

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI BİLİM DALI

MOLİÉRE İLE FERAİZCİZADE MEHMET ŞAKİR'E
AİT OYUNLARIN KARŞILAŞTIRILMASI

Meryem KOYUN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Mustafa ÖZCAN

KONYA-2014



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

Öğrencinin

Adı Soyadı: Meryem KOYUN

Numarası: 114201001016

Ana Bilim / Bilim Dalı: Türk Dili ve
Edebiyatı / Türk Dili ve Edebiyatı

Programı

Tezli Yüksek Lisans



Doktora



Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mustafa
ÖZCAN

Tezin Adı: Molière ile Feraizcizade
Mehmet Şakir'e Ait Oyunların
Karşılaştırılması

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan Molière ile Feraizcizade Mehmet Şakir'e Ait Oyunların Karşılaştırılması başlıklı bu çalışma 28/08/2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı

Danışman ve Üyeler

İmza

Prof. Dr. Mustafa ÖZCAN

Danışman

Prof. Dr. Âlim GÜR

Üye

Yrd. Doç. Dr. Ali BAYKAN

Üye

M. Ö. İ. U.
Alim
Ali Baykan



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Adı Soyadı: Meryem KOYUN

Numarası: 114201001016

Öğrencinin

Ana Bilim / Bilim Dalı: Türk Dili ve
Edebiyatı / Türk Dili ve Edebiyatı

Programı

Tezli Yüksek Lisans



Doktora



Tezin Adı: Molière ile Feraizcizade
Mehmet Şakir'e Ait Oyunların
Karşılaştırılması

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Meryem KOYUN

(İmza)
Meryem

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	vi
ÖZET	ix
ABSTRACT	x
KISALTMALAR LİSTESİ	xi
GİRİŞ.....	1
1. YAZARLARA DAİR.....	15
1.1. MOLIÉRE.....	15
1.1.1. Hayatı	16
1.1.2. Edebi Kişiliği	18
1.2. AHMET VEFİK PAŞA VE MOLIÉRE	27
1.3. FERAİZCİZADE MEHMET ŞAKİR.....	31
1.3.1. Hayatı	33
1.3.2. Edebi Kişiliği	35
2. KARŞILAŞTIRMA.....	45
2.1. KONU	45
2.1.1. Benzer Konular	47
2.1.1.1. Evlilik	48
2.1.1.2. Din ve İnanç	59
2.1.1.3. Dolandırıcılık	68
2.1.2. Farklı Konular	70
2.1.2.1. Hekimlik	71
2.1.2.2. Burjuvazinin Eleştirisi	73
2.1.2.3. Ahlak Çöküntüsü	75
2.1.2.4. Miras	80
2.1.2.5. Defne Arayıcılığı	83
2.2. KİŞİLER KADROSU	85
2.2.1. Benzer Kişiler.....	89

2.2.1.1. Uşak ve Hizmetçi	90
2.2.1.2. Cimri ve Açık göz	94
2.2.1.3. Sahtekâr ve Riyakâr	96
2.2.1.4. Bilgin ve Sağduyulu	102
2.2.1.5. İnatçı ve Aksi	108
2.2.2. Farklı Kişiler	115
2.3. YAPI VE TEKNİK	122
2.3.1. Zaman.....	122
2.3.2. Mekân.....	127
2.3.3. Yapı ve Kompozisyon.....	132
2.3.4. Dil ve Üslup	138
3. ETKİLENMELER.....	149
SONUÇ	158
KAYNAKÇA	165
GENEL DİZİN	172
EKLER.....	176

ÖN SÖZ

Fransız edebiyatında Klasik akımın önemli temsilcilerinden Molière (1622-1673), tiyatro alanında, karakter komedisi türünde başarılı eserler vererek bütün dünyayı etkilemiştir. Tanzimat Edebiyatı'nın önemli oyun yazarlarından biri olan Feraizcizade Mehmet Şakir (1853-1911) de Molière etkisinde kalmıştır.

17. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan bazı fikir hareketleri toplumsal alanda değişimlere yol açmış ve bu değişimler kültür, sanat ve edebiyatta da yansımalarını bulmuştur. Bu dönemde tiyatro türünde eserler veren Fransız yazarlarından Molière, komedi alanında büyük başarı sağlamış ve dünya çapında bir üne sahip olmuştur. Hümanizm, Rönesans ve Reform hareketlerinin zeminini oluşturduğu Klasik akımda, Eski Yunan ve Latin kaynaklarından beslenen yazar, eserlerini “evrensel insan tabiatını yansıtmak” ilkesi doğrultusunda kaleme alarak “karakter komedyası” türünde başarılı örnekler vermiş ve bu türü dönemi içinde en üst seviyeye ulaştırmıştır.

19. yüzyıl, Türkiye’de siyaset, toplum, kültür ve edebiyat alanlarında çeşitli değişim ve gelişimlerin olduğu önemli bir dönemdir. Bu yüzyılda gerileme sürecine giren Osmanlı Devleti, gelişmekte olan Batı’nın yöntemlerini rehber edinmek üzere Batı’ya seyyahlar göndermiş ve Batılı tarz, ülkemizde ilk olarak siyaset, askerlik, eğitim; daha sonra da kültür ve edebiyat sahalarında uygulanmaya başlamıştır. Batı etkisi, Tanzimat ile birlikte edebiyatımıza yeni giren türler arasında en çok tiyatrodaki kendisini hissettirmiştir. Batılı eğitim tarzıyla Fransızca öğrenerek yetişen yazarlar, kısa bir çeviri ve adaptasyon süreciyle alıttıkları bu yeni türde telif eserler oluşturma yoluna gitmişlerdir. Feraizcizade Mehmet Şakir de bu süreçte telif tiyatro eserleri kaleme alan yazarlarımızdandır. Yazar, Bursa Valisi Ahmet Vefik Paşa’nın tiyatro faaliyetlerini yakından takip ederek Molière’i okuma ve izleme imkânı bulmuştur.

Metin And, Cevdet Kudret gibi tiyatro tarihçisi ve edebiyat eleştirmenleri, Feraizcizade Mehmet Şakir’in oyunlarındaki Molière etkisine dikkat çekerek yazarı, “Türk Molière’i” olarak nitelendirmişlerdir. Ancak, iki yazarın eserleri arasındaki etkileşimin izlerinin sürüldüğü karşılaştırmalı bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu bakımdan, çalışmamızın bu alandaki bir eksikliği tamamlayacağı kanısındayız. Kendini daha iyi tanımanın ve geliştirmenin yolu, ötekini tanımak ve incelemektir. Bu bakımdan karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları, edebiyatın gelişmesi ve ilerlemesi

açısından büyük önem arz etmektedir. Çalışmamızda da, iki yazarın eserleri karşılaştırmalı bakış açısıyla değerlendirilerek, Feraizcizade Mehmet Şakir'deki Molière etkisi araştırılmıştır. Ünlü Fransız yazarı Molière'in çeviri ve adapte oyunları ile Tanzimat dönemi tiyatro edebiyatımızda komedi alanında başarılı eserler veren Feraizcizade Mehmet Şakir'in oyunları çoğulcu yöntem doğrultusunda karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Eserler arasındaki benzerlik ve farklılıklar sosyolojik ve psikolojik bağlamda tetkik edilmiş; kişiler kadrosundaki baskın karakterler üzerinden de tipoloji araştırması yapılmıştır.

Daha önce de değinildiği üzere, bütün Tanzimat dönemi yazarlarında olduğu gibi Feraizcizade Mehmet Şakir de bu dönemdeki Batı etkisine kayıtsız kalamamış ve Fransız edebiyatının usta komedi yazarından etkilenmiştir. Çalışmamızda bu etkilenmenin nedenleri, alanları, boyutları ve sonuçları araştırılmış; Feraizcizade Mehmet Şakir'in özgünlüğü tartışılmıştır.

Çalışmamızın “Giriş”inde, komedi türünün her iki medeniyette tarihsel süreçteki gelişimi hakkında bilgi verilmiş ve özellikle komedi alanında eserler veren iki yazarın bu türü tercih sebepleri ele alınmıştır.

Edebiyat eserlerini yazarlarından ve yazarlarının içinde yaşadıkları dönem özelliklerinden bağımsız olarak değerlendirmek mümkün değildir. Bu bakımdan çalışmamızın birinci bölümünde yazarlara dair bilgiler verilmiştir. Bu bölümde ilkin Molière'in ve daha sonra da Feraizcizade Mehmet Şakir'in hayatı ve edebî şahsiyetinden bahsedilmiştir. Ayrıca bu bölümün ikinci alt başlığında da dönemindeki çeviri etkinliği ve tiyatro faaliyetleri ile ön plana çıkarılarak Feraizcizade Mehmet Şakir'in Molière'i tanıyıp komedi türünde eserler vermesinde büyük etkisi bulunan Ahmet Vefik Paşa'ya yer verilmiştir.

“Karşılaştırma” başlığı altında ele aldığımız ikinci bölümde ise, Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserleri ilkin içerik; daha sonra da biçimsel özellikler bakımından karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. İçerik incelemesinin yapıldığı bölümde, yazarların oyunları konu bağlamında ele alınmış ve eserlerdeki benzer ve farklı konular araştırılmıştır. Piyeslerde ortak oldukları tespit edilen dolandırıcılık, evlilik ve inanç konularının ele alınış biçimleri karşılaştırmalı biçimde irdelenmiştir. Bunun yanı sıra eserlerde yer alan hekimlik, burjuvazinin eleştirisi, ahlak çöküntüsü, miras, define arayıcılığı gibi farklı konular da ayrı ayrı başlıklar altında

değerlendirilmiştir. Daha sonra oyunlardaki baskın karakterler üzerinden bir inceleme yapılarak benzer ve farklı tipler karşılaştırılmış; ortak oldukları tespit edilen uşak ve hizmetçi, cimri ve açıkgöz, sahtekâr ve riyakâr, bilgin ve sağduyulu, inatçı ve aksi tiplerinin farklı kültürlerdeki ifade biçimleri tespit edilmiştir. Yine bunun dışında yazarların eserlerinde farklı oldukları tespit edilen tipler de ayrı bir başlık altında değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Çalışmamızda ayrıca, her iki yazarın piyesleri, yapı ve teknik bakımından da incelenmiştir. Eserlerdeki zaman, mekân, yapı ve kompozisyon, dil ve üslup ayrı ayrı başlıklar altında ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde, etkileşim ve metinlerarasılık kavramları açıklanarak, etkileşimin dünya edebiyatındaki yeri ve önemi belirtilmiştir. Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir'deki etkilere değinilmiştir.

“Sonuç”ta konu, tip ve yapı bakımından karşılaştırılan eserlerdeki benzerlik ve farklılıklar ortaya konulmuştur. Bunun yanı sıra yazarların etki alanları da tespit edilerek genel bir değerlendirme yapılmıştır. “Ekler”de de yazarlar ve oynanan bazı eserlerinin ulaşılabilen resimlerine yer verilmiştir.

Çalışma sürecinde akademik birikimlerinden yararlandığım Karşılaştırmalı Edebiyat ve Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerinin değerli öğretim üyelerine teşekkürü bir borç bilirim.

Yine çalışmamın başından itibaren sonsuz sabır ve hoşgörüsüyle beni destekleyerek tüm bilgi, birikimleriyle beni yönlendiren saygıdeğer hocam Prof. Dr. Mustafa ÖZCAN'a sonsuz şükranlarımı sunarım.

KONYA 2014

Meryem KOYUN



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Meryem KOYUN		
	Numarası	114201001016		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI /TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒	Doktora	☐
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Mustafa ÖZCAN		
Tezin Adı:		MOLİÉRE İLE FERAİZCİZADE MEHMET ŞAKİR'E AİT OYUNLARIN KARŞILAŞTIRILMASI		

ÖZET

Tarihsel süreçte iletişim halinde olan ulusların etkileşimi kaçınılmazdır. 19. yüzyılda Batı medeniyetleri ve özellikle Fransa ile daha sıkı bir iletişime giren Osmanlı Devletinde sosyal ve kültürel alandaki etkileşim edebiyatta da yansımalarını bulmuştur. Yenileşme hareketi kapsamında edebiyatımıza girmeye başlayan edebi türler içinde tiyatro, Fransız etkisinin en açık görülebildiği türlerden birisidir. Etkileşim sürecinde başlangıçta daha çok çeviri ve adaptasyonlar aracılığıyla bu yeni türü tanıyan yazarlar bir süre sonra telif eserler oluşturmuşlardır.

Tanzimat edebiyatı tiyatro yazarlarından Feraizcizade Mehmet Şakir de, dönemindeki diğer yazarlar gibi Fransız etkisine kayıtsız kalamamıştır. Yazarın eserleri incelediğinde belirgin bir Molière etkisi gözlenir. Bu çalışmada da Feraizcizade Mehmet Şakir ve Molière'in eserleri eklektik yöntem ışında karşılaştırmalı olarak incelenecek; benzer ve farklı yönler göz önünde bulundurularak etkileşimin nedenleri, boyutları ve alanları araştırılacaktır.



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Meryem KOYUN
	Numarası	114201001016
	Ana Bilim / Bilim Dalı	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI /TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Mustafa ÖZCAN
Tezin Adı:		Comparison of the Plays Belonging to Molière and Feraizcizade Mehmet Şakir

ABSTRACT

In the historical process, interaction of nations in communication is inevitable. In Ottoman Empire coming into a firmer contact with the Western civilizations -especially France- in the 19th century, interaction in social and cultural fields found reflection also in literature. Within the literary genres beginning to come into our literature within the scope of the reformation movement, theatre is one of the genres in which French influence can be seen most clearly. In the process of interaction, authors initially recognizing this new genre mostly through translations and adaptations have created copyrighted works after a while.

As the other authors in his period, Feraizcizade Mehmet Şakir, one of Tanzimat literature playwrights, also could not be indifferent to the French influence. When the author's works viewed, a significant effect of Molière can be observed. In this study, works of Feraizcizade Mehmet Şakir and Molière will be examined comparatively in the light of eclectic method and causes, dimensions and areas of interaction will be investigated, considering similar and different aspects.

KISALTMALAR LİSTESİ

Akt.: Aktaran.

Bkz. : Bakınız.

Çev. : Çeviren (ler).

İst. : İstanbul.

Haz: Hazırlayan

MEB: Milli Eğitim Bakanlığı

T.T..K. : Türk Tarih Kurumu.

Y.t.y. : Yayın tarihi yok.

Yay. : Yayınevi.

YKY: Yapı Kredi Yayınları.

Yr.y. : Yayın yeri yok

Y.y. : Yayın evi yok.

GİRİŞ

Çalışmamıza konu olan Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir komedi türünde başarılı eserler ortaya koymuşlardır. Yazarların tiyatro alanındaki başarılarını ve komedinin ilerlemesindeki katkılarını daha iyi görebilmek için bu türün her iki medeniyetteki gelişimini gözden geçirmek faydalı olacaktır.

Tiyatro ile ilgili ilk kuramsal görüşler Antik Yunan’da ortaya çıkmıştır. Nitekim bugün bütün dünyada kullanılan “tiyatro” kavramı da Yunanca “seyir yeri” anlamına gelen “theatron” kelimesinden türetilmiştir. Kelimenin kökü olan “theamai” ise “seyretmek” anlamındadır (Nutku, 1960: 47).

Tiyatro sanatının başlangıcını belirli bir noktaya dayandırmak oldukça güçtür ve bu bakımdan insanlığın ilk çağlarından itibaren süregeldiği söylenebilir. İlkel insanların birbirleriyle ve doğayla olan ilk iletişimlerinde kullandıkları anlatım biçimlerinden biri olan şiire, hareket (aksiyon) de eklenince taklide dayanan tiyatro sanatının oluştuğu görülür:

“Doğanın durmadan insan yaşamını etkisi altında tutmasına karşı insan da doğal 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 ritüeller ortaya çıkmıştır. Böylece insanın doğa ile ilişkisinde büyü var olmuş; çeşitli giysiler, maskeler, tartımlı hareketler, gizemli sesler doğal olanın dışında kalan üsluplaştırmayı, başka deyişle sanatsal anlatımı getirmiştir” (Nutku, 2001: 15).

Antik Yunan’da tiyatro kavramına dair açıklamalarda bulunan ilk düşünürlerden Platon ve Aristoteles, tiyatronun özünde taklit (mimesis) kavramının yer aldığını savunurlar. Ancak bu iki düşünürün “taklit” tanımı farklı özellikler gösterir. Platon, sanatı ve dram sanatını ‘hayatın bir taklidi’ olarak ele alır. Tanrı’nın yarattığı var oluş yanında hayat da bir taklit olduğundan dram sanatını da “taklidin taklidi” olarak görür. Bu mantık yolundan inancını geliştiren Platon, şiir gibi dramın da ‘yalanlardan ibaret’ olduğunu savunur. Aristoteles ise, dram sanatının bir taklit olmadığını, çünkü dram sanatının insanların nasıl hareket ettikleri değil; nasıl hareket etmeleri gerektiğini belirlediğini savunur ve sanatçının taklit ameliyesinde yaratıcı bir gücün varlığına inanır. Mimesis, Platonda ‘var olanın taklidi’ iken Aristoteles’te ‘olması gerekenin yeniden yaratılması ameliyesi’dir (Nutku, 1960: 35-36).

Sanatın bir taklit ürünü olduğu Antik Yunan’da sanatlar taklit ettikleri nesnelere göre iyileri taklit edenler ve kötülerini taklit edenler olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Tragedya ortalamaından daha iyi kişileri, komedya ise ortalamaından daha kötü kişileri taklit eder (Şener, 1998: 26).

Dionysos şenliklerinde söylenen Dithyrambos şarkılarından doğan (Şener, 1998: 26) tragedya, Yunanca “tragoidia” sözcüğünden gelir; tragos keçi, oiddia ise ezgi anlamındadır. Böylece tragedya “keçi ezgisi” anlamına gelmektedir (Nutku: 2001: 34).

Tragedyayı, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan *eylemen taklidi olarak nitelendiren Aristoteles’e göre tragedyanın bir amacı ve işlevi vardır: “Tragedya, salt bir öykü (mythos) değildir. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir (katharsis)¹”* (Aristoteles, 1998: 22).

Antik Yunan’da taklit ürünü olarak ortaya çıkan ikinci tür ise ortalamaından daha aşağıda olan kişilerin temsiline dayanan komedyadır.

Tragedyada da olduğu gibi Dionysos şenliklerinde söylenen Phallos şarkılarından doğan (Şener, 1998: 26) komedya kavramı; halk, cümbüş, curcuna, köy anlamlarına gelen Comos ve ezgi anlamına gelen Oidia sözcüklerinin birleşimidir ve halk ezgisi anlamına gelir. Komedyanın kökeninde bir yandan comos’lardan gelen doğal büyüsel güdüler törensel bir havayla kutlanırken, öte yandan günlük yaşama ilişkin şakalar, taşlamalar, açık saçık göndermeler yer alır (Nutku, 2001: 57).

Ahlaksal bir amacı olmayan tragedyanın görevi acıma duygusu uyandırarak ruhu arındırmak iken komedya, halkı eğlendirerek ahlakî yönde eğitime işlevindedir:

“Komedi insanı ve toplumu ‘iyiye götürme’ yolunda yaman bir eğitim aracıdır; ‘yanlışlar’a -güldürme’ yoluyla- ayna tutulması, komedi izleyicisinin kendisine ‘uzak aç’ıdan bakabilmesini sağlayarak bir öz eleştiri süreci başlatır; trajedi izlerken kahramanın güçlü kişiliği ve dehşet verici yaşantısı karşısında ezilen ve kendini ‘küçük’ hisseden seyirci, sahnede gülünçleştirilen komik kişiyi eleştirel

¹ Katharsis: insanı, ruhu için zararlı olan, bencil ve sivri heyecanlardan kurtaran, onu hem daha sağlıklı hem özgecil yapan, günlük olayların ötesinde, insanın değişmeyen kaderi, bu kaderle kavgası üzerine düşündüren bir işlemdir; bir arınma işlemidir. Doğrudan doğruya ahlaksal bir amaca hizmet etmez, kişiyi bir ahlak kuralı üzerinde eğitmez; fakat onu daha dengeli, daha olgun bir kişi yapar ve dolayısıyla toplum ahlakına hizmet etmiş olur. Aynı zamanda insanı, özel durumlar üzerinde düşünmekten kurtarıp evrensel olana yönelttiği için felsefeye katkıda bulunur. (Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi, 1998, s. 47)

bir gözle izlerken, tadına doyum olmaz bir ‘büyüklük’ duygusu yaşar; komedi, insanoğlunun ‘mutlu son’lara duyduğu özlemi gidermekle kalmaz, insan varlığının vazgeçilmez bir ögesi olan ‘oyun oynama’ dürtüsünü de doyuma ulaştırır; seyirci yazarın kurduğu ‘oyun’ içinde, yazar tarafından ‘oyuna getirilme’nin, bir başka deyişle, ‘şaşırtmacalar’ oyunuyla ‘kandırılma’nın keyfini yaşamaktadır (Yüksel, 2013: 14-15).

Hem komedyaya hem de tragedyaya türünde eserler veren Homeros, dram sanatının ilerlemesine büyük katkılar sağlamıştır:

“Homeros, ahlaksal iyiyi konu olarak işlemede (yani ağır başlı şiir türünde) gerçek bir ozan olduğu gibi (çünkü o, yalnız çok güzel şiirler yazmakla kalmamış anı zamanda dramatik eylemler de betimlemiştir), öte yandan küçük düşürücü alayı değil de, *gülünç olan*’ı dramlaştırmakla, komedyanın temel biçimlerini de ilk olarak o göstermiştir. Nasıl *İlliada* ile *Odessia*’sı tragedyaya için birer örnekse, *Margites*’i de komedyaya için bir örnektir” (Aristoteles, 1998: 18).

Tiyatro sanatının başlangıcından itibaren tragedyaya türünün komediden daha çok ilgi gördüğü dikkati çekmektedir. Bu durumun farklı sebepleri vardır, ancak Sevdâ Şener, komedyanın uzun süre ciddiye alınmayışının sebeplerini komedyanın kişisel taşlamalar içermesi ve düzensiz bir biçimde sunulması olduğu yorumunu yapmıştır (Şener, 1998: 50).

Diğer taraftan dinî duyguların ön planda olduğu, soylu sınıfın eserlere konu edildiği skolastik dönemde sanatçıların ortalamanın üstündeki insanları temsil etmeleri olağan bir durumdur. Komedyaya, gerçeğe ve insan doğasına en yakın olanı yansıtmayı amaçladığından ilk dönemlerde tragedyaya, sanatçılar tarafından daha çok tercih edilir durumdadır. Bergson’un değindiği gibi komedyaya mekanik ve yapay unsurları barındırmaz, bir kalıba sığdırılmaz:

“Komik, kaynağına yaklaştırıldıkça güçlenecektir. Bunun için sapmış bir düşünce olan başka bir düşünceye girmeden ilk düşüncesine dönmek gerekir. Zaten bütün törenlerin düzenli biçimleri de bize bu tür bir imgeyi çağrıştırmaktadır. Gelişigüzel ya da dinsel törenlerin ciddi olan konularını unuttuğumuz anda, bunlara katılanlar bize devinen kuklalar gibi görünürler; değişmez bir formüle göre devinirler. Burada özdevinim söz konusudur. Ancak tam bir özdevinim, örneğin basit bir makine gibi çalışan bir memurun özdevinimi ya da katı bir zorunlulukla uygulanan ve kendisini doğa yasası yerine koyan bir yönetim kuralındaki bilinçsizliktir” (Bergson, 1996: 31).

Tiyatro sanatının ilk evrelerinde de gerçeği olduğu gibi ifade etmek mümkün olmadığından sanatçı özgürleştikçe ve ifadelerini düzenli hale getirdikçe komedya türü de gelişim göstermiştir. Güldürürken düşündürme, eğlendirirken eğitime amacı taşıyan komedya, taklidi somutlaştırması bakımından tragedyadan daha büyük sorumluluk üstlenmiştir:

“İnsanların serbestçe, düşünerek yaptıkları hareketlerin komikle değil, daha ziyade ciddiyetle alakalı oluşları da bunu teyit ediyor. İşte bundan dolayı komedi beşere dramdan daha yakındır. Bundan dolayı dram muharriri ile komedi muharrirlerinin vazifelerini Bergson ayırıyor. Bunlardan birincisi daha ziyade kendi iç âlemini tetkik eder: şahısları, kahramanları yaratırken onları kendi süzgecinden geçirir ve onlar kendi varlığının bir nevi mevhum devamından başka bir şey değildirlir. Hâlbuki komedi muharriri eserini yaratırken kendi iç âlemini tetkik edemez, çünkü insan kendisine gülmez, başkalarını müşahade ederek güler. Şu halde, dram iç âlemle, komedi ise dış âlemle meşguldürler, daha doğrusu bu âlemleri müşahade ederler” (Perin, 1944: 61-62).

Her ne kadar işlevleri, amaçları ve kurgulanışları bakımından birbirinden farklı türler olsalar da tragedya ve komedyanın iç içe olduğu ve hatta komedyanın trajik unsurları kapsamı dolayısıyla tragedyadan daha geniş nitelikte olduğu bile düşünülebilir:

“*Cimri* adlı oyunda drama çok yaklaşan bir sahne vardır. Bu sahnede henüz birbirlerini görmemiş, borç para isteyen biri ile bir tefeci yüz yüze geldiklerinde baba-oğul olduklarını anlarlar. Burada cimrilik ile babalık duygusu Harpagon’un ruhunda çarpışıp az çok özgün bir uyuşuma varsaydı, kendimizi gerçekten bir dramın içinde bulurduk. Ama hiç de öyle olmuyor. Görüşmeleri daha bitmeden baba her şeyi unutmuştur. Oğluya yeniden karşılaştığında o çok ciddi sahneyi pek az anırtıyor: ‘Size gelince, oğlum, deminki olaydan ötürü lütfedip sizi bağışlıyorum. vb.’ Öyleyse cimrilik öbür duyguların yanından dalgın dalgın geçiyor: ne o bu duygulara dokunuyor, ne de bu duygular ona. İsteddiği kadar ruhun içine yerleşsin, istediği kadar ev sahibi durumunda olsun, gene de bir yabancı olmaktan öteye geçemiyor. Trajik nitelikli bir cimrilik ise bambaşka olurdu; varlığın çeşitli güçlerine bambaşka biçimler vererek bunları kendine çektiği, soğurduğu, özümlediği görülürdü: duygularla duygulanımlar, isteklerle nefretler, erdemlerle kötülükler... Bütün bunlar, cimrilüğün aktaracağı yeni bir yaşam biçiminin gerecini oluştururdu. İşte, öyle görünüyor ki yüksek komedya ile dram arasındaki temel ayrım buradadır. (...) *Cimri* her şeyde kazancını gösterecek, düzmece sofı da gökyüzünden başka bir yere bakıyormuş gibi yaparak olası en büyük ustalıklı dünyalığını doğrultacaktır. Komedya da bu tür kombinezonları kuşkusuz dışlamaz. Buna tek kanıt olarak *Tartuffe*’ün çevirdiği dolapları göstereceğim. Komedyanın dramla ortak olduğu yer burasıdır; komedya dramdan ayrıldığını göstermek ciddi bir eylemi ciddiye almamızı engellemek, nihayet bizi gülmeye hazırlamak için bir yol kullanır ki bu yolun formülünü şöyle vereceğim: komedya dikkatimizi eylemler üstünde toplayacağı yerde, daha çok jestlere yönelir” (Bergson, 1996: 74-75).

Eski Yunan’da olduğu gibi Fransa’da da tiyatro, dinsel törenlerden doğmuştur ve ilk tiyatro eserlerinde de dinsel konulara yer verilmiştir. Ancak zamanla oyunlarda güldürü sahnelerinin yer almasıyla tiyatro bağımsızlaşmış ve din dışı konuları işleyen eserler de oluşturulmaya başlamıştır. Fransız tiyatrosunun ilk ürünlerini bu dinsel ve din dışı oyunlar² oluşturmaktadır (Vardar, 2005: 34).

“Ortaçağ Fransız temaşasında da aşağı yukarı epopelerdeki karakterleri görüyoruz. O zamanlar İngiltere’de ve Avrupa’nın diğer bütün memleketlerinde olduğu gibi, Fransa’da da dini mevzuları, azizlerin mucizelerini ve ekseriya İsa’nın hayatını sahneye koyuyorlar ve şehirlerde, kiliselerin önündeki muazzam meydanlarda, büyük halk kitleleri karşısında oynuyorlardı. Ortaçağ Fransız temaşası gayet enteresan bir mevzudur. Oynanan bu piyeslerin muhtelif isimleri vardı: Drames liturgiques (dini dramlar), Miracles (mucizeler). Ortaçağ’ın sonlarına doğru kilisenin himayesinde yahut kilisenin tasvibiyle oynanan her temaşa eserine mystère (veya mistere) adı verilmişti” (Perin,1943: 35-36).

Tragedyada olduğu gibi komedyada da Eski Yunan’dan gelmektedir. Yunan’da Menandr’ın temsil ettiği “yeni komedyada” türü, Latin, İtalyan, Fransız ve hatta çağdaş komedyanın en büyük kaynağı olarak değerlendirilmektedir.

“XIII. Louis 1643’te ölünce, tahtın varisi olarak beş yaşında bir çocuk bıraktı. Ancak temel sağlam atıldığından ve Kardinal Mazarin, XIV. Louis’nin çocukluk yıllarında devleti büyük bir başarıyla yönettiğinden bir huzursuzluk çıkması şöyle dursun, uyumlu ve ölçülü bir düzenin gelmesi sağlandı. Bu uyum ve düzen Fransız edebiyatında ve dolayısıyla tiyatrosunda klasizme doğru bir yöneliş başlattı. Klasik sanatın en büyük temsilcileri İtalya’dan getirtilerek Fransa’da çalıştırıldı. Fransa kralı ulusal bir edebiyat ve sanat yaratmak amacıyla yazarlara kanat gerdi” (Nutku, 1985: 209).

