınları, Ankara 2006, s.206.
[357] İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*…, s.664.

> *kötü Avrupa'ya değil, dünyanın daha az el değmemiş bir bölgesine gitmenin yolunu araştıracaktım."*[358]

Seyahatleri ve seyahatnâmeleri ilginç kılan en önemli unsurların başında Ahmet Haşim'in de dediği gibi "*…dünyanın daha az el değmemiş bir bölgesi…"* herkesin bilmediği, duymadığı, görmediği yerleri ve bu yerlerin birçok özelliğini bir edibin edebî bir üslupla okuyuculara nakletmesidir. Edebiyatta seyahatnâmeler gezi, anı ve günlük türlerini de içine alan bir edebî bir türdür. Yani bu türler, bazen şekil ve muhteva yönünden seyahat türüyle iç içe girebilir. Seyahatnâme, bir amaç dâhilinde genelde belli mekânlarda dolaşan seyyahların izlenimlerini anlattıkları bir tür olmasının yanında bazen, içinde yaşanılan, ancak, farklılıkları bakan kişinin bakışıyla sezilebilen bildik-tanıdık yerleri de anlatabilir. Seyahatnâmeler, yazıldığı dönemin ve anlatıldığı mahallerin tarihini, iklimini, mimarisini, inanç yapısını, tabii varlıklarını, üretim ve tüketim şekillerini, örf- âdet, gelenek ve göreneklerini, edebiyatını, kültürel faaliyetlerini, kullanılan eşya ve araçlarını, kılık kıyafet özelliklerini, geçim kaynaklarını ve daha birçok özelliklerini anlatması cihetiyle tarih, coğrafya, ekonomi, sosyoloji, filoloji başta olmak üzere birçok ilmî disipline kaynaklık eder.

Şerif Aktaş ve Osman Gündüz'ün birlikte kaleme aldıkları *Yazılı ve Sözlü Anlatım* isimli eserde gezi yazısı, gezginin gözlemlerini özenle naklettiği tür olarak tarif edilir:

> *"Bir yazarın yurt içinde ve yurt dışında yaptığı gezilerde gördükleri yerlerin ilgi çeken, değişik olan taraflarını yalın ve samimi bir anlatımla yansıttığı yazılara gezi yazısı denir. Bu tür eserlerde gezgin, gezip gördüğü bir toplumun yaşamını bütünüyle değil, o toplumun okuyucusunun ilgisini çekeceğini umduğu yaşayışını, gelenek ve göreneklerini, çeşitli açılardan inceler ve özenle nakleder.*

---

[358] Ahmet Haşim, *Bize Göre, Gurebahane-i Laklakan, Frankfurt Seyahatnamesi*, Haz: Mehmet Kaplan, MEB Yayınları, İstanbul 1969, s. 55.

Yaşanılan mekânın dışına çıkma, merak edilen yerleri görme isteği insanın doğasında vardır. Gezi yazısı biraz da gezginin gördüğü yerleri başkalarıyla paylaşma isteğinden doğmaktadır.

Gezi yazarı okurun gezme, görme arzusunu karşılarken, bir yandan da akıcı, özenli üslubuyla okuru eğlendirir, yaşamına renk ve çeşni katar.

Gezi yazısının başarılı olması iyi bir gözlemci olmaktan geçmektedir."[359]

3.2.2.2.1. Türk Edebiyatında Seyahat ve Seyahat Eserleri

Türk edebiyatında seyahatnâme sadece bilinen ismiyle anılan dar kapsamlı bir tür olarak var olmamıştır. Şehrengiz, anı, sefaretnâme, hattâ şeklen mektup olup muhtevası seyahat olan gezi yazıları da vardır. Seyahatnâme türündeki ilk eserlerin çoğunluğu, resmî görevli sefirlerin kaleminden çıkan sefaretnâmeden doğmuş seyahatnâmelerdir. Türk edebiyatında seyahatnâme türünde ilk bilinen eser Hoca Gıyaseddin Nakkaş'ın *Acâibü'l – Letâif*'tir (*Hıtay Sefaretnâmesi*)[360]. Bu eserin isminden de anlaşılabileceği üzere edebiyatımızda sefaretnâme ile seyahatnâme birlikte anılmaktadır. Çünkü sefirler tarafından kaleme alınan sefaretnâmeler, bazen resmî rapor mahiyetinde olsa da çoğu zaman birer edebî seyahatnâme özelliği göstermektedirler. İkinci olarak Ali Ekber Hıtâî'nin *Hıtâînâme*'sidir. Bu iki eser Farsça kaleme alınmış, kısa süre sonra Türkçeye tercüme edilmiştir. 15. Asrın sonlarından 16. Asrın sonlarına kadar sürede Pirî Reis'in *Kitab-ı Bahriyye'*si, Seydi Ali Reis'in *Mir'atü'l-Memalik*'i, Babürşah'ın *Babürnâme'*si ilk akla gelen, günümüzde de kıymetinden bir şey kaybetmeyen eserlerdir.

Evliya Çelebi'nin "*Seyahatnâme*"si Türk-Osmanlı coğrafyasını gelenek, görenek, inanç, folklor, kültür ve sanat bakımından devrinde (XVII. asır) en tafsilâtlı şekilde ele alan, on ciltlik dev bir eser olup bu türün şaheseri niteliğindedir. Evliya

[359] Şerif Aktaş-Osman Gündüz, *Yazılı ve Sözlü Anlatım*, 17. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2013, s. 307-308.

[360] Bâki Asiltürk, *Türk Edebiyatında Avrupa Seyahatleri (1839-1923)*, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi) İstanbul 1997, s.2-24.

Çelebi'nin meddahî bir lisanla mübalâğalı anlatımı eseri ansiklopedik bir yapıdan çıkarıp, herkesin ilgiyle okuduğu bir halk hikâyesi biçimine sokmuştur denilebilir. Bir diğer özelliği ise nasıl ki Mevlânâ'nın "*Mesnevi*"si bu türün ismi zikredildiğinde ilk akla gelen tür ise Evliya Çelebi'nin "*Seyahatnâme*"si de Türk edebiyatında seyahatnâme türü denildiğinde akla ilk gelen bir eser olarak Türk klâsikleri arasındaki yerini almıştır.

Nâbî'nin *Tuhfetü'l – Harameyn* adlı eseri nazım-nesir karışık olarak yazılmış olup Müslümanların hac farizasını en coşkun şekilde dile getiren mühim bir eserdir. Kâtip Çelebi'nin *Cihannüma'*sı seyahatnâme türünün yanında değerli coğrafi bilgiler de içeren kıymetli bir eserdir.

Kronolojik olarak devam edildiğinde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın:

> "*Hiçbir kitap garplılaşma tarihimizde bu küçük "Sefaretnâme" kadar mühim bir yer tutmaz. Okuyucu üzerinde "Bin bir Gece" ye iklim ve mâhiyet değiştirmiş hissini bırakan bu kitabın hemen her satırında gizli bir mukayese fikrinin beraberce yürüdüğü görülür. Hakikatte bu sefaretnâmede bütün bir program gizlidir*."[361]

ifadeleriyle övdüğü 1719'da (Lâle Devri'nde) ilk Türk sefiri olan Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin "*Fransa Sefaretnâmesi*", mahiyetinde taşıdığı tespit, tanıtım, telkin ve tavsiyelerle ve özellikle Batıya realist bakışı bakımından türün öncü eserlerindendir.

Ömer Lütfi tarafından kaleme alınan "*Ümit Burnu Seyahatnâmesi",* Ahmet Midhat Efendi'nin "*Avrupa'da Bir Cevelan",* Cenap Şahabettin'in *Hac Yolunda* adlı eserleri On Dokuzuncu yüzyılın önemli seyahatnâmeleridir. Ahmet Rasim, "*Şehir Mektupları"* adlı eserinde On Dokuzuncu yüzyılından Yirminci yüzyılına İstanbul'un canlı bir silüetini güçlü kalemiyle tasvir eder. Ahmet Haşim'in *"Frankfurt Seyahatnâmesi"* İstanbul'dan Frankfurt'a yol boyu gözlemlerini ve Frankfurt'ta yaşayıp hissettiklerini kaleme aldığı, seyahat türünün önemli örneklerinden bir eserdir. Yine Ahmet Haşim'in "*Bize Göre*" adlı eserinde de seyahat

[361] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi…*,s.44.

türüne özgü şairin canlı ve kıvrak bir Türkçeyle kaleme aldığı metinler vardır. Faik Sabri Duran'ın "*İstanbul'dan Londra'ya Şileple Bir Yolculuk"*, İsmail Habip Sevük'ün "*Tuna*" ile başlayan kitapları, Reşat Nuri Güntekin'in "*Anadolu Notları",* Falih Rıfkı Atay'ın birden çok eseri; özellikle üzerine birçok tenkit yazısı yazılan "*Zeytindağı*" adlı eseri Ortadoğu (Özellikle Araplar) ile ilgili değerlendirmeleri günümüzde de tazeliğini koruyan bir anlatıma sahiptir. Samet Ağaoğlu'nun Rusya ile ilgili kitapları, Haldun Taner'in "*Berlin Mektupları*" muhteva ve şekil olarak mühim eserlerdir. Yavuz Bülent Bakiler'in "*Türkistan Türkistan*" ve "*Üsküp'ten Kosova'ya*" adlı eserleri Türk'ün yaşadığı ve yaşamaya devam ettiği coğrafyayı bir şair duyarlılığı ve lirizmiyle anlattığı eserlerdir.

3.2.2.2.2. Âli Bey - Seyahat Jurnali

1870'lerde Osmanlı maliyesi neredeyse iflas edecek hâle düşmüş, bu yüzden dış borçları ödemek neredeyse imkânsızlaşmıştır. Osmanlı devletinden alacağı olan devletler, paralarını kendileri tahsil etmek amacıyla "rüsum–u sitte" diye isimlendirilen devletin en önemli gelir kaynaklarının vergilerine el koymuşlardır. Bu vergileri tahsil etmek için Düyûn-ı Umumiye (genel borçlar) adı altında bir müessese tesis edilmiştir. Bu müessesenin idarecileri hem alacaklı olan yabancı devletlerin hem de Türk devletinin temsilcileri olmak üzere ortak bir komisyondan oluşmuştur. Devletin bütün gelirleri bu kurum tarafından toplandığı için bu gelirlerin doğru tespit edilmesi gerekmekte idi. Türk devleti kendini temsil edecek kişinin ülkesine olan sadakat ve sevgisiyle birlikte başta yabancı dil bilmesi olmak üzere gerekli yetkinliğe sahip olmasına da dikkat etmektedir. Bütün bu özelliklere en uygun kişi olarak Âli Bey görülmüş ve Düyûn-ı Umumiye'nin Türk memurları arasında müfettiş olarak görevlendirilmiştir.

Âli Bey, 1885'te başmüfettiş unvanıyla Düyûn-ı Umumiye'nin imparatorluk içindeki Bağdat şubesini, yöneticilerini, tuz işletmelerini teftiş etmek üzere uzun süreli bir görevle Bağdat'a gönderilir. Âli Bey görevi görevi sona erdikten sonra İstanbul'a hemen dönmez; denizyoluyla yolculuğun karayolundan daha kolay

olacağını düşünerek Hindistan'a kadar seyahatine devam edip oradan bir gemiyle payitahta gelmeyi tercih eder.

Seyahat Jurnali[362] eserinin alt başlığında "*İstanbul'dan Bağdat'a ve Hindistan'a"* diye belirttiği gibi, başlangıcından nihayetine kadar güzergâhı üzerinde bulunan:

> *"Midilli, Ayvalık, İzmir, Mersin, İskenderun, Halep, Cübul, Kilis, Antep, Birecik, Siverek, Diyarbakır, Siirt, Bitlis, Muş, Nemrut Dağı, Van Gölü, Mardin, Şmer Aşireti, Dicle Nehri, Kelek, Hasankehf, Cizre, Musul, Sa'du Mağarası, Tikrit, Samerra, Azamiye, Bağdat, Kâzımiyye, İkbal-ül Devle, Bağdat'ın Yöresi, Müseyyip, Kerbelâ, Rezzaze ve Şifaiye, Tak-ı Kesra, Fehame, Hille, Babil, Kefl ve Küfâ, Necef, Bağdat'ta Tarım ve Ticaret ve Zeneat, Bağdat'a Özel Haller ve Âdetler, Hindistan Yoluyla İstanbul'a Dönüş, Basra, Basra Körfezi, Bender Ebu Şir, Lince, Bender Abbas, Maskat, Kiraçi, Furtına, Bombay, İslâm, Parsiler, Banyanlar, Hindular, Portekizler, Bombay'dan Suveyş'e, Aden, Süveyş, Kahire, İskenderiye."*

adlı yerleşim yerlerindeki insanlara, onların inançlarına, kültürel zenginliklerine dair birçok şeyden bahseder. Âli Bey, bu uzun süreli gezisini kaleme alış gayesini eserinin ilk sayfasında şöyle açıklar:

> *"Bu jurnalin mündericatı (içeriği) sadece hikâye-i meşhudattan ve bir meriyeti (erdemi) varsa o da Irak gibi uzak memleketlerin ve bahusus Hindistan şehirlerinden bazılarının buralarca meçhul ahval ve âdâtına bir fikr-i icmali vermesinden ibarettir.*
>
> *Esna-yı rahda (panorama) gibi görülüp geçilen veyahut herkesçe malum zannolunan memleketlerin, bittabi yalnız isimleri zikr ile iktifa olunmuştur."*[363]

---

[362] Âli Bey, *Seyahat Jurnali (İstanbul'dan Bağdat'a ve Hindistan'a), Min Sene 1300 ile 1304*,İstanbul 1314 (1898). 119 s.
Alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.

[363] Âli Bey, *Seyahat Jurnali..., s.2.*

Bu giriş paragrafından da anlaşılacağı üzere yazar, Irak, Hindistan gibi uzak memleketleri, oralardaki şehirlerin hâl ve âdetlerini, kısaca "gördüklerini hikâye" tarzında anlatır. İlber Ortaylı, yazarın bu bakış açısını teyit eder; ancak yazarın bakışındaki eksiklikliği eleştirel bir üslupla dile getirir:

> *"Âli Bey; Hind'i o çağın Avrupalıları gibi sefaleti vurgulayarak mı anlatır? Hayır, hattâ bu bahis yoktur. Bir Osmanlı olarak Hind Müslümanlarının durumundan, politik, içtimaî, kültürel sorunlarından mı söz eder? Hayır... Britanya koloniyalizmi hakkında olumlu veya olumsuz değerlendirme ve gözlemler ileri sürer mi? Hayır."*[364]

Gerçekten Âli Bey, ülkedeki siyasî, içtimaî, iktisadî yapıyı sorgulamaz hattâ o konulara pek girmez. Âli Bey'den yaklaşık iki yüzyıl önce İstanbul'dan Paris yoluna çıkan Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin uhdesi, yaptığımız: *"...ıslahat hareketleri ve Devlet'in takip ettiği yeni dış siyaset icabı (... Batı'nın) fen ve sanatını müşahede etmek, Fransa üzerinde daha fazla bilgi edinebilmek..."* gibi ciddi ve önemli görevlerle uhdesi doludur.[365]Âli Bey'in bakışı ise kendisinin de bilhassa ifade ettiği gibi, bir panoramik bakış olup öze inmeyen, yüzeyde görüneni tespit eden bir bakıştır. Bu bağlamda eseri farklı bir bakış açısıyla, tematiğini ayrı bir temada aramakta fayda vardır. Âli Bey'in eserini emsallerinden özgün kılan en bariz özelliği, ele alınan mekân, konu ve kavramların detayındaki mizahî cevheri yakalama başarısı olarak düşünmek mümkündür. Yerel dil ve ifade farklılıkları, örf, âdet, gelenek, görenek ve inançlardaki okuyucuyu tebessüm ettiren ince çizgiler yine onun keskin müşahede gücü ile mizah yeteneğinin tezahürleridir.

---

[364] İlber Ortaylı, "19. Asırdan Zamanımıza Hindistan Üzerine Türk Seyahatnameleri", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, S.47, Ankara 2014, s.271-277.

[365] Beynun Akyavaş (hzl.), *Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendinin Fransa Sefaretnâmesi*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1993, s.V.

Âli Bey'in eserinin isminin "*Seyahat Jurnali*" olması onun tür olarak anı, gezi, günlük gibi farklı şekillerde nitelenmesine sebep olmuştur. Orhan Okay, eserin türüne isminden dolayı "günlük" der:

> *"Âli Bey'in Düyûn-ı Umûmiyye müfettişi olarak 1885-1888 yıllarında Güneydoğu Anadolu, Musul, Bağdat ve Hindistan'a yaptığı seyahatlerin notlarından oluşan Seyahat Jurnali (İstanbul 1314) yeni dönemin ilk günlük örneğidir. Müellifin kitabın adına "jurnal" demesi türün Batılı benzerlerinden kaynaklandığını göstermektedir."*[366]

Şevket Kâmil Akar ve İrfan Karakoç ortak makalelerinde Âli Bey'in eserini günlük türünün ilk örneği olarak emsal gösterip bunun gerekçesini ise eserin muhtevasından ziyade sözlük anlamından hareketle izah ederler:

> *"Hatıra türünün bir alt bölümü olarak düşünülebilecek, fakat bazı yönleriyle bu türden ayrı değerlendirilmesi gereken günlük ise olayların meydana geldiği gün kaydedilmiş, kişiye özel notlardır. Günlük Farsça rûznâme, Arapça yevmiyyât, İngilizce diary, Fransızca journal olarak karşılık bulmaktadır. Batılı anlamda olmasa da Osmanlı bürokrasi hayatında günlük olayların ve savaşların görevliler tarafından kaydedildiği bir çeşit resmî günlük olan şehnâme, vekâyi'nâme, rûznâme, rûznâmçe adı verilen bazı defterler, bu türün bizdeki ilk örnekleri olarak kabul edilebilir. Edebiyatımıza ise günlük Batılı anlamıyla Direktör Âli Bey'in Hindistan'a yaptığı yolculuğu anlattığı Seyahat Jurnali ile girer. Türk Edebiyatına bu kitapla sadece tür olarak değil kavram olarak da bir ilk getiren Âli Bey, Batı'daki roman, tiyatro, komedya, dram vb. edebiyat türlerinin o devirde kendi adlarıyla aktarılması geleneğine uyarak, günlük kavramını Türkçe bir terimle*

[366] Orhan Okay, "Hâtırat", *TDV İslâm Ansiklopedisi, C.XVI,* Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1997, s. 448.

karşılamak gereğini duymamış, Fransızca journal sözcüğünü olduğu gibi almıştır."[367]

Teknik anlamda bakıldığında "seyahat (gezi)" ve "jurnal (günlük)" ayrı ayrı edebî türlerdir. Yazar, eserine *Seyahat Jurnali* ismini vermekle beraber söz konusu metin, günü gününe yazılan bir "günlük" ten ziyade gezilip görülen yerlerin kaleme alınmasını ifade eden bir "gezi" yazısıdır.[368] Hanife Öztürk Gökduman gibi bazı araştırmacılar ise *Seyahat Jurnali*' ni hem günlük hem de seyahat olarak kabul eder. Hanife Öztürk Gökduman'ın *Seyahat Jurnali* ile ilgili fikirleri şu şekildedir:

"Âli Bey'in Seyahat Jurnali Osmanlı döneminde yazılmış en önemli seyahatnâmelerdendir. Gezi yazısı ve günlük tarzında yazılmıştır. İstanbul'dan Hindistan'a kadar uzanan üç yıllık süreci tarih ve yer vererek sade bir üslup ile kaleme almıştır. Gittiği yerlerin tarih, coğrafya, folklor, kültür-sanat, âdet-geleneklerine dair kısa kısa bazen mizâhî tarzda bilgiler vermiştir. Gezdiği yerleri anlattığı için seyahatnâme, tarih, saat ve yer vererek günlük hayatını yazdığı için de günlük tarzına girer. Bu yüzden Âli Bey Şair Nigâr Hanım ile beraber edebiyatımızda ilk günlük yazarı sayılmaktadır."[369]

Nurullah Çetin, *Nesir Türleri* isimli eserinde Âli Bey'in *Seyahat Jurnali*'ni "Seyahat Günlükleri" başlığı adı altında ele alır. Yazar, Âli Bey'in eserinin bir seyahatnâme olmakla beraber günlük türüne özgü özellikleri de ihtiva ettiğini ifade eder.[370]

Âli Bey, *Seyahat Jurnali* adlı eserine şu cümlelerle başlar:

"Düyûn-ı Umumiye Varidat-ı Mahsusa İdaresi canibinden Müfettiş-i Umumilikle Diyarbakır ve Siirt cihetlerini teftişe memur olmuş idim. Üç

---

[367] Şevket Kamil Akar- İrfan Karakoç, "Siyasî Tarih Kaynağı Olarak Hatırat ve Gezi Notları", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C.2, S.1, s.383-421.
[368] *Türkçe Sözlük 1…,* s.851
[369] Hanife Öztürk Gökduman, "Direktör Âli Bey ve Seyahat Jurnali", *Hece Dergisi - Günlük Özel Sayısı*, S.85, Haziran (2015), s.137-138.
[370] Nurullah Çetin, *Nesir Türleri*, 1. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2012, s.114-115.

yüz sene-i rumiyesi kanunu-ı sanisinin üçüncü Perşembe günü Loyd Kumpanyası'nın İskenderiye postasına giden "Vasta" isimli vapuruna binerek Der-Saadet'ten (İstanbul) hareket ettim.

Midilli Düyûn-ı Umumiye'sinde nezaretçe ru'yet olunacak bazı mesail bulunduğu cihetle biletimi oraya kadar aldığımdan ertesi Cuma akşamı saat üç raddelerinde Midilli'ye vasıl oldum." (s.3)

Bu alıntıya bakarak, onun daha eserin başından itibaren, yer ve konuları anlatırken kronolojik sıralamaya bağlı kalacağı anlaşılır.

3.2.2.2.3. Gezilen Ülkeler, Belli Başlı Şehirler ve Çeşitli Özellikler

a. Nüfus, İnanç, Sosyal Yapı

Âli Bey, İstanbul'da başlayan gezisinde *Midilli, Ayvalık, İzmir, Mersin, İskenderun* gibi sahil şeridinde bulunan şehirlerden geçerek *Halep'*e gelir. Günümüz Türkiye'sinin büyük Akdeniz limanları olan İskenderun ve Mersin, o dönemde çoğu bataklıktan oluşan küçük birer kasaba görünümündedir. Bir Osmanlı eyaleti olan Halep, yüz yirmi bin nüfusa sahip olup doğu Akdeniz'in en büyük şehridir. Yazar, çölde yaşayan Arap aşiretlerinin her türlü ihtiyaçlarını tedarik için buraya geldiklerini ve bu yüzden şehrin bir panayır haline döndüğünü, ayrıca insanlarının özellikle ticaret sayesinde zengin olduğunu anlatır. Halep'te birçok tarihî caminin varlığından, dil olarak Arapça ile birlikte Türkçenin de yoğun olarak konuşulduğundan bahseder.

Âli Bey, Siverek yolunda "Cürnüş" diye bir köyden bahseder. Bu köyde dikkatini çeken bir sosyal yara ise çok eşlilik (poligami) tir. Yazar, üç eşi olan doksan yaşında bir ihtiyarın hafta içinde on sekiz yaşında bir kızla evlendiğini kaydeder.

Yazarın güzergâhı üzerinde bulunan Halep'ten sonra önemli şehirlerden biri de yirmi bin kişilik nüfusa sahip olan Diyarbakır'dır. Diyarbakır'da Türkçe, Kürtçe ve bazen Arapça konuşulur.

Musul, elli bin nüfuslu bir şehirdir. Devrine göre büyük denilebilecek bir şehir olan Musul, aynı nispette müspet bir iktisadî yapı arz etmez. Âli Bey'in Musul'un iktisadî durumunu tasvir etmek için başvurduğu dükkân ve esnaf tasvirleri dikkat çekicidir:

> *"Şehre girilince gayet kalabalık bir meydancık görülür ki, memleketin çarşı ve pazar yeridir. En büyük dükkânlar kahvehanedir. Ve her zaman leb a leb doludur. Şehir cihetindeki kale duvarının üzeri bile boydan boya kahvehanelerdir. Çarşı dükkânları yalnız dükkân sahibini istiap edebilecek kadar bedesten dolabı gibi küçük ve içlerindeki emtia ve saire o nispette cüz'idir. O küçük dükkânlarda satılan eşyadan ziyade dükkâncıların başlarına sardıkları gayet büyük âbânî sarıklar insanın gözüne çarpar. Hele bazı dükkânın eşya-yı mevcudesine nispetle sahibinin sarığı elbette daha kıymettardır*."(s.46)

Şehirleri birbirinden ayıran en kıymetli varlıklarından biri de şüphesiz sınırları içinde mevcut olan dinî ve tarihî mekânlardır. Dünyada bu emsaldeki şehirler; Müslümanlar için büyük bir kıymeti haiz olan Mekke, Medine ve Kudüs (İsevî ve Musevî'ler için de kutsal); Hıristiyanlar için Vatikan, İstanbul bunlardan birkaçıdır.

Âli Bey, Siirt sınırları içindeki Veysel Karanî, İbrahim Hakkı Hazretleri ve onun mürşidi Şeyh İsmail Fakirullah, Şeyh Memduh Fakirullah ve Şeyh Mücahit türbelerinin varlığına ve bölge halkının türbelere olan hürmet ve taziminin çok büyük olduğuna dikkat çeker. Âli Bey, Musul'daki peygamber türbelerinden bahseder. Yusuf, Şit, Danyal ve Cercis peygamberlerin bu şehirde medfun olduklarını belirtir.

Bilindiği üzere dinî mekân ile içinde barındırdığı dinî şahsiyet arasında bir aidiyet / ünsiyet ilişkisi olabilmektedir. Meselâ *Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmâîl b. İbrâhîm el-Cu'fî el-Buhârî* (d.810-ö.870) Hazretleri isminden ziyade doğduğu şehir olan Buhara ile anılagelmiştir. *Bağdat'*ta *Azamiye, İmam-ı Azam Ebu Hanife*

Hazretlerinden; Kâzımiye, *İmam Musa Kâzım* Hazretlerinden isim almış beldelerdir. Meşhur Arap seyyahı İbni Battuta seyahatnâmesinde Bağdat'ta medfun olan birçok devlet adamı ve âlimin isimleri ile ilme ve insanlığa olan katkılarını tafsilâtlı olarak anlatır.[371] Evliya Çelebi, Bağdat'ı İslâm'ın tebliğle başlayan fütuhatla devam edip ilim, irfan ve medenî hayatla kemâl seviyesine çıktığı bir şehir olarak kaleme alır.[372] Evliya Çelebi eserinde Bağdat'ı, müstakil bir kitap vücuda getirecek kadar kapsamlı anlatır. Âli Bey, İbni Battuta ve Evliya Çelebi gibi tafsilâtlı bilgi vermeyip şahıs ve eserlerin sadece birkaçını zikretmekle yetinir.

Yazar, Kerbelâ şehrinden bahsederken "*tamamı Şiî ve İranlıdır*" der. *Kerbelâ,* İslâm tarihinde "*Kerbelâ Olayı*"[373] diye bilinen, Hazret-i Hüseyin ve yanında bulunan arkadaşlarının şehit edildiği ve o zamandan beri Hazret-i Hüseyin, İmam Abbas başta olmak üzere birçok İslâm büyüğünün kabrinin bulunduğu mekândır. Bu dinî özelliğinden dolayı her yıl binlerce insan –bilhassa Şiîler ve İranlılar- bu şehri ziyaret ederler. Bu ziyaretler esnasında yazarın naklettiği şayan-ı dikkat bir âdet ise ölülerle ilgilidir:

> *"Şiîlerin külliyetlü cenaze nakil ve defin eyledikleri malumdur. Binaenaleyh sahnenin dört tarafındaki odaların pek çoğunda Hint ve İran prenslerinin mezarları vardır. Âhâd*[374]*cenazeleri kıl çuval sarılı tabutlar içinde gelir ve sahnenin altında mağaralar olduğundan bu cenazeler evvelâ türbe derununa getirilerek mürekkid-i şerifin etrafında dolaştırıldıktan sonra o mağaralara vaz' olunur. Mağaralar her ne kadar vâsi ve cesim ise de her sene getirilen cenazelerin kesretine mebni üç beş sene de bir kere tahliyesine lüzum görülür ve ihraç edilen kemikler hatb yerine külhanelerde yakmak üzere hamamcılar tarafından satın alınır imiş." (s.77)*

---

[371] İbni Battuta Tancî, *İbni Battuta Seyahatnamesi*, Çev: A. Sait Aykut, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, s.316-320.

[372] Evliya Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, Haz: Seyit Ali Kahraman - Yücel Dağlı, 4. Cilt, 2. Kitap, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s.533-605.

[373] *İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 6, MEB yayınları, İstanbul 1977, s.580-582.

[374] ÂHAD (احاد) i. (Ar. ahad "bir"in çoğul şekli âhâd) 1. Birler. 2. Kişiler, şahıslar: *Vücûd-i mülke efrâd-ı raiyyet cüz'-i lâzımdır / Nasıl cem '-i ulûfa nusret-i âhâd lâzımsa* (Ziya Paşa'dan). 3. *eski mat.* Birden dokuza kadar olan sayılar, birler: *"Âhad hanesi. "Ahâd-i nas:* Avam tabakası, sıradan kimseler: Âhâd-ı *nastan bir adam."* İlhan Ayverdi, *age.,* s.53.

Yazarın yukarıdaki paragrafta kaleme aldığı dışarıdan (İran ve Hindistan gibi) Kerbelâ'ya cenaze getirme geleneği, Necef için de söz konusudur. Çünkü bu beldede de Hazret-i Ali'nin türbesi bulunmaktadır.

Âli Bey, Abbasiler devrinde bayındır bir şehir olup şimdi harabe halindeki Samarra şehri ile ilgili inanç ve bundan başka cehalet ve yoksulluktan kaynaklanan toplum kusurundan tarizli bir dille bahseder:

> *"Orada medfun olan (İmam Ali Elhâdî) ve oğlu (Hasan Elaskerî) hazaratıyla İmam Ali Elhâdî'nin hemşiresi Halime Hatun'un ve Hasan Elaskerî'nin zevcesi Nergis Hatun'un merkad-ı şerifleri Şîilerce en büyük ziyaretgâhlardan olduğu için her sene külliyetli zevat gelip gider. Binaenaleyh Samarra ahalisi hancı tavuğu gibi yolcu fuzûlâtıyla geçinir. Hattâ kelekten çıktığımız sırada birtakım esnaf dükkân ve terazilerini bırakarak üzerimize koşup el açtılar.(s.57)*

Yazarın Arap toplumunda dikkatini çeken özelliklerden biri de Bedevîlerdeki kabile nizamını belirleyen unvanlardır. Âli Bey bu yapıyı şöyle izah eder:

> *"Kabail-i Bedeviye'nin birer şeyhi bulunduğu gibi her kabile müteaddit fırkalara münkasım olarak her fırkanın da "acîd" tesmiye olunur birer reisi vardır. "Şelfe" dedikleri kısa mızrağı isti'mâle muktedir olanlar "acîd" olur." (s.78)*

Âli Bey'in eserinde "Zevra" veya "Dâr-ül-İslâm" diye zikrettiği, Dicle'nin iki yanına kurulu, yüz bin kadar nüfuslu, halkının yüzde doksan beş kadarı Müslüman olan Bağdat, bu seyahat eserinin büyük bir kısmını teşkil eder. Âli Bey, eserinin Bağdat kısmında şehirde yaşayan cemiyetler arasında meslek-mensubiyet bağı kurar. Meselâ eskicilik işini Yahudilerin, taşıma ve yükleme işlerini Revandüz ve Kerkük ahalisinden olan Kürtlerin yaptığını nakleder.

Âli Bey, Bağdat örneğinden yola çıkarak bütün Irak'ın ekonomik durumunu değerlendirir ve ilk olarak memleketteki tarımın mevcut durumu ile olması gerekeni tafsilâtlı bir şekilde anlatır. Tespit ve hükümleri özetlemek gerekirse:

1. Irak topraklarının büyük kanallarla mukataalara ayrıldığı,

2. Mukataalara ayrılan toprakların birkaç zenginin mülkiyetinde olduğu, buralarda çalışan işçi ve çiftçilerin karınlarının bile zor doyduğu ve kendilerine mülk alabilecek herhangi bir güçlerinin olmadığı ve olamayacağı,

3. Irak topraklarının bire seksen dokuz verecek seviyede münbit olduğu,

4. Diyarbakır, Musul gibi, mahsullerin dışarıya pazarlama imkânı zayıf olan yerlerin aksine Bağdat ve Basra'nın denizyolu taşımalığı imkânına sahip olduğu, fakat bundan faydalanılmadığı,

5. Basra'dan sadece hurma ihracatı yapıldığı bunun da yabancı tacirlerin tekelinde olduğu,

6. Arazilerin ve mahsullerin tabiî afetlerden (su baskınları, haşarat, erozyon vs.) korunmasıyla ilgili tedbirlerin yok denecek kadar az olduğu,

7. Bölgede yetiştirilen ve yetiştirilebilecek mahsullerin çeşitliliği ve zenginliği gibi maddeler halinde ifade edilebilir.

Âli Bey, Irak'taki iktisadî durumun bir diğer sacayağı olarak sanayii görür. Ancak Irak'ta sanayi, fabrika ve atölye neredeyse yok denecek kadar azdır. Bağdat'ta sanayi denince akla sadece dokuma gelir. Dokuma da, ham maddesini oluşturan ipek ve pamuk Hindistan'dan geldiği için tamamen dışa bağımlıdır. Pamuk ekimi her türlü şartlar elverişli olmasına rağmen yapılmamaktadır. Irak'ta zanaat olarak dokumacılık, saraçlık, deri ve köselecilik, kuyumculuk, demircilik gibi her yerde yaygın olan meslekler icra edilir.

Başta Bağdat olmak üzere Âli Bey'in seyahat güzergâhı üzerinde yer alan Halep, Diyarbakır, Siirt, Kerkük, Musul ve Basra gibi şehirler yaz mevsiminde çok sıcaktır. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu coğrafyanın yaz günlerini şu ifadelerle tasvir eder:

"Siirt'te uzak dağlara akşam saatlerinde çöken yalnızlığı ve yıldızlı geceleri tanıdım. Yazları çok sıcak olan bu memlekette damlarda

yatardık. Yıldızlı gece beni büyülerdi sanki. Sonsuzluk dalga dalga vücudumu ve ruhumu doldururdu. Bir Sümer rahibi gibi muhayyelem hep yıldızlarla meşguldü. Sırrın içinde yüzüyordum. Buna karşın akşam saatlerinde uzak dağların aldığı o korkunç yalnızlığı, o ezici morluğu ilave edin.

Kerkük'te yine damda yatardık (1914-1916). Yine gece ve yıldızlar…"[375]

Antalyalı Bir Genç Kıza Mektup adlı yazısında bahsettiği gibi, insanlar yaz günleri damda yatarlar. Bu coğrafyada damda yatmayı, kahvesiyle, nargilesiyle, sohbet etmeyi yaz mevsimine has bir kültür faaliyeti olarak telakki etmek mümkündür. Âli Bey eserinde kalemiyle yaz gecelerinin bir panoramasını çizer:

"Geceleri karyolalarla açıkta yatılır. İlkbaharda Dicle'ye karîb olan ve bahçeler arasında bulunan hanelerde sinek ve böcek gibi muzayâtın envâı damlarda fenerlerin ziyasına milyonlarla hücum ederek insanı rahatsız ederler. Binaenaleyh bu muzayâtın zuhur ve devam eylediği müddette guruptan evvel taam etmek ve fenerlerin aydınlığından uzak oturmak ve karyolalara cibinlik koymak mecburiyeti vardır. Yazın harareti bu hayvanatı yaşatmadığından sıcaklar ziyadeleşince mahv ve telef olurlar. Ondan sonra damlarda oturup yatmak kesb-i letâfet eder. Zira geceleri daima serin rüzgâr esmekle beraber semada nücûmun ve hususuyla mehtabın ve damlarda yanan fenerlerin görünüşü gayet latiftir. Gündüzleri hararetten çekilen sıkıntı unutulur." (s.92)

Yazar, Bağdat'ın sıcağını bir arkadaşının esprisi vasıtasıyla açıklar: *"Bu memlekette yazları rafadan yumurta yenilmez; çünkü yumurta tavuktan çıkar çıkmaz (hazırlop) olur."*

Âli Bey, eserin yazıldığı dönemde Hindistan sınırları içinde bulunan Karaşi ve Bombay şehirlerini ziyaret eder. Bu şehirler, günümüzde olduğu gibi o devirde de

[375] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi* Haz: Birol Emil, 3.Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, s.349.

kalabalık nüfusa sahip olup Karaşi'de iki yüz bin, Bombay'da sekiz yüz bin insan yaşar. Dinî inançları çok çeşitlidir. Özellikle günümüz Hindistan'ında nüfusla beraber inanç yapısının muhtelif oluşunu o günden günümüze gelen bir realite olarak görmek mümkündür. Karaşi ve Bombay'da Müslümanlık, Banyanlık, Hindu ve temellerini Avrupalı kolonicilerin attığı Hıristiyanlık en çok mensubu bulunan din/inanç yapılarıdır. Yazar, eserinde inanç yapılarına göre cemiyetlerin sosyal ekonomik durumuna ve dış görünümleriyle kıyafetlerine de yer verir.

Âli Bey, Hint Müslümanlarını, *"Birer beyaz don ve gömlek ile üzerinde sıkma biçiminde yelek ve başlarında birer takke veya sarık giyerler."* şeklinde tasvir eder. İktisadî anlamda ise Müslümanların genellikle ticaretle uğraştıklarını belirtir.

Âli Bey'in sosyal durumundan övgüyle bahsettiği Hindistan'daki Parsîler; İran asıllı olup fizikî olarak da İranlılara benzerler ve ateşe taparlar. Parsîler, inançları doğrultusunda ölülerini önce vahşî kartallara yedirip kalan kemiklerini de yaktırırlar. Eğer isteyen olursa yakılan kemiklerin külleri yakınlarına verilir, isteyen olmazsa denize veya havaya savrularak imha edilir. Parsîler, Bombay'ın en zengin ve en çalışkan insanları olup Avrupalılar gibi giyinirler ve yaşarlar. Parsîler, çocuklarını Londra'da okuturlar ve iyi eğitim alan bu çocuklar ülkeye döndüklerinde önemli devlet dairelerinde çalışırlar.

Âli Bey'in çok dikkatlı bir şekilde gözleyip anlattığı Banyanların, öne çıkan özelliklerini, birkaç cümlede özetlemek mümkündür. Âli Bey'e göre Banyanlar:

> *"Banyanlar, muhtelif eşkâl-i esnâma ibadet eden putperesttirler. Büyük mabetlerinden maade mahallatte dükkân gibi sokağa açık küçük küçük birçok mabetleri vardır. Geceleri bu mabetleri tenvî ederek karılar bir tarafta ve erkekler diğer tarafta oturup içlerinden bazısı kıyam ve (armoni flüt) denilen el piyanosuyla ahenk ederek teğanni eyler. Sanemler gayet çirkin şekilde ve çoğu hayvan resmindedir. Banyanların kaffesi alınlarının ortasına bazen fındık hacminde kırmızı ve bazen iki üç elif şeklinde sarı ve beyaz renklerde birer işarât vaz' ederler ki mensup oldukları mezâhib-i muhtelifeyi irâe edici olâmetler imiş. Tenlerinin rengi esmerdir. Bunlar bürüncek çarşaf nevi'nden ayaklarına kadar uzun*

ve geniş bir gömlek giyerler. Gömleğin ön eteğini bacaklarının arasından arka tarafa alarak kuşaklarına iliştirmekle tesettür edip artık başka don giymezler. Arkalarında birer sıkma yelek vardır. Bazen yeleğin üstüne beyaz veyahut kırmızı renkte harmani[376] gibi bir kumaşa sarınırlar. Başlarında Frenk kadınlarının kullandıkları (kaput) denilen şapka biçiminde gayet sağir müselles veya müdevver kırmızı renkte birer serpuş vardır. Bazısı da sarık sarar."(s.109)

Âli Bey, Banyanların inançları gereği günlük yaptıkları işleri mizahî bir üslupla müşahede etmeye devam eder:

"Banyanlar sabahleyin hanelerinde çıktıklarında yol üzerinde bir ineğin bevliyle yüzlerini yıkamadıkça mağaza ve dükkânlarını açıp da zanaat ve ticaretlerine şüru' etmezler. Binaenaleyh her sabah Banyan mahallerinin sokaklarında boynuzları kırmızı renge boyalı inekler gezdirirler ve bu ineklerin bevl eylemesine intizaren etrafında birçok adam dolaşır.

Banyanlar tenasüh-ü ervâha[377]kail olarak fevt olanların mutlaka bir hayvan kalbinde ve eşhâs-ı mukaddesenin inek şeklinde tekrar dünyaya geldiklerine mutekittirler. İnek ve öküzlere hürmetlerinin sebebi bu imiş. Hattâ amelden sakat olan hayvanata mahsus "Pincra Pol" isminde Bombay'da bir dâr-ül hayvânât vardır ki müsinnü ve amel manda hayvanları sahipleri buraya bırakıp fevt-i tabilerine kadar iaşe ederler."(s.109-110)

---

[376] HARMANİ- HARMANİYE i. (Kökü belli değildir) Bütün vücudu kaplayan uzun, kolsuz üst giyeceği, etekleri geniş, kolsuz bir nevi palto, pelerin. İlhan Ayverdi, age., s.1208
(خرواني) kelimesini sözlüklerde araştırmamıza rağmen bulamadık, bu kelimenin, metindeki anlama uygun olması sebebiyle "harmani" kelimesinin yanlışlıkla yazılmış olabileceğine kanaat getirdik.

[377] Tenasüh: 1. Bir şeyin diğerini takip ederek yok etmesi, bir şeyi elden ele dolaştırma, bir şeyin dolaşarak diğerinin yerini alması. 2. Ruh göçü; ruhların bedenden bedene veya insandan başka varlıklara göç etmesi; reenkarnasyon. 3. Ölen insanların ruhlarının bir hayvana, insana, bitkiye veya cansız bir varlığa geçmesi inancı. Tenasüh inancı, eski Mısır dinlerinde, Budizm ve Hinduizm'de vardır. Hindistan'da doğmuş, oradan Tibet, Çin, Kore, Japonya ve eski Yunan'a yayılmıştır. Ayrıca, İsmailiye, Bahailik, Durzilik, Nusayrilik ve Yezidilik mezheplerinde de tenasüh inancı vardır. Bu mezheplerde tenasüh, inanç esaslarındandır. İslâm dini tenasüh inancını kesinlikle kabul etmez. Nedim Serinsu, vd., *Dini Terimler Sözlüğü*, MEB Yayınları, Ankara 2009, s.474.

Yazar, Hinduizm ve Brahmanizm[378]inançlarının rükûnlarıyla birçok inanç sisteminde olduğu gibi bidatların iç içe girdiğini canlı olarak gözler. İçinde doktrin seviyesine gelmiş birçok farklı fikrî yapıyı barındıran Hinduizm, bir başka ifadeyle Hinduizm'deki ruhban sınıfına atfen Brahmanizm diye adlandırılan bu inanç sistemi ile Hindistan'da yüzyıllardır var olan Kast sistemi, eserin yazıldığı yıllarda iç içedir. Bu inanç yapısında ruhban sınıfını oluşturan Brahmanlar, hem dinî kuralları hem Kast sisteminde sahiplendikleri sosyal statüyü insanlara karşı her türlü suistimale varacak şekilde kullanırlar. Âli Bey, eserinde okuyucuya ortaçağ Avrupa'sında, Güney ve Uzak Doğu Asya'da veya Afrika, Latin Amerika gibi benzeri birçok coğrafyada görmek mümkün olabilecek hâkim ruhban sınıfının gücünü bir Brahman örneğiyle şöyle tasvir eder:

> *"Banyanlar her nevi ticaretle meşguldürler. Memalik-i ecnebiyeye gidip de ticaret eden putperestler bunlardır. Ticaret için memalik-i sâireye ve uzak yerlere azimet eylemek isteyen Banyanlar memleketlerinden çıkar iken "Brahman" dedikleri papazların nezdine giderek ne miktar akçe kazanmak niyetiyle çıktıklarını beyan ile defter-i mahsusuna kaydettirirler imiş. O miktar akçeyi kazanmadıkça vatanlarına avdet edemiyorlar. Iyâllerini (aile-eş) de birlikte götüremiyorlar. Şayet müddet-i gaybubetleri imtidât edip de avdetlerinde zevcelerini birkaç çocuk dünyaya getirmiş bulurlar ise bunları kabule ve kendi evladı tanımağa mecbur imişler."(s.110)*

Âli Bey, bu küçük hacimli eserinde Hindistan'ın sosyal yapısına dair hususların ancak bir kısmını eserine yansıtabilmiştir. Alparslan Oymak, "*Hindistan'a Türkiye'den Bakmak"* isimli makalesinde *Seyahat Jurnali* ile ilgili şu yorumu yapar:

> *"Âli Bey de dar ve bakımsız sokaklardan duyduğu rahatsızlığı belirtmişti. Buradaki mesele sadece "ferahlık" ihtiyacıyla değil, biraz da*

[378] Brahmanizm: Hindistan'ın sosyal ve siyasal yapısını şekillendiren, kutsal kitap olarak "Vedalar"ı kabul eden en eski Hint dini. Brahmanizm'in en belirgin özelliği ruh göçü inancı ve rahipler sınıfının kesin egemenliğidir. Bu egemenlik 1940 yılında çıkarılan Hint anayasasıyla kaldırılmıştır. Brahmanizm'de ibadet olarak, ruhu dinlendirmek için yoga eğitiminin ve kurbanın önemli bir yeri vardır. Nedim Serinsu, vd., *age.*, s.54. ; Şinasi Gündüz, *Din ve İnanç Sözlüğü*, Vadi Yayınları, Konya 1998, s.69-70;

"eski" olana tahammül edememeyle ilgilidir. Biri Tanzimat, diğeri Cumhuriyet döneminin iki aydını hem maddî hem de manevî anlamda ayrıca bir rejim sorunu temelinde "eski"den kurtulmanın gereğine inanır. Âli Bey'in yüksek binalar dışında ilgisini Hint geleneğine yöneltmemesinin nedeni de bununla açıklanabilir. Tabii eski yerine yeni olanın arzu edilmesiyle birlikte bugün de tartışılan medeniyet kavramı hemen hemen tüm seyyahlar tarafından kendi bakış açılarıyla ortaya konmuştur."[379]

Fakat bu yorum, *Seyahat Jurnali'*nin doğru anlaşılamadığını gösterir. Zira *Seyahat Jurnali'*nde Âli Bey, Hindular ile Banyanları (Brahmanlar) farklı gruplar olarak belirtir. Cemiyet içerisinde bilhassa iktisadî anlamda bu iki grup farklı olsa da inanç olarak aynı köklere giden kurallara tâbidirler.[380]Ancak Hindular ziraat, işçilik ve hamallık gibi işlerde çalıştıkları için Kast sisteminde en alt sırada yer alan tebaa olmuşlardır.

b. Tabiî ve Tarihî Mekânlar, Yapılar ve Şehirleşme

Âli Bey, Halep evlerinin taş yapılı, sokaklarının dar, ancak düzenli olduğundan bahseder. Halep'te birçok tarihî camiinin varlığından, bu camilerin mimarî yapılarının Emevi ve Memluk tarzında, bazen de karma özellikler gösterdiğini ifade eder. Halep'te olduğu gibi Diyarbakır'da da mimarîde taş (özellikle kara taş) kullanılır. Âli Bey, güzergâhı üzerindeki Birecik'te Belkıs kentinin kalıntılarından ve mozaik taşlardan da bahseder.

Âli Bey'in *Seyahat Jurnali*"nde Bağdat, mimarisi ve mimaride kullanılan malzemeler bakımından ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Âli Bey, Bağdat'ta evlerin

---

[379] Alparslan Oymak, "Hindistan'a Türkiye'den Bakmak", *International Journal of Languages Education and Teaching*, December 2015, Volume 3, Issue 3, p. 71-85.

[380] Brahmanlar (Brahminler) Hindu rahipler; geleneksel olarak kast sistemindeki dört sınıftan en üstün olanı. Brahmanlar kastına mensup olanların hepsi rahiplikle uğraşmazlar; ancak geleneksel olarak Brahmanların üstünlük açısından tanrılardan ronra ilk sırada olduklarına inanırlar. Brahmanların temel görevi Veda metinlerini okuyup yorumlamak, öğretmek, kurban törenlerini ve diğer ayinleri yönetmektir. Rahipliğe intisap edenler giriş töreninde sol omuzlarından sağ kollarına doğru özel bir beyaz kuşak giyinirler. Şinasi Gündüz, *age.*, s.70.

yapımında sarı renkli tuğlalar kullanıldığını, memlekette kireç olmadığından duvarların, karasakız ve külün karışımıyla yapılan bir harç kullanılarak inşa edildiğini kaydeder. Evlerin iç kısmını, oda duvarlarını sıvamak için gereken kirecin ise Fırat nehri üzerinde "*Hit*" ismindeki yerden elde edildiğini belirtir. Kullanılan malzemelerin pek sağlam olmaması yüzünden kış mevsiminde binaların çok zarar gördüğünü söyler. Yazar, binaları şekil bakımından İstanbul ile mukayese eder ve buradaki binaların İstanbul'dan farklı olarak, genelde kare denilecek bir şekle sahip olduklarını aktarır. Evlerin iç mimarisini kat kat ele alıp odaların hangi amaç için nasıl kullanılmakta olduğunu ayrıntılı olarak izah eder. Yaz mevsiminde damlarda yatıldığından dolayı, evlerin üzerinin tuğla veya topraktan yapılmış düz zeminler olduğu bilgisini aktarır.

Âli Bey, Bağdat'ta kaldırım diye bir şeyden söz etmenin bile gereksiz olduğunu, bunun gerekçesini ise yetkililerin taş bulunmamasına bağladıklarını nakleder. Beldede taş olmaması, toplumun yapı ihtiyacını karşılamada büyük zorluk yaratmış, bu sebeple alternatif malzemeler bulma yoluna gidilmiştir. Meselâ hamamların kurnalarıyla döşemesi, taşsızlıktan dolayı karasakız malzemesinden yapılmıştır. Âli Bey eserinde, memlekette herhangi bir alt yapının da olmadığını, özellikle kanalizasyon eksikliğinden dolayı yağışlı havalarda evlerin yakınında bulunan kuyuların taşmasıyla şehrin çok kötü bir hale geldiğini bildirir:

> *"Bağdat'ın sokakları kâmilen kaldırımsızdır. Kurak havada tozdan ve yağışta çamurdan geçilmez. Kaldırım yapılmaması memlekette taş bulunmamasından naşidir. Hattâ hamamların kurnalarıyla döşemesi taşsızlıktan dolayı karasakızdan yapılmıştır. Mezarlara bile tuğladan sanduka şeklinde birer kümbet inşa ederler. Musul'da ve Hit'te taş var ise de oralardan Bağdat'a taş celbiyle sokaklara kaldırım yapmak hatıra gelmemektedir. Sokakların yağlı ve siyah toprağı yağmur yağınca gayet cıvık bir çamur olur ki insan ve hayvan mutlaka kayar ve düşer." (s.66)*

Âli Bey, Bağdat'ta şehircilik anlayışı ile ilgili birçok eksiğin ve zaafın olduğunu anlatırken okuyucularını iki tezat durumdan haberdar eder. Bunlardan birincisi, Bağdat sokaklarında merkeplerle su taşıyan ve satan sakaların sokakların darlığından dolayı çektikleri zahmetlerdir. Yazar, sakalar işlerini icra ederken bir yandan hayvanların semerlerinin kendi üzerlerine sürtünüp suların dökülmesiyle üzerlerinin kirlendiğini, diğer yandan ise sokaklarda yürüyen insanların da aynı su taşıyan hayvanların semerlerinin elbiselerine sürtünmesi ve üzerlerine suların dökülmesine maruz kaldıklarını anlatır. Yazarın eserinde verdiği bilgilerden anlaşıldığına göre, şehir ahalisi, günlük işlerde kullandığı suyu evlerinin yakınlarına açtıkları kuyulardan tedarik ederken, içme suyu ihtiyacını ise sakaların merkepler vasıtasıyla Dicle Nehri'nden taşıdıkları su ile karşılamaktadır. İkincisi ise birçok şeyin menfî olduğu Bağdat'ta, müspet şeylerin varlığıdır. Evveliyatı yirmi beş sene öncesine dayanan, Kerh bölgesinden Kâzımiye kasabasına kadar altı kilometrelik bir "tramvay" hattının mevcudiyeti şayan-ı dikkat bir durumdur. Bu tramvay hattı, 1864 tarihinde bir şirket tarafından atlı tramvay şeklinde inşa edilerek hizmete başlamıştır. İstanbul'daki tramvay hattının 1871'de hizmet vermeye başladığı düşünülürse bu teknik yenilik ve modern hizmet sıradan bir durum addedilmemek gerekir. [381]

c. Eğitim – Öğretim, Bilim-Teknik, Zanaat

Âli Bey, seyahati esnasında bulunduğu memleketlerin eğitim-öğretim sisteminden ve müesseselerinden ziyade bunların eksikliğinden kaynaklanarak ortaya çıkan cehaletten ve batıl inançlardan söz eder. Yazar okuyucularını, memleketteki eğitim-öğretim boşluğundan dolayı yabancı milletlerin kendi menfaatleri doğrultusunda bazı yerlerde açtıkları okulların varlığından haberdar eder. Meselâ Antep'te Amerikalıların büyük ve etkili okullarının olduğu bilgisini verir.

Yazarın Bağdat'taki seyahatinin önemli bir kısmını keleklerle yaptığı nehir yolculuğu oluşturur. O devirlerde Dicle Nehri üzerinde kelek imalatı ve kelek

[381] Gökhan Çetinsaya, "Irak", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 19. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1997, s.94.

kullanıcılığı önemli bir ticaret ve istihdam alanıdır. Âli Bey kaleminden "*kelek* "i şöyle tanıtır:

> *"(Kelek) denilen şey* ***k****eçi tulumlarından yapılan bir saldır. Tulumları nefesle şişirip yan yana bağladıktan sonra üzerine bahçıvan sırığı dedikleri ağaçtan birer arşın fasıla ile sağlı sollu kirişler vaz' ederek onun da üstüne ince çubuklar dizip murabba el-şekil bir sal teşkil ederler ki ismi kelektir. Bu keleklerin kıta'sı nehir suyunun azlığına çokluğuna göre olur. Meselâ bahar mevsiminde suların kesretine mebni iki üç yüz tulumluğa kadar kelek yaparlar." (s.28)*

Âli Bey, Dicle üzerinde devam edeceği uzun yolculuk için iki tane kelek yaptırır. Bu keleklerin biri yüz elli, diğeri yüz tulumluktur. Bu keleklerin birini binmek, diğerini ise eşyalarını taşımak için yaptırır. Âli Bey, kelek yolculuğu ve kelekle yük taşımacılığı ile ilgili uzun bilgiler verir. Âli Bey'in *Seyahat Jurnali* isimli eserini sadeleştirme yoluyla Osmanlı Türkçesinden günümüz Türkçesine aktaran Cahit Kayra, yazarın yolculuk esnasında keleğin uzun süre kullanılmasından olsa gerek, eseri "*Dicle'de Kelek İle Bir Yolculuk*" ismiyle yayımlamıştır.[382]

Âli Bey, *Seyahat Jurnali*'nde, Aşağı Mezopotamya olarak da tanımlanan Ortadoğu'nun münbit topraklarına dair ilgi çekici bir anekdota yer verir. Bu, Arapların Musul'da sulu tarım yapmak amacıyla nehirden su tedarik etme tekniğidir:

> *"Arapların tarlalarını sulamak için nehir boyu inşa ve isti'mal eyledikleri su dolapları şayan-ı tariftir. Şöyle ki: Sahilde nehrin yatağından bid'aen ile bazen nısf daire ve bazen kule gibi müdevvir olarak tuğladan bir kuyu inşa ederler. İrtifaı zeminin sathından bir miktar yüksektir. Bu kuyu duvarının karada bulunan kısmında yani arkasında toprağı kazıp sekiz on arşın boyunda hafif bir yokuş husule getirirler. Bu yokuşun üst başı kuyunun irtifaına muhazi olup alt başı toprağın içine doğru iner. Kale şeklinde bulunan kuyunun ağzına kiriş tarzında bir ağaç va'z ederek bu ağaca ıska olunacak arazinin vüsat ve*

[382] Âli Bey, *Dicle'de Kelek İle Bir Yolculuk, Seyahat Jurnali,* Haz*:* Cahit Kayra, age., s.3.

miktarına göre birden beşe altıya kadar makaralar rabt ederler. Bu makaraların her birine dana ve inek tulumundan cesim kırbalar muallaktır. Her kırbanın ipini birer öküz veyahut barkir çeker. Yani ipin ucu hayvana bağlı olduğundan hayvan yokuşun üst başına çıkınca kırba suya inip dolar ve hayvan yokuşun alt başına indikte kırba yukarı çıkıp suyu boşaltır. [Beyn'el Arap arazi-i mezruanın miktarı su dolaplarının havi olduğu kırbalara göre hesap edilmek adettir. Meselâ «falanın tarlası şu kadar bekreliktir» derler. «Bekre» kelimesi ise makara demek olduğu malumdur.] Su çekilir iken bu makaralar âdeta sefâin makaraları veyahut kuş cıvıltısı gibi ince ve süratli bir ses çıkarır ve garâipten olarak kâffesinin sesi ve ahengi birdir." (s.49-50)

Âli Bey, Musul'da güneşin ve rüzgârın hareketlerinden yola çıkarak kendince bir hava tahmininde bulunur. Bir süre sonra yaptığı tahminler gerçeğe dönüşür. Yazarın yaptığı bu hava tahmini ve neticesi sonrası yaşananlarından devamla o devir insanının eğitim-öğretim durumunu, *Seyahat Jurnali*'nde mizahî bir üslupla görmek mümkündür:

"Mîzân-ül-hevâdan ve gurûb-ı şemsin irâe eylediği alâimden rüzgârın devam edeceğini keşf ile Kelekçilere haber verdim ise de bu kehanete itimat etmediler ve gece keleğe yol verdiler. Fakat rüzgârın devamı kuvve-i kâşifemizi Kelekçilere tasdik ettirdi ve fenn-i remel ve cefre intisabım olduğuna kaviyyen itikat hâsıl ederek içlerinden biri fal baktırmak arzusunu bile der-miyân eyledi. Bulunduğumuz nokta Bağdat'ın (hâlis) kıtası idi. Gece mehtap gayet latif idiyse de rüzgâr odadan dışarı başımızı çıkarmağa ve kelekçiye fal açıp biraz eğlenmeğe mani oldu."(s.58)

Âli Bey, *Seyahat Jurnali*'nde Hindistan'ın sanayisinden ve zanaatından bahsederken günümüzde de ülke ekonomisinde önemli bir yere sahip olan altın ve

gümüş işleme[383] zanaatının çok ileri seviyede olduğunu ifade eder. Ayrıca Hint ekonomisinin ihracat kalemi olarak ilk sıralarda yer alan tekstilin günümüzde olduğu gibi o devirde de önemli olduğunu, Bombay'da çok sayıda iplik ve dokuma fabrikalarının bulunduğunu, bu fabrikalarda üretilen kumaşların teknik ve estetik anlamda devrine göre çok ileri seviyede olduğunu beyan eder.

d. Kültür – Sanat - Dil ve Edebiyat

Âli Bey *Seyahat Jurnali*'nde genel kabul gören ve herkesçe bilinen kültür, sanat, dil ve edebiyat unsurlarına kısmen değinirken, daha ziyade, seyahati esnasında gözlediği yörelere has farklı ve istisnai durumları dile getirir. Bunlar seyahatin kronolojisine uygun olarak kaleme alınır.

Siverek yolunda "*Cürnüş"* diye bir köy kahvesinde imamın "*Feth-i Hayber*" menkıbesini okuduğunu ve herkesin onu dinlediğini anlatması, İstanbullu bir yazarın Anadolu'daki halkın kültürel hayatının zenginliklerine dair ilk gözlemlerinden biridir.

Âli Bey'in yolculuğunun Siverek durağında dikkatini celbeden en önemli hususdan biri, Türkçe konuşan halkın ifade ve telaffuzlarındaki kendilerine özgü farklılıklardır: "*Viranşehir'de bir biraderim vardır. İbrahim Ağa diye tabir olunur."*

383

Başlıca İhraç Ürünler 2006/2007	%	Başlıca İthal Ürünler 2006/2007	%
Mühendislik Ürünleri	20.7	Petrol ve petrokimya ürünleri	30.0
Tekstil & Hazır Giyim	12.8	Makine ve Ekipmanları	17.2
Mücevherat	12.3	Elektronik cihazlar	8.4
Petrol ve petrokimya ürünleri	14.7	Altın & Gümüş	7.7
Başlıca İhracat Yaptığı Ülkeler 2005	%	Başlıca İthalat Yaptığı Ülkeler 2005	%
ABD	16.9	Çin Halk Cumh.	9.1
Çin Halk Cumh.	7.7	ABD	6.3
BAE	8.3	Almanya	4.8
İngiltere	4.3	Singapur	4.8

Asım Çalış, *Hindistan Ülke Profili*, T.C. Başbakanlık Dış Ticaret Müsteşarlığı İhracatı Geliştirme Etüd Merkezi, 2006, S.3.

demesi gibi. *Çıkarıya gitti (taşraya gitti). Bir kıtık (biraz), adamın yazığı gelir (insanın acıyacağı gelir), nakil gelem (nakledeyim)"*.(s.11)

Diyarbakır; Süleyman Nazif ve onun babası Said Paşa, Ali Emiri Efendi, Ziya Gökalp, Cahit Sıtkı Tarancı, Sezai Karakoç gibi Türk dili ve edebiyatında büyük şöhrete sahip insanlar çıkarmış bir şehrimizdir. Yazar, eserinde Diyarbakır'dan bahsederken şehrin birçok edip çıkarmış olduğunu özellikle vurgulayarak şehirdeki edebiyat geleneğinin köklerinin çok eskiye uzandığını beyan eder.

Âli Bey, Musul'daki Arapların bazı harflerin telâffuzlarıyla ilgili farklılıklarını şöyle tespit eder: *"Arapların cim harfini "ك" gibi telaffuz ettikleri malum ise de bu havali ahalisi "ك " ve "ق" ve harflerini "ج" gibi telaffuz ediyorlar. Mesela karyeye "carye" ve kebir yerine "çebir" ve bakir kelimesine "baçir" diyorlar."*(s.48) Yazarın, buradaki telaffuz farklılıklarına eserinde yer verirken dikkatinden kaçan bir ayrıntı ise *Musul, Kerkük, Süleymaniye* şehirlerinde Türkçeyi Azeri şivesiyle konuşan Türklerin varlığıdır.

Bağdat, Abbasiler döneminin en önemli kültür ve medeniyet şehri olmasının yanında Osmanlı döneminde de Türkçe yazan birçok şair ve edip çıkarmış büyük bir kültür merkezidir. Âli Bey, Türkçenin burada çok kullanıldığını, hattâ Türkçeden Arapçaya birçok kelime geçtiğini okuyucularının bilgisine sunar. Bu kelimelerden birkaçı; *"yavaş, dert, hoş, çarık"* şeklindedir.

> Yazar, Bağdat'ta ticaretle edebiyatın iç içe oluşunu bir örnekle nakleder: *"Bakkal ve manav gibi esnaf sattıkları malın medh ü senasına dair dükkânlarında daima gazel tarzında şeyler okuyarak müşteri davet ederler." (s.68)*

Âli Bey'in Bağdat panoramasına muzip çocuklarla leylekler arasında yaşanan trajikomik bir hadise de girer. Yazar, "*garaipten*" bulduğu bu hadiseyi şöyle özetler:

> *"Bağdat'ta yazları pek çok leklek bulunur. Bu hayvan her yerde olduğu gibi yazları gelip kışları daha sıcak yerlere gider. Bunların vürudunda beş on yiğirmisi birden geçer iken çocuklar "vak'a" diye bir ağızdan bağırmağa başlarlar. "Vak'a" yere düşmek manasına müfit*

olduğu malumdur. Bu feryadı işitince leklekler muvazenelerini kaybederek içlerinden bir kaçı mutlaka yere düşer ki hakikaten garâibdendir." (s.69)

Âli Bey, *Seyahat Jurnali*'nde Bağdat'ta Araplar'ın Türkçe gazel okuma geleneğinden bahseder. Bu gelenek Türk cemiyetindeki gazel okuma faaliyetlerine çok benzer. Onu yaşatanlar ise davulcu ve zurnacılardır:

"Bayramlarda veyahut bir "zeffe" cemiyetinde sokaklarda dolaşır iken bu tabl (davul) ve surnacılar (zurnacılar) memurîn ve hanedândan zevât-ı marûfenin haneleri önünde durup «Çevre yanım bağ olsun filan ağa sağ olsun» diye Türkçe bir beyti tekrar tekrar söyleyerek bahşiş isterler."(s.94)

Telif, tercüme, adapte birçok tiyatro eserine sahip İstanbullu bir sanatçı olarak Âli Bey'i seyahatinde hem şaşırtan ve hem de mutlu eden hadiselerden biri de bindiği geminin demirlediği Muskat limanındaki dinlenme esnasında birtakım genç İngiliz subayların, amatör olarak komedi türü bir tiyatro oyununu sahnelemeleridir. Bu subaylar, sadece komedi tiyatro oynamakla kalmazlar sonrasında da küçük bir konser verirler. Yazar, bütün seyahati boyunca olaylara bir mukayese penceresinden bakar. Bu bakış açısıyla gözlemlerine devam eden yazar, Hindistan'da bulunduğu esnada oradaki tiyatro faaliyetlerinin sahneleme tekniği bakımından tam bir Avrupa tiyatrosu seviyesinde olmasını şaşkınlık ve hayranlıkla karşılar.

e. Gelenek ve Görenekler, Batıl İnançlar

Âli Bey'in *Seyahat Jurnali*'nde seyahat ettiği mekânlarda meraklı bir seyyah gözüyle peşine düştüğü unsurların büyük bir kısmı; insanı güldüren, düşündüren, bazen de hayrete düşüren, çoğu inanç ve itikat menşeli gelenek, görenek ve batıl inançlardır. Âli Bey, Halep'ten sonra güzergâhı üzerinde bulunan önce sözünü ettiğimiz *Cübul* köyüne uğrar. Bu kısa süreli köy ziyareti esnasında kadınların

dudaklarını "*dakkaladıklarını*"[384] tespit eder. Küçük yaşlardan itibaren kızların alt dudaklarını vura vura genişletip, akabinde dudağı dışa doğru gerdiren halkalar takma geleneğine "dakkalama" denmektedir. Yazar, bu geleneğe uyan kadınların dudaklarının çok çirkin bir görünüm arz ettiklerini ifade eder.

Yazar, Birecik yolunda kendilerine refakat eden zaptiyeye, yol üzerinde seyrek bir şekilde bulunan ağaçların dallarındaki sıtma bağlarını merak ederek sorar. Zaptiye: "*Ağaç bulunan yerlerde mezar vardır derler, Kürtlerin mezar ziyaretine düşkünlükleri fazladır. Belki orada bir şehit yatıyordur diye ziyaretgâh olarak görüp dua eder ve medet umarlar."*(s.10) diye açıklamada bulunur.

Âli Bey, Düyun-ı Umumiye Direktörü olarak çıktığı yolculuğunda bir taraftan görüp yaşadıklarını kaleme alırken, diğer taraftan altı yüzyıllık imparatorluğun rüsum-u sitte adında belirlenen gelir kalemlerini tespit edip, raporlarını ilgili devletlere teslim etme bahtsızlığını yaşayan bir devlet adamı ve aydın kişi olarak yaşanılan durumun ıztırabını derinden duyar. Her yeni günde, bir vatan parçasının elimizde çıkması, bu duruma ne devleti yönetenlerin ne de halkın bir çare olamaması herkeste büyük bir karamsarlığa sebep olmuştur. Âli Bey, 19. Asrın sonlarında bir Anadolu şehrinden belki de tüm bir Osmanlı coğrafyasının karamsar halk zihniyetini yansıtan misalleri Diyarbakır örneğinde kaleme alır ve: *"Diyarbakır'ın köpekleri ve ahalisinin yürekleri karadır."(s.12)* deyimini aktarır. Misalinin tesadüfî istinadına binaen Diyarbakır'ın bütün köpeklerinin siyah olduğuna da dikkat çeker.

Âli Bey, Siirt'e dair "*minare dilenciliği*" adlı bir göreneği zikreder. Duyanları tebessüm ettiren hadise şöyle cereyan eder:

> *"Elbise veya topluca bir para veyahut bir re's-i inek gibi başlıca bir şey dilenmek isteyen fakir minareye çıkarak sabahtan akşama kadar; "Ya Rabbi bana filan şeyi ver" diye günlerce nida ve dua ediyor. Ve bazısının da mes'ul-ı ashâb-ı hayr tarafından is'af eylediği oluyor." (s.15)*

[384] Dakk (- alama): dakk دق (a. i.) : çalma, vurma; vurulma. Ferit Devellioğlu, *age*., s.196.; Şemsettin Sami, *age.*, s.612.

İnsanoğlunun, kavramakta zorlandığı birçok şeyin sebep ve sonucunu çoğunlukla menkıbelere bağladığı görülmektedir. Bu menkıbeler karşısında hayranlık ve hürmet duyarlar. Yazarın İstanbul'dan Bağdat'a kadar naklettiği menkıbelerdeki içeriklerin tamamı, Kur'ân-ı Kerîm'de bulunan nebi ve resullerin kıssalarına isnad ettirilerek anlatılagelmektedir. Çünkü yazarın seyahat güzergâhında yaşayan insanların büyük bir çoğunluğu Müslüman'dır. Âli Bey, bu türden iki menkıbeyi nakleder. Bunların ilki, Dicle üzerinde yolculuğu esnasında Hasankeyf'te suya yakın ve çok sarp bir yerdeki kalenin inşası ile ilgili olup *"Hazret-i Süleyman zamanında cinler tarafından yapılmış kale imiş."*(s.38) şeklindedir. Diğeri ise Hasankeyf'te top mermisinin çarptığı kayaya "*Toptaşı"* denmesidir. Yazar bu menkıbeyi yolda rastladığı Zeynel Ağa isminde bir Türkmen'den şöyle nakleder:

> *"Buradan Musul'a karadan kırk sekiz saattir. Bu civarda Babniyet'ten başka Türkmen karyesi yoktur. Cizre'den buraya kadar birkaç Arab köyünden maade yetmiş kadar (Yezidî) köyleri vardır. Bilal-i Habeşî Hazretlerininnin makamı denilen mahalden her sene güz mevsiminde bir top sadası gelir. Topun şiddetinden bütün köyün haneleri sarsılır. Topun sadasından başka dumanı da görülür. Tecrübemize göre bu duman hangi tarafa müteveccih olur ise o sene o cihette bereketsizlik veyahut bir hastalık vuku bulur. Top sadası ve dumanı çıkan mahalde ve kaya içinde bir delik mevcud ve meşhuttur. Topun atılmasını müteâkip gidilip muayene edildikte deliğin ağzı siyahlanmış görünür ve barut kokusu istismam olunur."(s.44)*

Âli Bey, eserinde insanlarla ilgili çeşitli gelenek, görenek ve batıl inançlara yer verirken bazen de hayvanlarla ilgili ilginç örnekler, okuyucunun dikkatine sunmaktan geri kalmaz. Yazar, Hasankeyf'te: *"Gel de eşeği sudan geçir.*" atasözünü canlı olarak gözlemleme fırsatını bulur. Atlarla birlikte Dicle'nin bir yakasından diğer yakasına geçerken bir eşeği sudan geçirmeye çalışan insanların çabasına tanıklık eder:

> *"Yolcularıkarşı yakaya bıraktıktan sonra avdet eden Kelekçiler bu merkepleri döve döve bin meşakkat ile suya soktular ve ayakları sudan kesilmezden evvel yularlarını kasarak başlarını keleğin kenarına sıkıca*

rabt ettiler: şöyle ki merkeplerin çeneleri keleğin üzerinde ve gövdeleri suyun içinde idi. Bu suretle keleğe yol verip çeke çeke karşı yakaya geçirdiler." (s.38)

Yazarın şahit olduğu bir durum da deve ile ilgilidir. Âli Bey, Kerbelâ şehri yakınında bulunan Rezâze köyünde tespit ettiği *"deve hac olmuş"* vakasını şöyle anlatır:

"Rezâze'de akşamüzeri etrafı temaşa ile istirahat etmekte iken köyün haricinde bir kaç Arap'ın bir devenin ardı sıra koşmakta ve deveye takarrüp etdtkçe ellerindeki değneklerle başına vurmakta olduklarını görüp Macit'ten sebebini sordum. "Bu deve hac olmuş» cevabını verdi. Hac olmanın tarifini rica ettim «Deve hac olunca bulunduğu mahalli ve arkadaşlarını terk ederek firar ve başka bir kafileye iltihak eyler. Bağlamakla zapt olunmaz. İşte böyle başına vura vura sersem ederler. Artık gidemez» dedi. Hacı devesini bilir idim. Deve hacısını da burada öğrendim!.."(s.78-79)

Yazar bir yandan bizzat şahit olduklarını eserine aktarırken, diğer yandan ise geleneksel sözlü kültürde var olanları dile getirir. Âli Bey, Musul'dan Bağdat'a giderken Tikrit yakınlarında bir Sa'du Mağarası ve cin rivayetinden bahseder. Yazar batıl bulduğu bu rivayeti evveliyatıyla beraber şöyle nakleder:

"Tikrit'e bir saat kala sağ kolda mağara gibi bir yer göründü ve müteakiben zaptiye tüfeğe ve kelekçiler çakmaklı köhne tabancalarına sarılıp silah atacak gibi davrandılar. Ne var diye sordum. Zaptiye «Buraya (Sa'du) mağarası derler lanetleme bir yerdir. Sa'du bir muzır cindir ve bu mağarada sakindir yolcular geçerken silah atmayacak olurlar ise mutlaka başlarına bir felâket gelir.» dedi. «Barutun icadından evvel yolcular ne yapar idi? Böyle münasebetsiz fikirden vazgeçin. Beyhude barut ve kurşun telef etmeyin. Bahusus kurşunun çölde birine tesadüf etmek ihtimali vardır.» diyerek bunları silah atmadan men eyledim." (s.54)

*Sa'du Mağarası'*nın yakınından geçtikten yarım saat sonra şiddetli bir rüzgâr, akabinde bora çıkar. Âli Bey ve kelekteki arkadaşları zor anlar yaşar. Kelekteki zaptiye ve kelekçinin iddiasına göre, bu felâketin sebebi, silâhla selâmlama yapılmayan *Sa'du*'dur. Rivayetler ve efsaneler etrafına halkın ördüğü batıl inanç çemberi çoğu zaman hiçbir ilmin ve teknolojinin aşamayacağı kalın duvarlara dönüşebilmektedir.

Yazar, eserinde çoğu zaman halk tarafından dinî ve tarihî kişilerin menkıbelerle aşırı yüceltildiğine dikkat çeker. Bu durumu mizah gücüyle inceden inceye nükteleştirir:

> *"...Sündiye'den hareket ettim. Köyden açıldıktan sonra, Şat'ın (Dicle Nehri) sağ cihetinde ve sahilden haylice uzak bir yerde kubbeli bir bina göründü. Şeyh Cüneyd'in (Cüneyd-i Bağdadi) türbesi imiş. Ziyaretine giden mecnunları iyi etmek hassasına malik olduğunu söylediler. Bu hassalı türbe-i şerifenin böyle çöl ortasında ve medenî yerlerden uzak bir mahalde bulunması teessüf olunur." (s.59)*

Türk hamamı ve Anadolu'daki temizlenme kültürü hakkında çok tafsilâtlı bilgiler veren Fikret K. Yegül, düşüncelerini büyük Arap seyyahı İbni Batuta'nın Anadolu ve orada yaşayan halkla ilgili alıntılarıyla pekiştirir. İbni Batuta'nın fikri şöyledir:

> *"Bilad al-Rum denilen ülke dünyanın en güzel yerlerinden biridir. Tanrı oraya bütün diğer ülkelere parça parça verdiği iyiliklerin tümünü ihsan etmiş. Doğası bolluk ve nefistir; halkı nezih, nazik, temiz insanlardır…"*[385]

Osmanlının payitahtında doğup büyüyen Âli Bey, zengin bir hamam kültürüne sahip olmanın verdiği özgüvenle Musul'daki hamamları gözler. Musul'daki hamam kültürüyle ilgili gözlemlerini kendine has mizahî üslubuyla şöyle anlatır:

---

[385] Fikret K. Yegül, "Anadolu Su Kültürü: Türk Hamamları ve Yıkanma Geleneğinin Kökleri ve Geleceği*", Anadolu (Anatolia) Dergisi*, S.35, 2009, s.100.

"Musul'a muvasalatımın ertesi günü hamama gittim. Adi kara taştan ve karasakızdan yapılmış bir hamam idi. Zaten aydınlık alacak tepe camları pek az olmakla içerisi zindan gibi karanlık ve tellakları kır sakallı Araplar idi. Hamamın içinde mevcut olan iki küçük kurnası benden evvel gelenler zapt eylemiş olduklarından tellak bir sitil içinde su getirerek başımı yıkamağa ve vücudumu da başım gibi sabunladıktan sonra bazen açık elleriyle "şap" ve bazen de yumruklarıyla "güm" diye vurarak Arap havası usulünde sırtımda darbuka çalmağa başladı. Layıkıyla istihmam kabil olmadığını anlayıp hemen birkaç tas su dökünüp çıktım. Soğuklukta kurunduğum sırada bir nargile ile kahve istedim. Hamamcılar mütehayyırâne yekdiğerinin yüzüne baktılar ve nargile ile kahveye bedel yanıma bir ocak yelpazesi getirip koydular. Meğer Musullular hamamdan çıkar çıkmaz Dicle üzerindeki yüksek kahvehanelere giderek nargile ve kahvelerini orada içerler imiş. Hamamda müşterilere ocak yelpazesinden başka bir şey vermiyorlar."(s.47)

Âli Bey, Diyarbakır, Musul ve Bağdat şehirlerinde yaşayan halkın giyim kuşamında inanç, iktisadî durum, sosyal statü gibi birçok değişkenin rol oynadığını ileri sürer ve bu durumu misalleriyle ayrıntılı olarak dile getirir:

"Diyarbakırlıların eşraf ve hanedanıyla hükûmet işlerinde müstahdem olanları İstanbullular kıyafetindedir. Tüccar ve esnafı ile sair umum ahali iç donu ve entari ve cübbe giyip İslâmî birer yazma veyahut âbâni ve Hıristiyan'ı birer siyah mendil sarar. Alafrangalaşmış olan Hıristiyan gençleri iç donu ve entarinin üzerine cübbeye bedel birer ceket giymek modasını ihdas etmişlerdir ki epeyce tuhaf ve göze çirkin görünür." (s.13)

Âli Bey, Musul halkının kılık kıyafetine sirayet eden bilhassa hiyerarşik yapı ile ilgili şayan-ı dikkat tespitlerini de şöyle aktarır:

"*Musul ehlisinin zengin takımı fes üzerine ince âbânî sarık sarar ve boy kürkü veya cübbe ve şalvar giyer. Orta sınıf başlarına sarı ipek*

kefiye sarıp arkalarına maşlah giyer. Aşağı takım pamuk ipliğinden mavi ile beyaz veya kırmızı ile beyaz renkte satrançlı dokuma mendil ve akâl kullanır."(s.48)

Âli Bey, Diyarbakır ve Musul'dan sonra Bağdat'ta da insanların inanç, ırk ve sosyal mevkilerine göre kılık kıyafet şeklinin değiştiğini belirtir ve bu durumu ayrıntılı olarak tasvir eder:

"Ahalinin sınıf ve mezhebine göre elbise ve kıyafetleri yekdiğerini farik bir haldedir. Mesela eşraf ve hanedanının kendi irat ve akarıyla taayyüş edenlerin entari ve cübbe ve maşlah iktisa ederler ve bazısının başında sarık ve bazısında fes vardır ve hükumet işlerinde müstahdem olanlar İstanbullular gibi setre ve pantolon giyerler. İkinci sınıf halk yine bunlar gibi entari ve maşlah giymekle beraber başlarına sarı ipek kefiye sararlar. Amele takımı ise yalnız çetariden entari ile beyaz ve mavi veyahut kırmızı şatranç dokunmuş iplikten kefiye kullanırlar. Bağdat'ta entarinin ismi (zebun)dur. Yahudiler kezalik zebun ve maşlah giyerler ise de başlarına kandilli yazması gibi beyaz bez üzerine yazmadan sarık sararlar ve Hıristiyanlar zebun ve maşlah ile başlarına fes giyerler. İslâm kadınları sokakta kenarları kılaptan veya ipekten su işlenmiş zemini düz çarşaf ve siyah kıldan mamul peçe ve koncu yüksek sarı çedik ile papuş kullanırlar. Yahudi karıları lacivert ve beyaz ince şatrançlı dokunmuş ve kenarı sarı telden su işlenmiş çarşaf ve siyah kıldan peçe ile yalnız sarı papuş istimal ederler ve Hıristiyan karılar İslâm kadınları gibi çarşaf kullanırlar ise de yüzleri bazen açık ve bazen peçe yerine siyah gaz veyahut tülden ince bir mendil ile mesturdur. Ayaklarına ala-ekser potin ve galoş giyerler."(s.64-65)

Âli Bey eserinde, kılık kıyafetin yanı sıra Arap düğün âdetlerinde de insanların; inanç, sosyal statü, iktisadî konum gibi niteliklerle sınıflandırılmış gibi göründüğünü vurgular. Bu farklılıklar, bazen çok bariz bir şekilde hissedilirken, bazen de küçük farklar şeklinde görülür:

"Bağdat'ın velime cemiyetleri garâip âdâtındandır. Avam düğünlerinde gelinin yüz yazısı gününden bir gün evvel güveyinin hanesine cihâzı (çeyiz) nakl olunur. Eşya-yı menkûlenin önünde kalaylı bakırdan büyük bir su güğümü gider. Arap karıları hanelerinin muhtaç olduğu suyu Şat'dan bakır güğümlerle kendileri taşıdıkları için bu güğüm cihâzın eczâ-yı mühimmesinden maduttur. Ertesi perşembe günü yirmi otuz kadar kadın gelini ortalarına alıp yayan yürüyerek güveyinin hanesine giderler. Yolda gider iken kadın gelinin koltuklarına girer ve bir kız çocuk gelinin önünde bir ayna tutarak ters yürür. Gelin hem yürür hem de mütemadiyen bu aynaya bakar. En önde iki kişi başlarında bürüneceğe sarılı birer sağir çekmece götürür. Bu çekmecelerin cehâz (çeyiz) ile gönderilip de gelin ile birlikte gitmesi akça ve adavât-ı ziynet çekmeceleri olduğu için imiş.

Ağniya (zengin) takımının gelinleri bu tarzda sokaklarda gezdirilmez. Güveyinin hanesine getirildikten sonra orada yüzleri yazılır. Bunun sebebi de memlekette gelini nakl için araba bulunmamasıdır. [Bağdat'a muvasalatımda Azamiye kasabasından şehre kadar araba ile geldiğimiz bâlâda beyan olunmuştu. Bu araba bir tane ve (o minibüs) tarzında olup Azamiye ile Bağdat beyninde züvvâri nakl için bir araba şirketi teşkil edilmek üzere Hidayet Paşa tarafından numune olarak celb edilmiştir. Dâhil-i memlekette ondan başka kira arabası yoktur.] fakat bilakis güveyiler alay ile gece sokaklarda gezdirilir. Bu alaya "zeffe" derler ki bir ve bazen iki takım çalgı ve tabl (davul) ve surna ve rakkaseler ile birçok fanus ve fenâr ve meşalelerden ve bahusus eski usulde mumlarla donatılmış tablalardan mürekkeptir.

Hıristiyan düğünleri de tuhaftır. Gelin alacağı gece güveyi takımı gelinin hanesinde toplânıp iki taraf şarkı ve bestelerle opera tarzında mükâleme ve pazarlık ederler ve gelini gece götürürler. (s.93)

Âli Bey, eserinde düğünlerle bu ilgi çekici hususları takdim ederken akabinde cenaze merasimlerinde yaşananları da canlı bir resim gibi gözler önüne serer:

"Bağdat'ta sıcak mevsimde cenazeleri gece defn ederler. Henüz teehhül (evlenme) etmemiş gençlerle bakirelerin cenazelerinin önünde def ve kudüm çalarlar ve karılar kabristana kadar giderler. Cenaze vuku bulan hanelerde kadınlar beyninde her hafta matem resmi icra olunur. Bu resim ücretle tutulan birtakım ağlayıcı karıların vefat eden adamın medh ve senasını ilahi tarzında okuyup feryat etmelerinden ve tecemmu' eden komşu kadınların göğüslerine vurarak "hele hele" dedikleri "lu lu lu lu!"diye bağırmalarından ibarettir. Ağlayıcı karılar ilahileri vakit vakit okuduklarından ara yerde kahve ve şerbet ve nargileler içilir ve gülerek eğlenerek musahabet olunur. Her sene ramazan-ı şerif'in birinci gecesi o sene içinde cenazesi vuku bulanların hanelerinde bu matem resmi icra edilir." (s.94)

Yazarın cenaze evlerinde paralı olarak görevlendirilen "ağlayıcı karılar" adıyla naklettiği âdet; Türk kültüründe "ağıtçı"[386] tabiriyle bulunmaktadır.

f. Sağlık ve Beslenme

Günümüz Suriye toprakları içinde kalan Halep, bölgenin en eski şehirlerindendir. Halep, kuzey-güney ve doğu-batı istikametinde önemli yollar üzerinde bulunmasından dolayı ticaret, zanaat ve az da olsa sanayinin bulunduğu bir şehirdir.[387]Yazara göre Halep, Arap mutfağında var olan bütün yemek ve tatlı çeşitlerini bünyesinde barındıran zengin bir yemek kültürüne de sahiptir. Yine yazarın ifadesiyle Halep, bölgenin "*lezzet durağı*"dır.

Âli Bey, Diyarbakır çıbanının, Allah'ın bir hikmeti olarak, Halep'ten Urfa ve Diyarbakır'a ve oradan da Dicle'yi takip ederek Musul, Bağdat ve Basra'ya kadar inerek bir yay çizgisi gibi bütün şehirlere uğradığını ifade eder. Yazar ayrıca Diyarbakır'ın çıbanıyla beraber akrebi ve kırk elli kıyye (okka) ağırlığında

[386] İlhan Ayverdi, *age.*, s.44.
[387] Mahmûd Harîtânî, "HALEP" *İslâm Ansiklopedisi*, 15. Cilt, TDV Yayınları, Ankara 1997, s.239-248.

karpuzunun meşhur olduğunu söyler. Çıban rahatsızlığı gibi akrep haşeratı da bu civardaki hemen her şehirde bulunur; sadece ayları ve günleri değişir.

Âli Bey'in yukarıda ismi geçen birçok şehirde mevcut olduğunu ifade ettiği "*çıban olayı*" ile ilgili Bağdat'ta hem gerçek hem batıl olarak yaşananlar şaşırtıcı olduğundan ayrıca bir bahis açmak uygun olacaktır:

> *"... Bağdat'a gidenler mutlaka bir çıban çıkarırlar. Bu çıbana zuhur ettiği memleketin ismiyle (Halep Çıbanı, Diyarbakır Çıbanı, Bağdat Çıbanı) denildiği gibi Bağdat'ta bir ismi de (Hurma Çıbanı) dır. Altı aydan bir seneye kadar devam eder. Hurma Çıbanı erkek ve dişi itibarıyla iki nev'idir. Erkek nev'i bir veyahut iki ve fakat büyücek olur. Dişisi adi kan çıbanları gibi sağir ve fakat müteaddit olur. Küçük çocukların (besbelli derileri nazik olduğu için) yüzlerinde zuhur eder. Binaenaleyh Bağdatlıların veyahut çocuklukta Bağdat'ta bulunmuş olanların alelekser yüzlerinde çıbanın bıraktığı iz görülür. Bu çıban büyüklerin (besbelli yüzlerinin derileri kavi olduğu için) pek de yüzlerine musallat olmayıp ellerinde ve ayaklarında zuhur eder ise de bazen de burnunun ucu ve ağzının kenarı ve cephenin ortası gibi münasebetsiz yerlerde baş gösterdiği olaydır. Sair çıbanlar gibi bu Hurma Çıbanı'nın şiddetli ağrısı sızısı olmaz. Zuhur ettiği yerde evvelâ bir kaşınmak his olunur ve kaşınan yerin derisi beyaz ince soğan zarı gibi kat kat açılmağa başlayıp nihayet bir yara halini kesbeder. Bu yarayı her gün bir iki defa yıkayıp temiz tutmaktan başka iltiyam-ı pezir edecek hiçbir ilacı yoktur. Müddet-i malumesini ikmal edinceye kadar devam eder müstekreh bir şeydir. Binaenaleyh yüzde ve göze görünür bir yerde zuhur etmesini bittabi insan arzu eylemez.*
>
> *Bağdat'a giden bir yolcu Bağdat şehrini ilk defa uzaktan gördüğü anda âzâ-yı vücudundan her hangisini tahrik eder ise çıbanın orada zuhur ettiği güya mecerreb imiş! (Cedide)den hareketimizi müteakip bu rivayet hatırıma geldi. Kâh istihza ve kâh inanacak gibi tereddüt ve iştibah ile bilâ-ihtiyar âzâ-yı vücudumdan zararsız farz ettiğim sol*

kolumu çıban korkusuyla tahrike başladım. Üç buçuk saat o derece tahrik etmişim ki Bağdat'ı gördükten sonra vazgeçmek istediğim halde tabiat-ı sâniyye hükmünü almış gibi o gün akşama kadar ara sıra sol kolum hareket etti durdu ve iki mah sonra çıkardığım çıban ise sağ baldırımda zuhur eyledi." (s.60-61)

Âli Bey, Şmer adlı göçebe bir Arap aşiretine olan misafirliğini, bu esnada ilk defa gördüğü Arap çadırını, Arap kahvesini, Arap aşiret yapısındaki hiyerarşik düzeni, sofra âdet ve adabını, misafir karşılama ve uğurlama âdetlerini okuyucuyu tebessüm ettiren üslubuyla dile getirir:

"Görmeğe gittiğimiz (Faris) on bin nüfus kadar Şmerli'nin reisidir. Birkaç atlı ile oğlu Muhammed'i istikbalimize göndermiş idi. Nezdine vardığımızda bizi çadırına aldı ve orta yerde müzeyyen bir deve eyerinden tehiye olunmuş mahale ik'âd eyledi. Arapların çadırları siyah kıl çuval nev'indedir. Faris'in kendisine mahsus olan çadır mübalağasız elli altmış arşın tulunda ve yiğirmi beş otuz arşın arzında ve müteaddit direkli gayet cesim tente gibi eteksiz bir çadır idi. Güneş ne taraftan gelir ise iplerini çekerek çadırı o tarafa yatırıyorlar. Ailesine mahsus harem dairesi olmak üzere bir kenarı perde ile tefrik edilmiş idi. Çadırın içinde bir yanda aşiretin rüesa ve ümerası itibar olunan elli altmış kadar Arap âlâ meratibihim sıra ile oturmakta ve bir yanda müteaddit zenci Arap kölelerin kimisi demirden mamul cesim kefçe (kepçe) şeklinde bir kahve tabesiyle yanmakta olan ateşin üzerinde kahve kavurmakta ve kimisi kefçenin her defa kavurduğu miktar kahveyi hemen dibekte dövmekte ve kimisi de taze dövülmüş kahveyi derhal uzun burunlu ibrik şeklindeki cezvelerde pişirip zarfsız büyük Kütahya fincanlarının dibine bir yudum kadar koyarak huzâra ikram ve tevzi eylemekte idi. Bize de bu kahveden verdiler. Usulü bilmediğim için kahvenin azlığına taaccüp ederek bir yudumda bitirip fincanı Arap köleye iade ettim ise de tekrar bir yudum kahve daha koydu verdi. Onu da içtim. Yine ol miktar kahve koydu. Baktım ki böylelikle ibrikteki kahveyi kâmilen bana içirecek. Üçüncü defasında fincanı iade etmedim elimde tuttum. Lâkin Arap köle

gitmeyip karşımda duruyor ve lisan-ı hâl ile bana "şu ibriği bitirmedikçe buradan gitmem" diyor gibi geliyor idi. Nihayet kölenin şerrinden yanımda bulunan Şeyh Faris'e iltica ederek o korkunç kahve ibriğini başımdan def edebildim.

(…)

Arapların kıyam ve kuud ile tekrîm ve hürmet olmadığı cihetle evvelce gördüğüm altmış kadar rüesa-yı Arap yerlerinde oturup nargilelerini içmekte ve cümlesi birden kavga eder gibi yüksek sesle musahabet etmekte idiler. Yalnız Şeyh Faris bizi istikbal ederek evvelki oturduğumuz mahale ikâd eyledi. Müteakiben dört Arap köle önümüze gayet büyük bir lenger getirdi. Bu lenger leb a leb pilav ile memlû ve üzerinde kebap edilmiş bir karaca mevzû' idi. Lenger gelince Şeyh Faris yerinden kalkıp yalnız bu fakir ile refikim Mihran Efendi'ye "bism-i ah" diye lengeri irâe ederek kendisi karşımızda ayakta durdu. Lengerin cesametine ve taamın kesretine ve bade Mihran Efendi ile yekdiğerimizin yüzüne bakarak hayretimizden lengere elimiz varmadı. Hele şeyhin karşımızda divan durması büsbütün bize şaşkınlık verdi. Her ne kadar Faris'in bizimle birlikte taam etmesini rica eyledik ise de muvafık etmeyip "bizde âdet böyledir" dedi. Nihayet yalnız başımıza boğazımızdan geçmeyeceğini beyan ve ısrar eylememiz üzerine oturan Arapların teveccüh ederek "ibn-i falan ibn-i falan" diye yedi sekiz neferini çağırdı. Onlar bizimle beraber lengerin etrafına dizildiler ve hamse mübarek pilava giriştiler. Şeyh Faris yemek yediğimiz müddetçe ayakta durdu. Bu yedi sekiz Arap ile beraber pilavdan ve kebaptan haylice ekel ederek çekildiğimiz halde lengere henüz el vurulmamış gibi idi. Biz kalktıktan sonra Şeyh Faris rüesadan sekiz on kişiyi daha isimleriyle çağırıp sofraya oturttu. Elhasıl sıra ile sekizer onar Arapların kâffesi o lengerin mevcudunu yediler. Karacanın kırıntısıyla biraz pilav döküntüsü kalmıştı. Bir kenarda oturmakta olan sekizer onar yaşında beş altı tane çıplak köle çocukları Faris'in işareti üzerine

maymun gibi lengerin içine atılarak pilav kırıntılarıyla kemikleri boğma edip bitirdiler." (s.24-26)

Yazar Arap aşiretlerinin gündelik hayatını adetâ bir kamera tespiti ve yanı sıra da mizah gücü sayesinde ustalıkla yansıtır.

Âli Bey eserlerinde insanı tebessüm ettiren, rahatlatan ayrıntılarda saklı zariflikleri sezebilen, anekdotlardan hayata dair ibretli sonuçlar çıkarabilen, kısa bir söyleyişle, her şeyin içinde "*güzel*"i bulabilen bir sanatkârdır. Ahmet Hamdi Tanpınar, zihnindeki "*güzel*" in doğuşunu bir hikâyecikle şöyle tasvir eder:

"Güzel – Yola çıktığımız zaman ortalık kapkaranlıktı ve bu karanlıkta mevcudiyetlerini tahmin ettiğimiz şeylerin arasından, el ele, ikiz hayâller gibi geçtik. Gün doğmadan evvel tepeye yetişmek için koşuyorduk. Bununla beraber orada epeyce bekledik. Sen vakit geçirmek için bir oyun bulmuştun. Eşyayı kendimiz için yaratacağız diyordun ve orada ayakta, önümüzde taş kesilmiş karanlığa karşı teker teker zihninde yaşayan manzarayı sayıyordun: Evler, ağaçlar, yollar, deniz, köy… ve her kelime, karanlığın yankısız kuyusuna düştükçe birdenbire manasının rengini ve aydınlığını alarak canlanıyordu. Seni karanlıkta görmüyordum… Biz böyle yalnızlığımızda yaradılışın sırrını taklit ederken birdenbire ufuk parçalandı. Nerden geldiği bilinmeyen gümüş çatırtılar içinde aydınlığın çatısı kuruldu."[388]

Tanpınar'ın zorluklar ve karanlıklar içinde "güzel" i hayâl etmeyi ve "güzel" e ulaşmayı dile getiren bu ifadelerinde olduğu gibi, Âli Bey de *Seyahat Jurnali*'nde, okuyucularına her türlü zorluklar içinde hayata tutunmaya çalışan, payitaht İstanbul'un uzağında ve imparatorluğun doğusunda yer alan köy, kasaba ve şehirlerdeki insanların hayatlarını, Irak gibi merkeze sadece satıhtan bağlı memleketlerin katmerleşmiş sorunlarını, Hint diyarının bedbahtlıklarını yansıtmaktan ziyade oralardaki güzellikleri aktarmaya çalışır. Çünkü Âli Bey, olaylara karamsar, bedbin, umutsuz bir bakışla bakmaz.

[388] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi…*, s.125.

3.2.2.3. KÜÇÜK BİR SEYAHAT

Âli Bey'in *Küçük Bir Seyahat*[389] isimli eseri Muallim Cevdet yazmaları arasında yer alır. Muallim Cevdet, eserin birinci sayfasına şahıs kadrosunun isimleriyle/sıfatlarıyla ve Âli Bey hakkında tanıtıcı mahiyette kısa bir açıklama ekler:

"Eşhas

Prometey: Ahmed Midhat Efendi

Herkül. : "Pehlivân"

Sâdık Bey (Dâydây Sâdık dahî dinür)

Mentor. : Sâhib Bey vesâirelerdir.

Bu kitap merhûm Âlî Bey'indir ki Düyûn-i Umûmiye Direktörü iken vefât etmiştir. Resimli Mecmû'a'nın 1326 senesi nüshalarının birinde (Seyyareler) in ... seyahati. Beşerin saadeti mevzûuna dair pek hakîmâne bir hikâyesi vardır. (Ayyâr Hamza) tiyatrosu bu zâtındır. Bir eseri de (Lehçetü'l-Hakâyık) dır. Merhûmun resmi, Lehçetü'l-Hakayık kabında matbûdur."

Muallim

M. Cevdet

Âli Bey'in *Küçük Bir Seyahat* isimli eseri otuz varak, elli dokuz sayfadan müteşekkildir. Yazar eserin başında yazdıklarının büyük seyyahların eserleri gibi zannedilmemesini, kitabının "mühim âsâr" dan olmadığını belirtir:

"Seyahât kelimesini bâlâda görünce okuyanlar belki mühim bir şey zan ederler. Çünkü o unvan altında mütâlaa ettikleri kitapların Emîn Bey'in, (Vambery)'nin, Samuel (Baker)'in, (Stanley)'in Asya ve Afrika

[389] Âli Mehmed Bey, *Küçük Bir Seyahat*, İBB Atatürk Kitaplığı, Muallim Cevdet Yazmaları, MC Yz K 0041, 59 s.
Alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.

seyahatnâmeleri gibi mühim âsâr olması iktizâ eder. Bizimki öyle değildir. Beykoz'dan Riva Deresi'yle Karadeniz sâhiline azîmet ve Alemdağı üzerinden avdet etmekden ibârettir. Bu hâlde bâlâdaki unvânın mürekkeb olduğu "Küçük Bir Seyâhât " cümlesinde mevsûfdan ziyâde sıfata itibâr etmek icâb eder."(s.2)

Âli Bey, *Küçük Bir Seyahat* isimli eserine seyahat fikrinin nereden ve nasıl hâsıl olduğunu beyan eden şu cümlelerle başlar:

"Beykoz çayırı İstanbul civârının en câzibeli mevkîilerinden biridir. Tabiat, san'at, hâtırât-ı tarihiyye meftunları orada fikirlerini işgâl edebilirler. Senede bir kere olsun çayır çimenlerden evvel lâtif sahrâya hasr-ı nazar-ı hayret ederek nihâyetsiz hayalâta dalmak öteden beri mu'tâdım idi. Bu sene dahi mu'tâdıma gayret etmek istedim. Nisanın son Cum'a gününde ber-mû'tad o tarafa gitmek üzere karar verdiğimi Beykoz'da sâkin zevât-ı kirâmdan birine beyân etmiş idim. Mesleğime sâdık durmamı medh ü tahsîn ederek sahib-ı tabiat sıfatını da tevcih etti. Fazla olarak Cum'a günü için Kaymakdonduran'da birleşip eğlenmek üzere birkaç komşunun karar verdiklerini haber verdi. Yeneceğe müteallik bir şeyi el sepetine koyup erbâb-ı safâya iltihak edeceğimi de ilâve etti. Düşündüm ki fikir fenâ değil. Zirâ içtimâ' edeceklerin cümlesi bildik ve muhterem zevât-ı kiramdan ibâret idi."(s.2)

Âli Bey, seyahatine 30 Nisan Cuma günü akşamüstü, köyünün iskelesinden Beykoz'a giden bir vapura binmek suretiyle başlar. Seyahatinin Beykoz'dan sonrasında altı arkadaş, üç hizmetkâr, bir mekkâreci,[390] iki de eşya yüklü bargir[391] bulunur. Seyahat plânlamasını bir nevi hafta sonu tatilini kapsayacak şekilde yaparlar. Plânlamaya göre yanlarına bir kaç günlük yiyecek alıp tanıdık bir arkadaşlarının çiftliğine giderek geceyi orada geçireceklerdir.

---

[390] MEKKÂRECİ - MEKÂRECİ - MEKÂRİCİ: i. 1. Yük hayvanı kiralayan, yük hayvanlarıyla taşıma işi yapan kimse, mükârı. 2. asker. Askeri malzemenin taşınma ve korunmasında görevli kimse. İlhan Ayverdi, *age.*, s.2013.

[391] Bargir: (بارگیر)i. (Fars. bar "yük" ve gır "tutan" ile bar-gır) Beygir kelimesinin eski metinlerde kullanılan asıl şekli. İlhan Ayverdi, *age.*, s.287.

Âli Bey, geceyi çiftliğinde geçirecekleri zatı, müspet ve güzel sıfatlar, isim terkipleri ve uzun tasvirlerle okuyucuyu heyecanlı bir merakın içine sokarak tanımlar. Yazarın tasvir etmede aciz olduğunu beyan ettiği zat, Ahmet Midhat Efendi'dir. Âli Bey, Ahmet Midhat Efendi'yi yaklaşık beş sayfadan müteşekkil bir tasvir ile tanıtır. Bu tasvirlerden küçük bir kısmı ise şöyledir:

"İkinci madde, gece misâfir kaldığımız hânenin sâhibi olan zât idi. Bu zâtın rastgele adamlardan olmadığını çocukluğumdan beri bilir idim. Rastgele şöyle dursun, ancak asırlarda bile tek bulunur dehâtdan addetmek için tereddüt etmez idim. Fakat fazâil ve kemâlâtının derecâtını tahdîde muvaffak olduğum yoktu.

Zâif aklım ile ben muvaffak olamadımsa başkaları olmuşlar, diyeceksiniz. Ben o fikirdeyim ki hiçbir kimse hattâ bizzat kendisi bile tamâmiyle kendi zâtını ve ehemmiyet-i hâzıra ve min kabli mâneviyyesini ihatâ edememiştir. Târihiyle az çok iştigâlim vardır. Ricâl-i devletten ashâb-ı fikir ve kalemden, erbâb-ı san'attan birinin hizmet-i umûmiyyede kesb edeceği ehemmiyeti tahmîn için vesâit-i mümkine bulmaktan mahrûm değilim. Bu vesâite istinâden kendisine bir makam tâ'yin etmek için defâetle uğraştım muvaffak olamadım.

Dört günlük kır arkadaşlığından sonra yine muvaffak olamadınız mı derseniz; "mâ-teessüf ve hayır" diyeceğim."(s.4)

Âli Bey, *Küçük Bir Seyahat* isimli eserinde yol arkadaşlarına asıl isimleriyle değil, kendince münasip gördüğü takma isimlerle hitap eder ve onlardan takma isimlerle bahseder. Bu takma isim tercihlerini ise Türk tarihinden seçmez. Yazar hem bunun sebebini hem de Ahmet Midhat Efendi'yi şöyle tarif eder:

"Lâkin arkadaşlarımı yekdiğerinden tefrîk edebilmeniz için kendilerini Yunan târihinin kahramanlar devrinden me'huz isimlerle yâd edeceğim, vereceğim isimler rastgele olmayıp az çok müsemmâlarına münâsib olmasını iltizam edecektir, mâ'lûmat-ı tarihiyyenize müracâat edebilirsiniz.

İki sebebe mebnî Yunan isimlerini kendi târihimizden me'huz isimlere tercih ediyorum. Biri zâten hurâfât-ı Yunaniyenin edebiyat-ı âleme tefrîk kabûl edemeyecek derecede kuvvetli olarak girmiş bulunmasıdır. Diğeri dahi bir takım mânâsız zebân ve tahmînâta meydan bırakmamak istediğimdendir. Şu huysuzluğumu böylece kabûl ettiğiniz halde silsile-i tefekkürâtımı tâ'kib edebilirsiniz. Diyorum ki; geceyi hânesinde geçireceğimiz zât câlib-i merak olarak hissiyâtımı tahrîk ediyordu, bu zât "Prometey"dir.

Evet, Prometey! Hatırınıza bir resim geldi, değil mi? Zirve-i Kâf'da cesîm bir kayaya zincirlerle bend olunmuş bir adam. Müheyyib bir karakuş Belkıs gibi kanatlarını açıp üzerine konmuş, tırnaklarını etlerine batırmış olduğu halde kıvrık gagasıyla göğsünü delip ciğerini koparmakla meşgûl görünür (Prometey)'in şu resmi bile dehşet-engizdir. Ya kıyas-ı nefs ile ıztırâbını tahmîn cihetine gidecek olursak? Yâhud Promete bu dehşetli azâba yalnız bir kere dûçâr olmayıp kıskanç ve hodbin (Yupiter) 'in hükmüyle "Prometey"'in her gün bu belâya mâruz olduğunu anlasanız?

Tabîi dehşetiniz artar ve kabahatin ne kadar azîm olduğunu öğrenmek arzusuna düşerseniz ben size söyleyeyim: Âsumân-ı semâda perilerin imtiyâzı cümlesinden iken ateşin nûruyla harâretten mahrûm kalmış insanların hâl-i perişânı câlib-i merhamet idi. Perilerin reisi ve âlemin hâkimi "Yupiz" in imtiyâza dört el ile sarıldığını ve ni'met-i nâr ile beni âdemi ısıtacak olanın mücazât-ı şedîdesine dûçâr olacağını pek iyi bilirken, "Prometey" Yupiz'in gazâp ve mücazâtına beni âdemin şükrânını tercîh etmiş, ateşi tabakât-ı semâdan rûy-ı zemîne inzâl ederek beşeriyyeti ihyâ eylemiş idi.

Gözönüne getirdiğiniz resme dikkatli bakınız; elleriyle ayaklarını bend eden zinciri kırıp kurtulmak, yâhud koparacağı kaya ile berâber aşağıya doğru uçup gitmek üzere zincirlerini kırmış duruyor.

Müthiş cellâd pençelerini bıçağıyla kalçasına demirledikten sonra deldiği göğüs kafesinin içinden ciğerinin nısfını çıkarmış, nısf-ı diğerini de koparıp vazîfe-i yevmiyesini ikmâl etmek üzere uzun boynunu çekiyor.

(Prometey)'in şiddet ve ıztırabından şişmiş damarlara gömülen gözlerinin bıyıklarına dikkat ediniz, fahr ve sürûr menkûşdur.

Evet! Hem nasıl fahr ve sürûr!..

Göz kamaştıracak ânîyen dehşet ve muhabbeti, gıbta ve rikkati, hayret ve ülfeti celp ve cem' edecek gurur ve mefharet, demek oluyor ki, azâb-ı vücûd zevk-i vicdânı söndürememiş. İşkence ile intikâma kâdir olan Yupiz gâlibiyet-i hafîfe zevk ve şerefinden mahrûm kalmış! Prometey azâb içinde yine mağrûr ve müftehirdir. Âlâm ve ircâ'-ı müdhîşesini unutmak için kendisinin tabakât-ı süflâda yuvarlanan bîçâreler hakkında ifâ etmiş olduğu hüsn-i hizmeti der-hatır etmek kâfi gelir.

Prometey yüksekte, Olimpos'un tabakât-ı âlîyesinde hâin, sârık, âsîdir. Tâ aşağıda (Pene) sevâhilinde, (Tamya) sahrâsında mâişet mücâhedesinde bulunan çiftçilerin, çobanların indinde muhterem, muazzez, mâ'buddur.

Kendisi dâhi balânın şiddetine zîrin mahmîdetini tercîh ediyor. Hüsn-i hareketinden dolayı âdil-i mutlak nazarında kendisinin mükafâta müstahak olacağını bildiği için azâba nihâyet vermek üzere zâlim karakuşî ok ile serecek kuvve-i pazusuyla zinciri kıracak yedd-i mes'ulünün, yâni (Herkül)'ün vürûduna sükûn-ı vicdan ile intizâr eyliyor.

Evet, Prometey, bu gece ocağına sığınacağımız Prometey dağ başına merbut ise de zincirle değildir, kendi ihtiyarıyladır. Dağı mahall-i menfâsı, mücazât mekânı değildir, semere-i mükâfâtıdır.

Ni'met-i nârı sirkat etmemiş, hodbinleri imtiyazdan mahrûm bırakmış, erbâb-ı irfâna küşâde olan hazîne-i medeniyetten iktisâb ettiği envâr-ı

maârifi mensup olduğu hamiyyet üzerine serpmiştir. Merhamet, necât ve intibâh makâmında olan o himmetinden dolayı tabakât-ı süflânın teşekkürüne mazhar olduğu gibi tabakât-ı âlîyenin şiddetine dahi pek o kadar uzun müddet dûçâr olmamıştır. Hattâ âkıbet oranın da mazhâr-ı tahsîn ve iltifâtı olmuştur.

Bizim Prometey bir şahıs addolunamaz. Müntehib on şahsı cem' etseniz yine Prometey'in câmî' olduğu sıfat-ı mütenevviâyı toplamış olamazsınız. (Darvin)'in, (Bofil) 'in nazariyât-ı cür'etkârânesine ilk evvel hasr-ı nazar eden odur.

Nakliyât-ı milliyemize yan bakan ecânibe dil yutturmağa ilk müsaraât eden yine odur. Âsâr-ı san'atte ve mütenevviasıyla "üstad" ve "edîb" ünvânına ilk müstahak olan odur. Muvaffak olan yine odur." (s.4-6)

Âli Bey, Ahmet Midhat Efendi'den başka diğer arkadaşlarını da belli sıfatlarla tasvir eder; Sadık Bey (Dâydây Sadık da denir.), Mentor (Sahib Bey) gibi. İsmini mitolojik dönem Yunan'dan alan bir diğer arkadaşı da Herkül (Pehlivan) dür. Yazar bu arkadaşını şu cümlelerle tasvir eder:

"Bu Herkül gerçekten Herkül'dür. Sesinin kuvvetini şimdi tecrübe ettiğimiz gibi kuvvet-i bedeniyesi dahi kendilerine güvenir birçok pehlivanları yıldırmıştır.

Yunan Herkül'ü sevk-i muhabbetle derâguş ettiği mahbûbesini bıraktığı vakit cansız cesed hâline getirdiğini görmüş idi. Bizim Herkül dahi el şifâsında bulunacak olursa mazhâr-ı iltifâtı olan bedbaht yalnız keten tohumu lâpasının veya mum yağı ve her vücûda meşmû'unun isti'mâli ile dünya misâfirliğini muhâfaza edebilir ise kendini bahtiyar bilmelidir. Bazala çayırında omuzlarımı okşamış idi. Haftası geçmiş iken hâlâ üzerimden mum yağı kokusu geçmedi.

Kuzuyu, piliç, koyunu, tavuk yerine sayarak hörpüldetir, bir koyun ancak karnını, öküz dahi gözünü doyurur, mandayı gözüne kestirir. Her gün şikâr tahrîbiyle meşgûl olan oburluğu bunlarla da iktifâ etmeyip

arkadaşlardan birinin vaktiyle memleketinde yemiş olduğu et pastırmasına imrenerek gözünü üzerinden ayıramaz. Güyâ et pastırmasının lezzetini tanımak için o bîçârenin kulağını kapmağa savaşır. Bizim Herkül'ümüz işte böyle bir Herkül ekûldür.

Midesi eli maşallah iştihâsıyla mütenâsiptir. Mükemmel bir fabrika halinde olup, tarîk-i ithalât ve ihrâcât icrâsına mecbûriyet vermekten başka mühim şikâyetlere mahâl bırakmaz."(s.16)

Âli Bey, seyahat ve arkadaşları ile ilgili bilgilendirmelerden sonra gittikleri güzergâh üzerinde bulunan başta yerleşim yerleri olmak üzere tabiat tasvirlerine devam eder. Bu tasvirler bazen isimsiz bir tabiat parçası şeklindedir:

"Genişçe nefes taharrîsinde bulunan bâzı çalı fidanlarıyla yüksek yeşillik yola doğru tecâvüz etmişler idi. Sık çalıdan başlarını kurtarmak üzere biraz acele etmiş bulunan ince otlar güneş bulduktan sonra kuvvet alarak muvâzenelerini gâib eylemişler idi! Havanın en hafif ihtizâzı üzerine sarhoş gibi etrafa batıp kalmaktan kendilerini muhâfaza edemiyorlardı.

Yabâni muşmula çiçeklere donanarak çalılar arasından arz-ı cemâl ediyor idi. Sarı benekli gözlere benzeyen şukûfeler gülerek bizi karşılıyorlar idi. Gelin gibi tepeden tırnağa giyinip kuşanmış olan yemişgenler daha hoş görünüyor idi." (s.19)

Âli Bey, seyahatine duygu ve düşüncelerini katmaya devam ederken herhangi bir konu sınırlamasına gitmez. Ayrıca mekân-mevzu münasebetini kolayca sağlar. Seyahat güzergâhı üzerinde bulunan çağlayanlar başta olmak üzere çeşitli tabiat güzelliklerini anlatırken bu güzelliklerden çocukların da istifade edebilmesi gerektiğini şu cümlelerle dile getirir:

"Lâkırdı bu çağlayanlar önünde icrâ olunacak eğlencelere intikâl etti. Zihnimiz hânelerimizde kapalı kalmış olan azîz mahlûklara geçti. Çoluk çocuklarla gelip cümlece eğlenmekliğimizin muhessenâtını Herkül tasdîk etti. Kâbiliyet cihetine gelince tereddüt beyan edildi. Çünkü hepimizin

hâne halkı hakkında icrâ ettiğimiz muâmele yekdiğerinden farklıdır. Kimi harem dâiresi hâricinde çoluk çocuğun nâmını anmaz, kimi kırlara beraber alıp götürür ve yanıbaşında kırlarda gezip eğlenirler."(s.26)

Âli Bey, Herkül diye isimlendirdiği arkadaşının ağzından Tanzimat dönemi Türk kültür ve medeniyetinde yaşanan değişimlerle ilgili olarak şuurlu bir tefekkür mahsülü şu cümlelere yer verir:

"- Eskiyi gâib ettik, yenisinden bir şey anlayamadık, ortada çıplak kaldık dedi."(s.27)

Yazarın seyahati esnasında gözlemlerinden okuyucuların dikkatine sunduğu hususlardan biri de tarihî şahsiyetlerin isimleri verilmiş kasaba, köy, mezra, dağ, tepe gibi yerlerin adlarının asıl imlâ ve telaffuzlarıyla korunamamasıdır. Oysa bu isimler "*kim ve ne olduğumuzu*" bilmek bakımından çok önemlidir. Tanzimat dönemi münevverlerimizin, kendilerine gaye edindikleri "halkı eğiterek bilinçlendirme" fikri bu örnekle teyit edilir:

"Bu karye ilk gâzîyân-ı Osmâniyândan Emir Ali, yâhud Tan Ali'nin şerefine böyle tesmiye olunmuş deniliyor. Taharriyât-ı tarihiyyeden kat'i fikir hâsıl olunamıyor. Bu civarlarda bâhusus İzmit'e, Bursa'ya, Eskişehir'e doğru ilerledikçe tesâdüf olunan her karyenin, her dağın, her derenin, her taşın fahr ve enâniyetimiz damarlarını tahrîk edecek tükenmez esrâra mâlik oldukları muhakkaktır. Ne çâre ki cehâletimiz kavmiyetimizi istilâ etmiş olan zulmünü daha koyulaştırmaktadır.

Taharriyât-ı tarihiyyemizde bulunarak hazîne-i mâ'lûmatı tezyîd ve mâzîmizi tahkîk ve tetkîk ile menkîbemizde ne gibi hüner ve ma'rifetler ibrâzına müstaid olduğumuzu tebeyyün etmeğe gayret etmiyoruz. Bilâkis Ali Bahadır, Emir Ali gibi pek nazarda ziyâı gayr-i kâbil addolunan yâdigârları bile "Albadır"ı "Emir Ali" ye halt ederek elden kaçırıyoruz.

Bu gidiş kendimizin kim ve ne olduğumuzu da Frenklerin tâ'limi sâyesinde öğrenmek kasdını imâ ediyor.

Lâkin hamd ü senâlar olsun devr-i hazır maârif terakkiyât-ı fikrîye tarihinde nokta-i inkılâb teşkîl etmiştir. Er-geç mekteb-i mahsusları içinde zuhûr edecek erbâb-ı himmet ve gayret-i Osmaniyeyi bir gün tedkîkât-ı tarihiye tarîkine dahi sevk ve tahrîk etmiş olacaklardır."(s.28)

Âli Bey, bu alıntının son paragrafında, içinde bulunduğu devirde eğitime dair yeniliklerden duyduğu memnuniyetini dile getirerek bunların yakın gelecekte görülecek faydalarına da dikkat çeker.

Âli Bey, *Küçük Bir Seyahat*'te günlük hayatımızda yaptığımız davranışları mantık süzgecinden geçirir. Bazen insicamsız bir hayat tertibinin tabii olan güzelliklere set vurduğunu eserinde basit misallerle gösterir. Meselâ ona göre kırda kır ürünleri yenmelidir ve bu, makul ölçülerde olmalıdır:

"Köyden manda yoğurdunu celbettik, ateş yaktık. Semâveri kurduk, yükler çözüldü. Hattâ nargile bile dumanlandı. Yemeklerimiz vardı. Kalkan balıkları bile, hem o güne hem de ferdâya kifâyet edecek idi. Bence bu balık lüzumsuz kibarlıktan başka bir şey değildi. Kırlara çıkan bir adam mâişet-i bedeniyyesini terk edip kıra uymalıdır. Kuzu, yumurta, süt, yoğurt, taze peynir, tereyağı, soğan kırda bulunur, kâfi vâfidir. Bilâkis ekeli eve bırakılmalıdır.

Yükümüzde bir küfe marul ile bir küfe portakal var idi. Onlara diyeceğim yok, zirâ kırdaki kıymetleri evdekine kâfidir."(s.28-29)

Akabinde şu mizahî cümlelere yer verir:

"Boğaz işlerini ikmâl edip hayvanlara rakib olduğumuz vakit saat tam beşe gelmiş idi. Mayısın ilk günü kıra çıkmak âdet ittihaz edenler vardır. Lâkin ibtidâ Mayısı bizim gibi hoş geçiren çok kimseler bulunmadığına şüphem yoktur. Arkadaşlardan birinin:

- *Hayvanların yükü biraz hafiflemiştir, hükmüne karşı Herkül:*
- *Hayvanlardan inen yükü biz yüklendik."(s.29)*

a. Küçük Bir Seyahat'te Dönemin Siyasî ve İktisadî Yapısıyla İlgili Unsurlar

Âli Bey'in seyahati esnasında gözlemlerinde dikkate değer bir husus ise taşrada zayıflayan devlet otoritesinin boşluğunu dolduran yasa dışı güç sahipleridir. Yazar eşkıya ve eşkıyalıkla ilgili gözlemlerini şaşkınlık ve üzüntü ile anlatır:

> *"Recep Ağa'dan aldığım mâlûmattan kazâ irâdesiyle eşkiyâlıktan her ikisinin köylü için büyücek belâ idüğünü müstebân olduk. Lâkin iki belâdan hangisinin ehven olduğunu fark edemedim. Yâhud etsem bile ısrar etmek işime gelmedi. Kemâl-i taaccüb ile keşfettim ki muhâfaza memurlarına eşkiyânın munsif oldukları insaf ve merhâmet kadar insaf ve merhâmet-i insânî dâiyesine bâzan münâsebet düşüyormuş. Bu hâllerin merkeze yakın kazâlara mahsus olduğu zehâbında teselli aramak istedim.*
>
> *Receb Ağa eşkiyâ-yı meşhûreden Edhem'in çetesine yiyecek ve bâzan levâzım verdiğini itirâfa yakınmaksızın doğruca söyledi. Taaccüp ettim. Bu kadar büyük bir kabâhatin şöylece söyleyivermek cür'eti harikûlâde bir şey gibi geldi. İzâhata devam eden Recep Ağa'dan keyfiyetten hükûmetin de haberdar olduğunu öğrendim. Hükûmet-i mahalliye Receb Ağa'nın muâvenetine umûr-ı zarûriye ve tabiiyye nazarıyla bakarak kendisini mâzur görmüş. Ben dahi tafsilâttan sonra mâzeretini kabûl etmek istedim ise de doğrusu pek ağır geldi, evet. Bu eşkıya böylesi muvâzenemizi ihlal edip gidiyor. Fazîlet ve fezâhat hudûdunu bile bize şaşırtıyor."(s.35-36)*

Küçük Bir Seyahat'te devrin ziraî faaliyetlerinden dâhilî ve haricî ticarî ilişkilere kadar sınırlı bilgiler ve bunlarla ilgili olarak çoğu menfî eleştiriler görülür:

"Bazala gibi emsalsiz çiftliğin metrûkiyeti câlib-i hüzün ve teessüf oluyor. Tarlalar ekilmemiş, çayırlar biçilmemiş, üzerinde yalnız beşyüz liralık ot var iken bütün demirbaşıyla beraber senevî yüz liraya mukâbil kiraya verilmiş. Erbâbına verilse beis yoktu. Çiftlik binâsını bakmaktan başka bir şey ile varlığını ispat edememiş bir çocuğa verilmiş olması güce gidiyor. Kuru otu Avusturya'dan, Rusya'dan celb ettiğimiz oluyor. Hâlbuki Riva deresi kenârındaki meyânelerde biçilmiş otlar çayırda kuruyup çürüyor, yâhud biçtirecek adam intizâr ediliyor."(s.30)

Âli Bey, seyahati esnasında birçok köy ve mezranın yanı sıra muhtelif çiftlikleri de zikreder. Bu çiftliklerden birinde at besiciliği yapılmaktadır. Yazar bu çiftlikteki at yetiştiriciliğinden hareketle şu görüşleri ileri sürer:

*"Mentorun ahırında cins kısraklar varsa onlar binmek için olmayıp mücerred cins kısrak beslemek, güzel tay, at, kısrak yetiştirmek için tedârik olunmuştur. Bu gibi şeyler bakkal, kasab hesâbı olmayıp sanâyî-i nefise kabilinden bir merak-ı makbûlün eser*idir.

Fâide-i maddiyesi bayağı na'linin fâidesinden dûn olan büyük bir tabloya, binlerce guruş verilip alınır. Hele resim Rafael'in, Ruben'in, Dürer'in resimlerinden bulunursa milyonlarca guruş fedâsına şâyân görülür.

Cins hayvan beslemek, yetiştirmek bir san'at-ı nefsiyye, bir eğlencedir. O gibi hayvanlar binmek için her şeye tereccüh olunmak lâzım gelir. Lâkin sahipleri ahırda binilecek hayvanım var demezler."(s.24)

b. Küçük Bir Seyahat'te Mizahî Unsurlar

Âli Bey, Tanzimat dönemi Türk edebiyatında *Lehçetü'l Hakâyık, Seyyareler* gibi eserleri ve *Diyojen, Hayâl, Çıngıraklı Tatar* gibi dergi ve gazetelerde yayımlanmış mizahî yazılarıyla bilinen bir yazardır. Onun bu mizahî üslıbunu diğer

eserlerinde de görmek mümkündür. Yazar, mizahı görmedeki gücü ve hassasiyeti kadar duymada da maharetlidir:

> *"Orman devam ediyor, fakat yavaş yavaş indiğimizi hissediyoruz. Demek ki zirveyi geçmişiz. Manzaranın azâmeti olması iktizâ eder. Lâkin ağaçlardan meydan yok. İşte açıklığa geldik. Sağımıza doğru ufuk genişliyor. Şimdi manzara bu tarafta kesb-i mehâbet ediyor, Sultan Dağı, Elmalı, Alemdağı önümüzdedir. Uzakta Çataldağ, daha uzakta Yelkentepe mağrûrâne yükselmiş etrafa hükmediyor. Önümüzde ufacık bir tepe var. Herkül "İncirtepesi" dedi. Lâkin incirden, hattâ mâ'mureden eser yok. Herkül mâ'lûmat-füruşlukta devam ederek "Otağ-ı hümâyûn kurulmuş" dedi. Hangi pâdişâh zamanında olduğunu haber veremedi. Israr edince Hazret-i Süleyman dedi. Biz de ne kabûl ettik ne de red. Kendisince de kabûl etsek de, red ve cerh etsek de farkı yoktur zannederim. Çünkü söyler iken ehemmiyet vererek söylememiş, söz olur diyerek öylece atıvermişti."(s.21-22)*

Âli Bey, *Küçük Bir Seyahat*'te Herkül diye isimlendirdiği arkadaşının ağzından, şahsının da içinde olduğu Tanzimat aydınlarına yöneltilen mizahlı bir eleştiriyi kaydeder:

> *Sürünün arkasından bir kelb geliyordu. İngiliz sakalına benzemekte olan sakalı göze çarpıyordu. O sırada sürüden kurtların hayvan kaptığı söyleniyordu. Herkül şakalarına devam ile:*
>
> *-Yeni akıllılar mukallidlerini kelblerine de tâ'lim etmişler. Hep boş emek. İngiliz sakalını kurt hiç tanır mı? Bizim Karayaka kurtboğanlarının nesi varmış, bunların akıllarına turp sıkayım, dedi.*
>
> *"Bu yeni akıllılar" cümlesine benim de dâhil bulunduğuma şüphe yoktur. Benim patavatsızlığıma inzimam eden bu tecâvüzden Prometey coştu. Bu misüllü târizâtın nâ-cehil olduğunu şedîden beyân ederek kat'iyyen men' etmek istedi. Herkül hiç oralara gelir mi?*(s.22)

c. Tabiat Tasvirleri

Günümüz Türkiye'sinde sanayi yatırımlarının en yoğun olduğu yer şüphesiz Kocaeli yarımadasıdır. Sanayinin çok yoğun olmasına rağmen, yarımadanın Karadeniz ve Beykoz'dan kuzeye doğru uzanan yöreleri tabii hâlini ve güzelliğini korumaktadır. Bu yöreler, köylere yakın mahallerde küçük bağ, bahçe ve tarlalar bulunsa da çoğu alanlar ormanlarla kaplıdır. Âli Bey, eserinin büyük kısmını tabiat tasvirlerine ayırır. Burada iki-üç örnekle yetinmek istiyoruz:

"Yükselmeğe devam ediyoruz. Nihâyet tepelere vâsıl olduk. Manzaranın azâmeti bizi tavakkufa mecbûr etti. Hayvanlarımızı çevirip terk etmiş olduğumuz Riva Deresine atf-ı enzar-ı hayret ettik. Lâtif, nihâyetsiz intizamsızlıkla beraber letâfetle imtizaç etmiş ve yeşil kadife üzerine mahsûsan dikilmiş açık kurdele gibi yayılmış dere, ovanın etrafını ihata eden cazip balkanlar harita gibi göz önündedir.

İşte sağda, ufkun kenarında Karadeniz. Önümüzde Buzhane, Göllü, karşımızda Urumca, pek çok uzakta Arnabud Köyü.

Solda Sultan ve Alemdağları ufku ihâtâ ediyor. Kar gibi beyaz, sarılıkla başını tezyîn etmiş Alemdağı kuvve-i ma'neviye ile gönlümüzü çekiyor. Daha uzakta Aydos, Çataldağı, taşlı, duman içinde göze gark olmuş peri peykerler gibi arz-ı dîdâr-ı cemâl eyliyor.

Önde ovanın ortasında yükselmiş Hüseyinli müzeyyen salon ortasında zümrüdîn bir masa gibi bırakılmış duruyor. Sağında Lala çiftliği, daha yüksekte Polonez köyleri, Vakıfkoru o da Hüseyinli'nin üst taraflarında Ömerli'ye, Muradlı'ya doğru gidiyor."(s36-37)

...

"Yürüyoruz, etraftakilerden yüksek ve toplu ağaçlardan hâsıl olmuş azîm bir demet yolumuzu kapıyor. Kim toplamış? Onu dikmek için kimde kuvvet bulunmuş? O kadar büyük saksıyı kim îmâl etmiş? İnsan elinin dokunduğu, daha doğrusu dokunmasından kurtulduğu herşeyden

nümâyândır. Elinde beyaz beyaz çiçekler peydâ oluyor. Ay! Çiçekler müteharrik! Acaba hangi rüzgârın kuvvetiyle yerinden oynatılıyor.

Sâkı mezaristan imiş! Dest-i şâgil ve rezâil-i dünyeviyyeden kurtulmuş binlerce bahtiyarın habgâh-ı abdîyetini sâyedâr eden ihtiyar meşeler imiş! Perde-i ismet suretiyle başlarını setreden bez parçalarını çiçek zannetmişiz."(s.37)

Küçük Bir Seyahat'te ismi zikredilen *Karadeniz, Beykoz, Akbaba, Kaymakdonduran, Tokat Korusu, Sultandağ, Elmalı, Âlemdağı, Baltalimanı, Çataldağ, Yelkentepe, İncirtepesi, Dolapdere, Alibahadır Köyü, Riva Deresi, Buzhane Köyü, Boyalık, Göllü, Umurca, Arnabud Köyü, Aydos, Hüseyinli, Polonezköy, Vakıfkoru, Ömerli, Muratlı, Kalıpçık, Kurddoğmuş, Kılıçlı, Sırapınar, İshaklı, İsmailli, Kızlar Bayırı, Üsküdar, Avcıkoru, Belkıstepe, Arzalı Meydan, Dindere, Farelitepe, Çamlıca, Kayısı Dağı, Taşdalı, Taşdelen, Göztepe, Düzkestane, İncirköy,* gibi mekânlar *Yanala Çiftliği, Paşa Mandırası, Kapancıoğlu Ağılı, Arifbey Çiftliği, Serdaroğlu Çiftliği, Cisuoğlu Çiftliği, Lala Çiftliği gibi* yer adları özel mülkler hariç, günümüzde de mevcudiyetlerini aynen sürdürmektedirler.

3.2.2.4.Lehçetü'l-Hakâyık

a. Mizah ve Mizahın Kapsamı

Mizah, birçok araştırmacı tarafından farklı tür ve çalışmalarda tanımlanmıştır. Çalışan araştırmacıların ve çalışmaların çokluğu tanımlara da yansımıştır. Dilimize Arapçadan geçen mizah kelimesinin aslı "*müzâh*" tır. Mizah kelimesini Şemsettin Sami *Kâmûs-ı Türkî*'de Arapça aslına uygun olarak almış olup: "*Şaka, latife, eğlence: Tabiat-ı müzâha mâildir.*"[392]şeklinde tanımlayıp cümle ile örneklendirmiştir. Arapçadan dilimize geçen "*Müzah*" teriminin "*mizah*"a dönüşümünü Türk edebiyatının güçlü mizahçılarından Aziz Nesin şöyle ifade eder:

[392] Şemsettin Sami, *age.*, s.1330.

"Mizah sözcüğü Arapçadır. Bütün eski sözlüklerde sözcüğün doğru söylenişinin «mizah» değil, «müzah» olduğu yazılı ve «mizah» söylenişinin galat olduğu belirtilmektedir. (Galat: yanlış söylenilen söz demektir.) Eskiler, «Galat-i meşhur, lûgat-i sahihten evlâdır», yani «Bir sözün yanlış söylenişi yaygınsa doğrusuna yeğ tutulur.» derlerdi. Bu kurala göre, Arapçada doğru söylenişi olan «müzah» yerine, yanlış söylenişi olan «mizah» dilimize yerleşmiştir."[393]

Aziz Nesin ayrıca gülmecede (mizah) millîliğe hattâ sınıf seviyesine göre birçok belirleyenin olması sebebiyle algılamanın ve yorum farklılıklarının değişebileceğini ileri sürer:

"*Ulusların gülmece anlayışları arasında ayrımlar olduğu öteden beri bilinen bir gerçektir. Çünkü gülmece, her şeyden önce, içinden doğduğu toplumun, ekonomik ve sosyal koşullarına, kültür düzeyine, tarihine, geleneklerine, göreneklerine, törelerine bağlıdır ve bütün bunları gülünecek biçimde yansıtır. Bütün bunlar da her ulusta ayrım gösterdiğine göre, bu ayrım oranında, ulusların gülmeceleri ve gülmecelerden etkilenmeleri arasında da ayrım olması doğaldır."*[394]

Mizah terimiyle ilgili olarak Batı ülkelerinde birçok inceleme ve araştırma yapılmış olup mizahın Latin kökenli "*humor*" ile aynı manaya geldiğine karar kılınmıştır. Bazı araştırmacılar bu kavramın sanattaki karşılığıyla beraber vücuttaki çeşitli salgıların da anlamını ihtiva etmesinden dolayı birleştirilmiş bir tarif yoluna gitmişlerdir.

İlim ve fikir adamlarınca mizahın yani gülmenin ne olduğu ve nasıl yaşanabileceği hususunda değişik görüşler ileri sürülmektedir. Bazı düşünürler mizah

---

[393] Aziz Nesin, *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı "Düzyazı",* Akbaba Yayınları, İstanbul 1973, s.15.
[394] Aziz Nesin, *age*., s.27.

ve gülmenin, ferdin içinde bulunduğu cemiyetin her türlü duygu ve düşüncesini paylaştığı, jest ve mimiklerinden kültürel anlamdaki tüm derinliklerine kadar hemhâl olduğu yaşanmışlıklar neticesinde olabileceğini dile getirir. Henri Bergson bu durumu aşağıdaki şekilde örneklendirir:

> *"Gülme açık, belirgin, tamamlanmış bir ses değildir; yankılana yankılana yavaş yavaş uzayıp gitmek isteyen, dağlardaki şimşek gibi bir çatırdamayla başlayıp gümbürtülerle devam eden bir şeydir. Fakat bu yankılanış sonsuza kadar süremez. Alabildiğine geniş bir daire içinde dolaşabilir ama bu daire yine de kapalı bir dairedir. Gülmemiz her zaman bir topluluğun gülmesidir. Bir tren vagonunda veya bir yemek masasında belki başınıza gelmiştir: Yolcular kendilerine besbelli gülünç gelen şeylerden bahsedip içtenlikle gülmektedirler. Onların meclisinde olsanız siz de anlatılanlara gülerdiniz. Fakat böyle olmadığından gülmek hiç içinizden gelmez. Herkesin gözyaşları döktüğü bir vaazda kendisine niçin ağlamadığı sorulan bir adam şöyle yanıt vermiştir: "Ben bu cemaatten değilim." Adamın ağlamakla ilgili söylediği gülme için daha da doğrudur."*[395]

Gülmeyi çok şümullü ve de derin anlamlı bir mefhum olarak ele alan Henri Bergson'un bir diğer bakış açısı ise şöyledir:

> *"Bedenin zekâ barındıran çok çeşitli hareketini bönce katılaşmış kalıplar halinde dondurmak, yüzün oynak ifadelerini kalıcı şablonlara oturtmak ve nihayet yaşayan, canlı bir idealle temas içinde sürekli yenilenmek yerine bir tür mekanik iştigalin maddiliğine dalmış ve gömülmüş görünen bir üslubun damgasını bütün bir şahsiyet üzerine vurmak ister. Böylece madde, ruhun canlılığını dışarıdan donuklaştırmayı, hareketliliğini dondurmayı ve nihayet zarafeti söndürmeyi başardığında vücuda gülünç bir hava verir."*[396]

---

[395] Henri Bergson, *Gülme - Gülüncün Anlamı Üzerine Deneme,* Çev: Devrim Çetinkasap, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2014, s.7.

[396] Henri Bergson, *age., s.20-21.*

Mizah, bazı sözlüklerde sadece edebî ve diğer sanatlardaki anlamıyla değil; gülme fiilinin hangi hâllerde gerçekleştiğini ortaya koyan tüm biyolojik, fizyolojik taraflarıyla da ele alınmıştır. *Red House Sözlüğü* mizahı (humor) çok yönlü olarak ele alır:[397]

> *"Mizaç, tabiat, huy, halet; lâtife, mizah, şaka, nükte; eski fizyolojide uzvî bir cismin kan ve safra ve irin vs. gibi mayi maddesi, hılt; cerahat, humor; keyfine tabi olmak, birinin merakına uymak; tahammül etmek; dikkatle idare etmek."*

Ayrıca *Red House Sözlüğü'*nde mizahla ilgili deyimlere de yer verilmiş olup *"good humor: iyi huy*"; "*out of humor: canı sıkkın, sinirlenmiş, öfkeli*"; *"sence of humor: bir şeyin tuhaf yanını görme kabiliyeti, şakadan anlama"; "humor some: keyfi, aklına estiğine göre, komik, güldürücü hali olan"* gibi deyimlerle örneklendirilmiştir.

Necmettin Hacıeminoğlu, mizahı tarifte kelimenin anlam zenginliğinin tek başına yeterli olmayacağına, seslerdeki fonetik unsurlardan kaynaklı kuvvetin de göz ardı edilmemesi gereken bir hususiyet olduğuna dikkat çeker:

> *"Hasma sert, kaba, hattâ galiz bir şekilde ve doğrudan doğruya saldıran eski şark hicvine mukabil satire, ince zekâ oyunları ile kelimelerin çeşitli kullanılış ve anlam farklarından, eşyanın tabiatındaki özelliklerden ve hadiselerin geri plânda görülen vasıflarından istifade etmek suretiyle hedefine ulaşan alaylı, küçük fakat sert fiskelerdir.*
>
> *Kelimelerin anlam ve kullanılış ayrılıklarından faydalanılarak yapılan bu nevi nükteli istihzâyı, orta oyunu veya Tulûat kampanyalarının temsillerinde tesadüf olunan kaba ve basit "söz oyunları" ile karıştırmamak gerekir. Bu ikincisi kelimelerin sadece ses itibari ile birbirine benzeyişlerinden istifâde edilerek yapılan boş, kaba ve mânâsız bir"oyun" olduğu halde, satire dilin inceliklerine,*

[397] Red House, *İngilizce – Türkçe Sözlük*, 6. Baskı, Amerikan Bord Neşriyat Dairesi Yayınları, İstanbul 1966, s.509.

kelimelerin türlü kullanılış şekillerine, eşya ve hâdiselerin ikinci, üçüncü plândaki vasıflarına büyük bir dikkatle nüfuz ve vukufu gerektiren bir edebî san'attır."[398]

Hacıeminoğlu, bu cümlelerle eski hiciv ile yeni satire (mizah) anlayışını mukayese ederek düşüncelerini açıklar.

Mizahtaki güldürü öğelerinin yeknesak olmayıp bir gerçeğe dayanmasının gerektiğini dile getiren tanımlar da vardır. *Kubbealtı Lügati*'nde:

"1. Bir gerçeği alay, nükte ve latifelerle süsleyip güldürücü yanlarıyla ortaya koyan sözlü veya yazılı sanat türü, gülmece; 2. Eğlenmek, güldürmek, hoşça vakit geçirmek maksadıyla incitmeden bir kimseye takılma, şaka yollu alay etme, latife."[399] şeklinde ifade edilmektedir.