Fransız komedyasının oluşumunda bu yabancı etkinin yanı sıra karnaval zamanlarında oynanan halk komedyasından da izler bulunmaktadır. “Farce” olarak adlandırılan halk komedyaları, talebe, papaz ve burjuva hayatlarına dair hicivci ve soytarica tasvirlerdir. Dolayısıyla klasik komedyanın oluşumunda hem yerli hem de yabancı unsurların etkili olduğunu söylemek mümkündür (Sevük, 1941: 20):

² Dinsel Tiyatro: Ortaçağda büyük dinsel günlerde (Noel’de, Paskalya’da) kiliselerde yapılan törenlerde, kutsal kitaplardaki sahneleri canlandıran söyleşiler (diyaloglar) eklenmeye başlamıştı âyine: İsa’nın doğuşu, ölümünden sonra dirilişi, vb. üstüne...
Dindışı Tiyatro (Güldürülü oyunlar): Dinsel tiyatronun sınırları dışına çıkarak bağımsızlaşan Ortaçağ komedyasının ilk büyük temsilcisi ünlü bir trouvère olan Adam De Halle’dir. (Berke Vardar, *Fransız Edebiyatı*, Multilingual Yayınları, 2005, s.34-35).

“Orta zamanların son asırlarında, garbî Avrupa memleketlerinin kısmın azamı, bir halk komedyasına malik bulunuyordu. Bu komedyalar, bilhassa karnaval zamanına mahsus olup burjuva, mektepli, keşiş hayatlarına ait hicivci ve soytarıca birtakım tasvirlerden ibaretti. Farce³, her türlü eski modellerin haricinde yaşıyordu. Fakat diğer taraftan, Rönesans, Plot (Plaute) ve Terans’ın (Terance) piyeslerini tanıtmış olduğundan, tiyatro muharrirlerinin gözü önünde, örnek ittihaz edebilecekleri, daha iyi çizilmiş karakterler, daha mudil vaka silsileleri, daha edebi şekiller vardı. Son devirlerin komedyası işte bu iki unsurdan (halk komedyası ile Plot ve Terans’ın piyeslerinden çıkmıştır. İtalya ve Fransa’da komedyaya, ta bidayetden beri, milli farslardan ziyade, Latin modellerine benzedi; on altıncı asırda edebi bir şekil mahiyetini aldı ve on sekizinci asrın sonuna kadar, trajediden sarahaten ayrı bir nev’i kaldı” (Şerif, 1935: 143).

Ortaçağda dinsel ve din dışı törenlerle ortaya çıkan tiyatro sanatı, XVI. yüzyıldan itibaren gelişim göstermeye başlamıştır. Başlangıçta oynanmaktan çok okunmaya elverişli Latince lirik eserler oluşturulmuş ve daha sonraki dönemlerde de Antik yazarlardan çeviriler yapılmıştır. Bu bakımdan, Fransız edebiyatının tiyatro türündeki ilk eserlerinde Antik Yunan ve İtalya etkisini gözlemlemek mümkündür. Fransızca yazılan ilk tragedya E. Jodelle’in 1552’de kaleme aldığı *Cleopatra* adlı eseridir. İlk olarak II. Henri’nin sarayında temsil olunan ve konusu Plutarkhos’dan alınan bu trajik eser, zaman birliği kuralı uygunluk göstermektedir. Fransızca komedyaya türündeki ilk düzenli komedyaya da yine aynı yazar tarafından 1552 yılında yazılmış olan *Eugène* adlı eserdir. Komedyaya türündeki bu ilk eser, her ne kadar klasik komedyanın birçok ögesini içerse de eğlendirici özellikleri bakımından farce geleneğine bağlıdır (Vardar, 2005: 83-85).

Ortaçağda daha çok dinsel içerikli olan tiyatro edebiyatı, zamanla değişmeye ve gelişmeye başlamıştır. Fransa’da kaos ortamı yaratan yüzyıl savaşlarının XV. yüzyılın ortalarında sona ermesiyle birlikte edebiyata ve tiyatroya eğilim daha da artmıştır. XVI. yüzyıl sonrasında birbiri ardından ortaya çıkan ve zamanla etkisini arttıran Hümanizm, Rönesans ve Reform gibi fikir akımları XVII. yüzyılda Klasik akımın temelini oluşturmuştur. Klasik dönemde sanata daha pozitif bakan ve sanatçıyı destekleyen yönetimin de etkisiyle-başta Molière olmak üzere- pek çok nitelikli sanatçı yetişmiş ve eserleriyle de bütün dünyayı etkilemişlerdir:

³ Halkı terbiye etmekten ziyade, kaba birtakım sahne oyunları ile güldürmek gayesi güden piyeslere *farces* adı verilmişti. (Cevdet Perin, *Fransız Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, İstanbul: Rıza Koşkun Matbaası, 1943, s. 36).

“Tiyatro tarihinde atlama taşlarında ilki Klasizmdir. Klasizm terimi, tiyatro alanında, yalnızca belli bir dramatik tekniği değil, aynı zamanda yaşama ve sanata olan tavrı da içerir. Klasik yazarların sanat üzerine olan düşünceleri onların yaşama olan tavırlarından daha kesin olduğu için, klasik estetik ilkeleri daha önce ele almak kanısındayım. Ancak böyle bir açıklamaya geçmeden önce de önemli bir noktaya dikkat çekmek isterim: klasik estetik ilkeler, uzun bir tiyatro deneyiminin ve tartışma sürecinin bir sonucudur. Bu gelişimi ortaya çıkaran malzeme Antik Yunan ve Roma tiyatrolarında yaşam bulmuş ve uzun bir birikim sürecini kapsamıştır. Klasizmin filiz verdiği Rönesans, Avrupa’da antik kültürün canlandırılmasıydı. Böylece insanın kendine dayanması ve dünyasal yaşamın güzelliğini vurgulamaktaydı. Rönesans düşüncesi, Ortaçağın, insanı ahlaksız ve öteki dünyanın karşısında bu dünyayı sefil bulan düşünce dizgesine bir başkaldırıydı. Düşünce dizgesinde olduğu gibi, kültürün bütününde de eğilim her türlü bağımsızlıktan arınmaktı: insan kendine dayanmalıydı, devlet de öyle. Hümanist yazarlar insanın özü ile bu dünyadaki yerinin ne olduğunu araştıran çalışmaların kaynağı akıl ve deneydi” (Nutku, 2001: 88-89).

Eserlerini XVII. yüzyılın bu yoğun sanat ortamında oluşturan Molière, komedya türündeki eserleriyle döneme damgasını vuran başarılı yazarlardandır. Öyle ki Cevdet Perin, Fransız komedyasını: Molière’den önce, Molière ve Molière’den sonra olmak üzere üç döneme ayırmaktadır (Perin, 1944: 18). Özellikle komedi türünde eserler vermeyi tercih eden yazarın içinde bulunduğu burjuvazi toplumunda, komediyi bir eleştiri aracı olarak kullandığı anlaşılmaktadır.

Edebiyatımızda tiyatro geleneğinin çok eski devirlerden itibaren var olduğu bilinmektedir. Sözlü geleneğe dayanması dolayısıyla ortaya çıkış tarihi konusunda kesin bir değerlendirme yapmanın çok zor olduğu kukla⁴, meddah⁵, gölge oyunu

⁴ “Kuklanın Orta-Asya etkisiyle Türkiye’ye gölge oyunundan çok daha önce girmiş olabileceğine, Selçuklular çağında kuklanın bilindiğine inanmamız için kanıtlar vardır. İlk kez Fuat Köprülü’nün de işaret ettiği gibi, XII. yüzyılda yazılmış olan Sultan Veled divanındaki dört dize bunu göstermektedir. Burada, sofî geleneğine uygun olarak, yerle gök (çarh ve zemin) çadıra (hayme), insanlar da oyunculara, kuklalara (lu’betan) benzetilmektedir. Fuat Köprülü de burada lu’betan’ın, Özbeklerin çadırı gibi, kukla olduğu görüşündedir. (Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılap Kitabevi, 1985, s.252).

⁵ “Yerli tanıklar az da olsa çağlarının meddahları üzerine bilgiler veriyorlar. Bunların başında Evliya Çelebi gelir. Evliya Çelebi, İstanbul’da bunların sayısının 80 kişi olduklarını belirtir, sedye üzerinde ellerinde çevgân, bellerinde de dergileri olmak üzere esnaf alaylarında geçtiklerini söylüyor. Anadolu’daki meddahlık üzerine de bilgi buluyoruz. Ancak bunların ayrı bir kültür ortamında bulunması bakımından İstanbul meddahlarından değişik olması düşünülebilir. ne yazık ki bu konuda bilgi veren kaynaklar bu alanı yeterince aydınlatmıyorlar. Meddahlar üzerine yabancı tanıklar da bilgi vermektedir. Bu tanıklardan biri XVIII. yüzyılda meddahların kahvede saatlerce hikaye anlatırken kimi kez resmi bir haber kaynağı gibi, hükümet çevrelerince siyaset yapmaları için görevlendirildiklerini sultan ya da vezirlerin yeni kararlarını halka anlattıklarını, bir çeşit gazete yerine geçtiklerini söylüyor.” (Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılap Kitabevi, 1985, : 228-233)

(karagöz)⁶, orta oyunu⁷ gibi köy seyirlik oyunlarının çeşitli törenlerden doğduğu ve köklerinin de Orta Asya'ya kadar dayandığı söylenebilir. Hatta Metin And *Tiyatro Kılavuzu*'nda temellerinin Antik Yunan'da atıldığı bilinen tiyatro sanatının kökenlerinin aslında Türk medeniyetine dayandığını ileri sürmüştür:

“Türkler Anadolu'ya gelirken bir takım kukla türlerini biliyorlardı. Bunun yanı sıra dansları ve belki bir takım ilkel taklit gösterileri de vardı. Anadolu'ya yerleştikten sonra orada daha önce yaşamış halklarla, çağdaş oldukları halkların kültürleriyle alış verişleri olmuştur. Bunun sonucunda, özellikle Anadolu köylüsünün bugün de oynadığı, bolluk törenlerinin kalıntıları olan ve dünya tiyatrosunun en önemli kaynağı sayılan seyirlik oyunlarını geliştirmişlerdir. Bu kitabın ilk bölümünde de değinildiği gibi, bütün Avrupa tiyatrosuna kaynaklık eden Yunan dramı da buradan gelişmişti. Ancak ne yazık ki, Anadolu Türkleri, yüzyıllar boyunca bu bolluk törenlerini ilkel biçimlerinde korumuş olmalarına rağmen Avrupalılar gibi bundan yetkin, olgun bir tiyatro geliştirememişlerdir. (...) Köylerin şehirlerden kopmuşluğu ve şehirlerin köylere ilgisizliğinden bu çok önemli kültür kaynağı kendi kaderine bırakılmıştır” (And, 1973: 115-116).

⁶ “... Türkler XVI. yüzyılın başında perde gerisinden gölge yansıtma tekniğini Mısır'dan almışlardır. Mısır oyunlarında birbirinden kopuk sahneler bulunduğu için ilk başlarda Türk oyunlarında da buna uyulmuştur. Ayrıca, Mısır gölge oyununda kalıplaşmış kişilere pek rastlanmaz. Nitekim, XVI. yüzyılda Karagöz ve Hacivat adını duymayız. Böylece, Mısır'dan alınmış olan bu yeni oyuna zamanla Türk yaratıcılığı katılmış; çok renkli, hareketli, özgün bir biçim verilmiş, kesin biçimini aldıktan sonra da Osmanlı İmparatorluğu'nun etki alanı ve çevresinde yayılmıştır. Böylece, gölge oyunu Mısır'a, yani geldiği yere, bu yeni ve gelişmiş biçimiyle dönüp yerleşmiştir. Nitekim birçok gezgin, XIX. yüzyılda Mısır'daki gölge oyununu anlatırken, bunun Karagöz olduğunu, Mısır'a Türkler tarafından sokulduğunu ve çoğunlukla Türkçe oynatıldığını belirtmişlerdir. Böylece, Mısır'dan XVI. yüzyılda Türkiye'ye giren gölge oyunu Türkiye'de, Türklerin yaratıcı eliyle geliştirilip kesin biçimine vardikten sonra yeniden Mısır'a ve çeşitli ülkelere yayılmıştır. Bu görüşü destekleyen kanıtlar, XVI. yüzyılda Türkiye'de gölge oyunu üzerine belgelerin birden artması ve kukla için kullanılan *hayal*'i, gölge oyunundan ayırmak için, *hayal-i zıll* veya *zıll-i hayal* deyimlerinin gene bu yüzyılda kullanılmış olmasıdır. XVI. yüzyıldan önce rastlanan bir iki şiirde geçen *hayal* sözcüğü, bir anırtırma olarak bile, gölge oyununun bu yüzyıllarda Türkiye'de bilindiğine kanıt olarak gösterilemez. Arap ve Fars yazarları, kukla ve gölge oyununda felsefi görüşleri örneklendirmek için, Eflatun gibi filozoflardan nasıl yararlanmışlarsa, XVI. yüzyıldan önce hayal oyununa anırtırma yapan Türk şair ve yazarları da bu türlü anırtırmalarında Arap ve Fars yazarlarına öykünmüş olabilirler. XVI. yüzyılda gölge oyununu söz konusu eden kaynakların birden, hem de daha sonraki yüzyıllara oranla bile daha çok artmış olmasını bu yüzyılda Türklerin yeni bir oyunla karşılaşmış olmalarıyla açıklayabiliriz.” (Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılap Kitabevi, 1985: 276-279)

⁷ “... Gerek Ahmet Rasim, gerek Selim Nüzhet Gerçek, XIX. yüzyıldan önce orta oyunu ve yahut onu andıracak temşahların mefkut olduğu, orta oyunu gibi bir oyunun mevcut olmadığı görüşünü ileri sürmüşlerdir; son yıllarda ise bu türün çeşitli adlar alarak ve çeşitli biçimlere girerek yüzyıllar boyunca bir gelişim gösterdiği savunulmuştur. Orta oyunun XIX. ve XX. yüzyıllarda gördüğümüz son biçimini ne zaman aldığını kesin olarak bilmiyoruz; ne var ki, söz konusu oyunun musiki, dans, muhavere, taklit, temsil gibi başlıca öğelerinin çok eski çağlarda da var olduğunu, çeşitli kaynaklardan öğreniyoruz. Öyle anlaşıyor ki, daha önce parça parça var olan bu öğeler, günün birinde birleşip ‘orta oyunu’, ‘meydan oyunu’, ‘zuhuri’ adı verilen bir tür meydana getirmişlerdir. Bize düşen, bu öğelerin niteliklerini, orta oyunuyla ne ölçüde ilişki kurduklarını incelemektedir.” (Cevdet Kudret Solok, *Ortaoyunu I*, İnkılap Kitabevi, 1994, s.8)

Metin And *Geleneksel Türk Tiyatrosu* adlı eserinde Türk drama sanatının meydana gelmesinde yer, soy, imparatorluk, batılılaşma ve İslamiyet olmak üzere beş etkenin büyük rol oynadığını ve bunlardan en önemli olanının da yer unsuru olduğunu belirtmektedir:

“Türkler gelmeden önce Anadolu’da yaşayan eski uygarlıkların Türk kültürünün oluşmasında büyük etkisi olmuştur. Köylerin yüzyıllar boyunca kentlerden bağımsızlığı ve kopmuşluğu sonucu eski uygarlıklardan gelme birçok törenler günümüze değin korunabilmiş, Türk köylüsünce sürdürülegelmıştır. Bu bolluk törenleri ve seyirlik oyunlarının gerekçeleri zamanla değişmişse de geleneklerine, göreneklerine sıkı sıkıya bağlı olan Türk köylüsü bunları saklayıp korumakta büyük titizlik göstermiştir. Nitekim Anadolu dansları, kukla ve çeşitli seyirlik oyunları bu etkenin kalıntılarıdır” (And, 1985: 11).

Türk medeniyetinde tiyatro sanatının doğuşunu araştıran M. M. Nicolitch Türklerde tiyatro sanatının başlangıcı ile ilgili olarak şu açıklamalarda bulunmaktadır:

“Tiyatro ileri bir medeniyetin ifadesi olduğu gibi, edebiyatın, aktörlerin ve seyircilerin de varlığını bildirir. Türklerin dört bin yıl önce Orta Asya’da da ileri bir medeniyetleri vardı. Türkler çevrelerini etkileyen bir kavimdi. En eski Türk piyeslerinden elimizde Türk dram edebiyatının epik karakterini belirten bir örnek kaldığı ileri sürülür. İki bin yıl önce temsil edilen bir piyes o devirde yapılmış bir savaşta elde edilen zaferi anlatır. Elimizde bulunan ikinci Türk piyesi birinciye nazaran daha yakın zamanlara, Türklerin Çin’e yaptıkları seferler devrine aittir. Piyenin üç şahsı vardır: bir Türk kahramanı karısını ve çocuğunu evde bırakarak savaşa gider. Bu yokluğu fırsat bilen bir Çinli, güzel Türk kadının elde etmeye çalışır. Fakat kadın kahramanca karşı kor. Bunun üzerine kadının şerefine dokunamayan Çinli, güzelliğini yok etmek maksadıyla kadının yüzünü yaralar. Beri tarafta, savaşa giden cengâver koca, muskasını evde unuttuğunu fark eder; onsuz düşmanları yenemeyeceğine inanan savaşçı muskayı almak için eve döner. Karısının başına gelen felaketi öğrenir ve Çinliden intikamını alır” (Aktaran: Akı, 1989: 18).

Orta Asya’dan gelen kültür ve sanat, İslamiyet’in etkisiyle daha hızlı bir gelişim sürecine girmiştir:

“Bütün İslam ülkeleri içinde, seyirlik oyunlarını en çok geliştiren ve bu oyunlardan belli özellikleri olan oyun türleri oluşturan Türkiye’dir. Ortaçağ’da, sonradan daha gelişmiş, biçimleriyle Avrupa’da yapılan şenliklere benzer şenlik gösterilerine Osmanlı İmparatorluğunda rastlıyoruz. Özellikle Rönesans’ta gösterileri daha etkili yapmak için çeşitli kimselerin ortaya çıkardığı teknik buluşlara fazlasıyla Osmanlı şenliklerinde de rastlıyoruz. Bu şenlikler incelendiğinde, Osmanlıların XV. , XVII. ve XVIII. yüzyıllarda ulaştıkları uygarlık aşamasının çok daha üstün olduğu görülür. O dönemler için önemli buluşlar olan denizaltı gibi suyun altında ve üstünde yüzen canavarlar, kuleden uçan adamlar, tehlikeli hareketler yapan sanatçılar, göz bağcılar, hokkabazlar, cambazlar, hünerbazlar vb. bu şenliklerin çok gelişmiş tekniği ve usta sanatçıları

olduğunu ortaya koymaktadır. Bu şenliklerin önemli yanlarından biri de her sınıftan, her türlü inançtan olan büyük bir halk çoğunluğunu bir araya getirmesi ve tiyatronun temeli olan topluca katılmayı sağlamasıydı” (Nutku, 1985: 194).

Türk gösteri sanatımızın kökleri çok eski dönemlere dayanmaktadır; ancak yazılı bir metin doğrultusunda sahneye aktarılan Batılı anlamda tiyatro türünün edebiyatımıza girmesi Batı medeniyetiyle tanışmamızdan sonra olmuştur. Batı etkisinin edebiyatımızda en yoğun hissedildiği ve tiyatro türünün edebiyatımıza ciddi anlamda girdiği zaman dilimi ise Tanzimat dönemidir. Tanzimat tiyatrosu hem geleneksel tiyatromuzdan hem de Batı edebiyatından dilimize tercüme ve adaptasyon yoluyla kazandırılan eserlerden beslenmiştir:

“Tanzimat tiyatrosu üzerinde iki etki söz konusu olabilir. Bunlardan birincisi özellikle Karagöz ve Orta Oyunundan oluşan geleneksel tiyatromuz, ikincisi ise Avrupa tiyatrosu. Bize yabancı olan Avrupa tiyatrosunu yaşantımıza katarken, bu tiyatronun tekniğiyle kendi geleneksel tiyatromuzun bir bileşimine varmak en uygun olacaktı” (And, 1972: 268).

Gelenekten getirdiklerini Batı dillerinden yapılan tercüme ve adaptasyonlarla zenginleştiren Tanzimat tiyatrosunda bu sentezden, etkileri Cumhuriyet dönemine kadar süren ve Tuluat Tiyatrosu olarak adlandırılan yeni bir türün doğduğu görülmektedir:

“Tuluat Tiyatrosu, orta oyununun sahneye çıkması ile Batı etkisindeki tiyatronun karışımı olan kendine özgü bir tiyatro türüdür. (...) bu işe ilk önce orta oyunu ustası Kavuklu Hamdi Efendi başlamıştı. Hamdi Efendi Osmanlı Tiyatrosunda da bir süre sahneye çıkmış, sahne tekniğini yakından görerek öğrenmişti. *Levant Heralt* gazetesi 5 Ekim 1975 gündemli sayısında Hamdi yönetimindeki Zurikolos (Zuhuri Kolu demek istenmiş) topluluğunun Aksaray’da açılan bir tiyatrodaki Molière benzeri oyunlar oynadığını, tiyatronun içinin iyi donatılmış olduğunu, bir sıra locası bulunduğunu, 300 kişi alabildiğini, bir de İtalyan orkestrası bulunduğunu, erkeklerin kadın rollerine çıktığını yazıyor” (And, 1970: 148).

Çeviri ve adapte piyesler yoluyla batılı tarzda tiyatroyu daha yakından tanıma fırsatı bulan yerli yazarlarımız bir süre sonra telif eserler de vermeye başladılar. Tanzimat döneminde bir Türk yazar tarafından Batılı tarzda yazılmış olan ilk tiyatro eserimiz Şinasi’nin *Şair Evlenmesi* (1859) dir. Bu oyundan daha önce oluşturulmuş olan Hayrullah Efendi’nin *Hikâye-i İbrahim Paşa ve İbrahim-i Gülşenî* adlı eseri, bir Türk yazar tarafından daha çok oynanmak için yazılan bir kalem denemesi olarak

nitelendirilmiştir. Diğer taraftan, Prof. Fahir İz, Viyana kütüphanelerinde yaptığı araştırmalarda yazarı bilinmeyen *Vekayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Kefşger Ahmet* (Pabuççu Ahmet'in Garip Vakaları ve Sergüzeştleri) adlı eserin, *Şair Evlenmesi*'nden daha önce yazılmış olduğu bilgisine ulaşmıştır. Viyana Milli Kütüphanesi'nde bu piyesin Türkçe aslı ile Almanca, Fransızca ve İtalyanca tercümeleri bir arada bulunmaktadır. Ancak yazarın kim olduğu tam olarak bilinmemekle birlikte adı eserde İskerleç olarak geçmektedir. Piyesin içeriği incelendiğinde de piyeste daha çok batılı ifade şekillerine yer verildiği görüldüğünden eseri, Türkçe öğrenmiş yabancı bir yazarın kaleme alınmış olduğu yorumu yapılabilir. Piyes her ne kadar tertip ve teknik bakımdan batılı usulde oluşturulsa da konusu bakımından doğuya mensuptur. *Pabuççu Ahmet* piyesinde kullanılan motiflerden birçoğunu *Nasrettin Hoca*, *Kırk Vezir* veya eski *Meddah* hikâyelerinde bulabiliriz (Sevengil, 1961: 46-52).

Fransızca öğrenen ve bir süre Fransa'da kalan İbrahim Şinasi, batılı tarzda ilk tiyatro eseri olarak kabul edilen *Şair Evlenmesi* adlı piyesinde -daha sonra yazılacak olan birçok piyeste de olduğu gibi- yerli ve yabancı unsurların bir arada kullanarak özgün bir tiyatro metni oluşturmuştur. Geleneksel tiyatro edebiyatımızda sık sık işlenen “görmeden evlenme” konusunu ele alması bakımından yerli etkiler taşıyan eser, biçimsel özellikleri itibarıyla de batılı unsurları barındırmaktadır:

“Vaka, basit olmakla beraber, oldukça sağlam bir kuruluştur. Bu kuruluştaki ise, hem yerli ve hem yabancı unsurların tesirlerini bulmak mümkündür. Böylece, vaka ve karakterlerindeki değişmezliğin ve belli bir metne tam olarak bağlı bulunmayışının dışında bir tiyatro eserinin bütün vasıflarını taşıyan Orta Oyunu ile Molière (Molyer) komedilerinin tesirleri eserde yan yana yer alırlar. Oyunun belli ve edebi bir metin halinde oluşu, karakterlerin Orta Oyunu'nun karakterlerinden ayrılığı ve vakasının geliştirilme tarzı bakımlarından batılı olan bu eser; vakasının başlıca iki kişice yürütülmesi, değişik halk tabakalarından yerli karakterlerin canlandırılışı gibi Orta Oyunu'na ait özellikleri ile yerlidir. Bunlardan başka Orta Oyunu'nun bazı terimlerine de eserde yer verilmiştir. Eserin böyle bir yapıda oluşu, yazarın, Orta Oyunu'na alışık olan Türk seyircisini yadırgatmadan batılı tiyatroya ısıdırmak veya yerli özellikleri feda etmemek için batı tiyatrosundan sadece orta oyununda bulunmayan özellikleri almakla yetinmek gibi düşüncelerle hareket etmesinden gelmiş olabilir” (Akyüz, 1995: 58-59).

Namık Kemal, Ahmet Mithat, Şemsettin Sami, Recaizade Mahmut Ekrem, Ebuzziya Tevfik, Sami Paşazade Sezai, Feraizcizade Mehmet Şakir, Muallim Naci,

gibi yazarlar İbrahim Şinasi'den sonra Tanzimat edebiyatı boyunca tiyatro türünde eserler veren yazarlarımızdır (And, 1972: 259).

Tanzimat döneminde tiyatro alanında eserler veren Feraizcizade Mehmet Şakir, özellikle komedi türünü tercih eden yazarlarımızdandır.

Komedyâ, insanın gerçeğe en yakın halinin tasvirini hedeflerken, insanın insana sunumunu farklı yöntemler üzerinden yapar. Kimi zaman entrikalar kurarak⁸ komiği, hareket ve sözlü ifadelerin akışına bırakır; kimi zaman bireyin toplumla çatıştığı noktaları ele alarak⁹ konu üzerinde yoğunlaşır; kimi zaman da oluşturduğu tiplerde komedi unsurlarını karakterler¹⁰ üzerinde toplayarak psikolojik betimlemeler yapar.

Daha önce de değinildiği üzere Fransız edebiyatının başlangıcında yer alan “farce” türündeki kaba komediler, dolantı komedyasının ilk örneklerini teşkil eder. 17. yüzyıl itibarıyla sanatın toplumu daha geniş perspektiften değerlendirmesi ve insan psikolojisinin de ön planda olmasıyla birlikte töre ve karakter komedyalarının bu yüzyılda daha geniş yer tuttuğu söylenebilir. Molière'in farsın kaba üslubuyla insan doğasını birleştirerek kaleme aldığı karakter komedyaları bu dönemde büyük önem taşır:

“XVII. asırdan beri Molière'in kaidesiz, kaba ve karmakarışık bir dil kullandığı söylenirdi. Bu pek yersiz değildir, zira Molière o kadar maceralı hayatının verdiği hızla biraz acele yazardı. Fakat anlaşılmas ve acemice görülen şeylere, kelimelere, kuruluş tarzına, imajlara XVII. asırdaki mana ve değerleri verilince aydınlanır ve doğru olduğu görülür. Çok canlı komik unsurlarla kayan üslubun

⁸ Dolantı Komedi: Genel olarak bir komedi eseri toplumdaki veya fertteki herhangi alışılmamış bir durumu, bir hareketi, bir düşüncüyü yakalayıp alışılmış olanla zıtlığını belirtir ve bu suretle bir tenkide, bir hicve ulaşır. Entrika komedi, birbirlerine hünerle zincirlenmiş hareket ve durumların komik yönlerini arar. Bu komedinin, insanı, ahlak ve psikoloji bakımından incelemek gibi bir iddiası yoktur; hafif ve neşelidir. (Niyazi Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatro Tarihi*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1963, s. 40).

⁹ Töre Komedi: Bireyi aşan durumların komik öğelerini sergiler; bunlarda insana bir devir, bir çevre, bir sınıf, bir yaşayış biçimi arasından bakılır. Birey kendisini aşan sosyal baskılar, doğal olmayan güçler altındadır. Töre komedilerindeki komik öğenin temelinde birey ile toplum uyumsuzluğu yatar. Sosyal yapının harcını oluşturan töreler, değer yargıları ile bireyin uyumsuzluğa düşmesi komik öğeyi doğurur. (Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Dergah Yayınları, 1989, s. 79)

¹⁰ Karakter Komedi: İnsan yaşamıyla ilgili olan konuları psikolojiye yönelerek, onların kişisel yorumlarını yaparak gösterir. Bu tür komedyalar birey ve toplum taşlamasını, zaman zaman da eleştirisini amaçlar. En iyi örnekler Molière'in komedyalarıdır. Ayrıca bizde Feraizcizade Mehmet Şakir'in *Ehmi'si*, Mustafa Nuri'nin *Zamane Şıkları*, Ahmet Mithat Efendi'nin *Açıkbaş*'ı bu komedyâ türüne girer. (Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, 2001, s. 69).

akışı içinde bu lekeler zaten kaybolur. Molière'in yarattığı karakterlerin canlı kuvveti gibi tarif edilemeyen sanatı da budur. Bu belagat uşakların kaba dilini, hizmetçilerin gürültülü neşesini, Celimene'in zerafetin, Tartuffe'ün riyakar mistikliğini, Vadius ve Trissotin'in ukalalıklarını birbirine karıştıran vokabülerde, bazan kaba bazan zarif cümlelerin akışında görülür" (Mornet, 1946:109).