Türk dilinin ilk ve büyük sözlüğü olan *Divan-ı Lügâti't-Türk*'teki *"Külüt: Halk için gülünç olan şey*."[400] kelimesini günümüz mizah teriminin karşılığı olarak gören kanaatler de vardır. Turan Karataş mizah terimini hicivle mukayese ederek tanımlama yoluna gider, evvelâ mizahı tarif eder:

"Edebiyatın ilginç çeşnilerinden olan ve daha ziyade güldürmeyi amaçlayan mizahî ürünler, zekâ eseridir. Yaşanılan dünyadaki her şey mizaha konu olabilir. Türk edebiyatı mizahî eserler bakımından zengin örneklere sahiptir. Mizahın dozu kaçar, küçümseyici, aşağılayıcı bir hâl alırsa, kara mizah/hiciv olur."[401]

Akabinde ise hicivle birlikte ele alarak şu açıklamalara yer verir:

"*Mizah ve hiciv zaman zaman birbirine karıştırılsa da, mizahta biricik amaç güldürmektir. Mizahın konusu yaşanan hayata tekabül etmeyebilir; yani uydurulmuş, kurgulanmış birçok olay mizaha konu*

---

[398] Âli Bey, *Lehçet'ül Hakaayık & Seyyâreler – Külliyat II,* Haz: Necmettin Hacıeminoğlu, age., Ankara 1962, s.6-7.
[399] İlhan Ayverdi, *age.*, s.2116.
[400] Kâşgarlı Mahmud, *Dîvânu Lugâti't-Türk*, Haz: Seçkin Erdi-Serap Tuğba Yurteser, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2005, S.334.
[401] Turan Karataş, *age.*, s. 290-291.

olabilir. Hiciv ise bir tarafıyla gerçeği yansıtır, yaşanan hayattan ilham alır."[402]

Turan Karataş, birçok araştırmacı gibi mizahın tanımında "gülünç ve komik" unsurlarını ön plâna çıkarır.

Mizahın anlamı günümüz Türkçesinde "gülmece"[403] olarak karşılanmaktadır; ancak gülme fiilinden türetilen bu terimin, mizah teriminin muhtevasını tam olarak karşılamadığı görüşü hâkim olmuştur. İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü'*nde: *"...Mizah hayatın hemen her unsurunda görülen bir nükte ve zerâfettir.*"[404] sözleriyle mizahın sadece gülmece, komiklik olmadığını teyit eder. Yaşar Çağbayır, *Ötüken Türkçe Sözlük* isimli eserinde mizahı muhtelif anlam zenginlikleriyle tarif eder:

"1.Gerçeğin gülünç, alışılmamış yönlerini ortaya koyarak insanın düşünmesini ve eğitimini ele alan sanat türü; gülmece. 2. Eğlendirmek, güldürmek amacı güden veya birini incitmeden ve belli etmeden takılmak suretiyle yapılan ince alay; gülmece; humor. 3. Bir terslik bulunmasına rağmen insanın gülümsemesine neden olan üzücü veya sıkıntı verici bir olay veya durum. 4. Ed. Bazı durumları, olayları ve kişileri gülünç yönleri ile ortaya koyan edebî eser; gülmece yazını…."[405]

Mizahı insanın tabii halinin dışına çıkma, ani refleksler olarak algılama gibi tanımlayanlar da olmuştur. John Morreal: "*Mizah, beklenenden farklı bir durumun ortaya çıkmasıyla yaratılan şaşkınlıktan, şaşırtmadan beslenir. Yani uyumsuzluk mizahın temel kalıbıdır."*[406] der. Sosyal normların baskısında zor anlar yaşayan insanoğlunun, tabiatında var olan her türlü biata karşı ani ve hazırlıksız tepki verme hassasiyetiyle ortaya çıkan davranışı da mizah olarak ifade eden görüşlere rastlamak mümkündür. Franz Rosenthal bu durumu tafsilâtlı bir şekilde açıklar:

---

[402] Turan Karataş, *age*., s.183.
[403] *Türkçe Sözlük 1*..., s.901.
[404] İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, 9. Baskı, L&M Yayınları, İstanbul 2002, s. 337.
[405] Yaşar Çağbayır, *Ötüken Türkçe Sözlük 3,* Ötüken Yayınları, İstanbul 2007, s.3246.
[406] John Morreal, *Gülmeyi Ciddiye Almak*, İris Mizah Kültürü Yay. İstanbul, 1997'dan aktaran: Atila Özer, "Mizah ve Karikatür", *10. Uluslararası Karikatür Festivali*, Ankara 7-11 Mayıs 2004, s.43.

"...mizah ile fiziksel ve sosyal çevrenin insan üzerinde uyguladığı birçok sınırlamalardan birinin birdenbire ortadan kalkmasıyla duyulan rahatlık arasında ilişki kurar. Bir palyaçonun vücuduna verdirdiği çarpıklıklar ve tuhaflıklar, seyirciye, insan vücudunun genel olarak tabi olduğu alışılagelen hareketlerinden belli bir kurtulmayı telkin eder ve bu onu neşelendirir. Kelime oyunlarına dayanan mizah ve söz şakalarının bütün diğer değişik çeşitleri, kaynağını, insanın dilsel ifadesinin oldukça katı şekilde sınırlandırılmış ve genellikle mantıksal kanallar içinde hareket etmesi gerçeğinden alırlar. Bu kanallardan herhangi bir sapma, alışılagelmiş kısıtlamalardan bir kurtuluş duygusunu yaratır ve bundan ötürü komiktir. Sıradan gerçeklikten ve insan toplumunun adetlerinden herhangi bir sapma ima edildiği bir durumda, insanlar arasındaki çok çeşitli ilişkiler hemen komik olarak sınıflandırılır. Her şaka, gülmeye neden olan her şey, kolaylıkla bu kavramlarla açıklanır."[407]

Mizah terimi sözlükler ve edebiyat tarihleri başta olmak üzere muhtelif sanat dallarıyla ilgili yapılan nazariyat çalışmalarında tarif ve tahlillerle anlatılmaya çalışılmıştır. Kavramla ilgili yapılan çalışma sayısının çokluğu kadar tanımlama sayısı da çoktur; bu yüzden mizahı sınırlı sayıda alt türlere ve belli tasnifler içine sınırlandırmak da pek mümkün olmamaktadır. Ancak çalışmada konunun kapsam alan ve sınırlılıklarını görebilme ve verilmek istenen ana düşünceye giden uygun anlatım akışını sağlamak amacıyla birkaç mizah çeşidinin adını burada zikretmek gerekmektedir.

b. Mizah Çeşitleri

Türkçede sanatta ve günlük konuşmalarda "*hiciv", "nükte", "latife", istihza", "fıkra", "tahkir", "kara mizah", "ironi", "şaka", "iğne", "halt", "alay" ve "gülmece*" gibi kelimeler çoğu zaman "mizah" kelimesiyle eş anlamlı olarak kullanılmakta olup aynı zamanda bu kavramları mizah çeşitleri olarak değerlendiren

[407] Franz Rosenthal, *Erken İslâm'da Mizâh*, Çev: Ahmet Arslan, İris Yayıncılık, İstanbul 1997, s.3.

bilim ve sanat adamları da vardır. Ancak bu kelimelerin arasında kullanımın yerine ve türüne göre bazen bariz bir şekilde bazen de küçük farklılıklar vardır. Ferit Öngören, mizah çeşitlerini birbirlerinden ayırmada günümüzde gereken itina ve çabanın olmadığını, aksine Osmanlı döneminde mizahı (hiciv) çeşitlere ayırmada hassas davranılarak *"hezliyat", "zevkiyat", "mutayebat" ve "şathiyat"* gibi bilim başlıklarına benzer isimlerle incelendiğini belirtmektedir. [408] Ferit Öngören, ismini zikrettiğimiz mizah çeşitleri ile ilgili önce genel bir değerlendirme yapmış akabinde kısa kısa tanımlama yoluna gitmiştir:

> *"Mizahın bu çeşitlerden biri içinde gerçekleştiği genellikle doğrudur. Fakat günümüzde bu çeşitlemeler, sayıya sığmayacak biçimde çoğalmış ve değişikliğe uğramışlardır. Aslında, bu çeşitlemeler mizahtan çok hicvin çeşitleridir. Hoşgörü açısından, hafifinden ağırına doğru değişik adlar almıştır. Ancak, bu mizah çeşitleri mantık yapılarının güzelliği ve zarafeti yüzünden, toplumda anlatılmaları, ya da bir düşünceyi ifade için kullanılmaları, onları bir mizah çeşidi olarak anılmalarına yol açmıştır.*
>
> *Mizah çeşitlerini, herkesin bildiği yolda kısa kısa belirtmek yerinde olur:*
>
> Latife*: "Yumuşak, hoş" kökünden gelmektedir. Batının "espri" motifini aşağı yukarı karşılar. "Latife, latif olmalı" diye bir sınıflandırma söz konusu. Latifeyi kaldırmayan, hoşgörü yönünden çiğlikle suçlanır. Latife ne denli yumuşak olsa da, bize yöneltilmiş bir durum vardır. Latifelerin büyük bir kısmı "anekdot" niteliğindedir, yani belirli ve ünlü kişiler arasında da geçmiş gösterilir. Sözgelimi, Kâmil Paşa, kendilerini karşılamaya gelen Ziya Paşa'yı göstererek, merkebine, "-Öp babanın elini!" demişse, bu, Osmanlı için güzel bir latife örneği sayılırdı.*
>
> *Nükte: Bir sözün, bir düşüncenin yanlış olması halinde, ya da bir açık verildiğinde, karşımızdakinin hak ettiği bir imkândır. Nükteler, zarif*

[408] Ferit Öngören, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, 5. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1998, s.31.

oluşu ile ölçülür. Bu zarafet, karşımızdakinin sözüyle kurduğumuz bağlantı ile değerlenir. Latife bölümünde Kâmil Paşa'nın sözlerine karşılık, Ziya Paşa merkebinin başını okşayarak, "Bilirim, 'kâmil' hayvandır", deyince nükte, öğeleri ile gerçekleşmiş olur. Sözlü mizahta nükte, nüktedan diye bir tip yaratmıştır. Bu tiplere toplum geniş bir hoşgörü tanımıştır. Nüktelerin çoğunda, şiirdeki cinas, istiare, teşbih örneği, dil cambazlığı ve çift anlamlılık göze çarpar.

Şaka: Her yönü ile gerçek, hattâ ürküntü, korku verici bir ilişkiler zinciri hazırlanarak hoşgörü sınırımız tartılmak istenir. Sonunda durum açıklanarak eğlence ve mizah elde edilir. Şaka, bir olaylar zincirinin gerçek olmayışından anlamını aldığı gibi, kişiler arasında özel bir dostluk istediği için de tipiklik kazanır. Elle yapılan şakalara halk, "eşşek şakası", "ayı şakası" adını takmıştır.

İğne ve Taş: Üstü kapalı yermeler olarak özetlenebilir. Kişi ya da olay gizlense de taş ortaya atılır. Oysa iğne iki kişi arasında ya da konuyu bilen kişiler arasında işleyecektir. Taş ve iğne çoğunlukla kelime oyunları ile elde edilir. Taş, manzum örnekleri ile de ün yapmıştır. Taşa ve iğneye aynı yolla karşılık verebilmek hüner sayılmıştır. Daha sert sataşmaya "sopa", "kötek" adı uygun bulunur. "Matrak geçmek" deyimindeki matrak da cirit benzeri bir sopadır.

Hiciv: En yaygın mizah çeşitlerinden birisi durumuna gelmiştir. Açık bir saldırı olarak hiciv simgesi ok ile tanınır. Suçlama ve küfre dönüşmeye çok yakın bir yerde işlediği için, hoşgörü yönünden en ağır mizah çeşididir. Hiciv de kelime ve kelime oyunları ile gerçekleştirilir. Manzum olayları, ayrı bir sanat olarak sayılmıştır.

Alay: Ölçüsü, inceliğinde olan bir mizah çeşididir. Alayda fark ettirmeme, işin hüneri sayılmıştır. Anlaşılan bir alay, şaka diye gösterilip, hoşgörü sağlanılmaya çalışılır. Alay şakanın tersi bir yapı gösteriyor. Alay, çekişmeli kişiler arasında, övücü, yükseltici, fakat gerçek olmayan bir ilişkiler zinciri hazırlanarak, karşıdakine bunun

benimsetilmesidir. Alayı anlamamazlıktan gelip, karşı tarafı övme ve yükseltici sözlerle karşılama, üstün ve özenilir bir erdem sayılmıştır. Argo dilindeki işletmek de bu anlamdadır. Alay, çoğunlukla bir ifade ve tavır sanatıdır.

Halt: Mizah çeşitleri içinde en ilgi çekenidir. Günlük hayatta çok sık görünür. "Halt etmek", "halt yemek", "halt karıştırmak" diye kullanış biçimleri vardır. Halt, bir iş karıştırmak, münasebetsiz söz söylemek anlamındadır. Haltın mizah çeşidi olarak yapısı, şakaya benzer. Bizi güç durumda bırakan bir olay, bir söz karşısında bırakılmışızdır. Ancak, şakanın tersine, hazırlanan olaylar zinciri, gerçektir. Yine de kızamadığımız, ortaya bir mizah yelinin çıktığı görülür. Ne de olsa, bizi güç durumda bırakan karşı tarafın hiçbir kastı olmadığı görülür. Mizah çeşitleri arasında, yalnız haltta olayı yaratanın üstüne gülünür. Haltı işleyene mizahi tip de diyebiliriz. Halt, mizah hikâyecileri için zengin bir kaynak olmuştur. Karagöz, sürekli halt karıştırır. Küçük çocuklara da bu mizah çeşidi çokça yakıştırılır. Halt, bütünü ile bir olaydır. Haltı, çam devirmek, pot kırmak ile karıştırmamak gerekir. Nitekim çam devirme ve pot kırma, anlaşıldığında özür dilenerek, ortadan kaldırmaya çalışılır. Oysa halt eden, karşısındakini güç durumda bıraktığını kabul etmez. İncili Çavuş'un halt süsü vererek yaptığı işler, halk arasında ün toplamıştır."[409]

İroni: "İnce alay. Bir düşünce veya duygu, öyle söylenir ki, okur, tam tersinin kastedildiğini anlar. "Ciddi bir tavırla söylendiği halde alay olduğu belli olan/ sezilen acımasız söz." Daha kapsayıcı ve açıklayıcı bir ifadeyle ironi, "Yaşanan saçmalıkların, karşıtlıkların daha etkili ve vurucu bir şekilde anlaşılmasını sağlamak amacıyla, asıl anlamın gizlenerek bütün bunların doğal bir olaymış gibi anlatılmasıdır." Yazar, aslında gerçeği, daha doğrusu ne söylemek istediğini, ne söylediğini bilir, ama bilinçli olarak bilmiyormuş gibi, ciddi davranır. İronide nükte

[409] Ferit Öngören, *age.*, s.31-33.

yerine alay ve acımasız bir eleştiri vardır. İroni, ustalık ister. İpuçları hemen verilmezse, söz maksadını aşabilir ve yazarın amaçlamadığı bir hedefe yönelir. "İroni ile mizah gibi yüzeysel komikliği yakalamaktan ziyade, insanı/okuyucuyu sarsmak hedeflenir ve insanın gerçek karşısındaki kayıtsızlığına vurgu yapılır." İroniye, kinaye diyenler de vardır."[410]

Mizah çeşitlerinde olduğu gibi mizah türlerinde de kesin hudutlarla tasnif yapmak mümkün değildir. En çok bilinen türleri; mizahî hikâye, mizahî şiir, fıkra, karikatür, yazısız karikatür, kukla ve komedi şeklinde isimlendirilmektedir. Mizahı "söze dayalı", "görüntüye dayalı" ve "harekete 'dramatizasyon' dayalı" türler olarak daha genel bir tasnifle üç başlık altında toplandığı da görülmektedir. Üç ana tasnifle beraber bunlardan ikili hattâ üçlü tamlamalar da oluşturulabilir; yazı ve resimden oluşan yazılı karikatürler gibi.

c. Türk Edebiyatında Mizah

Büyük bir tarihî ve kültürel geçmişe sahip olan Türk milletinin edebiyatı da o nispette derin ve köklüdür. Türk edebiyatı, tarihî seyir içinde sözlü ve yazılı olarak iki koldan ilerleyişini ve varlığını sürdürmeye muvaffak olmuş dünyanın en güçlü ve en zengin millî edebiyatlarından biridir. Türk edebî geleneği iki ana koldan ilerlerken tabii olarak mizahî edebiyatımız da bir yandan İslâm öncesi sözlü edebiyatın devamı niteliğinde olan Halk edebiyatıyla; diğer yandan ise Orhun kitabeleriyle başlayarak bütün edebî cereyanların içinde varlığını sürdürerek günümüze kadar gelen yazılı edebiyatla vücut bulmuştur.

Başlangıcı bilinmeyen tarihî derinliklerde olan Türk halk edebiyatı, birçok yönden edebiyatımızın temelini oluşturur. Türk mizah edebiyatını incelemek için halk edebiyatından başlanması gerekmektedir. Halk edebiyatında mizah, özellikle Osmanlı Devletinin kültür - sanat bakımından kemâl seviyelere geldiği Yükseliş Dönemi olan 15. yüzyıla kadar Türk edebiyatında yegâne kıymet olarak varlığını

[410] Turan Karataş, *age.,* s.218.

sürdürmüştür. Bu dönemden sonra ise Türk divan edebiyatı ile eş zamanlı olarak devam etmiştir. Türk halk edebiyatı, divan edebiyatının güçlü olduğu dönemlerde münevver kesimlerce ikinci plânda kalmasına rağmen divan edebiyatının hitap etmediği veya edemediği halk kesimlerinin ve taşrada yaşayanların nezdinde kıymetini hiçbir dönem kaybetmemiştir.

Türk halk edebiyatında mizah ve gülme genel itibariyle güldürürken düşündürmek temel prensibi üzerine inşa edilir. Halk mizahındaki gülme ve düşündürme beraberliğinin yanında öğretme, rahatlatma, merak ettirme ve eleştirme özellikleri de mühim yer tutar. Halk edebiyatında mizah, sözlü edebî ürünlerde manzum ve mensur olarak; destanlar, taşlamalar, halk hikâyeleri, masallar (özellikle Keloğlan Masalları), Nasrettin Hoca, İncili Çavuş, Bekri Mustafa ve son devirlerde mizahî yönü olup edebî yönü pek olmayan çeşitli Karadeniz fıkraları; geleneksel Türk tiyatrosunun meddahlık, Karagöz, Orta Oyunu, kukla ve köy seyirlik oyunlarından oluştuğunu söylemek mümkündür.

Halk edebiyatında mizahî tür olarak ön plâna çıkan fıkra türü ve bilhassa Nasrettin Hoca fıkraları bu edebî cereyanın en üst kademesi olarak kabul edilmektedir. Nasrettin Hoca fıkraları ve muhtevasında bulunan mizahî unsurlarla ilgili bildiri, makale ve kitap olarak birçok çalışma yapılmıştır. Nasrettin Hoca fıkraları, mizahî Türk halk edebiyatının genel çerçevesinden bir misal vermesi açısından mühimdir. Nihat Sami Banarlı, Nasrettin Hoca fıkralarının Türk halkının tarihî, felsefî, mizahî ve içtimaî hayatının bir tezahürü olarak vücut bulduğunu dile getirerek fıkralarla ilgili çok tafsilâtlı bilgiler verir:

> "*Zengin tarih tecrübelerinden ve türlü hayat derslerinden doğan Türk halk felsefesi'nin; halk nükte ve fıkra edebiyatının belirli bir isim etrafında toplânması XIII. Asırda Anadolu'da başlamıştır. Ortak halk zekâsının, tecrübe ve felsefe çizgileriyle zengin bu güldürücü fıkralarını kendi şahsiyeti çevresinde toplayan ilk büyük isim Nasreddin Hoca'dır. Nasreddin Hoca, adı, zekâsı ve fıkralarıyla dünyaca tanınmış bir halk filozofu'dur. Hoca'nın, hayat, tabiat ve cemiyet içindeki insan'ı, keskin görüşler ve zeki söyleyişlerle karikatürize eden nükteleri yalnız bir*

milleti değil, bütün insanlığı tatmin edecek değerde olduğundan bu Türk zekâsı, başka milletler arasında da tanınmış ve sevilmiştir. Türk halk zekâsı ise, bu nüktelerde kendi mizah dehası'nı bularak onları sevmiş, yaymış, bütünlemiş ve çoğaltmıştır.

O kadar ki Nasreddin Hoca bir XIII. asır büyüğü olduğu halde halk an'anesi onu Anadolu'ya Hoca'nın Ölümünden 116 sene sonra gelen Timurlenk'le karşılaştırmış; bu zalim ve kan dökücü Tatar Hanından Türk'ün en ince intikamını Nasreddin Hoca'sına aldırmıştır. Böylelikle Şark'ın Hızır'ına benzer bir hayatla, Nasreddin Hoca, Türklüğün, Türkiye topraklarındaki bütün asırlarında yaşamış ve hayatın hazan zalim, hazan şaşırtıcı, her hadisesini önce zekâsıyla mağlup eden bir milletin tükenmez neş'esi, kırılmaz iğnesi, yenilmez silahı olmuştur. Kısaca, Türk halkı ne zaman, nerede bir nükte söylemişse bunların en uygunlarını Hoca'ya mal ederek onu kendi nükteciliğinin ölümsüz temsilcisi bilmiştir.

Nasreddin Hoca, inanışta taassuba kaçanlara; ibadeti ve duayı şahsi menfaatlerine basamak yapanlara karşıdır. Böyleleriyle zarif sözlerle eğlenir. Buna mukaabil, gerçek ve faziletli İslâm imanına derin bağlılık gösterir. Halka zulüm yapan beğler ve hâkimler, karşılarında Nasreddin Hoca'yı bulurlar. Hoca halkın hakkını zekâ silahlarıyla korur. Zalimler, dalkavuklar, riyakârlar ve hak yiyenler; insanlara boş yere çektirilen azaplar, onun zekâsı ile olduklarından daha fena, daha gülünç şekillere düşerler. Yanlış izdivaçlar, bindikleri dalı kesen insanların hazin akıbetleri, şahsi çıkarlarından başka birşey düşünmeyenlerin türlü gülünçlükleri; insanların ilimlerine, faziletlerine değil de kılık ve kıyafetlerindeki süse kıymet verenlerin; geçici dünya mevkileri uğrunda kendinden geçenlerin ezeli ve ebedi aldanışları; hasılı insanlık komedyası'nın bütün çizgileri, Nasreddin Hoca fıkralarıyla halk felsefesinde yer etmiş, halk neş'esinde ebedileşmiştir."[411]

[411] Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyâtı Tarihi I*, MEB Yayınları, İstanbul 1983, s.304.

Nasrettin Hoca fıkralarından yola çıkarak Türk halk mizahına, Türk halk kültüründen yola çıkarak Nasrettin Hoca'ya ulaşır. Nasrettin Hoca, Türk halkının âdeta ufku, hayata ve olaylara açılan penceresi olur. Nasrettin Hoca fıkraları, on beşinci yüzyıl Osmanlı Devleti'nin ihtişamlı döneminin başlangıcına girene kadarki Anadolu Türklüğünün mizahî düşünce ve edebiyatının topyekûn bir hülâsası gibidir.

Halk edebiyatının manzum türlerinde mizahî unsurlar mensur eserlere nispeten hem daha uzun bir zaman dilimini kapsamakta olup hem de gündelik konuları yansıtma bakımından zengin bir muhtevaya sahiptirler. Bunda en etken, Türk halk âşıklarının cemiyetin hayatını idame ettirdiği vatanın en ücra yöresine kadar onlarla birlikte yaşamış olmasıdır. Manzum türlerde mizaha giren konular değişse de konuları ele alışta geleneksel bir tavır ortaya konulur; çünkü Türk halk şiirinin hemen hemen bütün kolları bir akımdan beslenir ve usta-çırak ilişkisi şeklinde varlığını idame ettirir. Türk halk mizahında mensur türlerde olduğu gibi manzum türlerde de ferdî konulardan ziyade sosyal konular daha çok işlenmiştir. Halk edebiyatının manzum türlerinde mizahî unsurların aleni olarak işlendiği yegâne tür taşlamalardır. On Dokuzuncu yüzyıl Türk halk şairlerinden Seyranî'den bir taşlama örneği:

"Mahkeme meclisi icat olduğu
Çeşme-i rüşvetin akmaklığından
Kaza bela ile âlem dolduğu
Kazların kadıya uçmaklığından

Selefin rüşvetle hüccet yazması
Halefin anlayıp hükmün bozması
Yıkılan binanın birden tozması
Asıl sermayenin topraklığından

Asıl sermaye-i niyabetleri
Emval-i eytamdır ticaretleri
Davet-i rüşvete icabetleri
Sıdk ile gönlünün alçaklığından

Bülbülün aşkıdır dalda öttüğü
Çobanın südedir koyun güttüğü
Toprağın Habil'i kabul ettiği
Şüphesiz yüzünün yumşaklığından

Dünyadan ahrete gidip gelmemek
Olmasa iktiza eder ölmemek
Balık baştan kokar bunu bilmemek
Seyrani gafilin ahmaklığından"[412]

Bu şiirde de görüldüğü gibi Seyranî, toplumdaki maddî ve manevî birçok müesseseyi hedef alan mizahî taşlamalarda bulunur. Türk halk şiirinde hemen her şair mizahî konularda eser vermiştir. Çünkü halk şiiri hayata realist bir pencereden bakan, bizatihi hayatın içinden gelen şairlerce vücuda getirilmektedir.

Yazılı Türk edebiyatının en uzun devrini teşkil eden Türk Divan edebiyatı, Türk Halk edebiyatı gibi manzum eserlerin hâkim olduğu bir edebî dönemdir. İslâmiyet tesirinde oluşturulan ilk ürünler ile kısmî olarak başlayıp ilk mizahî eserin de şairi olan Şeyhî ile devam edip On Dokuzuncu yüzyılda yeni bir akımın etkisine girene kadar onlarca şair bu edebî akımdan etkilenmiş ve bu membadan beslenmiştir.

Osmanlı Devleti cemiyet yapısı itibariyle merkez ve taşra olmak üzere iki bölümlüdür. Merkezde devlet idaresinde bulunanlar, bunların aile ve akrabaları, dostları ve İstanbul'da yaşayan muhtelif niteliklerde hayatını idame ettiren insanlar mevcutken taşrada daha kapsamlı ve adına çoğu zaman "reaya" denilen insanlar vardır. Merkezle reaya arasındaki iletişim genelde merkezin istediği muhteva ve üslupla kurulmaya çalışılır. Merkez ile taşra arasındaki iletişimde aktif olarak rol alan kişiler, merkezî idareye yakın eşraf, tüccar, din adamı ve bazen de taşrayı idare etmek amacıyla talim ve terbiyeye tâbi tutulmuş eğitimli "saraylı" diye tabir edilenlerdir. Reaya diye tabir edilen eğitimsiz veya yarı eğitimli insanlarla "saraylı" lar arasındaki iletişimde yaşanan her türlü sorun ve zorluklar, çoğu zaman o

[412] Seyit Kemal Karaalioğlu, *Türk Edebiyatı Tarihi 1- Başlangıçtan Tanzimat'a*, İnkılap ve Aka Yayınevi, İstanbul 1980, s.560.

devirlerdeki hem Türk Halk edebiyatı hem de Türk Divan edebiyatında mizahın da seyrini belirler. Merkezin, daima talep eden, emirler veren tek taraflı dikteleri ile merkezî idareye her durumda boyun eğen taşra insanının konumuna bazen "saraylı" lar içindeki eğitimli ve münevver edip kişilerden de tepki çeken tavırlar ortaya çıkmıştır. Bu tepkiler hiciv ve mizahın mahiyetini oluşturan önemli unsurlardandır.

Ferit Öngören, Osmanlı Devletindeki cemiyet yapısını Karagöz oyunundaki tiplerden yola çıkarak tahlile gider:

> *"Karagöz ile Hacivat aynı kişi oldukları halde, bir eğitim yüzünden birbirlerinin zıtlarına dönüşmüşlerdir. Bu ikileşme, Osmanlı toplum yapısına tutulmuş en yalın ışık olur. Osmanlı toplumundaki tabakaları, zenginlik değil, geleneksel bürokrasi belirliyor. Perdede zenginliği temsil eden tip, malını ancak Hacivat'ın vekilharçlığı ile kullanabilir. Karagöz perdesinde soylulukla da alay edilir. Soyluluğu temsil eden çelebi, soyadı ile anılan tek kişidir ve Karagöz ile Hacivat birlikte, onun soyadını Kırnapzade gibi değiştirerek dalga geçtiklerini sık sık belli ederler."*[413]

Divan edebiyatında mizahta, halk edebiyatındaki mizaha nazaran içtimaî hâllerden ziyade ferdî zaaflar, beklentiler, kaygılar, marifetler gibi konular daha fazla yer tutar. Türk Divan edebiyatında manzum veya mensur eserlerde umumiyetle şekil, muhtevaya tercih edildiğinden Türk Halk edebiyatı eserlerindeki canlı, kıvrak, akıcı üslubu birkaç istisna dışında görmek mümkün değildir. Ancak bu istisnayı yaratmış olan sanatçıların eserleri ise Türk Divan mizah ve hiciv edebiyatında mühim yer teşkil etmektedir. Türk Divan edebiyatının ilk büyük şairlerinden kabul edilen Şeyhî'nin *Harnâme'*si mizah ve hiciv türlerinin mühim örneklerinden biridir. *Harnâme'*yi Türk mizah ve hiciv edebiyatının şaheseri olarak addeden Faruk Kadri Timurtaş, eserle ilgili değerlendirmesinde şu ifadelere yer verir:

---

[413] Ferit Öngören, *Türk Mizahı ve Hiciv,* Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1998, s.53.

"XV. Yüzyılın büyük şâiri Şeyhî'nin Harnâme adlı ufak mesnevisi, Türk mizah ve hiciv edebiyatının şaheserlerinden biridir. Yüzyıllar boyunca hiciv ve mizah adına en bayağı, en çirkin şeyler ortaya konduğu ve bu yolda pek de söğmekten, iğrenç sayılabilecek şeyler yazmaktan ileri gidilemediği düşünülürse, Şeyhî'nin ince, nezih ve çok kuvvetli iğnelemeği ihtiva eden eserinin değeri daha iyi anlaşılmış olur. Nef'î gibi kudretli sanatkârların bile acz içinde kaldıkları hiciv ve mizah vadisinde Harnâme, asırlarca eşsiz yerini muhafaza etti. Harnâme, Ziya Paşa'nın Zafernâmesi yazılıncaya kadar dört buçuk asır, bu alanın en büyük âbidesi olmak vasfını taşımıştır."[414]

Şeyhî, eserinde hicvedeceği kişi ve halleri hayvan sembolleri ile okurun dikkatine sunarak Türk edebiyatında bu tarzın öncülerinden olur. Bu bakımdan *Harnâme'*nin, Şark edebiyatında fabl türünün en meşhur eseri "*Kelile ve Dimne*" ile Batı edebiyatının, ismi yazarıyla beraber zikredilen "*La Fontaine Masalları*"yla benzeri bir sanat değeri taşıdığından şüphe yoktur. Eserin herkesçe en çok bilinen birkaç beyti şöyledir:

"Bir eşek var imiş zaîf ü nizâr

Yük elinden katî şikeste vü zâr

Gâh odundâ vü gâh sûda idi

Dün ü gün kahr ile kusûda idi

Çeker idi şu denlu yükler ağır

Kî teninde tü komamıştı yağır

Nice tü kalmamıştı et ü deri

Yükler altında kana döndü deri

Bir gün issî ider himâyet ana

[414] Faruk Kadri Timurtaş, *Şeyhî'nin Harnâme'si*, Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1981, s.1.

Ya'ni kim gösterir inâyet ana

Aldı palanını vü saldı ota

Otlayarak biraz yürüdü öte

Gördü otlakta yürür öküzler

Odlu gözler ü gerlü göğüsler

Semirtip öyle yerler otâgı

Ki çekîcek kılın damar yâgı

Boynuzu ba'zısının ây bigi

Kiminin halka halka yây bigi

Yügrüşüp çün ururlar âvâze

Yungulanırdı dâg u dervâze"[415]

Harnâme'de kullanılan içtimaî hiciv ve mizah unsurları asırlardır tazeliğini ve edebî gücünü koruyarak günümüze kadar gelebilmiştir. *Harnâme*, hiciv türünde Türk edebiyatının en başarılı klâsikleri arasına girmeyi başarmıştır.

Osmanlı Devletinin birçok yönden zirvede olduğu 16-17.yüzyıllarda başkent İstanbul'a uzak Kerbelâ şehrinde yaşayan, Türk edebiyatının en büyük lirik şairlerinden olan Fuzuli'nin mektup türünde kaleme aldığı *Şikâyetnâme* adlı hiciv ve mizah muhtevalı eseri emsalleri arasında istisnaî bir yere sahiptir. Nihat Sami Banarlı, Fuzuli'nin eserini ve hiciv türündeki kudretini şöyle izah eder:

> *"Şikâyetname, Fuzuli'nin bu çok tanınmış ve sevilmiş eseri, Türkçe, küçük ve mensur bir mektuptur. Nişancı Celal-zâde Mustafa Çelebi'ye hitaben yazıldığı için Nişancı Paşa Mektubu ismiyle de anılır. Bu mektubun yazılışındaki sebep şudur: Kanuni Sultan Süleyman, Bağdat'a girdiği zaman Fuzuli büyük Hükümdarı:*

[415] Faruk Kadri Timurtaş, *age.*, s.27-28.

Geldi Burc-ı Evliyâ'ya Pâd-şâh-ı Nâmdâr

Sözleriyle karşılamış ve ona meşhur Bağdad Kasidesi'ni sunarak, kendisi ile birlikte, çok sevdiği vatanını da bütün kıymetleri ve bütün hatıraları ile birlikte bu büyük Osmanlı hükümdarına takdim etmişti. Böylelikle Osmanlı tabiiyetine giren Fuzuli"nin kıymeti Osmanlılar tarafından az çok takdir edilmiş ve kendisine Bağdad vakıflarının masraf fazlasından verilmek üzere günde dokuz akçalık bir tahsisat bağlanmıştı. Ancak, bu tahsisatı alabilmesi için Fuzuli'ye bir de berat verildiği halde, şair, vakıf memurlarının hiyleleri ve hırsızlıkları yüzünden, uzun müddet oyalanmış, bu parayı alamamıştı. Nihayet, fakir olduğu ve para alamadığı için değil, sırf Vakıf idaresindeki yolsuzluklardan müteessir olduğu için, Fuzuli, devrin Nişancı Paşasına bir mektup yazmak zorunda kalmıştı.

İşte, XVI. asırdaki Türk nesrinin, Türk içtimaîyat tarihinin ve Türk Edebiyatındaki nüktedanlığın şâheser vesikalarından biri olan Şikâyetname bu sebeple yazılmıştır. "Selâm verdim, rüşvet değildür deyû almadılar." gibi, "Gördüm ki sualime cevabdan gayri nesne vermezler." gibi çok zarif nükteleri ihtiva eden bu mektup, yer yer, sade fakat daha çok sanatlı bir üslupla yazılmış ve yer yer de ayet ve hadislerle; küçük, manzum parçalarla süslenmiştir."[416]

Fuzulî *Şikayetnâme'*de, devlet kurumlarındaki aksaklıkları, yanlışları, yozlaşmaları, bürokrasideki her türlü zorlukları, insanı istihza ile güldüren uygulamaları, alt sınıf memurların hadlerini aşarak halka ettikleri maddî ve manevî zulümleri, merkeze uzak taşradaki devlet görevlilerinin keyfi hareketlerini ve halka yukarıdan bakan tavırlarını, taşradaki insanlarla devlet idaresi arasındaki kopuklukları, halk ile devlet idarecileri arasındaki mesafelerin uzaklığı gibi birçok hususu ince bir lirizm ve mizahî üslupla dile getirir.

Fuzulî'nin *"Selâm verdim, rüşvet değildür deyû almadılar." c*ümlesi o günden bu güne devlet müesseseleri ile halk münasebetlerinde, hattâ günlük hayatta insan

[416] Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I...*, s.549.

ilişkilerinin anlatılabilmesinde bir atasözü mahiyetine bürünmüş, asırlar öncesinden günümüze bir mesaj mahiyetinde ve akla gelen ilk sözler olmuştur.

Eski edebiyattaki hiciv ve mizahın ıstılahî manada birbirine karışmış olduğunu ileri süren Agâh Sırrı Levend; gerçek manada hicvin, methiyenin zıttı olduğunu ileri belirtir. Divan şairlerinin medh- hiciv kavramlarını algılayış ve uygulayışlarını şu şekilde izah eder:

> *"Divan şairleri, lütfunu bekledikleri kimseleri nasıl mübalağalarla övmüşlerse, sevmedikleri yahut zarar gördükleri kimseleri de o nisbette yermişlerdir. Bunlar, yermekte mübalağaya kaçmakla kalmamışlar, yererken ağız dolusu küfretmekten de çekinmemişler ve bu vadide küfrün son haddine varmışlardır. Utanmadan okunacak bir hecve rastlamak güçtür. Daha fenası, bugün methettiklerini yarın hecvetmekten bile çekinmemişlerdir."*[417]

Agâh Sırrı Levend, ayrıca bu şairlerin eserlerindeki tezatlara ve kendi kendileriyle olan çelişkilerine dikkat çeker. Divan şiirindeki övgü ve yergideki ifadenin ifrat manasında uçlara vardığı çok görülmekle beraber bunun en bariz örnekleri de şair Nef'î'nin eserlerinde görülür.

Nef'î, şiirindeki sağlam yapı ve muhteva ile Türk Divan edebiyatının önde gelen şairlerindendir. Şairin dilindeki coşkunluk, lirizm, canlılık ve tazelik bazen hiciv ve mizahın etkisiyle sertleşerek farklı bir hâl alır. Nef'î'nin hiciv ve mizahtaki güç ve şöhretini başta edebiyat muhitleri olmak üzere bütün camialara duyuran en mühim eseri *Siham-ı Kaza'* dır. Nef'î'nin hayatına mal olan bu eserin konusu herkesin malûmudur.

---

[417] Agâh Sırrı Levend, *Divan Edebiyatı-Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*, 4. Baskı, Enderun Kitabevi, İstanbul 1984, s.511.

Mizah kavramını hicivden ayrı olarak ele almış olan birçok araştırmacının ortak görüşü hicivle mizahın karıştırılmasının abesle iştigal mahiyetinde bir durum olduğudur. Mizahın tanımı genel anlamda zekâ ve lâtife kelimeleri ile alâkalandırılarak yapılır; bu şekilde yapanlardan biri de Agâh Sırrı Levend'tir:

> *"Müzah ise şaka, latife demektir. Latifenin değeri de latif olmasına bağlıdır. Müzahî bir eserin edebi vasfını haiz olması için, ince bir nükteyi zarif bir mazmunu ihtiva etmesi ve asaba değil zekâya hitap etmesi lazımdır.*
>
> *Esefle kaydetmek icap eder ki, eski edebiyatımızda bu tarzda yazılmış müzahî eser çok azdır."*[418]

Türk mizahını Türk devletlerinin edebî ve siyasî olarak yaşamış olduğu tarihî dönemlerin adıyla eş zamanlı olarak; Selçuklu Dönemi, Osmanlı Dönemi, Meşrutiyet Dönemi ve Kurtuluş Savaşı Yılları[419] gibi tasnif eden araştırmacılar da vardır.

Türk edebiyatının üçüncü ve son dönemi Tanzimat'la başlar. Tanzimat dönemi Türk edebiyatı, bir toplumun zihniyet değiştirme olayıyla karşı karşıya kalması neticesinde, edebiyatındaki edebî tür ve şekillerle beraber hem kullanılan terminolojinin ve hem de bu terminolojideki tematik yapının değişmeye başladığı bir dönem olmuştur. Batı tarzında birçok türde ilk eserlerin verildiği bu dönem, mizah anlayışının da değiştiği ve bu yeni anlayışla çok sayıda mizahî eserin de kaleme alındığı bir zaman dilimidir.

Tanzimat dönemi Türk edebiyatında, klâsik edebiyatımızda var olan "hiciv" terimi, yerini "mizah" terimine bırakmaya başlar. Değişimin somut örneği olarak addedilen Ziya Paşa'nın "*Zafernâme*"si, devrin önde gelen yazarlarınca fark edilir ve gereken övgüye mazhar olunur. Tanpınar, Ziya Paşa'nın "*Zafernâme*"sinin Türk mizah edebiyatındaki yerine, eski anlayışa kıyasla Türk mizah anlayışına getirdiği yeniliklere ve gideceği istikamete dikkat çeker:

---

[418] Agâh Sırrı Levend, *age*., s.522.
[419] Ferit Öngören, *age*., s.43.

"Şurasını da söyliyeyim ki paşa bu üçüzlü hicivde ne kadar zalim olursa olsun eski hicviyelerin müstehcen geleneğinden hemen hemen tamamiyle uzak kalmıştır. Bunu iyice gören Nâmık Kemal ve Hâmid, Ziya Paşa'dan bahsederken "Zafernâme" yi bilhassa över ve onun şark hicvinin çenberinden çıktığını söylerler. Hakikatte paşa, bu eseriyle ve öbür hicivleriyle garplı "satir" i edebiyatımıza getirmiştir. Ufak tefek aksamalarına rağmen "Zafernâme" bu dikkate hak verir."[420]

Necmettin Hacıeminoğlu da Tanzimat mizahını eskiyle mukayese yoluyla tanımlar:

"Türk edebiyatına Tanzimat hareketinden sonra giren türlerden biri de Fransızların satire dedikleri alaylı hicivdir. Bu tür eski edebiyatımızda Nef'î'nin, istibdat yıllarında da Eşref'in temsil ettikleri şark hicvinden oldukça farklıdır.

Bu çığırın öncüsü diyebileceğimiz Ziya Paşa, Zafernâme'si ile manzum Zafernâme Şerhi ile de mensur sahada satire türünün ilk başarılı örneklerini vermişti."[421]

Batılı anlamda ilk mizah örneklerinin Ziya Paşa'nın *Zafernâme*'si ile başladığında hemfikir olanlardan biri de Kenan Akyüz'dür. Akyüz, dolaylı hiciv yani mizah anlayışının Ziya Paşa'nın malûm eseri ile başladığını ifade eder. Fakat gerçek manada modern mizahta Âli Bey'in istisnaî bir yere sahip olduğunu beyan eder.[422]

Ferit Öngören, Türk mizahının Meşrutiyet yıllarındaki durumunu, Osmanlı mizahına göre ayrı köklerden beslendiğini ileri sürerek en temel iki özelliğinin, yazılı ve basılı mizaha geçiş süreci olduğunu belirtir. Yazılı ve basılı mizah için 1870'te *Diyojen*'in yayımlanmaya başlamasının Türk mizahında bir milât olduğunu ileri sürer.[423]

---

[420] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi…*, s.327.
[421] Âli Bey, *Lehçet'ül Hakaayık & Seyyâreler-Külliyat II,* Haz: Necmettin Hacıeminoğlu, *age.*, s.6-7.
[422] Kenan Akyüz, *age.*, s.83.
[423] Ferit Öngören, *age*., s.60.

Öngören, başta *Diyojen* olmak üzere diğer dergi ve gazetelerin faaliyetlerinin Meşrutiyet'in ilânını gerektiren politik olayların mahiyetini oluşturan vasıtalardan olduğunu da iddia eder. Ferit Öngören, ayrıca Meşrutiyet dönemi Türk mizah basınının nasıl ve kimler tarafından sürdürüldüğüne dair bilgileri sebep ve sonuçlarıyla birlikte şöyle beyan eder:

> *"İlk mizah eki, Terakki Eğlencesi (1870). İbret dergisi, bir yıl süreyle mizah dergisi olarak İbretnameyi Âlem (1871) adıyla çıkar. Birinci Meşrutiyet öncesi yayımlanan mizah dergileri, Diyojen'den sonra, 1871'de Hayal, 1872'de Çıngıraklı Tatar, 1873'de Latife ve Kamer dergileri, 1874'de Şafak ve Kahkaha dergileri, 1875'de Geveze ve Meddah, 1876'da Çaylak dergisi. Bu dergilerin ortak özellikleri, Rum ve Ermeni yurttaşlar tarafından çıkarılmış olmalarıdır. O dönemin bütün yayın hayatı Rum ve Ermeniler'in elinde bulunduğu için, bu durum olağandır. Tiyatroda ve diğer kültür dallarında onların ilk adımları attıklarını görüyoruz. Osmanlı Devleti'nin memur tabakasını çıkaran, ayrıca el sanallarında, klişecilik, matbaacılık işlerinde geçmişleri olan, Fransızca öğrenimini bir iç eğitimle gördükleri için, Avrupa ile çok yakın ilişkilere giren Rum ve Ermeni yurttaşların, ülkenin basın ve yayın hayatına, ayrıca kültür çalışmalarına ilk katkılarda bulunmalarını doğal saymak gerekir."*[424]

Lehçetü'l Hakâyık'ın mizah ve hiciv bakımından ele alındığı gibi sözlük bakımından da tetkik edilmesi gerekmektedir. Turan Karataş, sözlük ve kamus terimlerini bir yandan kelime manasıyla, diğer yandan Cemil Meriç'ten iktibas yaparak şöyle açıklar:[425]

> *"Sözlük. Lügat, kamus. Bir dilin kullanımda olan veya belli bir dönemde kullanılmış bütün kelimelerini, deyimlerini alfabetik sıraya göre alarak tanımlarını veren, açıklayan; bazan örnek kullanımını ve kökenini, hangi dilden geldiğini, başka dillerdeki karşılığını gösteren*

[424] Gös. yer.
[425] Turan Karataş, *age.*, s.381.

kitap. Sözlüklerin, dil ve kültür içinde önemli bir yeri vardır. Cemil Meriç, bu önemi haiz sözlükleri, şairane bir eda ile tavsif eder: "Kamus, bir umman. A'makında inciler gülümser. Kimi bir sevgili göğsünde parlayacak, kimi bir tâcidar alnında, kimi sedef mahfazasında unutulacak. Kamus bir umman, dualar uğuldar derinliklerinde, destanlar coşar. Şair bu sesleri duyan ve duyuran." (Bu Ülke, s. 280)"

On Dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türkçe üzerine sözlük çalışmaları bir hayli artar; ansiklopedik, ıstılahî, etimolojik, meslekî, değişik ilim alanları ile ilgili (tıbbî, tarihî gibi), atasözleri, deyimler, tarama ve argo sözlükleri… vd.

İlk sözlük çalışmaları önce Arapça ve Farsçadan sonraları ise Batı dillerinden Osmanlı Türkçesine aktarılma şekliyle oluşmuştur. Gerçek anlamda ve ilmî temeller üzerine inşa edilerek yapılan ilk Türkçe –o devirde Osmanlı Türkçesi- sözlük çalışmaları Ahmet Vefik Paşa ve Şemseddin Sami ile başlamıştır. Bu iki şuurlu aydınımızdan sonraki yıllarda sözlük çalışmaları birçok yeniliklerle gelişip, kapsam alanı genişleyerek devam etmiş ve etmektedir.

Sözlüklerden ilk akla gelen birkaçı ise Ahmet Vefik Paşa: *Lehçe-i Osmanî*, *Şecere-i Evşâl-i Türkiyye*, *Müntehabât-ı Durûb-ı Emsâl*, Şemseddin Sami: Kâmûs-ı Türkî, Muallim Naci: *Lügat-i Nâcî*, Mustafa Nihat Özön: *Osmanlıca-Türkçe Sözlük*, Ferit Develioğlu: *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Türk Dil Kurumu: *Türkçe Sözlük*, D. Mehmet Doğan: *Büyük Türkçe Sözlük*, Turan Karataş: *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Seyit Kemal Karaalioğlu: *Edebiyat Terimleri Kılavuzu*, İskender Pala: *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ömer Asım Aksoy: *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü I-II*… vd. şeklindedir.

Saydığımız eserlerden *Lehçetü'l Hakâyık*'ı edebiyat sahasında çalışan otoritelerin ve araştırmacıların büyük çoğunluğu mizahî yönüyle ön plâna çıkarmakta olup sözlük vasfına uygun bulmamaktadırlar. Âli Bey'in *Lehçetü'l Hakâyık*'a sözlük demesini Tuğba Yıldırım[426], George A. Test ve Ambrose Bierce'ın

[426] Tuğba Yıldırım, *age.*, S.23.

*Şeytanın Sözlüg*ü adlı eserine dayanarak yaptığı bir değerlendirme sonucunda "*bozulmuş biçim ironisi*" olarak yorumlar.

Biz de bu çalışmamızda bu kanaate uygun bir yaklaşımda bulunmaktayız. Kısmen de olsa burada verilen sözlük isimlerinden de anlaşılacağı üzere Âli Bey'in *Lehçetü'l Hakâyık* isimli (Mizahî Sözlük) eseri, türünün ilki olması sebebiyle büyük öneme sahiptir. Ancak, son yıllarda Âli Bey'in *Lehçetü'l Hakâyık* tarzında ve ondan daha önce yazılmış olabileceğinin iddia edildiği araştırmalar da mevcuttur. Günay Kut, *Yazmalar Arasında I: Mizahî Bir Lügat*[427] adlı çalışmasında bir lügatten bahseder. Çalışmada öne çıkarılarak dikkat çekilen hususlar ise şöyledir:

> *"Lügat, Süleymaniye Kütüphanesi, Ali Nihat Tarlan Yazmaları, numara 80'in 6.risalesidir. 190x115 mm, 155x73 mm. ölçülerinde ve 404 sahifeden (eser yaprak olarak değil, sahife olarak numaralanmıştır. Aynen bırakıldı.)oluşan bu mecmuanın 401-403. sahifeleri tanıtmasını yapacağımız lügate ayrılmış bulunmaktadır.*
>
> *...Bu lügat kısmı sanki bu mecmuaya sonradan eklenmiş gibi durmaktadır. Kâğıdı aharlı, orta kalınlıkta ve pembe renktedir. Oysa mecmuanın kâğıdı krem renktedir. Eserin cildi sonradan yapılmış olup, gri renkli deridir. 18. yüzyılın sonları ile 19. Yüzyılın başlarında kaleme alınmış olması kuvvetle muhtemel olan bu mizahî lügat gerçekten ilgi çekicidir. Birçok bakımdan Âli Bey'in Lehçetü'l-Hakâyık (Mısır: Matbaa-I Osmaniye, 1315/1897) adlı mizahî lügatini andırmaktadır.*
>
> *Bu lügat vakıât (gerçekler), tahkikât (incelemeler), tarifât (tarifler), mücerrebât (denenmişler), meşhûrât (meşhurlar), mekûlât (yiyecekler), meşrûbât (içecekler), mekrûhât (kerih olanlar) ve menhiyyât (yasaklar) bölümlerine ayrılmıştır. Lügatin kimin tarafından hazırlandığı hakkında bir bilgimiz yoktur. Fakat şurası muhakkak ki son derece ince bir nükte anlayışı olan bir kişi tarafından düzenlenmiştir. Bugün bile insanı hem güldüren hem de düşündüren tezatlarla karşılarız. Doğrudan doğruya*

[427] Günay Kut, *Yazmalar Arasında I: Mizahî Bir Lügat*, 2. Cilt, Milli Kültür, S. 6-8, Kasım-Aralık 1980, Ocak 1981, s. 251-252.

söylendiğinde hakaret addedilecek, en azından kimilerini incitecek sözleri büyük bir zerafetle ve zekâ oyunlarıyla söyleyerek sözlerin ağırlığını kahkahaya dönüştürecektir.

Şimdi örneklere geçelim:

1.Bölüm: gerçekler: dünya: kervansaray (konaklanıp gidilen yer), iskele: haşır-neşir yeri (kalabalık manasına), saray-I sultan: cennet – missal (cennet gibi), gemi: sırat köprüsü, zindan: tamu (cehennem), zindancı: zebani.

2.Bölüm: incelemeler: hamam: güreşçiler tekkesi, pehlevan: tellak, hamamcı: akçe devşiren (para toplayan), akçe: cankurtaran.

3.Bölüm: tarifler: medrese: Darü'n-nifak (nifak evi), müderris: lafçı, dershane: lafhane, darü'ş-şifa (şifa veren yer): darü'l-fena (ölüm evi), helâ: fikir yeri, nifak: danişment eğlencesi.

4.Bölüm: denenmişler: mansıp: can, mansup: canlı, mazul: meyyit-i müteharrik (yürüyen ölü, canlı cenaze), kadıasker: can alıcı, kadı: rüşvetkâr (rüşvet yiyen), rüşvet: iş bitiren, muhtesip (polis, belediye işlerine bakan memur): bazar haramisi, çavuş: huzur uçuran, sipahi: korkak, yüzük: el değirmeni, sıçan: kilerci, avrat: zahmet, ankebut(örümcek):canbaz, sinek: arsız

5.Bölüm: meşhurlar: akîl (akıllı): mecnun (deli), mecnun: akîl, tabip: azrail ırgatları, el-hac: yalancı, müneccem: felekzede, mahale bakkalı: boğaz kesen.

6.Bölüm: yiyecekler: cû (açlık): ramazan günü, ferec bade'ş-şiddde (darlıktan sonar gelen sevinç): Ramazan bayramı, hardal ol ki yediğin burnundan getire, sakız: avurt ağrıdan, üvez: muşmula karındaşı, incir: ballıca haşhaş.

7.Bölüm: içecekler: meyhane: beytü'l-haram, süci (şarap): adem kudurtan,

8.Bölüm: kerih olanlar: boza: mide bozan, bozahane: avratlar hamamı, maslık(afyon): boğaz kurudan, afyonâk (afyon çeken): uyuz.

9.Bölüm: yasaklar: aşk: marazü'l – müflisîn (iflas edenlerin hastalığı), mâşuk: zalim, âşık: mazlum, mevt: sohbet bozan, münkir nekir: değnekli ases oğlanı, tevbe: sabunü'z-zünûb (günahkârların sabunu, tövbe, sanki sabunun temizlenmesi gibi günahları temizliyor).''[428]

Günay Kut'un bir eser içinde kısmen bahsettiği "*Mizahî Bir Lügat*"i Fatma Sabiha Kutlar, "*Lugat-i Mizah*" adıyla daha tafsilâtlı bir şekilde inceler. Kutlar da Günay Kut gibi, bu eserin "*Lehçetü'l Hakâyık*" tan önce yazılmış bir "mizahî lügat" olabileceğini ileri sürer. "*Lehçetü'l Hakâyık*" la ilgili çalışma yapan Şemsettin Kutlu bu tarz bir eserin Türk edebiyatında ilk olarak yapıldığını ve literatürde saygın bir yere sahip olduğunu dile getirerek önce veya sonra yazılmış eserlerin hiç birinin "*Lehçetü'l Hakâyık*"ın kıymetine halel getirmeyeceğini ifade ederek eserin orijinalliğini şu sözlerle dile getirir:

"Lehçetü'l Hakaayık; yazarın en önemli, en unutulmaz, hattâ bir bakıma «ölmez» eseridir. Türkçede kelimelere ters ve mizahî manalar vermek sistemi edebiyatımıza ilk defa Lehçetü'l Hakaayık ile ve Âli Bey'in kalemiyle girmiştir. Sonraları -o günden bugüne- bizde pek çok defalar, pek çok kimseler tarafından bu mizah tarzının benzerleri denenmiştir; ancak her ilkte ve orijinalde olduğu gibi, konunun seçkinliği ve güzelliği daima ilk yapanında kalmıştır."[429]

Sevda Kaman, *Lehçetü'l Hakâyık'ı* muhtelif yönlerden yazarı belli olmayan *Lugat-i Mizah* isimli eserle mukayese eder. Kaman, iki eseri şekil bakımından şöyle değerlendirir:

"Lugat-i mizah ile *Lehçetü'l-Hakâyık*'ın biçim yönünden ortak özelliklerinden biri aykırı sözlük tanımına uymalarıdır. Her iki sözlükte de madde başını tanıklayıcı

[428] Fatma Sabiha Kutlar, "Lugat-i Mizah", *International Journal of Central Asian Studies*, Volume 13 2009, s.401-439.
[429] Âli Bey, *Lehçetü'l Hakâyık "Hakikatlerin Dili*"…, s.17-18.

örneklere yer verilmemiştir. Diğer benzerlikleri ise tek dilli olmalarıdır. Her iki sözlükte sözcüklerin kökeni hakkında bilgi yoktur."[430]

Türk edebiyatında ilkler adıyla yer etmiş birçok eser –söz gelimi Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*- araştırmacıların ve okuyucunun zihninde yer etmiş, sonradan bu bilgiler değişmesine rağmen zihinlerdeki isimler değişmemiş ve değişmeyecek gibi görünmektedir.

d. Lehçetü'l Hakâyık

Âli Bey, *Lehçetü'l Hakâyık*[431] isimli eserini müstakil olarak yayımlamadan önce 1300 (1894) yılında *Tarik* gazetesinde peyderpey olarak tefrika ettirdiğini ikinci baskının kapağında belirtmiştir. İlk üç baskısı Osmanlı alfabesiyle yapılan *Lehçetü'l Hakâyık*'ın ilk baskısına ulaşmak mümkün olmamıştır. Şemsettin Kutlu, eserin ilk baskısının özel, bazı kayıtlar ve şartlar altında yapılmış olduğunu ileri sürmektedir.[432]

M. Seyfettin Özege, *Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Kataloğu* isimli eserinde *Lehçetü'l Hakâyık*'ın ilk baskısının 1315 (1899) 'de İstanbul Düyûn-ı Umumiye Matbaası'nda ve 30 sayfa olarak, ikinci baskısının aynı yıl içinde 26 sayfa olarak "Mısır/Kahire, Matbaa-i Osmaniye"de, üçüncü ve son baskısının ise İstanbul Matbaa-i Dernersesyan'da 1326 (1910) 'da 24 sayfa olarak II. Meşrutiyet'ten sonra yapıldığını belirtmektedir. *Lehçetü'l Hakâyık*'ın baskılarının tamamında eserle alâkadar olan Ali Muzaffer'in ikinci baskıya yazmış olduğu mukaddimede eserin basılış süreçleriyle ilgili olarak tafsilâtlı bilgiler vermesi önemlidir:

"Mukaddime

Trabzon vâlî-i sâbıkı ve Düyûn-ı Umûmiye direktörü rütbe-i bâlâ ricâlinden ve ecelle-i üdebâ-yı Osmaniye'den merhûm Âli Bey "Lehcetü'l

[430] Sevda Kaman, *Mizah Sözlüklerinden Lehçetü'l-Hakâyık ile Lugat-ı Mizah'ın Karşılaştırılması*, VIII. Uluslararası Türk Dili Kurultayı, Cumhurbaşkanlığı Külliyesi Beştepe, Ankara 22.05.2017, (Yayımlanmamış Bildiri).

[431] Âli Bey, *Lehçetü'l Hakâyık*, Matbaa-i Osmanî, Mısır/Kahire 1315 (1899), 36 s. Alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.

[432] Âli Bey, *Lehçetü'l Hakâyık "Hakikatlerin Dili"…*, s.18.

Hakâyık" ünvanlı eser-i enfesini şu sûretle vaz-ı sahne-i matbuat etmekle müftehir oluyoruz. Âli Bey fıtratın nadiren yetiştirdiği ashâb-ı fazl ü kemâlden ve üdebâ-yı Osmâniye arasında bir mevki-i yegâne tutmuş olan esâtize bir zât-ı âlî kadar idi. Gerek "Lehcetü'l Hakâyık" ve gerek bundan sonra peyderpey neşredeceğimiz eserleri bu müddeâmızın derece-i ciddiyetine birer bürhân-ı müessir addolunacaktır.

Müşarünileyhin karîben neşri müsammem olan tercüme hâlinde dahi görüneceği üzere genç yaşından beri ittihaz ve kabul etmiş olduğu usûl-i beyân-ı edebiyatın mizâh kısmında kendisine bir mevki-i münferit ihraz ettirmiş ve erbâb-ı takdir namını "Osmanlıların Molyeri" sözleriyle tebcil eylemişti. Filhakika Âli Beyin müddet-i hayatınca vücuda getirdiği eserler tetkik olunup da âsâr-ı sâire-i Osmaniye ile mukayese olunursa insan "Osmanlılarda mizâh Âli Bey ile beraber hufre-i mezara gitmiştir" demekten kendini alamaz. Âli Bey, tahminen doksan üç tarihlerine kadar üdebâ-yı Osmâniye meyanında faalâne sarf-ı mesâî etmekte olduğu hâlde o tarihten itibaren bazı memuriyetlerle taşrada bulunduğundan edebiyât ve neşriyât âleminden hemen bilkülliye çekilmiş idi. Bu inzivata üç yüz on bir senesine kadar devam edip müellif-i âlî tebârın yeniden meydân-ı neşriyâtta zuhuruna bu muharrir-i âciz sebep olmuştur.

Yani kendisi şübbân-ı muharririn nazarında hemen hemen meçhul olduğu hâlde Düyûn-ı Umûmiye direktörlüğünde bulunduğu sırada birçok ısrarlarım üzerine bazı eserlerini neşre muvaffak oldum. Kendisince "zekâ"nın mahiyeti "sükût etmeği bilmek" olduğu için birtakım şarlatanlar gibi neşr-i âsâr ve temîn-i söhret-i misüllü şeylerden külliyen içtinap ederdi. Hattâ bazı ısrarlarım üzerine şifahen defaâtla "ben Ahmet Mithat Efendi değilim" demiş idi. Fakat bu muharrir-i âcizi nasılsa pek severek Düyûn-ı Umûmiye idaresince de bunca mesaisi hilâfına olarak layıkıyla temîn-i maişetime muvaffak olamadığından nihâyet mahzâ kitaplarından olsun bir istifade edebilmekliğim için bazı âsârını ihdâ eyledi.

Bunların bir ikisini İstanbul'da neşrettim. Lakin bazılarının neşrine Maarif Nezareti ruhsat vermedi.

Ezcümle bu "Lehcetü'l Hakâyık"ı Encümen-i Teftiş ve Muayene kemâl-i şiddetle reddetti. Müşarünileyh eserden bazı lügatleri tayy ettiği hâlde dahi maarife söz anlatmak mümkün olamadı.

Ahîren Mısır'a gelirken getirdiğim bazı âsâr-ı gayr-ı matbua miyânında müşarünileyhin canım gibi sakladığım bir iki eserini de getirmiştim. İste "Lehcetü'l Hakâyık" bunlar meyânında olduğundan neşrine muvaffak oluyoruz.

İnşaallah bunun sair lisanlara tercümeleri de derdest neşreder. Bu sûretle merhûmun rûhunu şâd etmeğe muvaffak olduğumdan dolayı kendimi bahtiyar addeder ve şu emr-i hayrı sâha-i husûle getirmek lûtfunda bulunan "Matbaa-i Osmaniye" sahip ve müessisi Salih Cemâl Efendiye de alenen ve an-samîm arz-ı teşekkürât eylerim."(s.2-5)

Âli Bey'in eserlerinin birçoğunun yayımlanmasında etkin rolü olan Ali Muzaffer, bu mukaddimede sadece eserin ikinci kez basılış macerasını anlatmakla yetinmeyip Âli Bey'in tanıtıcı bir portresini de çizmiştir. Ancak Ali Muzaffer'in, Âli Bey'le ilgili değerlendirmeyi bir münekkit gibi değil; bir dost tavrıyla yaptığı görülmektedir.

Seval Şahin, Ahmet Midhat Efendi hakkında bir biyografik eser kaleme alan Ali Muzaffer'in, -Âli Bey'de olduğu gibi- tarafsız bir üslupla yaklaşmadığını; ancak Ali Muzaffer'in Ahmet Midhat Efendi hakkında yazdığı biyografik eserin araştırmacılar tarafından en çok müracaat edilen eserlerden biri olduğunu dile getirerek bunun devamının geleceğini ifade eder:

"Ali Muzaffer, kitabına tercüme-i hâl yazmanın öneminden ve bunun Osmanlı'daki eksikliğinden söz ederek başlar. Ayrıca Ahmet Midhat' tan

sonra Direktör Âli Bey, Mahmud Esad Efendi, Reşad Bey ve Halid Ziya'yı yayımlayacağını duyurur."[433]

e. Lehçetü'l Hakâyık'ın Yapısı

Âli Bey, *Lehçetü'l Hakâyık*'ı eski Türk harflerinin alfabetik sırasıyla düzenlemiştir. Eserin ikinci ve üçüncü baskılarında 365 kelime veya kelime grubuna yer verilir. Âli Bey'in *Lehçetü'l Hakâyık* ve *Seyyâreler* isimli eserlerini eski Türk harflerinden yeni Türk harflerine aktaran Necmettin Hacıeminoğlu, eserdeki 349 kelimeye yer vermiştir.[434] Bu kelimelerden "fasulye" nin karşısına herhangi bir açıklama yapmayarak eserin aslına sadık kalmıştır. Hacıeminoğlu, her kelimeyi sayılarla kodlayarak sayfa altlarına sözlük anlamını ifade eden açıklamalar yapmıştır. Şemsettin Kutlu, Âli Bey'in *Lehçetü'l Hakâyık, Kokona Yatıyor, Misafir-i İstiskal, Ayyar Hamza ve Seyahat Jurnali* adlı eserlerini bir kitapta toplayıp sadeleştirerek yayımlamıştır. Kutlu, eserinde bulunan *Lehçetü'l Hakâyık*'la ilgili kısımda 363 kelime ve kelime grubuna yer verip bu kelimelerden 63'ü ile ilgili mizahî yönden neleri çağrıştırdığına dair sayfa altında açıklayıcı dipnotlara yer verir.[435]

Âli Bey'in *Lehçetü'l Hakâyık'*ı ile ilgili çalışmalardan bir diğeri de İnci Enginün ile Zeynep Kerman'ın *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 3, Nesir 1(1860-1923)* isimli eserindedir. Enginün ve Kerman, *Lehçetü'l Hakâyık'*ın ikinci baskısını esas almış olup 366 kelime ve kelime grubuna yer vermişlerdir. Eserdeki kelime ve kelime gruplarını günümüz Türkçesine uygun aktarmaktan başka herhangi bir yorum ve tahlilde bulunulmamış olup, Ali Muzaffer'in eserle ilgili mukaddimesini sayfa altına açıklayıcı dipnot şeklinde almışlardır.[436]

---

[433] Seval Şahin, "Ahmet Midhat Efendi Hakkında İki Kitap", *Türk Edebiyatı*, Sayı 470, Aralık 2012, s.68.

[434] Âli Bey, *Lehçet'ül Hakaayık & Seyyâreler-Külliyat II,* Haz: Necmettin Hacıeminoğlu , age., s.8-33.

[435] Âli Bey, *Lehçetü'l Hakâyık "Hakikatlerin Dili"…,* s.21-50.

[436] İnci Enginün-Zeynep Kerman, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-3, Nesir-1(1860-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011, s.211-224.

Âli Bey'in eseri *Lehçetü'l Hakâyık* hakkında yüksek lisans tezi hazırlayan Tuğba Yıldırım,[437]eserin ikinci baskısında 350, üçüncü baskıda 365 ve kendisinin yazmış olduğu aktarılmış metinde 368 kelime ve kelime grubunun varlığını beyan etmiştir. Yıldırım, *Lehçetü'l Hakâyık*'ın bütün baskılarını; ayrıca eserin ilk baskısından önce peyderpey tefrika edildiği *Tarik, Diyojen, Hayâl* dergi ve gazeteleriyle son baskısından yıllar sonra ve yine kısmen tefrika edildiği *Dolmuş* dergisindeki kelime veya kelime gruplarının mukayesesini, tenkit ve tahlilini yapmıştır. Yıldırım, *Lehçetü'l Hakâyık* ile ilgili çalışmasında eserdeki kelime ve kelime gruplarını dört ana başlık altında ele alır:

"*1. İnsan Olmanın Ayırt Edici Özellikleri ve İnsan Davranışları;*
*(G*enel anlamda insanı merkeze alan sözcükler *),*
2. Kadın-erkek ilişkileri;
*(*a. *Erkek ve Kadının Hâlleri,*
b. Aşk, Gönül ve Aşkın Tarafları ve Cinsellik
c. Evlenme, Boşanma ve Aile,
3. Osmanlı İmparatorluğu ile İlgili Siyasal ve Toplumsal Söylem;
a. Siyasal Kavramlar ve Düşünceler,
b. Adalet, Ekonomi, Meslek, Sağlık ve Eğitim Hakkındaki Maddeler,
c. Güzel Sanatlar Hakkındaki Maddeler,
4.Diğer Maddeler"

f. Lehçetü'l Hakâyık ve Âli Bey'in Mizah Anlayışıyla İlgili Görüşler

Necmettin Hacıeminoğlu, *Lehçetü'l Hakâyık'ı* ve Âli Bey'in bir diğer eseri *Seyyâreler'*i eski Türk harflerinden yeni Türk harflerine aktaran ilk araştırmacıdır. Hacıeminoğlu, Âli Bey'in eserleriyle ilgili değerlendirmelere başlamadan önce Türk

[437] Tuğba Yıldırım, *age.*, s.5.

edebiyatına Tanzimat hareketinden sonra Fransız edebiyatından girdiğini ifade ettiği *"satire"* terimini yorumlar. Hacıeminoğlu'nun bu terimle ilgili yorumu ve Âli Bey'in bu eser vasıtasıyla Türk mizah ve hiciv edebiyatına getirdiklerini şu cümlelerle ifade eder:

> *"Türk edebiyatına Tanzimat hareketinden sonra giren türlerden biri de Fransızların satire dedikleri alaylı hicivdir. Bu tür eski edebiyatımızda Nef'î'nin, istibdat yıllarında da Eşref'in temsil ettikleri şark hicvinden oldukça farklıdır.*
>
> *Burada sunulan metinler, bu edebî türün bizim edebiyatımızda bilinen ilk örneklerindendir.*
>
> *Bu çığırın öncüsü diyebileceğimiz Ziya Paşa, Zafernâme'si ile manzum Zafernâme Şerhi ile de mensur sahada satire türünün ilk başarılı örneklerini vermişti.*
>
> *Direktör Âli Bey aynı çığırın nesir alanındaki ilk takipçilerindendir.*
>
> *İkisi arasında ufak bir mukayese yapmak gerekirse denilebilir ki Ziya Paşa hem Zafername'sinde hem de Şerh'inde daha çok ferdî ve şahsî meseleleri, Âli Bey ise daha çok içtimâî aksaklıkları ve beşerî zaafları ele almış, onları hicvetmiştir.*
>
> *Okunduğu zaman da kolayca anlaşılacağı üzere, gerek Lehçetü'l Hakaayık, gerekse Seyyâreler doğrudan doğruya yazarın içinde yaşadığı devri, cemiyeti ve insanları iğnelemektedir.*
>
> *Bu eserlerin bütünü ile zevkine varabilmek ve yazarın nüktelerini hakkıyla kavramak için, o günki cemiyetin bugüne göre çok farklı olan gelenek, görenek, zevk ve telâkkîlerini yakından tanımak, o devrin aktüel sayılan bir takım hâdiselerini yaşamış olmak ve ayrıca da, belli bir tarihî devrenin edebî şivesi olan Osmanlıcayı, rahatça okuyup anlayacak derecede, iyi bilmek gerekir.*

Fakat bütün bunlara rağmen her iki eserde de bugünün cemiyet ve hâdiselerine uygun nüktelerin bulunduğuna kaniiz."[438]

Tanzimat Devri Türk nesrini birkaç başlık altında ele alan Nihat Sami Banarlı, "*mizahî nesir*" diye adlandırdığı kategorinin başında Âli Bey'in ismini zikreder ve onun *Lehçetü'l Hakâyık* isimli eserinden de iktibaslar yaparak şu şekilde değerlendirir:

"Tanzimat Devrinin diğer dikkate değer bir nesir çeşidi Mizâhî Nesir'dir. Bu nesrin kuvvetli bir temsilcisi Ali Bey'dir. Ali bey, zeki buluşmaları ve Nasrettin Hoca'dan beri sürüp gelen tarihi, ananevi Türk zekâsının yeni bir görünüşü mahiyetindeki satirik esprileriyle dikkati çeker. Ali Bey Tanzimat'ın Diyojen isimli ilk mizah mecmuasında uzun müddet hemen tek başına çalışmış ve devrin içtimaî, hattâ siyasi hayatını karikatürize eden, mizahi makaleler yazmıştır.