Geleneksel etki dolayısıyla Türk edebiyatında daha çok töre ve dolantı komedilerine rastlanmaktadır. En eski çağlardan itibaren geleneksel tiyatro sanatımızın köklerini oluşturan karagöz, orta oyunu, kukla, meddah gibi söz oyunları ve nüktelerin ağırlıkta olduğu ve ters anlamaların sıklıkla yer verildiği türler, bu bakımdan dolantı ve töre komedilerinin ilk versiyonları sayılabilir. Diğer taraftan, geleneksel tiyatroda o dönem toplumunda sık karşılaşılan görücü usulü evlenme, ters evlenme gibi konuların işlenmesi ve Tanzimat döneminde de özellikle yanlış batılılaşmanın ele alındığı toplumsal eleştirilere rastlanmaktadır. Karakter komedisi ile tanışıklığımız ise Tanzimat edebiyatı ile daha çok ön plana çıkmaya başlar. Karakter komedyası türünde başarılı eserler vermiş olan Molière, bu dönemdeki tiyatro yazarlarımızı etkilemiştir. Bu bakımdan dolantı ve töre komediyalarımız orijinal bir nitelik taşıırken, karakter komediyaları için aynı durum söz konusu değildir:

"Toplu olarak bakınca, entrika komedilerimizden kendi hayatımızın bazı köşelerini tanıtan, yani az çok töre komedisi karakteri taşıyan *Ahmak Herif Hasis Karı*, *Eskici Kasım*, *Çok Bilen Çok Yanılır* ve bir dereceye kadar *Misafir-i İstiskal* hariç, diğerleri fantezi tarafı fazlaca olan komedilerdir. Buna karşılık töre komedilerimizin altısında da hayatımızın tam denilebilecek bir samimiyetle güldürü haline getirildiğini görürüz. Bunların gerek ilhamları, gerek bu ilhamı şekillendiren kadroları bizim hayatımızdandır. Töre komedilerimizin orijinal ve başarılı olduğunu rahatça söyleyebiliriz. Lakin yazdığımız dört karakter komedisinin hiçbiri orijinal değildir. Koyu bir Molière etkisi taşıdıkları için karakter komedisi yazamadığımızı ve maalesef imkânlarımız olmasına rağmen bu Fransız yazarın tesir sahasından çıkamadığımızı itiraf etmemiz lazımdır" (Akı, 1963: 47).

Doğu ve Batı edebiyatlarında tiyatro türünün gelişimi göz önünde bulundurulduğunda iki medeniyetin de tiyatro türüne farklı bir yaklaşımda bulunduğu görülür. Şöyle ki, Batı tiyatrosu tragedya türü ile başlayıp uzun süre komedi türüne önem vermezken Türk tiyatrosunun ilk filizlerini komedi türünde gösterdiği dikkati çeker. Türk tiyatrosu Fransız tiyatro sanatının aksine kukla, karagöz, orta oyunu gibi

güldürü sanatının ön planda olduğu türlerle ortaya çıkmıştır. Bu durum her iki medeniyetin tarihsel süreçteki gelişimi ile açıklanabilir. Fransız edebiyatında ortalamanın üstündeki kişilerin trajik durumları üzerinden arınma duygusu aracılığıyla oluşturulan farkındalık, Türk tiyatrosunda ortalamanın altındaki kişilerin güldürürken düşündüren halleriyle ortaya konmuştur.

17. yüzyıl Fransız edebiyatında tiyatronun ve özellikle de komedi türünün gelişiminde Molière'in büyük katkıları olmuştur. Molière'e kadar trajedi türünün ön planda olduğu Fransız tiyatrosunda komedi, Molière ile birlikte ivme kazanmış ve özellikle karakter komedisi, bütün dünyada büyük bir gelişim sürecine girmiştir.

Batı etkisinin edebî sahada daha çok tiyatro alanında hissedildiği Tanzimat döneminde de Feraizcizade Mehmet Şakir, telif eserler vererek batılı tarzda tiyatro türünün gelişimine büyük katkılar sağlamıştır. Yoğun bir etkileşim sürecinde eserler veren yazarın batılı etkilere kayıtsız kalması beklenmezdi. Ancak yazar, Batıdan gördüklerini geleneksel olanla sentezleyerek özgün eserler ortaya koyup, tiyatro sanatımızın gelişmesi yolunda çaba sarf ederek komedi türünde eser verecek sanatçılara öncülük etmiştir.

1. YAZARLARA DAİR

Hangi türde yazılmış olursa olsun her eser mutlaka yazarından izler taşır ve yazıldığı dönemin özelliklerini yansıtır. Bu bakımdan eserleri yazarlarının yaşam öyküsünü dikkate alarak yazıldıkları dönem özellikleriyle birlikte değerlendirmek araştırmalarda daha sağlıklı sonuçlara götürecektir.

Biz de çalışmamızda konu edindiğimiz eserlerde yazarların yaşam öykülerinden izlere rastladık ve eserlerin, kaleme alındıkları dönemlerin etkilerini de yoğun bir şekilde içerdiklerini gördük. Bu bakımdan çalışmamızın ilk bölümünde yazarlar ve eserlerini verdikleri dönemler hakkında bilgi vermeyi yararlı buluyoruz.

1.1. MOLIÉRE

Fransız edebiyatının önemli isimlerinden Molière (1622-1673), çeşitli toplumsal değişimlerin yaşandığı XVII. yüzyılda eserler vermiştir. Hümanizm, Rönesans ve Reformun zemin hazırladığı Klasik akımdan etkilenen yazar, eserlerini bu akımın çatısı altında oluşturmuştur. Yazar, içinde bulunduğu dönem gereği Eski Yunan ve Latin edebiyatlarından etkilenmiş ve eserlerini bu doğrultuda vermiştir. Yazarın insan psikolojisini derinden inceleyen tiyatro eserleri, Klasizm'in “evrensel insan tabiatını yansıtmak” ilkesine dayandığından birçok ülkenin edebiyatını etkilemiştir. Bütün dünya ile birlikte özellikle XIX. yüzyılda Türk edebiyatını da etkileyen yazarın etkilerini en çok Feraizcizade Mehmet Şakir'de görmek mümkündür.

Tiyatro alanındaki oyunculuk ve yöneticilik vasıflarının yanı sıra en çok da yazarlığıyla ön planda olan yazarın eserleri şu şekildedir:

1. *Soytarının Kıskançlığı* (La Jalousie du Barbouillé), 1646
2. *Hekim Uçtu* (Le Médecin volant), 1649
3. *Şaşkın ya da Beklenmedik Engeller* (L'étourdi ou les contretemps), 1655
4. *Küskün Âşıklar* (Le Dépit amoureux), 1656
5. *Gülünç Kibarlar* (Les précieuses ridicules), 1659
6. *Sganarelle*, 1660
7. *Don Garcie de Navarre*, 1661
8. *Kocalar Mektebi* (L'école des maris), 1661
9. *Münasebetsizler* (Les fâcheux), 1661
10. *Kadınlar Mektebi* (L'école des femmes), 1662

11. *Kadınlar Mektebinin Eleştirisi* (La Critique de l'école des femmes), 1663
12. *Versailles Tuluatı* (L'Impromptu de Versailles), 1663
13. *Zoraki Nikâh- [Zorla Evlenme]* (Le mariage forcé), 1664
14. *Elide Prensesi* (La Princesse d'Elide), 1664
15. *Tartuffe*, 1664
16. *Don Juan*, 1665
17. *Aşk Hekimi* (L'Amour médecin), 1665
18. *Adamcıl [İnsandan Kaçan]* (Le Misanthrope), 1666
19. *Zoraki Tabip* (Le Médecin lui), 1666
20. *Komedili Pastoral* (Pastorale comique), 1667
21. *Sicilyalı* (Le Sicilien), 1667
22. *Amphitryon*, 1668
23. *George Dandin ya da Şaşkın Koca* (George Dandin ou le mari confondu), 1668
24. *Cimri* (L'Avare), 1668
25. *Monsieur de Pourceaugnac*, 1669
26. *Kibarlık Budalası* (Le bourgeois gentilhomme), 1670
27. *Scapin'in Dolapları* (Les fourberies de Scapin), 1671
28. *Escarbagnas Kontesi* (La comtesse d'Escarbagnas), 1671
29. *Bilgiç Kadınlar* (Les femmes savantes), 1672
30. *Hastalık Hastası* (Le malade imaginaire), 1673

1.1.1. Hayatı

Asıl adı Jean Beaptiste Poquelin olan Molière, 15 Ocak 1622 yılında Paris'te Jean Poquelin'in oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Babası kralın hizmetinde çalışan bir saray döşemecisidir. Yazar 9 yaşına geldiğinde annesini kaybedince babası tekrar evlenmiştir. Zaten üç kardeşi olan Molière'in, babasının ikinci evliliğinden iki üvey kardeşi daha olmuştur. Annesini çok küçük yaşta kaybettikten sonra babasından ilgi ve şefkat göremeyen Jean Beaptiste Poquelin'i büyük babası büyötmüştür. Molière, Cizvit papazlarının yönettiği College de Clermont'da okumuş, Latin yazarları tanıyacak kadar Latince öğrenmiş, felsefe ve hukuk eğitimi almıştır. Jean Poquelin, oğlunun avukat olmasını ister; ancak yazar, dedesiyle sık sık gittiği Hôtel de

Bourgogne topluluğunun temsillerini hayranlıkla izler ve tiyatrocu olmak ister. Bu işe gönül veren yazar, ünlü İtalyan oyuncularından oyunculuk dersleri görür ve adını da 1625'te katledilmiş kıymetsiz bir muharririn kendisine hoş gelen ismi Molière'den alır (Tansu, 1937: 9).

1643 yılında devrin ünlü sanatçılarından Madeleine Béjart'a âşık olur ve onunla birlikte *Illustre Théâtre* adını verdikleri özel bir tiyatro kurar. *Illustre Théâtre* başarısız olunca topluluk dağılır ve Molière, ekibi ile birlikte gezginci toplulukların temsillerinde oynar. Gezdiği yerlerde oyuncu kimliğiyle iyi bir gözlem imkânı bulan yazar insan doğasını bütün ayrıntılarıyla inceler ve tiyatro eserleri yazmaya başlar.

1658'de Prens Conti'nin yardımıyla, ekibiyle birlikte saray tiyatrosunda oynamaya başlar. Molière, saray tiyatrosundaki ilk temsilini 25 Ekim 1658'de verir. Kral XIV. Louis ve kraliçe önünde oynanan ilk eser Corneille'in *Nicomède* tragedyasıdır. Hemen arkasından da Molière'in *Docteur Amoureux* (*Âşık Doktor*) komedisi oynanır. Özellikle sonradan oynanan komedi kralın büyük beğenisini kazanır. "Molière'in hayatında bu bir dönüm noktasıydı. Kral bu heyeti himayesine alıyordu. Artık sarayda tiyatro bir ihtiyaçtı. Molière şimdi halkı değil, yüksek sınıftan bir eğlencesi olmuştu" (Tansu, 1937: 12). Bir taraftan saray tiyatrosunda temsiller veren sanatçı diğer taraftan tiyatro yazarlığına devam eder.

1662 yılına gelindiğinde Molière, metresi Madeleine Béjart'ın kendisiyle tanışmadan beş yıl önce doğurmuş olduğu kızı olan Armande Béjart'a âşık olur ve onunla evlenir. İkinci eşi tarafından aldatılan yazar, bu evliliğinde büyük sorunlar yaşar.

Nitekim evliliğinde karşılaştığı bunca sorunla baş etmekten yorulur. 17 Şubat 1675'te sahnede *Hastalık Hastası* adlı oyunun başrolünü oynarken eşini kuliste başka bir erkekle görür ve kalbi artık daha fazla dayanamaz, yere yığılır. Gerçekten rahatsızlandığını kimse fark etmemiştir ve herkes onun rol yaptığını sanmıştır:

"Nihayet 1673 Şubatının 17. gecesini, kendisi 51 yaşında, sarayda 'Muhayyel Hasta' temsil ediliyor, piyesin dördüncü temsili olmakla beraber kral da hazır. Sonlara doğru kulisteki karısını bir asilzadenin kolları arasında gördü. Bir kalb darbesi. Sahne ortasında küt diye düşer. Herkes onu oyun icabı diye ve ne canlı oynadı diye alkışlarken o kan kusarak sahneden alındı ve bir iki saat içinde öldü. Sahnenin o candan âşığı, âşık olduğu sahnenin kurbanı oldu. Ölüsünü gömmek bir mesele oluyor. Eserlerinde papazlara yaman hücumlar yaptığı için kilise onu kâfirdir diye kaldırmak istemedi. Cenazesi ancak kralın iradesi ile gömülecek bir

toprak bulabiliyor. Onu hayatında da akademiye almadılar. Fakat ölümünden bir asır sonra heykelini şu kitabe ile akademiye koyuyorlar: ‘Onun şan ve şerefinde hiç noksan yoktu. Noksan bize aittir’ (Sevük, 1941: 21).

Babasının ve içinde bulunduğu çevrenin tiyatro konusundaki olumsuz bakış açılarına aldırmadan kendisini tiyatro sanatına adanmış Molière’in son nefesini yine tiyatro sahnesinde sanatını icra ederken vermesi, onun tiyatroya olan aşkının en büyük kanıtıdır. Komedi türündeki başarılı eserleriyle dünya çapında ün kazanan usta yazarın aslında acıklı bir yaşam öyküsü vardır ve sahnedeki ölümü de trajikomiktir.

1.1.2. Edebî Kişiliği

Molière’in yaşamış olduğu ve eserler verdiği 17. yüzyıl, gerek siyasi yapılanma gerekse edebi sahadaki gelişmeler bakımından Fransa tarihinde bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir.

10. yüzyıldan itibaren ortaçağ zihniyetinin ve feodal yapılanmanın hâkim olduğu Fransa’da 14. yüzyıldan itibaren arka arkaya ve birbiriyle bağlantılı olarak ortaya çıkmaya başlayan Hümanizm, Rönesans ve Reform gibi bazı oluşumlar, Fransız medeniyetinde köklü değişikliklere yol açmıştır: “*Nedir Ortaçağ’a özelliğini veren? İlkçağdan farklı bir iktisadi ve sosyal düzene sahip olması. ‘Feodaite’ (derebeylik) adı veriliyor o iktisadi ve sosyal düzen. Değerler sistemini ise -hemen hemen tek başına- Hristiyanlık temsil ediyor. Kilise bu temsilcilikte bir aracı rolünde*” (Tanilli, 2006: 53).

Ortaçağ Fransa’sında siyasal, sosyal ve iktisadi alanlarda olduğu kadar edebiyat alanında da Hristiyanlık öğretilerinin ağır bastığı skolastik bir yapılanmanın olduğu görülür. Ortaçağ edebiyatına daha çok dinî içerikli destanların hâkim olduğu söylenebilir. 14. yüzyılda tohumları İtalya’da atılan Hümanizm hareketi, 1492’de başlayan İtalya - Fransa savaşları dolayısıyla Fransız toplumuna girmiş olur. (Tanilli, 2006: 84) Ancak, bütün düşünce akımlarında olduğu gibi burada da yeni bir oluşumun tam anlamıyla kendisini hissettirebilmesi için belirli bir sindirim sürecinden geçmesi gerekmektedir. Daniel Mornet 15. yüzyıl tiyatrosunu şu şekilde anlatmaktadır:

“XV. asırda en çok yayılmış olan tiyatro nevi *miracle*’lerdir. (Mesela kırk tane Miracles de Notre Dame mevcuttur.) Daha çok gelişmiş olan ve İsa’nın hayatını sahneye koyan *Mystere*’ler XIII. Asırda çok rağbet gören dinî temsillerden,

pandomimalardan doğmuştur. Bu *Mystere*'ler Conferie de la Passion ismi verilen loncalar tarafından temsil ediliyordu. (Bunların en eskisi 1371'de Nantes'da, 1380'de Paris'te görülmüştür.) Sahne bir meydanda umumiyetle bir kilisenin önünde kurulurdu. Vak'anın geçtiği yerler tespit edilir ve bunlara "mansion" adı verilirdi. (...) XIV. Asrın sonlarına doğru temsil edilen *mystere*'lerden bazıları mevcuttur. Fakat asıl XV. asırda bunların miktarı artmıştır. En tanınmış Notre Dame'ın orgcusu Arnoul Greban'ın *Passion*'udur (1450 veya 1451). 1466'da Anjou'lu bir hekim olan Jean Michel tarafından tekrar işlenmiştir. (...) Komedinin menşei meçhuldür; XIV. Ve XV. asra ait metinler pek azdır. Ancak XVI. Asırda farce'lara, moralite'lere (alegorik piyesler) ve soties'lere (o devre ait siyasi konulu piyesler) rast gelinir. Bu piyesler de loncalar tarafından temsil edilirdi. Bunların en meşhuru "Clercs de la Basoche"(XIV. asırda kurulmuştu), "Enfas Sansouci" isimlerini taşıyanlardı" (Mornet; 1946, s.22-23).

Ortaçağı sonlandıran ve Batı dünyasında her alanda büyük gelişim ve değişimlere yol açan düşünce hareketlerinin birbirini tamamladığı görülür:

"Batı dünyası millet veya toplumların hayat ve tarihlerinde çok önemli bir yeri bulunan Hümanist felsefe ve bu felsefenin hayatın değişik alanlarına somut yansımaları olan Rönesans (ve Rönesans'ın dini cephesini teşkil eden Reform) arasında çok yakın ve çoğu zaman iç içe geçmiş bir ilişkiler ağı vardır. Nitekim zaman zaman bu kavramların birbiriyle karıştırıldıkları görülür. Zira Hümanizm, Batı toplumlarının içinde yaşadıkları dünyaya karşı XIV. yüzyıldan itibaren tepki olarak geliştirdikleri yeni bir dünya görüşü, yeni bir felsefe; Rönesans, bu felsefenin ışığında teşekkül eden yeni bir kültür ve medeniyet sentezi; Reform ise, bu kültür ve medeniyet sentezinin dinî cephesini oluşturan bir olgudur" (Çetişli, 2006: 48).

15. yüzyılın sonlarından itibaren Fransa'da edebiyat alanında da büyük etkileri görülen söz konusu akımların üçü de eski Yunan ve Latin kaynaklarına yönelmeyi öngörürler ki bu durum 17. yüzyılda yine bu fikir hareketlerinin devamı olarak nitelendirilebilecek Klasizm akımının doğuş zeminini hazırlayacaktır:

"Ortaçağ skolastik düşüncesine dünyeviliği ve insanı esas alışıyla karşı kutup oluşturan Hümanizm, öte yandan hayatı ve insanı gözlemlemektense Antik edebiyata güvenmeyi yeğlemekle kendi içinde bir çelişkiye düşüyor izlenimi bıraksa da Antik edebiyatta insanın ölçü olduğunu düşünürsek bunun aykırı düşmediğini görürüz. Hümanizma'nın baş temsilcileri, yüksek bir eğitim görmüş ama aynı zamanda da somut uygulamalı ve siyasal etkinlikleri olan kişilerdi. Onların gözünde Hümanizm, 14. ve 15. yüzyıllarda İtalyan burjuvasının ihtiyaçlarına en iyi cevap veren kültürdü. Bu kültür, kaybolmuş klasiklerin yeniden keşfi ve filolojik canlandırılışı yanı sıra yeni bir ahlak, modern bir tarih bilimi geliştiriyordu. Edebiyatçılar, klasik Latincenin izlerini taşıyan risaleler yazıyorlar, şairler Latince mısralarla duygu kırpıntılarını başarıyla dile getiriyorlardı. Hümanistlerin başarısı, Antik kültür dünyasını tarihsel olarak onarıp yeniden hizmete sokmaktı. Örnek alma, hümanist hareketin pozitif çekirdeğini oluşturuyordu: Antikitenin izlerini ortaya çıkarmak, o kültürü kendi çağlarına uygulamak asıl amaçları" (Aytaç, 2009: 272-273).

Bireyi ön plana çıkarmayı amaçlayan Hümanizm akımı Rönesans için uygun bir çıkış zemini oluşturmuştur.

“Rönesans, kelime anlamıyla ‘yeniden doğuş’ demek. Ancak, Rönesans deyiminden Batı’da edebiyat ve sanatın gerçekten yeniden doğduğu yada dirildiği anlamı çıkarılmamalı. Çünkü, Ortaçağ Avrupa’sında da, bir edebiyat ve sanat vardı. Rönesans, Batı Avrupa’da edebiyat ve sanatın yeni bir yöne çevrilişi. Gerçekten, Rönesans hareketinin görüldüğü her yerde bu hareketi simgeleyen belli nitelikleri vardır: Eski Yunan sanatına dönmek, dinsel konularda bile insanı merkez olarak almak, dünyayı, dünya gerçeklerini değerlendirmek... gibi. Kolayca fark edileceği gibi Ortaçağ düşünüşünün zıddı bu nitelikler. Çünkü Ortaçağ düşünüşü, yalnız öteki dünyayı merkez yapıyor, yalnız Tanrı’ya ve dini yaşama nedeni olarak kabul ediyordu” (Tanilli, 2006: 81-82).

Çevreyi daha bireysel ve akılcı bir yaklaşımla değerlendirmeyi öngören Hümanizm ve Rönesans hareketleri nihayet din konusunda da bir “Reform” hareketi oluşturur:

“... aydınlar, hümanistler artık geniş bir düşünce ufkuна sahip bulunuyorlardı. Birçok papaz bile ilahiyat ile yetinmeyerek –hatta onu savsaklayarak- felsefe ve edebiyat ile uğraşmayı yeğliyorlardı. Ortaçağ, insan bedenini kötülüğün kaynağı kabul etmişti. Bu nedenle Hristiyanlık, aklın rolünü sınırlamış, bir otoriteye uyma düşüncesini aşılama çalışmıştı. Oysa, bunun tersini yapıyordu Rönesans. Doğaya dönerek çıplak bedeni anıtlştırıyor, eleştiri düşüncesini ortaya çıkarıyor, kutsal kitabın Latince metnini denetleme olanağı verecek olan, Grek ve İbrani dillerini genelleştiriyordu” (Tanilli, 2006: 89-90).

Batıda siyasi, sosyal, dinî ve edebî alanlarda tam anlamıyla yepyeni bir yapılanmaya zemin hazırlayan bu düşünce sistemleri, 17. yüzyılın başlarına kadar etkisini sürdürmüştür. Bu yüzyılda yönetime gelen XIV. Louis, mutlak monarşi yönetimiyle sağlam bir otorite sağlamış ve bu otorite, siyasi yapılanmada olduğu kadar edebiyatta da kendisini hissettirmiştir. Mutlak monarşiyle birlikte merkezi otoritenin sağlanması, Hümanizm’in bireyi ön plana çıkarması, Rönesans’ın eski Yunan ve Latin kaynaklarına yönelmesi, Reform’un kilisenin baskısını yok etmesi gibi gelişmeler, bu yüzyılda Klasizm akımının doğuş zeminini oluşturmuştur. Belli bir otoritenin denetiminde olan Klasik edebiyatın da bu otoritenin istekleri doğrultusunda hareket etmesi kaçınılmaz olur ve “salon edebiyatı” olarak nitelendirilen bir anlayış ortaya çıkar:

“Bu dönemin kültür, sanat ve fikir merkezleri, çok büyük ölçüde büyük şehirler; burada yaşayan aristokratların sarayları ve burjuva salonlarıdır. Rönesans ve Reform hareketlerinin getirdiği ekonomik hareketlilik ve mutlak monarşi ortamı, Batı toplumlarında yeni bir sınıfın doğuşuna zemin hazırlamıştır. Ekonomik durumu iyileşen orta sınıf, gittikçe güçlenmiş, asillere karşı kralın yanında yer

almıştır. Bu yeni sınıfın adı ‘Burjuva’dır. Sanat/edebiyat, kralın sarayından sonra aristokrat ve yeni bir sınıf olma mücadelesi veren burjuvaların salonlarında hayat bulur. Zira, aristokratlar da sanat ve sanatkârı korur; kendi kanatları altına alırlar. Böyle bir düzenin parçası olan sanatkâr, sanatını –ister istemez- hamilerinin zevkine göre şekillendirir. Bu sanat/edebiyat yıkıcı değil, koruyucu; başıboş değil, düzenli ve küçük bir kibar, zengin azınlığın sesidir. Adı geçen toplantılarda kadının da öne çıkması ile birlikte zevkte, hislerde, dilde ve sanatta belli bir incelik doğar. Zaten böyle bir otorite ortamında sanatkârın ne sosyal, ne siyasi, ekonomik meselelerden ne de dinî meselelerden bahsetmesi pek mümkün değildir” (Çetişli, 2006: 56-57).

“Üzerinde güneş batmayan kral” olarak nitelendirilen XIV. Louis yazarları ve şairleri destekleyerek Fransız edebiyatının gelişim göstermesine katkı sağlamıştır. Kral XVI. Louis’nin otoriteyi tam olarak sağlamada eğitici işlevinden yararlanabileceği tiyatroya da ayrı bir önem verdiği ve hatta krallık bünyesinde bir tiyatro topluluğu oluşturulmasını da teşvik ettiği görülür. Bu yüzyılda yaşamış ve eserler vermiş olan Molière’de de Klasik akımın izlerini görmek mümkündür. Kral XIV. Louis tarafından saray tiyatrosuna alınan Molière, çoğunlukla kralın istekleri doğrultusunda eserler oluşturmuştur:

“1661’de saray Molière’e bir oyun ısmarlar; on beş gün içinde yazılıp sahneye konulup krala sunulması gerekmektedir bu oyunun. Tam vaktinde yetiştirilen ve saray bahçesinde oynanan *Münasebetsizler* üç perdelik, baleli, manzum bir komedyadır. Sevgilisiyle buluşmak üzere olan genç aşığın ard arda gelen münasebetsizlikleri atlatmaya çalışırken düştüğü sıkıntılı durumlar, seyredenlere zevkli dakikalar yaşatır. Münasebetsizlerden üçünü Molière kendisi oynayarak bütün ustalığını gösterir. Temsili çok beğenen kral, oyuna bir münasebetsiz daha sokmasını önerir; katıldığı geyik avını uzun uzun anlatarak aşığın sabrını taşıran o münasebetsiz avcı böyle girer oyuna. Molière özellikle kral için yazdığı bu oyunu halka da sunar ve yönetenin beğendiğini yönetilenler de beğenirler” (Oflozoğlu, 1978: 22).

Molière’in daha çok sarayın yönlendirmeleri doğrultusunda kaleme aldığı eserlerini halk da beğeniyle izlemiştir. Kralın kendisini himaye etmesiyle aristokrat zümreyi çok yakından tanıma fırsatı bulan yazar, oyunlarında zaman zaman içinde bulunduğu toplumun aksak yönlerini ortaya koymaktan ve hatta burjuvazinin eleştirisini yapmaktan da geri durmaz. *Kıbarlık Budalası* ve *Gülünç Kıbarlar* adlı eserleri burjuvazinin açık birer eleştirisi niteliğindedirler. İsmarlama oyunlarında çoğu zaman alkışlanan yazar, özellikle *Gülünç Kıbarlar* adlı oyununda alay ettiği burjuva toplumunun büyük tepkisini çekmiştir:

“Les Précieuses ridicules (1695) farsa kaçan yanlarına rağmen yeni bir aşama sayılır Molière’in sanat hayatında. Gözlem tiyatrosunun ilk örneğidir bu oyun.

Olay örgüsü yalın ve gerçeğe yakındır. Paris’e gelen taşralı iki presyözün (Magdelon Cathos) nasıl gülünç durumlara düşürülüp alaya alındığını gösteren bu yapıt birçok saldırılara uğramıştır. Sağduyu ve doğa adına Molière’in yaptığı çetin mücadelenin bu oyunla başladığı söylenebilir” (Vardar, 2005: 134).

Özellikle sarayın ve aristokrat kesimin denetimi altında olan Klasik akımda gerçekliğin ortaya konmasında akıl ve mantığın hâkim olduğu; asıl amacın da bireysel duygu ve düşüncelerden çok evrensel insan tabiatını yansıtmak olduğu görülür:

“Klasizm çok büyük ölçüde şu üç temel kavram üzerine oturur; akıl/sağduyu, gerçek, tabiat. Klasiklere göre sanat bir taklit’tir. “Neyin taklidi?” diye sordüğümüzde, “Tabiatın taklidi” cevabını alırız. Ancak bu cevapta açıklanması gereken bir kavram vardır: tabiat. Buradaki “tabiat” dış dünyadaki tabiat değil “insan tabiatı”dır. O zaman klasizme göre sanat/edebiyat; insan tabiatının taklidi’dir. Bu tavır klasik edebiyatı büyük ölçüde psikolojik yapar. İnsan tabiatının dışındaki tabiat, yani dış dünya ve oradaki varlıklar, klasik sanatkarı pek ilgilendirmez” (Çetişli, 2006: 60).

Molière’in Klasik akımın tüm ilkelerine sıkı sıkıya bağlı olmasa bile, eserlerinde bu akımda ön plana çıkan “evrensel insan tabiatını yansıtmak” ilkesini büyük başarıyla uyguladığı söylenebilir. Hiyerarşik toplum yapısında en üst ve en alt basamakları yakından inceleme fırsatı bulan Molière, müthiş gözlem gücünü oyunlarında somutlaştırmıştır:

“Ona ‘insan fitratının ressamı’ dediler. Hakikatten karakterleri birer tablo gibi seyircilerin gözeleri önüne koydu. Mahlûk yaratmakta Şekspir’den sonra ona en çok yaklaşan da odur. Zaten Molyer de onun gibi eserlerinin mevzularını bizzat icat etmeyi düşünmezdi. Mevzularını rastgele ve istediği yerlerden istediği gibi aldı. (...) Neden böyle yapar? Çünkü Molyer de Şekspir gibi mevzua ve vak’aya değil, onların içinde yaratılacak şahıslara ve karakterlere ehemmiyet verdi. Bu karakterler umumdur, onun için o, ‘tip’ler yarattı. Fakat bunlar mücerret tipler değil. O, tiplerini realitenin, canlı hayatın içine koydu. Tip, bu suretle muayyen bir adamın münferid hayatı olmaktan çıktı. O tiplerin yaşayan mahlûklar oluşu bundandır” (Sevük, 1941: 22).