Aynı muharririn Lehçetü'l-Hakâyık adını verdiği mizâhî lügat kitabı ise:

Akça	*: Milyon tohumu*
Bahşiş	*: İhsan-ı cebri (zoraki bağış)*
Cüce	*: Büyük adamların yakından görünüşü*
Timsah	*: Tohuma varmış kertenkele*
Şiir	*: Darası alınmış söz*
Alim	*: Bir şey bilmediğini bilen*
Kabile (ebe)	*: Bevvab-ı Hayat (hayat kapıcısı)*
Kabuk	*: Libas-ı eşcâr (ağaçların elbisesi*
Moda	*: Maymunların mâbûdu*
Neş'e	*: En doğru feylesofluk*

[438] Âli Bey, *Lehçet'ül Hakaayık & Seyyâreler – Külliyat II,* Haz: Necmettin Hacıeminoğlu, *age.*, s.6-7.

Örneklerinde görüldüğü gibi, kelimelere bulunan zarif, bilgi, zekâ ve tecrübe mahsulü karşılıklarla, Edebiyatımızda haklı bir sevgi uyandırmıştır."[439]

Âli Bey'in beş eserini müstakil bir kitapta neşreden Şemsettin Kutlu, yazarın mizah anlayışını devrine göre çok "toleranslı" ve kadınlara dair yazmanın "tabu" mahiyetinde olduğu bir dönemde biraz fazla ileriye gitmiş olarak yorumlar:

"Türkiye'de basın sansürünün yoğunlaştığı dönemlerde tekrar basılmasına izin verilmeyen Lehçetü'l Hakaayık'ın o zamana göre en büyük suçu mizah anlayışında oldukça toleranslı bulunmasıdır. Âli Bey bu eserinde kadın konusunda genellikle fazla durmuş, zarif esprilerle onlara takılmıştır. Bu hususta kadını biraz yasak, biraz da tabu sayan o günlerin resmî zihniyeti belki de bunu hoş karşılamamış olabilir, öte yandan bazı mesleklerle —meselâ doktorluk ve avukatlık gibi— yine aynı şekilde şakalaşılmıştır. Ama yukarıda belirtildiği üzere, bunlarda çirkinlik ve kincilik yoktur."[440]

Cumhuriyet yıllarının özellikle Türk dergi ve gazeteciliğinin güçlü kalemlerinden M. Raif Ogan, Âli Bey'in, döneminde etkin olan dergi ve gazetelerdeki mizah yazılarıyla Türk tiyatrosuna ve tiyatro diline yaptığı katkılara dikkat çeker:

"Mizah gazete ve dergilerinin aşağı yukarı yüz yıldan fazla bir mâzisi vardır. Diyojen, Hayâl, Çaylâk, Çıngıraklı Tatar ve başka isimlerle çıkmış mecmualar vardır. Bu mizâh gazete ve dergilerini başlıca çıkaran ve yazanlar, Teodor Kasap, Âli Bey, Çaylâk Tevfik'tir. Teodor Kasap, Türklüğe candan temessül etmiş bir Karamanlı ve basın alanında mecmuasının tatilinden korkmaz ve ceza görmekten yılmaz bir zât idi. Âli Bey, Yeni Osmanlılar mektebinin fikir ve üslûp bakımından takipçilerindendir. İkisi de Türkçe kadar Fransızcaya da vâkıf idiler.

[439]Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II…*, s.997-998.
[440]Âli Bey, *Lehçetü'l Hakâyık "Hakikatlerin Dili"…,* s.17-18.

Fransızcadan sahne eserleri de nakleylemişlerdir. Yalnız nakletmekle kalmayarak bunların bir kısmının tercümelerine Ahmet Vefik Paşa merhum gibi Türk âdet ve ânânelerine uygun şekiller bularak millî ve yerli bir hüviyet vermekle muvaffak olmuşlardır. Teodor Kasap'ın Fransızcadan naklettiği Pinti Hâmid adlı beş perdelik komedisi ile İşkilli Memo adındaki orta oyunu temsili, Âli Bey'in Kokona Yatıyor, Ayyar Hamza komedileri bu işin en güzel örneklerindendir. Aslı Molyer'in olan bu iki komediyi Ahmet Vefik Paşa da Azarya ve Korkudun Fendbazlığı adları altında yerli kılığına sokmuştur. Fakat doğrusunu söylemek icap ederse, Teodor Kasap ile Âli Bey bu iki eserin millileştirilmesinde Vefik Paşa'dan daha fazla muvaffak olmuşlardır."

....

"Âli Bey'in bir de basılı Letâfet adlı bir opereti vardır. Temsilin dayandığı vak'a haddizatında gülünç olmakla beraber söz, nazım, tertip ve taksim bakımlarından da bir sahne eseri için matlup bulunan bütün canlılık ve tazeliği taşımaktadır. Bizdeki operet kumpanyaları tatsız, tuzsuz, kendini zorlamadıkça güldürmesi imkânsız Amerikan revüleri taklitlerini operet diye sahneye koyarlarken bu millî eserleri ihmal etmelerini, onlardan haberleri olmamaktan başka mânaya vermek mümkün değildir."

....

"Şinasi, Teodor Kasap, Âli Bey, Çaylak Tevfik ile başlamış olan Türk nükte edebiyatı, bugün kemal ve tamlık yolunu tutmuş bulunmaktadır." [441]

Türk edebiyatına bitip tükenmez enerjisiyle başta biyografi çalışmaları olmak üzere birçok eser kazandıran Hilmi Yücebaş, kendinden sonra gelen araştırmacıların çalışmalarına da büyük katkılar sağlamıştır. Bu çalışmalarından biri de şüphesiz *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi* adlı eseridir**.** Bu eserinde Yücebaş, hem kendi

[441] Hilmi Yücebaş, *age.*, s.46-52.

yazılarını hem de konuyla ilgili diğer yazarların yazılarını toplamıştır. Yücebaş, "Âli Bey" başlığı adı altında yazarın mizahî kişiliği başta olmak üzere muhtelif çalışmalarıyla ilgili görüşlerini beyan eder. Yücebaş'ın bu yazısını şöyle özetlemek mümkündür:

"Âli Bey, Batı tekniğini tiyatro eserlerimize uygulayan ve mizah edebiyatımızın piri sayılan bir edibimizdir.

... Teodor Kasap'ın çıkardığı ilk mizah gazetemiz (DİYOJEN) de pek zarif yazılar yazarak, mizah edebiyatımızın sayılı şahsiyetlerinden olduğunu göstermiştir.

Âli Bey, DİYOJEN'in BÜYÜK İSKENDER'e söylediği meşhur sözünü "GÖLGE ETME BAŞKA İHSAN İSTEMEM!" mısraı ile ifade etmiş, dilimizde bir mesel gibi kalan bu mısra (DİYOJEN) gazetesinin başlığı altında bir "meslek formülü" gibi devamlı olarak yayınlanmıştır.

Öz Türkçe ile temiz mizahın ilk örneklerini veren Âli Bey, "LETÂFET" adlı ilk opereti de yazmıştır. Düyûn-u Umumiye Müfettişi olarak Hindistan'a yaptığı gezinin intibalarını (SEYAHAT JURNALİ) adlı eserinde yayınlamıştır.

Diyojen, Çıngıraklı Tatar, Hayâl adlı dergi ve gazetelerde imzası ve "Bir Zat" takma adı ile zarif yazılar yazan Âli Bey, zeki, kültürlü ve nüktedan bir insandı.

"... (LEHÇET-ÜL HAKAYIK) adlı mizah lügatinde, kelimelerden alay ve şaka tarzında mânalar ve hiciv çıkarmak suretiyle güzel izahlarda bulunmuştur.

Rahmetli üstad İsmail Habip Sevük'ün dediği gibi, "Âli Bey'in mizah vadisinde Diyojen koleksiyonundan – tabii Diyojen'in ilk muharriri olduğunu unutmamalı, ondan sonra Namık Kemal ve belki diğerleri de yazdı- başka diğer halinde çıkmış bir eseri de "Lehçet-ül Hakayık" tır. Ondaki müstehzi zekânın inceliği ve efendiliğinin bu eser de ispata

kifayet eder. Bizde, nev'i itibariyle kendisinden önce bir örneği olmadığı gibi bu vâdide sonraları ve halen yapılan denemeler de onu geçmedi. Bu kelimelerin bilinen manalarına zıd ve mizahî mana vermek sistemidir."

Âli Bey'in lügatlere verdiği ince ve alaycı manaların birçoğu, bu günkü hayatımıza tatbik edildiğinde ne kadar doğru olduğu açıkça görülmektedir."Lehçet-ül Hakayık" ta sosyal hayata dokunan, kadınları iğneleyen, zaman ve idareyi hicveden (361) kelime bulunmaktadır."[442]

Yücebaş, Âli Bey'in edebî kişiliğinin ve eserlerinin kısa ama çok yönlü bir tenkidini yapmıştır. İnci Enginün, "*Tanzimat Sonrası Edebiyatçılarımız ve Çocuk"* adlı yazısında Âli Bey'in *Lehçetü'l Hakâyık*'taki birkaç kelime ve kelime grubuna dikkat çekerek anne için beşik ve aile için çocuğun konumuna değinir:

"Devrin en usta mizah yazarlarından Direktör Âli Bey de Lehçetü'l-Hakayık adlı mizahi sözlüğünde "neşe"yi "en doğru filozofluk" diye tarif ettikten sonra "beşik: validelerin en kıymetli mücevherlerine mahsus mahfaza", çocuk için de "reis-i sahîh-i aile" (ailenin gerçek başkanı) tariflerini verir."[443]

Fatih Andı, *Arif Nihat Asya'nın Kısa Nesirleri* adlı yazısında, Arif Nihat Asya'nın bazı kelime ve kelime gruplarına verdiği anlamlardan hareketle Batı edebiyatlarındaki "aforizma" terimiyle anlamca ünsiyet bağı kurar. Andı, aynı eserde ileri sürdüğü fikirlerini Âli Bey'in *Lehçetü'l Hakâyık* adlı eserinde kullandığı kelimelere ters anlam yükleme ve sloganımsı ifadelerle pekiştirme yoluna gider. Andı, aynı yazıda Âli Bey'le birlikte aynı tarz yaklaşım ve eseri bulunan başka yazarlardan da bahseder:

---

[442] Hilmi Yücebaş, *age.*, s.258-259.

[443] İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları 2 (Tanzimat Sonrası Edebiyatçılarımız ve çocuk),* Dergâh Yayınları, İstanbul 2012, s.47.

"Işık

Işığı önüne al, yürü! Gölgen arkadan ister gelsin, ister gelmesin. (s. 27)

İhanet

Maziye ihanet edenler, atiye de ihanet etmiş olurlar. (s. 27)

Bu cümlelerin arasında birer atasözü yalınlığında ve tadında karşımıza çıkanları da mevcuttur:

Balık

Balığı deniz tutmaz (s.9)

Taş

Pirincinde siyah taştan korkma, beyaz taştan kork! (s. 17)

Yazı-Tura

Silik parayla yazı-tura atılmaz. (s. 18)

Bu "vecize" adlandırmasını, aralarındaki kimi küçük farkları göz ardı edersek, Batı edebiyatlarındaki "aforizma" larla birlikte de düşünmemiz mümkündür."

…

"Bununla birlikte, bu kısa nesir metinleri arasında yine de vecize yahut aforizma çerçevesine dâhil edemeyeceğimiz, dini, ahlakî yahut dünyevî bir nasihat, bir ilke veya bir tavsiyeyi dile getirmeyen, bir hükmü yüklenmeyen örnekler de yer almaktadır ki, bunların, çoğunlukla bir espri etrafında oluşmuş, bir nükteyi, bazen bir ironi şemmesini taşıyan küçük değiniler olmalarından yola çıkarak, "nükte" yahut "fantezi" diye adlandırılabileceği kanaatindeyiz. Necip Fazıl'ın ikişer mısralık nükteli, etkileyici şiirleri için kullandığı, aslında bir müzikal terim olan "noktürn" de bu tür metinler için düşünülebilir.

Bu üçlü açılım çerçevesinde bakarsak, bu türden kısa metin parçaları kategorisinin de bizi XIX. yüzyıl Türk edebiyatı içerisinde, Direktör Ali Bey'in Lehcetü'l Hakâyık'ına yahut Mehmed Celal'in Sevda Lügati'ne kadar götürdüğünü söylememiz de mümkündür."[444]

Saim Sakaoğlu, *Âşık Edebiyatına Yapılan Saygısızlık* adlı yazısında: " *Ya alan dışı uzmanların (!) doğurduğu sorunlar nelerdir? Bu konuda da örnek ad vermeyeceğiz; yoksa Direktör Âli Bey'in dediği gibi cücelerin cücelikleri ortaya çıkıverir."*[445] Cümleleri ile Âli Bey'in *Lehcetü'l Hakâyık'*ta kullanıp zamanımıza kadar gelen ve Türkçede bir deyim anlam özelliği kazanan ifadesine atıfta bulunarak iddiasına güç kazandırdığı görülür.

Âli Bey'in *Lehcetü'l Hakâyık'*ını Hasan Öztürk, *"Hakikatlerin Dili" Yalan Söyler mi?* isimli makalede şöyle tanıtır:

"Sözlüğün en ilginç yanlarından biri, kadın-erkek ilişkileriyle ilgili kelimelerin karşılıklarıdır. Belki de bu kelimeler sebebiyle sözlük kitaplaşma sıkıntısı çekmiştir. Şimdi birkaç örnek: atlas: güzel kadın derisi; ifrat: kadınların gerçeği; piç: tabiatıyle dünyaya gelen çocuk; cezr-i müşterek: bitişikteki kadın; hissedar: koca (Şemsettin Kutlu'nun şerhi: On dokuzuncu yüzyıl Fransız hafif roman ve tiyatrolarının değişmez konularından biri de kocasını aldatan kadınlardı. Yazar bu çeşit eserlerin tesirinde kalmış görünüyor.) red; kadınlar için edep dâhilinde evet demek; dul: kiralık boş ev; firaş(döşek): savaş kavga meydanı; koca: devamlı kiracı; nadir: akla yatkın konuşan kadın; nikâh: boşanmanın ön sözü; zina: taklit…"[446]

Öztürk, bu örneklerle eserin o dönemde basılış sürecinde yaşadığı sorunlara dikkat çeker. Öztürk'ün özellikle dikkat çektiği kelimeler eserdeki kadın - erkek

---

[444] M. Fatih Andı, "Arif Nihat Asya'nın Kısa Nesirleri", *İlmi Araştirmalar*, S.18, 2004, s.11-12.
[445] Saim Sakaoğlu, "Âşık Edebiyatına Yapılan Saygısızlık" *Millî Folklor*, Yıl 19, Sayı 76, 2007, s.61.
[446] Hasan Öztürk, "Hakikatlerin Dili Yalan Söyler mi?", *Polemik*, S.4, Ağustos – Eylül, Ankara 1992, s.25-26.

ilişkileriyle ilgili kelimeler olup kısmen sosyal manada olanlar da vardır. Öztürk, yaptığı bu iktibasların dışında eseri birkaç başlık altında değerlendirme yoluna da gitmiştir:

*1. Lehcetü'l Hakâyık'*taki bazı kelime ve kelime grupları o dönemde iyi anlaşılamadığı için eserin basılma sürecini olumsuz bir şekilde etkilemiştir; "*Atlas: güzel kadın derisi; ifrat: Kadınların gerçeği; piç: tabiatıyle dünyaya gelen çocuk; red: kadınlar için edep dâhilinde evet demek; dul: kiralık boş ev; firaş(döşek): Savaş kavga meydanı; koca: devamlı kiracı; nadir: akla yatkın konuşan kadın…"*

2. *Lehcetü'l Hakâyık'*taki bazı kelime ve kelime grupları o günden bu güne âdeta vecize ve atasözü mahiyetine bürünüp Türk edebiyat terminolojisinde ve konuşma dilinde klâsikleşmiş yapıya dönüşür: "*âlim: bir şey bilmediğini bilen; adalet: ayarı bozuk terazi; politika: çoğu zaman yalan söylemeli, daima vadetmeli, iş becermeli vesselâm, ilim: açlıktan ne haber; kese: insanların itibarını ölçen ve gösteren terazi…"*

*3. Lehcetü'l Hakâyık'*taki bazı kelime ve kelime grupları çelişkili ve kişiden kişiye göreceli anlamlar ifade eder: "*sevda: sis; sevilmek: geçimsiz fiil; sevmek: etken fiil; âşık: isim fiil…"*

4. *Lehcetü'l Hakâyık'*taki bazı kelime ve kelime grupları zaman ve duruma göre değişebilir: "*kısas: mesela bir kadını kendi rızasına aykırı olarak dudaklarından öperim. Kadın dava edecek olursa o da beni tutarak aynen dudaklarımdan öpebilir."*

Yazar, ayrıca "*dehan*" ve "*hazine*" kelimelerinin anlamını bu başlık altında değerlendirir.

5. *Lehcetü'l Hakâyık'*taki anlamı okuyucuya bırakılan bazı kelime ve kelime grupları da vardır; *"fasulye"* gibi…

6. *Lehcetü'l Hakâyık'*taki bazı kelime ve kelime gruplarının günümüze kadar ölümsüzleşmesindeki en etkin yönünün "*iğneleyici*" olduğunu belirtir.[447]

Lehçetü'l Hakâyık ile ilgili olarak diğer araştırmacılardan farklı bir değerlendirme yoluna giden Şükran Kurdakul ise "*oyunlarında geçen güldürü sözcüklerini kapsayan sözlük*"[448] şeklinde bir beyanda bulunur.

Ömer Özcan, Âli Bey'in eserinin, kabalıktan uzak tamamen ince bir mizah anlayışıyla yazılmış olduğunu ifade ederek şöyle değerlendirir:

> *"Sözcüklere alaylı, ters ama zarif yanıtlar ve anlamlar verilerek başarılı bir gülmece örneği sergilemiştir. Yapıt baştan sona sözcük oyunlarıyla doludur. Gülünür, düşünülür ama ders alınır. Kaba bir güldürü ögesi görülmez. Düşünce ürünü olduğu bellidir. Toplumsal yapıyı ve kişileri eleştirir. O bütün kişileri, içinde yaşadığı toplumu, onların yanlışlarını, kişilerin ve toplumların nasıl olmaları gerektiğini sözcüklere gülmece ögesi katarak anlatır. Özgün bir yapıttır."*[449]

Konur Ertop, *Lehçetü'l Hakâyık'*ı güldürürken düşündüren bir eser olarak adlandırır. Ertop, ayrıca eserde Âli Bey'in "*Günlük yaşamla, insanla, topluma ilgili kavramları –bıyıkaltından gülerek- ele alır. Yanlışlıkları, olumsuz durumları eleştirir."* cümleleriyle mizahî üslubundan bahseder. Konur Ertop, *Lehçetü'l Hakâyık'*ı *Dede Korkut*, *Dîvan-ı Lugâti't-Türk* ve Şinasi'nin *Durûb-ı Emsâl-ı Osmâniyye*'si ile mukayese ederek bu eserin kendinden önceki eserlerden farkını "*alışılmış olanın alabildiğine dışına çıkarak"* kelimeleri, kavramları ve varlıkları anlamlandırdığını ifade eder.[450] Konur Ertop, Âli Bey'in bir "gülmece" yazarı olduğunu belirterek mizaha kattığı yeniliklerden bahseder: "*Gülmecenin olanaklarından yararlanarak yaygın anlamları zorlar. Yepyeni tanımlar getirirken okurunun düşünme ufkunu genişletir. Böyle bir metni sunarken dilsel varlığa şaşırtıcı*

---

[447] Hasan Öztürk, *age.*, s.25-26.
[448] Şükran Kurdakul, *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1973, s.39.
[449] Ömer Özcan, *"Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah [Yergi ve Gülmece]"*, İnkılap Yayınevi, İstanbul 2002, s.256.
[450] Konur Ertop, "Lehçetü'l Hakâyık", *Bütün Dünya*, S.04, 1 Nisan 2014, s.52.

tanımlamalar getirdiği görülür."[451] Bunlarla birlikte Ertop, eserden yola çıkarak insanın kendi konumunu tespit etme, kendini tanımada hangi kıstaslara ne kadar sahip olduğunu görebilmede konularında bazı sorulara cevap arar:

> *"İnsan halleri yapıtının temel konularındandır. Neler düşünüyoruz, duygularımız neler? Nasıl davranıyoruz? Yaptıklarımızın hangisi yanlış? Kendimizi nasıl düzeltebiliriz?"*[452]

Ertop'un bu sorularından hareketle, *Lehçetü'l Hakâyık*'ın bir sohbet havasında samimi ve karşılıklı diyaloglara yer verilmiş bir tiyatro eseri mahiyetinde canlı anlatımyla, sözlük olmanın fevkında bir eser olduğunu söylemek mümkündür. M. Bülent Varlık, "*Tanzimat'tan Cumhuriyete Mizah*" adlı yazısında Âli Bey'in eseri *Lehçetü'l Hakâyık*'tan özgün bir eser olarak bahseder.[453] Refik Ahmet Sevengil de Âli Bey'in *Lehçetü'l Hakâyık* isimli eserinin kuvvetli esprilerle dolu mizahî bir lügat olduğuna dikkat çeker.[454] Meydan-Larousse'da *Lehçetü'l Hakâyık*'ın Âli Bey'in mizah eseri olduğundan ve eserin kitap haline getirilmeden önce *Diyojen*'de yayımlandığından bahsetmektedir[455] ki bu kısmen doğrudur.

---

[451] Konur Ertop, *agm*. s.53.

[452] Gös. yer.

[453] *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, 4. Cilt, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, s.1092-1096.

[454] Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi III – Tanzimat Tiyatrosu*…, s.72.

[455] Safa Kılıçoğlu, Nezihe Araz, Hakkı Dverim, vd., "Lehçet-ül Hakayık", *Meydan-Larousse, Büyük Lugât ve Ansiklopedi*, C.12, Sabah Gazetesi Yayınları, İstanbul 1992, s.282.

3.2.2.5. Tercüme (Çeviri)

Tercüme ve Türk Edebiyatında Tercüme

Batı Tesirindeki Türk Edebiyatı'nı birçok araştırmacı iki istikamette yapılan çalışmalar üzerine temellendirir. Bu iki istikameti Zeynep Kerman: "*Birincisi yazarların Batılı eserler okuyarak onlardan ilham almaları, ikincisi tercümeler.*[456]*"*şeklinde ifade eder. Kerman'ın tespitlerinden olan "ilham alma" yı Tanpınar, "taklit" kavramıyla önceden isimlendirmiştir. Tanpınar, Batı edebiyatını taklit etme konusunda sadece Şinasi'yi başarılı bulur. Yeni edebî anlayışta çevirinin önemini Ahmet Hamdi Tanpınar "*Encümen-i Dâniş*"le ilişkilendirerek anlatır:

> "*Filhakika, pek az şey, ilk yapılacak tercümeler hususunda böyle bir akademinin tesiri kadar faydalı olabilirdi. Kaldı ki böyle bir teşebbüs dil meselesine de başka türlü bir hız verebilirdi. Burada Tanzimat'ın ilk vahim iflasının bu akademinin kapanması olduğunu bir daha söyliyelim."*[457]

Tercüme veya diğer adıyla çeviri terimini Şemsettin Sami *Kâmûs-ı Türkî*'de:

> *"Terceme: [Ses, cem: Terâcim. Cemin kesriyle de lügat olup, zımmıyla galattır.] 1.Bir lisandan diğer bir lisana çevirme, nakl: Sa'dî'nin Gülistan'ını Arabî'ye terceme etmişlerdir; Harfiyyen terceme: Hiçbir kelimesini bırakmaksızın; Meâlen terceme: Yalnız meâlini alıp diğer tabiranla ifade. 2. Bir adamın sergüzeşti, ahval-ı mahsusasının tarihi siret [lisanımızda bu makamda yalnız terceme nadir kullanılıp ekseriye tercüme-i hâl denilir.] Tercüme Kalemi, Odası: Bâb-ı Âli'de hariciye nezaretine mulhık kalem ki sefaretlerle vakı' olan muhaberatın Fransızcadan Türkçeye tercümesiyle muvazzaf olup, tercümân-ı divân-ı*

---

[456] Zeynep Kerman, *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo'dan Türkçeye Yapılan Tercümeler Üzerinde Bir İnceleme,* (Doktora tezi), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul 1978, s.III.

[457] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi…*, s.286-2087.

hümâyun taht idaresinde bulunur. Cem. Sergüzeştler, seyr, terâcim-i ahvâl: terâcim-i müşâhir; terâcim-i şuara."[458]Şeklinde açıklar.

Seyit Kemal Karaalioğlu, eserinde tercümenin sözlük anlamıyla beraber birkaç Türk müellifin tercüme hakkındaki görüşüne de yer verir:

"Tercüme, dilden dile çevirme. "Fransızca Traduction" Çeviren; mütercim anlamında kullanılır. Gelenekleri, oyunları, eğlenceleri, kültür ve teknik gelişmeleri ayrılıklar gösteren iki ulusun dillerinden her türlü yazıların çevirisinde çeşitli güçlüklerle sık sık karşılanır."

"Çeviri kadın gibidir. Güzelleri bağlı değildir, bağlıları güzel değildir." Her çeviri bana bunu hatırlatır. . . Bugüne dek okuduğum çevirilerin en güzelleri Ataç'ın kaleminden çıkanlar. Bir keresinde Fransızcalarıyla karşılaştırayım dedim, baktım büyük ayrım var. Anlamda değil, ama ne bileyim yazar başka türlü söylemiş, Ataç kendince anlamış, Türkçeye öyle çevirmiş. Çoğu kez Ataç'ınkiler daha güzel. Oktay AKBAL", "Çeviride doğruluk merhalesine varmak herkesten istenebilir. Fakat edebi çeviri, doğrunun ötesinde bulunan şeyi yani müellifin üslubunu öbür dile nakletmek suretiyle tecelli eder. Sabri Esat SİYAVUŞGİL"[459]

Bu alıntılamada Sabri Esat Siyavuşgil'in çeviride müellifin dili ve üslubuna çekmiş olduğu dikkati Mustafa Nihat Özön'ün Türk edebiyatında ilk çeviri roman olan *Telemak*'ın ikinci baskısında Sami Paşa'nın bir takrizini alıntılayarak dikkat çekmektedir:

"Dünyanın kuruluşundan beri hüner ve ilim erbabıyla fikir ve görüş sahipleri tarafından birçok ibretli ve nurlu eserler yazılmıştır. Ancak o kimselerin oturdukları ve yaşadıkları yerler başka başka olduğundan dilleri ve zevkleri de başka başkadır.

[458] Şemseddin Sami, *age.* s.395.
[459] Seyit Kemal Karaalioğlu, *Edebiyat Terimleri Kılavuzu…*, s.67.

Fakat "harf, bir zarftır; mana ise o zarf içine konacak su gibidir" sözüne uygun olarak mana heyulâsının suyu, her ne şekle girerse girsin, tıpkı kabın değişmesine benzeyen, lügat ve kelimelerin değişmesi işinin maddenin değişmesine sebep olmayacağı bu okunacak tercümeden anlaşılır."[460]

Akşit Göktürk, çevirinin sözlük anlamından çok, çevirinin ne olduğu veya ne olmadığıyla ilgili kısa, öz ve teknik bir değerlendirmede bulunur:

"*Çeviri, genellikle sanıldığından çok daha karmaşık, açıklanması güç bir olgudur. Bu nedenle, dilden dile kuru bir bilgi aktarımı olarak nitelenmesi yanlış, en azından yetersiz olur. Hangi bilginin, hangi amaçla, hangi dilden, hangi dile, kimin için aktarıldığını düşünmek bile konunun çok yönlülüğünü belirtmeye yeter. Aktarılması söz konusu olan bilgi, düşünce ya da duygunun, dilin hangi işlevlerinden doğduğu, her çeviri konumunda, hem çevirmenin tutumunu, hem de ortaya koyacağı işi belirleyen bir etkendir."*[461]

Batı tesirinde gelişen Türk edebiyatının temelinde çeviri vardır. Türk edebiyatına Batı edebiyatından geçen edebî türlerin ilk numunelerini çeviriler oluşturmuştur. Tercüme (çeviri) kavramı ile ilgili olarak bir milletin edebiyatına temel oluşturma, bir edebî devri başlatma merhalesine kaynaklık etme ve bütün bu dönemlerde birçok şair, yazar ve mütercimin gelişmesine katkıda bulunan birçok ilmî çalışma vücuda getirilmiştir. Günümüzde tercüme (çeviri) müstakil bir disiplin olarak ilimde yerini almıştır. Sahanın önemli akademisyenlerinden biri olan Akşit Göktürk "*Çeviri: Dillerin Dili"* adlı eserinde bu bilimin ve bu sahada çalışma yapanların kısa ama öz bir değerlendirmesini yapar:

---

[460] Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, s.116.

[461] Akşit Göktürk, *Çeviri: Dillerin Dili,* İnceleme, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994, s.103.

"Her çeviri, bir bakıma, belli bir oranda da olsa, çevirmenin parmak izlerini taşır bu nedenle. Ama bu izlerin, en çok görüldüğü alan, yazın yapıtlarının çevirisidir. Çevirmenin kendine özgü düşünsel konumu, bilgisi, okuma birikimi, kaynak dil ile çeviri dilini kullanabilme gücü, zihinsel çözümleme, yorumlama, çağrıştırma yetisi, belli bir yazarın yapıtını seçmekteki amacı, çeviride sorumluluk duygusu gibi bireysel özellikler, bu durumun başlıca etkenleridir. Çevirmenin kişiliğiyle ilgili bu özellikler, yaptığı işe de ister istemez yansır. Sonuç olarak, bir metinden yüzlerce çevirmenin yaptığı yüzlerce çeviri arasında hiçbiri ötekinin tıpkısı değildir. İşin ilginç yönü ise, böylesine geniş bir değişkenlik eğrisinin, yazın yapıtlarının çevirisine hiç de aykırı düşmemesi, bu koşullarda bile iyi çevirilerin olasılığıdır.

Oysa bilimsel uzmanlık dallarından çevirilerde, çevirmenin parmak izleri olsa da olmasa da, önemli nokta, metindeki bilgi içeriğinin bireysel değil, genelgeçer bir düzlemde aktarılmasıdır. Bu amaç ötesinde, çevirmenin öznel yaratıcılığının bireysel buluşlarla çeviriye yansıması beklenmez. Bir bakıma, bilimsel ya da kullanmalık bilgi metinlerinin çevirmeni, kendi bireysel yaratıcılığını sürekli bastırmak, etkisiz tutmak zorundadır. Çevirmenlikteki başarısı, nesnel bilgi içeriğini, yerleşik kavramlar kullanarak, açık seçik kavramlar kullanarak, açık seçik aktarabilmesine bağlıdır. Yazın metinlerinin çevirmeni ise, kaynak metnin kafasında oluşturduğu kurmaca tasarımı, çeviri dilinde yeniden kurmak için, yaratıcı imgelemini sürekli kullanmak zorundadır.[462]

Çeviri ile ilgili yorum, tenkit ve değerlendirmeler konuşulmaya ve yazılmaya devam edecektir. Çeviri, her yeni günde hem bilime hem sanata teoride ve pratikte evrensel paylaşımlar ve gelişimler sağlayacaktır.

Âli Bey'in tercüme eserlerine geçmeden önce Türk edebiyatında Batı dillerinden tercüme ne zaman ve nasıl başlamıştır, kronolojik olarak ve kısaca bakmada fayda görüyoruz. Türk edebiyatında çevirisi yapılan eserlerin hacimce

[462] Akşit Göktürk, *age.*, s.104.

büyük bir kısmını Fransız müelliflerin eserleri oluşturmaktadır. Fransız edebiyatına olan bu ilgi 17. yüzyılın sonlarında başlayıp 20. yüzyılın başlarına kadar aralıksız devam eder. Fransız edebiyatına olan bu ilginin evveliyatını 1719 yılında, Lâle Devri'nde ilk Türk sefiri olan Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Fransa'ya gönderilmesine bağlayan araştırmacılar vardır.[463] Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Paris'teki görevi esnasında kaleme aldığı eserini Ahmet Hamdi Tanpınar, Batılılaşma adına âdeta mihenk taşı addeder:

> "*Hiçbir kitap garplılaşma tarihimizde bu küçük "Sefaretnâme" kadar mühim bir yer tutmaz. Okuyucu üzerinde "Binbir Gece"ye iklim ve mâhiyet değiştirmiş hissini bırakan bu kitabın hemen her satırında gizli bir mukayese fikrinin beraberce yürüdüğü görülür. Hakikatte bu sefaretnâmede bütün bir program gizlidir.*"[464]

Bu eserle birlikte Osmanlı Türk devlet adamları, aydınları ve sanatkârları, Batının ilim ve sanat başta olmak üzere, birçok alanda bizden ileri seviyede olduğunu görmeye hattâ kabul etmeye başlamışlardır. Osmanlı devleti bu devirden itibaren yönünü Batıya çevirir. Bu istikamette ilk bakılan pencere ve ilk girilen yer Fransa olmuştur. Asırlardır başta dinî ilimler olmak üzere Arapçadan, edebiyatta ise Farsçadan olan tercümenin yerini yeni bir dil almaya başlar; bu dil ise Fransızcadır. Tanzimat'tan itibaren hızlı bir şekilde yabancı dil öğrenmede Fransızca ilk sırada yerini alır; Fransızca bilenler başta devletin hariciye bakanlığı nezdinde olmak üzere birçok kurumda en çok tercih edilen kişiler olurlar. İyi derecede Fransızca bilen Âli Bey, henüz on dört yaşındayken stajyer memur olarak Mektûbî-i Sadr-ı Âlî Odası'nda çalışmaya başlar. Resmi işlerinin dışında edebî çalışmalarında da tercümeler yaparak Fransızcasını hayatının her iki merhalesinde kullanır.

---

[463] Cevdet Perin, *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri,* Pulhan Matbaası, İstanbul 1946, s.19.
[464] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi…*, s.44.

3.2.2.5.2. Âli Bey'in Tercümeleri

Tercüme Mektuplar

Âli Bey'in burada zikredilen tercümeleri *Mecmûa-i Ebüzziya* dergisindeki, Jean Jacques Rousseau'nun *Julie ou la Nouvelle Héloise* adlı eserinden çevrilmiş on beş mektup tercümesinden müteşekkildir. Bu tercüme mektuplardan ilk ikisi, derginin editörü tarafından aşağıdaki takdim yazısıyla yayımlanır:

> *"Jan Jak Rousso [Jean Jacques Rousseau] " nun "Novel Eloiz [Julie ou la Nouvelle Héloise]" nâm-ı asârından saâdetlü Âli Bey Efendi hazretlerinin tercüme ve ihdâ buyurmuş oldukları iki mektuptur.*[465]

Tercümeler *Birinci Mektup* ve *İkinci Mektup* şeklinde kaleme alınmıştır. *Birinci Mektup* başlığının hemen altında yer alan: *" 'Sen Peru' dan 'Juli' ye."* Hitap cümlesinin akabinde (*) işaretiyle altta şu açıklamalar bulunur:

> *"Rousseau'nun bu kitaba yazdığı mukaddime kendi mahsusatından olan ve müellif olmayanlara göre garip bir yolda görünen muhâkemât-ı feylesofâneyi hâvi olmakla bil-tercüme gelecek nüshaya derci mukarrerdir."*
>
> Mektuplar şekil ve muhteva bakımından kısaca şöyle tanıtılabilir:

a. Birinci ve İkinci Mektup

Âli Bey'in, yapmış olduğu iki mektup çevirisinin de konusu aşktır. "Sen Peru" dan "Juli" ye hitap cümleleriyle başlayan birinci mektup beş, ikinci mektup ise iki sayfadan müteşekkildir. Her iki mektup da aşk mektubu olarak yazılmış olup, ikinci mektup birinci mektubu tamamlamak amacıyla yazılmıştır.

---

[465] Âli Bey, (çev.) *" Jean Jacques Rousseau'*dan, *1. ve 2. Mektup"*, Mecmûa-i Ebüzziya, C.III, Sayı 25-36, Konstantiniye Gurre-i Muharrem 1301 (2 Kasım 1883), s.781-788.

Âli Bey, Jean Jacques Rousseau'nun ismi zikredilen eserinden tercümelerine devam etmesine rağmen hüviyetini gösterecek herhangi bir isim, sıfat veya mahlâs kullanmaz. Fakat uzmanlarca malûm olan, bu tercümelerin Âli Bey'e ait olduğudur. Âli Bey'in aynı eserden tercüme ettiği mektupların *Mecmua-i Ebüzziya*'da tefrikası üç yıl sürer.[466]

Diğer mektupların muhtevası da aynı konu etrafında devam etmekte olduğundan tek tek incelemeye gerek görülmemiş olup künyeleri verilmekle yetinilmiştir:

- Âli Bey, (çev.) "Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye], 1. ve 2. Mektup", *Mecmûa-i Ebüzziya*, 3. Cilt, Cüz' 25-36, Konstantiniye 1 Muharrem 1301 (12 Kasım 1882), s.781-788.

- Âli Bey, (çev.) "Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye], 4. Mektup", *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, 4. Cilt, Cüz' min 37 ila 48, Konstantiniye 1 Muharrem 1302 (21 Ekim 1884), s.1157-1160.

- Âli Bey, (çev.) "Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye] 8. Mektup", *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, Cüz' 38, Konstantiniye 15 Muharrem 1302 (4 Kasım 884), s.1191-1194.

- Âli Bey, (çev.) "Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye], 9. Mektup", *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, Cüz' 39, Konstantiniye 1 Safer 1302 (20 Kasım 1884), s.1224-1231.

- Âli Bey, (çev.) "Jean Jacques Rousseau'nun Bir Mektubu", *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, Cüz' 40, Konstantiniye 15 Safer 1302 (4 Aralık 1884), s.1254-1258.

---

[466] Ali Budak, *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı : Lale Devri'nden Tanzimat'a Yenileşme.* 1. Baskı, Bilge Yayıncılık, İstanbul 2008, s.403.

- Âli Bey (çev.), Volter'le Kontes Dubari Arasında Mekâtibât "Mektup, Kontes'den du Bari'ye", *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, Cüz' 42, Konstantiniye 15 Rabiülevvel 1302 (2 Ocak 1885), s.1325-1330.

- Âli Bey (çev.), Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye] 10. Mektub", *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, Cüz' 43, Konstantiniye 1 Rabiülahir 1302 (18 Ocak 1885), s.1353-1355.

- Âli Bey (çev.), Jean Jacques Rousseau, [Sen Peru' dan Juli' ye] 11. Mektub", *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, Cüz' 44, Konstantiniye 15 Rabiülahir 1302 (1 Şubat 1885), s.1384-1386.

- Âli Bey (çev.), Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye] 5. Mektub", *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, Cüz' 45, Konstantiniye 1 Cemaziyelevvel 1302 (16 Şubat 1885), s.1418-1421.

- Âli Bey (çev.), Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye] 6. Mektub", *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, Cüz' 46, Konstantiniye 15 Cemaziyelevvel 1302 (2 Mart 1885), s.1466-1468.

- Âli Bey (çev.), Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye] 7. Mektub", *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, Cüz' 47, Konstantiniye 1 Cemaziyelahir 1302 (18 Mart 1885), s.1483-1487.

- Âli Bey (çev.), Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye] 12. Mektub", *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, Cüz' 48, Konstantiniye 15 Cemaziyelahir 1302 (1 Nisan 1885), s.1514-1521.

- Âli Bey (çev.), Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye] 13. Mektub", *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, 5. Cilt, Cüz' 49, Konstantiniye 1 Zilhicce 1303 (31 Ağustos 1886), s.1553-1557.

- Âli Bey (çev.), Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye] 14 ve 15. Mektub", *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, 5. Cilt, Cüz' 50, Konstantiniye 15 Zilhicce 1303 (14 Eylül 1886), s.1580-1582.

Tiyatroları başta olmak üzere hemen her eserinde çok sade bir dil kullanan Âli Bey, aksine, bu iki tercüme mektupta ağır bir dil kullanmıştır. Bu esnada yabancı kelime ve tamlama almakla kalmamış, bu kelimelerin kendi dillerindeki imlâlarını da almıştır.

Mektupların dilinin bu kadar ağır olması, tercümesi yapılan eserin fikir ve sanat yönünün ağır olması mıdır yoksa Âli Bey'in kendi tercihi midir, bunu net olarak açıklayabilmek mümkün değildir.

3.2.2.5.3. Tercüme Hikâye

Âli Bey dergi ve gazetelerde yayımlanan yazılarının altına, daha önce de belirttiğimiz gibi gerçek adını çoğu defa yazmamaktadır. Mustafa Nihat Özön bu durumu ve gerekçesini: *"Yazarlar, memurluklarından dolayı, hele güldürülere (ki maskaralık sayılıyordu) adlarını koyamıyorlardı; koyanlar bile 'Bir zat tarafından' ve 'Ben' gibi imzalıyorlardı."*[467]Cevdet Perin, *Tanzimat Edebiyatında Fransız Etkisi* adlı eserinde, mütercimi "Âli" olan iki tercüme eserden bahsetmektedir. Bunlardan biri hikâyedir:

> *Âli: Hikâye-i hikemiyye-i Mikromega, İstanbul 1871 (1288) – VOLTAİRE: Micromegas (1752)*[468]

[467] M. Nihat Özön, "Türk Tiyatrosuna Toplu Bir Bakış", *Türk Dili- Tiyatro Özel Sayısı,* Sayı-178, Ankara 1966, s.657.
[468] Cevdet Perin, *age.*, s.210.

Voltaire'den Âli Bey'in yaptığı tercüme eserle ilgili olarak M. Kayahan Özgül, (Mustafa Nihat Özön, "İlk İkiz Tercümelerden Mikromega Tercümesi*"*, *Oluş Mecmuası*, Numara 34, 20 Ağustos 1939; Cevdet Perin, *Tanzimat Edebiyatında Fransız Etkisi,* Pulhan Matbaası, İstanbul 1946, s.(210.) bu iki eseri referans göstererek: *"Bu tercümenin Direktör Âli Bey'e aidiyeti söylenenler doğru değilse de tümden yanlış sayılması da zor*." diyerek tespit zorluğuna dikkat çeker. Diğer taraftan Özgül, yorumlarına devam ederek eserle ilgili çok ayrıntılı ve ikna edici bilgiler verir:

> *"Denk geldikçe söylediğim gibi Âli Bey'in Güllü Agop'la, Teodor Kasab'la ve Diyojen'le zannedilenden daha güçlü bir bağı vardır. Direktör beyin Fransızcadan tercümeleri genellikle iki alfabe ile de yayımlanır; önce Ermeni harfli Türkçesi basılmışsa, ertesi yıl eski harfli Türkçesi çıkarılır ve bu çift alfabeli tercümelerin ardındaki isim açıkça belirtilmese de Teodor Kasab'tır. Muhtemelen mütercimin resmî konumu ve dinî hassasiyeti dikkate alınarak, Ermeni harfli tercümelerin üzerine "Âli" adının konmadığını düşünüyorum. Nitekim Âli Bey'in telif eserlerinde dahi adını pek kullanmayışı ve genellikle "bir zât" yahut "bir zât-ı âlî-kadr" gibi imzalar arkasına saklanışı da bu hassasiyeti doğruluyor. Bana sorarsanız, 1869'da Mikromega-Hikâye-i Feylesofiyye adiyle basılan ve Karabet Panosyan'ın tercümesi olarak gösterilen Ermeni harfli Türkçe kitabın arkasında da Âli-Kasab ikilisi vardır. Mikromega'yı bir oyuna sokarak 1872'de Güllü Agob'un Tiyatrohane-i Osmanî'sinin repertuarına katan kişinin Âli Bey oluşu da bu ilişkiyi haber verir gibidir. (İsmail Habib, Avrupa Edebiyatı ve Biz, C. II, İst. 1941, s.600)*"[469]

Özgül'ün burada dile getirdiği bir diğer durum ise bahsedilen *Mikromega* hikâyesinin senaryolaştırılarak Osmanlı Tiyatrosu'nda oynandığıyla ilgili görüştür: "*Mikromega'yı bir oyuna sokarak 1872'de Güllü Agob'un Tiyatrohane-i*

[469] Metin Kayahan Özgül, *Seke Seke Ben Geldim Sekmeler – 1*, 1. Baskı, Hece Yayınları, Ankara 2008, s.140-141.

Osmanî'sinin repertuarına katan kişinin Âli Bey oluşu…" Özgül'ün ileriye sürdüğü bu bilgileri teyit edecek bilgiye henüz ulaşılamamıştır.

Âli Bey'in bir diğer tercüme hikâyesi ise *Guy de* Maupassant'tan tercüme ettiği "*Küçük Hikâye*" alt başlığı adı altında verilen "*Bir Talak*" adlı eserdir.[470] Bu eser, yazarın ölümünden sonra 1330'da (1912) *İctihad Gazetesi'*nde yayımlanmıştır.

3.2.2.5.4. Tercüme Roman

Türk edebiyatında roman nasıl başlamıştır? Berna Moran, "*Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*" adlı eserinde şöyle bir tespitte bulunur:

> *"Biliyoruz ki bizde roman, Batı'da olduğu gibi feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi sırasında tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir anlatı türü olarak çıkmadı ortaya. Batı romanından çeviriler ve taklitlerle başladı…"*[471]

Türk edebiyatında romanın tercümelerle başladığı hususunda birçok edebiyat araştırmacısı hemfikirdir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk romanının tercümelerle başladığını dile getirirken: *"Filhakika ne Cervantes, ne Balzac, ne Stendhal, ne Dickens bu devirde Türkçeye nakledilememişlerdir. Yalnız Victor Hugo'nun roman nev'inin dönüş noktalarından biri olan 'Sefiller'i hülasa suretiyle verilir…"*[472] O, Batıdaki baş eserlerden ziyade ikinci hattâ üçüncü eserlerin tercüme edildiği fikrindedir.

---

[470] Guy de Maupassant *Küçük Hikâye-Bir Talak*, (Mehmet Âli Bey tarafından Fransızcadan Türkçeye tercüme edilmiştir), İctihad Gazetesi, Nu. 101, İstanbul 1330, s.6-8.
[471] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, 10. Baskı, İletişim Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2001, s.9.
[472] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi…*, s.287.

Türk edebiyatında roman türünün ilk numûnesi olan ve *Fenelon*'dan tercüme edilen *Telemak*'la ilgili olarak Kenan Akyüz, esere başka bir açıdan bakarak, onun ne olduğundan çok, mütercimin kim olduğuna ve mahiyetine dikkat çeker:

> "*Türkiye'de o sırada Yunan mitolojisi hakkındaki bilgi yetersizliği yönlerinden de Türk okuyucusunu ilgilendiren bir yönü olmamak gerekir. Buna rağmen gördüğü rağbet, çevirinin devrin tanınmış bir devlet adamı tarafından yapılmış olması ve Avrupai bir devlet kurulmasına çalışıldığı sıralarda böyle bir devletin esasları hakkında bilgi vermesiyle ilgilidir."*[473]

Âli Bey'in Tercüme Romanları

Cevdet Perin'in, *Tanzimat Edebiyatında Fransız Etkisi* adlı eserinde "XIX. Asırda Türkçeye Çevrilen Fransızca Eserler" başlığı altında Âli Bey'e ait Lamartine'in *Graziella* romanının tercümesiyle ilgili bir bilgi bulunmaktadır: "*Âli: Graziella (Ermeni harfleriyle Türkçe olarak basılmıştır, İstanbul 1871) – Lamartine: Graziella (1849)*[474]Eserin, eski harfli Türkçe basımının mevcudiyetine dair bir bilgiyi ise tespit edemedik. Bu eserle ilgili olarak M. Kayahan Özgül, *Seke Seke Ben Geldim Sekmeler–1* adlı eserde şu açıklamalarda bulunur:

> *"Roman Doğarken" başlığı altında: "Türkçesinden okuyabildiğimiz ilk Lamartine romanı Graziella'dır. Mısrî-zâdelerden Yusuf Neyyir Bey adlı bir gencin tercümesi olan Graziella, Tercüman-ı Hakîkat'te (Nu. 169-197) tefrika edildikten sonra, kitap hâline de getirilmiştir (İstanbul 1296; 2.bs., 1319). Cevdet Perin'in, daha 1871'de, "Âli" imzası ile yapılmış, Ermeni harfli Türkçe bir tercümenin varlığını bildirmesine rağmen (Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri, İstanbul 1946, s.210.), bu metnin Türk okura ulaşmadığı anlaşılıyor. Biyoğrafisinde gösterilmese de Direktör Âli Bey'in Teodor Kasap'ın Diyojen'inde*

[473] Kenan Akyüz, *age.*, s.67.
[474] Cevdet Perin, *age.*, s.210.

yazarken, bir yandan da onun teşvikiyle tercümeler yaptığını ve yine Kasap'ın delâletiyle, bunların Ermeni harfli olarak bastırıldığını düşünüyorum."[475]

Metin Kayahan Özgül'ün de ifade ettiği gibi eserin eski Türk harfleriyle ilgili baskısının olduğuna dair kesin bilgi yoktur.

a. Evlenmek İster Bir Adam

Âli Bey'in baskısı yapılan veya baskısına ulaşabildiğimiz yegâne tercüme romanı, *Evlenmek İster Bir Adam (Un Homme à Marier*) adlı eserdir. Âli Bey'in tercüme romanından önce bu eserin niçin tercüme edildiği ve onun yazarı hakkında kısaca bilgi vermek gerekmektedir:

*Charles-Paul de Kock (*Doğum: 21 Mayıs 1793- Passy, Ölüm: 27 Nisan 1871- Paris / Fransa),[476] On Dokuzuncu yüzyılda Fransız edebiyatında popüler ve aynı zamanda mizahî romanlarıyla meşhur yazarlardan biridir. Üslup olarak Tanzimat edebiyatı birinci dönemi Türk romancılarından Ahmet Mithat Efendi'ye benzediğini söylemek mümkündür. Aceleci, özensiz bir şekilde kaleme aldığı romanlarının olay örgülerinin sağlamlığı, realist gözlem kabiliyeti, samimiyeti ve duygusallığı, canlı anlatımı birçok araştırmacı tarafından görülebilen özelliklerindendir. Ahmet Mithat Efendi gibi *Charles-Paul de Kock* da verimli bir yazardır. Ahmet Mithat Efendi'nin toplumsal ahlâk ve terbiyeye verdiği ehemmiyeti *Charles-Paul de Kock*'un göstermediği görülür. Özellikle popüler bir yazar olması sebebiyle On Dokuzuncu yüzyılda birçok eseri Türkçeye tercüme edilir.

*Paul de Kock'*un döneminin, hem popüler hem de güldürü ustası bir romancısı oluşuyla ilgili olarak İsmail Habib (Sevük), *Avrupa Edebiyatı ve Biz* adlı eserinde şu cümlelere yer verir:

"O devirde bizde son derece rağbet görerek pek çok eserleri tercüme edilen iki şahsiyetten biri mizah romancısı olan Paul de Kock ile fennî

[475] Metin Kayahan Özgül, *age.*, s.221.
[476] "Charles-Paul de Kock", *Meydan Larousse*, 11. Cilt…, s.364.

romanlar yazan Jules Verne'dir. Paul de Kock çok güldürdü, çok eğlendirdi, çek sevildi. Fakat Jules Verne de çok beğenildi, çocuklardan büyüklere kadar kendisinden istifade edildi. Birincisi "komik roman"ın, ikincisi "fennî" romanın sembolü oldular."[477]

Paul De Kock'un Türkçeye tercüme edilen çeşitli kaynaklarda tespit edebildiğimiz eserleri -bazı bilgi eksikliklerine rağmen- aşağıdaki şekildedir:

"Paul De Kock: Une Femme à Trois Visage (1860) Üç Yüzlü Bir Karı, Ahmed Mithat ve Ebuziya Tevfik

Paul De Kock: Gustave Le Mauvais Sujet (1821) Güstav, P.H.

Paul De Kock: Madam Belakiskoz Yahut Fitne-i Cihan, Üç Yıldız

Paul De Kock: L'Amant de la Lune (1847), Kamere Âşık, Ahmed Mithat

Paul De Kock: Mon Ami Piffard et Chipalata (1844), Dostum Piftar, Ali Nihad

Paul De Kock: (Fr. yok), Loranten, Beykozlu Necib,

Paul De Kock: ? Lorantin yahut Saadet Yüzünden Felâket, Mehmed Fahri

Paul De Kock: Le Professeur Fichelaque (1880), Profesör Fişlâk, Memduh

Paul De Kock: Soeur Anne (1837), Hemşire An, Hâmi

Paul De Kock:? İki Güvercin, Hâmi

Paul De Kock: Une Drôle De Maison (1869), Tuhaf Bir Hane, Ahmed İhsan

Paul de Kock: ? Paris'te Bir Teehhül, Hüseyin Rahmi

Paul De Kock: ? İbret, Kumar, Nisyan, Mehmed Ata

---

[477] İsmail Habib (Sevük), *Avrupa Edebiyatı ve Biz*, Cilt II, İstanbul 1941, s.199, Aktaran: M.Fatih Andı, *Edebiyat Araştırmaları I*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2000, s.130.

Paul De Kock: Un Marie Perdu (1869), Kaybolmuş Bir Zevc, D.M. Tevfik

Paul De Kock: Mon Voisin Raymond (1829), Edmond, İsmail Hakkı

Paul De Kock: La Laitière de Montfermeil (1827), Sütçü Kız, Ahmed İhsan"[478]

"Paul De Kock: Un Homme à Marier (1843) Âli Bey (Ahmet Mithat Efendi)[479]

Bu eser, alanla ilgili birçok kaynak eserde '*Âli Bey tarafından tercüme edilmiştir*' olmasına rağmen sadece Cevdet Perin'in, *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri* adlı eserde "1873 yılında Ahmet Mithat Efendi tarafından tercüme edilmiş" (s.210) bilgisi mevcuttur. Aynı eser, Cevdet Perin'in, *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri* adlı kitabının diğer bir sayfasında (s.232) 1897 yılında Âli Bey tarafından tercüme edilmiş görülmekte; ama eserin adı, *"Evlenmek İster Bir Kadın"*[480] olarak verilmektedir. Eserlerin listesi referans gösterilen kaynaklardaki bilgilere dayanılarak verilmiştir.

Eserin Tanıtımı / Kurgu

Roman, nesir türleri arasında en çok yazılan, okunan, incelenen bir türdür. Yapı olarak anlatmaya bağlı türler içerisinde yer alır. Edebiyatımıza Tanzimat'la birlikte giren roman türü, diğer nesir türlerine göre daha hızlı bir gelişme gösterir.

Edebiyatta anlatmaya bağlı türler; masal, destan, efsane, mesnevi, fabl, hikâye, roman ve benzeri türler yapı yönünden olay, zaman, mekân ve kişilerden oluşan unsurları içinde barındırır. Anlatmaya bağlı ve bir olay etrafında gelişen yardımcı olaylardan müteşekkil olan bu türler, okuyucuyu eserdeki olayın akışına katarak

---

[478] F. Özlem Bay, *Fransız Edebiyatından Yapılan İlk Edebi Çeviriler Üzerine Analitik Bir Uygulama (1860-1900),* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı/Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Doktora Tezi, Ankara 2013, s.411.

[479] Cevdet Perin, *age.*, s.210.

[480] Cevdet Perin, *age.*, s.232.

sürükleyici bir özellik gösterir. Okuyucuyu etkileme yazarın kabiliyet ve üslubuyla doğru orantılı bir durumdur. Yazar eserini sağlam bir şekilde kurgulayıp okuyucuyu da aynı oranda etkileyebiliyorsa eser o oranda okuyucu ve otoriteler nazarında başarılı addolunur. *Paul De Kock*, eserini hangi insiyaklar üzerine kurgulamıştır? Âli Bey, *Paul De Kock*'un bu eserini nasıl tercüme etmiş; eserin muhtevasına ve şekil unsurlarına ne gibi menfî veya müspet etkisi olmuş? Bu hususlar türün vazgeçilmezi olan birkaç yapı unsuru dikkate alınarak incelenmeye çalışılacaktır.

Evlenmek İster Bir Adam isimli eserin iç kapağında baskısının 1287 tarihinde yapıldığına dair not bulunmaktadır. Âli Bey, "*Evlenmek İster Bir Adam*"ı Charles-Paul De Kock'un *Un Homme à Marier* (1843) adlı romanından ilk olarak 1290 (1873) tarihinde tercüme eder. Yazar, eserin incelediğimiz baskısını ise 1897 tarihinde tercüme eder.[481]

Evlenmek İster Bir Adam romanı bir kişinin etrafında düğümlenip ve çözümlenmesi beklenen zincirleme ve birbirine benzeyen küçük vakalar üzerine kurgulanır. Romanda hakiki "*ben*"ini kendi kendine maskeleyip ikinci bir "ben" olma arzu ve takdimi yoluna giden Mösyö Teofile Jirardiyar'ın dramatik hayatı, herhangi bir suniliğe düşülmeksizin anlatılır. Dünyada birçok insan için hayâllerin şehri olan Paris, Mösyö Teofile Jirardiyar için hayâl kırıklıklarıyla dolu bir yer olmaktan öteye gitmez. Romandaki vakalar tek eksenli, birbirinden kopuk ve ardışık şekilde cereyan eder. Eski Paris sakinlerinin gelir kalemleri genelde toprak hasılatı ve akar gelirinden oluşmaktadır. Mösyö Teofile Jirardiyar, akar geliri grubuna mensup sakinlerdendir. Ancak bu grubun orta, hattâ ortanın altında olanlarındandır. Romandaki olaylar zinciri, karakterler, zamanın akışı ve mekânların tanzim ve tarifi okuyucunun zihninde realist bir tesir oluşturur.

Mösyö Teofile Jirardiyar, kırk dokuz yaşına girmesine rağmen, giyim kuşamıyla, devrine göre kullandığı kozmetik ürünler ve taktığı renkli gözlüklerle kendini yirmi yaşında zanneden hattâ çevresindekileri de buna inandırmaya çalışan

[481] *Paul De Kock, Evlenmek İster Bir Adam,* Çeviren: Âli Bey, Ömer Matbaası, İstanbul 1315 (1899), 140 s.
Alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.

bir kişidir. Ninesiyle yalnız yaşamaktadır. Evlilik çağının başladığı yirmili yaşlarda değişik sebeplerle evlenememiş bir kişidir. Ancak, artık ne olursa olsun evlenmesi gerektiğini düşünmekte ve bir an önce bunu gerçekleştirmek istemektedir. Bu düşüncede iken birlikte yaşadığı ninesine evlenme mevzusunu ilk açtığında: "*Ne demek? ... Aklını mı bozdun? Senin gibi gençliğinden istifade eden adam evlenmeği hatırına getirir mi hiç?*"[482] cümleleriyle tepki alır. Mösyö Teofile Jirardiyar, ne zaman evlenme isteğini dillendiren bu mevzuyu açsa ninesi, "*Görürsün... Lâkin yine söylerim. Telaş etme, daha vaktin çok..."*[483]*de*r.

Mösyö Teofile Jirardiyar, suarelerde, balolarda ve diğer eğlencelerde birçok kadınla tanışıp konuşan, iletişim kurmada sıkıntı yaşamayan biridir. Bu gibi eğlence mekânlarında karşı cinsle hemdem olan Mösyö Teofile Jirardiyar, kadınların ona kısa zaman içinde yakın davranmalarından olumlu anlamlar çıkarır. Fakat evlilik mevzubahis olunca durum değişir; çünkü, evlilik için onun yaşı, hanımların zihnine bir soru olarak takılır.

Mösyö Teofile Jirardiyar, evlenmeğe karar verdikten sonra ilk plânda iktisadî anlamda kendi seviyesinde olan insanları kendine dünür; bu insanların henüz on sekiz - yirmi yaşlarındaki kızlarını da zevce olarak düşünür. Bu gaye ile ilk olarak Mösyö Gazanvilen'in evine gider ve Mösyö Gazanvilen'in kızı *Helena*'ya talip olur. *Mösyö Gazanvilen*, kararı kızının verebileceğini ifade eder. Kızı ise herhangi bir olumsuz fikir beyan etmez. Mösyö Teofile Jirardiyar'ın aileyi ziyareti esnasında Mösyö Gazanvilen'in hanımının köpeği ürker, bu yüzden ilk kız isteme faslı menfî olarak neticelenir. Mösyö Jirardiyar'a göre, talebinin menfî sonuçlanmasının tek müsebbibi, Mösyö Gazanvilen'in hanımına ait "Azver" adlı köpek yavrusudur.

Mösyö Teofile Jirardiyar, ilk tecrübeden başarısızlıkla döndükten sonra Mösyö Dohogur'un kızına talip olarak onun evine gider; ancak asıl mevzuya giremez. Çünkü Mösyö Dohogur, Mösyö Teofile Jirardiyar'ın maddî durumunu istediği seviyede bulmaz.

---

[482] *Paul De Kock, Evlenmek İster Bir Adam,* Çeviren: Âli Bey, *age.*, s.12.
[483] *Paul De Kock, Evlenmek İster Bir Adam,* Çeviren: Âli Bey, *age.*, s.15.

Mösyö Teofile Jirardiyar'ın bir sonraki talip olduğu kişi, Madam Belvil'in kızı Koelina'dır. Ancak onun bu teşebbüsü de kendisinin, kız ve kızın annesi tarafından çirkin bulunmasıyla menfî olarak sonuçlanır.

Mösyö Teofile Jirardiyar, eski dostu Mösyö Lapost'u yaklaşık beş yıldır görmemektedir. Mösyö Lapost'un Lornis, Anna ve Sesil adında üç kızı olduğunu ve onların beş yıl içinde büyüdüğünü düşünerek, yeni bir evlilik teşebbüsü için onun evine gider. Mösyö Lapost'un kızları da Mösyö Teofile Jirardiyar'ı kendilerine göre pek yaşlı bularak teklife olumsuz cevap verirler.

Mösyö Teofile Jirardiyar'ın evlenmek amacıyla ziyaret ettiği sonraki aile, Dolaberlingeri ailesi olur. Dolaberlingeri ailesini ziyareti esnasında evde herkes, hummalı bir şekilde ev sahibinin sorduğu lugaz ve muammalara[484] cevap vermekle meşguldür. Mösyö Teofile Jirardiyar'a da lugaz ve muammalardan sorulur; ancak o cevaplayamaz. Mösyö Teofile Jirardiyar bu durumdan mahcup olur ve biraz da kendini ezik hisseder. Ancak, her şeye rağmen Mösyö Dolaberlingeri karşısında söze bir giriş yaptıktan sonra kızları Arabella'ya talip olduğunu arz eder. Bir gün sonra kendisine olumsuz cevap verilir. Aldığı cevaptan ziyade, reddediliş gerekçesi olarak öne sürülen "ahmak" sözüne çok üzülür.

Mösyö Teofile Jirardiyar'ın tanıyıp bildiği ve kendince asil, soylu ve zengin çevredeki ailelerin kızlarına talip olma teşebbüsleri muvaffakiyetsizlikle sonuçlanmış, ona göre; havastan hiç kimse onu doğru olarak anlayamamıştır.

Mösyö Teofile Jirardiyar, avamdan insanlar ve onların kızlarıyla hakkında menfî kanaatlere sahipken ve yeni bir yol haritası da çizmemişken, bir gün gittiği bir lokantada Matmazel Ogistina ve teyzesi Madam Jerbo ile karşılaşır. Bu kadınlara ilgi gösterip lokantadan sonra onların kaldıkları otelin bulunduğu mahalleye kadar gidip kendilerini yolcu eder.

---

[484] Lugaz*: [l ince] (لغز) i. (Ar. luğaz) Eski divanlarda aruzla, halk edebiyatında hece vezniyle düzenlenmiş olan manzum bilmece.*
Muammâ*: (معمى-معما) i. (Ar. ta'miye "sözün anlamını gizlemek" ten mu'amma) ı. Bilmece. 2. mec. Anlaşılmaz, halledilmez şekilde güç, halli müşkül iş veya şey. 3. edeb. Divan edebiyatında bir kimsenin adını buldurmak için bilmece şeklinde söylenen söz, mısra, beyit vb. 4. Halk edebiyatında saz şairleri tarafından manzum söylenen bilmece.* İlhan Ayverdi, *age.,* s.2128.

Artık önceden beri düşündüğü zengin bir aile kızıyla evlenme fikrini değiştirmeye başlar. Madam Jerbo'nun yeğeni Matmazel Ogustina ile evlenmenin mantıklı olacağını düşünür. Zamanla Matmazel Ogustina'ya âşık olur. Hemen her gün bu kadınların kaldığı otele gider ve akşam geç vakitlere kadar onlarla birlikte vakit geçirir. Mösyö Teofile Jirardiyar'ın bu ziyaretleri sırasında çoğu zaman Marangoz Terüber de aynı mekânda yani Madam Jerbo'nun ve yeğeni Matmazel Ogustina'nın kaldığı otelde bulunur. Bu gelip gitmeler esnasında Mösyö Teofile Jirardiyar bir gün Matmazel Ogustina'nın arkadaşlarıyla fısıldaşarak konuşmalarına şahit olur. Onların ne konuştuklarını merak edip kulak kabarttığında ise bir arkadaşının Matmazel Ogustina'ya "*Mösyö Firunten ne âlemde?"* sorusunu yönelttiğini işitir. Mösyö Teofile Jirardiyar, gönül verdiği Matmazel Ogustina'nın Mösyö Firunten adlı biriyle ilişkisi olduğundan şüphe etmeye başlar. Matmazel Ogustina'nın oda kapısını dinleyerek içeriden gelen gürültülere ve Mösyö Firunten isminin telaffuzuna şahit olur. Bütün bunlardan sonra Mösyö Teofile Jirardiyar'ın kafasında Matmazel Ogustina hakkında önceki müspet intibaların yerini menfî kanaatler doldurur. Her akşam gittiği Matmazel Ogustina'nın oteline uzun bir süre gitmez.

Günlerce zihninde bu durumun muhakemesini yaptıktan sonra sevdiğinin durumunu merak ederek yeniden onun oteline gitmeye karar verir. Mösyö Teofile Jirardiyar'ın ziyaretinin bir diğer sebebi de Matmazel Ogustina'nın yaptığı hareket ve davranışların çirkinliğini alaylı bir şekilde onun yüzüne söylemek istemesidir. Mösyö Teofile Jirardiyar, Matmazel Ogustina'nın kaldığı otelde özel bir gün için giyinmiş birçok insanla birlikte Marangoz Terüber'i de görür.

Matmazel Ogustina, misafirlere Mösyö Firunten'den yani kedisinden bahseder. Mösyö Firunten'in kedi olduğunu anlayan Mösyö Teofile Jirardiyar, büyük bir şaşkınlık hattâ şokla Madam Jerbo'ya koşar ve ondan Allah'ın emriyle Matmazel Ogustina'yı ister. Ancak iş işten geçmiştir; çünkü evde bulunanlar birazdan Matmazel Ogustina ile Marangoz Terüber'in nikâhı için kiliseye gidecektir.

Mösyö Teofile Jirardiyar, yaşadığı bu büyük hayâl kırıklığı ve felâket ile hastalanır. Bir süre sonra fizikî hastalığını atlatsa da yaşadığı felâketin tesiriyle kendine gelemez ve kısa süre sonra ölür.

Kişiler

Mösyö Teofile Jirardiyar, *Evlenmek İster Bir Adam* romanının başkahramanıdır. Hattâ denilebilir ki romanın yegâne kahramanıdır. Görünürde herhangi bir işle meşgul olmayan, sahibi olduğu gayrimenkullerden elde ettiği iratlarla geçimini temin eden mirasyedi bir tiptir. Yazar, onu şu cümlelerle tanıtır:

> "*Bu adam kırk dokuz yaşına kadem basmış ama kendini otuz yaşında zanneder ve herkese zannı gibi görünmek için elinden geleni yapar. Boyu orta halde ise de yaşı iktizası baş göstermeye başlayan kamburu görünmesin diye sımsıkı esvap giyer. Gözleri yeşile bakar, açık renkte etrafı kızarmış, gayet çirkin bir halde ama renkli gözlük taktığı için o kadar göze çarpmaz. Burnu yamyassı, ağzı gayet büyük, çenesi sipsivri. Bununla beraber muamelesi nazik, güler yüzlü, fevkalade bir şey olmayınca olur olmaz şeye hiddet etmez. Hâsılı bu bir adam ki yirmi yaşında delikanlı gibi giyinip süslenir. Başına iğreti saç takmadığından mağrur. Olay başında tepesine doğru her ne kadar saç kalmamış ve yanlara ve arkaya doğru kalanlar da gayet seyrelmiş ve rengini değiştirmiş ise de biraz uzunca bırakarak önüne doğru tarayıp güya açık yerleri belli olmayacak surette kapıyorum zanneder."(s.3)*

Mösyö Teofile Jirardiyar, aldığı kararları önceden enine boyuna ölçüp biçen bir mizaca sahip değildir. Davranış olarak ağırbaşlı olmasına rağmen, fikriyat bakımından tam tersi bir kişiliğe sahiptir. Yazar Mösyö Teofile Jirardiyar'in bu halini: "*Düğünde zurnaya, hamamda kurnaya âşık olduğu bu hallerinden anlaşılıyor*."(s.7) cümlesiyle ifade eder.

Romanda Mösyö Teofile Jirardiyar kadar eserin tamamında yer alan başka kişi veya kişiler yoktur. Başkişinin macerasına katılan ikinci derece şahıslar mevcuttur. Bunlardan biri Mösyö Gazanvilen'in kızı Helena'dır.