Komedyada Molière, tragedyada da Shakespeare eserleriyle bütün dünyayı etkileyen yazarlardır. Farklı dönemlerde ve farklı ülkelerde yaşamış ve yine farklı türlerde eserler vermiş olan iki yazarın insanlık üzerinde aynı etkiyi bırakmış olması dikkate değerdir:

“Hayatları ve karakterleri birbirine bu kadar çok benzeyen bir İngiliz muharririyle bir Fransız muharririn eserlerinde de benzerlik olmasından daha tabii bir şey olabilir mi? Gerçekten, her ikisi de sahnede ölmez insan tiplerini

yaratmışlar, beşerin duygularını kurcalamışlar, ihtiraslarını teşhir etmişlerdir. İşte, dramla komedinin başka yolları takip ederek nasıl aynı gayeye ulaştıklarını gösteren güzel bir misal” (Perin, 1944: 113).

Fransız yazar Molière’in ve İngiliz yazar Shakespeare’in oyunlarının bütün dünyayı etkilemesi ve günümüzde bile aktif okur kitlesi bulması, yazarların eserlerindeki her dönemde karşılaşılabilensıradan insan tabiatının ayrıntılı tasviri ile açıklanabilir.

Shakespeare insan doğasını trajedi yoluyla sunarken Molière komediyi tercih etmiştir. Yazarın özellikle komedi türünü tercih etmesinin çeşitli sebepleri olabilir.

17. yüzyılda hiyerarşik toplum düzenine sahip Fransa’da sanat da sanatçı da burjuvazinin hâkimiyeti altında olduğundan eserlerde burjuvazinin söz konusu edilmesi kaçınılmazdır. Komedya da ortalamadan daha aşağıdaki kişilerin temsilidir ancak Molière, üstün olanın eksik ya da yanlış taraflarını ön plana çıkararak bu kişileri komedi eserlerine araç etmiştir. Tragedyada karakterin ahlak bakımından iyi olması gerekir ki seyirci empati kurup ona acımalıdır. Komedya ise tam tersi bir durum söz konusudur. Molière de içinde bulunduğu burjuvazi toplumunun tasvirini yaparken soylu ama ahlak yönünden zayıf karakterleri ele alarak toplum eleştirisi yapmayı hedeflemiştir:

“Komedya, daha önce de söylendiği gibi, ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla birlikte komedya, her kötü olan şeyi de taklit etmez; tersine gülünç olanı taklit der; bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü, gülünç olanın özü, soylu olmayışa ve kusura dayanır. Fakat bu kusur, hiçbir acılı, hiçbir zararlı etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte, asla acı veren bir ifadesi yoktur” (Aristoteles, 1998: 20).

Diğer taraftan, Molière’in nüktedan kişiliğinin yanı sıra çocukluğunda izlemiş olduğu Commedia dell’arte geleneğiyle oluşturulmuş farce türündeki oyunlar da özellikle komedya türünde eserler vermesinde etkili olmuştur.

Belki bilinçli belki de bilinç dışı olarak komedi türüne yönelen yazarın konu kaynakları bakımından çoğunlukla İtalyan ve İspanyol yazarlardan beslenirken zaman zaman da öz yaşam öyküsünden kesitlere yer verdiği görülür:

“Komedyalarında iki kaynaktan yararlanmıştı Molière: kendi yaşantıları ve okuduğu, seyrettiği oyunlar. Öbür klasikler için olduğu gibi Molière için de konunun hiç önemi yoktur: yeter ki karakterlerin yayılıp açılabilmeleri için

gerekli durumlar ortaya çıksın. Önemli olan karakter ve tutkuların gözlemi ve benimsenen savıdır. Yenilikten çok gerçeklik ilgilendirir onu. Çünkü olay, karakterlerin kendilerini gösterdikleri bu çerçevedir yalnız. Bunun için de nerede bulursa oradan alır konuyu yazar: Plautus, Sorel, Scarron, Cyrano, Rotrou, farsçılar (Tabarin, Rodomont) vb.” (Vardar, 2005: 140).

Molière’in eserlerinde öz yaşam öyküsünden izlere sıklıkla rastlanmaktadır. Zorluklarla dolu bir yaşamı olan yazar, kendisinden yirmi yaş küçük bir kızla evlenmekle hata ettiğinin farkına varır ve bu durumu *Kadınlar Mektebi* (1662) nde konu olarak işler:

“Molière bu eserinde tabiata hak veriyor. Egoist bir düşünce ile kendisine karı olarak yetiştirdiği genç kıza evlenme hususunda ebeveynine mutlak surette itaat etmelidir, diye vaızlar veren Arnolphe’un bütün güzel sözlerine rağmen, tabiat gençliği gençliğe doğru insiyaki bir tarzda sürüklemektedir. Zavallı Molière! Acaba bu tabiat felsefesine varmak için ne kadar çok ıstırap çekmesi lazım geldi!.. Zira unutmayalım ki, bu üç dört yıllık safha onun hayatında komediden bambaşka bir oyunun, acıklı bir oyunun, bir kelime ile bir dramın cereyan ettiği bir safhadır. Acaba *L’Ecole des femmes*’in kırkını aşmış Arnolphe’u muharririn kendisi ve genç koca arayan Agnès de Molière’e hayli işkence yapan ve kendisinden yirmi yaş küçük olan karısı Armande değil mi? Bu komedinin bu takdirde Rousseau’nun itiraflarından ne farkı kalır?.. İşte, sahnede bizi hareketleriyle ve kıskançlığı ile güldüren Arnolphe’un arkasında saklı olan hakikat budur” (Perin, 1944: 95-96).

Eserin yazılıp oynanmasıyla birlikte belki yazarın kendisine, belki de eserindeki Arnolphe karakterine büyük tepkiler gösterilir. Evlenen iki kişi arasında bu kadar yaş farkının olması eleştirilere yol açar. Eleştiriler her ne kadar eser üzerinden yapılırsa da asıl eleştiri sebebi eserin konusu değil, yazarın diğer yazarlar tarafından çok kıskanılan başarısıdır. (Perin, 1944: 93) Molière, bu tenkitlere cevap vermek amacıyla *Kadınlar Mektebinin Tenkidi* (1663) ni kaleme almıştır ve bu eser, *Kadınlar Mektebi*’yle ilgili eleştirilere bir cevap niteliğindedir.

Kadınlar Mektebi’nde olduğu gibi Molière’in *İnsandan Kaçan* (1666) adlı eseri de evliliğinde yaşadığı sorunların yansımalarını taşır. Kendisinden yirmi yaş küçük eşinin kendisini aldattığını bildiği halde elinden bir şey gelmeyen Molière, bu durumu *İnsandan Kaçan*’da konu edinmiştir:

“*Le Misanthrope (Adamcıl)*¹¹ adlı oyunda, Alceste’nin kibar kişiliği öylesine gülünç duruma düşürülür ki, kendisi toplumun yalan geleneklerine karşı savaşıırken, az da olsa, bir kendini beğenmişliği, büyüklük taslayan bir tutumu vardır. İnsanı heyecanlandıran zaman zaman da sarsan bu tarz, Alceste’nin acılarının çizilişinde ve onun için duyulan sıcak duygudaşlıkta belirir. Bu da açıkça öz bir şeyin, Molière’in acı bir yaşantısının bulunduğunu tanıtlar” (Özgü, 1974: 13).

Eserdeki Celimene karakteri Armande’ı; sürekli aldatılan Alceste karakteri de aslında Molière’i temsil etmektedir. Çünkü Armande, Molière’i aldatmaktadır ve bu durum karşısında Alceste’te olduğu gibi Molière de çaresizdir. Yüzlerde tebessümle izlenen *İnsandan Kaçan*, aslında yazarın yalnızlığını ve çaresizliğini yansıtan trajedisinin maske takılmış halinden başka bir şey değildir.

Yazarın yaşam öyküsünden beslenen bir başka eseri de *Cimri* (1668) dir. “Zavallı Jean Baptiste’in haddinden fazla cimri bir babanın yumruğu altında inlediğini ve 1668’de oynadığı *L’Avre (Cimri)* adlı şaheserinin sırf çocukluğunda ruhunda fena tesir yapan bu babanın acı hatırasını yâd etmek maksadıyla yazdığını öğreniyoruz” (Perin, 1944: 63).

Rönesans ile birlikte yayılmaya başlayan İtalyan halk tiyatrosunun Commedia dell’ Arte geleneği o dönemde diğer ülke yazarları gibi Molière’i de büyük ölçüde etkilemiştir:

“Rönesans denen uyanış akımının doruğuna ulaştığı on altıncı yüzyıl, Commedia dell’ Arte’nin de altın çağıdır. İtalyan Rönesansının bazı bilgiç kafaları, halkın öylesine hoşlandığı bu komedi türünü hoş görüyor, komedyası olarak Terentius’u kabul ediyorlardı. Cahil kalabalıkların tuttuğu bir şeyin aydınlarca kuşkuyla karşılanması bir dereceye kadar hoş görülebilir gerçi; ancak bir sürü erdemi olan Commedia dell’ Arte’yi toptan yadsıyıp yalnızca bir avuç azınlığa seslenen şeyleri yeğ tutarak commedia erudita denen kitabî, kısır bir komedyanın gelişimine katkıda bulunmak da alkışlanacak bir tutum değil elbette. Bilgiçlerin bu davranışı son derece yanlış; ama halk tiyatrosudur, kaynaktır, kökendir diyerek ona dört elle sarılmak, kişisel çabalarla gerçekleştirilen yeniliklere dudak bükme de bir o kadar, hatta daha sakıncalıdır. Commedia dell’ Arte’nin etkisi İtalya dışında geniş bir alana, İngiltere’ye, Almanya’ya, Fransa’ya, İspanya’ya, (bazılarına göre) İstanbul’a topluca göç eden İspanyol muharrirleri aracılığıyla Türkiye’ye dek yayılmış, etkinliğini yüzyılımıza kadar sürdürmüştür” (Oflozoğlu, 1978: 17-18).

¹¹ Molière’in *Le Misanthrope* adlı oyunu kimi çevirmenler tarafından *İnsandan Kaçan*, kimi çevirmenler tarafından da *Adamcıl* olarak Türkçeye çevrilmiştir.

Molière her ne kadar konu kaynakları bakımından İtalyan ve İspanyol komedilerine bağlı kalsa da, konuları işleyiş tarzı bakımından bu yazarlardan ayrılır. Tek amacı “hoşa gitmek” olan kaba güldürüleri bir kenara bırakan yazar konuyu değil, karakteri ön plana çıkararak gözlemlerini yansıtmaya çalışmaktadır:

“Molière komedyayı gerçek hayata yöneltmiştir. Yapmacıklardan, aşırılık ve ölçsüzlüklerden sıyrarak çağdaş insanlığa yaklaştırmıştır onu. Evrensel bir nitelik kazandırmıştır ona. Güldürünün bütün biçimlerine bürünmüştür Molière’in dehası; gelenekleri yalnız kendine özgü ve hiç aşılamamış bir anlayışla yoğurarak modern komedyayı oluşturmuştur bu yazar. Karakter ve töre komedyasıdır bu ve en büyük özelliği insanları doğal bir biçimde gözler önüne sermesidir” (Vardar, 2005: 132).

17. yüzyılda Fransız edebiyatı üzerinde etkili olan bir başka düşünce de dönemin düşünürlerinden Descartes’in ortaya attığı felsefi görüştür. Ünlü düşünürün skolastik felsefe karşısında geliştirdiği “akıl” ve “irade” kavramları dönem edebiyatında da yansımalarını bulur:

“Descartes’e göre hakikat, dinî inanç ve otoriteye tabi olamaz. İnsanların hepsinde aynı bir meleke vardır: akliselim veya akıl. Bu meleke insanların hakikatleri, hiç değilse her ferdin mutlak olarak kabul etmeğe mecbur olduğu bir hakikat keşfetmelerini ve bu hakikatten itiraz götürmeyen neticeler çıkarmalarını sağlar. Matematiğe katiyet veren Euclides (Euclide) otoritesi değil, külli beşeri akıldır. (...) Muhayyile ve hisler hata ve hatta kötülük prensipleridir. Aklın değeri ise külli oluşundadır. İşte klasik edebiyat, tercihen, akli tatmin eden şeyleri, insan düşüncesinin külli kalıbı olan şeyi arayacaktır” (Mornet, 1946: 62-63).

Akıl ve mantığın ön planda olduğu bu dönemde yeniyi üretmede eskinin referans alındığı ve özellikle edebiyat alanında Aristoteles’in tiyatro türünde ortaya attığı üç birlik kuralına (zaman, mekân, olay birliği) bağlılık olduğu görülür. “*Raison (akıl) çağı poetique’i temel kural olarak Aristoteles’in kurallarına dayanılmasını ister; “üç birlik” kuralı, dram yapısının temelidir, der*” (Özgü, 1974: 7). Suut Kemal Yetkin, tiyatrodaki üç birlik kuralını şu şekilde açıklamıştır:

“Nedir bu kurallar? Klasik doktrine göre eser yalnız bir kahramanın aksiyonunu göstermelidir. Bu aksiyonun değişik parçaları, bir önem derecelendirmesine göre, bağdaşık (Homogene) ve tutarlı (logique) bir bütün olarak birbirine bağlı bulunmalıdır. Gerçeğe uygunluğu arayan tragedyada, aksiyon süresinin aşırı olmaması, 24 saati geçmemesi gerekmektedir. Zaman birliğinin tabii sonucu da çevre birliğidir. Aksiyon zamanı kısa olursa bu aksiyonun bir çevrede, tek bir dekor içinde geçmesi de gerekir (Yetkin, 1967: 21).

Klasik akım çerçevesinde oluşturulan tiyatro yazarlarının birçoğunun bu kurala uyduğu görülürken Molière'in bu kurallara sıkı sıkıya bağlı olmadığı ve hatta zaman zaman da bu kuralları aştığı söylenebilir:

“Molière'in bütün bu mutlak kaidelere harfiyyen riayet etmesine imkân var mıydı? Onun karakterinde bir insanın edebiyatta mutlakıyeti kabul etmesi manasız olurdu doğrusu. Mamafih, o, bu kaidelere zahiren riayet eder gibi görünerek ve kısmen de onlara gerçekten riayet ederek onların dışına çıkmasını da bilmiştir. (...) Molière'den bahsederken üç vahdet kaidelerini işe karıştırmak insana biraz tuhaf geliyor doğrusu. Klasik disipline mümkün olduğu kadar bağlı kalmak isteyen sanatkarın bu kaidelerin üstünde bir şeyi tasavvur etmek hedefini güttüğünü unutmamak lazımdır” (Perin, 1944: 116-117).

17. yüzyılda tiyatro alanına başarılı eserler veren Fransız yazar Molière, içinde yaşadığı toplum özelliklerini objektif bir gözle değerlendirerek komedi aracılığıyla okurlarına aktarmıştır. Yazar, içinde yaşadığı dönemde hâkim olan Klasik akımdan etkilenmiş ve eserlerini bu akım doğrultusunda oluşturmuştur. Klasik akım gereği Antik Yunan ve Latin kaynaklarına yönelen Molière'in özellikle ilk eserlerinde konu kaynakları bakımından çoğunlukla İtalyan ve İspanyol yazarların etkisinde kaldığı ancak; sonraki eserlerinde zaman zaman öz yaşam öyküsünden kesitlere de yer verdiği gözlenir. Konu kaynakları bakımından büyük ölçüde yabancı etkisinde olan Molière'in orijinalitesi, bilinen konuları yine insan tabiatını yansıtmaya amacı doğrultusunda gerçeğe en yakın olarak baskın karakterler üzerinden yansıttığıdır. Toplum özelliklerini ironik bir biçimde gerçeğe en yakın olarak yansıtmada komediyi araç olarak kullanan Molière, her döneme ve her kesime hitap eden tiplerle özellikle karakter komedisi türünde dünya çapında büyük bir üne kavuşmuştur.

1.2. AHMET VEFİK PAŞA VE MOLIÉRE

Ahmet Vefik Efendi, Fransız edebiyatıyla tanışmamızda ve özellikle batılı tarzda tiyatro anlayışının ülkemize tanıtılmasında büyük hizmetlerde bulunmuştur. Fransız edebiyatının ünlü komedi yazarlarından Molière'in eserlerini gerek çeviri gerekse adaptasyon yoluyla dilimize aktaran Ahmet Vefik Efendi'nin dedesi Yahya

Naci Efendi, Divan-ı Hümayun'un ilk Müslüman çevirmenidir. Ayrıca, babası Mehmet Ruhittin Efendi de Fransızca bilmektedir ve Tersane ve Serasker Kapısı çevirmenliği ile Tercüme Odası'nda çalışmıştır. (Güray, 1966: 9). Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda mesleği çevirmenlik olan bir ailede yetişmiş olan Ahmet Vefik'in, çevirmenliğe merakının daha küçük yaşlarda başladığı söylenebilir.

Diğer taraftan, babası Ruhittin Efendi'nin Paris elçiliğine atanan Mustafa Reşit Efendi'nin çevirmeni olarak Paris'e gitmesiyle, Ahmet Vefik Efendi'nin Fransa ile tanışıklığı da küçük yaşta başlamış olur. Türkiye'de Sıbyan Mektebi'nde başladığı eğitimini, Fransa'da Saint-Louis lisesinde tamamlamıştır. Burada Fransızcanın yanı sıra İtalyanca, Latince ve Yunanca da öğrenen Ahmet Vefik'in İstanbul'a döndüğünde ilk görevi Tercüme Odası'nda haccanlık olmuştur (1837). Üç yıl sonra Londra'ya elçilik kâtibi olarak gönderildiğinde ise burada İngilizcesini ilerletme imkânı bulmuştur. Üstlendiği resmi görevleri dolayısıyla Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde bulunan Ahmet Vefik, Avrupa kültürünü birebir yaşama ve Avrupa dillerini de yerinde öğrenme fırsatını elde etmiştir. Diğer taraftan, 1951'deki Encümen-i Daniş üyeliği sırasında Tahran büyükelçiliğine atanmasıyla İran dili ve kültürünü yakından tanımış ve bu bakımdan doğu medeniyetleri hakkında da geniş bilgi sahibi olmuştur:

“Tanzimat döneminin yoğun ortamında, yaşantısının kendisine hazırladığı olanaklarla dilbilimcilerin iki dilli (Türkçe-Fransızca), hatta çok dilli (Türkçe-Fransızca-İngilizce-Arapça-Farsça) diye tanımladıkları bir insandır Ahmet Vefik paşa. Elindeki dil yeteneğini kalemiyle kullanarak yaşadığı dönemin yeni bir Hümanizma arayışıyla Batıya yönelik çizgisinde kendisine sağlam bir yer hazırlamıştır” (Tolun, 2007: 11).

Daha çok devlet adamlığıyla ön planda olan Ahmet Vefik Paşa, idari görevlerinden vakit bulduğu ya da azledildiği dönemlerde fikrî ve edebî çalışmalarda bulunmuştur. İlk gençliğini Avrupa'da geçiren ve batı medeniyetini yakından tanıyan Ahmet Vefik, Tanzimat döneminin getirdiği batı hayranlığına kapılmayarak bu yabancı kültür içinde asimile olmadan kalabilmiş ve hatta Türkçülük fikrini benimseyerek bu alanda mühim eserler vermiştir. Özellikle Türk dilinin gelişmesi

konusunda önemli çalışmalar yapan¹² Paşa'nın bu alandaki eserleri: *Sâl-nâme* (*Sâl-nâme-i Devlet-i Osmaniye*) (1846-47 / 1848-49)¹³, *Müntehâb-ı Durub-ı Emsâl* (*Atalarsözü*) (1852), *Hikmet-i Tarih* (1863), *Şecere-i Türkî* (1864), *Fezleke-i Tarih-i Osmani* (1869)'dir.

Ahmet Vefik Paşa, fikir alanındaki bu çalışmalarının yanı sıra özellikle tiyatro alanında büyük hizmetlerde bulunmuştur. Birçok dil bilen ve birçok Avrupa ülkesinde bulunan Ahmet Vefik Paşa, yabancı dillerden çeviriler ve başarılı adaptasyonlar da yapmıştır:

“Ahmet Vefik Paşa, adapte eserlerinde büyük bir başarı sağlamıştır. Bunda eserlerin seçimindeki isabetin rolü büyük olduğu gibi, yabancı hayatına ait olayların Türk yaşayış ve geleneklerine uydurulmasında, isimlerin ve karakterlerin büyük bir ustalıkla Türkleştirilmesinde, Ahmet Vefik Paşa'nın Türk toplum yapısına derinden nüfuz kabiliyetinin de etkisi büyüktür” (Korkmaz, 1995: 40).

En fazla çeviriyi Fransız edebiyatından yapan Ahmet Vefik, Fransız komedi yazarlarından Molière'in on eserini dilimize çevirmiş, altı eserini de kültürümüze uyarlayarak adapte etmiştir. Paşa'nın çevirilerinde en çok Molière'i tercih etmesinde etkili olan unsurlardan ilki, eserleriyle bütün dünyaya adını duyuran Molière'in güçlü kaleminin ülkemizdeki komedi türünün gelişimine katkı sağlayacağı düşüncesidir:

¹² Edebi faaliyeti de aşağı yukarı siyasi hayatının ve bugüne kadar garabeti anlatıla anlatıla bitirilemeyen kıyafetinin manzarasını arz eder. Filhakika bu faaliyetin asıl mekanizmasını veren dil hususunda, muayyen bir zevk sahibi olamamış, en basit ve sade tabirlerle en garip ve işitilmedik arapça, farsça kelimeleri, manasız secilerle üslubuna geçirmiştir. Devrine göre, Avrupa lisanlarından da epeyce kelime kullanır. Bununla beraber, mesela *Lehçe-i Osmani*'deki nokta-i nazarı, “*lisan-ı osmani*” diye tarif ettiği Türkçeyi müstakil olarak alışı, tarihimizin mebdeleri hakkındaki fikirleri, devrin diğer şahsiyetlerini geride bıraktığını ve milli şuur sahibi olduğunu gösterir. (İslam Ansiklopedisi, İst. 1941, cüz: 3, s. 210. Akt. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Ankara, 1968, MEB. s. 223).

¹³ Vefik Paşa'nın matbu eserlerinin ilki, *Tab'-hane-i âmire*'de basılan *Sâl-nâme*'dir; kitabın kapağında yalnız *Sâl-nâme*, 1263 kadına rastlıyoruz. Memleketimiz me'murlarını, Avrupa devletleri ve ileri gelenlerini, yortu günleri de dahil takvimleri, yabancı devletlerin gelir ve giderini ve bunun Osmanlı sikkesine göre karşılığını, kara ve deniz yolları ta'rifelerini çine alan *Sâl-nâme*'nin mukaddimesinden bizde bu nev'in ilk örneği olduğu anlaşılmakla beraber, Vefik Paşa tarafından tertib edildiğine dair bir kayda rastlanılmaz. Hususi kütüphanesinden anlaşıldığına göre zengin bir *Sâl-nâme* koleksiyonuna sahip olan Vefik Paşa'nın istatistike ait faydalı eserler vücuda getirdiğini, bunların ekseriye tab'olunmadığını kaydeden Ubbicini, en mühim eserinin 1263 (1846-47) yılına ait *Sâl-nâme-i devlet-i Osmaniye* olduğunu, odan sonra *Sâl-nâmeler*'in muntazam devam ettiğini yazar. (F. Abdullah Tansel, *Ahmet Vefik Paşa'nın Eserleri*, Belleten, Ankara 1964 T.T.K. Basımevi, cilt XXVIII. No: 109, s. 134-135)

“Ahmet Vefik Paşa, Batıdan tiyatroyu ve komediyi seçerken bütün bunların farkındadır. Komedinin halk tarafından tanınan bir tür olması, tiyatronun biçim ve düşünce açısından getireceği yeniliklerin daha kolay benimsenmesini, yerleşmesini sağlamıştır. Ahmet Vefik Paşa, gelişmesini çok istediği Çağdaş Türk Tiyatrosu için aslında bir çizgi önermiştir. Bu öneri kuşkusuz bizim Ahmet Vefik Paşa’nın çeviri ve adaptelerinden elde ettiğimiz sonuçtur. İki ayrı gelenek yani Batılı ve geleneksel tiyatromuzu uzlaştırılması, geleneksel seyirlik oyunların çağdaş tiyatro öğeleriyle donatılması, Batılı tiyatro biçiminin katılığını ve kısır döngüsünü aşmak kaygısı bugün tiyatro yazarları ve eleştirmenlerin ortak çabasıdır. Günümüzde yeni biçim denemeleri yaşamaktadır. Orta Oyunu’nun Pişekar’ını, yeni oyunların anlatıcısı ve sunucusu olarak kullanmak, açık biçim, göstermecî yön, tekerleme, mani vb. folklor malzemesinden yararlanarak, milli biçim bulma çabaları bize göre Ahmet Vefik Paşa’nın devrinde yapmak istediği şeydir” (Çeri, 1997: 261-262).

Ahmet Vefik Paşa’nın çeviride Molière eserlerini tercih etmesinde etkili olan sebeplerden biri de Paşa’nın nüktedan kişiliğidir:

“Napolyon yabancı elçilerle görüşürken Ahmet Vefik Paşa’ya söylediği bir söze mutlaka pişman olmuştur:
‘İmparatorluğunuz çatırdıyor efendi hazretleri!’
‘Bizim memleketimiz Fransa’ya uzaktır. Bu yüzden hakkımızda doğru bilgi almanız güçtür. Bendeniz Paris’te olduğum için yakından görüyorum. Kulağınız gelen Fransa’nın çatırtısı.’
Paşa Bursa valisiyken uzun süre açıkta kalan bir nahiye müdürü iş istemeye gelir. Pul parası bile olmadığından, dilekçesini (!) sözlü sunar. Paşa dikkatle dinler, sonra tebeşir ister, adamın sırtına ‘Defterdarlığa havale edilmiştir’ diye yazar. Bütün bu örnekler, Ahmet Vefik Paşa’nın mizaha yatkın olduğunu belgeler. Bu yüzden de tanıdığı sayısız yazar arasından Molière’i seçmesinin nedeni anlaşılır” (Tarı, 1973: 6).

Batı ve doğu kültürünü nüktedan kişiliğinde birleştiren Ahmet Vefik Paşa sıra dışı yaşam biçimi, garip giyim tarzı ve kural tanımaz mizacıyla dikkat çekmektedir. Hatta yaşamındaki bu sıradışılık zaman zaman onun idarî görevlerinden azledilmesine bile sebep olmuştur:

“Abdülhak Şinasi Hisar’ın Vefik Paşa’yı şekil ve muhteva yönü ile tasviri ise şöyledir: ‘Ahmet Vefik Paşa, geniş alınlı, yuvarlak yüzlü, zeki ve biraz çocukça gözlü, güler yüzlü ve son zamanları nûranî yüzlü, orta boylu, şişman, garip huylu, ruhen Şarklı malumatıyla Garplı hafif, mağrur, kibar, inatçı, müstehzi, rahatına düşkün, hodkâm; bazen de güzel bir adammış. Bana cesur derler; halbuki bendeki cesaret değil, tevekküldür dermiş. Bazen hareketleri ile pek makul, bazen adetleri ile garip ve gülünç gözükürmüş.’ ‘Elbiseleri bile tamamen hususi imiş. Mavi ve uzun püsküllü bir fes, bol bir pantolon, bazen harmani şeklinde geniş bir sako, Avrupai beyaz bir yelek, resmi elbise olarak İstanbullu, bir baston ve sonraları bir sopa bir de gözlük. Boynundan asma kordonlu bir monok!’ ‘Evinde Şam alacasından önü açık bir entari, belinde kuşak, softan yapılmış bir cübbe, kışın bir kürk, Şarklılığı, Garplılara takdir ettirmek azminde

bulunan ve bütün hal ve hâl ve hâli ile muhteşem bir eski zaman adamı görünürmüş” (Korkmaz, 1995: 29-30).

Ahmet Vefik Paşa, tiyatro alanında Molière’den yaptığı çevirilerin yanı sıra bu eserlerin tiyatro sahnesinde sergilenmesi konusunda da öncülük görevi üstlenmiştir. Bursa valiliği sırasında bir tiyatro binası yaptırmış, il basımevinde tiyatro biletleri bastırmış ve halkı da tiyatroya gitme konusunda teşvik etmiştir. (Korkmaz,1995: 66-71).

Tiyatroya büyük ilgi duyan Feraizcizade Mehmet Şakir’in de Ahmet Vefik Paşa ile tanışıklığı, Paşanın Bursa valiliği dönemindedir. Feraizcizade, Ahmet Vefik Paşa’nın Bursa’da kurduğu tiyatro binasında Fasulyacıyan kumpanyası oyuncularına diksiyon ve edebiyat dersleri vererek tiyatro çalışmalarında Paşa’ya yardımcı olmuştur. (*Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, 1979: 191). Burada Ahmet Vefik Paşa’nın Molière çeviri ve adaptasyonlarından etkilenen Feraizcizade, Bursa’daki tiyatro binasının kapatılmasının ardından telif tiyatro eserleri yazmış ve bu eserleri de kendisine ait olan Feraizcizade matbaasında bastırmıştır. Güçlü Molière etkisine rağmen oyunlarında kendi kişiliğini koruyarak çağının töre ve düşüncelerini Batıdan aldığı çerçeve içinde vermiştir. Oyun tekniğinde olduğu kadar sade Türkçe kullanımıyla da eleştirmenlerin övgüsünü toplayan Feraizcizade, bazı tiyatro tarihçileri ve edebiyat eleştirmenleri tarafından “Türk Molière’i” olarak nitelendirilmiştir. (*Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, 2001: 669).