Helena, romanın başkişisi Mösyö Teofile Jirardiyar'in anlatı zamanında zihnini çok meşgul eden ilk kişidir. Aynı zamanda Mösyö Teofile Jirardiyar'ın talihsiz bir şekilde köpeğini korkuttuğu Madam Gazanvilen'in kızıdır. Köpek korkutma hadisesi, Mösyö Teofile Jirardiyar'i çok etkilemiş, hattâ ona göre evlenememesine sebep olmuştur. Helena'yı yazar şöyle tasvir eder:

> "*Bu kızcağız her ne kadar on sekiz yaşında ise de asla gam ve kasavet görmemiş ve bir erkek için yüreğinin oynadığını daha hissetmemiş olduğundan her an ve zaman neşeli ve küçük çocuk gibi şen olup ne geçmişi ve ne de geleceği düşünür, gayet güzel ve güzelliğini kendi de bilirse de herkes 'güzelsin' dediği için bilip yoksa 'çirkinsin' dense ona da inanarak ehemmiyet vermeyecek ve şu adama ötekinden ziyade kendimi beğendireyim fikrinde olmadığı için herkes hakkında muamelesi müsavat üzere ve bir genç adam kendisine bakarak içini çekecek olsa güleceği gelir. Hasılı şu bahtiyarlığını halkın kavuk sallamasına kulak vererek heba etmemiş idi."* (s.30-31)

Mösyö Teofile Jirardiyar'in evlenmeğe yaklaştığı veya öyle sandığı ilk kişi Helena'dır. Mösyö Teofile Jirardiyar'ın aklında yer eden bir diğer kişi, Matmazel Ogistina'dır.

Matmazel Ogustina, teyzesiyle birlikte yaşayan taşralı bir kadındır. Paris'e kendine yeni bir hayat kurmak arzusuyla gelen Ogustina, dikiş işi yapmakta olup geçimini bu yoldan sağlamaktadır. Esasen teyzesi onu Paris'e bu maksatla getirmiştir. Maddî anlamda yeterli bir birikmişi de yoktur. Yazar Matmazel Ogustina'yı şu cümlelerle tanıtır: "*Ondokuz yaşında genç ve oldukça güzel ve etvarı ve elbisesi öteki gibi edibane ve mahcup bir kız idi." (s.104)* ayrıca *"Bu Matmazel Ogustina oldukça güzel, latif ve fakat biraz sade ve belki de sade-dil idi." (s.111)*

Matmazel Ogustina, eserin sonunda başkişinin etrafında gelişen evlenme girişiminin son kahramanıdır. Fakir bir dikişçi olan Matmazel Ogustina, Marangoz Terüber ile evlenerek kendi seviyesi ile mütenasip bir evlilik yapar.

Zaman

Un Homme à Marier (*Evlenmek İster Bir Adam*) adlı roman *Charles Paul De Kock* tarafından 1843 yılında kaleme alınmıştır. Romanın anlatı zamanı olarak vakanın hangi yıl veya yıllar, ay veya gün olarak geçtiğine dair bir ifade mevcut değildir. Romanda zamanla ilgili net bir ifade olmamakla beraber mevsimin kış olduğu havaların soğuk olması, giyilen elbiseler ve sobalarda odun yakılmasından anlaşılmaktadır.

Romandaki anlatımda zamanın On Dokuzuncu asır Fransa'sının hayatından izler vardır. Paris'teki burjuvanın, gayrı menkullerin iradıyla hayatını sürdüren kişilerin ve meslek erbabının hayatından örnekler mevcuttur. Olayların seyri içinde en çok akşam ve gece vakitlerinden söz edilir. Romanda Mösyö Teofile Jirardiyar'in donuk hayatı gibi zaman da statik ve silik bir şekilde cereyan eder.

Mekân

Romandaki vaka, Fransa'nın başkenti ve en büyük kenti Paris'te geçer. Yazar, On Dokuzuncu yüzyılda sanat, siyaset, bilim ve teknik gibi birçok alanda *Avrupa*'nın ve dünyanın sayılı başkentlerinden biri olan Paris ile ilgili tasvirlere kalkışmaz. Keza Paris'in sanatkârlar başta olmak üzere herkesi cezbeden otantik ve romantik mekânlarından ve insanı güzel şeyler yazmaya, çizmeye, söylemeye teşvik eden ve gönüle ilham veren atmosferinden de bahsetmez. Romanda adı zikredilen Sen Jak Mahallesi ve Paradi Sokak ile ilgili herhangi bir tasvire de yer verilmez. Mekân olarak genelde kapalı mekânlar; ev, lokanta, pasaj tercih edilir. Fakat bu mekânların iç ve dış mimarîsinden, dekorundan bahseden ifadelere yer verilmez. Mekânların

özellikleri kahramanların maddî hayatıyla birlikte yansıtılır. Meselâ zengin insanların büyük evlerinden, yanlarında çalışan yardımcı hizmet insanlarının varlığından söz edilir. Fakir mahallerdeki insanların ise yaşadıkları ev, otel gibi mekânlar her yönüyle avamı yansıtan ifadelerle tanıtılır. Romandaki insanlar canlı bir hayat özelliği olmayan bohem mekânlarda hayatlarını sürdürürler. Bu durumun, roman kahramanının hayat felsefesi ve içinde bulunduğu ruh haliyle bağlantılı olarak tasvir edildiği söylenebilir.

Anlatıcı ve Anlatım Teknikleri

Tercüme ile mütercimin dil yeterliliği, sanat ve kültür birikimi, bakış açısı; yaptığı tercümeyi doğrudan etkilemektedir. Tercüme ve mütercim arasındaki bağın eser ile müellif arasındaki bağ kadar önemli olduğunu söylemek mümkündür.

Âli Bey, tercümesini yaptığı esere Türkçede var olan birçok incelik ve güzelliği katmayı başarmıştır. Yazar, tercümedeki dil tercihini kitabî dilden ziyade yaşayan duru, yalın ve canlı dilden yana kullanır. Yaşayan Türkçenin bütün canlılık ve kıvraklığını telif eserlerde başarıyla kullanan Âli Bey, tercüme ettiği eserde de aynı başarıyı gösterir. Mütercim olarak Âli Bey, hayata lâkayt bakıp emeksiz ve sorgusuz yaşamayı tercih eden mirasyedi tiplerin kullandığı; *"Üzümünü ye de bağını sorma." (s.39)* atasözünü;[485] ailede çocuk –özellikle kız çocuğu- yetiştirmede mesuliyetin annede olduğunu ifade eden: *"Anasına bak kızını al, kenarına bak bezini al."(s.53)* atasözünü;[486] bir yere uzun süre uğramamışken beklenmedik bir zamanda gelenlere sitem yollu söylenen: *"Hangi rüzgâr attı." (s.56)* deyimini;[487] birisinden beklenmeyen bir davranış görüldüğünde şaşma ve sitem bildirmek için kullanılan: *"Hangi dağda kurt öldü."(s.56)* deyimini; [488] insanlar ne kadar ayrı yaşamış olurlarsa olsunlar, günün birinde birbirleriyle karşılaşabileceğini ifade eden: *"Dağ, dağa*

[485]Ömer Asım Aksoy, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1…*, s.456.
[486] Ömer Asım Aksoy, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1…*, s.147.
[487]Ömer Asım Aksoy, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2…*, s.707.
[488]Gös. yer.

kavuşmaz insan insana kavuşur."(s.57) atasözünü;[489] birçok yönden birine çok benziyor anlamı veren: *Hık demiş burnunda düşmüş.(Hıh demiş (anasının, babasının) burnundan düşmüş.)"(s.60)* deyimini;[490] insanın yüz rengini anlatmak için: *"Saz benizli…"(s.60)* ifadesini; bir nesnenin başka bir nesneye benzerliğini ifade etmek için kullanılan "bakmak" mastarı eserde: "*gözleri yeşile bakar"(s.3) ifadesini;* gelişigüzel, rastgele konular üzerinde konuşmayı anlatan: *"Dereden tepeden söz açarak…"(s.40)* deyimini;[491] "*Jirardiyer, her ne kadar kendinin ne mal olduğunu pekâlâ bilmiş*…(s.12)"gibi argo söz kullanımlarını; *"Jerardiyar, gösterilen yerde oturup herkes gibi muammayı dinlemeğe mecbur olur ise de hayli vakittir görmeyeli gereği gibi büyümüş olan Arabella'yı gözden geçirmeyi daha ziyade tercih ederek lugaza kulak vermez. Dolabirlinger'i muammasını tekmil eder."(S.88) ve "Bilmem gece yarısı hora mı tepiyor, ne yapıyor?"(s.122)* gibi folklorumuzda önemli yere sahip lugaz ve muammayı zikretmek gibi ifadelerle yaptığı tercümede yabancı bir esere yerli bir ruh kazandırır.

Evlenmek İster Bir Adam (Un Homme à Marier) romanı anlatım teknik ve özellikleri bakımından çok zengin bir muhtevaya sahiptir. Yazar, cemiyet içindeki eğitim, yaş, iktisadî ve sosyal yapıya dayalı düşünce ve kültür farklılıklarını ve bu farkların hayata, sanata ve bilime yansımalarını eserine taşır. Bunun bir örneğini tiyatro izleyenler arasındaki iki kişinin tiyatro oyunculuğu ile ilgili olarak yaptıkları karşılıklı konuşmada verir:

> *"- Lâkin benim kızım olsa hiç bu oyunlara karıştırmam.*
>
> *- Niçin?*
>
> *- Çünkü terbiyesi yolunda bir kız için hiç böyle kapı arkasında yahut karanlık odada birtakım genç adamlarla el öpüşmek, söyleşmek gibi muzır muhataralı edep ve terbiyeye halel verici şey olamaz. Burasını anlayamam ki birtakım analar babalar, güya bir iki söz işitir veyahut kızlara yakışmayacak açık bir mazmun kulaklarına gider de terbiyelerine*

[489] Ömer Asım Aksoy, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1…*, s.227.
[490] Ömer Asım Aksoy, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2…*, s.722.
[491] Ömer Asım Aksoy, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2…*, s.595.

halel gelir diye kızlarını tiyatroya götürmekten ihtiraz ederler. Sahi tasavvur-ı batıl! Zavallı adamlar siz bu efkârla kız terbiye ediyoruz mu zannediyorsunuz? Siz hâlâ gençlerin gönüllerine vakıf değilsiniz. Kızınız halkla beraber bir şeye gülüp eğlendiği vakit gece yatağında o şeyi düşünür ve ertesi günü de hatırından çıkmaz mı zannediyorsunuz? Ne büyük hata! Bir lezzet ve saadet-i muvakkattır ki ardı sıra hiçbir eser-i muzır bırakmaz. Gülmek töhmet değildir. Çünkü mektûm tutulmaz. Gülerek aşk hâsıl olmaz. Gülecek bir tuhaf söz işitmekle kimse içini çekmez. Fakat karanlık odalarda buseler teatisi ve kapı arkalarında manidar sözlerle el tutuşup muhabbet alış verişi yok mu? İşte genç kızların rüyasına girip de zihinlerini meşgul edecek budur. Kızlar için en muhataralı hâl budur. Yoksa tiyatrodan kıta muzarrat ve muhatara gelmez." (s.23-24)

Evlenmek İster Bir Adam (Un Homme à Marier) romanında yazar, On Dokuzuncu yüzyıl Fransa'sının sosyal ve iktisadî yapısını küçük ayrıntılarla eserine yansıtır. Bu yüzyıl, başta Fransa olmak üzere bütün Batı Avrupa'da burjuvanın ve bireyselciliğin güçlenmeye başladığı dönemdir. Bir taraftan toprağa ve diğer gayrimenkullerden elde edilen gelire dayalı hayat; "*Senin alacağın karı elbette en aşağıdan beş bin lira irada maliktir görürsün.(s.14.)"* cümlesi ve daha sonra şu cümlelerle ifade edilir:

"- *İrad ve akarınız da pek kifayet derecesinde görünmüyor.*

- *Efendim, kerimeniz hanımın getireceği irad ile birleşince pek rahat halde idaremize kifayet eder."* (s.30)

Diğer yanda ise eski zengin eşrafın içine sindiremediği yeni tarz zenginlik, bu zenginliğin oluşumu ve eskilere göre normal sayılmayan bu maceranın seyri dikkat çekici şu sözlerle ifade edilir:

"Mösyö Dohokur isminde bildiği bir zatın evine ziyarete gider. Bu adam gayet zengin ise de zenginliği familyasından mevrûs veyahut iffet ve istikametle kazanılmış şey değil idi. Âdeta şunu bunu ikna ile şirket

usulü ticaret etmek üzere sermaye olarak topladığını ve sonra güya ziyan ve izhar-ı iflas ederek sermayenin telef olduğu mazeretiyle ketm ve sirkat eylediği akçalardan ibaret idi. Bununla beraber Mösyö Dohokur salonlarda ve mecmu-u nas olan mahallerde birtakım namus ve haysiyet sahibi zevat sırasında göğsünü gererek ve zenginliğine istinaden gerçekten namus ve itibar sahibi gibi azimet ve vakar göstererek gezer ve belki onlardan ziyade halka kafa tutardı."(s.38)

Eserde sanayi inkılâbının sonuçlarını da dikkate almak kaydıyla işçi sınıfı, meslek erbabı gibi yeni oluşan cemiyet katmanlarının hayat şartları, karşılaştıkları sorunlar, işverenlerinden ve devletten almaya çalıştıkları ferdî ve sosyal hak ve özgürlükler de işlenmiştir. Şehirleşme ve şehirlere göç, bu kapsamda ifade edilen fikirlerden bir diğeridir:

"*Lakin Matmazel Ogistina bu miras ümidinden başka hiçbir şeye malik ve evlenmek için teyzesinin vefatını beklemeğe de vakti müsaid olmadığından ve bu gün de bir kızın biraz malı olmadıkça kocaya varabilmesi pek müşkül olup Matmazel Ogistina ise pek güzel dikiş bildiğinden teyzesi kızı evlendirmek için düşünmüş, taşınmış, nihayet Paris'e götürüp ücret ile ötekinin berikinin esvabını diktirmeğe ve bu vechile kendisine bir koca bulabilecek kadar para kazandırmağa karar vermiş imiş."(s.117)*

Bu eserde dikkate değer bir anlatım özelliği de genelde hâkim bakış açısıyla yapılan anlatımın, yer yer yazar anlatıcıya dönüşmesidir. Hattâ Türk edebiyatında Ahmet Mithat Efendi'nin yaptığı gibi, eserdeki düşünce ve olayların akış sürecine katılıp romandaki kişilere müdahale ederek onlara akıl verme, uyarma ve bazen de okuyucuyu bilgilendirme gibi anlatım özelliklerinin görülmesidir:

"... hani ya bu fıkranın bidayetinde tarif ettiğimiz mahut lokantaya gider.

Buraya kadar Jirardiyar'ın hâl ve şanını mümkün mertebe anladınız. Şimdi de lütfen birlikte lokantaya gelip bundan sonrasını takip ediniz."(s.93)

Âli Bey'in tercümesi olan *Evlenmek İster Bir Adam*'ın bizdeki yayın macerasına dair dikkat çekici tespitler yapan Refik Ahmet Sevengil mütercimi kast ederek: *"Evlenmek İster Bir Adam isimli eseri Fransız muharriri Pol de Kock'den hikâye olarak tercüme edip bastırmıştır; bu hikâye sonra tiyatro şekline getirilip sahneye konulmuştur."*[492]demektedir. Ancak, böyle bir bilgiye başka hiçbir yerde rastlamak mümkün olmamıştır.

3.2.2.5.5. Tercüme Tiyatro

Gavo Minar ve Şürekâsı, Âli Bey'in tercüme tiyatro eseri olan "*Gavo, Minar ve Şürekâsı"* tiyatro eserleri ile birlikte incelenmiştir.

[492] Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi III – Tanzimat Tiyatrosu…*, s.72.

3.3. Edebî Kişiliği

3.3.1. Tiyatroculuğu

Âli Bey, Tanzimat dönemi Türk cemiyet hayatının payitaht İstanbul'undaki bazı kesimlerin yaşayışını kendi gözlemleri ve bakış açısı istikametinde mizahî, renkli ve canlı üslubuyla sahneye taşıyan bir yazardır. Yazarın, dönemin demografik yapısı içerisinde sosyoekonomik yönden halktan insanların hayatını, değer yargılarını, duygu ve düşüncelerini, önceliklerini eserlerinde ana tabloda sunarak onların yanında, yakınında, hattâ içerisinde yer alırken, diğer yandan seçkin insanları da göz ardı etmediği görülür. Bu itibarla yazar, eserlerinde belirli çevreleri ve bazı kesimleri değil, toplumun tamamını kapsayan bir perspektiften bakar. Ayrıca, yazarın oyunlarında mahallî unsurlara herhangi bir kısıtlama olmaksızın yer vermesi, onlara ayrı bir tazelik, zindelik kazandırırken seyirci üzerinde de kuvvetli bir yaşanmışlık ve dolayısıyla inandırıcılık tesiri bırakır. Bundan dolayı Âli Bey'in tercüme eseri olan *Gavo, Minar ve Şürekâsı* haricindeki bütün eserleri, "yerli" nitelemesinin içinde görülüp değerlendirilebilir.

Âli Bey'in Tiyatrolarında Konu ve Ana Fikir

Âli Bey'in oyunlarında kendisinin de ifade ettiği gibi, konu çok mühim bir yer teşkil etmez. Yazar, oyunlarındaki konuları basit hadiselerden çıkarıp fert merkezli olarak ele alarak, aşama aşama cemiyetin kabullerine, bazen de evrensel değerlere ulaştırır.

Âli Bey, ferdî ve sosyal mevzulara doğrudan bir hatip edasıyla girmeyip şahısları kendi muhitlerinde ve bünyelerinde taşıdıkları özelliklerle oyunun temasına uygun bir terkipte ele alır. Okuyucuyu / izleyiciyi kalem ustalığıyla fertlerin cemiyet içerisindeki varlığına götürür. Yazar, Tanzimat dönemi aydınlarının birçoğunun eserlerinde yer verdiği yanlış Batılılaşma, mirasyedi ve züppe tipi, neslin kendi kültürüyle içine girmeye çalıştığımız Batı kültürü arasında yaşadığı çelişki ve çatışmalar, görücü usulü evlilikler, aile içi güvensizlikler, özellikle zengin ve

gayrimüslim ailelerdeki eşlerin birbirlerini aldatmaları, ailenin kutsiyetini kaybetmesine yol açan davranışlar, cemiyet içindeki statüsünden dolayı susmuş veya susturulmuş dadıların, hizmetçilerin, konak ağalarının, kâhyaların, başkalarını mutlu etme uğruna kaybolan hayâlleri ve hayatları, imparatorluk bakiyesi bir şehir olan İstanbul'daki Rum, Ermeni, Çingene gibi Müslim veya gayrimüslim cemaatlerin, toplumların hayat tarzları, dünyaya ve vakalara bakışları, kültürlerini icra edişleri, maddiyatçılık ve maddî güce olan iman ve güvenle paranın hemen her kapıyı açabileceği ve her sorunu çözebileceği kanaati, Osmanlı şehir hayatında önemli bir yere sahip olan konaklar, buralarda yaşayan efendilerin ve diğer çalışanların hayatı, Batıdan alınan veya doğrudan İstanbul hayatında peyda olan moda tutkuları gibi çok çeşitli konuları vukuf ve hâkimiyetle dile getirir. Özellikle Tanzimat edebiyatı birinci dönem sanatçılarının, bazen ansiklopedik bilgileri bir muallim edasıyla okuyucuya telkin ve tavsiye etme tarzına Âli Bey'in oyunlarında rastlanmaz.

Yazar oyunlarında basit bir mevzudan sağlam bir kurgu ortaya çıkarır. Bu iyi kurgulanmış oyunlar, klâsik edebiyata has komedyanın çoğu özelliklerini bünyesinde barındırır. Yazarın oyunlarını, net olarak mümkün olmasa da, kaba çizgilerle şöyle bir tasnife tâbi tutmak mümkündür:

Konusunu aşk ve zoraki evlilik unsurlarından alan oyunlar: "*Ayyar Hamza, Letâfet* ve kısmen *Geveze Berber."*

Bencil ve can sıkıcı insanı ön plâna alan oyunlar: "*Geveze Berber* ve *Misafiri İstiskal."*

Aile içi güvensizliği, ahlâksızlığı, yozlaşmayı ve eşlerin birbirini aldatmasını konu edinen oyunlar: "*Çıngırak, Kokona Yatıyor ve Gavo, Minar ve Şürekâsı."*

Konusunu tarihî bir kıssadan veya tarihî bir kişiyi tenkit amacıyla hedef alan oyunlar: "*Yusuf Aleyhisselam ve Tosun Ağa."*

Âli Bey'in uyarlama eseri olan *Ayyar Hamza* ve Metin And tarafından uyarlama olduğu ileri sürülen *Kokona Yatıyor*, konu itibariyle yazarın kalemi kudreti sayesinde yerli eserler hüviyetine bürünmüştür denilebilir.

Öz ve Biçim

Fransız tiyatro yazarı Molière etkisi, Tanzimat dönemi Türk tiyatro yazarlarından Ahmet Vefik Paşa ile birlikte en çok Âli Bey'in oyunlarında görülür. Türk tiyatrosunun -özellikle komedilerle- sağlam temeller üzerine inşasını sağlayan en önemli tiyatro adamları Ahmet Vefik Paşa ile birlikte Âli Bey'dir demek hakkı sahibine tevdi etmektir.

Âli Bey, *Letâfet* dışındaki eserlerini komedi tarzında kaleme alır. Oyunlarda güldürü unsurları ön plânda olsa da korku, endişe, acıma, merak, ümitsizlik gibi öğelere de yer verilir. Yazarın eserlerinde asıl amaç gibi görünmeyen *"mesaj"*, güldürü arasına mahallî söyleyişlerle inceden inceye hissettirilerek verilir. Onun eserlerinde Geleneksel Türk Tiyatrosunda olduğu gibi, "*güldürerek düşündürmek"* in asıl amaç olduğunu söylemek mümkündür.

Yazarın oyunlarında, hareketten çok sözün gücüne, vakanın anlamlı veya ilginç olmasından çok takdimine, kişilerinin olağanüstü yeteneklere sahip oluşundan çok zaaflarına ve ayrıca okuyucuya/izleyiciye yakın ve anlaşılır olmasına dikkat eder. Güçlü bir tiyatro adamı olan Âli Bey, geleneksel tiyatronun özellikle "*yanlış anlama*" veya "*terslikler*" diye isimlendirilen güldürü tarzından yararlanır. Oyunlardaki en ironik unsurlar da bu yanlış anlamalar üzerine kurgulanan kısımlardır.

Dekor

Âli Bey, oyunlarında dekor tercihini kapalı ancak geniş ve büyük ev, konak tipi yapılardan yana kullanır. Bunda en önemli sebep ise kişilerin yaşadıkları muhitlerdir. Yazar, büyük ve zengin ailelerin hayatını sürdürdüğü konakları, konakların iç görünümünü, modern veya klâsik ev eşyalarını bazen henüz perde açılmadan bazen de oyunun içinde konuşmalar vasıtasıyla ifade eder. Oyunlarda ferah bir sahne dekoru tertip edilir. Mekândaki bu rahatlık, oynayanların konuşmalarına da yansır. Anlatı metninde zikredilen ev, konak vb. mekân ve dekorlar sahnede yer almaz.

Yazarın mekân tercihinde gözlenen bir diğer husus ise oyunlardaki vakanın daima şehirde cereyan etmesidir. Tiyatro metinlerinde veya sahnede, taşrayı, kır hayatını yansıtan kayda değer bir şey bulunmaz.

Zaman

Âli Bey, oyunlarında hadisenin cereyan edişine göre bazen uzun bazen de kısa zaman dilimini esas alır. Oyunun aslını etkileyen, önceden vuku bulmuş hadiseler, anlatı metninde, bazen de diyaloglarda atıflarla seyirciye duyurulur. Bu duyurmalar bazen birkaç kelimeyle ifade edilirken bazen tahkiye metoduyla uzun bir şekilde ve geçmişe dönülerek verilir. *Ayyar Hamza* oyununda Nimet ve Sena Beyler ile Eda ve Ziba Hanımların; *Letâfet* oyununda ise Muhsin Efendi'nin önceden başlarına gelen hadiseler, seyirciye / okuyucuya özet olarak duyurulur. Bu anlatımlarda gerçekleşen hadiselerin zaman olarak karşılığı bazen açıkça söylenirken bazen de muhtemel bir süre ile seyircinin tahminine bırakılır. Oyunlarda zaman çok güçlü bir yapı unsuru olarak kullanılır; *Ayyar Hamza, Letâfet ve Geveze Berber'*de "*zamanla yarış*" varken; *Kokona Yatıyor, Çıngırak, , Misafiri İstiskal*'de ise "*geçmek bilmeyen zaman*" anlamı vücut bulur. Yazarın tercüme eseri olan *Gavo, Minar ve Şürekâsı'*nda ise zaman mefhumu "*her sorunun cevabını veren*" unsurdur.

Yazarın oyunlarında zaman, muayyen bir tarihi karşılamaz. Ancak yer verilen hayat ve toplum görüntüleri ile yaşayış tarzlarından elde edilebilecek ipuçları, seyircinin zamanı, hattâ vakti tahmin etmesine kolaylık sağlar.

Kişiler

Âli Bey'in oyunlarındaki kişilerin, olay ve fikirleri göz önünde bulundurularak sarf-ı nazar edildiğinde, genelde müspet karakterlere sahip oldukları müşahede edilir. Böyle bir bakış açısına sahip yazarın eserlerindeki şahıs kadrosunun ise menfiden çok, müspet tip ve karakterlerden oluştuğu gözlemlenir. Nitelikli oyunlar tertip etmede sağlam bir teorik bilgiye ve sahneleme tecrübesine sahip olan yazar, sahneyi emanet ettiği şahıs kadrosunu belirlemede de hayli başarılıdır.

Sanatkârlar eserlerini vücuda getirirken tecrübelerini, gözlemlerini ve bazen de hayâl ettiklerini dikkate alırlar. Âli Bey, Kapıkethüdası olan Yusuf Cemil Efendi'nin oğlu olarak dünyaya gelmiş, kaymakamlıktan valiliğe ve Düyûn-ı Umumiye direktörlüğüne terfi etmiş, vezirlik payesini almanın son basamağına kadar yaklaşmış bir devlet adamıdır. Onun en iyi bildiği hayat, o devir İstanbul'undaki üst seviye insanların sürdürdüğü yaşama şeklidir. Devlet ekâbirinin ve büyük tüccarların yaşadığı büyük evler, konaklar ve buradaki şahıslar, yazarın aşina olduğu hayat gerçeğidir. Bu yüzden yazarın oyunlarında şahıs kadrosunu genellikle konak hayatının ayrılmaz parçası olan beyler, efendiler, dadılar, kâhyalar, uşaklar, hizmetliler oluşturur. Yazarın telif eserlerinin yanı sıra tercüme ve uyarlamalarında da benzer şahıs kadrosunu tercih ettiği görülür. Onun iyi tanıdığı muhitlerden tercih ettiği bu şahısları, akranı Namık Kemâl ve diğer yazarlar gibi, olduğundan fazla göstermez, yok sayma, küçültme yoluna da gitmez. Bey, efendi, kâhya, dadı, uşak, hizmetli gibi zengin aile hayatında var olan tipleri realist bir şekilde tasvir eder. Bu tipler içinde *Ayyar Hamza* oyununda Hamza, uşak tipinden yazarın kalem kuvveti sayesinde güçlü bir karakter seviyesine çıkar. Yazar, Hamza'nın şahsında, onun temsil ettiği uşak tipini ve onun hayatını etraflı bir şekilde ortaya koyar. Yazarın Molière'in *Les Fourberies de Scapin* (*Scapin'in Dolapları*) isimli eserinden uyarladığı *Ayyar Hamza* eserindeki Hamza karakteri, eserin aslındaki Scapin'den daha güçlü bir karakter olarak tasvir edilir. Hamza'yı bu kadar güçlü kılan ise onun, duygularını, düşüncelerini, dile getirirken jest ve mimiklerini yaparken ortaya koyduğu tabiilik, yaşanabilirlik ve yerliliktir. Yazarın oyuncu kadrosunda yer verdiği yaşça büyük ve kâmil insanlar hadiselerin mutlu sonla bitmesine katkıda bulunurlar. Letâfet'te Muhsin Efendi'nin amcası gibi. Bazen de *Ayyar Hamza*'daki Zuhuri ve Muhterem Efendiler gibi kendilerini her şeyi bilen bir şahsiyet olarak gösterirler. Yazar bu ikinci grup yaşlıların hâllerini ironik bir şekilde tenkit eder.

Âli Bey'in *Letâfet* oyunu, şahıs kadrosu bakımından devrine göre çok önemli yenilikler içerir. Birinci solist olan Naile'yi cemiyet içerisinde avamda yer alan çingenelerden seçmesi, İstanbul'daki ayvazlar, bostancılar, kâhyalar, uşaklar, hizmetli kızlar gibi her kesimden insanı oyununa dâhil etmesi, önemli yeniliklerdir. Ayrıca yazar hiçbir şahsı idealleştirmez. Onları seyircinin takdirine tabii hâlleriyle

sunar. Bazı araştırmacıların kişileri sayıları veya sosyal durumları bakımından[493] ele aldıkları göz önünde bulundurulduğunda her iki kategori açısından şahıs kadrosu en kalabalık oyun, şüphesiz *Letâfet*'tir.

Âli Bey'in oyunlarında "*can sıkıcı*" lar olarak öne çıkan ve bu tür insanların özelliklerinin tamamını kendilerinde toplayan *Geveze Berber*'deki Berber Hamdi ile *Misafiri İstiskal*'deki Abdi Bey, Türk tiyatro tarihinde isimlerinden sıkça söz edilen iki önemli karakterdir.

Yazarın Müslüman Türk şahısları yaratırken dikkat ettiği ayrıntılar, aynı zamanda cemiyet değerlerinin tezâhürü mahiyetindedir. Türk insanındaki, herkesin imdadına yetişmeye çalışma, yardımsever, alicenap, şefkatli, cesur olma hadiseler karşısında çabuk tavır alabilme, samimi olma özetle her halükârda insancıl kalabilme, onun belirgin özellikleridir. Yazar şahıs kadrosu tercihinde fertten cemiyete giden bir istikamet takip eder, seçtiği kişiler cemiyetin aynası durumundadır.

Olay Örgüsü

Tanzimat yıllarında başta edebiyat olmak üzere birçok alanda Batı'ya açılan Türkiye'de Batı denilince öncelikle bilinen Fransız kültür ve medeniyeti, Türk münevverleri tarafından yeni keşfedilmiş bir âlem gibi algılanır. Âli Bey, Türk tiyatro edebiyatında Fransız tiyatrosunu en iyi tanıyan birkaç edebiyatçıdan biri olarak gösterilir. O yıllarda Fransa'daki tiyatro anlayışını Metin And şöyle anlatır:

> *Fransa'da XIX. Yüzyılda kısa oyunlar yaygındı. Bu bakımdan daha çok klâsik komedyada yapılabilecek dolantı veya durum komedyası, töreler komedyası, karakter (veya ıra) komedyası ayrımından kaçındık. Bu komedya türlerinin her birinin kendine özgü öğeleri bir komedya içinde, birisi önemli kalmakla birlikte, karıştırılıyordu. Fransa'da da yüzyılın ilk yarısında çok hafif komedyalarda, vodvillerde para, politika,*

[493] Yüksel Topaloğlu, age., s.163.

aile ve evlilik üzerine çağdaş töreleri sergileyen ama gene de dolantı veya durum öğeleri baskın olan bol örneklere rastlıyoruz.

Bu dönemin komedyalarında bir ölçüde güldürü yoluyla çağdaş kusurların, olumsuz eğilimleri, aşırılıkların eleştirisi yapılmıştır."[494]

Âli Bey'in eserleri, Türkiye'deki Molière ekolünün öncüleri hattâ teknik anlamda en iyileri olarak gösterilir. Bu konuda İnci Enginün'ün görüşleri şöyledir:

"Ahmet Vefik Paşa, Şinasi'nin tiyatro konusundaki görüşlerini benimsediğini Molière'in çeviri ve uygulamalarıyla göstermiştir. Seyirlik sanatlarla öteki halk edebiyatı ürünleri arasında büyük bir yakınlık bulunmaktadır. Ancak Türk tiyatrosu komediye dayanır. Halk edebiyatı hikâyeleri tiyatroda mutlu sona çevrilmiştir. Trajedi yabancı bir türdür. Ali Haydar'ın (1836-1922) başarısız denemeleri tutmamıştır. Tiyatroda Şinasi'nin takipçileri olan Teodor Kasap (1835-1905), Mehmet Şemsettin (1849-1900?) onun kadar iyi değildirler. Direktör Âli Bey (1844-1899) Şinasi ile kısmen kıyaslanabilir. Onun ünlü takipçilerinden Musahipzade Celal (1870-1959) sıkı sıkıya Orta Oyununa bağlı kalmıştır."[495]

Türk tiyatro sahnelerinde kendine yer bulan çoğu komedya, evvelâ yabancı kumpanyalarda oynanır. Sonra halkın ilgisi dikkate alınarak çeviri ve uyarlama yoluyla Türk tiyatrosuna kazandırılır. Bu uyarlamaların çoğu telif olanlardan ayırt edilemeyecek derecede sevilip takdir görmüştür. Bunun yegâne sebebi ise Âli Bey gibi yetkin sanatkârlar tarafından Türk insanının duygu ve düşüncelerine, diline, davranışına, yaşayışına uygun bir şekilde uyarlanmasıdır.

Yazar, oyunlarında olaya dayalı metinlerde kullanılan klâsik plânı uygular; serim, (çoğu zaman birden fazla çatışma) düğüm ve çözüm… Tanpınar, yazarın

---

[494] Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*…, s.321.

[495] İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları 2 (Yeni Fikirlerin Yansıma Alanı Olarak Edebiyat),* I. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2012, s.17.

oyunlarında uyguladığı plânı asırdaşlarıyla mukayese eder ve özellikle yerli komediler yazdığını belirterek konuyla ilgili şöyle bir açıklamada bulunur:

> *"Yalnız dört kişi, Moliére adapteleriyle Ahmet Vefik Paşa, onun açtığı yolda yürümekle beraber, dramatik sahaları da yoklayan yerli komediler yazan Direktör Ali Bey…"*[496]

Yazarın, *Ayyar Hamza* gibi asıl eserden daha başarılı uyarlaması başta olmak üzere Türk tiyatrosuna azımsanmayacak derecede emeği ve katkısı olmuştur. Âli Bey ile beraber Tanzimat döneminin diğer yazarları da yeni Türk edebiyatını sağlam temeller üzerine inşa etme amacını gütmüşlerdir. Ancak, bazı araştırmacılar bu hususta farklı görüş ortaya koymuşlardır. Esen Çamurdan, Tanzimat dönemi yazarlarını basit taklitçiler olarak görüp şu ifadeleri kullanır:

> *"Tanzimat döneminde tiyatro, ona gereksinim duyulmadan, olduğu gibi Batı'dan alınarak halka sunulmuştur. Amaç da doğrusu bir sahne sanatı değil, okuma yazma bilmeyen halkı eğitmek için kullanılan en kestirme ve dolaysız bir araç olarak yararlanmaktır tiyatrodan. Üstelik dönemin anlayışına göre zararsız eğlencelerin en iyisidir, hem eğlenceye hem de ahlâka hizmet eder. Esaslı bir düşünce hazırlığı olmadan, ikinci el çeviri ve özetlerden edinilen bilgilerle, taşımacılıkta, öykünmeyle, özümsenmeden yani 'kendinin kılmadan' yapıntı bir dünya yaratılır sahnelerde. Öte yandan yazarların, gerek metin yazımında gerekse sahne dili kullanımında hiçbir tiyatro öğesini, bilerek ya da bilmeyerek, göz önüne almamış olmaları da tiyatro türünün yalnızca bir biçim, kalıp olarak seçildiğini gösterir."*[497]

Âli Bey'in oyunlarının genel itibariyle çok karmaşık olmayıp basit komedyalar olduğunu ileri süren Rauf Mutluay konuyla alâkalı şu ifadelerde bulunur:

---

[496]Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*…, s.280.
[497]Esen Çamurdan, *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*, Habitus Yayıncılık, İstanbul 2015, s.9.

"Yazdığı komedyalar tamamen batılı tarzda kuruluşa sahiptir. Sosyal meselelere dokunmaz. Basit karakter komedisidir ki bu tarzın Türk tiyatrosundaki ilk örnekleridir."[498]

Yazarın oyunlarındaki olay örgüsünü Enver Töre de Mutluay'a yakın bir şekilde değerlendirerek şu görüşleri dile getirir:

"Şinasi, piyesinin kurgusunda kaynak olarak gelenekli tiyatromuzun tipik ve teknik unsurlarını kullanır ve Avrupaî tiyatronun yazım tekniği içerisinde mesajlarını açıktan vererek sonuca gider. Şinasi'nin yolundan devam eden Direktör Ali Bey, Kokona Yatıyor ve Geveze Berber'de; Teodor Kasap, İşkilli Memo ve Pinti Hâmid'de; Feraizcizade Mehmet Şâkir, İnatçı yahut Çöpçatan' da hep Batılı bir teknikle basit karakter komedileri kaleme alırlarken; diğer taraftan toplumu rahatsız eden kişilik bozukluklarını belirler ve alaya alırlar."[499]

Yazar, oyunlarını kurguladığı plânının serim bölümünde öncelikle olayın akışıyla ilgili tanıtıcı mahiyette bilgiler verir. Okurun / seyircinin kafasında, oyundaki çatışmalar ve düğümlerle ilgili sorular ve merak oluşturur. Âli Bey, oyunlarında konudan ziyade anlatımı önemser. Oyunlardaki çatışma ve düğümleri de hareketten ziyade sözün gücüyle kurgular. Onun *Ayyar Hamza, Letâfet* ile *Gavo, Minar ve Şürekâsı* oyunları kurgularında birden fazla çatışma ve düğümü barındırırken; *Çıngırak, Kokona Yatıyor, Geveze Berber, Misafiri İstiskal* oyunları basit birkaç düğüm ve çatışma üzerine kurgulanır. İkinci kategorideki oyunlarda düğümler ve çatışmalar, iç içe geçmiş denilebilecek tarzda tertip edilmiştir. Bundan dolayı şahıs kadrosunda çok kişi değil genellikle bir karakter ön plâna çıkar.

Oyunlar, hadiselerin cereyan edişi itibariyle bazen yeknesak özellik gösterir. Âli Bey, oyunlarında savaş, ölüm, yaşama ve yaşatma, kavga, yaralama gibi derin konulara ve bunların cereyan ediş ahengine girmez. Onun oyunlarında hem güldüren

---

[498] Rauf Mutluay, *50 Yılın Türk Edebiyatı…*, s.65.
[499] Enver Töre, *Türk Tiyatrosunun Kaynakları*, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4 /1-II Winter 2009, s.2209.

hem düşündüren bir sükûnet hâkimdir. Oyunlarda macera, gerginlik, asabiyet, aşırı heyecan gibi duygular fazla yer almaz. Yazar hayata olumlu bakan, gülmeyi, güldürmeyi bütün oyunlarının merkezinde tutan bir bakış açısına sahiptir. Bu sebepledir ki, yazar, içinde yaşadığı Türk cemiyetinin gülen ve gülünç olan yanlarını sahneye taşımaya muvaffak olmuştur denilebilir.

Âli Bey, oyunlarını klâsik tiyatronun komedi türünün bütün özelliklerine olmasa da büyük bir kısmına uygun şekilde kaleme alır. Bu yönüyle Şinasi, Ahmet Vefik Paşa ile benzer bir edebî anlayışa sahip olduğu söylenebilir. Yazar, Şinasi ve Namık Kemâl gibi iki büyük Türk tiyatro adamıyla akran olmasına rağmen, onlardan etkilenmeyip baştan itibaren "kendi" olmayı başarmış, kendine has bir tarz geliştirmiş ender kişilerdendir. Yazarın eserlerinde ve edebî kişiliğinde herhangi bir kesit, dönem yoktur.

Konuşma Örgüsü / Dil ve Anlatım

Âli Bey'i ve oyunlarını devrindeki tiyatro yazarlarından ve onların eserlerinden farklı kılan en mühim özellik zarif, ince, zekâ ve mizah özlü dilidir. Sanatçının dildeki bu müspet vasfı birçok araştırmacı tarafından zikredilir:

> *"1873 senelerine doğru Türk tiyatrosunda belli başlı iki yol belirmişti. Birincisi Şinasi'nin yoludur ki, Vefik Paşa, Teodor Kasap Ali Bey -Ali Bey'den gayrısı, dilde onun kadar titiz olmamakla beraber- az çok farklarla devam ederler"*[500]

Yazarın, halkın konuştuğu günlük dili, argolu ifadeleri, münevver kesimin çoğunun duymadığı veya farkında olmadığı mahallî tabirleri yakalayabilmesi onun dildeki kabiliyetini ortaya koyar. Yazarın oyunlarındaki halk söyleyişine bilhassa önem vermesini Ramazan Korkmaz da belirtir:

[500] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi…*, s.284.

''Âli Bey'in *dili, Ahmet Vefik Paşa'nın dili gibi sanatsız ve sadedir. Hatta A. Vefik Paşa'nın Çağatayca'yı hatırlatan söyleyişinden ayrılması ve halk söyleyişine gitmesiyle ondan daha başarılı sayılır.''*[501]

Âli Bey'in, *Letâfet* oyununda yazdığı mısralar, dörtlükler ve bentler dışında müstakil bir şiir kitabına sahip olduğuna dair herhangi bir bilgiye henüz ulaşılamamıştır. Ancak, yazarın özellikle *Lehçetü'l Hakâyık*'ta kelimelere ters anlamlar vermesi, onları türlü türlü cinas, mecaz, tevriye ve kinayelerle anlamlandırması, dil yönünden yüksek bir bilgi ve zevk sahibi olduğu herkesin malûmudur. Yazarın dili kullanmadaki zevk ve kabiliyeti oyunlarına da yansır. Onun oyunlarında hemen hiçbir sun'iliğe rastlanmaz, her karakter veya tip temsil ettiği muhitin canlı, kıvrak diliyle konuşur. Onun kişileri birilerini etkilemek için edebî ve sanatkârane kurulmuş uzun cümleler söyleme telâşına düşmez. Yazar, halk konuşmasını merkeze alan oyunlarının dilinde küçük dil oyunlarına, lâtifelere, deyimlere, atasözlerine, tekerlemelere, ikilemelere, sıfatlara jest ve mimiklerin de gücünden yararlanarak fazlasıyla yer verir. Oyun örgüsünün hemen her halkasında kopmadığı mahallî unsurlar, onun dilini samimi ve sevimli kılar.

Yazar, oyunun sahnelenmesi esnasında aksiyonu etkin ve güçlü tutmak için diyaloglarda dilde var olan anlam ve şekil zenginliğinden faydalanarak hazır cevaplılığa, söz oyunlarına, tezatlara, tarizlere fazlaca yer verir. Çok istisnaî durumlarda ise bazı karakterlerin ağzından hayatı, cemiyeti ve hadiseleri sorgulayan, açıklayan ağırbaşlı ciddi felsefî düşüncelere yönelir. Bunu yaparken de anlatımdaki canlılığı, hareketi, akıcılığı kesecek ve etkileyecek bir üsluptan kaçınır.

Âli Bey, Tanzimat dönemi aydınlarınca dillendirilen "dilde sadeleşme" amacını, sadece amaç olarak değil gerçek anlamda da eserlerine yansıtmış veya yansıtabilmiş yegâne sanatkârdır denilebilir.

---

[501] Ramazan Korkmaz (Editör), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000,* Grafiker Yayıncılık, 4. Baskı, Ankara-2007, s.66.

Onun oyunlarının, yazıldığı süreden şimdiye dek bir buçuk asra yakın zaman geçse de özellikle dil özelliği bakımından günümüzde sahnelenme açısından herhangi bir külfet teşkil etmeyeceği gibi, dil zevki ve zenginliği yönünden de intibak sorunu yaşanmayacak derecede tazeliğini koruduğunu söylemek mümkündür.[502]

3.3.2. Mizahçı Kişiliği

Âli Bey, seyahat (günlük), tercüme, mizahî hikâye gibi muhtelif türlerde eserler kaleme alır; ancak onun adı Türk edebiyat tarihinde genellikle tiyatro ve mizah yazarlığı ile zikredilmektedir. Mizahî bakış açısı, bazı durumlarda yazmayla da mahdut kalmaz, kişi hayatının her safhasında ikinci bir ben olarak varlığını hissettirir.

Ago Paşa gibi bir sembolle cemiyeti panoramik bir bakış açısıyla gözlemleyen ve Şeftali Bahçeleri gibi realist bir eserle sosyal bir sahaya inip bütün yaraları vücudunda hisseden bir hasta dikkatiyle kalemini kullanan Refik Halit Karay, mizahla ve Âli Bey'le kesişen duygu ve ifade beraberliğini bir hatırasıyla şöyle yâd eder:

> *"Mizahî yazı yazmak nereden de aklıma gelmişti? Bu, bir hikâyedir.*
>
> *Galatasaray'ın gece yatısı talebesinden olduğum için sıkıntıdan kendimi edebiyata vermiştim; hem okur; hem yazardım. Amma ciddî şeyler okur, ağır başlı yazılar yazardım. Edebiyatta mizah, o zaman yer tutmamıştı; "inşa" kitabı mizah bahsinde "şathıyyat" dan şiddetle "mücânebet" tavsiye ediyordu. Hoş, böyle bir tavsiyeye hacet ne? Biz "Edebiyatı Cedide"nin ohlarına, ahlarına, "heyhat" ve "efsus!" larına ağız uydurmuş, inim inim inliyor, züppe birer "mecnun" gibi upuzun saçlarımızı önümüze döküp iç çekiyor, ağlıyor; cüce Ferhat'lar misali kuru kafamıza kalemimizin küsküsünü vurup of çekiyorduk.*

[502] "Âli Bey" (Madde Yazarı: Selim Nüzhet Gerçek - Server İskit), *Aylık Ansiklopedi*, Editör: Server İskit, Cilt 1, İstanbul 1945, s.294,

Bu nale ve efgân sırasında, neredense elime yırtık pırtık bir risale geçti; tatsız, tuzsuz yazılarla dolu idi; acele acele sayfalarını çeviriyordum, birden, bir makaleye saplanıp kaldım. Avrupa'da yapılan zarif, minimini, cici, nikel anahtarlarla bizim yerli, iri, hantal, demirden ve kapkara anahtarların bir hoş mukayesesi… Altındaki imza; Düyunu Umumiye Direktörü Âli:

İşte bana ilk mizah zevkini veren ve bir mizah edebiyatı olduğunu öğreten yazı budur.

Diyebilirim ki Âli Bey'in anahtarları benim dimağımda, kapalı bir hücreyi açtı; başımın karanlık bir köşesine ışık ve hararet saldı; mizah tohumunun filizlenmesine sebep oldu, fakat pek çabuk ve pek kolay değil."[503]

Necmettin Hacıeminoğlu, Ziya Paşa ile Âli Bey'in hiciv anlayışını mukayese ederek Âli Bey'in Türk mizah edebiyatına getirdiği yeniliği ve onun Türk mizahındaki yerini belirler:

"*İkisi arasında ufak bir mukayese yapmak gerekirse denilebilir ki Ziya Paşa hem Zafername'sinde hem de Şerh'inde daha çok ferdî ve şahsî meseleleri, Âli Bey ise daha çok içtimâî aksaklıkları ve beşerî zaafları ele almış, onları hicvetmiştir."*[504]

Selim Nüzhet Gerçek, çok iddialı bir ifadeyle Âli Bey'in mizah edebiyatımızın "pir"i olduğunu ileri sürerek yazısında şu ifadelere yer verir:

"Âli Bey, Fransız edebiyatından ilk istifade eden ve ilk sahne eserlerimizi yazan muharrirlerimizin başında gelir. O, aynı zamanda mizâh edebiyatımızın da piri sayılır; "Diyojen" adlı mizâh gazetesindeki (bu gazeteden ilerideki sayılarımızdan birinde bahsedeceğiz) yazıları nev'inin ilkleri ve en iyileridir. Meşhur Diyojen'e isnat edilen bir fikri;

---

[503] Hilmi Yücebaş, "İstibdat Bahsinde Bir Hâtıra", *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi,* 3. Baskı, Milliyet Yayınları, İstanbul 1976, s.59-60.

[504] Âli Bey, *Lehçet'ül Hakaayık & Seyyâreler – Külliyat II,* Haz: Necmettin Hacıeminoğlu, *age*., s.7.

gölge etme başka ihsan istemem mısraı ile pek güzel ifâde etmiş ve bizde darbımesel gibi kalmıştır."[505]

12 Kasım 1286 (24 Kasım 1870) tarihinden itibaren Teodor Kasap tarafından çıkarılan *Diyojen* gazetesinin en önemli muharrirlerinden biri Âli Bey'dir. *Diyojen*'in yayın hayatına başlama süreci ve Âli Bey'in bu süreçteki yeri şöyle izah edilir:

"Teodor Kasap çıkardığı diğer gazetelerde olduğu gibi Diyojen için Türkçeyi en iyi yazan muharrirler temin etmiştir. İlk muharriri Ayyar Hamza'nın mütercimi Âli Bey'dir. Âli Beyden başka Tevfik (Ebüzziya) ile Namık Kemal de Diyojen'in muharrirliğinde bulunmuşlardır. Fakat gazetede hiçbirinin imzası yoktur."[506]

Yazarın, tamamını mizahî unsurlarla kaleme aldığı *Lehçetü'l Hakâyık* ve *Seyyareler* isimli iki eserinin dışında gazetelerde neşredilen küçük anekdot ve makaleler şeklinde de birçok yazısı mevcuttur. Gazetelerdeki bu yazılarda bazen hiç isim kullanılmadığı, bazen de açık isim yerine "Bir Zat" müstear adını kullanmayı tercih ettiği görülmektedir. Ayrıca *Diyojen* gazetesinde yazarın eserleri, okuyucuya "*Bir Zatın eseri hammesi olan (Ayyar Hamza) ..."* şeklinde satış ilânlarıyla duyurulur. Tespit edebildiğimiz kadarıyla bu yazıların künyeleri şu şekildedir:

Diyojen Gazetesinde:

1. Âli Bey (Bir Zat Tarafından Gönderilmiştir), "Terakkiyi Taklit Edelim" *Diyojen,* Sayı 1, İstanbul 12 Teşrinisani 1286 (24 Kasım 1870), s.3-4.
2. Âli Bey (Bir Zat Tarafından Gönderilmiştir), "Manzume Gazetesini Okudunuz mu" *Diyojen,* Sayı 4, İstanbul 2 Kânunuevvel 1286 (1 Aralık 1870), s.2-4.
3. Âli Bey (Bir Zat Tarafından Gönderilen Varakadan Hülasa Edilmiştir), "Kıraathanede" *Diyojen,* Sayı 6, İstanbul 28 Kânunusani 1286 (9 Şubat 1871), s.3-4.

---

[505] Server İskit, "Âli Bey", *Aylık Ansiklopedi, (Madde Yazarı:* Selim Nüzhet Gerçek *)* Cilt 1, İstanbul 1 Mayıs 1944- 30 Nisan 1945, s.294.

[506] Server İskit, "Diyojen", *Aylık Ansiklopedi,* Cilt 1, İstanbul 1 Mayıs 1944 - 30 Nisan 1945, s.339.

4. Âli Bey (Bir Zat Tarafından Gelen Varakadır), *Diyojen,* Sayı 11, İstanbul 28 Kânunusani 1286 (9 Şubat 1871), s.3-4.
5. "Bir Varaka", *Diyojen,* Sayı 16, İstanbul 27 Nisan 1287 (9 Mayıs 1871), s.4**.**
6. Âli Bey (Bir Zat Tarafından Varakadır), "Bayat Düğün Yapacaklara Nasihatler" *Diyojen,* Sayı 22, İstanbul 29 Mayıs 1287 (10 Haziran 1871), s.1.
7. Âli Bey (Bir Zat Tarafından Varakadır), "Hayırlı Dua" *Diyojen,* Sayı 23+1, İstanbul 5 Haziran 1287 (17 Haziran 1871), s.4.
8. Âli Bey (Bir Zat Tarafından Varakadır), *Diyojen,* Sayı 25, İstanbul 9 Haziran 1287 (21 Haziran 1871), s.2.
9. Zirdeki Sualler, Bir Zat Tarafından Vürûd Etmiş Olmakla Tarafımızdan Verilen Cevap, *Diyojen,* Sayı 31, İstanbul 29 Haziran 1287 (11 Temmuz 1871), s.4.
10. Bir Zat Tarafından Vürûd Eden Varakadan Hülâsa, *Diyojen,* Sayı 33, İstanbul 6 Temmuz 1287 (18 Temmuz 1871), s.3.
11. Bir Zat Tarafından Vürûd Eden Varakadan Hülâsa, *Diyojen,* Sayı 146, İstanbul 6 Teşrinievvel 1288 (18 Ekim 1872), s.2.

Hayâl Gazetesinde:

1. İki Zat Beyninde Muhavere Unvanlı, Bir Zat Tarafından Mevrûd Eden Varakadır, *Hayâl,* Sayı 228, İstanbul 2 Kânunuevvel 1291 (14 Aralık 1875), s.3.
2. Muteber Bir Zat Tarafından Aldığımız Mektubun Aynen Suretidir, *Hayâl,* Sayı 256, İstanbul 3 Haziran 1292 (15 Haziran 1876), s.2.

3.3.3. Mütercimliği

Âli Bey, henüz on dört yaşındayken stajyer memur olarak Mektûbî-i Sadr-ı Âli Odası'nda [507] çalışmaya başlar. Çalışma hayatına henüz çok genç yaşta adım atan ve

[507] Mektûbî-i Sadr-ı Âli (مكتوبي صدر عالي): [İda.] Sadrazam mektupçusu yerinde kullanılır bir tâbirdir. Vazifesi Sadaret makamından yazılan yazıların yazılmasını temin etmekti. Yazılardan mühim olanlarını kendisi yazar, kalemdeki kâtipler tarafından yazılanları da tashih ederdi. Devlet

bu denli önemli bir müessesede kendine yer bulan yazarın, en önemli vasfı, şüphesiz, çok iyi derecede Fransızca bilmesidir. Mesaiye başladığı müessesenin amirlerinin devlet ricalinden olması ise orada çalışan veya çalışabilecek şahısların, her türlü mesuliyet duygusuna ve üstün vasıflara sahip olmalarını gerektirir.

Önemli bir müessesede özellikle yabancı dilini kullanarak çalışacak olması, yazarın gelecekteki iş hayatında mühim mevki ve makamlara yükselebileceğine, dil anlamında ise önemli tercümeler yapabileceğine bir işaret olarak değerlendirilebilir.

Âli Bey, bir yandan iş hayatına devam ederken diğer yandan da Gedikpaşa'da Güllü Agop tarafından açılan ve işletilen Osmanlı Tiyatrosu'na gider. Güllü Agop'un yeterli sayıda ve nitelikte sahneleyebilecek oyun konusunda sıkıntılar çekmesi, tiyatronun müdavimlerinden olan Âli Bey'in öncelikle tercüme ve uyarlamalarla sonra ise telif eserlerle bu boşluğu doldurmayı amaçlamasına vesile olur. Konuyla ilgili olarak Tanpınar'ın görüşleri şöyledir:

> *"... Güllü Agop tarafından Gedikpaşa'da Tiyatro-yı Osmânî adlı bir sahne kurulur; 1870-1871 Ramazanında Türkçe olarak tercüme, telif, opera, operet, trajedi, komedi, hülâsa oldukça zengin bir repertuvarla işe başlar. Bu repertuvarı hazırlayanlar içinde Âli Bey ile Vefik Paşa'nın bulunduğunu biliyoruz."*[508]

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yanısıra Refik Ahmet Altınay da benzer açıklamalarda bulunur:

> *"0smanlı tiyatrosu, diye şöhret bulan Gedikpaşa tiyatrosunda ilk zamanlarda bilhassa tercüme eserler oynanıyordu. Telif eser, nadirdi. Gazetecilik, devlet memurluğu, Düyûnu Umumiye müdürlüğü etmiş olan Mehmet Ali Bey bu tiyatroya eser yetiştiren muharrirlerin başındadır."*[509]

---

ricalindendi. Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* II. Cilt…, s.466.

[508] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*…, s.282.

[509] Refik Ahmet Altınay, *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu,* I. Cilt, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1934, s.31.

Âli Bey'in tercümelerinin önemli bir kısmını söz konusu ihtiyaçtan dolayı tiyatro eserleri oluşturur. Bu tercümeler, konunun uzmanlarınca nitelik olarak takdir görür. Yazarın yapmış olduğu bütün tercümeler yayımlanmamıştır. Osmanlı Tiyatrosu'na ivedilikle eser yetiştirebilmek amacıyla yazarın Fransızca aslından tercüme ettiği birçok eseri yayımlatmadığı veya yayımlatamadığı, çoğunun müsvedde olarak kaldığı kanaatindeyiz. Yazara ait tercüme veya uyarlama bazı eserlerin varlığından bahseden araştırmacılar vardır. Niyazi Akı, böyle bir eseri kaydeder: *"Carlo Goldoni'den 1864 ile 1883 arasında sekiz eser tanıyoruz: "... Âli Bey'in adapte ettiği Hürmüz Beyin Boşboğazlığı (Sior Todero Brontolon)."*[510]

Âli Bey, başta tiyatro olmak üzere hikâye, roman tercümeleriyle de Türk edebiyatına önemli katkılarda bulunmuş bir sanatkârdır. Yazarın Fransızcayı çok iyi derecede bilmesi sayesinde tercüme veya uyarlama olan eserlerde asıl eserdeki sanat özelliklerinin kaybolmamasına, hattâ *Ayyar Hamza*'da olduğu gibi eseri daha ileri bir estetik merhaleye götürmesine vesile olmuştur.

3.3.4. Günlük (Gezi) Yazarlığı

a. Seyahat Jurnali

Âli Bey, eserine mukaddime babında birkaç cümle ile başlar. Bu küçük mukaddimede yazar, içerik olarak, Irak gibi uzak memleketlerin ve Hindistan'ın bazı şehirlerinin "*hikâye-i meşhudat"* ve *"meçhul ahval ve âdât"* ları ile ilgili toplu bir fikir vermeyi amaçlar. Diğer memleketlerle ilgili olarak ise yolculuğu esnasında sadece "*panorama*" bakışıyla birkaç cümlelik kısa bilgiler içeren fikir beyan edeceğini belirtir.

Her eser, şüphesiz yaratıcısının ilmî, fikrî, sosyal olarak mevzu ve kavramları algılayabilme yetisi ölçüsünde vücut bulur. Yazarın sezgilerinin kuvveti, şuuraltındaki beninin zenginliği nispetindedir ve bunu karakter olarak eserine katar. Âli Bey, İstanbullu bir yazar, münevver ve devlet adamı olarak çıktığı yolculuğunda, mevzuya ve olaylara sadece "İstanbullu" gözüyle bakmaz. Çünkü o çok küçük

[510] Niyazi Akı, *age.,* s.36.

yaşlarda Fransızca öğrenmiş, Batı'dan değişik türlerde tercümeler yapmış, aynı zamanda görevleri gereği Avrupa'da da bulunmuştur. Bu açıdan bakıldığında Âli Bey, hem Doğu'yu hem de Batı'yı tanıyan bir kişidir. Oysa Lâle Devri'nin meşhur sefiri Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, sağlam karakteri, engin devlet tecrübesi ve samimi bir vatanperver olmasına rağmen, o dünya hakkında bilgisi olmadan Batı'yı müşahede eder. Derinliği olmayan Paris gözlemleri, İstanbul lehine hükümler içerir:

> **"***Paris şehri aslında İstanbul kadar yoktur. Lakin binalar üçer, dörder kat olup yedi kat yapılmış evleri pek çoktur. Her katında bir aile çoluk çocuğuyla oturur. Sokaklarında çok kalabalık görünür zira avratlar sokaklarda ev ev gezerler asla evlerinde oturmazlar. Erkeklerle kadınlar bir arada olduklarından şehrin içi ziyade kalabalık görünür. Dükkânlarda oturup, alışveriş edip, pazarlık eden avratlardır ve dükkânlar emsalsiz ve görülmemiş şeylerle tıklım tıklım doludur. İstanbul'u göz önünde bulundurmazsak benzersiz bir şehirdir."*[511]

Âli Bey'in dünyadaki var olan ilmî ve fennî realiteye vakıf olduğunu söylemek mümkündür. Hindistan'dan İstanbul'a deniz yolculuğu esnasında gemide bulunan dört yüzü aşkın İngiliz içerisinde sadece bir iki kişinin Fransızca bilmesini tuhaf karşılar. Âli Bey'in *Seyahat Jurnali*'nde Bağdat'ta küçük sanayiin çökmesiyle ilgili sebepleri sorgulamaması, Hindistan'daki sömürüden bahsetmemesi, Türk ülkesindeki kapitülasyonlar, siyasî nizamın işleyişi, askerî nizamın mevcut durumu ile ilgili bilgilere yer vermemesi İlber Ortaylı[512] gibi bazı araştırmacılar tarafından eleştirilmiş veya tuhaf karşılanmıştır.[513] Şemsettin Kutlu, Âli Bey'in eserinin edebî kaygı, siyasî ve politik analizlerden uzak olmakla birlikte güçlü bir eser olduğuna dikkat çeker:

> *"Seyahat Jurnali, yazarın İstanbul'dan Hindistan'a kadar uzanan üç yıllık bir gezinin canlı ve hareketli notlarıdır. Âli Bey'in, herhangi bir sanat kaygısından uzak ve rahat bir dille kaleme aldığı bu eser gözlem ve tasvir yönünden, çok iddiasız, fakat gerçekten güçlüdür. Yazar pek*

[511] Beynun Akyavaş, *age.*, s.44-45.
[512] İlber Ortaylı, *agm.*, s.271-277.
[513] Cahit Kayra, *age.*, s.104.

basit görünen, ama biraz dikkatle bakılınca altında sayısız incelikler bulunan çeşitli çevre ve insan problemlerine bu eserinde vakit vakit kuvvetle parmak basmıştır. Öte yandan yüz yıl önceki Osmanlı ülkesinin belli bir kesiminin şehir, köy ve kasabalarının, buralardaki sosyal ve ekonomik düzeni, ahlâk ve âdetleri önümüze seren «Seyahat Jurnali» belgesel bir nitelik de taşımaktadır ve eğlendirici olduğu kadar eğiticidir de. Âli Bey'in mizah kabiliyeti ve olayların gülünç yönlerini yakalamaktaki ustalığı bu kitabında da göze çarpar."[514]

O devirde özellikle devlet görevlileri tarafından kaleme alınan eserlerde başta hükümdar olmak üzere devlet ricaline methiyeler düzüldüğü halde, Âli Bey, eserinde içteki veya dıştaki siyasî yapılar ve kişilerle ilgili herhangi bir fikre ve yoruma yer vermez.

Âli Bey'in eserini vücuda getirirken bir gazeteci merakıyla her şeyi ince ayrıntısına kadar irdeleme ve bir sosyolog hassasiyetiyle konu ve olayların arka plânlarını ortaya koyabilme çabasında olduğunu söylemek mümkündür. Yazar, *Seyahat Jurnali*'nde kalemiyle okuyucunun muhayyilesinde canlı ve göze hitap eden bir panorama canlandırırken, aynı zamanda realist bir tavır ortaya koyar. *Seyahat Jurnali*'nde yazar başta Bağdat ve Hindistan olmak üzere insanların iktisadî durumlarını, geçim mücadelelerini; ağa, muhtar, din adamı gibi yerel güç odaklarını ve bu kişilerin halkın duygularını, inançlarını suiistimal edişlerini; akla mantığa uymayan batıl inançları, örf-âdet, gelenek ve görenekleri; tarihî hüviyete sahip eski şehirlerin harap ve unutulmuş hâllerini, yokluk ve çaresizlik içinde yaşayan insanların, inançları gereği vücuda getirdikleri şaheser addolunacak mahiyetteki dinî yapıları ve daha birçok konuyu bir ressam hüneriyle gözler önüne sermiştir. *Seyahat Jurnali*'ni okuyan okuyucunun muhayyilesinde Bağdat ve Hindistan ile ilgili eserin yazıldığı dönemi ihtiva eden, özellikle manevî/soyut kültür mirası unsurlar hakkında güçlü fikirler oluşacağını söylemek mümkündür.

---

[514] Âli Bey, *Lehçetü'l Hakâyık (Hakikatlerin Dili)*…, s.9.

b. Küçük Bir Seyahat

Âli Bey'in *Küçük Bir Seyahat* adlı eserinde insan ve yerleşim yeri yoğunluğundan ziyade tabiat unsurları daha ön plândadır. Bir seyahat eserinde okuyucunun dikkatini celbeden öncelikli hususlar, insan ve insanın kendi türüyle ve tabiatla münasebetleridir. Yazarın edebî kişiliği göz önüne alınarak ve kapsamlı bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde onu farklı kılan en önemli unsurun mizahî kabiliyeti olduğunu söylemek mümkündür. Birçok edebî türde olduğu gibi mizahın asıl malzemesi, insanın insanla olan münasebetleridir. *Küçük Bir Seyahat*'te asıl unsur olan insanın azlığı, Âli Bey'in diğer eserlerindeki renkli anlatım ve muhtevayı bu eserinde zayıflatır. Ancak, eserde yer alan kahramanlardan birinin Ahmet Midhat Efendi olması, yine de okuyucunun ilgisini artırır.

Âli Bey'in diğer eserlerinde kullandığı mahallî söyleyişler, ayrıntılar *Küçük Bir Seyahat*'te pek görülmez. Yazarın bilinen edebî kişiliğine aykırı olarak, bu eserinde sanat yapma kaygısıyla hareket ettiğine şahit olunur. Bunda en önemli etkinin yazarın müşahede ettiği tabiat güzelliklerini bir panorama canlılığında ve gerçekliğinde okuyucuya sunma gayreti olduğu söylenilebilir.

Küçük Bir Seyahat'te yazarın diğer seyahat eseri olan *Seyahat Jurnali*'nde yer verdiği, insanların hayat tarzı, örf, âdet, inanç, içtimaî ve ferdî zihniyet yapısı gibi kültürel farklılıklara rastlanmaz. Bunun öncelikli sebebi ise seyahat mahallerinin İstanbul'un sahip olduğu kültürel kıymetler dairesi içinde yer almasıdır. Bir diğer sebebi ise yazarın seyahatinde insandan çok tabiatla ilgilenmesi, insandan çok, tabiatı merkeze alması olabilir.

3.3.5. Âli Bey'in Döneminde Kendisinden Bahseden Yazılar

Âli Bey, 1846 yılında doğar. Baskısı yapılan ilk edebî eserini ise 1870'li yıllarda vücuda getirir. 1840 yılında dünyaya gelip şiir, roman, tiyatro, eleştiri, gazete gibi birçok türde eser veren Tanzimat dönemi sanat ve fikir adamı, "Vatan Şairi" Namık Kemâl ile yolları erken yaşlarda kesişir. Özellikle Güllü Agop' un kurduğu oyuncu kadrosuyla teşekkül ettirdiği Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'na

oyun yazmak, oynanacak oyunları denetlemek başta olmak üzere tiyatroyla ilgili çeşitli iş ve görevleri ifa etmek için oluşturulan heyette her ikisi de yer alır. Namık Kemal "*Mukaddime-i Celâl*" de, Âli Bey'in de içinde bulunduğu heyetle ilgili şu kısa bilgiyi verir:

> *"Sonraları yani bundan takrîben beş sene mukaddem bazı ashâb-ı kalem bir encümen yaparak tiyatromuz için eserler tertîbini deruhde eylediler ki bendeniz de liyakatsizliğimle beraber aralarında bulunmuştum."*[515]

Sözü edilen heyetin kuruluşu ve Osmanlı Tiyatrosu, Âli Bey'in edebî kişiliğinde, bilhassa tiyatroculuğunda çok önemli bir yere sahiptir. Sonraları bu tiyatroda oynanacak oyunları tespit etmek, oyun tedarik etmek; hattâ oyunculara başta dil olmak üzere oyunculuk dersi vermeyi de sağlayan bir edebî heyet oluşturulur. Bu heyette Nâfia Nazırı Raşit Paşa, Maarif Nezareti Mektupçusu Hâlet Bey, Düyûn-ı Umumiye Direktörü Âli Bey, Namık Kemal, Menâpirzâde Nuri Bey ve Güllü Agop vardır.[516]

Metin And, Âli Bey'in de üyesi olduğu heyetin kuruluş macerasına ve bu heyetin hangi faaliyetlerde bulunduğuna dair heyet içerisinde yer alan Nuri Bey'in hatırasını eserinde şu şekilde aktarır:

> *"Ankara'dan avdetimden sonra bir akşam Gedikpaşa tiyatrosuna gitmiştim. İsmi hatırımda değil, şive-i ifadesi gayet çirkin ve fakat meâli güzel bir oyun icra olunuyordu. Perde arasında oturduğum locaya tiyatronun direktörü Agop Efendi geldi. Oyunun tarz-ı ifadesindeki uygunsuzluk, meâlindeki letâfeti gidermiş olduğunu söyledim. Cevaben 'Evet o ciheti ben de teslim ederim. Müellif ve mütercem daha ne kadar hoş meâlli oyunlarım var ki ifadelerindeki sekamet cihetiyle icra ettiremiyorum. Bu hususu islâh benim elimden gelmez, ancak erbâb-ı kalemin himmetine muhtaçtır' dedi ve muttasıf olduğum aciz ve noksanı*

[515] Namık Kemal, *Mukaddime-î Celâl*, age., s.21-22.
[516] Kenan Akyüz, *age.*, s.56.

bilmediğinden her nedense benden muavenet de taleb eyledi. Bir kişinin bahusus benim gibi bu babda yarım kişi yerini bile tutmayan bir âcizin edeceği yardım hiç hükmünde kalacağını ve istediği surette müstelzim-i istifade olacak muavenet mücerred birkaç muktedir kalemin çalışmasından hâsıl olacağını beyan etmekte iken şimdi Maarif Nezaret-i celilesi mektupçusu olup o zaman mazul bulunan Halet Beyefendi locadan içeri girdi. Mebde-i bahse muttali olduktan sonra tiyatronun terakkiyat-ı edebiyesine hizmet eylemek için bir komite teşkil etmek fikrini meydana koydu. Bunun üzerine yine bir haylice düşünüldü. Nihayet Karantina başkâtibi Âli Beyefendinin, tiyatrosunun tesisi hususunda Agop Efendi'ye sahihen muavenet eylediği ve ma'raza çıkarılmaya şayan oyunların ise ekserisi onun eser-i kalemi bulunduğu cihetle bu tasavvurdan memnun olacağı ve Kemal Beyefendinin de o aralık Gelibolu'dan infisâli vuku bulup onun ise böyle şeylerden kaçmıyacağı dermiyan olunarak kendisi de dâhil olduğu halde beş kişiden mürekkeb bir komite teşkiline muvaffak olunacağını Agop Efendiye tebşir eyledi. Tıpkı tasavvurumuz gibi komite de vücuda geldi. Agop Efendiye bir sene zarfında peyderpey yüz yirmi fasıl oyun verilmeğe ve verilen her yeni fasla bedel icraya gayr-i salih olduğu komite nezdinde taayyün eden oyunların biri iptal edilmeğe karar verildi. Bu oyunun ne kadar meâl ve ifadesi iyi de olsa icra eden aktör ve aktrislerin güzel telaffuz edememeleri halâvetini külliyen zâil edeceği ve Osmanlı Tiyatrosu'nun aktör ve aktrisleri ise bu babda pek nakıs bulundukları cihetle Âli Bey mükellef olduğu telif ve tercüme hizmetlerinden fazla olarak komite tarafından telaffuz hocalığına da tayin olundu ve kısa bir müddet sonra mumâ-ileyhin bu hususta eser-i himmeti dahi görüldü. Bu komitenin teşkilinden maksadın hem halkı fesâd-ı ahlâkı müntic bir takım eğlencelerden çevirip oyun namıyla ibret dersleri vermek istidadını haiz bulunan tiyatroya alıştırmak hem de edebiyat-ı cedideye hizmet etmek olduğundan görülen lüzum üzerine merhum Raşit Paşa hazretlerinden komiteye riyasetini kabul buyurmaları istirham olundu. Mütevaffa-yı müşârünileyh hazretleri de

kabul buyurdular. Azadan her birimiz […] telif ve tercüme ve birtakım meâli güzel ifadesi fena eski oyunları islâh etme yolunda çalışmışlardır."[517]

Burada Nuri Bey'in de belirttiği gibi yapılan iş ve hizmetlerde Âli Bey'le beraber en çok Namık Kemâl'in emeği geçer. Namık Kemal, Abdülhak Hâmid ile mektuplaşır ve ona Âli Bey'den bahseder. Hâmid, Âli Bey'i kısmen tanıdığını söylediğinde Namık Kemal, onu ayıplayan şu sözleri söyler:

"Âli Bey'in Ayyar Hamza tercemesinden başka eserini görmediğin şâyân-ı teaccüptür. Diyojen'in evvelki muharriri o idi. Okumamak ve okuduktan sonra kâtibini tahkik etmemek, bu kadar edebiyat merâkıyle berâber sizin için nasıl kâbil olabildi?"[518]

Namık Kemâl'in Abdülhak Hâmid'e Magosa'dan yazdığı mektubunda Âli Bey ile ilgili kanaatlerini, bu mektupları dört cilt olarak yayımlayan Fevziye Abdullah Tansel, şu şekilde yorumlar:

"Hâmid'in Tanzimat devri edebiyatının mizah sahasında en muvaffakiyetli muharriri Âli Bey hakkında pek az bilgi sahibi oluşu, N. Kemal'i Magosa'da iken hayrete düşürmüştü. Çünkü Hâmid, N. Kemâl'e yolladığı mektupta, Âli Bey'in Ayyar Hamza adlı eserinden başkasını görmediğini yazmıştı; hâlbuki Âli Bey, N. Kemal'in yakın arkadaşlarındandır, bu arkadaşlığın, en az on seneye yakın bir mâzîsi vardır:

Ebüzziya Tevfik, (1866) 1283 Ramazan'ında, bilhassa Uzun Kahve'nin –ki sonradan Sarafim Kırâathânesi adıyle şöhret bulmuştur-, edebî bir toplantı yeri mâhiyetinde olduğunu yazarken, buraya gelenler arasında, N. Kemal ve Âli Bey'i de sayar.([19]Kahvehâneler, Mecmua-i Ebüzziya, nu. 130, 28 Muharrem 1330, s.47.) Bu kayıttan, N. Kemal'in

---

517 Metin And, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908…, s.119-121.

518 Fevziye Abdullah Tansel, Namık Kemal'in Hususi Mektupları I, İstanbul, Avrupa ve Magosa Mektupları, (Abdülhak Hamid'e CLXVII. Mektup, 21 Şubat 1876 - 25 muharrem 1293), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1967, s.419-426.

daha yirmi altı yaşında iken, Âli Bey'le münâsebeti anlaşılır. 1872'de ise, Diyojen gazetesinin, dâimî muharrirlerindendir. İşte Kemal, bu yüzden, Hâmid'i, onun eserlerini okumadığı için muâhaze eder; diğer taraftan okuduğu bir eserin muharriri hakkında bilgi edinmemesini, onun edebiyat meraklılığına uygun bulmaz."

Âli Bey, Türk tiyatrosunda oyun yazarlığı, oyun eleştirmenliği, oyunculara dönük sahne ve diksiyon çalışmalarıyla modern bir dramaturg olarak adlandırılabilir.[519] Yazarın bu sıfatı hak ettiğinin en kuvvetli teyidi ise devrindeki tiyatro faaliyetlerinin içinde bulunan sanat ve meslek erbabının fikir ve kanaatleridir.

Bu istikamette bakıldığında hatıraları önemi haiz kişilerden biri de ilk Türk tiyatro oyuncusu olan Ahmet Fehim Bey'dir. Ahmet Fehim Bey, Hafi Kadri Alpman tarafından yayımlanan hatıralarında yazarın oyun yazmaya nasıl karar verdiğine dair önemli bir hatırayı nakleder. Bu hatırayı, Âli Bey'in edebî kişiliğindeki dönüm noktalarından biri olarak da düşünmek mümkündür:

"Bu arada Güllü Agop, Türkçe oyun oynanmasını düşünür ve "Naum" tiyatrosunda İtalyan yazar Goldoni'nin "Don Gregoryo" piyesi ile bir perdelik "Odun Kılıç" komedisini oynatır...

Türk lisanı üzerine ilk piyes budur. Oyun gecesi, Avrupa görmüş, tiyatroya merakı ve vukufu olan Âli Bey de bulunmuş. Fakat tercümeyi bozuk bulmuş...

Güllü Agob'u locasına çağırarak demiş ki:

"Bu tarz iyi değil. Gelin biz size eserler hazırlayalım... Fakat temsilleri burada vermek doğru değildir... Çevre kozmopolit... Gedikpaşa'da Suliye Cambazhanesi'nde devam ederiz..."

Bu cambazhane, Sultan Mecid'in takdirine mazhar olmuş "Suliye", Sirme Kumpanyası için kerestesi Bahriye tarafından hediye edilerek inşa edilmiştir. Muattal olan bu "Çirkola" tiyatro haline sokulmuş ve Şemseddin Sami, Fehmi Şahap, Âli Beylerden bir edebî hey'et teşkil

[519] Aziz Çalışlar, age., s.176.

edilmiş. Nihayet temsillere, düzeltilmiş olan "Don Gregoryo" piyesiyle başlanmış. Burada Şemseddin Sami'nin "Seyid Yahya", "Besa" ve "Gave" eserleriyle, sonradan edebî hey'ete dâhil olan Namık Kemal'in "Vatan"ı, aynı zamanda büyük ve önemli Garp eserleri oynanmıştır."[520]

Teodor Kasap, ilk mizah gazetesi olan *Diyojen*'in hem sahibi hem de başyazarıdır. *Diyojen*'de Teodor Kasap ile beraber en eski yazar ise Âli Bey'dir. Her iki müellif, gazetede birlikte başlamış ve gazetenin yayın stratejisini, birlikte belirlemişlerdir. Teodor Kasap, birlikte çalıştığı Âli Bey ile ilgili olarak bazen kapsamlı değerlendirmeler içeren yazılar yazmıştır.[521]

Tanzimat dönemi fikir ve sanat adamlarının çoğu, aynı zamanda önemli mevkilerde görev yapmış şahsiyetlerdir. Bazı hâllerde ise devlet kademelerindeki başka şahıslar, bu kişileri kendilerine rakip görüp onları bertaraf etme yoluna girerler. Bu sebeple fikir ve icraatlarıyla cemiyetin birçok kesimini tesiri altına alan bu fikir ve sanat adamları, devlet idaresince takip edilmekte olup devletin o günkü politikasına aykırı herhangi fikir veya icraatlarında tevkif edilip cezaî uygulamalara maruz kalırlar.

Ebüzziya Tevfik, Tanzimat döneminin tiyatro ve matbuat âleminin önde gelen simalarındandır. Yazar, *İbret* gazetesindeki tiyatro ile ilgili bir yazıdan dolayı bazı suçlamalara maruz kalır. Suçlamaların konusunun Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nda oynanan bir tiyatro oyunu olması sebebiyle, bu tiyatrodan ve özellikle Âli Bey'den söz eder:

"Bir zamandan beri Güllü Agop adlı bir Ermeni ([522]), Gedikpaşa'daki eski bir sirk binasını bazı değişiklikler yaparak tiyatro haline getirmiş ve bütün oyuncuları Ermenilerden meydana gelme bir de kumpanya kurmuştu. Bu tiyatroda Türkçe oyunlar sahneye koyuyordu. Bu arada Âli Bey bazı ufak tefek komediler tercüme ediyor ve bir kısmını da

[520] Hafi Kadri Alpman, *age*., s.23-24.
[521] Teodor Kasap, *agy*., s.2.
[522] [(1)]Sonraları Müslüman olmuş, Yakup Efendi diye anılmıştır. Türk tiyatro tarihinde şerefli bir yeri bulunmaktadır. Ebüzziya Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, Haz: Şemsettin Kutlu…, s.492.

Fransızcadan alarak telif ediyor ([523]). Bunlar «Kokana Yatıyor», «Yarabbim Şükür Sofra Kuruldu» gibi eserlerdi. O tarihte Üsküdar mutasarrıflığı görevinde Tosun Paşa isminde bir adam vardı. Rahmetli Âli Bey, bu adamı sarakaya almak için Tosun Ağa» gibilerden komediler de hazırlardı. Yeri gelmişken söyleyelim: Türk tiyatrosuna büyük yardımı dokunmuş olan bu zat, zaman zaman provalara gidip, oyunculara oyunun hazırlanmasında bizzat yardım eder, özellikle Ermeni sanatçıların bozuk aksanlarını düzeltmeye çalışır, yani bir çeşit gönüllü, rejisörlük de yapardı.

Güllü Agop Efendi, bir ara —yine Âli Bey'in yardımı ile— Fuzulî'nin «Leylâ ile Mecnun» unu tiyatro haline getirmiş, eserin bazı bölümlerini oyunculara, asıl metinde olduğu gibi, okutmuştu. Doğuda zaten çok bilinen bu aşk hikâyesi geniş halk yığınları tarafından büyük bir rağbetle karşılanmıştı. Çünkü o tarihe kadar Zuhuri rezaletinden ([524]) başka oyun görmeyen İstanbul halkı için, tabiatıyla tiyatro meçhul bir şeydi. Yabancı dil bilmeyen bir kimse için o zamana kadar tiyatroyu hemen kimse bilip tanımıyordu. Bu bilinenler de Beyoğlu'ndaki bazı azınlıklarla yabancılara özgü bir imtiyaz niteliğindeydi. Evet, Beyoğlu'nda Hoca Naum Efendi'nin bir tiyatrosu ile bir de Fransızların tiyatrosu vardı. Bunlardan birisinde operalar, ötekinde dram ve komediler oynanıyordu. Oyunları çoğunlukla Avrupa'dan getirilen ünlü kumpanyalar sahneliyorlardı. Birincisine, Türk ve Müslümanlardan gidenler olursa, bunlar daha çok müzik dinlemek için gidiyorlardı. İkincisinden, bir şey anlayan pek olmadığı için buna gidenler hemen hemen yok gibiydi. Zira halk henüz tiyatroyu bir pandomimadan daha ileri görmüyordu ([525]).

---

[523] Bilindiği gibi telif etmek, yazmak anlamındadır. Eserin yazarı "Fransızcadan alarak telif ediyordu» derken adapte etmeyi kastediyor. Çünkü o zamanlar adapte kelimesi daha Türkçe tiyatro literatürüne girmemişti. Ebüzziya Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, Haz: Şemsettin Kutlu…, s.492.

[524] Yazar "Zuhurî rezaleti" ile Orta Oyununu kastediyor. Daha önceleri de görüldüğü üzere, Tevfik Bey'in Orta Oyununa karşı başından beri olumsuz bir bakışı bulunmaktadır. Ebüzziya Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, Haz: Şemsettin Kutlu…, s.493.

[525] Daha sonraları Hoca Naum tiyatrosu, eserlerden yabancı dil bilmeyen tiyatro severlerin de yararlanabilmesi için, özel bir usul uygulamıştı: Oynanacak eserlerin Türkçe birer özeti

İşte, Güllü Agop'un zekâsı ve çalışkanlığı sayesinde Türkçe tiyatro da oynanmaya başlanmış ve bunun için Türkçe eserler de kaleme alınmıştı.

Bundan daha önce Ermeniler kendi dillerinde pek çok tiyatro eserleri yazmışlar, bununla da yetinmeyerek Fransız edebiyatındaki klâsik tiyatroların hemen hepsini kendi dillerine aktarmışlardı. Öte yandan, bu eserleri temsil etmek üzere bir hayli aktör ve aktris —yani fâil ve fâile—([526]) yetiştirmişlerdi. İşte, Güllü Agop Efendi, sekiz on fâil ile yedi sekiz fâile geçerek yirmi kişiden meydana gelen bir tiyatro kumpanyası kurmuştu.

Gerçi, bu milletin kendisine özgü aksan özelliği yüzünden, tiyatro oyuncularının konuştukları Türkçeyi dinlemek son derece kulak tırmalayıcı bir şey oluyordu. Ama çalışma ile bunu belirli bir oranda düzeltmek mümkündü ve Âlî Bey, büyük çabalar göstererek, sanatçıların dilini epey âhenkli ve düzgün aksanlı bir biçime yöneltebilmişti."[527]

Ebüzziya Tevfik'in Âli Bey'e dair yazdıklarının, bir hatıra yazısından ziyade değerlendirme yazısı mahiyetinde olduğu görülmektedir.

---

hazırlanıyor, bir el ilânı büyüklüğünde basılıp kapıdan girerken isteyenlere biletle birlikte veriliyordu. Ebüzziya Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, Haz: Şemsettin Kutlu…, s.493.

[526] Yazar, erkek oyuncu yani aktörün karşılığı olarak "fâil", kadın oyuncu yani aktrisin karşılığı olarak "fâile"yi Türkçeye birer tiyatro terimi olarak sokmak istemiştir. O zamanın dil ve sanat anlayışına bir belge olmak üzere bu kelimeleri olduğu gibi aldık. Ebüzziya Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, Haz: Şemsettin Kutlu…, s.493..

[527] Ebüzziya Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, Haz: Şemsettin Kutlu, 1. Baskı, Hürriyet Gazetesi Yayınları, İstanbul 1973, s.492-494.

SONUÇ

Tanzimat, Türk milletinin ilmî, içtimaî, siyasî, iktisadî ve kültürel alanda birçok bileşeniyle yekvücut olarak başladığı ve günümüze kadar devam edecek olan sentez ve değişim sürecinin çıkış noktasıdır. On Sekizinci yüzyılın ilk çeyreğinden başlayarak bazen hızlı, bazen yavaş seyr eden, fakat geri dönüşü hiçbir dönemde düşünülmeyen bu cemiyet macerası; yenileşme, modernleşme, daha çok da Batılılaşma diye nitelendirilmiştir.

Fransız ve Rus ihtilâllerinden önce ve sonra başta fikrî ve siyasî olmak üzere birçok yönden cemiyetteki zihniyetin yeniden inşa edilmesinde Fransız ve Rus edip ve mütefekkirler nasıl önemli roller üstlenmişlerse, Türk – Osmanlı devletinin Tanzimat yıllarındaki edip ve mütefekkirleri de benzer roller üstlenmişlerdir. Esasen Tanzimat dönemi münevverlerinin hemen hepsi, Doğu kültürü ile yetişip edebî hazzı Divan edebiyatı geleneği içerisinde almış; fakat aynı zamanda Batı kültürü ve edebiyatını da öğrenmiş, fikir üretme kapasitesini haiz, her bakımdan donanımlı ve muktedir şahsiyetlerdir. Bundan dolayı dönemin edipleri, kendilerini sadece herhangi bir edebî türde eser kaleme alan muharrirler veya şairler olarak görmemişler, safiyet ve samimiyetle, büyük bir enkazı andıran koca imparatorluğu yeniden ayağa kaldırmanın mücadelesini vermişlerdir.

Tanzimat edebiyatı asırlardır süregelen bir sürecin neticesidir. Bu süreçte yaşanan her türlü tarihî olayın önemi büyüktür. Türk-İslâm cemiyetinin, bütünüyle imparatorluğun istikamet değiştirdiği Tanzimat döneminde pek tabii olarak kurumlar ve onların yanı sıra maddî, manevî unsur ve değerlerde yönlerini ve duruşlarını şu veya bu derecede değiştireceklerdir. Yeni bir zihniyetle yol alınmaya başlanan bu devrede edebiyat da kendini yeniden inşa edecektir. Artık söz konusu zihniyetle üretilen edebî eserler, şekil ve muhteva özellikleri bakımından, her şeyin baştanbaşa yeniden tertip edildiği bir yapı arz eder. Bu bakımdan Tanzimat dönemi sanatçılarının fikirleri ve bu fikirler etrafında ortaya konulan edebî anlayış, kendi devrinin şartları göz önünde bulundurularak ve her cephesiyle değerlendirildiğinde devrin zevatının eserlerinin fevkalade önemli hususlar içerdiği görülür.

Bu dönemin şahsiyetlerinden Âli Bey, Tanzimat edebiyatının birinci dönem sanatçıları içerisinde yer alır. Zamanın birçok yazarı gibi o da sanatkârlığının yanında önemli devlet kademelerinde çeşitli görevler almış bir bürokrattır. Yazar, başta memuriyeti, yanısıra da dönemden kaynaklanan bazı sebeplerle eser ve yazılarının çoğunda kendi ismini kullanmaktan imtina eder. Bu yüzden, kaleme aldığı eser ve yazılarını eksiksiz tespit etme güçlüğü, -arşiv çalışmalarımıza rağmen- bugün de devam etmektedir. Ancak, şu ana kadar tespit edilebilenlere bakıldığında Âli Bey'in, Tanzimat edebiyatını oluşturan sanatkârlar içerisinde küçümsenmeyecek bir yerinin olduğu muhakkaktır.

Âli Bey, tiyatro, tercüme tiyatro, uyarlama tiyatro, hikâye ve roman, mizahî sözlük, mitolojik hikâye ve seyahat türünde eserler kaleme alan çok yönlü bir şahsiyettir. Kaleme aldığı her türde belli derecede gayret ve muvaffakiyeti görülen yazarın, mesaisini en çok hasrettiği alan, tiyatrodur. Bilindiği üzere Türk tiyatrosunun Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'yle başlayıp Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlamaları ile devam eden ilk ürünleri, klâsik komedi tarzındadır. Âli Bey ise dönemde aynı tarzda eser verenlerin kronoloji itibarıyla üçüncüsüdür. Fakat birçok araştırmacıya göre en güçlüsüdür.

Yazar tiyatro eserlerinde, özünden kopmaya başlayan ve Batılılaşmayı yanlış anlayan insanların hâlini, ailedeki kültürel yozlaşmaları, ebeveynlerin birbirlerine karşı sevgi ve saygıyı kaybedişleri, güvensizlikleri, cemiyetin alt tabakasındaki insanların hayatlarını, can sıkıcı tipleri, ayrıca İstanbul'daki Rum, Ermeni, Çingene gibi Müslim veya gayrimüslim cemaatlerin, toplumların hayat tarzlarını konu olarak ele alır.

Âli Bey'in tiyatrolarında konu bakımından dikkat çeken bir diğer husus ise ailedeki güvensizlikler, aldatmalar ve birbirine yabancılaşmış ebeveynlerin durumudur. Batı dünyasında Sanayi Devrimi'yle birlikte burjuva sınıfının gittikçe güçlenmesi, insanın yaradılışında esasen mevcut olan sürekli ve daha çok kazanma hırsını körükler. Maddî anlamda gittikçe doyumsuzlaşan yeni fert tipi, manevî olarak başta ailesi olmak üzere birçok kıymeti ikinci plâna itmeye başlar. Her hâliyle karmaşık ve çelişkili hayatlar birçok edebî türün konusu olur. Âli Bey, aile

travmalarını *Çıngırak*, *Kokona Yatıyor* hattâ çeviri olan *Gavo, Minar ve Şürekâsı* oyunlarında konu olarak kaleme alır. Yazar, cemiyeti menfî bir istikamete doğru götüren bu durumu sahnede mizahî bir bakış açısıyla klâsik komedinin yapısına uygun bir şekilde ele alır.

Âli Bey'i akranı olan sanatçılardan ayıran önemli özelliklerden biri, insanımızı ve cemiyetimizi kendi tabii hayatı içinde ele almasıdır. O, insanî zaafları mizahî öğelerle rahat ve sade bir üslupla kaleme alır. Klâsik komedide seyirciyi güldürmek için genellikle, söz, durum, hareket ve karakter komikliklerinden faydalanıldığı halde, Âli Bey'in tercihi çoğunlukla söz ve karakter komikliğinden yanadır. Bunda tabii, yerli tiyatromuzun etkisi de muhakkaktır.

Âli Bey, Ahmet Vefik Paşa gibi, eserlerinde Molière etkisi görülen sanatçılardan biri olarak kabul edilir. Bu etkiye dikkat çeken kişilerden biri, Âli Bey'in eserlerini yayımlamada emeği geçen ve bazı eserlerine mukaddime yazan Ali Muzaffer'dir. Bu zat, devrindeki birçok edebiyatçının, Âli Bey'i "*Osmanlının Molyer*"i diye isimlendirip birbirlerine öyle takdim ettiklerini ifade eder.[528]

Ancak, bu yakıştırmadan, Âli Bey'in basit bir Moliere izleyicisi veya taklitçisi olduğu sonucunu çıkarmamak lâzımdır. Zira Molière'in *Scapin'in Dolapları*'nı izleyen bir seyirci, kendini nasıl Paris'teki herhangi bir Fransız konağında hisseder ise Âli Bey'in söz konusu eserden uyarlaması olan *Ayyar Hamza*'nın seyircisi de kendini bütün psikolojisiyle On Dokuzuncu yüzyıl İstanbul'unun bir konağında bulur. Âli Bey, eserlerinde daima her ayrıntısı ile yerliliğe ve mensubu olduğu cemiyetin kültürel değerlerinden yararlanmaya dikkat sarf eder. O, insan-mekân münasebeti gerçeğinden hareketle millî sanatın zevk ve güzelliğine ulaşmış bir yazardır.

Âli Bey'in tiyatro ve Türk tiyatrosuna katkılarından biri de Türkçeyi sağlam ve edebî bir sahne dili hâline getirmesidir. Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nun faaliyete başladığı yıllardan itibaren hem ferdî olarak sahne arkasında hem de bu tiyatroya eser kazandırmak için oluşturulan heyetle birlikte büyük bir çalışma içine

[528] Âli Bey, *Lehçetü'l Hakâyık…,* s.2.

girer. O yıllarda sahne sanatçılarının çoğunun azınlıklardan -özellikle Ermeniler'den- oluşmasından dolayı Türkçe sahne dili olarak kısmen kullanılmaktadır. Âli Bey, öncelikle azınlıklardan oluşan sahne sanatçılarına Türkçeyi doğru ve tabii bir şekilde öğretmeye çalışır. Ayrıca, kendinden önce nicelik ve nitelik olarak önemli eserler veren Türk tiyatro adamlarından Namık Kemal'in şairâne, Abdülhak Hâmid'in ağır ve sanatlı, Ahmet Vefik Paşa'nın suni diline intibakta zorluk çeken sahne sanatçıları, onun sayesinde "yaşayan dil"i kullanmanın önemini fark ederler. Bu bahiste en önemli olan husus şudur ki, Tanzimat dönemi yazarlarının çoğu tiyatrolarını okunmak için yazdıkları halde Âli Bey, aynı türdeki eserlerini, dildeki başarısı ve sahne tekniğinin kusursuzluğundan kuvvet alarak, oynanmak için kaleme almıştır.

Âli Bey'in tiyatrolarında dikkate değer ikinci husus ise özgün karakter yaratma başarısıdır. Yazar, eserlerinde kalabalık şahıs kadrosuna sıcak bakmayan, genellikle başkişiyi ön plâna çıkaran bir yaklaşıma sahiptir. Yazar, bu kişileri yaratırken, klâsik Batı komedilerinde rastladığımız, bireyi öne alan, onun kusurlarını, zaaflarını ve hayâl kırıklıklarını sahneye aksettiren bir tavır sergiler. Bundan dolayı eserlerinden *Geveze Berber*'deki Berber Hamdi, *Misafiri İstiskal*'deki Abdi Bey, uyarlama olmakla birlikte *Ayyar Hamza*'daki Hamza, kanaatimizce orijinal addedilmesi gereken tiyatro şahıslarıdır.

Âli Bey, oyunlarında güldürü öğelerini tercihte statik bir üsluptan ziyade her oyun ve karaktere göre farklı yollar dener. Bazen *Geveze Berber'*deki Berber Hamdi'nin saflığını, bazen *Misafiri İstiskal*'deki Abdi Bey'in vurdumduymazlıklarını, bazen de *Ayyar Hamza*'daki Hamza'nın açıkgözlülüklerini güldürünün alt yapısı olarak kullanır.

Âli Bey, tiyatro oyunlarında telif, tercüme ve uyarlama da dâhil komedi tarzından hiç vazgeçmez. Bunun tek istisnası, kendisinin "opera komik" diye isimlendirdiği, hem bizim hem de bazı araştırmacıların operet olarak kabul ettiği *Letâfet*'tir.

Âli Bey'in tiyatrodan sonra ilgilendiği edebî saha mizahtır. Bu türdeki yazılarını eserlerinin yanı sıra devrinin mizah gazete ve dergilerinde de kaleme alır. Yazar, *Lehçetü'l Hakâyık*'ta bir tarz olarak kelimelere ters anlamlar yüklerken genel

insan zaaflarını, cemiyetteki aksaklık ve yozlaşmaları, maddî menfaat endişesi ile farklı kişiliklere dönüşmeyi, batıl inançlara istinat eden hayâlleri, kendilerini olduğundan farklı gösteren kişilerin gerçek yüzlerinin ortaya çıktığında yaşanan şaşkınlığı, okuyucuyu güldürecek bir incelik ve zerafetle işler.

Âli Bey, mizah yoluyla ve fakat insanları rencide etmeden tenkit yapılabileceğini okuyucunun dikkatine müşahhas örneklerle sunar. Eskinin yergici mizah anlayışı Ziya Paşa ile birlikte yavaş yavaş Batı tarzına dönüşmeye başlarken Âli Bey'in yazılarında eski mizahın izi tamamen kaybolup yepyeni bir mizah anlayışı ortaya çıkar. Onun hacim olarak küçük fakat verdiği mesaj bakımından büyük eseri *Seyyareler*, insanlığa mutlu olma yolunda umut ışıkları tutan tezli bir eser gibidir. Yazarın mizahî kurgu bakımından özgün birer yapıya sahip olan her iki eseri, kendi türleri içinde ilklerden sayılabilir. Sanatkâr, Türk mizah basınının öncüsü olan *Diyojen*'de başlayıp *Çıngıraklı Tatar* ve *Hayâl* ile devam eden süreçte yazılarıyla da Türk mizahına önemli katkılar yapar. Âli Bey'in zamanı ve olayları realist şekilde karikatürize eden bu gazetelerdeki yazılarının, günümüzde dahi kıymetinden bir şey kaybetmediği söylenebilir.

İstanbul gibi hem Doğu hem Batı kültüründen önemli zenginlikleri bünyesinde barındıran bir şehirde doğup büyüyen, iyi bir eğitim alıp küçük yaşlarda Batı dilleri arasında o devirde bilhassa edebiyat camiasında en gözde dil olan Fransızcayı öğrenen Âli Bey'in, İstanbul'dan başlayıp Hindistan'da nihayete eren seyahatini kaleme aldığı eseri de emsalleri arasında mühim bir yer tutar. Yazar eserini, gözlemlediği yerlerdeki dinî, tarihî ve kültürel abidelere dair günü gününe yazdığı notlardan oluşturur. Fakat Âli Bey'in bu eserinde en dikkate değer unsurlar, somut kültür miraslarından ziyade soyut kültür mirasları içinde addedilebilecek olan mizahî tespitleridir. Yazarın seyahati esnasında canlı gözlemleriyle tespit edip kaleme aldığı çoğu, günümüzde de değerini korumaktadır. Âli Bey'in *Seyahat Jurnali* isimli eserini vücuda getirdiği süreçte gezdiği yerlerdeki hayatın zorlukları bazen okuyucuya elem verecek seviyededir. Bununla beraber Âli Bey, menfî hayat ve cemiyet tabloları karşısında dahi ye'se düşmeyip tebessüm edebilen ve ettirebilen kuvvetli bir iyimserliğe sahiptir.

Âli Bey'in edebî hayatının başlangıcından ömrünün nihayetine kadar faal olarak devam ettiği bir diğer çalışma sahası, tercümeleridir. Tercümelerde yazarın konu ve tür olarak özellikle tercih ettiği eserler yoktur. Akranı olan Tanzimat dönemi ediplerinin okuyucuya doğrudan mesaj verme amaçlarına iştirak etmez. Âli Bey'in tercüme eserlerinde en belirgin özellik; onların canlı, sıcak ve kıvrak bir Türkçeyle oluşturulmuş dilidir. Yazarın yaptığı tercümelerin, asıllarından ayırt edilemeyecek derecede başarılı olmasında, o toplumun kültür ve yaşayış özelliklerini tam olarak aktarabilmesinin yanı sıra bir diğer önemli etken, Türkçeye olan bu vukuf ve hâkimiyetidir.

Sonuç olarak Âli Bey, modern Türk edebiyatının sağlam temeller üzerine atıldığı Tanzimat dönemi Türk edebiyatının önemli aydın ve yazarlarından biridir. Bu dönemin sanatkârları, sadece yazar veya şair olmayıp aynı zamanda birer mefkûresi olan şahsiyetlerdir. Her biri, çeşitli türlerde eser vermesine rağmen, bir konu veya türde çağdaşlarına göre öne çıkmıştır. Âli Bey'in de Türk tiyatrosunun modern bir sahne tekniği ve o sahnenin tabii, canlı ve güzel bir Türkçeye kavuşmasında azımsanmayacak çabaları ve modern mizahın kurucusu oluşu ile Türk edebiyatı tarihi içinde kendi ölçüsünde belli bir yer aldığını ifade etmek, onun hakkını teslim etmek olacaktır.

KAYNAKÇA

1. İNCELENEN ESERLER

1.1. Kitaplar

1.1.1. Telif Kitaplar

Âli Bey, *Misafiri İstiskal*, Şevki Bey Matbaası, İstanbul 1287 (1870).

_____, *Geveze Berber –İki Fasıldan İbaret Komedya*, Mekteb-i Sınâyi Matbaası, İstanbul 1289 (Milâdî 1872/1873).

_____, Çıngırak, İstanbul 1292 (Milâdî 1876).

_____, *Yusuf Aleyhisselam*, Rumî13 Nisan 1309 (Milâdî 25 Nisan 1893).

_____, *Letâfet, -Üç Fasıllık Opera-Komik-*, İstanbul Hicri Muharrem 1315 (Milâdî 1897).

_____, *Seyahat Jurnali, İstanbul'dan Bağdat'a ve Hindistan'a, Min sene 1300-1304*, İstanbul 1314 (Milâdî 1898).

_____, *Lehçetü'l Hakâyık*, Matbaa-i Osmaniye, Mısır 1315 (Milâdî 1899).

_____, *Seyyâreler*, Kanun-ı Esasî Matbaası, Mısır 1315 (Milâdî 1899).

_____, (Âli Mehmed Bey), *Küçük Bir Seyahat*, İBB Atatürk Kitaplığı, Muallim Cevdet Yazmaları, MC Yz K 0041.

1.1.2. Tercümeler Kitaplar

Gondinent, Edmond, *Gavo, Minar ve Şürekâsı,* Çev: Âli Bey, Trabzon 1891 (Hicrî 1307).

Kock, Paul De, *Evlenmek İster Bir Adam,* Çev: Âli Bey, Ömer Matbaası, İstanbul 1315 (1899).

1.1.3. Uyarlama Kitaplar

Âli Bey, Tosun Ağa, İstanbul 1869/1870

_____, *Ayyar Hamza*, Şevki Bey Matbaası, İstanbul 1871.

_____, *Kokona Yatıyor*, I. Baskı, Tasvir-i Efkâr Matbaası, 1287 (1870); II. Baskı, Bâb-ı Âlî Caddesinde 38 Numaralı Yuvanaki Panayotidis Matbaası, 1315 (1897/98).

2. Yazılar

2.1. Telif Yazılar

Âli Bey (Bir Zat Tarafından Gönderilmiştir), "Terakkiyi Taklit Edelim" *Diyojen,* Sayı 1, İstanbul 12 Teşrinisani 1286 (24 Kasım 1870), s.3-4.

_____, "Bir Zat Tarafından Gönderilmiştir", "Manzume Gazetesini Okudunuz mu" *Diyojen,* Sayı 4, İstanbul 2 Kânunuevvel 1286 (1 Aralık 1870), s.2-4.

_____, "Bir Zat Tarafından Gönderilen Varakadan Hülasa Edilmiştir", "Kıraathanede" *Diyojen,* Sayı 6, İstanbul 28 Kânunusani 1286 (9 Şubat 1871), s.3-4.

_____, "Bir Zat Tarafından Gelen Varakadır), *Diyojen,* Sayı 11, İstanbul 28 Kânunusani 1286 (9 Şubat 1871), s.3-4.

_____, "Bir Zat Tarafından Bir Varakadır", *Diyojen,* Sayı 16, İstanbul 27 Nisan 1287 (9 Mayıs 1871), s.4.

_____, "Bir Zat Tarafından Varakadır", "Bayat Düğün Yapacaklara Nasihatler" *Diyojen,* Sayı 22, İstanbul 29 Mayıs 1287 (10 Haziran 1871), s.1.

_____, "Bir Zat Tarafından Varakadır", "Hayırlı Dua" *Diyojen,* Sayı 23+1, İstanbul 5 Haziran 1287 (17 Haziran 1871), s.4.

_____, "Bir Zat Tarafından Varakadır", *Diyojen,* Sayı 25, İstanbul 9 Haziran 1287 (21 Haziran 1871), s.2.

_____, "Zirdeki Sualler" – "Bir Zat Tarafından Vürûd Etmiş Olmakla Tarafımızdan Verilen Cevap", *Diyojen,* Sayı 31, İstanbul 29 Haziran 1287 (11 Temmuz 1871), s.4.

_____, "Bir Zat Tarafından Vürûd Eden Varakadan Hülasa", *Diyojen,* Sayı 33, İstanbul 6 Temmuz 1287 (18 Temmuz 1871), s.3.

_____, "Bir Zat Tarafından Vürûd Eden Varakadan Hülasa", *Diyojen,* Sayı 146, İstanbul 6 Teşrinievvel 1288 (18 Ekim 1872), s.2.

_____, "İki Zat Beyninde Muhavere Unvanlı Bir Zat Tarafından Mevrûd Eden Varakadır", *Hayâl,* Sayı 228, İstanbul 2 Kânunuevvel 1291 (14 Aralık 1875), s.3.

_____, "Muteber Bir Zat Tarafından Aldığımız Mektubun Aynen Suretidir", *Hayâl,* Sayı 256, İstanbul 3 Haziran 1292 (15 Haziran 1876), s.2.

2.2. Tercüme Yazılar

"Jean Jacques Rousseau'nun Julie ou la Nouvelle Héloise Mektupları, 1. ve 2. Mektup", *Mecmûa-i Ebüzziya*, Çev: Âli Bey, C.III, S.25-36, Konstantiniye Gurre-i Muharrem 1301.

"Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye], 1. ve 2. Mektup", Çev: Âli Bey, *Mecmûa-i Ebüzziya*, 3. Cilt, Cüz' 25-36, Konstantiniye 1 Muharrem 1301 (12 Kasım 1882), s.781-788.

"Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye], 4. Mektup", Çev: Âli Bey, *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, 4. Cilt, Cüz' min 37 ila 48, Konstantiniye 1 Muharrem 1302 (21 Ekim 1884), s.1157-1160.

"Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye] 8. Mektup", Çev: Âli Bey, *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, Cüz' 38, Konstantiniye 15 Muharrem 1302 (4 Kasım 884), s.1191-1194.

"Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye], 9. Mektup", Çev: Âli Bey, *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, Cüz' 39, Konstantiniye 1 Safer 1302 (20 Kasım 1884), s.1224-1231.

"Jean Jacques Rousseau'nun Bir Mektubu", Çev: Âli Bey, *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, Cüz' 40, Konstantiniye 15 Safer 1302 (4 Aralık 1884), s.1254-1258.

Volter'le Kontes Dubari Arasında Mekâtibât "Mektup, Kontes'den du Bari'ye", Çev: Âli Bey, *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, Cüz' 42, Konstantiniye 15 Rabiülevvel 1302 (2 Ocak 1885), s.1325-1330.

Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye] 10. Mektub", Çev: Âli Bey, *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, Cüz' 43, Konstantiniye 1 Rabiülahir 1302 (18 Ocak 1885), s.1353-1355.

Jean Jacques Rousseau, [Sen Peru' dan Juli' ye] 11. Mektub", Çev: Âli Bey, *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, Cüz' 44, Konstantiniye 15 Rabiülahir 1302 (1 Şubat 1885), s.1384-1386.

Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye] 5. Mektub″, Çev: Âli Bey, *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, Cüz' 45, Konstantiniye 1 Cemaziyelevvel 1302 (16 Şubat 1885), s.1418-1421.

Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye] 6. Mektub″, *Mecmûa-i Ebüzziya*, Çev: Âli Bey, Matbaa-i Ebüzziya, Cüz' 46, Konstantiniye 15 Cemaziyelevvel 1302 (2 Mart 1885), s.1466-1468.

Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye] 7. Mektub″, Çev: Âli Bey, *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, Cüz' 47, Konstantiniye 1 Cemaziyelahir 1302 (18 Mart 1885), s.1483-1487.

Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye] 12. Mektub″, Çev: Âli Bey, *Mecmûa-i Ebüzziya*, Matbaa-i Ebüzziya, Cüz' 48, Konstantiniye 15 Cemaziyelahir 1302 (1 Nisan 1885), s.1514-1521.

Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye] 13. Mektub″, *Mecmûa-i Ebüzziya*, Çev: Âli Bey, Matbaa-i Ebüzziya, 5. Cilt, Cüz' 49, Konstantiniye 1 Zilhicce 1303 (31 Ağustos 1886), s.1553-1557.

Jean Jacques Rousseau [Sen Peru' dan Juli' ye] 14 ve 15. Mektub″, *Mecmûa-i Ebüzziya*, Çev: Âli Bey, Matbaa-i Ebüzziya, 5. Cilt, Cüz' 50, Konstantiniye 15 Zilhicce 1303 (14 Eylül 1886), s.1580-1582.

Guy de Maupassant, "Küçük Hikâye - Bir Talak", Tercüme: Mehmet Âli Bey, *İctihad Gazetesi*, Nu. 101, İstanbul 1330.

2. DİĞER KAYNAKLAR

2.1. KİTAPLAR

Abdülhak Hâmid, *Duhter-i Hindû*, Tasvîr-i Efkâr Matbaası, İstanbul 1292 (1875).

Ahmet Vefik Paşa, *Dekbazlık*, Bursa Vilayet Matbaası, Bursa 1869.

Akbulut, Ömer, *Trabzon- Cumhuriyetten Evvel Tarih ve Valiler*, Trabzon 1955.

Akı, Niyazi, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1963.

Aksoy, Ömer Asım, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü, 1 Atasözleri Sözlüğü*, İnkilâp Kitabevi, İstanbul 1988.

Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 1991.

Aktaş, Şerif – Gündüz, Osman, *Yazılı ve Sözlü Anlatım*, 17. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2013.

Akyavaş, Beynun (Haz:), *Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendinin Fransa Sefaretnâmesi*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1993.

Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, 18. Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2013.

Âli Bey, *Letâfet*, Tertip eden: Baha Dürder, Remzi Kitabevi, İstanbul 1961.

_____, *Kokona Yatıyor*, Haz. Doğan Aksan, Dün-Bugün Yayınları, Ankara 1961.

_____, *Lehçet'ül Hakaayık & Seyyâreler-Külliyat II*, Haz: Necmettin Hacıeminoğlu, Dün-Bugün Yayınları, Ankara 1962.

_____, *Ayyar Hamza- Üç Fasıllık Oyun,* Tertip Eden: Mustafa Nihat Özön, 3.Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1968.

_____, *Lehçetü'l Hakâyık (Hakikatlerin Dili),* Haz: Şemsettin Kutlu, Tercüman Gazetesi Yayınları, İstanbul 1974.

_____, *Dicle'de Kelek İle Bir Yolculuk Seyahat Jurnali*, Haz: Cahit Kayra, Büke Yayınları, İstanbul 2003.

_____, *Ayyar Hamza*, Haz: Hatice Karademirci, 2. Baskı, Turna Yayınları, İstanbul 2011.

_____, *Ayyar Hamza & Kokona Yatıyor*, Haz: Mustafa Yücel, Berikan Yayınevi, Ankara 2011.

Alpman, Hafi Kadri, *Ahmed Fehim Bey'in Hâtıraları*, Tercüman Gazetesi Yayınları, İstanbul 1977.

And, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu, (Kukla-Karagöz-Orta Oyunu),* Bilgi Yayınevi, Ankara 1969.

_____, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1970.

_____, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1972.

_____, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi,*7. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2014.

Andı, M. Fatih, *Edebiyat Araştırmaları I*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2000.

Aristoteles, *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1987.

Artuk, İbrahim, "Nişan", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.33, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2009.

Aytaş, Gıyasettin, *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, 2. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2010.

Ayverdi, İlhan, *Kubbealtı Lügati-Misalli Büyük Türkçe Sözlük,* Kubbealtı Yayınları İstanbul 2005.

Banarlı, Nihat Sami, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, C.II, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1983.

Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, HR. TH.00035.00053.001, 5 Recep 1297 / 13 Haziran 1880,

Bergson, Henri, *Gülme, Gülüncün Anlamı Üzerine Deneme*, Çev: Devrim Çetinkasap, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2014.

Bilgiç, A. Timur, *Tarih Terimleri Sözlüğü*, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul 2012.

Birinci, Ali, *Tarihin Gölgesinde, Meşâhir-i Meçhûleden Birkaç Zât,* Dergâh Yayınları, İstanbul 2001.

Boratav, Pertev Naili, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969.

Brecht, Bertolt, *Tiyatro İçin Küçük Organon*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1993.

Brockett, Oscar G., *Tiyatro Tarihi*, Haz: İnönü Bayramoğlu, 5. Baskı, Dost Kitabevi, Ankara 2000.

Budak, Ali, *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı : Lale Devri'nden Tanzimat'a Yenileşme*. 1.Baskı, Bilge Yayıncılık, İstanbul 2008.

Bursalı Mehmet Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, C.2, Meral Yayınevi, İstanbul 1972.

Büyük Türkçe Sözlük, 1. Cilt, 8. Baskı, TDK Yayınları, Ankara 1988.

Comnena, Anna, *The Alexiad* (Çeviri: E. Dawes), London 1926.

Çağbayır, Yaşar, *Ötüken Türkçe Sözlük 3,* Ötüken Yayınları, İstanbul 2007.

Çalış, Asım, *Hindistan Ülke Profili*, T.C. Başbakanlık Dış Ticaret Müsteşarlığı İhracatı Geliştirme Etüd Merkezi, 2006, S.3.

Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları (Sanat/Tiyatro), Ankara 1995.

Çamurdan, Esen, *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*, Habitus Yayıncılık, İstanbul 2015.

Çetin, Nurullah, *Nesir Türleri*, 1. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2012.

_____, *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı*, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara 2016.

Çetinsaya, Gökhan, "Irak", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 19. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1997.

Çetişli, İsmail, *Metin Tahlillerine Giriş/2*, Akçağ Yayınları, Ankara 2009.

Devellioğlu, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 31. Baskı, Aydın Kitabevi, İstanbul 2015.

Eberhard, W., *Lokal kulturen in alten China,* Leiden 1942.

Ebuzziya Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, Haz: Şemsettin Kutlu, 1. Baskı, Hürriyet Gazetesi Yayınları, İstanbul 1973.

Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü, TDK Yayınları, Ankara 1948.

Elçin, Şükrü, *Halk Edebiyatına Giriş,* 8. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.

Engelhardt, Edouard-Philippe, *Tanzimat ve Türkiye*, Çev: Ali Reşat, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1999.

Enginün, İnci – Kerman, Zeynep, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-3 Nesir-1(1860-1923),* Dergâh Yayınları, İstanbul 2011.

Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, 4.Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2003.

_____, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006.

_____, *Mukayeseli Edebiyat*, 3. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011.

_____, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları 2 (Tanzimat Sonrası Edebiyatçılarımız ve çocuk)*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2012.

Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, Hazırlayanlar: Seyit Ali Kahraman-Yücel Dağlı, C.1, 2. Kitap, 5. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

_____, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*, Haz: Seyit Ali Kahraman - Yücel Dağlı, 4. Cilt, 2. Kitap, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010.

Tahir Nejat Gencan-Haydar Ediskun-Baha Dürder-Enver Naci Gökşen, Yazın Terimleri Sözlüğü, TDK Yayınları, Ankara 1974.

Gondinet, Edmond, *Gavaut, Minard & Cie,* A La Lıbraırıe Nouvelle, Paris 1869.

Goloğlu, Mahmut, *Trabzon Tarihi*, Ankara 1975.

Göktürk, Akşit, *Çeviri: Dillerin Dili*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.

Gündüz, Şinasi, *Din ve İnanç Sözlüğü*, Vadi Yayınları, Konya 1998.

Güngör, Erol, *Türk Kültürü ve Milliyetçilik*, 17. Baskı, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2006.

Işık, İhsan, *Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi,* 1. Cilt, Genişletilmiş 3. Baskı, Elvan Yayınları, Ankara 2004.

İbni Battuta Tancî, *İbni Battuta Seyahatnâmesi*, Çev: A. Sait Aykut, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004.

İbni İlyas, *Bedâyi-el-Zuhûr fi Vakaayi-el-Dühûr*, Kahire 1311 (1893)

İsmail Habib (Sevük), *Avrupa Edebiyatı ve Biz*, C.II, İstanbul 1941.

Kabaklı, Ahmet, *Türk Edebiyatı*, C.1, 3. Baskı, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 1971.

Kaplan, Mehmet, *Hikâye Tahlilleri*, 7. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000.

Karaalioğlu, Seyit Kemal, *Edebiyat Terimleri Kılavuzu*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1975.

_____, *Türk Edebiyatı Tarihi 1- Başlangıçtan Tanzimat'a*, İnkılap ve Aka Yayınevi, İstanbul 1980.

Karataş, Turan, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Perşembe Kitapları, İstanbul 2001.

Kâşgarlı Mahmûd, *Dîvânü Lugâti't – Türk*, Haz: Seçkin Erdi-Serap Tuğba Yurteser, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2005.

Kerman, Zeynep, *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo'dan Türkçeye Yapılan Tercümeler Üzerinde Bir İnceleme*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul 1978.

Komisyon, "Lehçet-ül Hakâyık" , *Meydan-Larousse Büyük Lügat ve Ansiklopedi*, C.12, Sabah Gazetesi Yayınları, İstanbul 1992.

Korkmaz, Ramazan (Editör), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000,* Grafiker Yayıncılık, 4. Baskı, Ankara 2007, s.66.

Kudret, Cevdet, *Karagöz,* C.3, Bilgi Yayınevi, Ankara 1970.

Kurdakul, *Şükran, Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1973.

Levend, Agâh Sırrı, *Divan Edebiyatı- Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*, 4. Baskı, Enderun Kitabevi, İstanbul 1984.

Macit, Muhsin – Soldan, Uğur, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri El Kitabı*, 3. Baskı, Grafiker Yayınları, Ankara 2006.

McCarthy, Justin, *Ölüm ve Sürgün*, Çev: Bilge Umar, İnkılâp Yayınevi, İstanbul 1998.

Mehmet Âli Bey 1844-1899 (Tercüme Eden), *Kitab-ı El-Ahd El-Cedit,* (E.H. 1002180), Millî Kütüphane, Ankara.

Memet Fuat, *Tiyatro Tarihi,* 3. Baskı, MSM Yayınları, İstanbul 2001.

Meydan Larousse Büyük Lügat ve Ansiklopedi, C.19, Sabah Gazetesi Yayınları, İstanbul 1992.

Molière, Jean-Baptiste Poquelin, *Toplu Oyunları 1, Scapin'in Dolapları/George Dandin*, Çev: Ayberk Erkay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2006.

Morreal, John, *Gülmeyi Ciddiye Almak,* İris Mizah Kültürü Yay. İstanbul, 1997.

Musahipzade Celal, *Eski İstanbul Yaşayışı*, Türkiye Yayınevi İstanbul 1946.

Mutluay, Rauf, *50 Yılın Türk Edebiyatı*, 3. Baskı, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1976.

Namık Kemal, *Mukaddime-i Celâl*, 3. Baskı, Kitabhâne-i Ebüzziya, Kostantiniye (İstanbul) H.1309/1888.

Necatigil, Behçet, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, 16. Baskı, Varlık Yayınları, İstanbul 1977.

Nesin, Aziz, *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı "Düzyazı"*, Akbaba Yayınları, İstanbul 1973.

Nutku, Özdemir, *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1983.

_____, *Dram Sanatı (Tiyatroya Giriş),* 4. Baskı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001.

_____, *Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015.

Okay, Orhan, "Hâtırat", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.XVI, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1997.

Öner, Kemal, *Resimlerle Yazarlar ve Şairler Sözlüğü*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2015.

Önertoy, Olcay, *Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı*, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya 1981.

Öngören, Ferit, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, 5. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1998.

Özcan, Ömer, *"Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah [Yergi ve Gülmece]*", İnkılap Yayınevi, İstanbul 2002.

Özertem, Tekin, *Türkiye'de Çocuk Tiyatroları Çalışmaları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1979.

Özgül, Metin Kayahan, *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 2000.

_____, *Seke Seke Ben Geldim Sekmeler – 1*, Hece Yayınları, Ankara 2008.

Özön, Mustafa Nihat, *Türkçede Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 1985.

Pakalın, Mehmet Zeki, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* C.I, MEB Yayınları, İstanbul 1993.

_____, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* C.II, MEB Yayınları, İstanbul 1993.

Pala, İskender, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, 9. Baskı, L&M Yayınları, İstanbul 2002.

Perin, Cevdet, *Tanzimat Edebiyatında Fransız Etkisi*, Pulhan Matbaası, İstanbul 1946.

Red House İngilizce – Türkçe Sözlük, 6. Baskı, Amerikan Bord Neşriyat Dairesi Yayınları, İstanbul 1966.

Rosenthal, Franz, *Erken İslâm'da Mizâh*, Çev: Ahmet Arslan, İris Yayıncılık, İstanbul 1997.

Serinsu, Nedim, vd., *Dinî Terimler Sözlüğü*, MEB Yayınları, Ankara 2009.

Servet-i Fünûn, Supplément Politique, C.16, No: 413, 28 Kânunusani 1314 (9 Şubat 1899).

Sevengil, Refik Ahmet, *Türk Tiyatrosu Tarihi I, Eski Türklerde Dram Sanatı*, Maarif Basımevi, İstanbul 1959.

_____, *Türk Tiyatrosu Tarihi III – Tanzimat Tiyatrosu*, MEB Yayınları, İstanbul 1961.

Sevilen, Muhittin, *Karagöz,* Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969.

Somel, T. İlkay, *Trabzon'da Tiyatro*, Trabzon 1992.

Sunguroğlu, İshak, *Harput Yollarında*, C.I, İstanbul 1958.

Şemsettin Sami, *Kamûs-ı Türkî*, İkdam Matbaası, İstanbul 1317 (1901).

Şener, Sevda**,** *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923-1970),* Ankara Üniversitesi D.T.C. F. Yayınları, Ankara 1971.

_____, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006.

Taner, Haldun, v.d., *Tiyatro Terimleri Sözlüğü,* TDK Yayınları, Ankara 1966.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz: Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 1977.

_____, *Yaşadığım Gibi,* Haz: Birol Emil, Üçüncü Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000.

_____, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 20. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 4, İletişim Yayınları, İstanbul 1985.

Taş, Songül, *Necati Cumalı ve Oyunları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001.

Tekerek, Nurhan, *Tiyatro,* Açıköğretim Fakültesi Yayını, Eskişehir 2013.

Timurtaş, Faruk Kadri, *Şeyhî'nin Harnâme' si*, Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1981.

Topaloğlu, Yüksel, *Reşat Nuri Güntekin ve Tiyatro*, Kesit Yayınları, İstanbul 2017.

Turhan, Mümtaz, *Kültür Değişmeleri*, MEB Devlet Kitapları, İstanbul 1972.

Türkçe Sözlük, 1.Cilt, 8. Baskı, TDK Yayınları, Ankara 1988.

_____, 2.Cilt, 8. Baskı, TDK Yayınları, Ankara 1988.

Yalçın, Alemdar, *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, 2. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2002.

2.2. MAKALELER

Akar, Şevket Kamil – Karakoç, İrfan, "Siyasî Tarih Kaynağı Olarak Hatırat ve Gezi Notları", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C.2, S.1.

Altunbay, Müzeyyen, "Dil Öğreniminde ve Öğretiminde Tiyatronun Kullanımı ve Tiyatronun Temel Dil Becerilerine Katkısı", *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 7/4, Fall, Ankara 2012.

Andı, M. Fatih, "Arif Nihat Asya'nın Kısa Nesirleri", *İlmi Araştırmalar*, S.18, 2004.

And, Metin, "Âli Bey ve Çıngırak", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.1, Ankara 1970 (İlk Basım 1876), s.141-153.

Arslan, Nur Gürani, "Türkçe'de İlk Müzikli Oyunlar ve Direktör Âli Bey'in Letâfet Adlı Oyunu." *11th Annual Workshop on Ottoman Material Culture-Temaşa: Performances in the Ottoman World*. Boğaziçi Üniversitesi, 23 Eylül 2006.

Atılgan, Şebnem, "Ben Seçimimi Kalpten Yana Koyuyorum.", *E Dergisi*, S.15, Haziran 2000.

Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı, "Tiyatro Nedir, Ne Değildir", *Türk Dili Dergisi (Tiyatro Özel Sayısı)*, S. 178, Temmuz 1966.

Dilidüzgün, Şükran -Nihal Kuyumcu, "Türkçe Derslerinde Tiyatro Metinlerinin İşlevselliği", *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi,* C.2, S.2, Mayıs 2001.

Dizdaroğlu, Hikmet, "Letâfet [Âli Bey, Düzenleyen: Baha Dürder]", *Kitaplar – Tenkit*, Kasım 1961, C XI, S 122.

Dürder, Baha, "Tiyatroda Sansür II" *Türk Dili*, S.144, Eylül 1963.

Emiroğlu, Kudret, "Trabzon'da XIX. Yüzyıldan XX. Yüzyıla Kahvehane ve Kitabevi Bağlamında Toplumsal Tabakalanma", *Kebikeç*, 10.Sayı, 2000.

Ertop, Konur, "Lehçetü'l Hakâyık", *Bütün Dünya*, S.4, 1 Nisan 2014.

Gökduman, Hanife Öztürk, "Direktör Âli Bey ve Seyahat Jurnali", *Hece Dergisi - Günlük Özel Sayısı*, S.85, Haziran 2015.

Halil Bedii (Yönetken), "Bizde Musiki, Musikişinaslarımızı Tanıyalım, 1- Flütist Safvet Beyefendi", *Hayat Dergisi*, S.7, Ankara 1927.

İskit, Server, *Aylık Ansiklopedi* (Madde Yazarı: Selim Nüzhet Gerçek) C.1, İstanbul 1 Mayıs 1944- 30 Nisan 1945.

Jouvet, Louis, "Tiyatro Üzerine Sorular", Çev: Salâh Birsel, *Türk Dili Dergisi (Tiyatro Özel Sayısı)*, S.178, Temmuz 1966.

Kaman, Sevda, *Mizah Sözlüklerinden Lehçetü'l-Hakâyık ile Lügat-ı Mizah'ın Karşılaştırılması*, VIII. Uluslararası Türk Dili Kurultayı,(Yayımlanmamış Bildiri) Ankara 2017.

Kara, Ömer M., "Dramın İlk Uygulayıcıları: Türk Şamanları", *Turkish Studies*, Bahar 2010, S. 5.

Kut, Günay, "Mizahî Bir Lügat", *Yazmalar Arasında I*, C. 2, *Milli Kültür*, S.6-8, Kasım-Aralık 1980-Ocak 1981.

Kutlar, Fatma Sabiha, "Lügat-i Mizah", *International Journal of Central Asian Studies*, Volume 13 2009.

Küçük, Sena, "Türk Edebiyatında Mitoloji Arayışları", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.37, 2017.

Nikoliç, M. M., "4000 Yıl Önce Türk Tiyatrosu", *Darülbedayi Dergisi*, S.56, İstanbul 1935.

Ortaylı, İlber, "Tiyatroda Tarihî Oyunlar Üzerinde Siyasal Bir Analiz Denemesi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.7, Ankara 1976.

_____, "19. Asırdan Zamanımıza Hindistan Üzerine Türk Seyahatnâmeleri", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, S.47, Ankara 2014.

Oymak, Alparslan, "Hindistan'a Türkiye'den Bakmak", *International Journal of Languages Education and Teaching*, December 2015, Volume 3, Issue 3.

Ömer Seyfettin, "Yeni Lisan", *Genç Kalemler*, C. 2, S. 1, Rumî 29 Mart 1327 (Milâdî 11 Nisan 1911).

Özer, Atila, "Mizah ve Karikatür", *10. Uluslararası Karikatür Festivali*, Ankara 7-11 Mayıs 2004.

Özön, M. Nihat, "Türk Tiyatrosuna Toplu Bir Bakış", *Türk Dili Dergisi*, S.178, Ankara 1966.

Öztürk, Hasan, "Hakikatlerin Dili Yalan Söyler mi?", *Polemik*, S. 4, Ankara Ağustos - Eylül 1992.

Tekin, Mehmet, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Yayınevi, İstanbul 2014.

Tiyatro, Kasa Dergisi, Hicrî 1290, S.1.

Töre, Enver, *Türk Tiyatrosunun Kaynakları, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 4 /1-II Winter 2009.

Sakaoğlu, Saim, "Âşık Edebiyatına Yapılan Saygısızlık", *Millî Folklor*, Yıl 19, S.76, 2007.

Sevin, Nureddin, "Selçukluların Getirdiği Kol Oyunları", *Türk Dili Dergisi (Tiyatro Özel Sayısı)*, S.178, Ankara 1966.

Şahin, Seval, "Ahmet Midhat Efendi Hakkında İki Kitap", *Türk Edebiyatı*, S.470, Aralık 2012.

Şentürk, Ahmet Atilla, "Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyâre ve Sabiteler (Burçlar)", *Türk Dünyası Araştırmaları*, S.90, Yıl 1994.

Taner, Haldun, "Yüzyıllık Bir Tartışma", *Türk Dili Dergisi*, S.178, Temmuz 1966.

Tecer, Ahmet Kutsi, "Orta Oyunu Tiyatrodur", *İstanbul Dergisi*, C.2, Mart 1955.

Teodor Kasap, "Gedikpaşa Tiyatrosunda Ayyar Hamza Oyunu", *Diyojen Dergisi*, S.70, 20 Kasım 1871, (Hicrî 12 Ramazan 1288 ve Rumî 13 Teşrin-i Sânî 1287).

Uçman, Abdullah, "Tanzimat'tan Sonra Yeniliği Hazırlayan Şartlar: Dil, Edebiyat ve Matbuat", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Yıl. 7, S. 14, Temmuz-Aralık 2015.

Yaycıoğlu, Mukadder, *"*Güngör Dilmen'le Söyleşi*", Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi,* S.20, Ankara 2005.

Yegül, Fikret K., "Anadolu Su Kültürü: Türk Hamamları ve Yıkanma Geleneğinin Kökleri ve Geleceği", *Anadolu (Anatolia) Dergisi*, S.35, 2009.

Yücebaş, Hilmi, "İstibdat" Bahsinde Bir Hâtıra", *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi*, Milliyet Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 1976.

2.3. TEZLER

Asiltürk, Bâki, *Türk Edebiyatında Avrupa Seyahatleri (1839-1923),* Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1997.

Balcı, Sezai, *Osmanlı Devleti'nde Tercümanlık ve Bâb-ı Âli Tercüme Odası*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih (Yakınçağ Tarihi) Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2006.

Bay, F. Özlem, *Fransız Edebiyatından Yapılan İlk Edebi Çeviriler Üzerine Analitik Bir Uygulama (1860-1900)*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2013.

Karaburgu, Oğuzhan, *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatro Eserleri Üzerinde Bir Araştırma ve İnceleme,* Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi), Denizli 2010.

Kılıç, Çiğdem, *Türk Tiyatrosunun Oluşumunda Oyun Önsözlerinin Çözümlenmesi ve Sonuçları (1859-1923)*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi) İzmir 2009.

Oymak, Alparslan, *Osmanlı Mizahında Teodor Kasap, Diyojen, Çıngıraklı Tatar ve Hayâl Gazetesi Üzerine Bir İnceleme*, (Marmara Üniversitesi, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 2013.

Yıldırım, Tuğba, *Lehçetü'l Hakâyık'ta Mizah Söylemi*, (Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2006.

2.4. Arşiv Belgeleri

2.4.1. Âli Bey ile İlgili Belgeler

BOA, 00482.00070.001, 28 Cemaziyelahir 1295 / 29 Haziran 1878, *Âli Bey tarafından Lazistan'da meydana gelen hadiselerin bildirilmesi.*

BOA, DH. Said, 004 Numaralı Sicill-i Ahval Defteri, 130-131, 16 Cemaziyel evvel 1297 / 26 Nisan 1880), *Âli Bey'in Hâl Tercümesi.*

BOA, İ.DH.01084, 27 Zilhicce 1304 / 16 Eylül 1887, *Âli Bey'in Bağdat Harcırahı.*

BOA, HR. TH.00035.00053.001, 5 Recep 1297 / 13 Haziran 1880, *I. Sırbistan Komiseri Mehmed Âli Bey'in, Belgrad Sefareti'nin göreviyle ilgili bazı işlere müdahalede bulunduğunu bildirdiği ve konu ile ilgili takdim ettiği arizaların Başvekâlete sunulup görüş bildirilmesini talep ettiği.*

BOA, HR. TH. 00035.00053.002, 5 Recep 1297 / 13 Haziran 1880, *II – Niş Kalesi dâhilindeki ahalinin evlerine ait arsalara Sırp Emareti tarafından devlet malı nazarıyla bakılmak istendiği haberi hakkında Sırbistan Komiseri Mehmed Âli Bey'in mektubunda belirttiği görüşlerle ilgili Hariciye Nezareti'nden mütalaa istediği.*

BOA, İ..DH..:01180, 15 Şevval 1307 / 4 Haziran 1890, *Trabzon Valisi Âli Bey Efendi'nin terfi-i rütbesine dair.*

BOA, 00023. 00046. 001, 06 Rebiülahir 1309 / 9 Kasım 1891, *Trabzon Valisi Âli Bey'in altın madalya ile taltif edilmesinden dolayı yaptığı teşekkür.*

BOA, 00024. 00042. 001, 3 Cemaziyülevvel 1309 / 5 Aralık 1891, *Trabzon Valisi Âli Bey'den şikâyet ettikleri için tazyike uğrayan Rüştiye Mektebi Müdürü Mehmed Nuri ve Ortahisar Müdürü Şakir Efendilerin gönderdikleri telgraflara dair.*

BOA, İ.DH.1252-98170, 2 Rebiülahir 1309 / 5 Kasım 1891, *Trabzon Valisi Âli Bey ile Kumandan Salih Paşa'ya gümüş liyakat madalyası ihsanı.*

BOA, DH. MKT.01858-00059.001, 7 Muharrem 1309 / 13 Ağustos 1891, *Trabzon Valisi Âli Bey'in Cafer İzzet Efendi ile Hafize Hanım'a olan borcundan kalanını da*

BOA. 00025. 00108. 001 / 002, 20 Ramazan 1309 / 29 Mart 1892, *Yusuf Aleyhiselam'ın kıssasının tiyatroda sahneye konduğu, Trabzon Valisi Âli Bey'in yerine Maliye Nezareti müsteşarı Kadri Bey'in tayin edilmesi.*

BOA, 00021.00062.001, 22 Şaban 1309 / 22 Mart 1892, *Trabzon Valisi Âli Bey'in yapmış olduğu dinî hizmetlerden halkın memnun kaldığı.*

BOA, 00021.00006.001, 8 Cemaziyelahir 1309 / 1 Ocak 1892, *Samsun'dan bazı kişilerin Trabzon Valisi Âli Bey'in zulmünden şikâyetleri.*

BOA, İ. DH.: 01263, 17 Recep 1309 / 16 Şubat 1892, *Trabzon Valisi Âli Bey hakkında, Trabzonlu Arnavudzade Hasan Efendi'nin vukubulan muamelat-ı taarruzkârane-sinden dolayı gereğinin yapılması.*
ödemesinin kendine bildirildiği.

BOA, DH.MKT.: 02032.00051.001, 29 Cemaziyelevvel 1310 / 19 Aralık 1892, *Eski Trabzon Valisi Âli Bey'in hizmet cetvellerinde yapılan yanlışlık ve eksikliklerin düzeltilmesi.*

BOA, BEO - 000052.003899.001, 24 Muharrem 1310 / 18 Ağustos 1892, *Kendisine henüz maaş tahsis olmadığından bahisle, sabık Trabzon Valisi Âli Bey tarafından verilen arzuhal. (Mülkiye Tekaüt Sandığı).*

BOA, İ.HUS. 00064-00060.001, 5 Muharrem 1310 / 30 Temmuz 1892, *Düyun-ı Umumiye Direktörü Ali Bey'in Avrupa'ya gönderilmesine luzum olmadığı. (1315Z-67).*

BOA, İ.TKS.00001-00009.001, 26 Safer 1310 / 19 Eylül 1892, *Trabzon eski Valisi Ali Bey'e mazuliyet maaşı tahsisi.*

BOA, İ.HUS.00018.00014.001, 6 Cemaziyelevvel 1311 / 15 Kasım 1893, *Düyun-ı Umumiye Varidat-ı Muhassasa İdaresi'nce ileride yapılacak tadilat esnasında ikinci direktör olarak görevlendirilecek olan ve şimdiden işlere yardımcı olmak üzere mezkûr daireye devam ettirilmesi gereken Trabzon sabık Valisi Ali Bey'in mazuliyet maaşının ödenmesi. (1311Ca-14)*

BOA, ŞD. 00973-00061.001/002, 16 Safer 1318 / 15 Haziran 1900, *Düyun-ı Umumiye Direktörü müteveffa Ali Bey'in ailesine maaş tahsisi.*

2.4.2. Yusuf Cemil Efendi ile İlgili Belgeler

BOA, A.}MKT. MHM: 00016.00063.001-002, 7 Şevval 1265 / 26 Ağustos 1849, *Bağdat Valiliği Kapıkethüdalığı'na Yusuf Cemil Efendi'nin tayin edildiği.*

BOA, A.}MKT. MHM:00018.00066.001, 18 Muharrem 1266 / 4 Aralık 1849, *Bağdat Valiliği Kapıkethüdalığı'na Yusuf Cemil Efendi'nin tayin edildiği.*

BOA, A.}MKT:00227.00089.001, 16 Zilkade 1265 / 3 Ekim 1849, *Eski Selanik Valisi müteveffa Sami Bekir Paşa'nın muhallefatının tesviyesine dair Kapıkethüdası Yusuf Cemil Efendi ve muhallefat kassamına buyruldu.*

BOA, A.}AMD: 00021.00050.001, 15 Zilhicce 1266 / 22 Ekim 1850, *Kapıkethüdalarından Yusuf Cemil Efendi'nin, Amasya Mutasarrıfı Hilmi Paşa'ya kapıkethüdası tayini.*

BOA, A.}AMD: 00052.00088.001, 10 Safer 1271 / 2 Kasım 1854, *Basra Kapıkethüdalığı'nın Bağdat Kapıkethüdası Yusuf Cemil Efendi'ye ihalesi.*

BOA, A.}DVN:00100.00077.1.001, 16 Safer 1271 / 8 Kasım 1854, *Yusuf Cemil Efendi'ye Basra Mutasarrıfı Veyis Paşa'nın Kapukethüdalığı'nın tevcihi.*

BOA, A.}DVN: 00136.00071.001, 26 Rebiülahir 1275 / 3 Aralık 1858, *1-Cidde Valisi Mahmud Paşa'nın Kapıkethüdalığı'nın Yusuf Cemil Efendi'ye ihalesi. 2-Divaniye Kaymakamı'nın Kapıkethüdalığı'nın Ahmed Bey'e ihalesi.*

BOA, A.}DVN:00155.00028.001, 23 Muharrem 1277 / 11 Ağustos 1860, *Meclis-i Vâlâ Azalığı'nın eski Mabeyn-i Hümayun İkinci Kâtibi Rıfat Efendi'ye, Konya Valisi Ragıb Paşa'nın kapıkethüdalığının Meclis-i Vâlâ Mektubcusu Rauf Efendi'ye, Amasya ve Canik Mutasarrıflıkları Kapıkethüdalığı'nın Yusuf Cemil Efendi'ye ve Musul Mutasarrıflığı Kapıkethüdalığı'nın Yahya Efendi'ye ihalesi.*

BOA, A.}MKT. MHM: 00385.00031.001, 19 Safer 1284 / 22 Haziran 1867, *Diyarbakır vilayeti Kapıkethüdası Mustafa Bey'in vefatı ile yerine Aziz Efendi'nin, onun yerine Enverî Efendi'nin tayinleri ile maaşlarının düzenlenmesi. Ankara kapıkethüdalığının, Kastamonu kapıkethüdalığından ayrılarak Yusuf Cemil Efendi'nin tayini.*

2.5. İNTERNET KAYNAKLARI

Akalın, Şükrü Halûk, vd. (hzl.), *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*, http://www.tdk.gov.tr, (Erişim Tarihi: 16.04.2018).

Ateş, Süleyman, "Kör Kadı Hikâyesi", *Vatan Gazetesi*, 11 Ocak 2007.

Üsküdar Belediyesi, https://www.uskudar.bel.tr/tr/main/erehber/saraylar-kasirlar-koskler/47/tosun-pasa-konagi/908 (Erişim Tarihi: 22.05.2019).