Geleneksel kültürden aldığı konu kaynaklarını batılı tarzla birleştirerek doğu-batı sentezi oluşturarak telif eserler veren yazar, Ahmet Vefik Paşa’nın dil alanındaki çalışmalarından da etkilenecek eserlerinde sade bir dil kullanmayı tercih etmiş ve Türk dilinin sadeleşmesi yolunda çalışmalarda da bulunmuştur.

1.3. FERAİZCİZADE MEHMET ŞAKİR

Tanzimat döneminde eserler veren edebiyatçılarımızdan Feraizcizade Mehmet Şakir (1852-1911), gerek tiyatro alanındaki, gerekse dil alanındaki çalışmaları ile Türk edebiyatına büyük hizmetlerde bulunmuştur. Ancak Tanzimat dönemi yazarları içerisinde adından sıklıkla bahsedilmediğinden çok fazla tanınmamıştır.

Diğer Tanzimat yazarlarında olduğu gibi, Feraizcizade Mehmet Şakir de Batı medeniyetlerinden ve özellikle de Fransız edebiyatından etkilenmiştir. Ahmet Vefik Paşa ile tanışıklığı dolayısıyla da Molière eserlerini yakından tanıma fırsatı bulmuş ve bu doğrultuda tiyatro eserleri kaleme almıştır. Bazı edebiyat tarihçileri ve edebiyat eleştirmenleri eserlerindeki Molière etkisine dikkat çekerek onu “Tanzimat Molière’i” olarak nitelendirmişlerdir.¹⁴

Altı tiyatro eseri yazan Mehmet Şakir, ilk üçünü *Menâzır-ül Letâif* (Güldürecek Güzel Manzaralar) başlığı altında yayınlamıştır:

1. Manzara: *İnatçı Yahut Çöpçatan* (8 Ocak 1885)
2. Manzara: *Îcâb-ı Gurur Yahut İnkılâb-ı Muhabbet* (5 Kasım 1885)
3. Manzara: *Evhâmî* (9 Ocak 1886)
4. *Kırk Yalan Köse* (1 Mayıs 1886)
5. *Yalan Tükendi* (1 Mayıs 1886)
6. *Teehhül Yahut İlk Göz Ağrısı* (18 Eylül 1886)

Yazara ait olduğu bilinen bu altı eser dışında, 1891 yılında kaleme alınan *Zavallı Gilbert Yahut Bir Mahkumun Zevcesi* adlı oyunun da Feraizcizade Mehmet Şakir’e ait olduğu iddia edilmiştir. Ancak bu eser, Feraizcizade’nin eserlerini oluşturduğu 1885-86 yıllarından farklı bir tarihte yazılmıştır. Ayrıca yazarın altı eseri komedi türündedir ve Bursa’daki Feraizcizade Matbaası’nda basılmıştır; *Zavallı Gilbert Yahut Bir Mahkumun Zevcesi* ise melodram türünde olup İstanbul’daki Ahter Matbaası’nda basılmıştır. Yazarın altı eseri ile bu eser arasındaki yapı ve üslup farklılıkları da göz önünde bulundurulursa bu eserin yazara ait olmadığı görülür. (Şahin, 2007: 80-82).

Yazarın tiyatro faaliyetleri dışında dil alanında da çalışmalar yaptığı görülür. Özellikle Ahmet Vefik Paşa’nın Türkçülük fikirlerinden etkilenen yazar, Türk dilini sadeleştirme çabasıdadır ve bu yolda dilbilgisi terimlerini Türkçeleştirdiği *Perseng* (1894) i yayımlamıştır. Bu çalışmalarının yanı sıra yazar, Bursa’da kendisine ait olan

¹⁴ Ahmet Vefik Paşa’nın adaptasyon çalışmalarından etkilenerek altı tane oyun yazdı. Oyun yazarlığı, bazı edebiyat ve tiyatro tarihçi ve eleştirmenleri tarafından “bir Türk Molière’i” (Cevdet Kudret, Behçet Necatigil), “Duru Türkçe yazmış bir Tanzimat Molière’i” (Metin And) nitelendirmeleriyle övgüye değer bulundu. Eleştirmenler övgülerini, Feraizcizade’nin oyun tekniğinde gösterdiği ustalık kadar kullandığı dille Türkçeyi sadeleştirme çabalarına yaptığı katkıya dayandırdılar. (İhsan Işık, *Resimli Metin Örnekli Türkiye Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi*, 4. Cilt, 1. baskı, Elvan Yayınları, 2006, s. 1382).

Feraizcizade Matbaası'nda bastırıldığı ve sade bir üslup benimsediği *Nilüfer* ve *Gündoğdu* dergilerinde¹⁵ de Türk dilinin zenginliğini ön plana çıkarmaya çalışmıştır.

1.3.1. Hayatı

Feraizcizade Mehmet Şakir, 24 Ocak 1853 yılında Bursa'da doğmuştur. Habib Efendi ile Fatma Hanım'ın tek erkek çocukları olan Mehmet Şakir'in iki kız kardeşi ve annesinin önceki eşi Hoca Hasan Efendi'den olan Salih Fâiz adında bir de üvey kardeşi vardır. Dedesi Buhara göçmenlerinden Hacı Muzafferettin Efendi'dir.

Ailenin “Feraizci” soyadını nereden aldığı bilinmemektedir. Ancak “Feraiz” kelimesi, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*'nde “Pay, hisse, mehir, farz (Bakara/236,237; Nisâ/24) manasına gelen ferîza'nın çokluk hali. İslam hukukunda miras hukukuna verilen ad. Ölen bir kimsenin geride bıraktığı malların taksimi ile ilgili bilim dalına ilm-i ferâiz, ilm-ül mevâris denir. İlm-i ferâiz bilen kimselere ferâzî, ferâizî, hisseleri pay eden hâkime de fârizî denir” (s.190) şeklinde açıklanmıştır. Bu bakımdan “Feraizci” kelimesi de “miras işini bilen kişi” olarak yorumlanabilir.

On iki yaşında babasını kaybeden Mehmet Şakir, zor bir çocukluk dönemi geçirmiştir. On beş yaşında çalışmaya başladığından da düzenli bir eğitim hayatı olmamıştır. Eğitim hayatını babası ve Bursa'nın bilginleri şekillendirmiştir. Babasından Arapça ve Fransızca öğrenen Mehmet Şakir, 1867 yılında vilayet-i tahrirat ve mektubi kaleminde maaşsız, stajyer olarak göreve başlamıştır. Sekiz ay süren stajyerlikten sonra üstün başarı göstermesi dolayısıyla 166 kuruş maaşla mümeyyizlik (müsveddeleri beyaza çeken kişi) görevine getirilmiştir (Bora, 1987: 13).

1872-1898 yılları arasında Bursa Hüdavendigâr Matbaası'nda gazete ve basımevi müdürü olarak görev almıştır. Bunun yanı sıra, 1892-1896 yılları arasında da Bursa İdadisi'nde ahlak öğretmenliği görevinde bulunmuştur. Hüdavendigâr Matbaası'ndaki görevine dönemin valisi Ahmet Vefik Paşa tarafından getirilen Mehmet Şakir, Ahmet Vefik Paşa'nın görevden ayrılmasından bir yıl sonra

¹⁵ 1883'te Feraizcizade Matbaası'nı kurdu ve 1877-91 arasında yayımlanan aylık *Nilüfer* dergisini, daha sonra *Gündoğdu* (1894) dergisini çıkardı. (*Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, 1. Baskı, cilt: II. , k-2, İstanbul, YKY., 2001, s. 669).

“Feraizcizade Matbaası” adlı özel bir basımevi kurarak Bursa’da ilk çıkan dergi olarak bilinen *Nilüfer* dergisini yayımlamaya başlamıştır. 1887-1891 yılları arasında 60 sayı devam eden bu dergide Arap ve Acem atasözlerinden çeviriler, İslamiyet’le ilgili hikâye ve kıssalar, astronomi ve sanayi üzerine makaleler, Batı dillerinden çeşitli tercümeler ve tiyatro incelemeleri yer almaktadır. Feraizcizade, *Nilüfer* dergisinin kapatılmasından sonra da üç sayı devam eden ve dilde tasfiyecilik görüşüne uygun bir anlayışla kaleme aldığı incelemelerden oluşan *Gündoğdu* dergisini çıkarmıştır (*Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 1995: 364).

Mehmet Şakir, yaşadığı dönem gereği görücü usulü olmak üzere üç evlilik yapmıştır. Zehra Hanım’la ilk evliliğini yaptığı dönemde annesi, ablası ve uşakları Abdullah Ağa ile birlikte aynı evde oturmaktadır. Bir çocuğu olan Zehra Hanım, bu evde kayınvalidesi ve görümcesiyle sorunlar yaşadığından eşinden ayrılır. Feraizcizade, annesi ve uşakları Mahmut Ağa vefat ettikten sonra Münire Hanım ile evlenir. Bu evliliğinden de iki çocuğu dünyayı gelir. Muzaffer çocuk yaşta ölürken, Habib de Can adlı özel muhasebe şirketinden emekli olduktan sonra aşırı alkol kullanımından ölür. Mehmet Şakir, ikinci eşi Münire Hanım’ın da verem hastalığından ölmesi üzerine Ziyneti Hanım’la üçüncü evliliğini yapar. Bu evliliğinden de Hatice Adnan Hanım, Seniha Şadan Hanım, Lebîbe Canan Hanım ve Şair Osman Mazlum İlhan olmak üzere dört çocuğu dünyaya gelir (Bkz. Şahin, 2007: 24-26).

Feraizcizade Mehmet Şakir’in hayatı bir dönem Bursa valiliği yapmış olan Ahmet Vefik Paşa ile tanıştıktan sonra değişmiştir. Arapça ve Fransızca bilen Mehmet Şakir, dil alanında da önemli çalışmalar yapmıştır.

Nevin Önberk’in *Kırk Yalan Köse* ve *Yalan Tükendi*’nin önsözünde değindiği üzere, “Feraizci-Zâde’nin düşün ve sanat adamı olarak gelişmesinde, Ahmet Vefik Paşa’nın etkisi çok büyüktür. Özellikle bu etki, halk kültürünü araştırma, milli kaynaklara yönelme, Türk dilini savunma ve tiyatro alanındaki çalışmalarında, önemli bir yoğunluk kazanır” (Feraizcizade, 1979: 11). Mehmet Şakir’in özellikle tiyatro alanındaki çalışmalarında da Paşa’nın etkisi göz ardı edilemez. Çok az Fransızca bilen Mehmet Şakir, arkadaşı ve matbaasında görevli olduğu Ahmet Vefik Paşa’nın çevirileri yoluyla Molière’den haberdar olmuş ve Paşa’nın düzenlediği tiyatro faaliyetlerini takip etmek suretiyle de Fransız yazarın eserlerini daha yakından

tanıma ve inceleme fırsatı bulmuştur. Hatta Molière'in tiyatro eserlerinden esinlenerek telif eserler verme yoluna da gitmiştir.

1904 yılında Kırklareli'ne tahrirat müdürü olarak atanan Mehmet Şakir, 1911 yılına kadar buradaki görevine devam etmiştir. 1911 tarihinde Niğde sancağı yazı müdürlüğüne atanmış; ancak bu görevi reddederek Bursa'ya geri dönmüştür. Döndükten sonra yine aynı yıl içinde kalp krizi geçirerek vefat etmiştir.

Uzun yıllar memuriyet hayatı olan Feraizcizade Mehmet Şakir dergi, sözlük, telif tiyatro eserleri yayımlamak gibi edebi faaliyetlerde de bulunmuştur. Feraizcizade Mehmet Şakir'in üvey kardeşi ve onun çocukları da edebiyat ve sanat alanında çalışmalar yapmışlardır. Mehmet Şakir'in üvey kardeşi Feraizcizade Salih Faiz, edebiyatla uğraşmış ve *Fevâid*¹⁶ adlı dergide şiirlerini yayımlamıştır. Salih Faiz'in oğullarından Feraizcizade İbrahim Vefa, “Aheng-i Tarâb” ve “Gülşen-i Vefâ” gibi iki yeni makam oluşturmuş ve şarkılar bestelemiştir. Salih Faiz'in diğer oğlu Osman Faiz de babası gibi şiir türünde güzel eserler vermiştir.

1.3.2. Edebi Kişiliği

Osmanlı Devletinde 1699 Karlofça Antlaşması ile başlayan gerileme süreci daha sonraki yüzyıllarda da devam etmiştir. Osmanlı İmparatorluğunun gerileme sürecini yaşadığı bu dönemde Avrupa medeniyetleri ise büyük gelişmeler kaydetmektedir. Bu bakımdan, Osmanlı imparatorluğunu kurtarmada en etkili çözüm, gelişmekte olan Avrupa'dan yararlanmaktır.

“On yedinci asır duraklama devridir; on sekizinci asırdan sonra devletin bünyesinde sarsıntılar başlamış ve gittikçe artmıştır; on sekizinci ve on dokuzuncu asırlarda içeride karışıklıklar çoğalmış, dışarıda itibar azalmıştır; bu yüzden

¹⁶ Bursa basın tarihinin Hüdâvendigâr ve Nilüfer'den sonra üçüncü süreli yayını olan *Fevâid*, okuyucu kitlesi olarak öğrencileri hedef almıştır. Bursa'nın çocuklar için çıkarılan edebî ve ilmî içeriğe sahip ilk dergisidir. Derginin imtiyaz sahibi Murat Emrî Efendi, 1882'de Bursa'ya, bugün Yunanistan'ın Larissa bölgesinde kalan Yenişehir Fenâr'ın Tırnova kasabasından göçmüştür. Mütешеbbis Murat Emrî Efendi, divan şairi, kitapçı, kütüphaneci, matbaacı, editör ve gazeteci kimliğiyle XIX. Yüzyıl Bursa kültür hayatının dikkat çekici kişiliklerinden biridir. Emrî Efendi, *Fevâid*'in yanında Bursa'nın resmi olmayan ilk gazetesi Bursa'yı ve yine

Bursa'nın ilk ekonomi dergisi olan *Sanayi*'i yayımlamaktadır. (İbrahim Öztarhanlı, *XIX. Yüzyıl Bursa Kültür Hayatında Önemli Bir Dönemec: Fevâid*, s. 269. http://www.tubar.com.tr/TUBAR%20DOSYA/tubar32.13.ztahtal_brahim.269-284.pdf (03.06.2014)).

imparatorluk sınırları küçülmeye, daralmaya başlamıştır” (Sevengil, 1961: 1). Padişah III. Selim’in orduda başlattığı yenileşme hareketi, II. Mahmut ile birlikte devletin idare sistemi üzerinde yapılan yeniliklerle devam etmiş ve padişah Abdülmecid ile Avrupa’dan alınan yenilikler, devletin -sosyal ve edebi hayatı da dâhil olmak üzere- her safhasına nüfuz etmiştir. Batı medeniyetiyle etkileşimimiz her ne kadar 17. yüzyıla kadar dayanmakta ise de etkileşimin en fazla olduğu dönem 19. yüzyıldır. Bu yüzyılda Batıya gönderilen elçiler ve seyyahlar geri döndüklerinde Avrupa tarzını ülkemizde uygulamaya çalışmışlardır. Etkileşimin ilk izleri, askerî ve sosyal alanlarda görülmüştür. Askerî alanda başlatılan yenileşme hareketi eğitim alanındaki düzenlemelerle devam etmiş, sosyal hayata sıçramasıyla birlikte edebiyatı etkilemesi de kaçınılmaz olmuştur:

“Özellikle Avrupa ulusçuluğunun İslam’da özgünleşmesi İslam toplumlarına büyük bir güç kazandırmıştır. Ancak toplumun üç görünümü – toplumsal, siyasal ve insana değin görünüm – birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Aşağıda kısaca özetleyeceğimiz gibi, Osmanlılarda Batılılaşmaya gereksinme askerlikteki başarısızlıklar üzerine bir soruna bir çözüm aramakla başlamıştır. Giderek eğitimdeki yöntem değişikliğine, oradan askerın giyim kuşamında değişikliğe, oradan da asker müziğinin batılılaşmasına uzanmıştır. Görülüyor ki bir noktada kalmıyor, kültür değişimi zincirleme başka alanlara uzanıyor” (And, 1972:11).

Osmanlı halkı, Tanzimat Fermanı ile birlikte yaşamın her alanında hissedilen değişimlere birden bire ayak uyduramamıştır. Batı medeniyetinden getirilen yeniliklerin ülkemizde uygulanışı geniş bir süreci kapsamıştır. Yüzyıllardır süregelen alışkanlıkların birdenbire bırakılması çok kolay olmamıştır ve bu bakımdan da hemen her alanda ve özellikle de eğitim alanında yeni usul uzun süre eski usulle birlikte uygulanmıştır:

“Minderler, divanlar terk edilerek konsollar, kanepeler ve sandalyeler kullanılmaya başlanmıştır. Avrupai sofra takımları revaç bulmuştur. Böylece ilkin askerlikte ve sonra hukuk nizamında, eğitimde ve edebiyatta garplılaşma hareketleri neticesinde kurulmuş olan ikilik cemiyet adet ve şekillerinde de başlamıştır. Alaturka ve alafranga, tabirleri bundan sonraki bu ikiliğin ifadesi olmuştur” (Aktaran: Çeri, 2007: 14).

Önce askerî ve siyasal alanda ortaya çıkan ikilik daha sonraları eğitim ve edebiyat alanında da sürmüştür:

“Tanzimat devrinde eğitimdeki ikilik Cumhuriyet devrine kadar sürmüştür. Medrese ve Tanzimat devrinde açılan okullar yan yana eğitim ve öğretime devam etmiştir. Medrese eğitim sistemi kendine göre bir edebiyat, divan edebiyatını ortaya çıkarırken, medrese dışında halk edebiyatı bulunmaktaydı. Milli eğitimde Batı programları, Batı usullerinin kabul edilmesi, yabancı öğretmenlerin getirilmesi, yabancı dil öğrenimine mecburiyet konulması, Avrupa’ya öğrenciler gönderilmesi Batılı bir edebiyat anlayışını ortaya çıkarmıştır. Böylece Tanzimat’ta toplumun birçok alanında görülen ikilik, edebiyatta da sürmüştür” (Çeri, 1997: 14).

Avrupa ile temaslarda en çok etkileşimde bulunulan ülke Fransa olmuştur. 18. Yüzyılda büyük değişim ve gelişim gösteren Fransız medeniyeti yavaş yavaş bütün dünyayı etkisi altına almaya başlamıştır. Zaten yenileşme ve gelişme amacını güden Osmanlı Devleti de bütün dünya ile birlikte bu etkiye kapılmıştır:

“Fransa medeniyeti XVIII. asırda en insanî ve en mütekâmil şeklini almıştır. Kültür hayatının hemen hemen bütün sahalarında inkişaf eden Fransız medeniyeti, bütün insaniyete meşalelik ediyordu. Hatta Fransa’nın vaktile taklit etmiş olduğu İtalya ile İspanya bile şimdi ilhamlarını artık Fransa’dan alıyorlardı. Fransa’ya bol bol siyasi, felsefi ve içtimai fikirler göndermiş olan İngiltere ise, bu fikirlerin aldığı yeni şekillere hayran olmakta ve onları tekrar benimsemekteydi. Velhasıl Avrupa’nın bütün devletleri, hatta Amerika bile bu asırda gözlerini Fransa’ya çevirmişti. (...) İslam ve Hristiyan âlemleri arasındaki müthiş uçurum, Osmanlı cemiyetini her ne kadar Fransız tesirinin sahasından uzak tutmuşsa da, bir takım sosyal zaruretler nihayet günün birinde bu tesirin bizim cemiyetimize ve tefekkür hayatımıza da nüfuz etmesini gerektirmiştir” (Perin, 1946: 17/19).

Edebiyatımızın kökenini, ilk çağlardan itibaren ağızdan ağıza aktarılan masallar, halk hikâyeleri, tekerlemeler, bilmece, şiirler, maniler, türküler vs. gibi çeşitli türlerle gelişen sözlü geleneğimiz oluşturur. Yazının bulunmasından sonra geniş kapsamlı bir Türk halk edebiyatımız ortaya çıkar. Daha sonraki dönemde de doğu medeniyetlerinin etkisiyle gelişen köklü bir divan edebiyatı geleneği söz konusudur. Son olarak da özellikle Tanzimat Fermanı’yla birlikte Batı etkisinde gelişen bir edebiyat geleneğinden bahsetmek mümkündür:

“Türk tarihinde belli başlı dört kültür değişim evresi vardır: Türklerin İslam dinine geçmeleri kültür değişmesinde bir evredir. Anadolu’ya yerleşmeleri, bu topraklarda daha önce yaşamış veya çağdaş uygarlıklarla alış verişleri ikinci evredir. Osmanlı imparatorluğunun yayılıp çeşitli ulusları yönetmesi de gene

karşılıklı bir kültür alış verişi çerçevesi içinde bir evredir. Ve son olarak da batılılaşma isteği ve bu yoldaki denemeler bu evrelerin son halkasıdır” (And, 1972: 9).

Batı edebiyatının etkisiyle birlikte gazete, roman, tiyatro gibi yeni türler edebiyatımızda da oluşturulmaya başlanmıştır. Edebiyatımızı en çok etkileyen tür ise tiyatro olmuştur. Meddah, karagöz, ortaoyunu gibi türleri olan geleneksel tiyatro edebiyatımız aslında çok eski çağlardan itibaren süregelmiştir ve hatta bu geleneksel tiyatromuz çoğu zaman da saray çevresi tarafından desteklenmiştir. Batılı tarzdaki tiyatronun edebiyatımıza girmesi ile birlikte sarayın tiyatroyu olumlu bir gözle değerlendirdiği söylenebilir:

“Saray daha baştan beri geleneksel tiyatromuz için uygun bir ortamdı. Genel şenliklerde saray geniş ölçüde önem verdiği gibi, saray içinde de bu oyunların eğitimi ve gösterileri düzenlenmişti. Bunun gibi, sûr-i hümayun denilen şenliklerde Batı kökenli gösterilere yer verilmiş, öyle ki 1675’de Edirne’deki şenlik için Venedik’ten bir opera topluluğu bile getirilmek istenmiştir (And, 1972: 20-21).

Geleneksel tiyatromuz, yazılı bir metne dayanmaması ve bir tiyatro sahnesine sahip olmayışından dolayı batılı tarzda tiyatrodan ayrılmaktadır. (And, 1972: 18-19) Bu bakımdan, ülkemizde bu dönemde tiyatro ile ilgili ilk gelişmelerden biri, bir tiyatro binasının yaptırılması olmuştur. Bu noktada Fransa’ya gözlem için gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi Efendi’nin gerek sahne gerekse piyesler hakkındaki tecrübelerinden yararlanılmıştır:

“... Tiyatro dedikleri bir müdevver-üş şekil aşağısı ve yukarısı birkaç kişi familyasıyla oturmak için yapılmış odacıklardan ibaret üç beş bin adam alur bir mahal olup, bir tarafi oyunculara mahsus olmak üzere her taraftan münazara olsun arziyle yüksekçe yapılmış ve oyun başladıkta açılmak ve bittikte kapanmak ile içerude tanzim olunan eşkâli setr için perde açılmış bir yer olup icra eyledikleri oyun müteaddit olmakla (trajedi) ve (komedi) ve (melodram) ve (vodvil) ve (pantomima) ve (bale) tabir olunur lûublar olup mâdası tariften âridir (trajedi) dedikleri lûubun kâffe-i kelimatı manzum olarak söylenir ve hevây-ı nefsanîye ve şehvaniyeyi tahrike medar-ı küllisi olur, cümlesinden muteber bir oyundur lâkin bunu icra edenler ziyade üstat olmalıdır ve âdab-ı lisanda pek mahir bulunmalıdır ki ifadesinden halk telezzüz kesbetsün ve kıssadan hisse mealince irae eylediği keyfiyetten huzzar tenebbüh ve terbiye ahzeyesün ve (komedi) dedikleri lûub bunun gibi şehvaniyye dair olmayup ahlâk hakkında olmakla halk kerihî tekrih ile herkesi andan tenzih edecek olduğundan fazla gayet mudhik şey olmakla icra eden kezalik üstad olmalıdır ve (me-lodram)

trajedi ve komediden mürekkep olup tabiata dehşet verecek mudhikâti izhar ve iraedden ibaret olduğundan eshabın takımları güzel ve nefis bir siretle keyfiyetleri temyiz olmak lâzımdur bunda yol kesmek muharebe etmek gibi şeyler icra olunmakla oyunculara icabına göre bu oyunu gâh yaya ve gâh atlu olarak icra ederler.....

Bunlardan başka bundan akdemce (mister) namiyle Avrupa’da din ve mezhebe dair bir nevi oyun dahi mevcut olup anda cennet ve cehennem gibi şeyleri göstermek ve mukaddes olan mahalleri irae eylemek ve Hak’kı ve peygamberleri ve melâike ve şeytanı bir yere götürüp lakırdı ettirmek gibi şeyler olmakla sonradan ol oyun terk olunmuş ve şükür olsun çoktan beru andan vazgeçilmiştir. Avrupa ahalisi bu misillü lûub ve lehviyatın aşüftesi olduklarına mebni bu tarafa dahi naklolunan oyunculardan bazılarını celbeylemişler ve Beyoğlu’nda bir mahal tertibiyle pandomimayı güzel oynatmışlar ve geçen sene (vodvil) oyununu icra eylemişler olup hâlâ *Bosco*’nun tiyatrosunda (opera) oyununu oynamalarıyla her ne kadar Avrupa gibi takımları tekmi olmadığına menbi ol kadar letafeti yok ise de yine seyre şayeste olup vararak daha güzel olacağına şüphe yoktur” (*Ceride-i Havadis*, sayı 63, 1257/1841: Akt.: Akı, 1989: 49-50).

Batı ile etkileşimler çerçevesinde, ülkemize Avrupa medeniyetlerinden tiyatro toplulukları gelmiştir ve bu durum, batılı tarzdaki tiyatronun ülkemizde daha hızlı ilerlemesine yol açmıştır. Daha sonraları ise Fransızca öğrenen yazarlar Fransız edebiyatından tiyatro eserlerini dilimize tercüme etmeye başlamışlardır. Toplum yapımıza uygun düşmeyen durumlarda ise adaptasyonlar devreye girmiş, eserlerdeki olay örgüsü kültürümüze uyumlu hale getirilmiştir. Molière, Corneille, Racine gibi yazarların eserleri dilimize çevrilmiş ya da adapte edilmiştir. Batılı tarzda tiyatro eserlerinin dilimize aktarılışı konusunda en büyük hizmeti Ahmet Vefik Paşa yapmıştır. Küçük yaşta Fransız medeniyetini yakından tanıma imkânı bulan (Çeri, 1997: 37) Ahmet Vefik Paşa, gerek yaptığı çeviri ve adaptasyonlarla gerekse tiyatro binaları yaptırması ve piyesler düzenlemesiyle ülkemizde batılı tarzda tiyatronun gelişimine en büyük katkıyı sağlayan edip ve devlet adamlarımızdandır:

“Türk Tiyatrosu repertuvarında Ahmet Vefik Paşa’nın Molière’den yaptığı çeviriler temel taşları gibi durur. Onun bir çevirmenden de öteye, yönetici yetkisiyle tiyatro binası yaptırmak, çevirdiği oyunları türlü kumpanyalara sahneletmek, halkı biraz zorlayarak, biraz özendirerek tiyatro salonuna yöneltmek gibi eylemlere kalkıştığı göz önüne alınırsa, düşün ve yazın yaşamında nasıl etkin ve olumlu olduğunu görürüz. Çevirileri ister düz çeviri, ister benzetimli, ister uyarlamalı çeviri olsun döneminin düşünsel ve yazınsal yaşamına getirdiği katkı saygı uyandırmaktadır” (Tolun, 2007: 5-6).

Özellikle Ahmet Vefik Paşa’nın çeviri ve adaptasyon çalışmaları ile birlikte 19. yüzyılda tiyatro edebiyatımızda geniş bir Molière etkisi olduğu gözlenir. Ahmet

Vefik Paşa'nın Fransız edebiyatından komedi türünü ve yazarlar arasından da Molière'i seçmesinin tesadüf olmadığını Dursun Şahin şu şekilde açıklamıştır:

“Molière'in eserlerini tercih etmesinin sebebi, bu oyunların halkın kolayca anlayabileceği bir yapıya sahip olması, içindeki kişilerin her toplumda rastlanabilecek nitelikte olmasıdır. Paşa, bu oyunlarla bir yandan halka tiyatroyu sevdirmeye, diğer yandan da bilinçlendirip eğitmeye çalışmıştır. Ayrıca, görevli olduğu kurumda kapıyı içeriden kilitleyip, 'yokum!' diyen, mebuslarla dalga geçen, gülüşünü beğendiği bir memuru odasına çağırıp güldüren ve bunun gibi yüzlerce fıkra niteliği kazanmış olayın başkahramanı olan Ahmet Vefik Paşa'nın, Molière'e olan ilgisi doğaldır” (Şahin, 2007: 11).

Tiyatro edebiyatımız çeviri ve adapte eserlerle bir taraftan batılı tarza alışmaya çalışırken diğer taraftan yerli yazarlarımız da yavaş yavaş telif eserler oluşturma yoluna gitmişlerdir. Edebiyatımızda batılı tarzda yazılmış olan komedi türündeki ilk tiyatro eserimiz Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* (1859) adlı eseridir (Sevengil, 1961: 30). Yazar bu eserinde, geleneksel temaşa sanatımızda da sık sık yer verilen görmeden evlenme konusunu batılı tarzda ele almıştır. Ahmet Vefik Paşa gibi hem kendi kültürünü hem de Fransız kültürünü yakından tanıma imkânı bulan Şinasi, *Şair Evlenmesi*'nde doğu-batı kültürünün başarılı bir sentezini yapmıştır:

“Hemen hemen mevzusuz denecek kadar basit olan bu komedi yahut farce'in iki büyük hususiyeti vardı. Bir taraftan, bize edebiyatımızın o zamana kadar semtine uğramadığı yeni bir realizmin kapılarını açar, öbür taraftan da, bunu yapmak için halka gider, orta oyunu ve meddah hikayeleri gibi mahalli san'atlardan faydalanır. Filhakika, piyesin hayat karşısındaki mübalağalı vaziyeti, çok açık konuşan mizahı, vak'anın gelişmesindeki çabukluk, nihayet ferdden ziyade umumi tip üzerinde duruşu, ilk Türk komedi muharririnin, eserini yazarken bu geleneği göz önünde tuttuğunu gösterir. Hatta isimlerde görülen rolle mutabakatta bile biraz bu hal vardır; boş bir değirmen gibi konuşan, fakat hükümlerinde daima kesin olan cahil ve düzenbaz imam efendi Ebüllâklaka'dır; süprüntücü Atak Köse'dir, bekçi Batak Ese'dir; âşıkın adı Müştak'dır; evlilik çağındaki genç kız Kumru'dur; akli başında becerikli dost Hikmet Efendi'dir, sağdıç hanım Ziba Dudu'dur. Bununla da kalmaz; bütün bu şahsiyetler hususi şive veya hiç olmazsa mesleki dil ile konuşur. (...) Bu sözümüzle piyeste yerli olmıyan hiçbir şey yoktur iddiasında bulunmuyoruz. Tam zıddına olarak asıl kahramanın şair Müştak Bey'in bizde o zamana kadar görülmiyen bir karakter olduğunu da söylemeliyiz. Müştak Bey'in neşeli bohemi bizdekine hiç benzemez. O, taşkınlıkları, konuşma tarzı, karısına yüz görümlüğü olarak şarkı hediyesi, yaşlı baldızını sokak ortasında arkadaşına adeta zorla ve büyük bir kayıtsızlıkla ikram ediş tarzıyla, hatta piyesi bitiren sahnedeki acelesiyle daha ziyade Quartier Latin veya Boulevard tiyatrosudur. Murgere'n "Bohem hayatı sahneleri" cinsinden bir eserler pek âlâ bağdaşabileceği gibi, Paul de Coque'a da girebilir. Fakat dışardan gelen bu karakter, tamamiyle yerli olan heyeti umumiyenin arasında insanı rahatsız etmez” (Tanpınar, 1976: 179-180).

Şinasi'nin konusunu geleneksel tiyatromuzdan alan bu eseri, teknik bakımdan batılı tarzda yazıldığından batılı tarzdaki ilk komedyamız olma özelliğini taşır. Yazar, eser içinde yeni teknik ile ilgili açıklamalar yaparak, konuya aşına olan halkı yeni usul hakkında bilgilendirmiştir:

“Şinasi, bu komediyi yazarken halk tiplerini kendi mahalli şiveleri ile konuşturmuş, kelimelerin imlasında mahsus hatalar yaptığını, şahısların konuşmalarını taklit için buna lüzum gördüğünü açıklamıştır. O zamana kadar dilimizde basılmış bir tiyatro eseri olmadığı için okuyucuya bu açıklamayı yapmak gerekiyordu. Şinasi yine bu maksatla başka açıklamalar da yapmaya lüzum görmüştür: () işaretleri içindeki sözler hali tarif için konulmuştur, bunlar metne dahil değildir; satır başındaki – şeklindeki bir çizgi söz söyleyenin değiştiğini, nokta .sözün bittiğini anlatır; diyor. Müellif, piyesi bilhassa halk dili ile yazdığını da kitabın sonuna kaydetmiştir” (Sevengil, 1961: 29).

Namık Kemal (1840-1888), Ahmet Midhat Efendi (1844-1912), Recaizade Mahmut Ekrem (1847-1914), Ebuzziya Tevfik (1849-1913), Şemseddin Sami (1850-1904), Abdülhak Hamit (1852-1937), Feraizcizade Mehmet Şakir Efendi (1853-1911) gibi yazarlar, bu dönemde tercüme veya telif eserler veren sanatçılarımızdandır (Banarlı, 1998: 1006).

Yeni bir türde ilk kez eser verecek olan yazarlarımızın eserlerinde açık bir Fransız etkisi gözlenmesi olağan bir durumdur. Konu kaynakları bakımından daha çok geleneksel kültüre bağlı kalan bu dönem tiyatromuzda etkinin en çok hissedildiği yer, komedi türünde karakter oluşturma ve dolantı kurmadadır. Bu dönem tiyatro eserlerinde batı etkisi her ne kadar açık ise de telif eserlerimizde geleneksel temaşa sanatımızdan ve öz kültürümüzden etkiler bulmak da mümkündür. Yine bu dönem tiyatro yazarlarımız batı medeniyetini doğrudan kabul etmek yerine doğu kültürüyle harmanlamayı seçmişlerdir. Yazarlar daha çok geleneksel edebiyat ve doğu kültüründen aldıkları konuları batılı tarzda işlerken tiyatronun eğitici işlevinden de faydalanmak istemişlerdir:

“Tanzimat tiyatrosunda da, Tanzimat'ın genel prensiplerine uygun olarak, sosyal eğitimin -genellikle- ön planda yer aldığı görülür. Bu amaca, bazen de sosyal aksaklıklara doğrudan doğruya dokunmak veya tarihin 'ibret verici' olaylarını ele alıp onlardan ahlaki sonuçlar çıkarmak suretiyle varılmak istenir. Fakat sosyal meseleler, daha çok aile çerçevesinde kalmıştır. Bu da, yazarın sosyal yaşayışı gözleme ve inceleme alışkanlığına henüz gereği gibi sahip

bulunmayışlarındandır. Konuları Doğu ve İslam tarihinden alınmış olan bazı piyeslerde olayların aynı zamanda ihtişamlı oluşuna gösterilen dikkat ise, romantik tiyatrodan gelen tesirle ilgilidir” (Akyüz, 1995: 57).

Çalışmamızda konu edindiğimiz Feraizcizade Mehmet Şakir de Ahmet Vefik Paşa ve Şinasi gibi doğu kültürüyle yetişen ve yaşadığı dönem itibariyle de toplumun içinde bulunduğu şartlardan etkilenecek Batı kültürünü yakından tanıma imkânına sahip olan yazarlarımızdandır. Böylelikle iki medeniyeti de yakından tanıyan yazar, başarılı bir doğu-batı sentezi oluşturmuştur. Cevdet Kudret, *Menâzır-ül Letâif*’in üçüncü manzarası olan *Evhâmî*’nin önsözünde de değindiği üzere, “*Ferazicizade Mehmet Şakir, çok yönlü bir yazardır. Bütün Tanzimat yazarları gibi o da, İslam kültürü ile Batı kültürünü bir arada kavrama, kullanma ve her ikisini bağdaştırma ve aralarında bir denge kurma çabası göstermiştir*” (Feraizcizade, 1974: 5).

Çocukluğu Bursa sokaklarında geçen Mehmet Şakir’in kitaplarla ilk tanışıklığı babasının sahaflar çarşısındaki kitapçı dükkânıyla başlamıştır.

Daha sonra ise Ahmet Vefik Paşa’nın Molière çevirileri onun edebi hayatını derinden etkilemiştir. Mehmet Şakir, ülkemizde yeni yeni tanınmaya başlayan batılı anlamda tiyatro türünde eserler veren ilk yazarlarımızdandır. *Evhâmî* (1886), *Kırk Yalan Köse* (1886), *Yalan Tükendi* (1886), *İnatçı Yahut Çöpçatan* (1885), *İcâb-ı Gurur Yahut İnkılâb-ı Muhabbet* (1885), *Teeshül Yahut İlk Göz Ağrısı* (1886) isimli eserler yazarın tiyatro türünde verdiği eserlerdir. Ahmet Vefik Paşa’nın sade Türkçe kullanma tercihini destekleyen Mehmet Şakir, tiyatro eserlerini duru bir halk diliyle yazmayı tercih ederek dil alanında da çalışmalar yapmıştır.

Çalışmamıza konu olan Ferazicizade Mehmet Şakir, tiyatro türünün komedi dalında eserler vermeyi tercih etmiş; trajedi kaleme almamıştır. Yazarın özellikle komedi türünü tercih etmesinin çeşitli sebepleri olabilir ki bunlardan ilkinin geleneksel etki olduğu söylenebilir. Geleneksel Türk temaşa sanatımızı oluşturan orta oyunu, gölge oyunu, kukla vb. gibi oyunların -Meddahlık geleneğinden farklı olarak- daha çok komedi unsurları üzerinde kurgulandığı görülmektedir:

“Bu yüzyılı başına kadar sürekli bir biçimde gelebilmiş olan meddah geleneği, dramatik seyirlik oyun türleriyle birçok ortaklaşa özeellik göstermekle birlikte, öteki türlerin hep güldürüye yönelmiş ve göstermecî bir sunuşta olmalarına karşılık meddahın dinsel, destansı, yiğitsi, duygusal, ağılatlı konulara yer vermesi, ayrıca dinleyici ve seyirciyle duyusal bağ kurmaya ve özdeşleşmeye dayanması bakımından öteki türlerden ayrılır” (And, 1973: 416).

Yazarın komedi türünü tercihinde etkili olan ikinci unsur da Batı edebiyatından çevrilen ilk eserlerin çoğunlukla komedi türünde olmasıdır.

19. yüzyılda eserler vermiş olan Feraizcizade Mehmet Şakir Efendi'nin oyunlarını her ne kadar geleneksel olan ile batılı olanın sentezi olarak değerlendiresek de yazarın eserlerinde öz yaşam öyküsünden kesitler de bulunmaktadır. Bu bakımdan, yazarın yaşanmışlıklarını ve hatta psikolojik durumunu da eserlerindeki üçüncü etki olarak değerlendirmek mümkün olabilir. Ataları Buhara'dan göç eden yazar, bu motifi *İnatçı Yahut Çöpçatan*'da işlemiştir:

“Hazret: Kâğıdı ver kâğıdı bu afetten kurtulmak mümkün değil.
Kâmkâr: İşte efendim.
Hazret: (İzinnameyi okur) Kâmkâr bin Abdülmümin! Ne Abdülmümin'in torunu
Kâmkâr sen misin?
Kâmkâr: Evet bendeniz. Buharalıyım. Asıl şehrimiz kasr-ı irfan, ceddimiz Câfer han, ismi âcizanem Kâmkâr bin Abdülmümin. Evvelen de dedim ya belki babamı biliyorsunuz.
Hazret: Ne sen Abdülcebbar efendiyi biliyor musun?” (Feraizcizade, 1884: 72).

Feraizcizade Mehmet Şakir'in hayatından izler taşıyan bir başka eseri de *İlk Göz Ağrısı*'dır. İlk eşinden ayrıldıktan bir süre sonra bir görev için Bilecik'in Sandıklı ilçesine giden Mehmet Şakir'i, burada kaymakam kendi evinde ağırlar. Kaymakamın evinde ilk eşinden alışık olduğu oda ve sofrası düzenini gören Mehmet Şakir, şaşkınlığını gizleyemeyerek kaymakama karısının nereli ve kimlerden olduğunu sorar ve aldığı cevapla bu kadının ilk eşi Zehra Hanım olduğunu anlar. Bu duruma çok üzülen Mehmet Şakir, bizzat yaşadığı bu olayı *İlk Göz Ağrısı* adlı piyesine konu edinmiştir:

“Mehmet Şakir şimdi odanın ortasında ayakta, yatacağı yatağa hayretle bakmaktadır. Alacamescit'teki bozmaya kıyamadığı yatağın aynı. Zehra'nın yastıkları, Zehra'nın çarşafı, Zehra'nın baş tarafı el işlemeli yorganı... Mehmet Şakir derin bir nefes alarak “Aman yarabbi...” demekten kendisini alamaz. Hafifçe sallanır. Birden gözlerinin önünde Zehra'nın titrek dudaklı, gözü yaşlı hayali belirir.
Ertesi sabah kahvaltı sofrasında yine hoşlandığı şeylerle karşılaşır. Bilhassa özel bir şekilde demlenmiş ünlü ‘Bursa çayı’ Mehmet Şakir'i tatlı anılarına götürür. Mehmet Şakir artık dayanamaz kaymakama sorar: -Beyefendi nereden evlisiniz? Cevap: -Bursa'dan. İlk hanımım vefat etti. Bu ikincisidir. İlk göz ağrımından çocuğum olmadı. Şimdiki ailemden bir oğlu var. Adı ‘Faik’ tir.

Mehmet Şakir Bursa'ya dönerken bindiği yaylının içinde bir aralık mendilini çıkarır, gözyaşlarını siler, dudaklarından fısıltı halinde şu sözcükler dökülür: ilk göz ağrısı” (Bora, 1987: 21).

Yazarın yaşam öyküsünün birebir yansıması olan bu eserde Feraizcizade, yaşam öyküsünden farklı olarak eserini mutlu sonla bitirmiştir.

Sosyal ve kültürel alanda köklü değişimlerin yaşandığı 19. yüzyılda eserler veren Feraizcizade Mehmet Şakir de dönemindeki diğer yazarlar gibi Batı etkisine kayıtsız kalamamıştır. Eserlerinde özellikle Fransız komedi yazarlarından Molière'in geniş etkisi görülmekle birlikte yazar, geleneksel tiyatro sanatımıza ait özellikleri de tam olarak reddetmemiştir. Feraizcizade özellikle gelenekten gelen konu kaynakları ile Batılı ifade tarzını harmanlayarak başarılı bir doğu-batı sentezi oluşturmuş ve kendisinden sonra komedi türünde telif eserler verecek olan yazarlara örnek olmuştur.

2. KARŞILAŞTIRMA

Tanzimat fermanıyla birlikte Batı medeniyetiyle olan iletişimimizin daha da arttığı gözlenmektedir. Bu etkileşim, sosyal ve kültürel alanda olduğu kadar edebiyat alanında da kendisini hissettirmiştir. Tanzimat yazarlarından biri olan Feraizcizade Mehmet Şakir'in de bu etkileşime kayıtsız kalması dönem itibarıyla çok da mümkün olamamıştır. Bu etkilenmenin en önemli sebeplerinden biri ise Batılı anlamda tiyatro türünün ülkemizde yeni yeni tanınmaya başlamasıdır. Çeviri ve adapte eserlerle başlayan bu süreçte telif eser oluşturmak çok kolay olmasa gerektir. Bu bakımdan telif eserlerin de özgün olup olmadığı her zaman akıllarda bir soru işareti oluşturmaktadır:

“O dönemin özellikle komedyala alanında en önemli yazarı Bursalı Feraizcizade Mehmet Şakir'dir. Molière etkisiyle yazan Feraizcizade'nin entrika, töre ve karakter komedyası niteliklerinin karışımı olan altı komedyası vardır. Bu sayılanlardan başka pek çok yazarın tiyatro için oyunları yayınlanmış ve oynanmıştır. Yazarlar, kiminde geleneksel tiyatromuzun etkileri görülmekle birlikte daha çok Avrupa tiyatrosu etkisinde yazıyorlardı. Komedyalar daha çok törelere yer vermekle birlikte vodvil niteliğindeydi. Ali Haydar'ın *Sergüzeşt-i Perviz* ve *İkinci Ersas*, Abdülhak Hamit'in kimi oyunları, Ali Ferruh'un *Huşenk*'i, Mustafa Paşa'nın *Leyla ile Mecnun*'u, Abdülhalim Memduh'un *Bedriye*'si gibi” (And, 1973: 425).

Tanzimat dönemindeki genel batı etkisine bağılı olarak Feraizcizade Mehmet Şakir'in piyeslerinde belirgin bir Molière etkisi gözlenmektedir. Yazarların eserleri karşılaştırmalı olarak ele alındığında başta konu ve tip olmak üzere birtakım benzerliklerin olduğu gözlenmektedir. Ancak yazarın eserlerinde birtakım farklılıkların bulunduğu da yadsınamaz. Bu bakımdan her iki yazarın eserleri “özgün” olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla biz bu yazarların eserlerinin önce ortak; daha sonra farklı yönlerini ele alacağız. İlk olarak konu bakımından karşılaştırma yapılacaktır; ortak ve farklı konular incelenecektir.

2.1. KONU

Yazarlar içinde yaşadıkları toplumdan mutlaka etkilenir ve bu durumu da eserlerine yansıtırlar. Temeline insanı koyan tiyatronun konu kaynakları da insanın yapıp etmeleridir. Dolayısıyla bir tiyatro eserinin yazıldığı döneme bakılarak o toplumun siyasal, sosyal ve ekonomik durumu hakkında bilgi edinmek mümkün olabilmektedir.

Türk tiyatrosunda Orta Asya'dan itibaren süregelen geleneksel tiyatronun konu kaynaklarından yararlanılmıştır. Töre komedisi bakımından zengin olan geleneksel tiyatromuzun konu kaynakları; zorla evlenme, görmeden evlenme, boşanma, kavuşamayan âşıklar, cariyeler, batıl inançlar gibi devrin sosyal hayat şartlarıyla koşutluk gösteren durumlardır.

Batı etkisinin ülkemizde yoğun biçimde hissedildiği 19. yüzyılda yapılan çeviriler ve adaptasyonların etkisiyle birlikte tiyatrodaki konu kaynaklarımızın ve komediyi sağlayan unsurların genişlediği görülür. Tanzimat etkisiyle değişen yaşam koşulları, eserlerdeki konu kaynaklarını da etkilemiştir. Geleneksel tiyatromuzdan alınan kaynaklara batının eleştirisi, yanlış batılılaşma gibi konular da eklenmiştir. Bunun yanı sıra, insan psikolojisini derinden inceleyen karakter komedileri tiyatromuzun alanını genişletmiştir:

“Batıdan gelen güldürü öğelerini sergilerken kendi geçmişimizden gelen fakat sağduyuya aykırı düşen âdetlerimizi de ihmal etmiş değiliz. Bu konuyla ilgili üç eser yazmışız. Bunlar, Ahmet Mithat Efendi'nin *Açıkbaş*'ı ile *Çengi*'si, S. Vehbi'nin *Haşim Bey*'idir. Şunu da belirtelim ki, geleneklerimizin güldürü haline konuluğu Şinasi ile başlar” (Akı, 1989: 82).

Ortaçağ'da Hristiyanlığın etkisi dolayısıyla ahlakçı bir tavır takınan ve konusunu dinden alan Fransız tiyatrosu, 17. yüzyıldan itibaren konu kaynakları bakımından Antik Yunan ve Latin eserlerinden beslenmiş ve dolayısıyla klasik tiyatronun konusu da evrensel insan tabiatı olmuştur. Bu dönemde yazılmış olan tiyatro eserlerinde de yine devrin sosyal hayatının konu edildiği görülmektedir. Ancak burada söz konusu edilen halktan kişiler değil, seçkin ve olgun insanlardır. Mutlak monarşinin ve salon edebiyatının hâkim olduğu bu XIV. Louis döneminde konu bakımından kısıtlamalar olduğu ve daha çok aristokrat kesimi konu alan eserlerin didaktik unsurları içerdiği gözlenmektedir:

“..klasik edebiyat, bir sanat eseri olan olgun insanın kaba taslakları ya da bozuk çıkmış nüshaları demek olan vahşi insana, barbara, köylüye, çocuğa hemen hiç yer vermez. Giysiyi, dekoru, yerli rengi kesinlikle ihmal eder. Bu edebiyat, ne kaba sayılan Ortaçağ, ne de fazla şaşırtan uzak, yabancı ülkelere ilgi gösterir; hatta her şeyden önce insana dönük olduğu için, pek de ulusal değildir. Dış doğayı ve hatta sıradan kırları kendi alanı dışında bırakır. Fakat klasik yazarları, insanın ruhsal varlığını gözlemeğe yönelten şey, onu iyi bilmek ya da tasvir etmek zevki değildir; klasik devrinde ne bilimsel çözümleme, ne de “sanat için sanat” kuramı egemen oluyor; yazar adını taşımağa değer her yazar, ahlaki bir

amaç izler; hatta tiyatro yazarı ya da romancı, insanı, seyirci ya da okuyucularına kendilerini düzeltebilmeleri için ne olduklarını öğretmek ereğiyle inceliyor (Solok, 1980: 6).

Yunan ve Latin edebiyatlarının örnek olarak alındığı klasik akımda edebiyatın konusu gözlem yoluyla erişilen insan doğasının gerçeğe en uygun biçimde tasviridir. Amaç evrensel –olması gereken- insanı ortaya koymak olduğundan bu dönem tiyatrosunun asal malzemesi insandır. Bu bakımdan bu dönemde özellikle karakter komedileri geniş yer tutmaktadır. Eserlerini bu dönemde kaleme almış olan Molière de karakter komedisi türünde etkileyici eserler ortaya koymuştur.

Geniş bir külliyata sahip olan Molière’in eserlerinde, Feraizcizade Mehmet Şakir’e göre daha kapsamlı bir konu yelpazesi olduğu görülür. Feraizcizade Mehmet Şakir, eserlerini geleneksel edebiyattan aldığı görmeden evlenme, ters evlenme, kavuşamayan âşıklar, aile ilişkileri, sahtekârlık, batıl inançlar, miras, define arayıcılığı gibi konular ekseninde oluştururken; Molière eserlerinde evlilik, aldatma, burjuvazinin eleştirisi, dolandırıcılık, sağlık (sahtekârlık yapan doktorlar), inanç, ahlak çöküntüsü, aile ilişkileri, kavuşamayan âşıklar, gibi konuları işlemiştir.

Her iki yazar da içinde yaşadıkları ve gözlemledikleri toplumsal yaşantıyı komedyanın gerçeğe “en yakın olma” ilkesinden yararlanarak somut bir biçimde ortaya koymaya çalışmışlardır. Farklı dönemlerde yaşamış olsalar da iki yazarın da amacı ironi yoluyla farkındalık yaratmaktır.

Bunların yanı sıra her iki yazarın da zaman zaman konu kaynakları bakımından -belki bilinçli olarak belki farkında olmadan- öz yaşam öykülerinden de beslendikleri söylenebilir.

2.1.1. Benzer Konular

Toplumsal yaşamda yer alan bazı değer yargıları ortaktır ve bu bakımdan yazarların içinde yetiştiği toplumun izlerini taşıyan eserlerde de aynı değer yargılarının farklı bakış açılarıyla değerlendirilmesi olağan bir durumdur. Evlilik ve aile ilişkileri, inanç ve dolandırıcılık gibi konular hemen her toplumda edebiyat eserlerine konu olmuştur. Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir’in eserlerinde de bu konuların -dönem ve toplum özelliklerine bağlı olarak- bazen aynı bazen de farklı bakış açılarıyla değerlendirilerek ele alındığı tespit edilmiştir. İlk olarak her iki

yazarın da hemen hemen bütün eserlerinde doğrudan ya da dolaylı olarak bahsettikleri evlilik ve aile ilişkileri konusuna yer verilecektir.

2.1.1.1. Evlilik

Tiyatronun asal unsurlarından biri olan ve aksiyonu ortaya çıkaran çatışma, piyeslerde çoğu zaman doğada bulunan kadın-erkek karşıtlığı üzerinden sağlanmıştır. Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir de eserlerinde bu çatışmayı evlilik konusuyla bağdaştırmışlardır. Yazarlar, evlilik çatısı altında aile düzeni, eşler arası ilişkiler, evlenmede karşılaşılan sorunlara yer vermişlerdir.

Türk tiyatro tarihimize bakıldığında evlilik konusunun edebiyatımızda çok eski dönemlerden itibaren var olduğu ve geleneksel tiyatro sanatımızın ilk türlerinin evlilik konusu çerçevesinde görmeden evlenme, ters evlenme, görücü usulü evlenme gibi konuları ele alındığı görülür. Diğer taraftan, batılı tarzdaki ilk komedi eserimiz olan *ŞairEvlenmesi* de görücü usulü evlenmeyi konu almıştır.

Molière'in eserlerinin hemen hepsinde evlilik konusu doğrudan ya da dolaylı olarak yer almaktadır. Yazarın *Scapin'in Dolapları* adlı eseri de evlilik üzerine kurgulanmıştır. Eserde, geleneksel tiyatromuzun konuları arasında da yer alan evlenmek isteyen gençlerin karşılaştıkları birtakım sorunlara yer verilmiştir. Argante oğlunu yakın dostu Geronte'un kızı ile evlendirmek istemektedir. Ancak Argante'in oğlu Octave, babası ticaret için memleketten ayrıldığında Hyacinte adında bir kıza âşık olur ve babasından habersiz olarak bu kızla evlenir. Argante geri döndüğünde Hyacinte'in ailesini araştırır ve aslında onun, Geronte'un yıllardır görmediği kızı olduğunu öğrenir. Böylece, babaların planladığı evlilik, onların haberi olmadan, aslında çok önceden gerçekleşmiş olur:

“SCAPİN: Anlat bakalım Silvestre! Bizimkilerden ne haber?

SİLVESTRE: Sana iki haberim var. Birincisi, Octave'in işi halloldu. Bizim Hyacinte, Senyör Géronte'un kızıymış meğer; babaların kafaya koyup yapamadıklarını, kader yapıverdi anlayacağın. İkincisine gelince, bizim iki bunak seni bulurlarsa, bir kaşık suda boğuvacaklar, özellikle de Senyör Géronte” (Molière, 2006: 67).

Feraizcizade Mehmet Şakir'in *İnatçı Yahut Çöpçatan*'ında da *Scapin'in Dolapları* 'nda olduğu gibi evlenmek isteyen gençlerin karşılaştıkları sorunlar konu edilmiştir. Ancak bu eserde, Yedigâr'ın sevdiği kişiyle evlenmesine engel olmaya

çalışan kişi babası değil, dedesidir. Geleneksel aile yapısı içinde geniş ailede yaşayan Hibret, kızının sevdiği kişiyle evlenmesini istediği halde, kızının evleneceği kişinin seçimi konusunda karar veren babası Hazret'in sözünü dinlemek durumundadır. Çünkü ataerkil aile yapısının hâkim olduğu geniş aile tipinde büyük baba, aile reisi konumundadır ve ailedeki diğer bireyler de onun verdiği kararlara uymak durumundadır:

“FİTRETİ: Demincek. Efendi ile Hazret karşı karşıya söyleşiyorlardı. Lakin babacan ihtiyarladıkça pek laf anlamaz oldu. Efendi ‘kız mademki o civana gönül vermiş o da bunu istiyormuş, önce halini, tahkik edelim. Eğer asilzade ve dirayetli bir adamsa ona verilsin.’ Der demez ‘sen Abdülcebbar efendiyi tanımazsın, ben bu kızı torunuma vereceğim. Abdülcebbar efendiye mektup yazdım. Bugünlerde buraya gelmesi gerekir’ deyu Hazret ondan akrabasıymış gibi bahsetti. Bizim efendimiz de saygısından babasına hiddetli bir şey söylememek için hemen yanından ayrıldı. İşte bu yeni havadis dünden beri konağın içini çalkalandırıyor. Hazret pek celallendi. Hanım nine de onunla hoş geçinmek için susuyor. Ama böylece zannedersem kızını baş göz etmenin kolayını buldum (Feraizcizade, 1884: 12).

Evlilik konusunu işleyen *Scapin'in Dolapları* ve *İnatçı Yahut Çöpçatan* adlı eserlerin, aile ilişkileri bakımından değerlendirildiğinde, baba-çocuk çatışması üzerine kurgulandıkları görülür. Toplumda evlilik konusunda en çok karşılaşılan sorunlardan birisi, baba ve çocukların evlenilecek kişi konusunda anlaşma sağlayamamasıdır. *Scapin'in Dolapları*'nda çatışma, baba-oğul arasında yaşanmaktadır. Dolantılar eserin başından sonuna kadar temelde bu çatışma unsuru ile kurulmaktadır ve eserde baba-oğul çatışması, her iki tarafı da memnun edecek biçimde sonuçlandırılır. Octave ve Leandre hem babalarının uygun gördüğü hem de sevdikleri kızlarla evlenirken, entrikalar kuran uşak Scapin de affedilir ve mutlu son yaşanır:

“ARGANTE: Yokluğumda olup bitenlerden haberin yok mu senin?
SCAPIN: Yani evet, ufak tefek şeyler geldi kulağıma.
ARGANTE: Ufak tefek mi! Yaptıkları ufak tefek mi oluyor?
SCAPIN: Haksız da sayılmazsınız.
ARGANTE: Böylesine bir küstahlık?
SCAPIN: Doğru tabi.
ARGANTE: Babasına hiç sormadan evlenen bir çocuk?
SCAPIN: Haklısınız, hoş bir davranış değil elbette. Ama yine de yerinizde olsam bu kadar bağırıp çağırmazdım.
ARGANTE: Ben hiç de aynı fikirde değilim ve avazım çıktığı kadar bağırmak istiyorum. Yok ne yapacaktım? Buna kızmayacağım da neye kızacağım?
SCAPIN: Ne diyeyin, haklısınız tabii. Olup biteni ilk duyduğumda ben de çılgına döndüm, hatta kendimi sizin yerinize koydum, oğlunuzu bir güzel azarlamaya kadar vardım. Onu nasıl azarladığımı kendisine sorun, ayağı öpülecek bir babaya gösterdiği saygısızlığı nasıl burnundan getirdim, kendisi anlatsın. Hani siz

olsanız, daha sıkı çıkmazdınız belki. Ama ne oldu sonra? İyice bir sakinleşip, sağlıklı bir kafayla düşündüm ve bizimkinin o kadar da suçlu olmadığını anladım.

ARGANTE: Sen neler saçmalıyorsun? Kimin nesi olduğu belli olmayan bir kızla ayaküstü evlenmek suçtan sayılmıyor mu yani?" (Molière, 2006: 24-25).