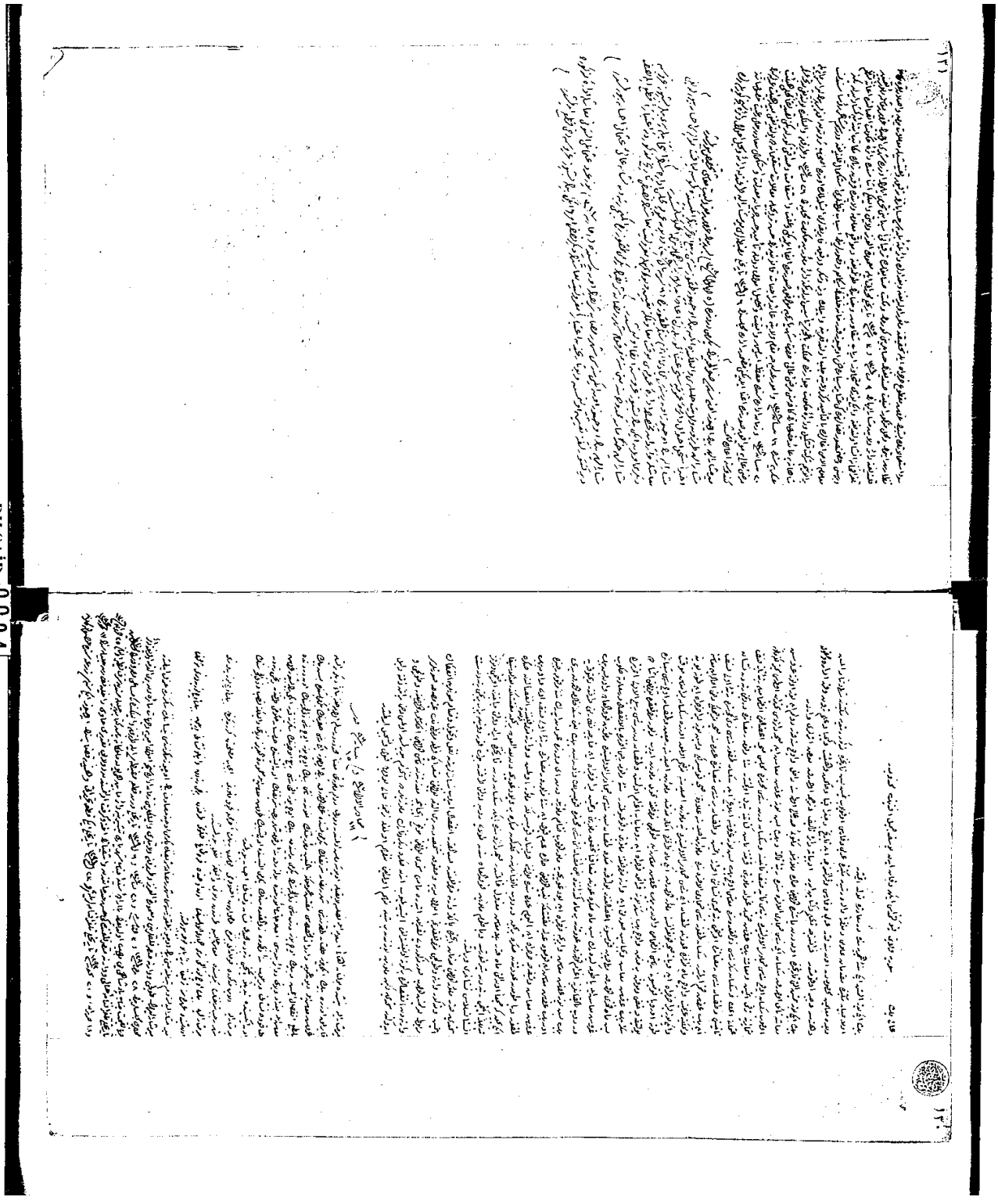
EKLER TABLOSU

Âli Bey ile İlgili Ekler				
SIRA	BELGE ÖZETİ	YER BİLGİSİ	BELGE TARİHİ	KURUM
1	Âli Bey'in Hâl Tercümesi	DH. Said, 004 Numaralı Sicill-i Ahval Defteri, s. 130-131.	16 Cemaziyel evvel (26 Nisan 1880)	BOA
2	I – Sırbistan Komiseri Mehmed Âli Bey'in, Belgrad Sefareti'nin göreviyle ilgili bazı işlere müdahalede bulunduğunu bildirdiği ve konu ile ilgili takdim ettiği arizaların Başvekâlete sunulup görüş bildirilmesini talep ettiği.	HR.TH.00035.00053.001	5 Recep 1297 / 13 Haziran 1880	BOA
3	Bağdat Harcırahı	İ.DH.01084	27 Zilhicce 1304 (16 Eylül 1887)	BOA
4	II – Niş Kalesi dâhilindeki ahalinin evlerine ait arsalara Sırp Emareti tarafından devlet malı nazarıyla bakılmak istendiği haberi hakkında Sırbistan Komiseri Mehmed Âli Bey'in mektubunda belirttiği görüşlerle ilgili Hariciye Nezareti'nden mütalaa istediği.	HR. TH. 00035.00053.002	5 Recep 1297 / 13 Haziran 1880	BOA
5	Yusuf Aleyhisselamın kıssasının tiyatroda sahneye konduğu, Trabzon Valisi Âli Bey'in yerine Maliye Nezareti müsteşarı Kadri Bey'in tayin edilmesi.	Y..PRK.BŞK.: 00025. 00108. 001	20 Ramazan 1309 / 29 Mart 1892	BOA
6	Trabzon Valisi Âli Bey'in altın madalya ile taltif edilmesinden dolayı yaptığı teşekkür.	Y.PRK.UM. 00023. 00046. 001	06 Rebiülahir 1309 / 9 Kasım 1891	BOA
7	Âli Bey tarafından Lazistan'da meydana gelen hadiselerin bildirilmesi.	A.}MKT. MHM. 00482.00070.001	28 Cemaziyelahir 1295 / 29 Haziran 1878	BOA
8	Trabzon Valisi Âli Bey'den şikâyet ettikleri için tazyike uğrayan Rüştiye Mektebi Müdürü Mehmed Nuri ve Ortahisar Müdürü Şakir Efendilerin gönderdikleri telgraflara dair.	Y.PRK.BŞK.00024. 00042. 001	3 Cemaziyülevvel 1309 / 5 Aralık 1891	BOA
9	Trabzon Valisi Âli Bey'in yapmış olduğu dinî hizmetlerden halkın memnun kaldığı.	Y.PRK.AZJ. 00021.00062.001	22 Şaban 1309 / 22 Mart 1892	BOA

10	Samsun'dan bazı kişilerin Trabzon Valisi Âli Bey'in zulmünden şikâyetleri	Y.PRK.AZJ.00021.00006.001	8 Cemaziyelahir 1309 / 1 Ocak 1892	BOA
11	Trabzon Valisi Âli Bey hakkında, Trabzonlu Arnavudzade Hasan Efendi'nin vukubulan muamelat-ı taarruzkârane-sinden dolayı gereğinin yapılması.	İ. DH.: 01263	17 Recep 1309 / 16 Şubat 1892	BOA
12	Trabzon Valisi Âli Bey Efendi'nin terfi-i rütbesine dair.	İ..DH..:01180	15 Şevval 1307 / 4 Haziran 1890	BOA
13	Trabzon Valisi Âli Bey ile Kumandan Salih Paşa'ya gümüş liyakat madalyası ihsanı	İ.DH.1252-98170	2 Rebiülahir 1309 / 5 Kasım 1891	BOA
14	Trabzon Valisi Âli Bey'in Cafer İzzet Efendi ile Hafize Hanım'a olan borcundan kalanını da ödemesinin kendine bildirildiği.	DH. MKT.01858-00059.001	7 Muharrem 1309 / 13 Ağustos 1891	BOA
15	Eski Trabzon Valisi Âli Bey'in hizmet cetvellerinde yapılan yanlışlık ve eksikliklerin düzeltilmesi.	DH.MKT.: 02032.00051.001	29 Cemaziyelevvel 1310 / 19 Aralık 1892	BOA
16	Kendisine henüz maaş tahsis olmadığından bahisle, sabık Trabzon Valisi Âli Bey tarafından verilen arzuhal. (Mülkiye Tekaüt Sandığı)	BEO - 000052.003899.001	24 Muharrem 1310 / 18 Ağustos 1892	BOA
17	Düyun-ı Umumiye Direktörü Ali Bey'in Avrupa'ya gönderilmesine luzum olmadığı. (1315Z-67)	İ.HUS. 00064-00060.001	5 Muharrem 1316 / 14 Mart 1900	BOA
18	Düyun-ı Umumiye Direktörü müteveffa Ali Bey'in ailesine maaş tahsisi.	ŞD. 00973-00061.001/002	16 Safer 1318 / 15 Haziran 1900	BOA
19	Düyun-ı Umumiye Varidat-ı Muhassasa İdaresi'nce ileride yapılacak tadilat esnasında ikinci direktör olarak görevlendirilecek olan ve şimdiden işlere yardımcı olmak üzere mezkûr daireye devam ettirilmesi gereken Trabzon sabık Valisi Ali Bey'in mazuliyet maaşının ödenmesi. (1311Ca-14)	İ.HUS.00018.00014.001	6 Cemaziyelevvel 1311 / 15 Kasım 1893	BOA
20	Trabzon eski Valisi Ali Bey'e mazuliyet maaşı tahsisi	İ.TKS.00001-00009.001	26 Safer 1310 / 19 Eylül 1892	BOA
Yusuf Cemil Efendi ile İlgili Ekler				
21	1-Cidde Valisi Mahmud Paşa'nın Kapıkethüdalığı'nın Yusuf Cemil Efendi'ye	A.}DVN: 00136.00071.001	26 Rebiülahir 1275 / 3	BOA

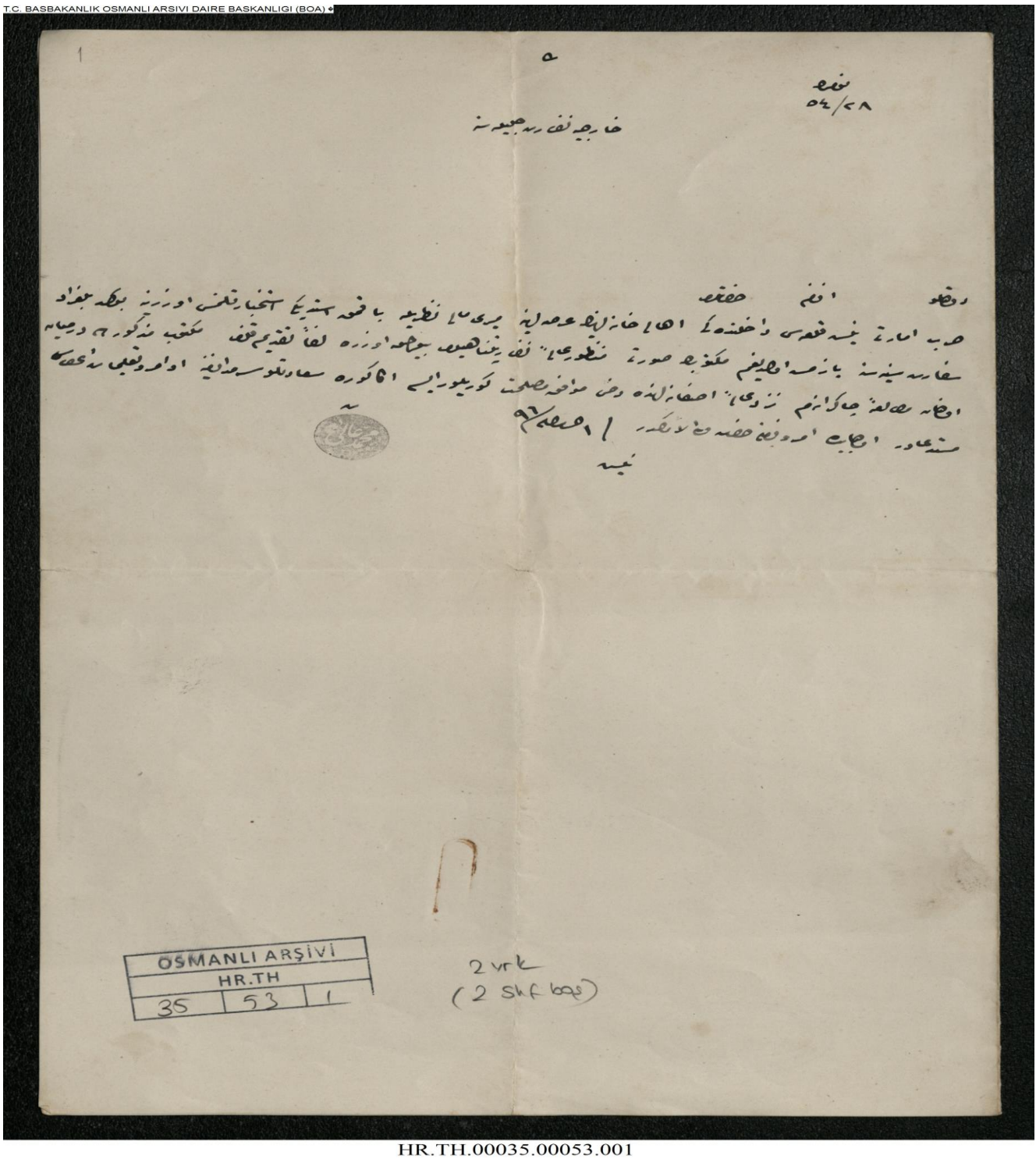
	ihalesi. 2-Divaniye Kaymakamı'nın Kapıkethüdalığı'nın Ahmed Bey'e ihalesi.		Aralık 1858	
22	Kapıkethüdalarından Yusuf Cemil Efendi'nin, Amasya Mutasarrıfı Hilmi Paşa'ya kapıkethüdası tayini.	A.}AMD: 00021.00050.001	15 Zilhicce 1266 / 22 Ekim 1850	BOA
23	Basra Kapıkethüdalığı'nın Bağdat Kapıkethüdası Yusuf Cemil Efendi'ye ihalesi.	A.}AMD: 00052.00088.001	10 Safer 1271 / 2 Kasım 1854	BOA
24	Yusuf Cemil Efendi'ye Basra Mutasarrıfı Veyis Paşa'nın Kapukethüdalığı'nın tevcihi.	A.}DVN:00100.00077.1.001	16 Safer 1271 / 8 Kasım 1854	BOA
25	Bağdat Valiliği Kapıkthüdalığı'na Yusuf Cemil Efendi'nin tayin edildiği.	A.}MKT.MHM: 00016.00063.001-002	7 Şevval 1265 / 26 Ağustos 1849	BOA
26	Bağdat Valiliği Kapıkethüdalığı'na Yusuf Cemil Efendi'nin tayin edildiği.	A.}MKT. MHM:00018.00066.001	18 Muharrem 1266 / 4 Aralık 1849	BOA
27	Meclis-i Vâlâ Azalığı'nın eski Mabeyn-i Hümayun İkinci Kâtibi Rıfat Efendi'ye, Konya Valisi Ragıb Paşa'nın kapıkethüdalığının Meclis-i Vâlâ Mektubcusu Rauf Efendi'ye, Amasya ve Canik Mutasarrıflıkları Kapıkethüdalığı'nın Yusuf Cemil Efendi'ye ve Musul Mutasarrıflığı Kapıkethüdalığı'nın Yahya Efendi'ye ihalesi.	A.}DVN:00155.00028.001	23 Muharrem 1277 / 11 Ağustos 1860	BOA
28	Diyarbakır vilayeti Kapıkethüdası Mustafa Bey'in vefatı ile yerine Aziz Efendi'nin, onun yerine Enverî Efendi'nin tayinleri ile maaşlarının düzenlenmesi. Ankara kapıkethüdalığının, Kastamonu kapıkethüdalığından ayrılarak Yusuf Cemil Efendi'nin tayini.	A.}MKT. MHM: 00385.00031.001	19 Safer 1284 / 22 Haziran 1867	BOA
29	Eski Selanik Valisi müteveffa Sami Bekir Paşa'nın muhallefatının tesviyesine dair Kapıkethüdası Yusuf Cemil Efendi ve muhallefat kassamına buyruldu.	A.}MKT:00227.00089.001	16 Zilkade 1265 / 3 Ekim 1849	BOA

EKLER



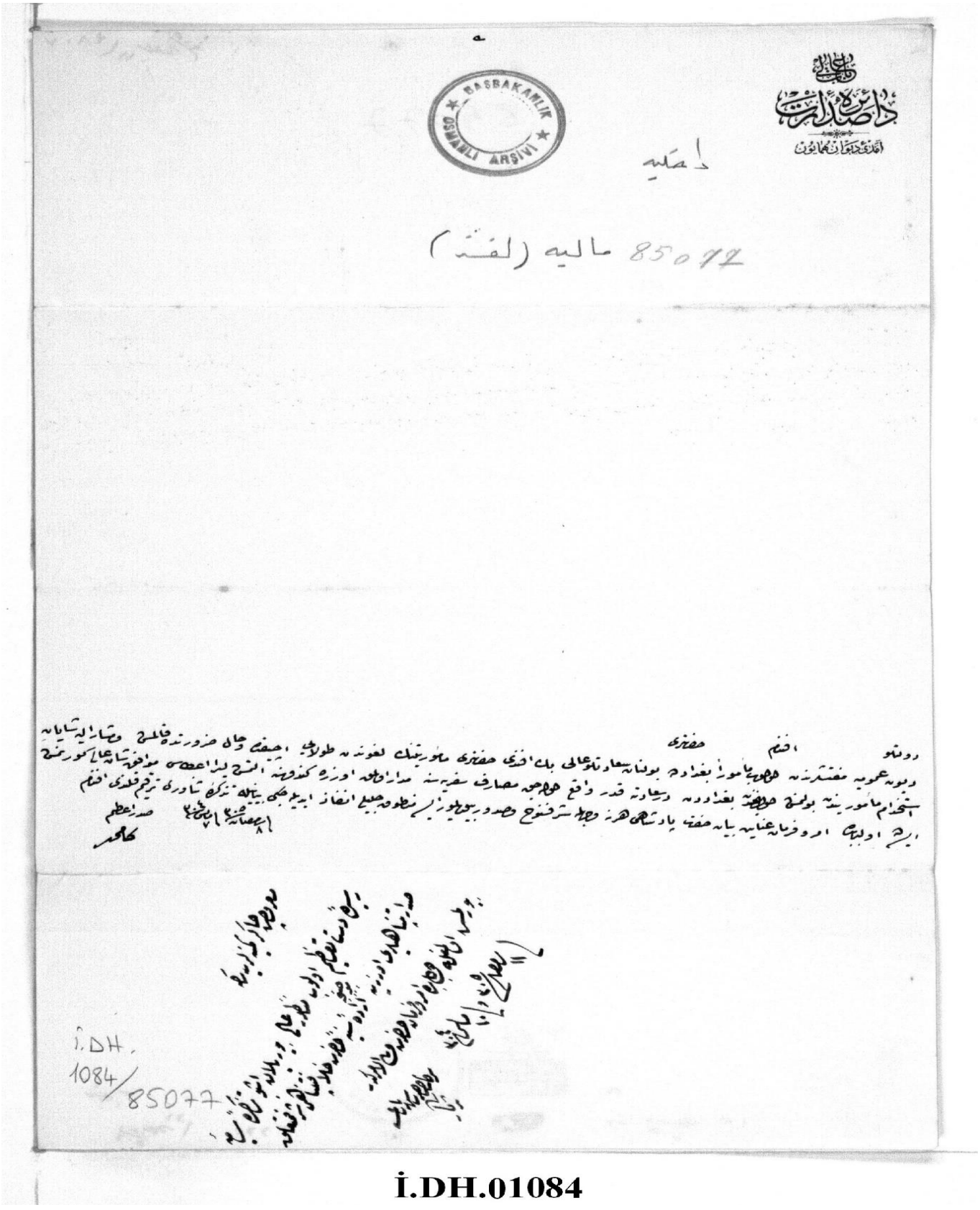
Belge Özeti: *Âli Bey'in Hâl Tercümesi,* Başbakanlık Osmanlı Arşivi,

Yer Bilgisi: DH. Said, 004 Numaralı Sicill-i Ahval Defteri, 130-131.


T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)

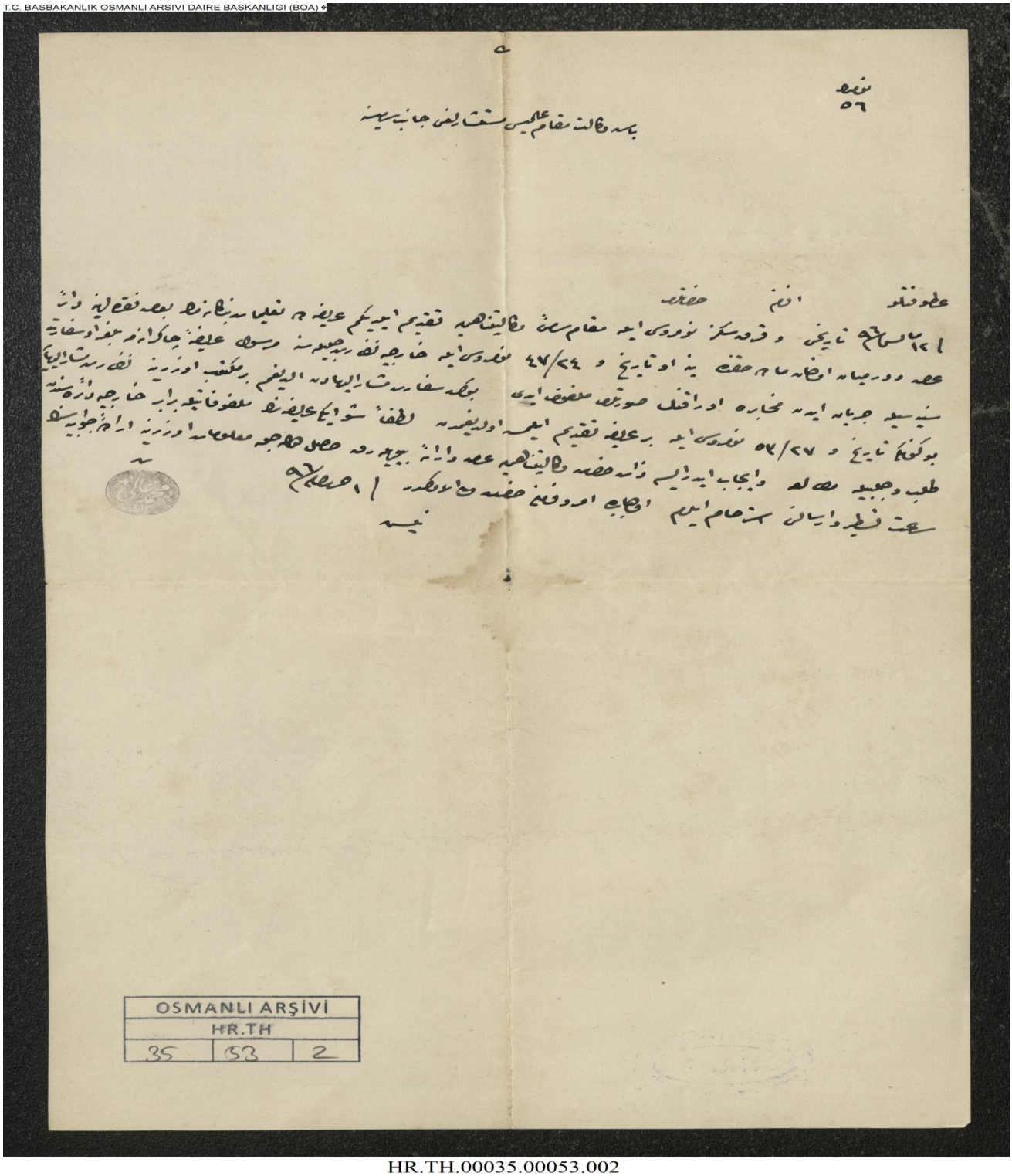
HR.TH.00035.00053.001

Belge Özeti: ***I – Sırbistan Komiseri Mehmed Âli Bey'in, Belgrad Sefareti'nin göreviyle ilgili bazı işlere müdahalede bulunduğunu bildirdiği ve konu ile ilgili takdim ettiği arizaların Başvekalet'e sunulup görüş bildirilmesini talep ettiği.*** **Yer Bilgisi: 35-53 Belge Tarihi: M-13-06-1880 Kurum: HR.TH.**



İ.DH.01084

Bağdat Harcırahı

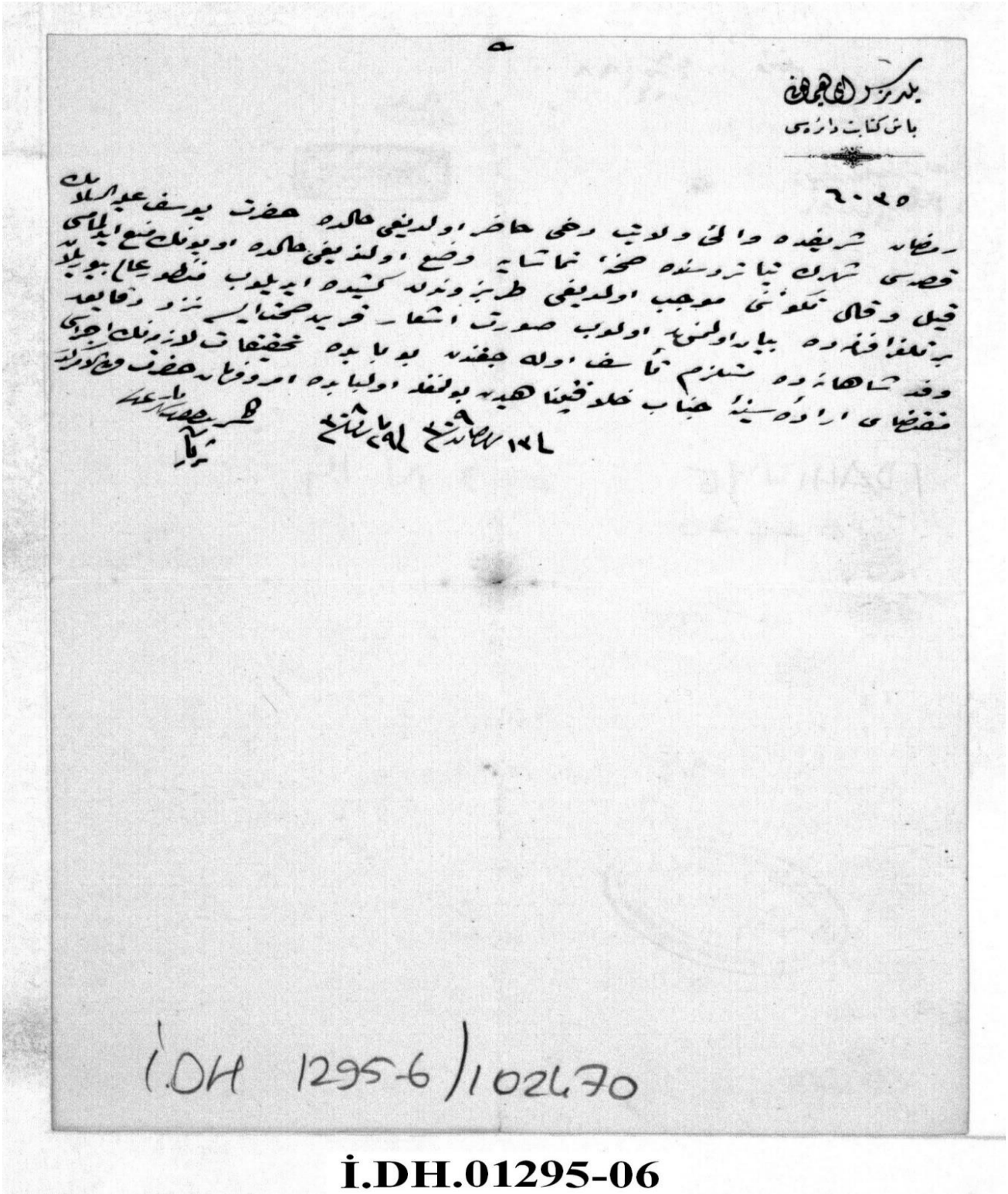

T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)

OSMANLI ARŞİVİ
HR.TH
35 | 53 | 2

HR.TH.00035.00053.002

Belge Özeti: ***II – Niş Kalesi dahilindeki ahalinin evlerine ait arsalara Sırb Emareti tarafından devlet malı nazarıyla bakılmak istendiği haberi hakkında Sırbistan Komiseri Mehmed Âli Bey'in mektubunda belirttiği görüşlerle ilgili Hariciye Nezareti'nden mütalaa istediği.***

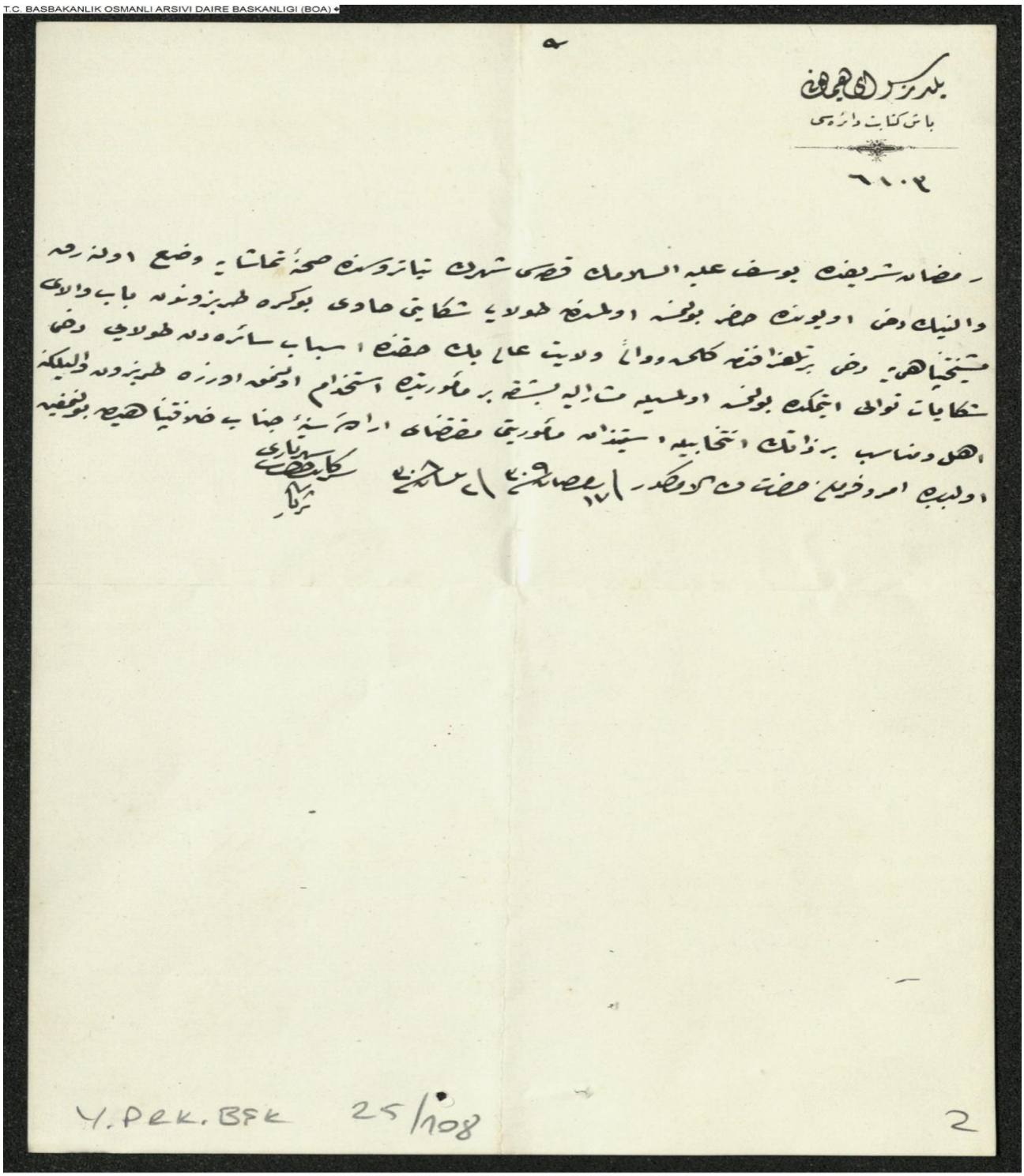
Yer Bilgisi: 35-53 Belge Tarihi: M-13-06-1880 Kurum: HR.TH.



İ.DH.01295-06

Belge Özeti: ***Yusuf Aleyhisselamın kıssasının tiyatroda sahneye konduğu, Trabzon Valisi Âli Bey'in yerine Maliye Nezareti müsteşarı Kadri Bey'in tayin edilmesi.***

Yer Bilgisi: 25-108 Belge Tarihi:H-20-09-1309 Kurum: Y..PRK.BŞK.: 00025. 00108. 001

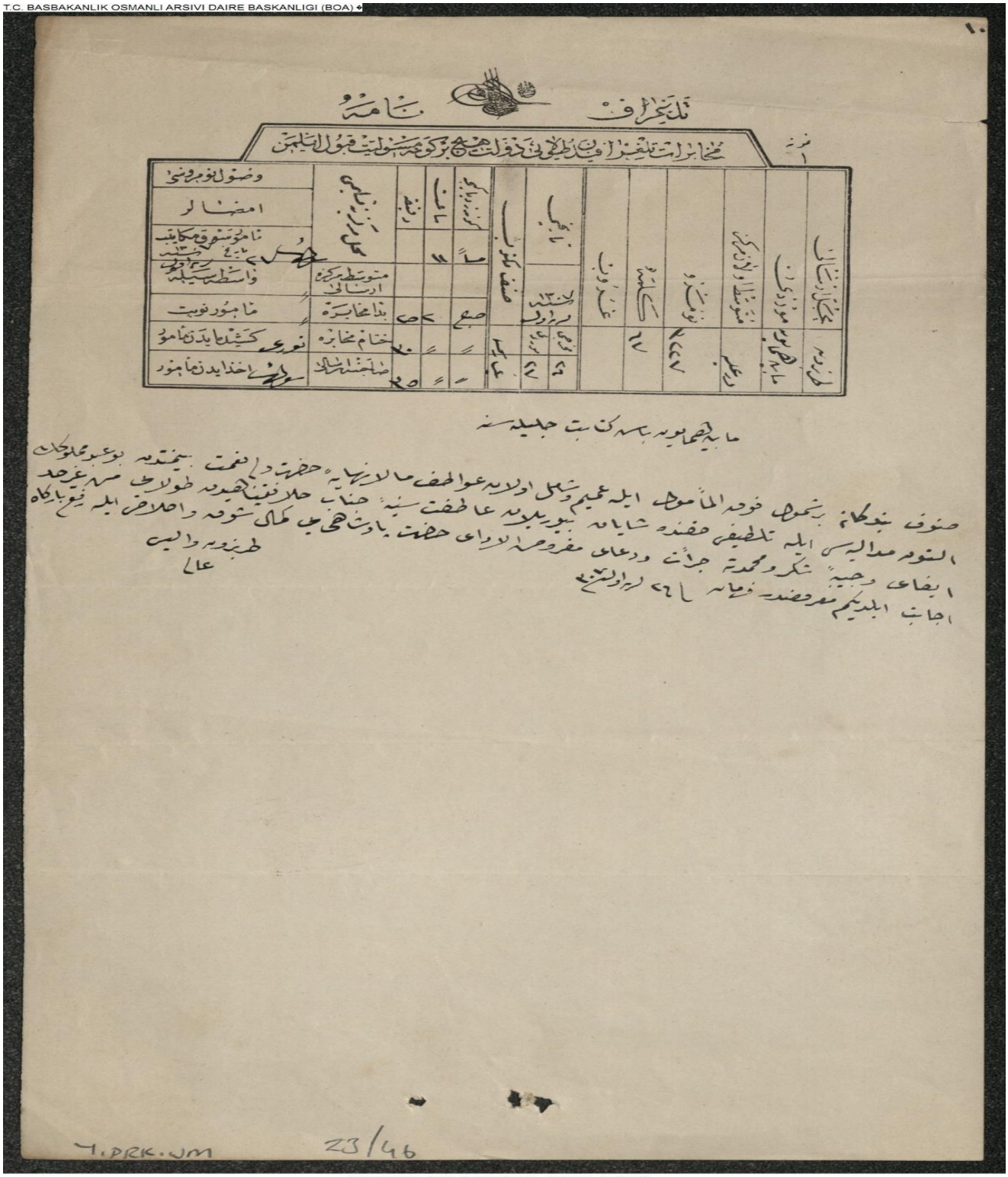

T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)

Y.PRK.BŞK.00025.00108.002

Belge Özeti: ***Yusuf Aleyhisselamın kıssasının tiyatroda sahneye konduğu, Trabzon Valisi Âli Bey'in yerine Maliye Nezareti müsteşarı Kadri Bey'in tayin edilmesi.***

Yer Bilgisi: 25-108 Belge Tarihi:H-20-09-1309 Kurum: Y..PRK.BŞK.: 00025. 00108. 002

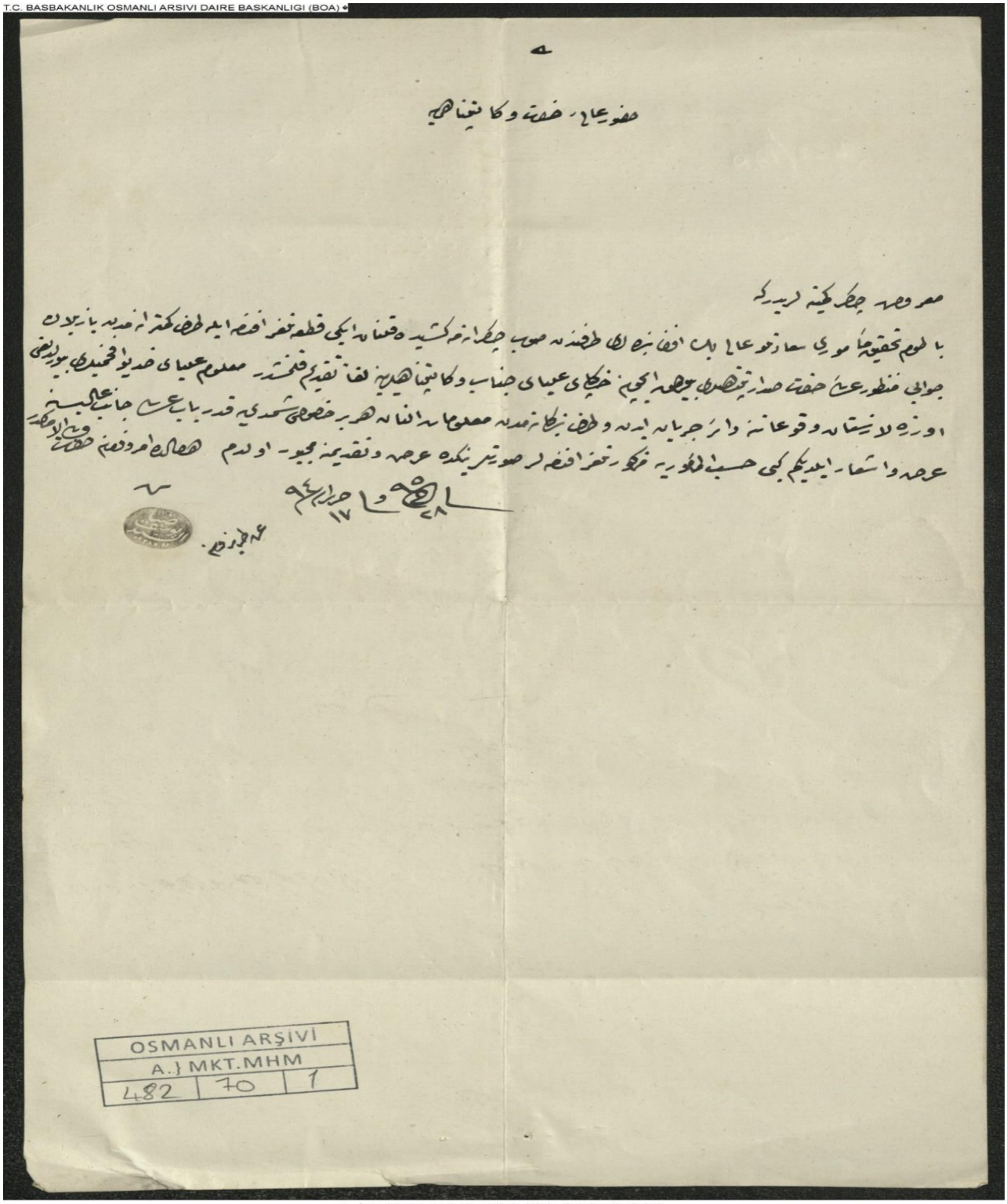
T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)



Y.PRK.UM.00023.00046.001

Belge Özeti: ***Trabzon Valisi Âli Bey'in altın madalya ile taltif edilmesinden dolayı yaptığı teşekkür.***

Yer Bilgisi: 23-46 Belge Tarihi: H-06-04-1309 Kurum : Y..PRK.UM..: 00023. 00046. 001


T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)

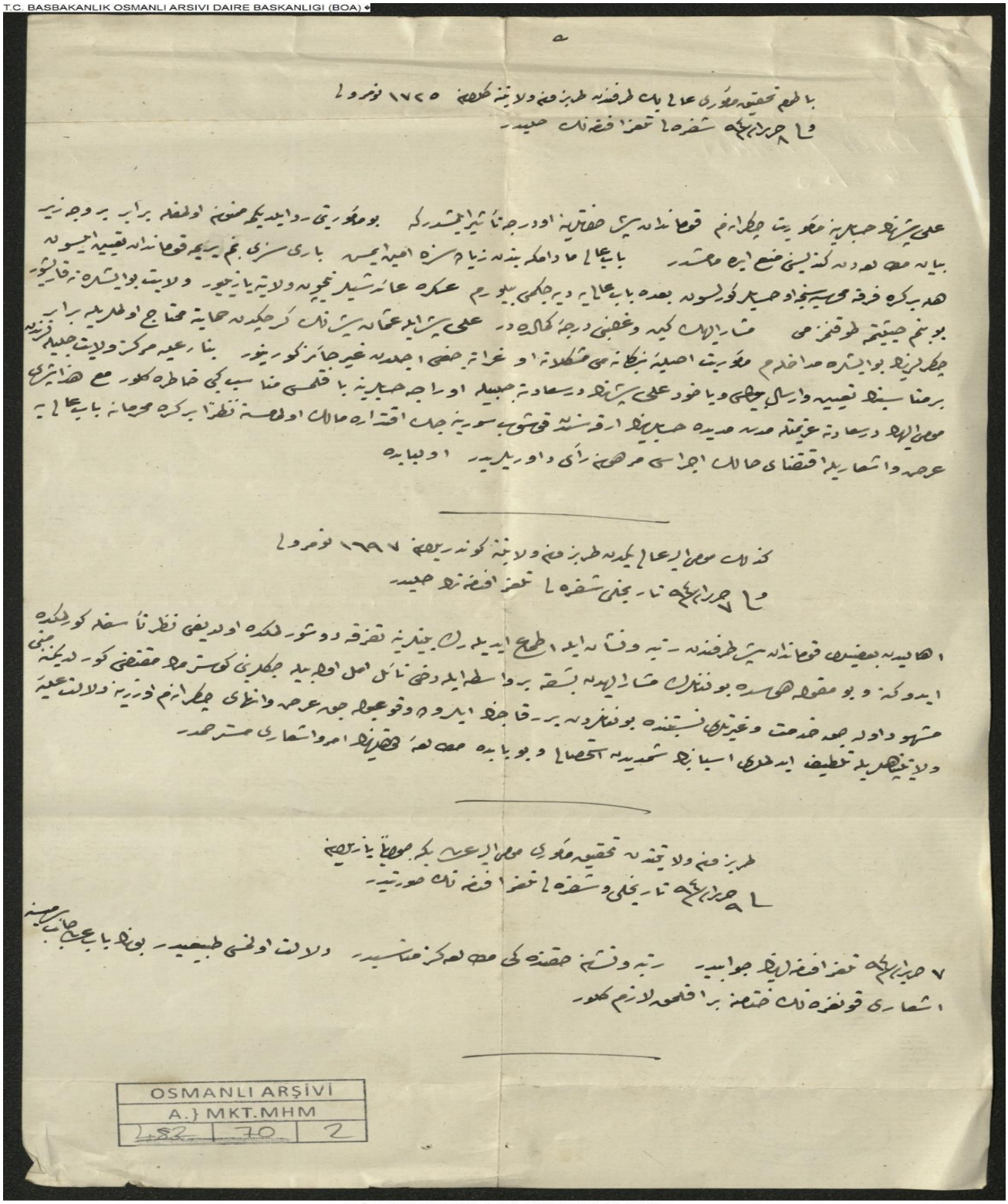
OSMANLI ARŞİVİ
A.} MKT.MHM
482 | 70 | 1

A.}MKT.MHM.00482.00070.001

Belge Özeti: ***Âli Bey tarafından Lazistan'da meydana gelen hadiselerin bildirilmesi.***

Yer Bilgisi:482-70 Belge Tarihi: H-28-06-1295 Kurum: A.}MKT. MHM. 00482.00070.001

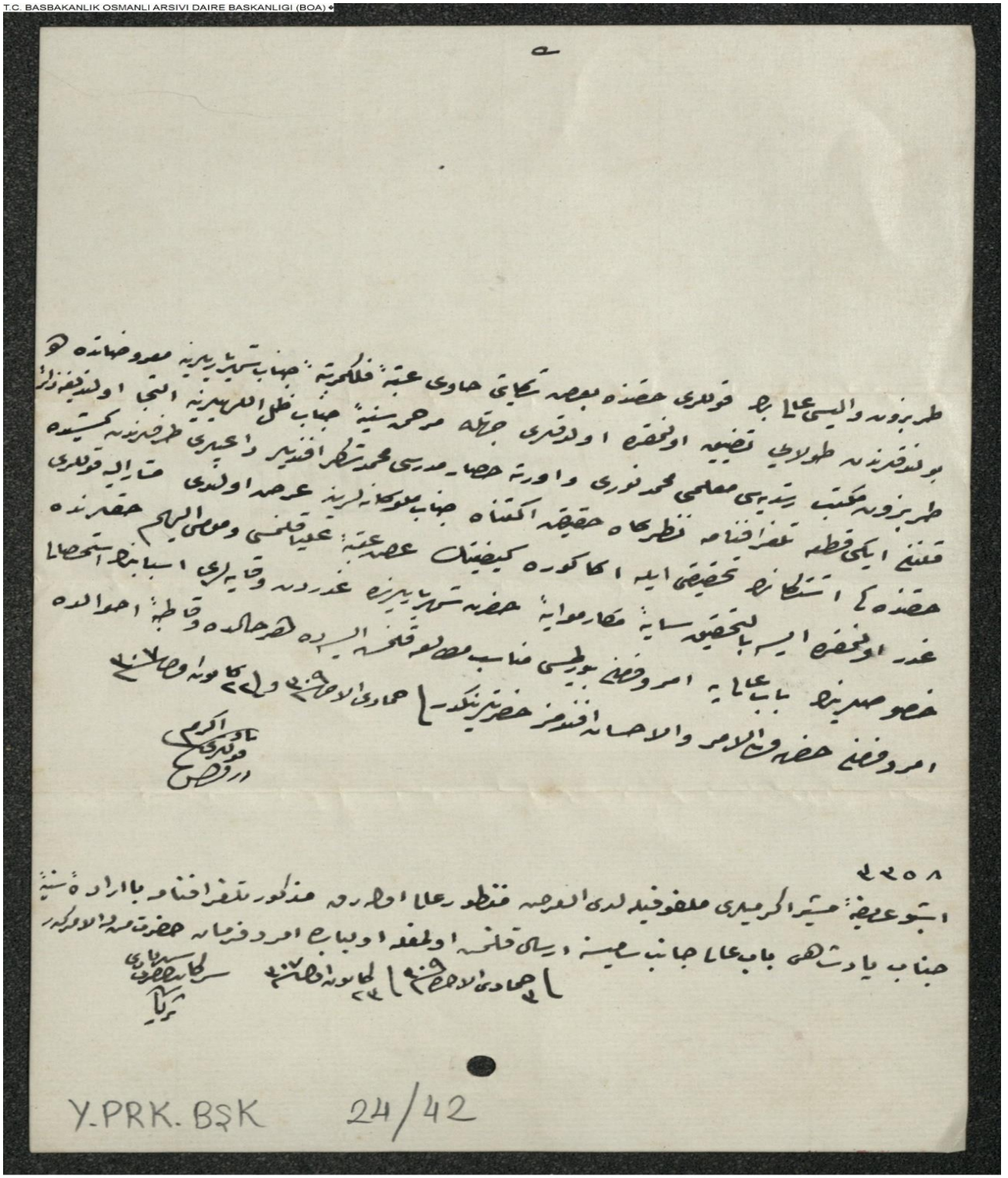
T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)



٥

بالطم تحقيقه مأموري عالي پك طرفندن طرابزون ولايتنه كوندريلن ١٧٧٥ نومرولو
وارد جريده يه تحرير افندمز حضرتلرينك تحريراتي قابلدر

علي پرنغ حضرتلري مأموريت جليله‌لرنك قوماندانلرينه ويرمش اولدقلري تعليمات مخصوصه مقتضاسنجه بومأموريتي دايما يكديگرينك مساعدلرندن اولمقله برابر بر وجه زير بيانه مبادرت ايلدكلري مضبطه ايله معلوم اولمشدر باب عالي ما دامكه بندلرينه زيادة رتبه اعطا ايلمسه باري سزي بزم يدمزده قوماندانلقده تقصيرسز ايسه‌نز هدف بركه فرقه‌ي سيئه‌نك اصيلرندن بعضلري بيوروم عسكره عائد شيلر نجويه ولايتي يازيجيلر ولايتده بولنديغندن قاچيرمشلر بونلرك جيبلرنده بولنان اوراقدن مأموريت اصيله نظارتنه مخالف اولديغي براب

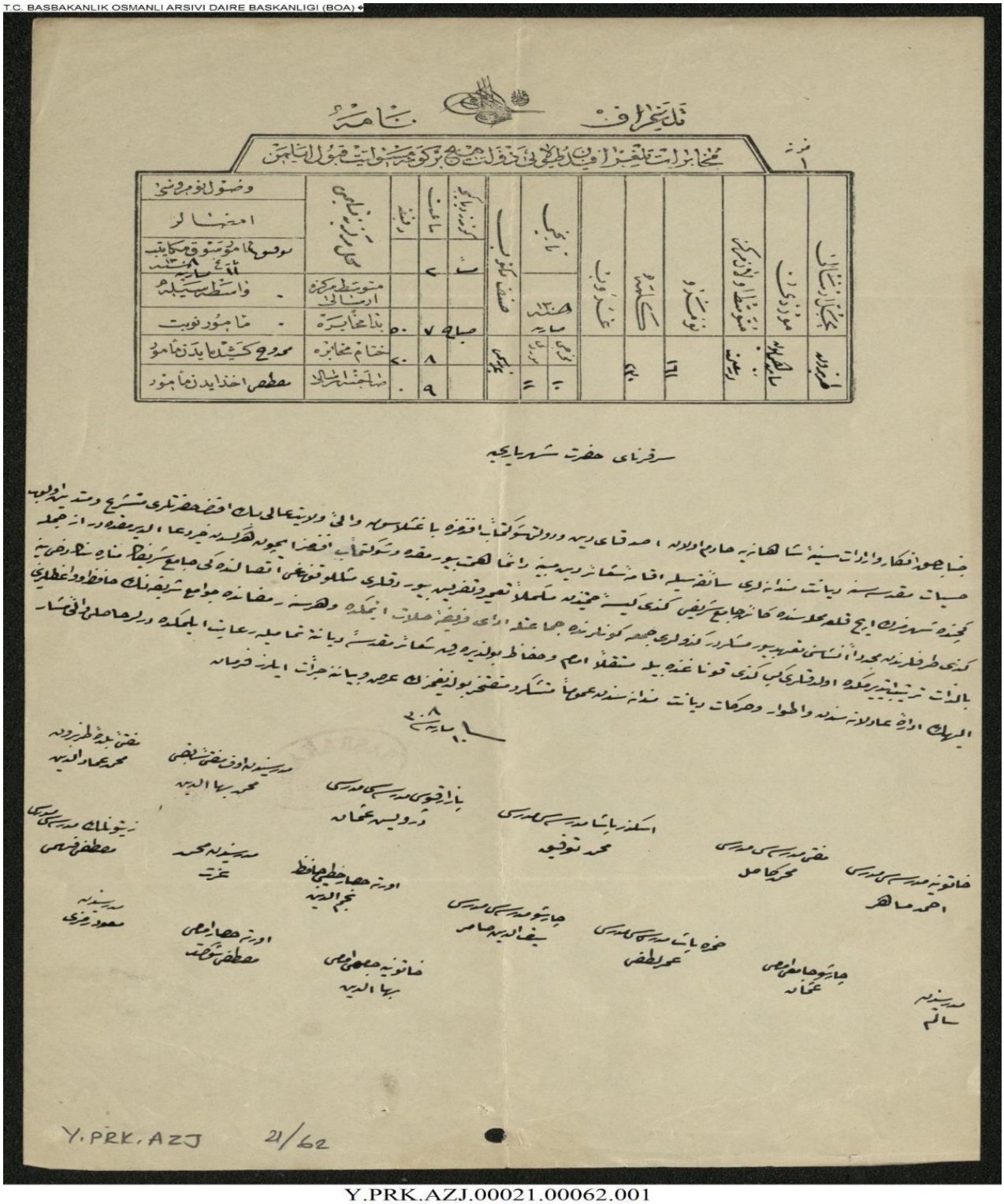

T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)

Y.PRK.BŞK.00024.00042.001

Belge Özeti: ***Trabzon Valisi Âli Bey'den şikâyet ettikleri için tazyike uğrayan Rüştiye Mektebi Müdürü Mehmed Nuri ve Ortahisar Müdürü Şakir Efendilerin gönderdikleri telgraflara dair.***

Yer Bilgisi: 24-42 Belge Tarihi: H-03-05-1309 Kurum: Y..PRK.BŞK.: 00024. 00042. 001

T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)

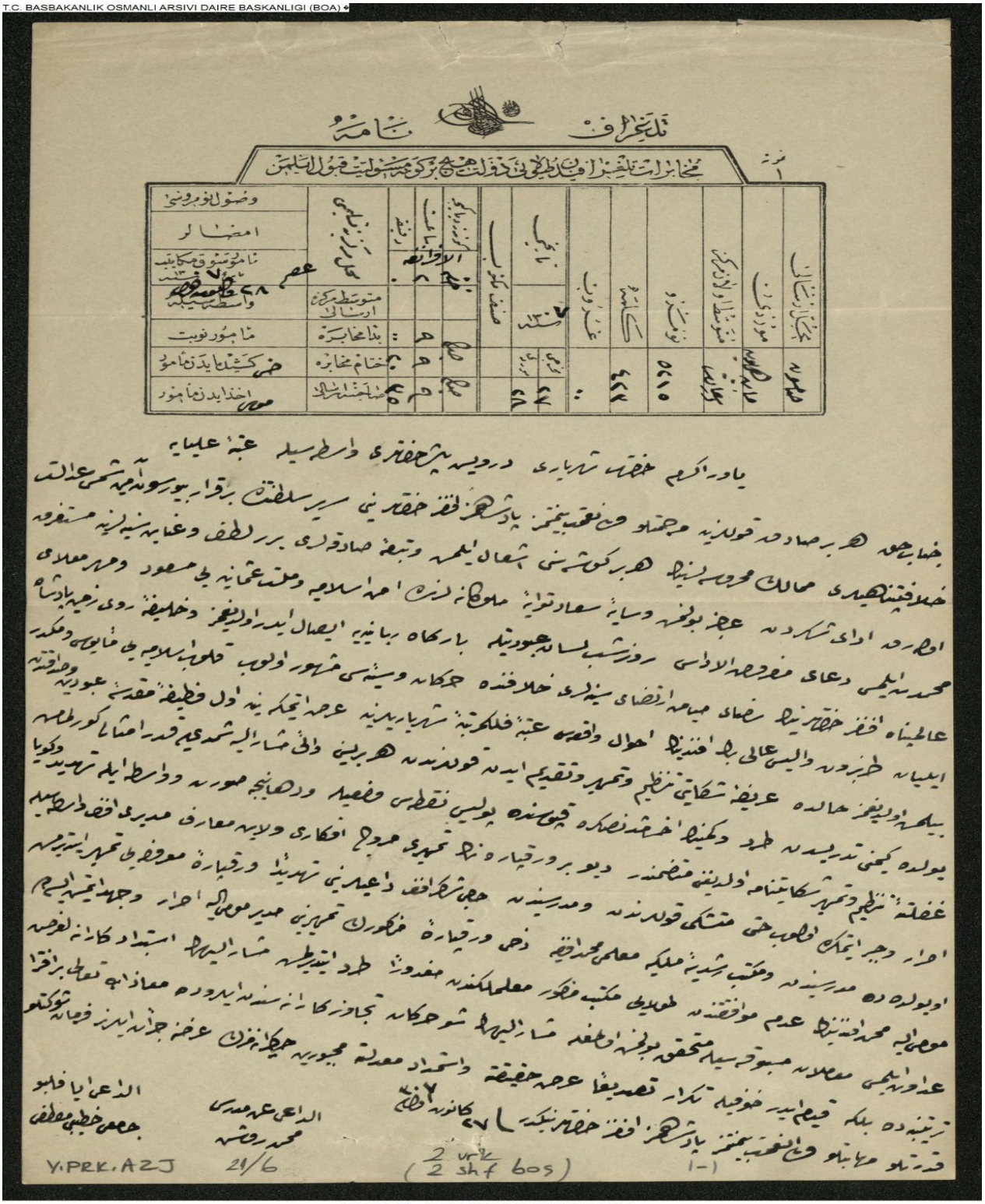


تلگراف نامه

Y.PRK.AZJ.00021.00062.001

Belge Özeti: ***Trabzon Valisi Âli Bey'in yapmış olduğu dinî hizmetlerden halkın memnun kaldığı.*** **Yer Bilgisi:21-62 Belge Tarihi:H-22-08-1309 Kurum Y..PRK.AZJ.: 00021.00062.001**

T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)

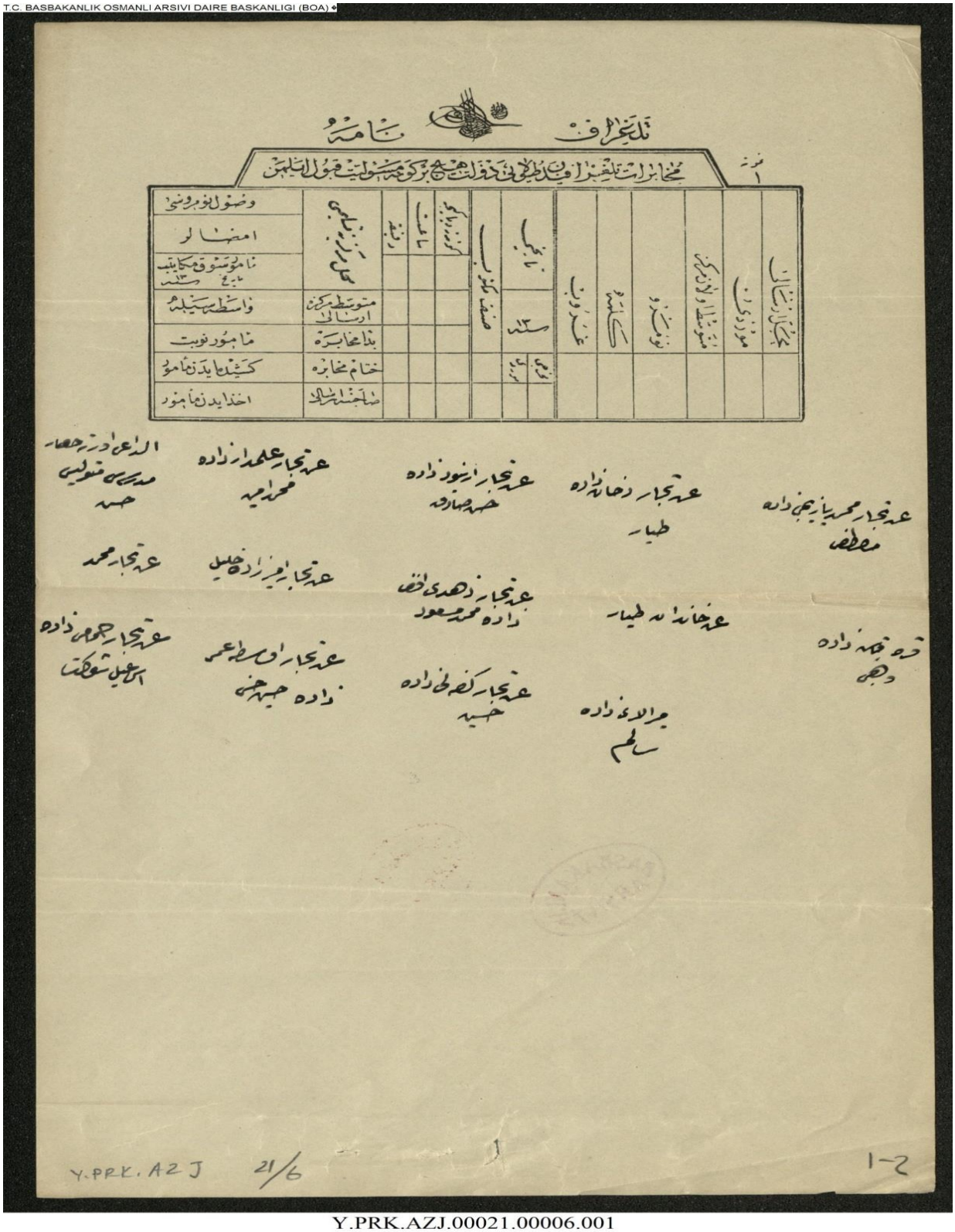


Y.PRK.AZJ.00021.00006.001

Belge Özeti: ***Samsun'dan bazı kişilerin Trabzon Valisi Âli Bey'in zulmünden şikâyetleri.***

Yer Bilgisi: 21-6 Belge Tarihi: H-08-06-1309 Kurum:Y..PRK.AZJ.:00021.00006.001

T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)

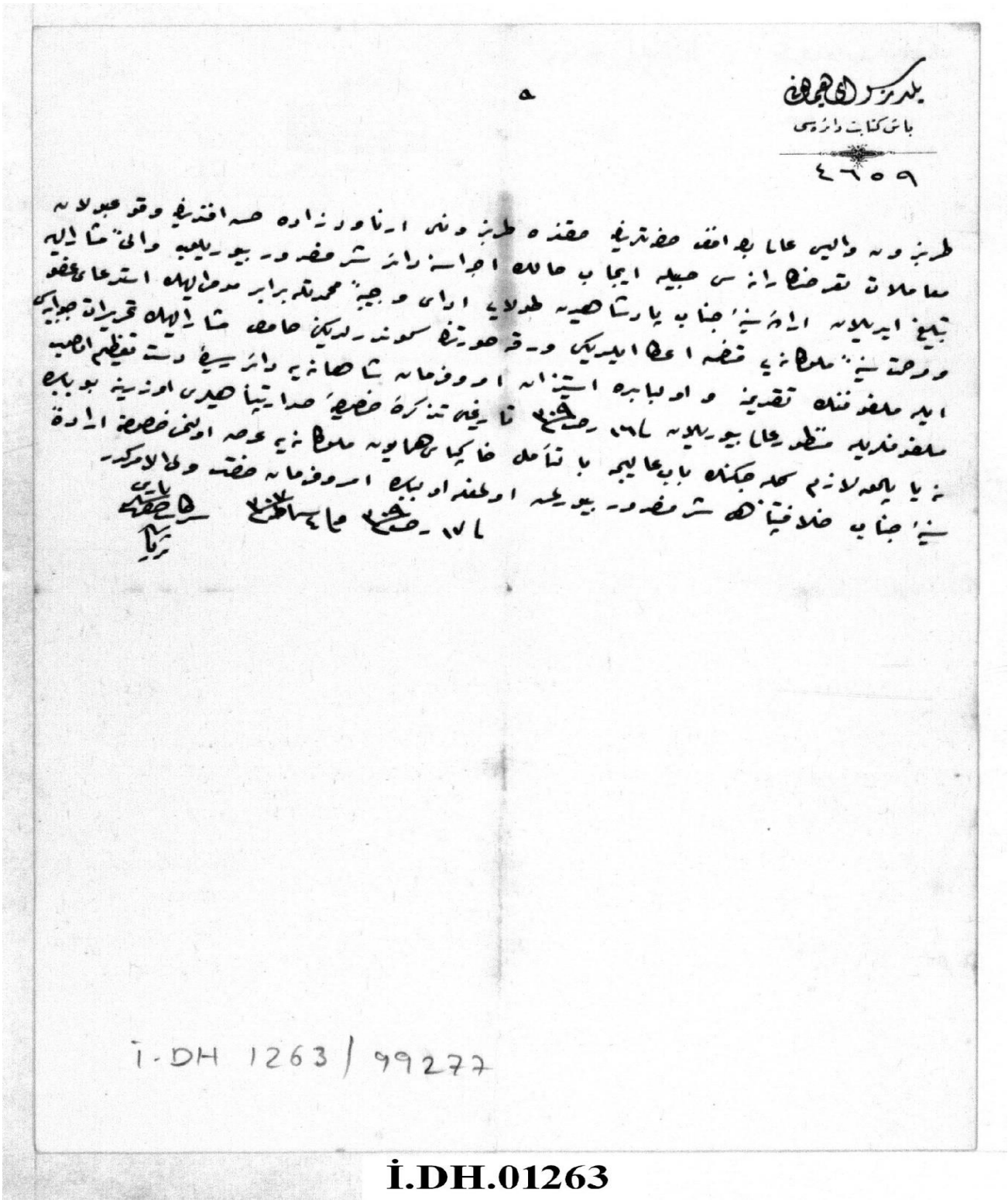


تلغراف نامه

Y.PRK.AZJ.00021.00006.001

Belge Özeti: ***Samsun'dan bazı kişilerin Trabzon Valisi Âli Bey'in zulmünden şikâyetleri.***

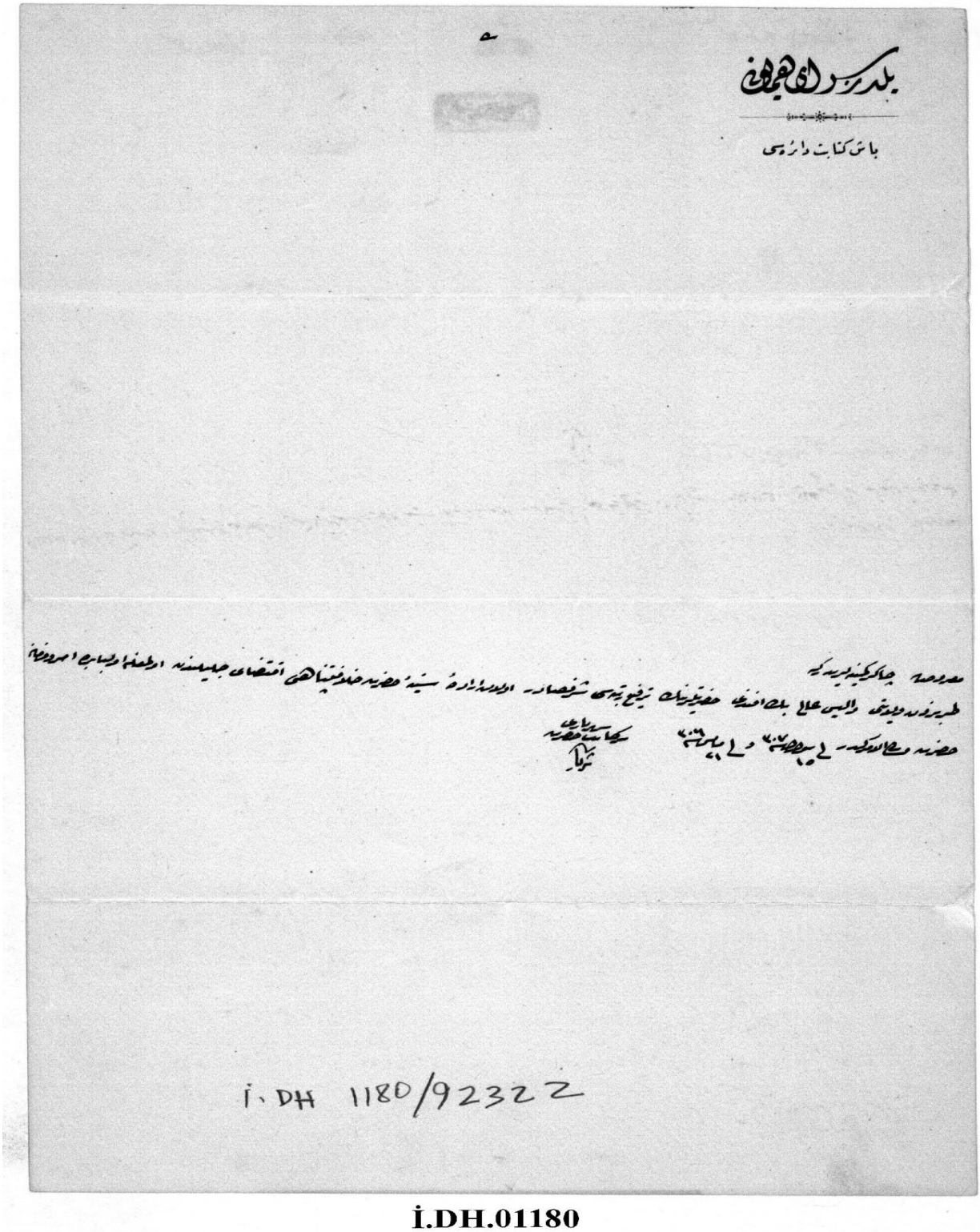
Yer Bilgisi: 21-6 Belge Tarihi: H-08-06-1309 Kurum:Y..PRK.AZJ.:00021.00006.001



İ.DH.01263

Belge Özeti: ***Trabzon Valisi Âli Bey hakkında, Trabzonlu Arnavudzade Hasan Efendi'nin vukubulan muamelat-ı taarruzkâranesinden dolayı gereğinin yapılması.***

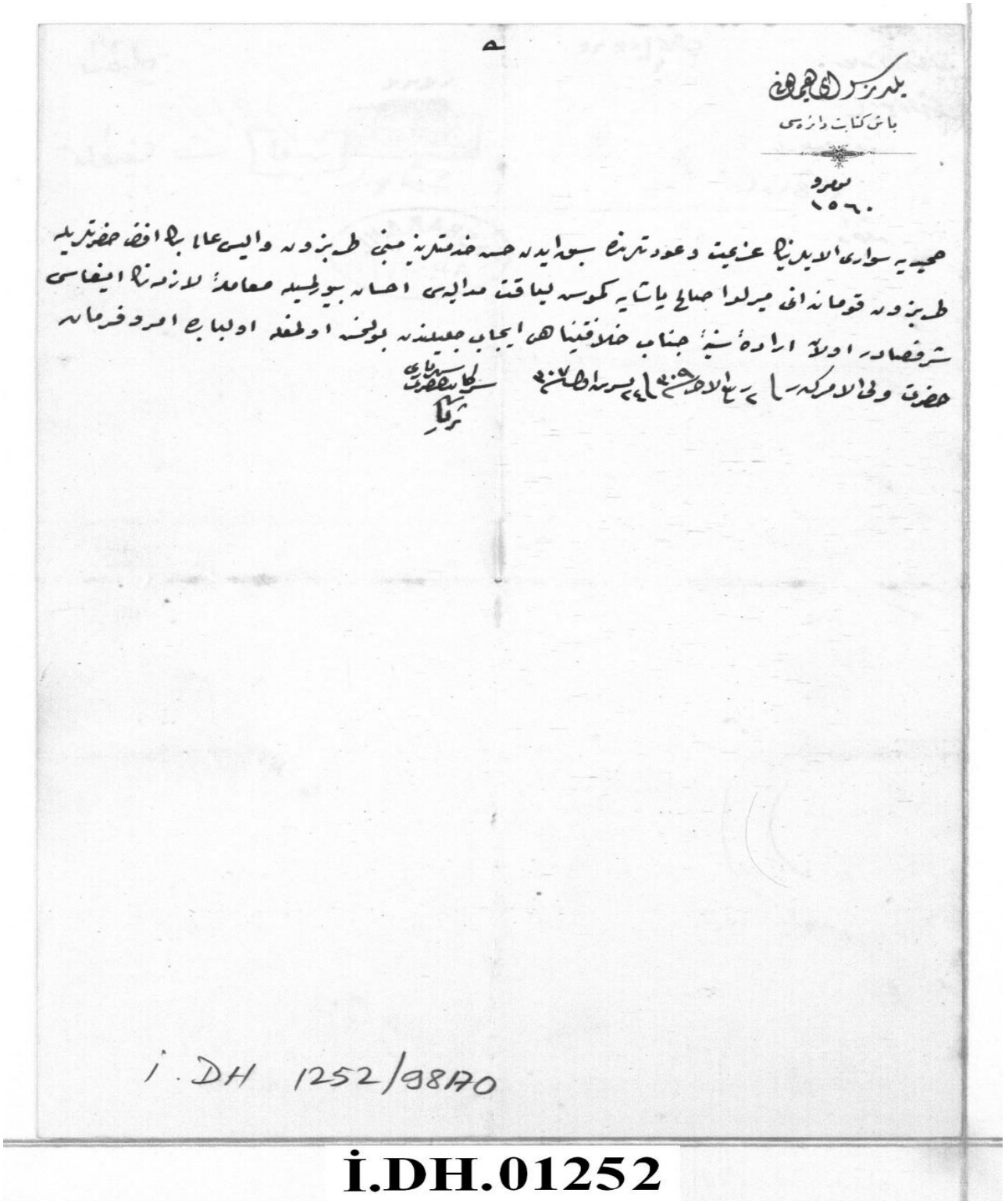
Yer Bilgisi: 1263-99277 Belge Tarihi: H-17-07-1309 Kurum: İ..DH..: 01263



İ.DH.01180

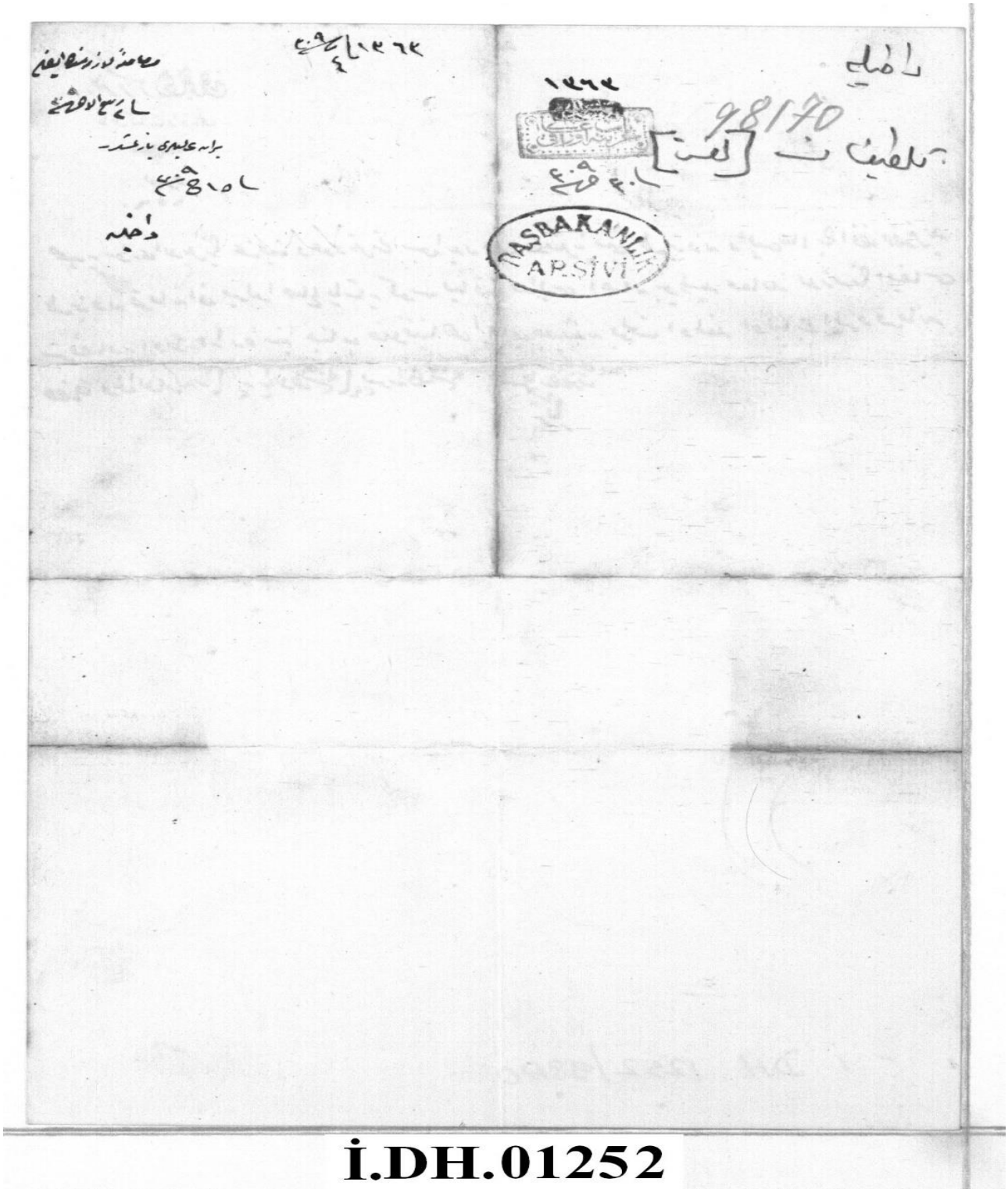
Belge Özeti: ***Trabzon Valisi Âli Bey Efendi'nin terfi-i rütbesine dair.***

Yer Bilgisi: 1180-92322 Belge Tarihi: H-15-10-1307 Kurum: İ..DH..:01180



İ.DH.01252

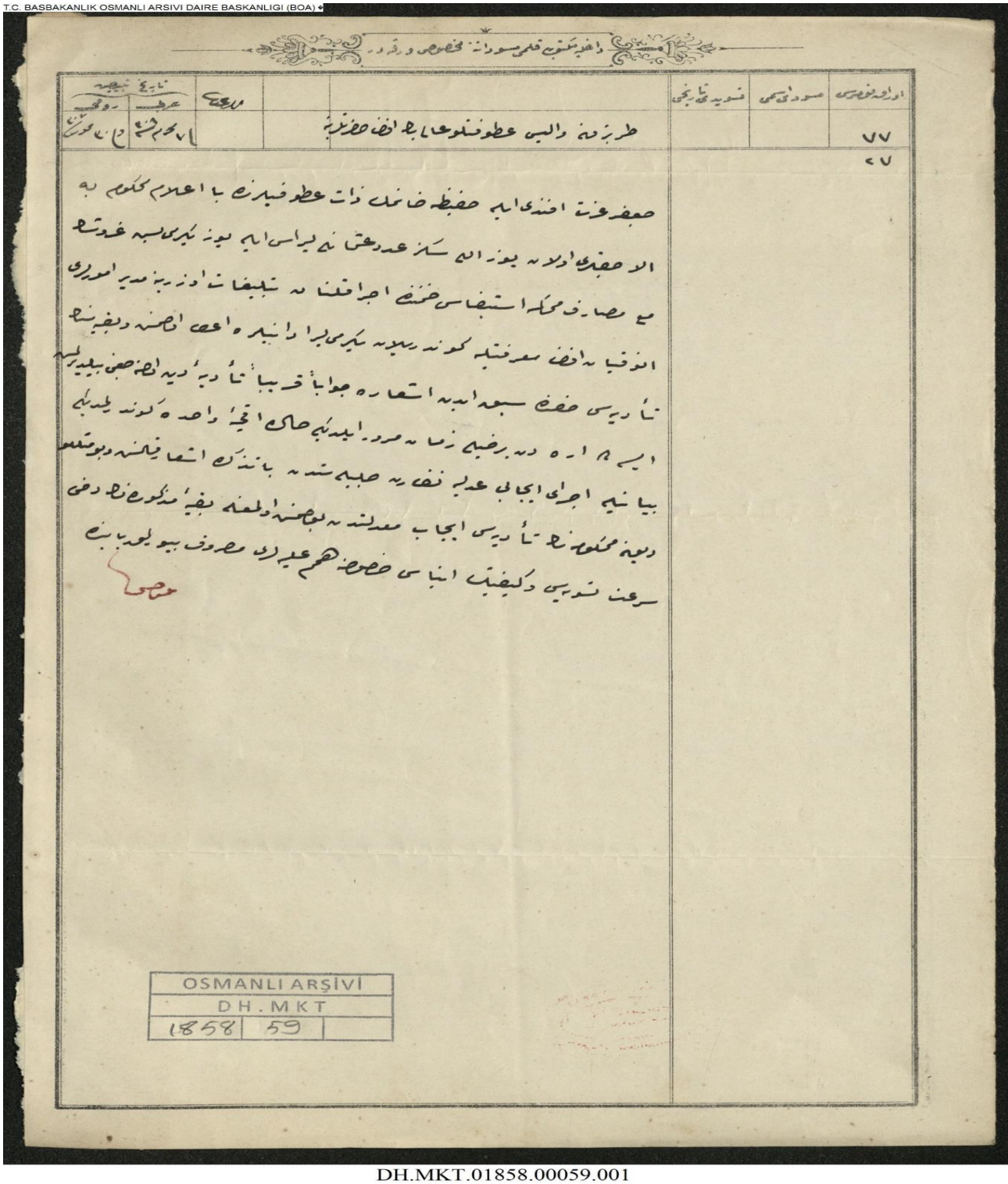
Belge Özeti: *Trabzon Valisi Âli Bey ile Kumandan Salih Paşa'ya gümüş liyakat madalyası ihsanı*. **Yer Bilgisi: 1252-98170 Belge Tarihi: H-02-04-1309 Kurum: İ..DH..:01252**



İ.DH.01252

Belge Özeti: Trabzon Valisi Âli Bey ile Kumandan Salih Paşa'ya gümüş liyakat madalyası ihsanı.Yer Bilgisi: 1252-98170 Belge Tarihi: H-02-04-1309 Kurum: İ..DH..:01252

T.C. BAŞBAKANLIK OSMANLI ARŞIVI DAIRE BAŞKANLIĞI (BOA)



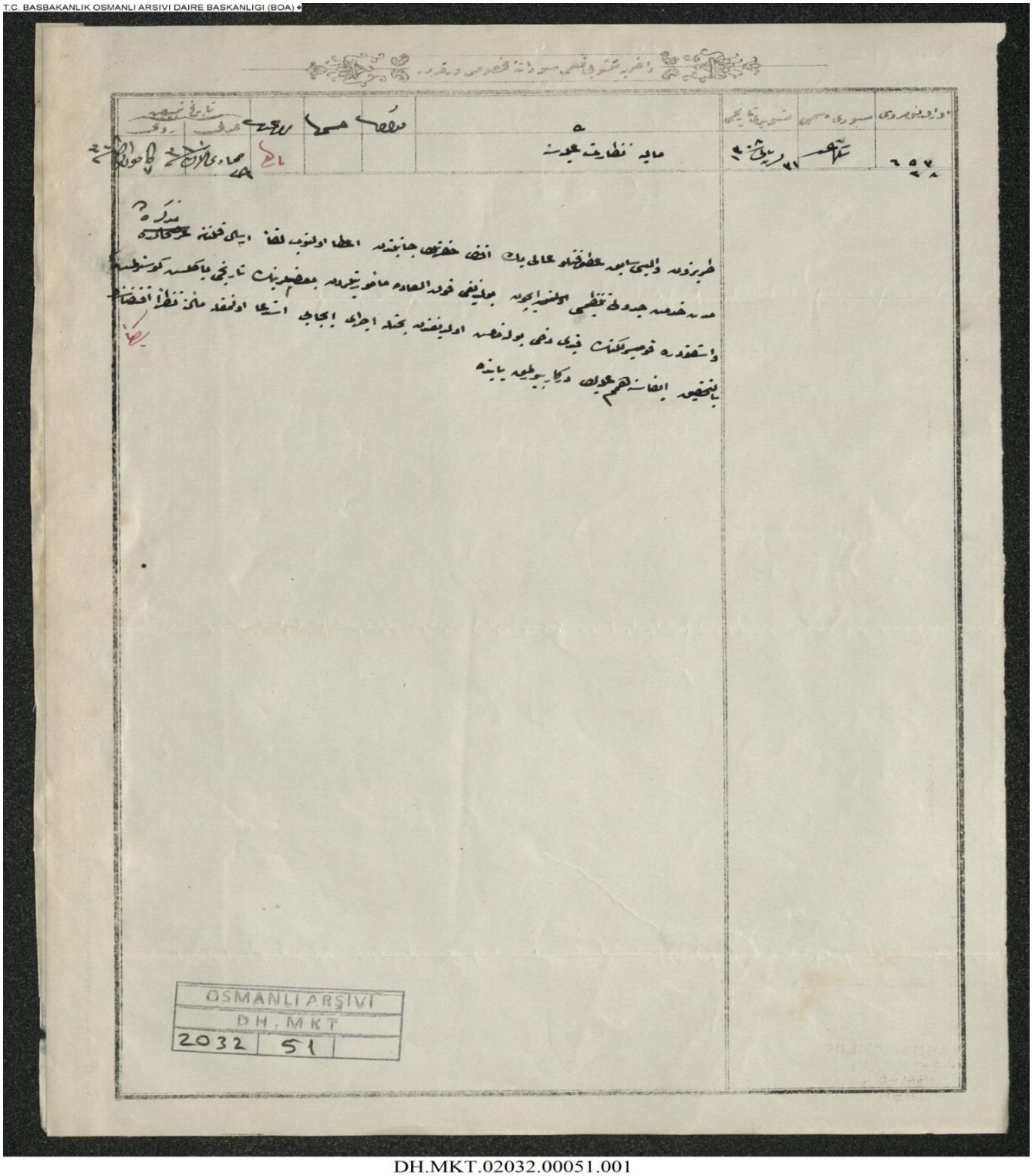
OSMANLI ARŞİVİ
DH.MKT
1858 59

DH.MKT.01858.00059.001

Belge Özeti: ***Trabzon Valisi Âli Bey'in Cafer İzzet Efendi ile Hafize Hanım'a olan borcundan kalanını da ödemesinin kendine bildirildiği.***

Yer Bilgisi: 1858-59 Belge Tarihi: H-07-01-1309 Kurum: DH.MKT.:01858

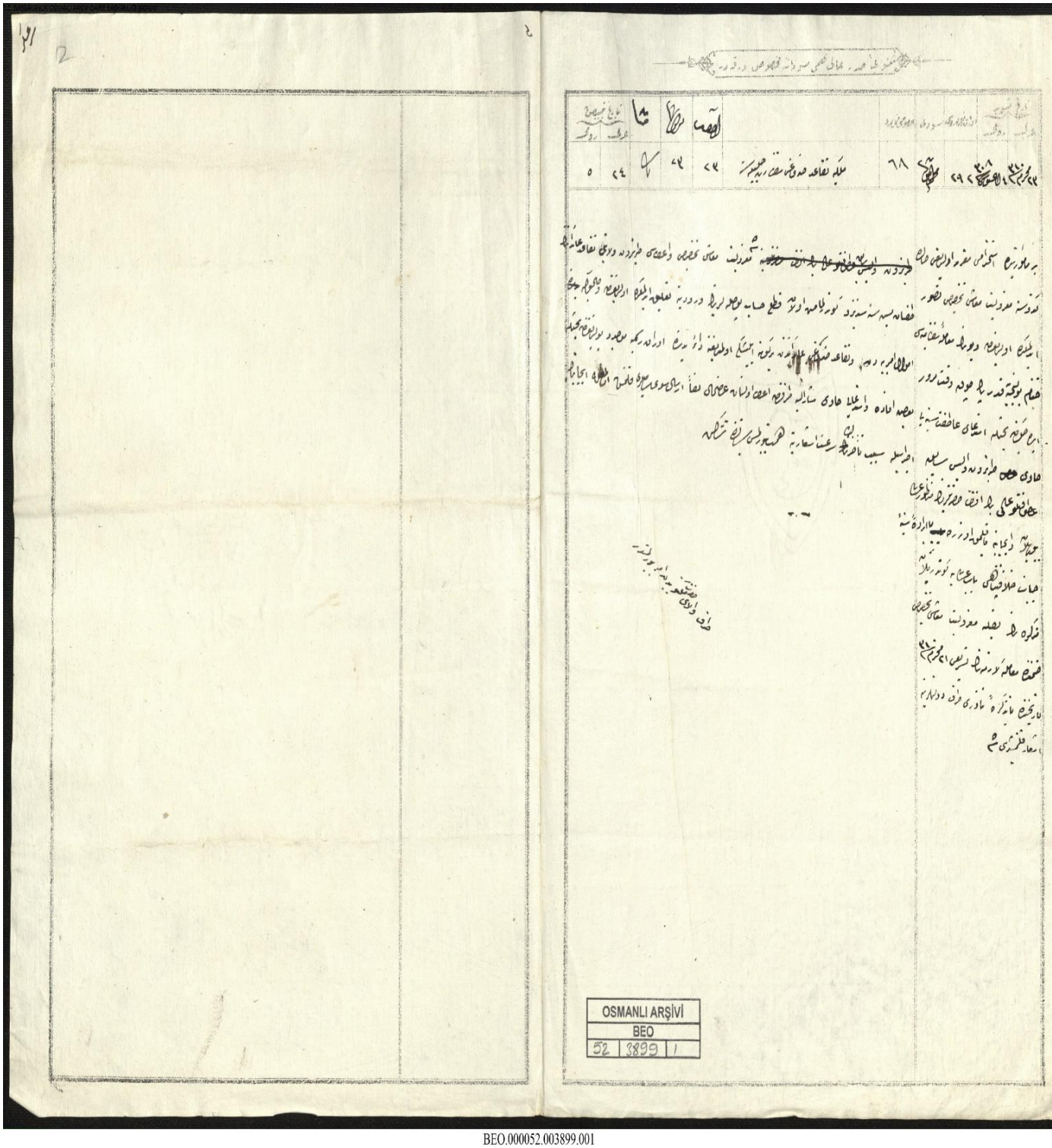
T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)



OSMANLI ARŞİVİ
DH.MKT
2032 | 51

DH.MKT.02032.00051.001

Belge Özeti: ***Eski Trabzon Valisi Âli Bey'in hizmet cetvellerinde yapılan yanlışlık ve eksikliklerin düzeltilmesi.*** **Yer Bilgisi: 2032-51 Belge Tarihi: H-29-05-1310 Kurum: DH.MKT.: 02032.00051.001**

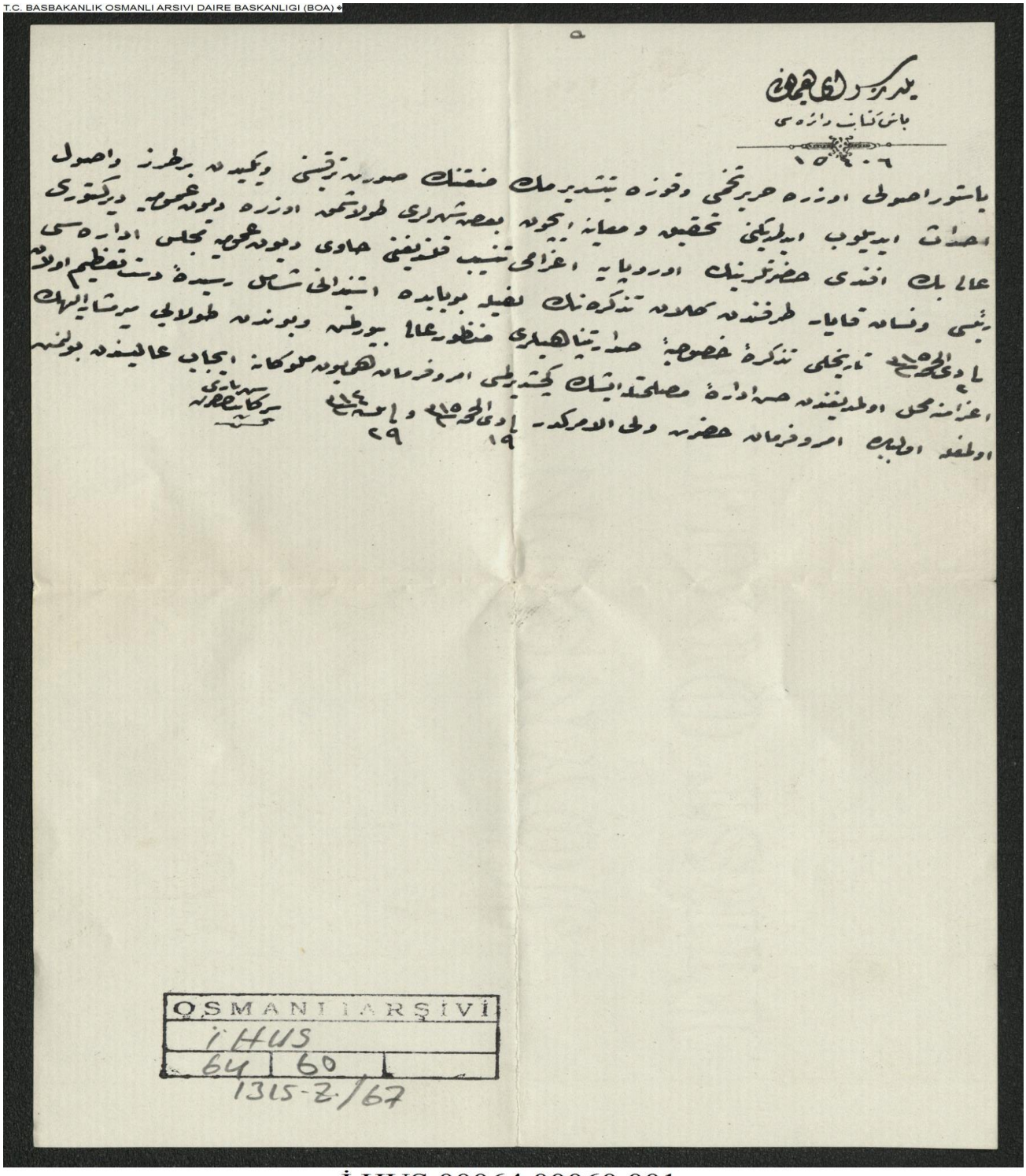


BEO.000052.003899.001

Belge Özeti: ***Kendisine henüz maaş tahsis olmadığından bahisle, sabık Trabzon Valisi Âli Bey tarafından verilen arzuhal. (Mülkiye Tekaüt Sandığı)***

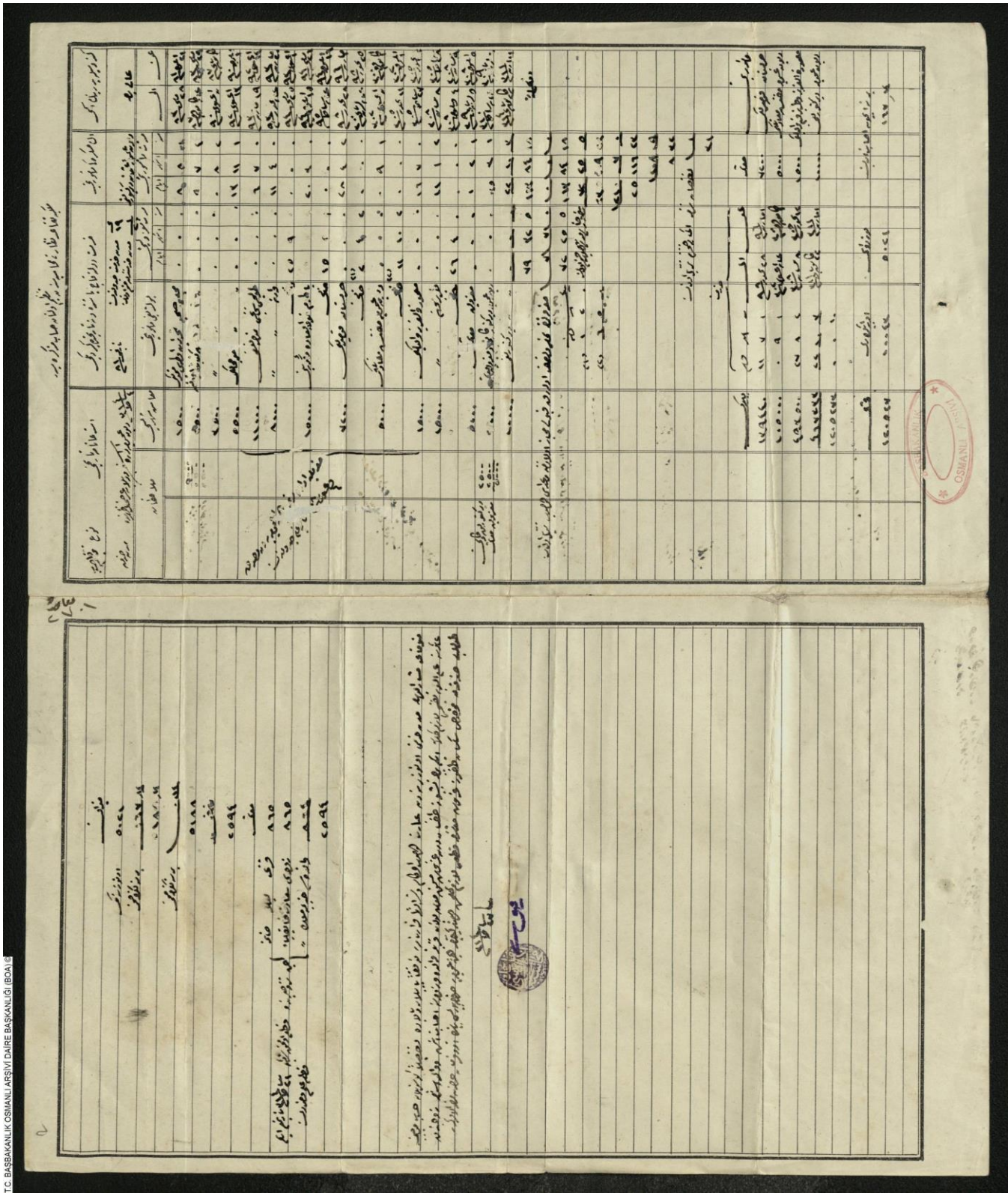
Yer Bilgisi: 52-3899 Belge Tarihi: H-24-01-1310 Kurum: BEO - 000052.003899.001

T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)



İ.HUS.00064.00060.001

Belge Özeti: ***Düyun-ı Umumiye Direktörü Ali Bey'in Avrupa'ya gönderilmesine luzum olmadığı. (1315Z-67)*** **Yer Bilgisi: 64-60 Belge Tarihi: H-05-01-1316 Kurum: İ..HUS.**

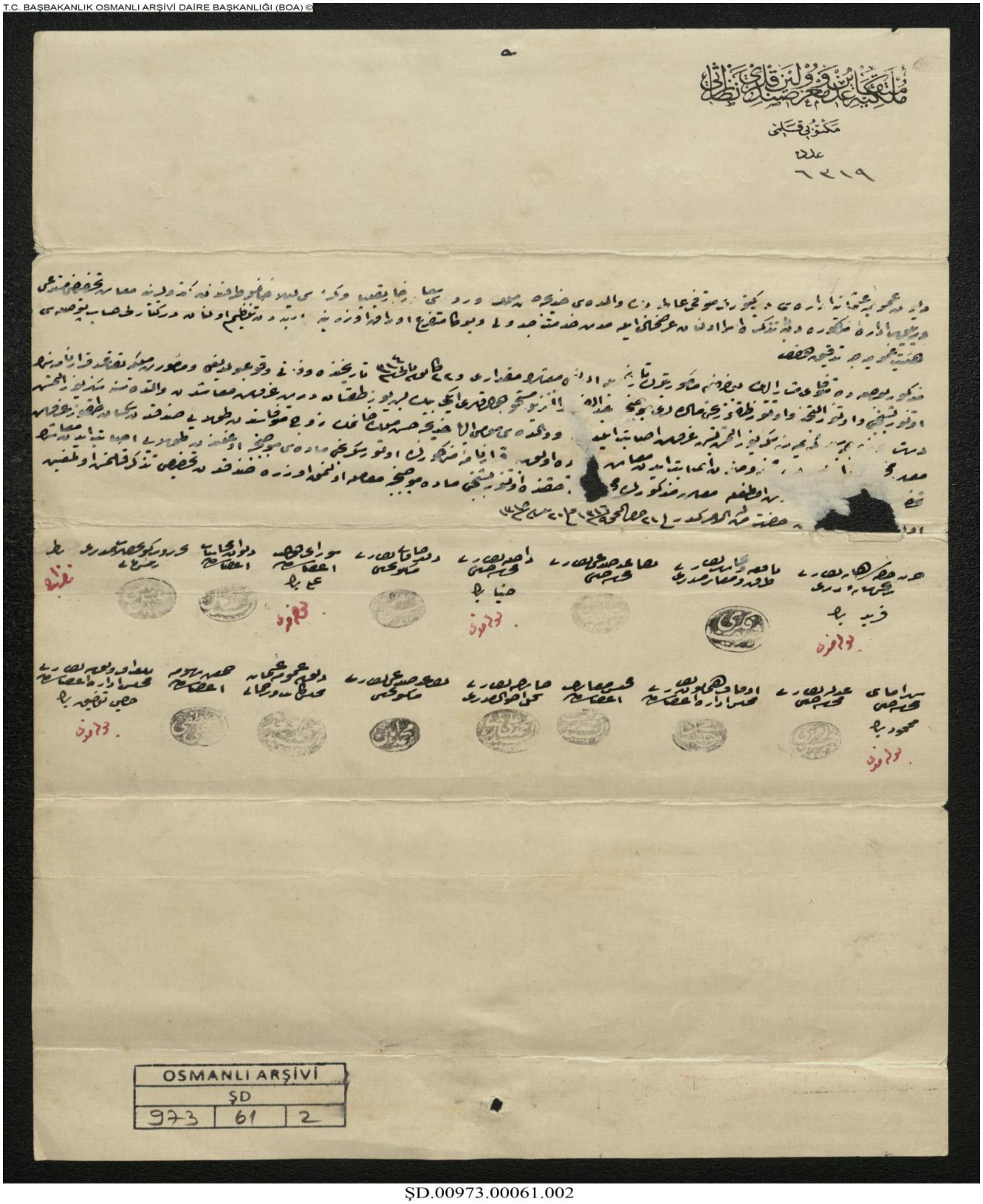


T.C. BAŞBAKANLIK OSMANLI ARŞİVİ DAİRE BAŞKANLIĞI (BOA)

Belge Özeti: ***Düyun-ı Umumiye Direktörü müteveffa Ali Bey'in ailesine maaş tahsisi.***

Yer Bilgisi: 973-61 Belge Tarihi: H-16-02-1318 Kurum: ŞD.

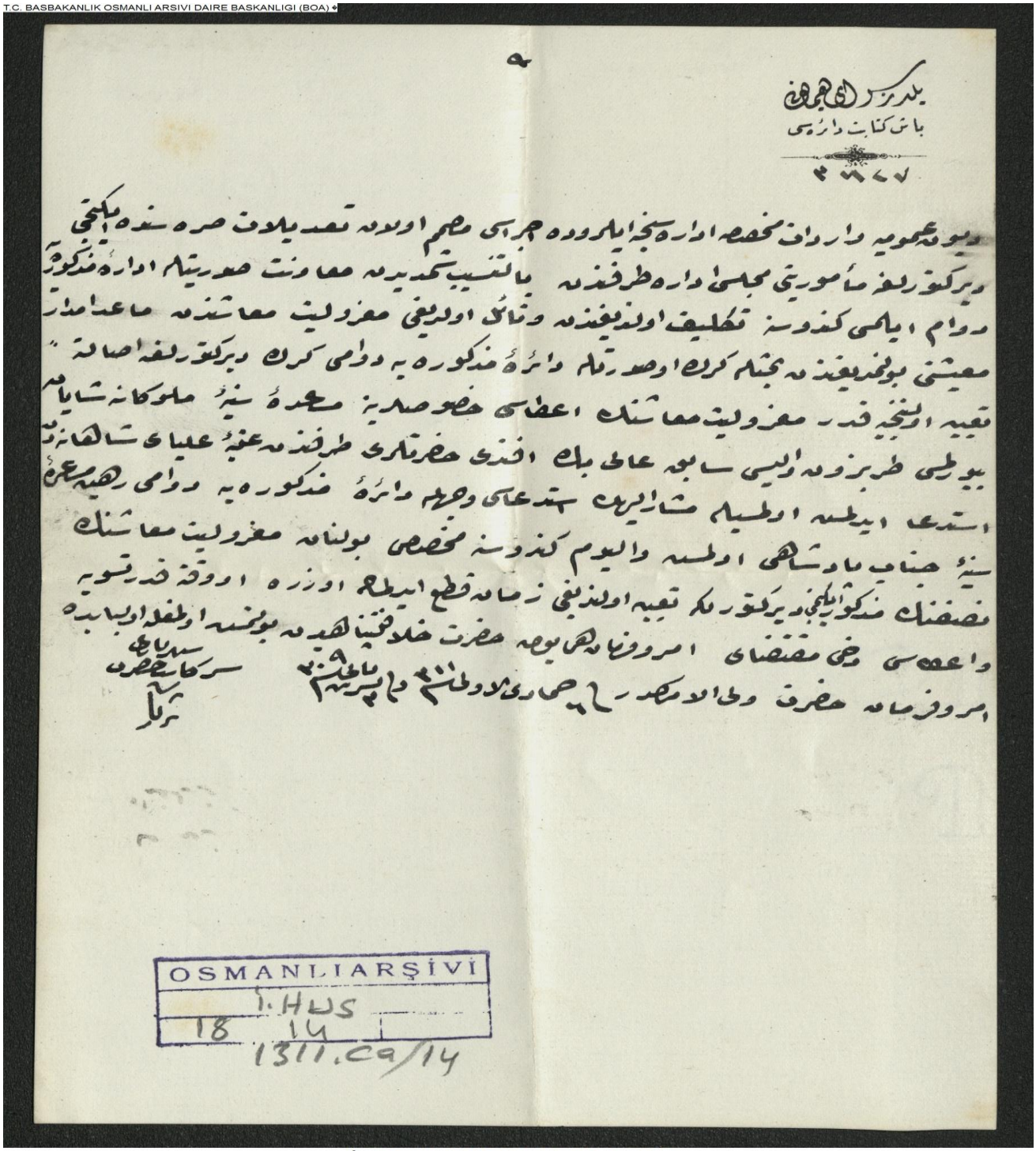
T.C. BAŞBAKANLIK OSMANLI ARŞİVİ DAİRE BAŞKANLIĞI (BOA) ©



ŞD.00973.00061.002

Belge Özeti: ***Düyun-ı Umumiye Direktörü müteveffa Ali Bey'in ailesine maaş tahsisi.***

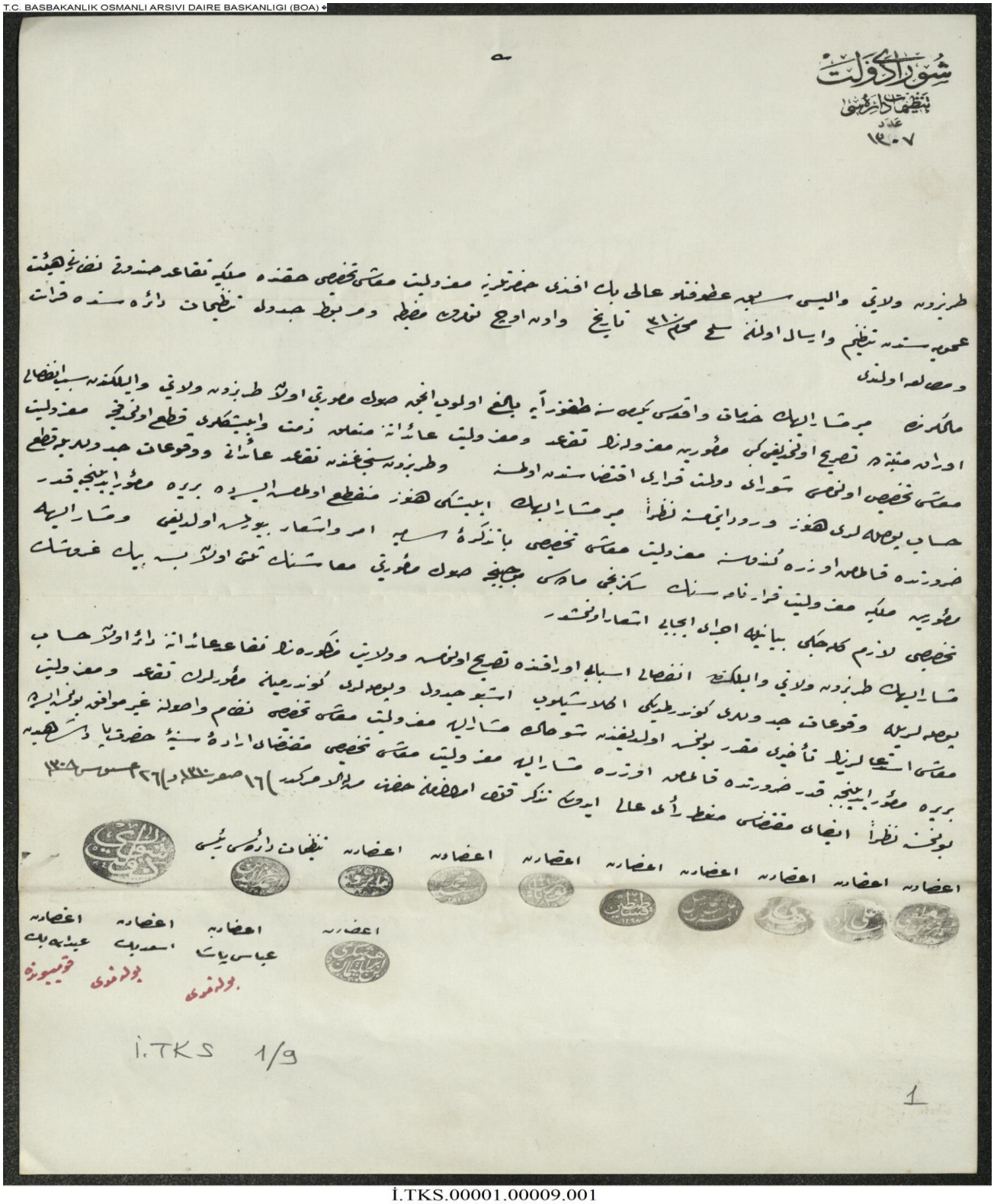
Yer Bilgisi: 973-61 Belge Tarihi: H-16-02-1318 Kurum: ŞD.


T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)
بلدیه کتب خانه جمعیتی
باش کتابت دائره سی
OSMANLI ARŞİVİ
İ.HUS
18 14
1311.Ca/14

İ.HUS.00018.00014.001

Belge Özeti: ***Düyun-ı Umumiye Varidat-ı Muhassasa İdaresi'nce ileride yapılacak tadilat esnasında ikinci direktör olarak görevlendirilecek olan ve şimdiden işlere yardımcı olmak üzere mezkûr daireye devam ettirilmesi gereken Trabzon sabık Valisi Ali Bey'in mazuliyet maaşının ödenmesi. (1311Ca-14)*** **Yer Bilgisi: 18-14 Belge Tarihi: H-06-05-1311 Kurum: İ..HUS.**

T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)

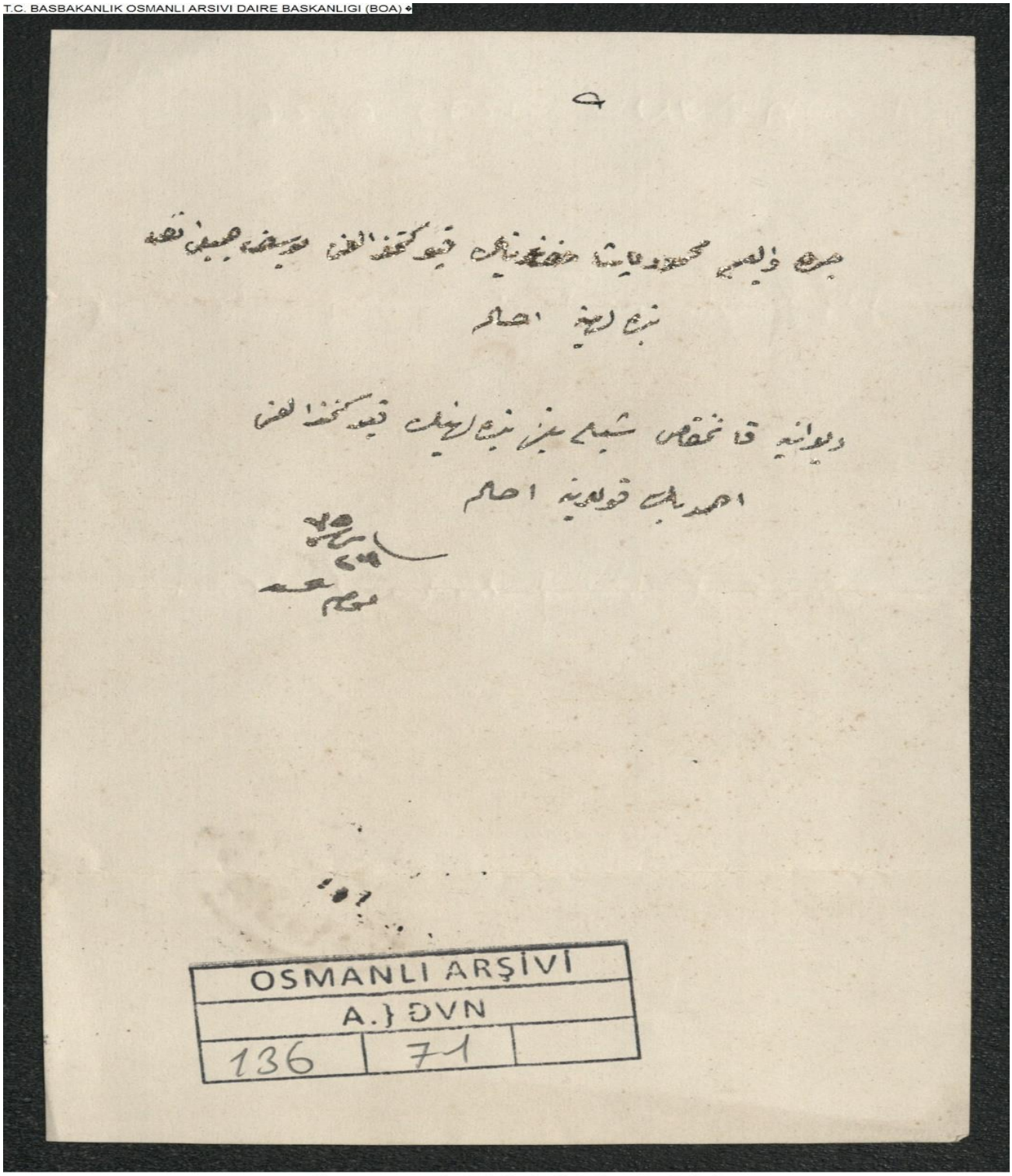


İ.TKS.00001.00009.001

Belge Özeti: ***Trabzon eski Valisi Ali Bey'e mazuliyet maaşı tahsisi***

Yer Bilgisi: 01-09 Belge Tarihi: H-26-02-1310 Kurum: İ.TKS.

T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)

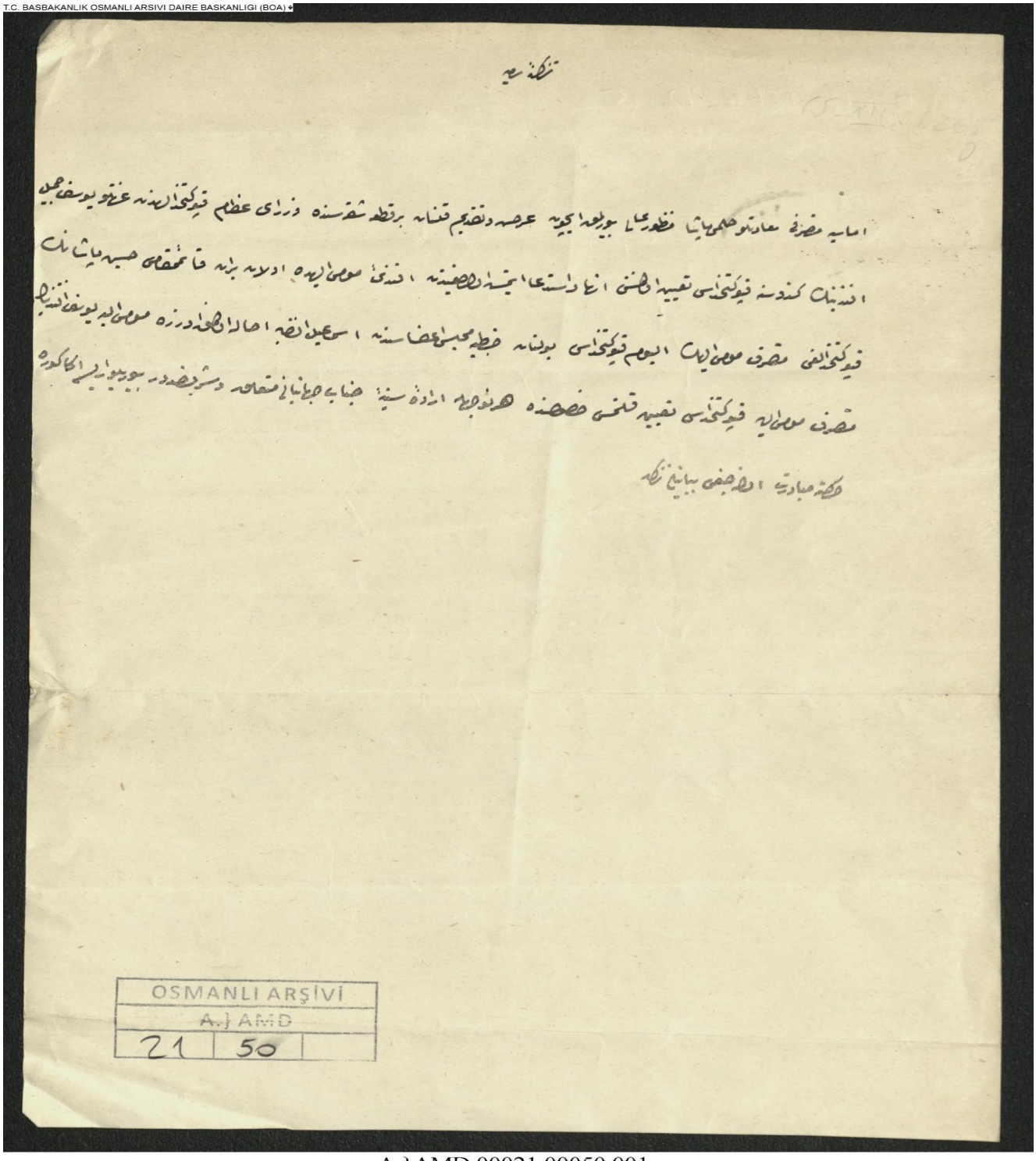


A.}DVN.00136.00071.001

Belge Özeti: ***1-Cidde Valisi Mahmud Paşa'nın Kapıkethüdalığı'nın Yusuf Cemil Efendi'ye ihalesi. 2-Divaniye Kaymakamı'nın Kapıkethüdalığı'nın Ahmed Bey'e ihalesi.***

Yer Bilgisi: 136-71 Belge Tarihi: H-26-04-1275 Kurum: A.}DVN: 00136.00071.001

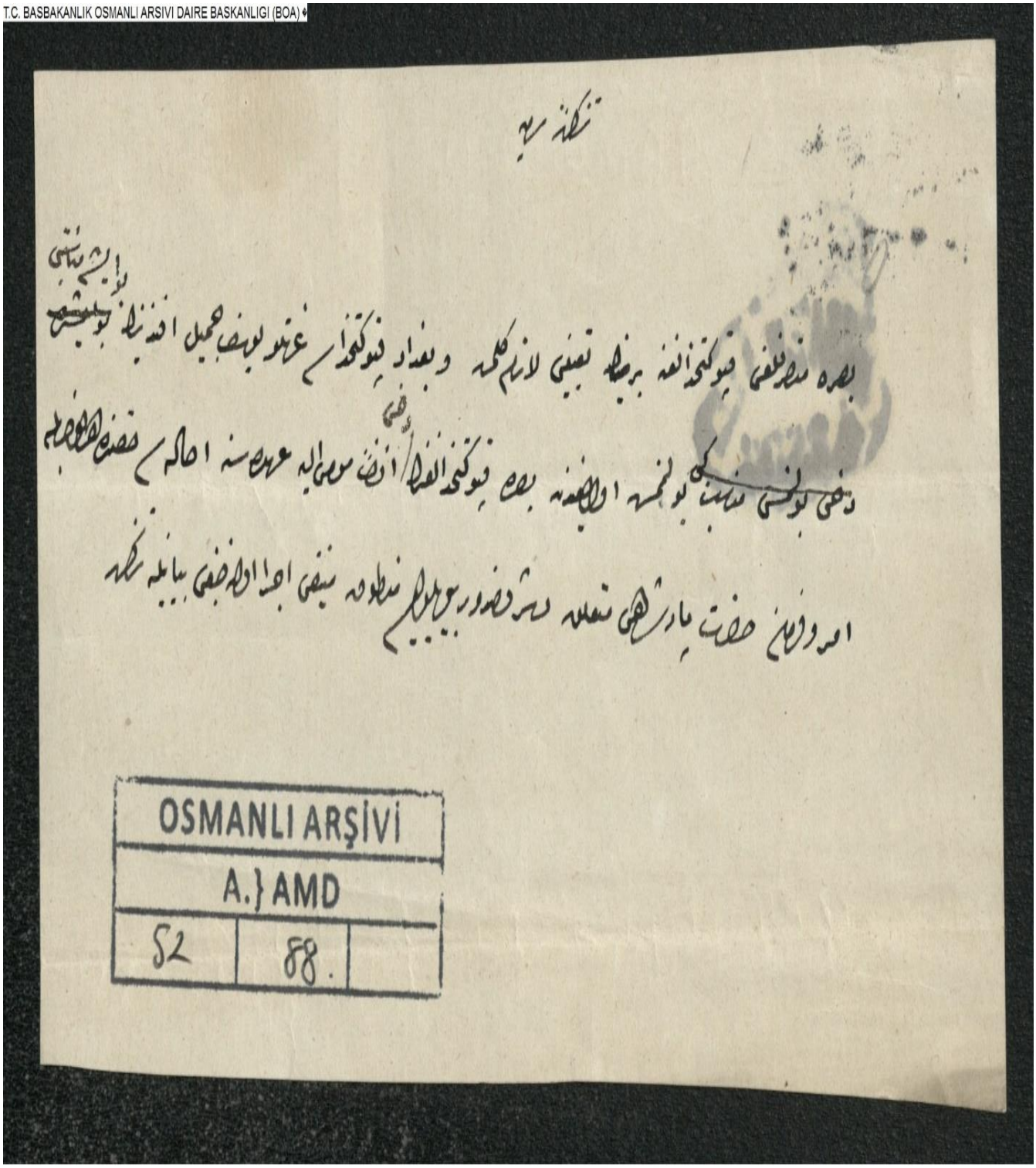
T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)



OSMANLI ARŞİVİ
A.} AMD
21 | 50

A.}AMD.00021.00050.001

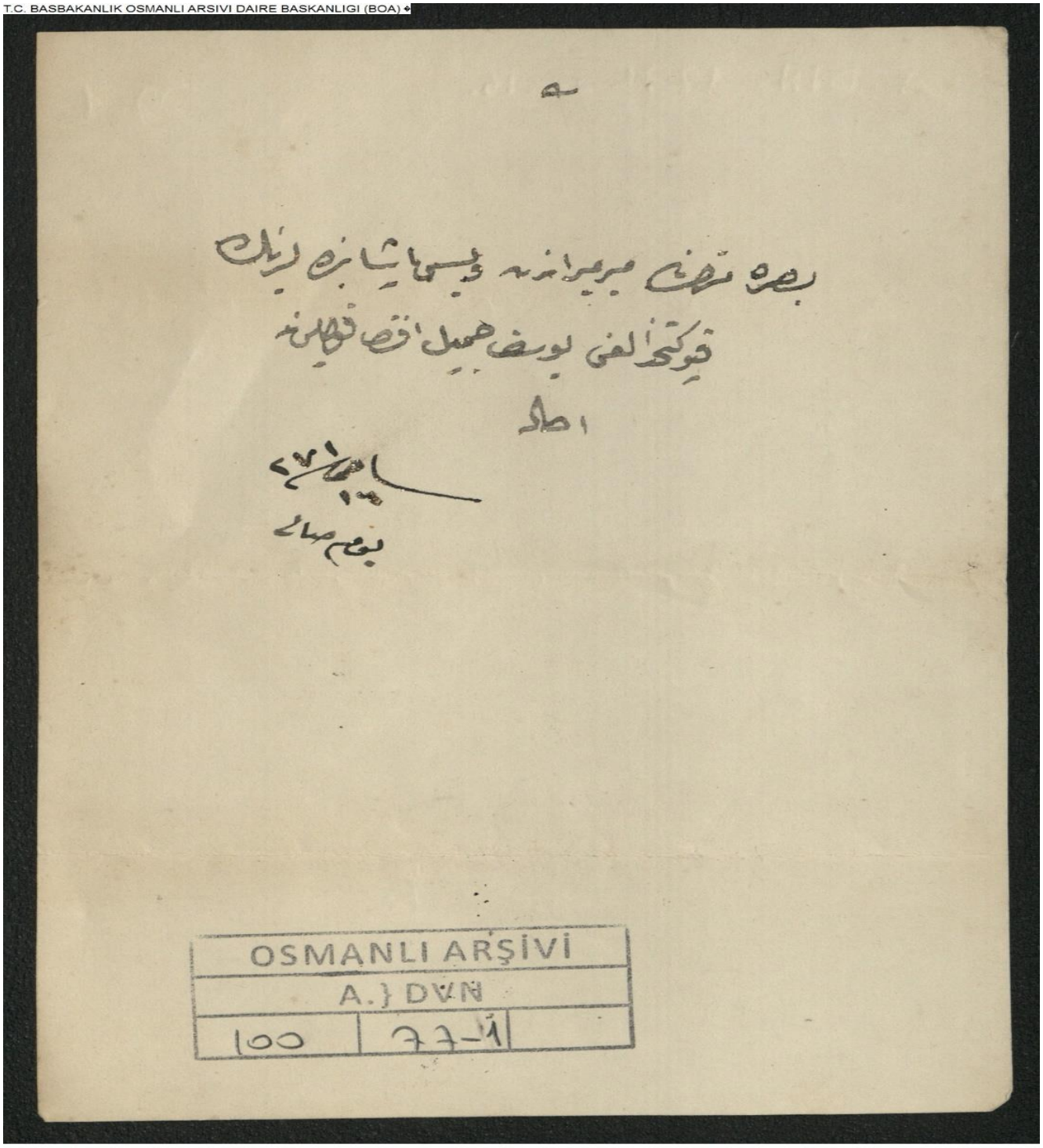
Belge Özeti: ***Kapıkethüdalarından Yusuf Cemil Efendi'nin, Amasya Mutasarrıfı Hilmi Paşa'ya kapıkethüdası tayini.*** **Yer Bilgisi: 21-50 Belge Tarihi: H-15-12-1266 Kurum: A.}AMD: 00021.00050.001**


T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)
OSMANLI ARŞİVİ
A.} AMD
52 | 88.

A.}AMD.00052.00088.001

Belge Özeti: ***Basra Kapıkethüdalığı'nın Bağdat Kapıkethüdası Yusuf Cemil Efendi'ye ihalesi.***

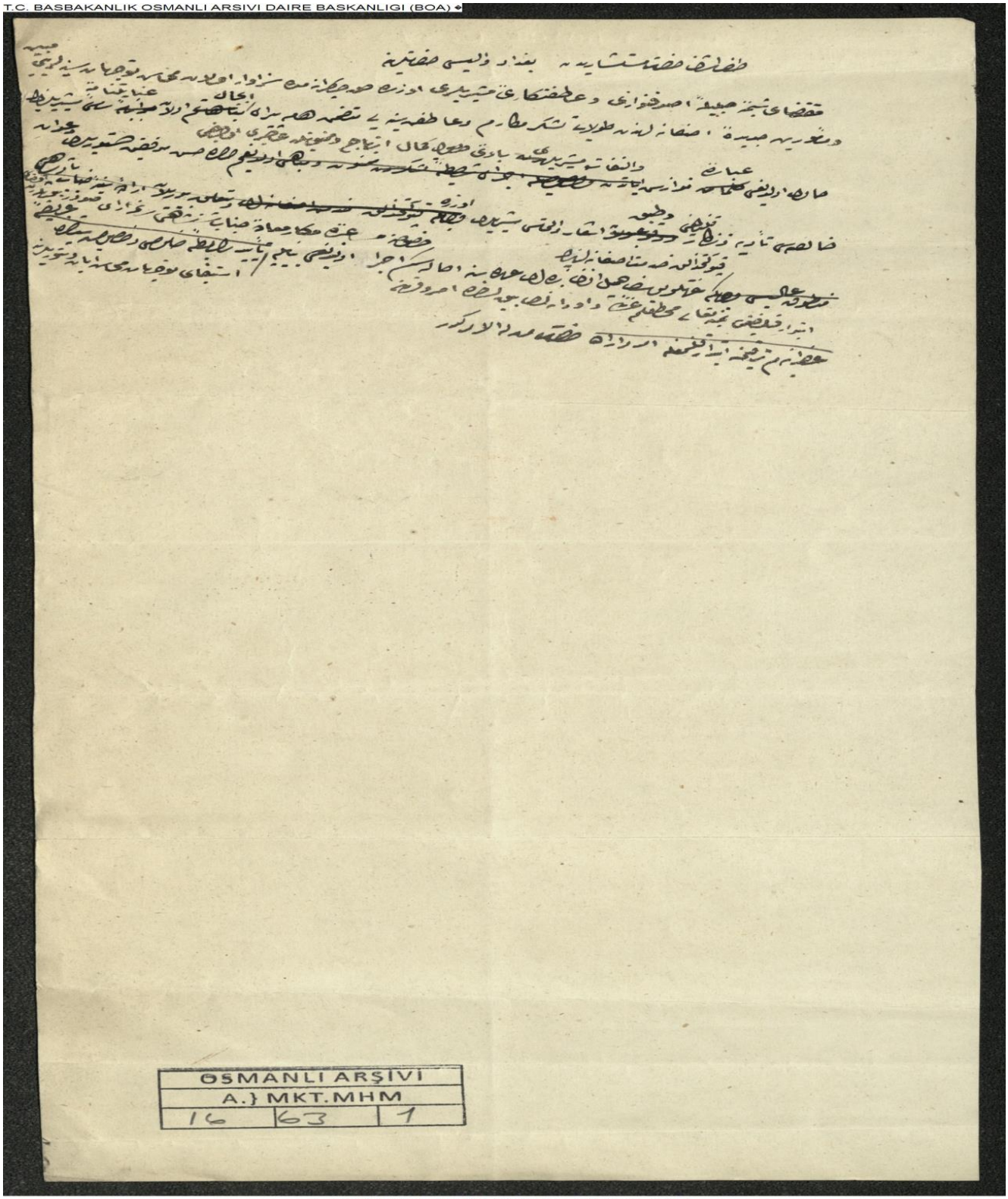
Yer Bilgisi: 52-88 Belge Tarihi: H-10-02-1271 Kurum: A.}AMD: 00052.00088.001


T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)

OSMANLI ARŞİVİ
A.} DVN
100 | 77-1

A.}DVN.00100.00077.1.001

Belge Özeti: ***Yusuf Cemil Efendi'ye Basra Mutasarrıfı Veyis Paşa'nın Kapukethüdalığı'nın tevcihi.*** **Yer Bilgisi: 100-77 Belge Tarihi: H-16-02-1271 Kurum: A.}DVN:**

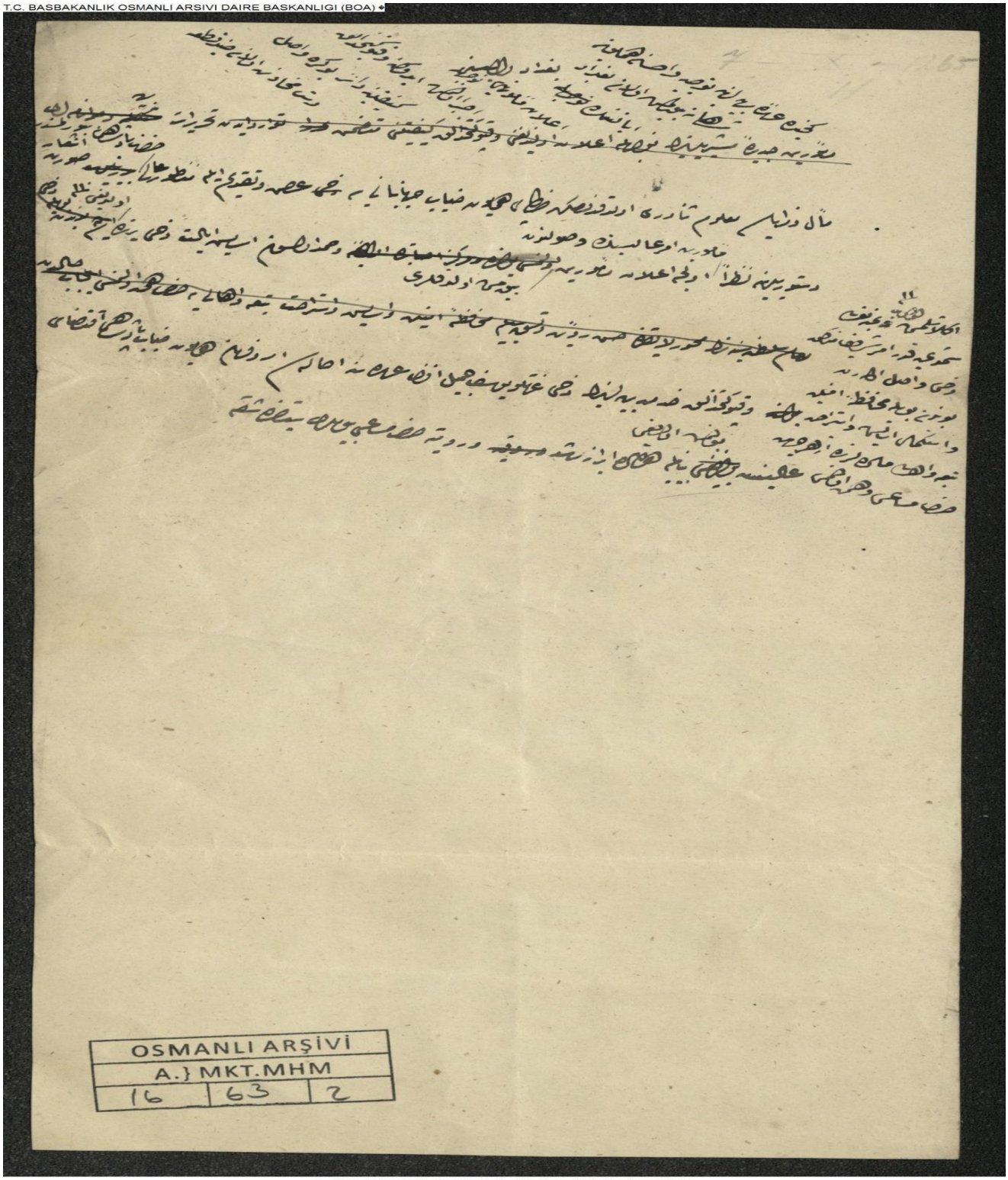

T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)

OSMANLI ARŞİVİ
A.} MKT.MHM
16 | 63 | 1

A.}MKT.MHM.00016.00063.001

Belge Özeti: ***Bağdat Valiliği Kapıkthüdalığı'na Yusuf Cemil Efendi'nin tayin edildiği.***

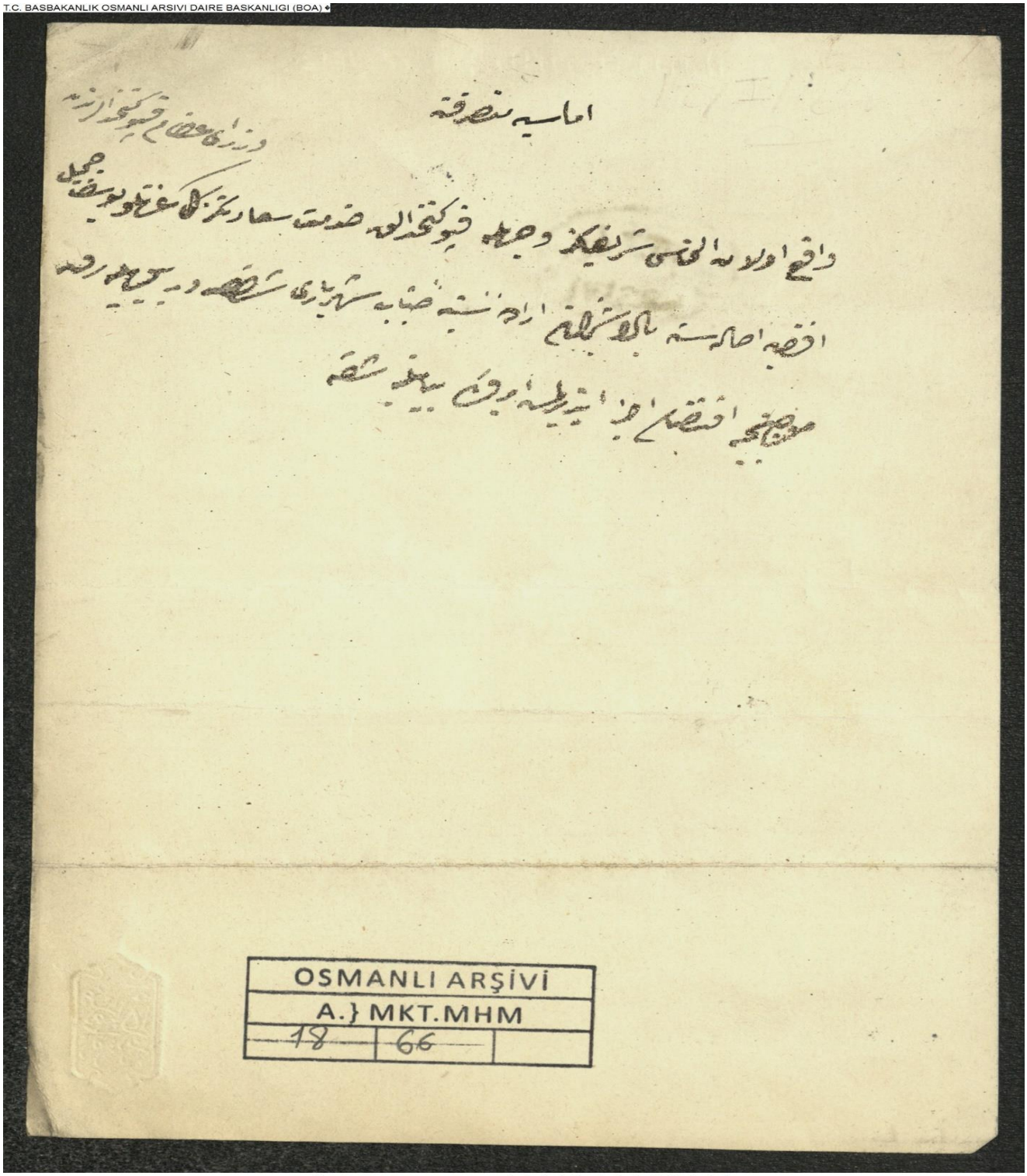
Yer Bilgisi: 16-63 Belge Tarihi: H-07-10-1265 Kurum: A.}MKT.MHM: 00016.00063.001


T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)
OSMANLI ARŞİVİ
A.} MKT.MHM
16 | 63 | 2

A.}MKT.MHM.00016.00063.002

Belge Özeti: ***Bağdat Valiliği Kapıkthüdalığı'na Yusuf Cemil Efendi'nin tayin edildiği.***

Yer Bilgisi: 16-63 Belge Tarihi: H-07-10-1265 Kurum: A.}MKT.MHM: 00016.00063.001


T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)
OSMANLI ARŞİVİ
A.} MKT.MHM
18 66

A.}MKT.MHM.00018.00066.001

Belge Özeti: ***Bağdat Valiliği Kapıkthüdalığı'na Yusuf Cemil Efendi'nin tayin edildiği.***

Yer Bilgisi: 18-66 Belge Tarihi: H-82-01-1266, Kurum: A.}MKT. MHM:00018.00066.001