İnatçı Yahut Çöpçatan aile ilişkileri bakımından da *Scapin'in Dolapları* ile benzerlik göstermektedir. Bu eserde de birbirini seven gençler evlilik konusunda büyüklerin tepkisi ile karşı karşıyadır ve evlenebilmek için büyükleri ikna etmek durumundadır. *İnatçı Yahut Çöpçatan*'da çatışma unsuru dede-kız torun üzerinden sağlanmıştır. *Scapin'in Dolapları* 'nda olduğu gibi dolantılar hizmetçi kadın Vassaf aracılığıyla, bu çatışma üzerinden kurulur ve sonuç da yine *Scapin'in Dolapları*'na benzerdir. Yadigâr, hem dedesinin uygun gördüğü hem de sevdiği kişiyle evlenirken eser mutlu sonla bitirilir:

KÂMKÂR: A! Hiç bilmez miyim? Hatta bizim burada bizim bir dede varmış, adına Zarifcan Efendi derlermiş, asıl adı Abdülcebbar Efendi beni ona gönderdi, acaba o Zarifcan Efendi...

HAZRET: Lebbeyk ya torun.

KÂMKÂR: Ah! Demek dedem sizsiniz! Beni buraya getirten de siz.

HAZRET: Evet Zarifcan Efendi benim.

KÂMKÂR: Ah! Dedeciğim (sarılır) aşk halıyla ettiğim kusurları af ediniz.

HAZRET: (Alnını öper) neyse savruluk oldu.

VASSAF: Ey işte bu garip. Demek ki sizin Nahduvan'dan gelecek dediğiniz torununuz buraya gelmiş. Kızınızla ilgilenmiş de birbirinizden haberiniz olmamış doğrusu ya bu tesadüfe şaşılır. (kapıya vurur) Kız Yadigâr, gel! Kız sana diyorum gel gel işte nikâh izinnamesi imzalandı. Mal senin oldu. Hem de Hazret'in vermem diye inat ettiği adam asıl kendi istediği torunuymuş. Sonradan bildik çıktılar. Ama canım hep kabahat Hazret'te. Böyle iki ad taşımanın ne lüzumu var. Ben onun öbür adının Zarifcan olduğunu henüz duydum" (Feraizcizade, 1884: 72-73).

Eserlerdeki bu durum göz önünde bulundurulduğunda her ne kadar farklı dönemlerde ve farklı ülkelerde yaşamış olsalar da iki yazarın da içinde yaşadıkları toplum yapısındaki aile yapılarını yansıttıkları söylenebilir. Aile içerisindeki kuşak çatışmasını yansıtan her iki eserde de büyükler çocuklarının sağlam bir evlilik yapmalarını desteklemektedirler. İki eserdeki bu durum göz önüne alındığında her iki toplum yapısında da çocukların ailede önemli bir yer teşkil ettiği görülür. Diğer taraftan, her iki eserde de çocukların, her ne kadar büyükleri ile fikir ayrılıkları yaşasalar da, büyüklerine karşı gelmek yerine saygılı davranarak onları ikna etme yoluna gittikleri dikkati çeker. İki eserde aile ilişkileri bakımından ortaya çıkan tek farklılık, Molière'de çekirdek; Feraizcizade'de geniş aile tipine yer verilmesidir.

Her iki eserde de babaların çocuklarını evlendirmeyi planladıkları kişi aslında çocuklarının sevdiği kişidir. Her iki eserde de konular, konuların işleniş tarzı, çatışma unsurları ve sonuç bölümleri birbirine çok benzemektedir. Ancak *İnatçı Yahut Çöpçatan*’da batılı etkilerin yanı sıra geleneksel unsurlar da ağırlıklı olarak yer almaktadır. Piyesin konusu Uşak’ta geçmektedir ve bu bakımdan piyes, konusu Anadolu’da geçen ilk Türk piyesi (Feraizcizade, 1884: 1) olma özelliğini taşır. Diğer taraftan, Uşak’ta yaygın olarak karşılaşılan halı dokuma kültürü de eserdeki yerli unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir. Feraizcizade Mehmet Şakir, halı dokuma kültürünü eserinde yer verdiği Fitrati karakteri üzerinden yansıtır:

“FİTRATÎ: Bir halıyı tezgâha atmazdan önce ortalıkta dolanır durur. Yanılıp da atkının biri gevşek yahut kalın düşse artık bize yapmadığını komaz.
FİKRETÎ: Ama dokunan yumuşak tüylü halıların güzel renkleri, birbirine uygun şekilleri akıllara hayret verir. İnsan elinden çıktığına inan gelmez. Gözler baktıkça dalar gider. Ah! Meydan halılarından birini bitince tezgâhtan alıp yere yaydın mı orası hemen gülistan kesilir.
FİTRATÎ: Böyle bir görüntüş karşısında efendimin bu sanata düşkünlüğüne, titizliğine elbette hak verilir. Ama benim demek istediğim sorun başka...
FİKRETÎ: Turuncu bir zemin... Ortasında bir havuz... Öyle ki suya düşerim deyû insan üstünde yürümekten çekinir. Suyu akseden şeftali ağacının olgun meyvelerini görünce sahici imiş gibi ağzının suyu akar. Etrafını seyrederken kendini bir bahçede geziniyorum sanır. Gerçekten usta bir bahçıvanın yıllarca özenip bezendiği bir bahçeden farksızdır. Hatta ondan daha güzel ondan daha sürelî bir görüntüsü vardır. Zira, güllerde, sümbüllerde safa süresinin azlığını düşün. Mirasyediler gibi açılır açılmaz bozulurlar. Halıların çiçek demetleri kış ortasında bile ilkbahardır. Öyle değil mi kardeşim?” (Feraizcizade, 1884: 7-8).

Eserde yine *Scapin’in Dolapları*’nda yer almayan ve yerli kültür özelliği olarak değerlendirilebilecek diğer bir unsur da seccade motifidir. Fitrati’nin dokuduğu seccade, eserin yan konusunu oluşturmaktadır. Yüzyıllardır süregelen ve özellikle Uşak bölgesinde yaygın olarak devam ettirilen halı dokuma kültürü, yöresel unsurlardan birisi olarak eserde yerini almıştır. Diğer taraftan, bu seccadede yer alan Çağatayca beyit de yine geleneksel Türk kültürüne bir göndermedir. Yazarın eserinde yer verdiği bu küçük ayrıntı ile dile, inanca, edebiyata atıfta bulunulurken, bir taraftan da Anadolu’da bir süre ayrı kalacak olan sevgililerin birbirlerine hatıra olarak çevre vermeleri geleneği de dolaylı olarak anlatılmıştır:

“HİBRET: (açar) Vay! İçinde bir Çağatayca beyit var. Bak bak ne tuhaf tâlik yazı ile yazılmış... Gördes’te böyle halı üstüne Çağatayca beyit işleyecek kim

ola? Bu mutlaka hemşehrilerden birisinin. Evet, bizim Uşak'taki arkadaşlarımız mâlum. Aralarında bu kadar hünerlisi yoktur. (Seccadeye dikkatle bakar.) Hele şunun çiçekleri, renkler pek hoşuma gitti. Bunu Fitratî dokumuş olmasın... Öyleyse epey cevherli! Hem o kızcağızın nâsiyesinde asalet nuru ışıldar. Ama şımarmasın diye kendisine güler yüz gösteriyorum.

(...)

FİTRATÎ: Ah! Halt ettim. Kendi halimi anlatamazken... Hele şu seccadeyi verdiğim vakit içindeki beyit dedim de Nimetî'nin olduğunu söyleyemedim. Hoş desem de efendi Nimetî'yi ne bilir... Ah! O beyitle kimselere sır açma diye nasihat etmiş, yol göstermişti bana. Bense şimdi onun yadigârını ele verdim. O bana her şeyden aziz bir yadigârdı. Tek tesellim böyle beyitli bir çevrenin yarısının bende yarısının da Nimetî'de olmasıdır.

Fiketî: Gûya o seccadeyi verip mârifetini arz edecektin. Bak sana tembih etmiş aramızdaki sırrı sabret sakın kimselere yersiz açma demiş. Acelen neydi? A makamsız tam tam eden kopuz" (Feraizcizade, 1884: 15/20-21).

Molière'in evlilik konusu ekseninde değindiği hususlardan birisi de evlenecek olan çiftlerin özellikle sosyal statü ve maddi imkânlar bakımından birbirine eşit ya da yakın olmasıdır. Eserlerinde yaşadığı dönem gereği olarak burjuvaziye konu alan yazar, soylu sınıfı yüceltme durumundadır. Bu bakımdan soylu kişilerin halktan birisi ile evlenmesi olumsuzluk olarak değerlendirilmiştir. *George Dandin*, yazarın statü farklılıklarını konu edindiği eserlerinden birisidir. Eserde parasıyla bir soyluluk sıfatı kazanmak isteyen George Dandin adlı karakterin soylu ama iflas etmek üzere olan bir ailenin kızıyla evlenmesi sonucu sürüklendiği ruhi bunalım hali konu edilmiştir:

"BAYAN SOTENVILLE

Tanrı aşkına! Damat, insanlarla karşılaşınca önce selam vermeniz gerektiğini de mi bilmiyorsunuz siz?

GEORGE DANDIN

Olur mu hiç! Ama kaynanacığım, kafamda o kadar çok...

BAYAN SOTENVILLE

Bak hala devam ediyor! Merak ediyorum damat, acaba sizin gibi dünyadan haberi olmayan birine, nitelikli insanların arasında nasıl yaşanacağını öğretmek mümkün olabilecek mi?

GEORGE DANDIN

Anlayamadım?

BAYAN SOTENVILLE

Benimle konuşurken kullandığınız şu 'kaynana' kelimesinden kurtulup, 'Hanımefendi' diye hitap etmeniz gerektiğini kaç kere daha söylemem gerekecek?

GEORGE DANDIN

Tanrı aşkına! İyi ama madem siz bana damat diyorsunuz, o halde benim de size kaynana dememde bir mahsur olmasa gerek.

BAYAN SOTENVILLE

Hiç de bile, ikisini anı kefiye koyamazsınız. Şunu aklınıza iyice sokun rica ederim, benim seviyemde bir kişiye hitap edebilecek durumda değilsiniz siz; her

ne kadar damadımız da olsanız, aramızda çok büyük fark olduğunu ve haddinizi bilmeniz gerektiğini hatırlatırım.

BAY SOTENVILLE

Bu kadar yeter cicim, kapatalım artık bu konuyu

BAYAN SOTENVILLE

Ah Tanrım! Bay Sotenville, bu kadar umursamazlık da bir tek sizde var; insanlara size karşı nasıl davranmaları gerektiğini öğretmeyi bir türlü beceremediniz (Molière, 2006: 79-80).

Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerini verdiği 19. yüzyılda, Osmanlı Devleti'nde de devlet rejimi olarak monarşi vardır. Ancak, sınıflı bir toplum yapısı bulunmadığı için sosyal statü farklılıkları 17. yüzyıl Fransa'sındaki kadar belirgin değildir. Burada sosyal statüyü belirleyen etmenler daha çok maddi olanaklardır. Feraizcizade Mehmet Şakir, töre komedisi bağlamında kaleme aldığı piyeslerinde evlilik konusunu ele alırken eşlerin, sosyal statüyü belirleyen maddi olanaklar bakımından birbirine denk ya da yakın olmasının evliliği daha sağlam temellere oturtmada gerekli olduğunu ileri sürmüştür. Yazar, bu konuya *Teethül Yahut İlk Göz Ağrısı* adlı eserinde değinmiştir:

“ÂKİLE: Şimdi bir iki konu daha var. Zengin mi istersin, kesesi çıkırdasın; genç zabıt mı istersin kılıcı tıkırdasın. Memurun okumuşundan mı istersin, kuru bir unvanı olsun? Yoksa şık bir bey mi istersin, elmas kravat düğmeli, parasız keseli, tabansız çoraplı olsun ama kendisine beyefendi densin. Ya da gönlün zengin bir ihtiyara varıp elmas taşlı kâse kadar kıymetli mi olmak istersin? Çünkü erkeklerin birinci karıları bakır tenceredir, hoyrat tutulup tez tez kalaylanır. İkincisi toprak kaptır kırılmaması için dikkatli tutulur. Üçüncüsü elmas taşlı bardaktır ki konsol üstünde özenle korunur; ne zaman ki beyefendinin harareti bastırır, o zaman kavranıp şefkatle kullanılır.

NAİME: Esnaf isterim, yeter ki bana denk biri olsun.

ÂKİLE: Ah! Denk biri meselesi ne kadar dikkat çekici ve önemli bir konudur. Denk olmayan karı koca hayvanlara yüklenen denk olmayan yüke benzer. Hem hayvan hem de sahibi rahatsız olur. Kabaca bir benzetme yaptım ki, kafana hemen dank desin. Her neyse esnaf takımından bir bey var size uygun.

NAİME: (*Utandır*) ne bileyim ki...

ÂKİLE: Bileceğin şu, madem o seni istemiyormuş, sen de başka bir beye varırsın olur biter.

NAİME: Ama efendim, öyle soylu soplul beyler benim gibi bir yoksul kadına tenezzül ederler mi?” (Feraizcizade, 1886b: 46-47).

Molière'in *Scapin'i Dolapları*'nda yine aralarında sosyal statü farkı bulunan kişilerin evlenememesi konu edilmiştir. Géronte'un oğlu Leandre, babasının haberi olmadan çingene olarak bilinen Zerbinette adlı bir kızla evlenmeyi planlamaktadır. Soylu bir aileden gelen Senyör Géronte, alt tabakadan bir gelini kabul etmemektedir. Ancak piyesin sonunda Zerbinette'in de aristokrat bir ailenin kızı olduğu ve küçük

yaşıta kaçırılarak ailesinden ayrıldığı anlaşılır. Burada eserdeki çatışmayı sonlandıran ve eseri çözüme ulaştıran gelişme, Zerbinette'in küçüklüğünden kalma bileziğidir. Zerbinette'in kolundaki bileziği gören Argante, onun yıllar önce kaçırılan kızı olduğunu anlar. Kızın soylu bir aileden geldiğini gören Géronte da oğlunun bu kızla evlenmesine izin verir ve eser mutlu sonla bağlanır:

“LEANDRE: Baba, kimin nesi olduğu, nerede doğduğu belli olmayan, parasız pulsuz bir kıza gönlümü kaptırdığımı sanmayın sakın. Onu kendilerinden aldığım insanların söylediklerine göre, bu şehirde doğmuş ve çok önemli bir aileden geliyormuş. Onu ailesinden kaçırdıklarında daha dört yaşındaymış; bana bir de küçüklüğünden kalma bilezik verdiler, ailesini bulmamızda yardımcı dokunabilirmiş.

ARGANTE: Aman Tanrım! Bu bileziği hatırlamaz mıyım? Bu benim kızım, bir onun yüzüne bakın, bir benimkine, kanıt ortada.

HYACİNTE: Ah Tanrım! Ne inanılmaz bir olay!” (Molière, 2006: 69).

Statü farklılıklarının ön planda olduğu bu eserde çingene olduğu zannedilen Zerbinette'e olumsuz gözle bakılmaktadır. Ancak bu kızın Argante'in öz kızı olduğu öğrenildiğinde, olumsuz bakış açıları birden değişir. Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerinde belirgin bir sınıf farkı bulunmamaktadır. Ancak *İcâb-ı Gurur Yahut İnkilâb-ı Muhabbet* adlı eserde *Scapin'in Dolapları*'nda olduğu gibi çingene kadına yer verildiği ve bu kadının da yine olumsuz bakış açısıyla değerlendirildiği görülür. Bu eserde yer alan ve farklı bir ağızla konuşan Ezmeralda isimli kişi, para karşılığında sahtekârlık yapması dolayısıyla olumsuz bir biçimde nitelendirilmiştir:

“HÜSREV

Zavallı çocuk! Daha iç yüzünde neler var. Senin için bir kokonanın oğlu deniliyor! Böylece haramzade olduğuna kadınlar, efendiler şahadet edecekmiş. Ama siz Mevlâ'ya tevekkül ediniz. Sıdkınızı bütün tutunuz. Allah hakkı izhar etsin.

İHSAN

Andan haberim var. Asıl beni vücudumdan pişman eden bu meseledir”

(Feraizcizade, 1885b: 57-58).

Her iki eserde de çingene tipinin sınıfsal farklılıklar doğrultusunda olumsuz olarak ele alındığı görülmektedir.

Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerinde evlilik ekseninde yer verdikleri bir başka durum da genç kızların evlilik vaadiyle kandırılmasıdır. Yazarlar tiyatronun eğitici işlevinden yararlanırken özellikle ahlak ile ilgili konuları dikte etmek yerine tam tersinden ele alarak komedi bağlamında ironi oluşturma yoluna gitmişlerdir. Bu da her iki yazarın da ifade biçimlerindeki zenginliği ortaya

koymaktadır. Molière'in *Don Juan*'ı ile Feraizcizade'nin *Kırk Yalan Köse* ve *Yalan Tükendi*'si de bu bağlamda benzer özellikler taşımaktadır.

Don Juan, Done Elvire'i evlenme vaadiyle kandırır ve daha sonra da ondan kaçır. Gittiği memlekette de Charlotte ve Mathurine'e evlenmek için söz verir. Eserin ilk bölümünde Don Juan'ın ahlaki zayıflığı bu durum ile okura sezdirilir:

“DONE ELVIRE: Lütfedip de Don Juan hazretleri, hatırlayacaklar mı acaba benim kim olduğumu? Ümit bağlamalıyım mı zahmet edip de başını benden yana çevireceğine?

DON JUAN: İtiraf edeyim ki pek şaşırdım hanımefendi, ne yalan söyleyeyim beklemiyordum sizi buralarda görmeyi.

DONE ELVIRE: Orası aşık, görüyorum beni beklemiyordunuz ve hayretlere düştünüz, orası da malum fakat ben başka türlü hayretlere düşersiniz diye ummuştum; şimdi öyle bir haldesiniz ki gözlerimin önünde, inandım çaresiz şu ana dek inanmak istemediklerime. Meğer ne safmışım, ne zavallıymış yüreğim, onca alameti varken ihanetin böylesinin, ben bütün kuşkularımı görmezden gelmişim. Saf yürekliliğin, yok, yok, hayır, kabul etmem gerek, aptallığın böylesine kapılıp da aldatmışım kendimi, kendi gözlerimi, kendi aklımı hep yalancı çıkarmışım. Sevgime kanıp bahaneler uydurmuşum ne zamandır sevgiden yoksun halinize; yüzlerce gerekçe icat etmişim apar topar gidişinize, sırf aklımın ithamları karşısında masum olduğunuzu kanıtlayasınız diye. Oysa her yeni doğan günle yeni şüpheler uyanıyordu içimde ama ben reddediyordum her defasında suçlu olduğunuzu haykıran sesi duymayı ve bin bir gülünç hayale kulak veriyordum, hem de keyifle, yüreğimde sizi masumiyetle bezeyen hallere. Fakat nihayet az evvelki karşılamamız ne şüphe bıraktı içimde, ne tereddüt; bir bakışınızla öğrendim bilmek istediklerimi, hem de fazlasını. Lakin bir de sizin ağzınızdan duymak isterim çekip gidişinizin gerekçesini. Söz sizindir Don Juan, duyalım nedendir gidişiniz ve lütfen haklı çıkarsın sizi söyledikleriniz” (Molière, 2011: 14-15).

Feraizcizade'nin *Kırk Yalan Köse* ve *Yalan Tükendi* adlı eserlerinde de Mahir, Zekiye'yi uzun süre evlenme vaadiyle kandırır ve ondan gayri meşru iki de çocuğu olur. Bu iki eser, temelde dolandırıcılık konusunu ele almaları bakımından *Tartuffe* ile benzerlik gösterebilir de kişileri felakete sürükleyen durumların verilisinde kadınlara karşı olan zaafları motif olarak kullanılmıştır ve Mahir de Don Juan gibi ahlaki zaaflarıyla ön plandadır:

“MAHİR: Ay ne oldu? Ne ağlıyorsun, yine bir şey mi var?

ZEKİYE: Ah! Kan iyilik kurusu, ettiklerini bilmiyor musun? Sabah dediğin yedi ay oldu; sabrım tükendi artık efendi, çehre-i ümit sarardı soldu. Ama anladım; düzce siz beni sayınsamayıp aldatmışsınız. Sevdim diyerek oyun ederek, adeta künededen atmışsınız. Bir kere bu yolda muamele, dövmek değil, öldürmekten beter olur.

MAHİR: Ah telaş etme aman, bakalım...

ZEKİYE: Öyle değil mi?

MAHİR: Sus artık yetişir canım, işte şey, of aman beni şaşırtıyorsun, dedim ya sana, düğünümüzün vakti geliyor; azıcık daha sabır elverir.

ZEKİYE: Yedi aydır, ha oluyor, ha geliyor diye, aldatırsın, olup bitecek ne var? Kıyamete kadar sürececek mi bu?

MAHİR: Sabırsızlığı bırak diyorum, böyle giderse pek fena olur. Bana göre, inkardan metin kal'a olamaz. Sonra sen kendin rezil olursun. Anası beni sevmez de onun için bunu çıkarttı derim. Hele baban oldum olası üstüne kükrer.

ZEKİYE: Evet ben de düşündüm., açıklanırsa, pek rezalet olur, gürültü çıkar. Ben de nara yarıyorum.

MAHİR: Öyle ya, hiç şüphesiz, ben babanı elbet kandırırım. Sonra sizi hep utandırırım; türlü davaya kalkışırım da, canınızdan usanırsınız. Ama elmasım sabredilirse, yoluyla hepsi olur" (Feraizcizade, 1886a : 15-16).

Her iki eserde de dolantılar, kadınların evlilik vaadiyle kandırılması üzerine kurgulanırken yine bu motifin ele alınış biçimi de her iki yazarda farklılık arz etmektedir. Farklı toplumlarda ve farklı dönemlerde yaşamış olsalar da benzer değer yargılarına sahip olan yazarların ifade biçimlerinde özgünlük olduğu söylenebilir.

Yazarların eserlerinde, erkeklerin kadınları kandırmasının yanında kadınların erkekleri kandırması konusuna da yer verilmiştir. Bu durum, Molière'in eserlerinde sıklıkla işlenmiştir. Yazarın özellikle *İnsandan Kaçan*, *Kadınlar Mektebi*, *Kocalar Mektebi* ve *George Dandin* eserlerinde kadınların erkekleri kandırması konusu açık bir şekilde gözlemlenir. *İnsandan Kaçan*'da Alceste, sevdiği kadın olan Celimene tarafından sürekli aldatılır. *Kadınlar Mektebi*'nde Arnolphe'un bebekliğinden itibaren evlenmek için büyüttüğü ve hiç kimseyle görüştürmediği Agnes'in âşık olduğu başka bir adamla kaçmasını konu alınır. *Kocalar Mektebi*'nde de babalarının ölmek üzere iken, büyüyünce evlenmek üzere iki erkek kardeşe emanet ettiği iki genç kızdan özgür bırakılanı bu kişiyle evlenirken, baskı altında tutulan kız başka birine kaçır.

Feraizcizade'nin ise sadece *İlk Göz Ağrısı*'nda çöpçatanlığı meslek edinen Âkile Dudu çevresinde toplanan kadınların kocalarına ders vermek için çevirdikleri dolaplar anlatılmaktadır. *İlk Göz Ağrısı*, eşinden boşanarak genç bir kızla evlenmek için Âkile'ye giden Zaik'in eşi Zevkiye ve Âkile tarafından kandırılmasını konu alır. Bu eserde daha ziyade evlenecek çiftler arasındaki yaş farkının makul ölçülerde olması gerektiği konusuna değinilir:

"ZEVKİYE: Ah gidi merhametsiz, kız alıyor ha? Kızgın şişelere gelsin, alamadan kara topraklara girsin, koca domuz, ahlaksız herif.

ÂKİLE: Neyse şimdi dırdırı bırak; ben senin efendiye dedim ki, 'Bizim evde kimsesiz bir güzel kızcağız var. Benzersiz bir dilber, iyi olduğunu bildiğimden sana veriyorum; kendisi de razı oldu bu işe. Efendim şimdi giyinip kuşanıp, süslenip buraya gelecek.' Ben de, seni telli pulu bir gelin gibi süsleyecek bir

kadın çağırdım. Seni genç taze bir kız gibi gerdeğe koyacağım. Madem biçare adam çok genç evlenmiş, yeni gelin tadını unutmuş, varsın arzusu içinde kalsın. Sen de ona göre konuşmalarını, hareketlerini ayarla, ondan öcünü almaya bak; haydi göreyim seni, rolünü iyi oyna. Aman kapı çalınıyor, geldi galiba, hazır ol.

ZEVKİYE: Aman ne güzel olacak. Şu benim kudurmuş herif cezasını görecektir; üç çocuğu dururken kız almaya kalkmanın sonu ne oluyor anlasın. Herkes gülecek ona. (Çıkar)” (Feraizcizade, 1886b: 77-78).

Molière ve Feraizcizade’nin eserlerinde evlilik bağlamında benzerlik gösteren bir başka durum da evlenecek çiftler arasındaki yaş farkıdır. Molière de Feraizcizade’de olduğu gibi evlenecek çiftler arasındaki yaş farkının makul ölçülerde olması gerektiğine inanır. Bu durum yine her iki yazarın ortak bakış açısıyla hareket ettiğini gösterir. Molière kendi yaşam öyküsünden gelen etkiye bağlı olarak bu konuya daha çok ağırlık vermiş ve pekçok eserinde bu durumu konu edinmiştir. *Kadınlar Mektebi*’nde Arnolphe, büyüyünce evlenmek üzere evine bir kız çocuğu alır:

“ARNOLPHE
Nice! Ne demek?
CHRYSLTE
Benim hemşirem,
Sinyor Anrik’in rahmetli ehli
Baht-ı siyahı sadnamesi ile
Memleketini terk eder iken
Amerika’ya zevciyle birlik,
O, gider iken kızcağzını
Bir köylü karıya bırakmıştı;
Deniz aşırı sefer etmişti.
Şimdi Sinyor Anrik, evladını
Gezdi, aradı; dört yaşındayken
Siz almışsınız; fakir, muhtaripmiş
Merhametiniz inanmış
Kadını beraber getirmiş-dik
Birazdan görünüz
ARNOLPHE
Şimdi, anladım! (Molière, 1933: 124-125).

Kocalar Mektebi’nde ise babalarının ölmek üzere iken, sahip çıkmaları ve isterlerse de evlenmeleri için farklı mizaçtaki iki yaşlı adama emanet ettiği iki genç kızın durumu benzerlik göstermektedir. Kardeşlerden daha sağduyulu olan ve yaşam tarzını değiştirmeyen Sganerelle, kendisine emanet edilen kızın sevgisini kazanarak onunla evlenmeye muvaffak olurken, genç görünmek uğruna komik kılıklara giren ağabeyi Ariste kendisine emanet edilen kızın hareketlerini kısıtlayarak onun nefretini kazanır ve sonunda da kız, daha genç biriyle evlenir:

“ARISTE: Bana alın yazımın ne hazırladığını bilmem. Ama sana bir gün boynuz taktırmazlarsa, kabahat senin değildir. Çünkü bunu hak etmek için ne gerekiyorsa yapıyorsun.

SGANERELLE: Gülün, gülün!.. Altmışlık bir bunağa ne de yakışıyor bu kahkahalar!.

LÉONOR: Kısmet olur da bir gün evlenirsek, dilediğin akıbete onun uğramayacağına ben söz veriyorum, o bundan emin olsun. Ama sizin karınız olsam, bilin ki vicdanım titremeden her şeyi yapmakta kendimi haklı görürdüm.

LISETTE: Evet, bize güvenenlere karşı bu bir vicdan meselesidir. Fakat sizin gibiler onu hak ederler.

SGANERELLE: Haydi oradan, şom ağızlı terbiyesiz.

ARISTE: Ne kızılıyorsun, kardeşim, bu terbiyesizliği sen istedin. Eh! Şimdilik hoşça kal; hem de huylarını değiştirmeye bak. Unutma ki karısını hapsedmek iyi bir yol değildir. saygılarımı tekrarlarım bayım.

SGANERELLE: Ben tekrarlamam!. Aman ne de birbirine uymuşlar! Ne güzel aile! Adam bunamış; beli bükülmüş, gene kadınlar gibi süslenerek cıvanlık satıyor; kız da onu avcunun içine almış, her nazını çektiyor; uşakları da saygısız mı saygısız. Böyle bir evi düzeltmeye iffetin kendisi gelse gene bir şey yapamaz; yola getireyim derken pusulayı şaşırır. İşin kötüsü, bunlarla konuşa konuşa, Isabelle bizden aldığı namus tohumlarından olacak. Bunu önlemek için onu hemen köye göndereyim de orada bizim lahanalarla hindilere baksın (Molière, 1965: 12-13).

Evlenecek çiftler arasındaki yaş farkının fazla olması konusu *Kadınlar Mektebi* ve *İnatçı Yahut Çöpçatan*’da sert bir şekilde eleştirilerek olumsuzlanırken, *Kocalar Mektebi*’nde farklı bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Feraizcizade bu duruma karşı çıkarken Molière iki eserinde de farklı bir tutum sergileyerek *Kocalar Mektebi*’nde konuya daha ılımlı yaklaşmış ve evlenecek kişilerin birbirlerini sevmeleri durumunda aradaki yaş farkını çok da önemli olmadığını dolaylı olarak okura sezdirmiştir. Yazarın iki eserinde iki farklı tutum sergilemesi yine kendi evliliğinden gelen etkiler ile açıklanabilir. *Kocalar Mektebi*’nde yazar, kendisinin de oldukça genç bir hanımla evli olmasının müdafaasını yapar gibidir.

Feraizcizade Mehmet Şakir’in ve Molière’in eserlerinde temel olarak evlilik ve aile ilişkileri konusuna sıklıkla yer verdikleri görülür. Evlilik çatısı altında baba-çocuk çatışması, evlenecek çiftler arasındaki sosyal statü ve yaş farkları gibi evlenecek çiftlerin karşılaşılabileceği sorunlara yer verilirken; kızların evlilik vaadiyle kandırılmaları, kadınların eşlerine ders vermek amacıyla çeşitli entrikalar kurmalarına yer verilmiştir.

Feraizcizade Mehmet Şakir’in evlilik ve aile ilişkilerini konu alan bazı eserlerinde zaman zaman Molière izlerine rastlansa da yazarın bu

konuyu birebir Molière'den aldığını söylemek çok da doğru olmaz. Bu bakımdan buradaki benzerlikler konudan ziyade motif bağlamında değerlendirilebilir. Çünkü daha önce de değinildiği üzere evlilik konusu geleneksel tiyatromuzun başat konularındandır ve Feraizcizade de bu konuyu yerel unsurlar çerçevesinde değerlendirerek özgün bir ifade tarzıyla ele almıştır.

2.1.1.2. Din ve İnanç

Malzemesi insan olan tiyatro sanatının ilk çağlardaki dinsel ritüellerden esinlenilerek oluşturulduğu göz önünde bulundurulursa, tiyatro sanatının inanç kavramıyla doğduğu düşünülebilir. Özellikle Ortaçağ'da tiyatronun eğitici işlevinden yararlanmak isteyen Batı medeniyeti, tiyatroyu insanların ahlakî alanda eğitilmesinde bir araç olarak kullanmıştır. Ancak tiyatronun doğuş zeminini hazırlayan inanç kavramı bir süre sonra onun gelişip yayılması konusunda engeller teşkil etmiştir. Skolastik dönemde tiyatro, olması gerekenden farklı insan tipleri oluşturmaya başladığı zaman kilisenin yasaklamalarıyla karşılaşmıştır. Bu bakımdan Avrupa'da tiyatro sanatı çeşitli fikir akımlarıyla bir yenileşme hareketinin başladığı 17. yüzyıl sonrasında ilerleme ve gelişme fırsatı bulabilmiştir ve hatta 17. yüzyıl, Avrupa'da ve özellikle Fransa'da tiyatro sanatının en parlak devridir.

Ortaçağda böylesine dogmaları olan batılı tarzdaki tiyatro sanatının o dönemde ülkemize girmesi çok mümkün değildi. Bu bakımdan, batılı tarzdaki tiyatro ülkemize Batı medeniyetlerinin yeni tiyatro anlayışını değiştirip geliştirdikleri 18. yüzyıl itibarıyla girmiştir. Ancak yine de bu dönemde tiyatro türü tam anlamıyla Batının taklidi değildir; yüzyıllardır süregelen geleneksel temaşa sanatımızın batılı tarzdaki ifadesidir:

“Ortaçağ'dan beri temaşa hayatına malik bulunan Avrupa âleminin edebiyat ve sanat hayatımızda en geç tesir etmeye başladığı alan tiyatrodur. Bunun sebepleri is muhtelifdir. Başlıca sebeplerden biri, tiyatronun bilhassa Ortaçağ'da ve daha sonraları XVII. ve XVIII. asırlarda Avrupa'da haddinden fazla dine bağlı kalmış olmasıdır kanaatindeyim. Gerçekten biliyoruz ki, Hristiyan âleminde tiyatro Ortaçağ'da, mutaassıp halkın önünde İsa'nın ve azizlerin hayatlarını, cenneti ve cehennemi iptidai bir şekilde canlandıran mystère'lerle başlamış ve bir nevi din propagandası yapmaktan başka bir gaye gütmemiştir. XVII. asır Fransız klasiklerinin, yeni Corneille ve Racine gibi üstadların bile bu din propagandacılığından bir türlü ayrılamadıklarını, yazdıkları trajedilerden bazıları teyid etmektedir. Hatta XVIII. asırda Voltaire gibi geniş düşünüşlü ve dinsiz bir

filozofun bile *Mahomet* adlı bir trajedi yazarak Müslümanlığı tenkit edeyim derken, düşmanı olduğu Hristiyanlığı farkında olmadan müdafaa etmek suretiyle tezada düştüğünü görüyoruz. Şu halde, dinin bir nevi aleti olan garp tiyatrosunun Tanzimat'tan evvel temaşa hayatımıza nüfuz etmesine imkan yoktu. Zira tiyatromuzun tarihçesi bize onun Tanzimat'tan sonra bile ne gibi taassup ve istibdat engelleriyle karşılaştığını, zaman zaman nasıl inkıtaa uğradığını göstermektedir" (Perin, 1946: 82-83).

17. yüzyıl Fransa'sında tiyatro sanatçılığı meslek olarak kabul edilmiyordu ve tiyatro sanatıyla ilgilenenler toplum içerisinde itibar görmüyordu. Babasının teşvik ettiği avukatlık mesleğini yapamayacağını anlayan Molière, soyluluğun getirdiği itibarı kaybetmeyi göze alarak tiyatro alanında çalışmayı seçti. Bu alanda birçok sıkıntıya katlanmak zorunda kalan yazar, başlarda hor görülüp aşağılandı ve hatta kaleme aldığı eserlerinden dolayı "dinsiz" olarak nitelendirildi:

"XVII. asır, ilk bakışta, dindar ve mutaassıp bir asır gibi görünür. Gerçekten de böyledir, fakat ilahiyatın (théoloie) artık bir ilim şubesi halini aldığı ve dinî belagat ve hitabetin, Bousset gibi büyük papazların yetiştirdiği bu asırda, aynı zamanda, bidayette şuur altı bir tarzda, sonraları ise açıkça bir din aleyhtarlığı başladı; daha doğrusu din meselelerini artık körü körüne kabul etmek istemeyen, onları münakaşa etmeğe cesaret eden kimselerin sayısı arttı. Bunlara *libertin* adı verilmişti. İlk zamanlarda sadece 'serbest fikirli' (*libre penseur*) manasında kullanılan bu tabir, sonraları 'dinsiz', 'imansız' manasını almıştır. Bu cereyanın en kuvvetli olduğu zaman asrın birinci yarısıdır (1600-1660). Asrın ikinci yarısında, Katolik kilisesini himayesine alan Kral XIV. Louis'nin ve saray vaizi Bousset'nin hismından korkan *libertins*lerin sayısı azalmadı ise de, faaliyetleri azaldı. Fakat, La Fontaine ve Molière gibi şairler bu cereyanın tesiri altında kalmışlardır. İşte, Molière'in *Tartuffe* eserinde rastladığımız din düşmanlığı buradadır. Keza, XVII. asırda ansiklopedinin etrafında toplanan mütefekkirlerin din düşmanlığının da menşeyini başka yerde aramağa lüzum yoktur" (Perin, 1944: 101-102).

"Dinsiz" olarak nitelendirilen ve bu yüzden de öldüğünde dinî tören yapılmayan Molière, eserlerinde din konusuna doğrudan ya da dolaylı olarak sıklıkla yer vermiştir. Tiyatronun en başından itibaren üstlendiği ahlaki bakımdan eğitime işlevi aslında Molière'de de devam etmiştir. Ancak Molière, din ve inanç konusunu farklı bir bakış açısıyla ele almıştır ve belki de bu yüzden bu kadar çok eleştirilmiştir. Yazar, o döneme kadar yapıldığı gibi ahlaki bakımdan en iyiyi konu edinerek örnek göstermek yerine, ahlaki bakımdan en kötü olanı ön plana çıkarmıştır. *Tartuffe*, sahte bir dindardır ve insanların dinî duygularını sömürmektedir. Aslında yazar, en kötü olan *Tartuffe*'ün karşısına iyileri de koyarak eserdeki karakterlerini bu konu üzerinde tartıştırmış ve bu yolla da okuru düşündürmeye sevk etmiştir:

(*Tartuffe*, Laurent, Dorine)

TARTUFFE (Dorine’i görünce)
Laurent, o azap gömleğimi çile kırbacımla sarıverin,
Dua edin de Yaradan nurunu sizden esirgemesin.
Beni soran olursa, gidiyorum mahpuslara
Topladığın bağışları onlarla paylaşmaya.
DORINE
Ne gösteriş, ne şarlatanlık!
TARTUFFE
Ne istiyorsunuz?
DORINE
Size şunu söylemek...
TARTUFFE
(Cebinden bir mendil çıkarır)
Aman Tanrım! Rica ederim, şu mendili örtün
DORINE
Neden?
TARTUFFE
Kapatın şu memenizi, görmesin gözüm.
Böylesi şeylerle ruhlar sarsılır,
Bu da günahkar düşünceleri çağırır.
DORINE
Sizin baştan çıkmaya meyliniz var demek.
Hisleriniz bayağı etkiliyor et görmek.
Tabii sizi nasıl bir ateş sardı bilmem;
Ama ben öyle çabucak hararetlenmem.
Anadan doğma çıplak görsem de sizi,
Tüm bedeniniz bile baştan çıkaramaz beni”
(Molière, 2008: 51-52).

Geniş ölçüde Molière etkisinde kalan Feraizcizade Mehmet Şakir’in eserlerini Molière’den ayıran belki de en önemli nokta din konusunun ele alınış biçimindedir. Feraizcizade Mehmet Şakir’in eserlerinde din konusuna doğrudan yer verilmediği; ancak genel olarak değerlendirildiğinde yazarın eserlerindeki tiplerin inançlı kişiler olduğu görülür. Molière’in *Tartuffe*’ü ile Feraizcizade’nin *Kırk Yalan Köse* ve *Yalan Tükendi*’si arasındaki en büyük farklardan birisi de budur. Feraizcizade’de Mahir, sıradan bir dolandırıcıdır, eserlerde onun inanç konusundaki düşünceleri ile ilgili doğrudan bir açıklama yoktur, ancak davranış biçiminin içinde yaşadığı toplumun inanışına ters düştüğü yorumu yapılabilir:

ZEKİYE: Biz Ispartalıyız. Dört beş konak vardır buraya. Babama Hacı Sâfi derlerdi. Rahmetli altın derdinden helak oldu gitti. Biz de perişan olduk. Sergüzeştimiz pek uzun. Şu kadar derim ki, babam kimya biliyor diye eve bir köse herif almıştı. O köse ile tezevvüç ettim. Güya nikâhımız gizlidir. Bu oğlan karnımda iken, o babamı soyup kaçtı.
SALİHA: Şu Bahir’e mi?
ZEKİYE: Evet, o doğunca validem karşı geldiğinden öldüremedim. Eyvahlar olsun bu haller şehre yayıldı. Herkes masuma bakarız demeye başladılar. Derd ile anam ölünce, köse gizliden hanemize gelip dedi ki; halktaki su’i zannı

duydum da geldim. Çocukların başları yanmasın işte izinname... Vekil, şahit, imam, hepsi de ber hayattır. Nikâhlı haremim olduğun yarın meydana çıkar. Ah! Eh bir dolandırıcı isem de namus düşmanı olmadığımı herkes anlar. Sen de baba intikamından geçersen, hiç kimse ses çıkaramaz. El âlem gibi geçinilir gider. Bu teklife gönlüm razı oldu. Namusum temizlenecek diye memnun, mesrur oldum. Ertesi gün dolandırdığı adamlardan Aşkî Baba namında bir budala, davaya kalktığını duyunca, kaçtı. Artık nereye gittiğini bilen gören olmadı. Bu defa da Zevkiye'ye yüklü kalmışım; kızcağız dünyaya geldi. Eh o da alınının kara yazısıyla geldi. On altı sene dul kaldım. Bu çocukların derdiyle ömrüm kutâh oldu. Zira masumlar koca şehre sığmadılar. Herkes, çarşı pazar, onlara, babasız aşağı babasız yukarı, diyerek âzar eder idi” (Feraizcizade, 1886c: 25-26).

Feraizcizade Mehmet Şakir'in inanç ile ilgili bir başka eseri de *Evhâmî*'dir. Yazarın bu eserinde de inanç konusuna doğrudan yer verilmemiştir. Bu eserde hastalık konusu, batıl inançlar ile bağlantılı olarak aktarılmıştır. Feraizcizade Mehmet Şakir, inanç konusuna dolaylı olarak ve Molière'de olduğu gibi farklı bir bakış açısıyla yer vermiş ve olması gerekenin övülmesi yerine olmaması gerekenin yerilmesi yoluna gitmiştir. Molière inananın karşısına inançsızı koyarken; Feraizcizade batıl inançlıyı koymuştur. İfade tarzlarındaki bu farklılık iki yazarın da içinde bulundukları toplum yapılarıyla bağlantılı olarak değerlendirilebilir. Feraizcizade, o dönemlerde toplumda ön planda olan batıl inançları eserinde konu almıştır. Eserde “Usturlap” adını verdiği bir aletten kendisiyle ilgili bilgiler aldığını söyleyen Leknâhûrî, saflığından faydalandığı Evhâmî'nin dinî duygularını suiistimal ederek onun mal varlığını ele geçirme niyetindedir:

“LEKNAHURÎ: - Usturlap bugün o kadar açık ve müjdeli göründü ki o kadar olur... Bugüne kadar hiç böylesi görünmemişti... Zât-ı âlinize büyük sevgileri var... Hatta, bu müjdeyi görünce, sevincimde, izin bile istemeden huzurunuz giriverdim...

EVHÂMÎ: - Estağfurullah efendim!... Öyle resmîlikler size göre değil... Siz bana hayat veriyorsunuz. Siz olmasanız böyle derin kıyasları kimden öğrenirim?... Sonra yanlış bir halt ederim de birden bir inme gelir... - Ey, ne buyuruyor bakalım?

LEKNAHURÎ: - Buyuruyorlar ki: ‘Eğer her ayın başında re harfî birbiri ardınca gelirse, gezmekte fayda, oturmakta zarar vardır.

EVHÂMÎ: Eil!... ‘Re’ler nasıl gelmişler ki?... Haa?

LEKNAHURÎ: - Efendim bulunduğumuz ay ecep değil mi?

EVHÂMÎ: - Evet!”

LEKNAHURÎ: - ‘Re’ nin biri bunda... Bir de zât-ı âlinizin adı Rıfkı değil mi?... Bir ‘re’ de onda... İşte birleşme bu... Şimdi, iki harf ir araya geldiğine göre, size iki ay gezme görünüyor. Çiftliğe gitmekten başka çare yok...

EVHÂMÎ: Amma yaptınız haa!

LEKNAHURÎ: - Eh iki hafta, yahut iki gün, hatta iki saat ile de buyruk yerine getirilebilir. İki gün olursa ortalamadır...

EVHÂMÎ: - Aman efendim! Bendeniz usturlap hazretlerinin kölesiyim... itikatsızlık aklıma bile gelmez... Lâkin bazı kimseler, hâşa sümme hâşa, ona inanmıyorlar... Bu mübarek zâtı bana gösterseniz...

LEKNAHURÎ: - (Elini alnına kor, uzun uzun düşünür) Efendim... Düşünce deryasında daldım... Dalışımın sebebi... Onu size göstermeye ruhsat var mı, yok mu?... Bunu anlamak...
EVHÂMÎ: - Ee? Var mı imiş?
LEKNAHURÎ: - Ne yazık ki yok... Ben göstermek istesem bile o size görünmez... Su gibi erirsiniz...” (Feraizcizade, 1885a: 40-41).

Feraizcizade’nin *Evhâmî*’si ile Ahmet Mithat Efendi’nin *Açıkbaş* (1875) adlı piyesi de konu bakımından benzerlik gösterir. *Açıkbaş*’ta da batıl inançlar söz konusudur. Bu eserde, Açıkbaş Hoca adındaki bir dolandırıcının insanların dinî duygularını istismar ederek onları kandırdıkları görülür. Metinler arası bağlamda değerlendirildiğinde iki eserde de “bilici” konumundaki sahte hocanın Açıkbaş olarak adlandırıldığı görülür. Feraizcizade’nin *Evhâmî*’yi (1886), *Açıkbaş* tan daha sonra kaleme aldığı düşünülürse, *Evhâmî*’de batılı unsur olarak *Tartuffe*; yerli unsur olarak da *Açıkbaş* etkisinden söz etmek mümkün olabilmektedir.

Aynı dönemde kaleme alınmış bu iki eserdeki konu ve motif benzerlikleriyle, aslında o dönemin toplumsal yapısı hakkında da fikir sahibi olabilmekteyiz. Olayların akışından, tıp alanında çok fazla ilerlemenin olmadığı bu dönemde insanların hastalıklarına çare bulmak amacıyla gittikleri sahtekârların tuzağına düştükleri kanaatine varıyoruz:

“Kendi beden yapısı ve ruh yapısı hakkında çok az bilgiye sahip bir toplumun fertlerinin, hayatın zorlukları, çaresizlikler ve hastalıklar önünde kutsal ve olağanüstü saydığı kuvvetlerden yardım beklemesi normal bir davranıştır. Zaten geçen yüzyıldaki mistik dünya görüşünün sebebi de, tabiat ve toplum olaylarının hangi kural ve kanunlara göre doğup geliştiklerini ve sonra yok oluşlarının hiç bilinmemesi veya küçük bir aydın kitlesi tarafından pek az bilinmesidir” (Akı, 1974: 134).

Feraizcizade Mehmet Şakir’in *Evhâmî*’si incelendiğinde, bu dönem insanının inanış ve düşünce tarzının bu yolda olduğu görülür. Kendi vücut yapısı hakkında çok fazla bilgi sahibi olamayan Evhâmi, tıbbi bilgiler konusunda donanımlı olmadığını da kendi ağzıyla ifade etmektedir. Bu bakımdan herhangi bir konu hakkında bilgi sahibi olmayan herkes, biliyormuş gibi görünenlere kolaylıkla inanabilir:

“LEKNAHURÎ: Vücudunuzda âzanız: kollarınız, bacaklarınız, içinde aletler, karnınız, etleriniz arasındaki adaleler, parmak, tırnak, burun, kulak bunların

hepsi ayrı ayrı “Ben buradayım” diye, her dakika dürtüp duruyor mu? Acaba canınız nerededir?

EVHÂMÎ: Bilmem ki... Ben tıb denen şeyi o kadar bilemem a canım!.. Bunlar ince meseleler.

LEKNÂÛRÎ: Evet, bilemezsiniz. Elbette bilemezsiniz. Vücut sağlıklı iken bunların hiçbiri hissolunmaz. Hepsi de yok sanılır. Ama birine bir hastalık gelse, mesela, koltuğunun altında bir keçimemesi çıksa...

EVHÂMÎ: Allah esirgesin! Tanrı göstermesin!.. Ne azaplı şeydir...

LEKNÂHÛRÎ: Canım, “Mesela” dedik, hemen oluvermedi ya !...

EVHÂMÎ: Peki, mesela ama ağzınızı hayra açınız. Dağlara taşlara!.. üstümüzden irak!.. Üf!... (Feraizcizade, 1885a: 13-14).

Feraizcizade’nin *Evhâmî*’si ile Molière’in *Hastalık Hastası* temelde hastalık konusunu ele almaları bakımından benzer özellikler taşımaktadır. Ancak *Evhâmî*’de hastalık konusu daha çok batıl inançlar çerçevesinde şekillenirken; *Hastalık Hastası*’nda temel konu hastalıktır ve inanç konusuna hiç yer verilmemiştir. *Evhâmî*’deki sahte dindarın yerine burada yine sahtekârlık yapan Doktor Mösyö Purgon ve eczacı Mösyö Bonnefoi vardır; ancak bu kişilerin inançları konusunda bilgi verilmemiştir. Nasıl Rıfkı Efendi Leknâhûrî’nin sözünden çıkmayıp onun her dediğini yapıyorsa burada da Argan, doktoru ve eczacısı olan Mösyö Purgon ve Mösyö Bonnefoi’nin sözünden çıkmamaktadır:

“BERALDE: Vallahi sen delisin ağabey! Bana dünyayı bağışlayacaklarını bilesem, seni bu halde görmek istemezdim. Allah aşkına biraz toparlan; kendine gel; o kadar vehme kapılma!

ARGAN: Görmedin mi, a birader, herif beni ne acayip hastalıklarla tehdit etti.

BERALDE: Aman canım sen de ne saf adamsın!

ARGAN: Ne diyorsun? Herif üç dört gün geçmeden artık tedavi edilemez bir hale geleceğimi söylüyor.

BERALDE: Onun söylemesinden ne çıkar! Gaipten ses mi geldi? Hem senin şu sözlerine bakıyorum da sanki hayatın herifin elindeymiş de istediği gibi uzatıp kısaltabilirmiş zannedeceğim geliyor! Aklını başına topla; ömrün ne kadarsa o kadar yaşarsın! Mösyö Purgon’un ne ilaçları seni yaşatabilir, ne öfkesi öldürür. Bu vakadan olsun artık ibret al da şu hekimlerden yakını sıyırmaya bak; ama eğer alının yazısı öyle de ömrün oldukça bu heriflerle uğraşıp duracaksan, dünyada hekim bir tane değil ya, bir başkasını bulur, belki de hayatını bunun elinde olduğu kadar tehlikede bırakmamış olursun.

ARGAN: Aman ne diyorsun birader? Bu herif benim mizacımı, beni nasıl tedavi etmek lazım olduğunu biliyordu.

BERALDE: Vallahi senin körü körüne saplanıp kaldığın bir takım fikirler var: sen her şeyi bir acayip görüyorsun” (Molière: 1943: 96-97).

Molière’in inanç konusunu doğrudan ele aldığı eserlerinden birisi de *Don Juan*’dır. Don Juan karakteri, ahlaki değerlerin yitirilişiyle birlikte inancın tükendiği andan itibaren insanın adım adım felakete sürüklenişini gözler önüne sermektedir.

Üstelik bu felaketi karakterin kendisi hazırlamaktadır. Eserde Don Elvire, Charlotte, Mathurine isimli kızları evlenme vaadiyle kandıran Don Juan'ın Tanrı'ya inanmayışı konu edilmektedir. Tanrı'nın varlığına dair gösterdiği mucizelerin hiçbirine inanmayan Don Juan, en sonunda Tanrı tarafından cezalandırılır. Eserde komiği sağlayan ana unsurlar özellikle Don Juan ve uşağı Sganarelle'nin içine düştükleri durumlar üzerinden verilmiştir. Komedi türünde yazılmış olan eserde trajik unsurlar da yer almaktadır ve hatta eser, aşırılığa kaçan insanın felaketiyle sonuçlanması bakımından trajik unsurların yoğun olarak hissedilmesine yol açmaktadır:

“SGANARELLE

(Örtülü bir kadın kılığındaki hayaleti fark ederek) Aman ki aman! Efendim, Tanrının size bir diyeceği, vereceği bir haberi var korkarım.

DON JUAN

Vereceği haber varsa, kuvvetli konuşsun biraz, duyamıyorum ben bir şey.

HAYALET

Don Juan, Tanrı bundan böyle, merhametini senden esirgeyecektir; ya şimdi tövbe edersen, yoksa mahvolduğunun resmidir.

SGANARELLE

Hah duydunuz mu şimdi efendim?

DON JUAN

Bu sözleri savurmaya cüret eden kim? Tanıyor gibiyim bu sesi.

SGANARELLE

Ah efendim ah! Hayalettir bu, yürüyüşünden tanırım ben

DON JUAN

İster hayalet olsun, ister öcü, ister iblis, gözümle görmek istiyorum neyin nesiymiş

(Hayalet şekil değiştirir ve Zaman'ın kisvesine bürünür)

SGANARELLE

Ey Tanrım! Gördünüz mü efendim, nasıl girdi şekilden şekle?

DON JUAN

Girerse girsin, hiçbir şeyin kuvveti yetmez beni dehşete düşürmeye; bir de şu kılıcımla deneyelim bakalım, görelim gerçek miymiş, yoksa bir hayalet mi sahiden?

(Don Juan tam vuracakken Hayalet ortadan kaybolur.)

SGANARELLE

Ah efendim ah! Daha ne kanıt beklersiniz, tövbe edin geç olmadan.

DON JUAN

Hayır, bin kere hayır, varsın gelsin başıma ne gelecekse, tövbe ettirecek güç yok bana şu dünyada. Düş peşime, gidiyoruz” (Molière, 2011: 75-76).

Don Juan adlı karakter kendisini içinde bulunduğu esriklik haline o kadar çok kaptırmıştır ki, babasının ve uşağı Sganarelle'nin uyarılarını dikkate almaz. Tövbe etmemekte direnir. Don Juan öyle kendinden geçmiştir ki, Tanrının uyarılarını, kendisine inanması için gösterdiği mucizeleri bile göz önünde bulundurmaz. Sonunda da Tanrı'nın gazabından kurtulamaz ve feci şekilde cezalandırılır:

“HEYKEL

Durun Don Juan. Dünden sözünüz vardır bana yemeğe geleceğinize dair.

DON JUAN

Doğrudur. Siz yolu gösterin.

HEYKEL

Verin elinizi.

DON JUAN

Buyurun.

HEYKEL

Don Juan, boyuna günah işlemenin sonu, ölümlerin en beteridir; Tanrı'nın lütfuna sırt çeviren, gazabına doğru ilerliyor demektir.

DON JUAN

Ah Tanrım, ne oluyor bana böyle? Görünmez bir ateş düştü içime, nasıl yanıyorum, ah dayanacak gücüm kalmadı, kızgın bir kora döndü vücudum! Ah!

(Büyük bir gürültü ve patırtıyla, Don Juan'ın üzerine yıldırım düşer. Yer yarılr ve Don Juan'ı içine alır; düştüğü yarıktan yukarı dumanlar yükselir.)

SGANARELLE

Ah maaşım, ah paracıklarım! Alın işte öldü giti, herkes memnundur şimdi. Sırt çevirdiği Tanrı, çiğnediği yasalar, baştan çıkardığı kızlar, şerefiyle oynadığı aileler, leke çaldığı analar babalar, çektirdiği kadınlar, kudurttuğu kocalar, herkes memnun olsun, herkes! Herkes sevin sin, bir ben kalayım böyle bedbaht! Ah maaşım, ah maaşım, ah paracıklarım! (Molière, 2011:76-77).

Molière'in inanç konusunu farklı bir açıdan ele aldığı eseri *İnsandan Kaçan*'dır. *Tartuffe* ve *Don Juan*'da genellikle inancı zayıf ya da inançsız karakterleri işleyen Molière, *İnsandan Kaçan*'da bu karakterlerin tam zıddı özellikleri taşıyan ahlaklı ve erdemli bir kahraman olan Alceste'i konu alır. Ancak burada da erdemli kişiliğiyle ön planda olan Alceste'in karşısına yine tam zıddı özellikleri taşıyan Celiméne'i koyar. Eser, baştan sona ahlaki özellikler bakımından birbirinin tamamen zıddı olan bu iki karakterin çatışması üzerine kurgulanmıştır. Diğer taraftan Alceste'in erdemli kişiliği, tüm değer yargılarının yitirildiği bir toplum ile de taban tabana zıttır. Bu topluma ayak uyduramayan Alceste önce topluma, sonra da kendisine yabancılaşmıştır:

“ALCESTE:

Hey Allah, daha iyi ya!

Benim istediğim de bu. Çok seviniyorum bu yüzden, bu iyi bir belirti;

Tüm insanlar öyle tiksindiriyor ki beni,

Üzülürüm doğrusu beni uslu sayarlarsa.

PHILINTE

İstediginiz, inşaların ağır belalara uğraması.

ALCESTE

Öyle, hıncım var onlara, korkunç.

PHILINTE

Hiç ayırım yapmadan, o zavallı insanların hepsi

Demek bu düşmanlığa uğrayacak?

Yaşadığımız yüzyılda, daha iyi değil mi...

ALCESTE

Değil; hıncım herkese, tiksiniyorum tüm insanlardan,

Kimileri kötü, zararlı olduklarından,

Kimileri kötülere hoş göründüklerinden,

İçlerinde de, mert insanların kötülüklerinden
Duydukları o güçlü nefretin eksikliğinden.
Bu hoş görünmenin aşırı yersizliği
Kendisiyle devam olan vicdansızla belli;
Maskesinin altında açık kahpeliği;
Her yanda biliniyor ne kumaş olduğu;
O göz süzmeleri, o sesinin baygınlığı
Bu yakadan olmayanları kandırır ancak.
Herkes biliyor, düztabanın foyası çıkacak
Pis işlere girip yükseldiğini,
O yüzden yıldızının parlamadığını;
Değer kırılır bundan, erdem utanır ondan
Her yerde yüz kızartıcı adlar onun,
Kimse bakmaz onun alçalmış onuruna;
Utanmaz yüz, rezil, lanetli deyin adına,
Herkes de böyle der, kimse tersini söylemez.
Ama maymun sırtması hoş karşılanır her yanda
Karşılanır, gülerler suratına, sızar her yere;
Hele açık bir yer varsa ortada,
En değerlisi değil, odur orada.
Allah kahretsin! Öldürücü yaralar bunlar,
Kötülüklerle çanak tutulduğunu görmek.
Kimi zaman içime öyle şeyler doğuyor ki birden,
İnsanlardan kaçıp çöle düşmek istiyorum ben” (Molière, 2008; 9-10).

Don Juan’da olduğu gibi bu eserde de trajik unsurlar çok fazla yer almaktadır. Aslında burada bir insanın çaresizliği söz konusudur. Daha önce de değinildiği gibi bu eser ile yazarın yaşamı arasında da benzer noktalar olduğu söylenebilir. İçinde yaşadığı topluma yabancılaşan Molière’in *Alceste* karakterinde hayat bulduğu düşünülebilir. Eserde asıl anlatılmak istenen, komedi unsurlarıyla bezenen *Alceste* karakterinin içine düştüğü bunalım halinin trajik örüntüsüdür.

Molière’in inanç konusunu işlediği eserleri göz önünde bulundurulduğunda inanmayan ya da dini kötüye kullanan kişilerin sonunda bir şekilde cezalandırıldığı dikkati çeker. Özellikle *Don Juan*’da Tanrı’nın varlığına dair göstermiş olduğu mucizelere bile inanmayan *Don Juan*’ın sonunda yine ilahi güç tarafından cezalandırıldığını görürüz. Ayrıca *Tartuffe*’de da yine “yobaz” olarak nitelendirilen sahte dindar cezasını bulur. *Alceste* ise erdemli kişiliğiyle *Tartuffe* ve *Don Juan* tiplerinin tam tersi özellikleri taşımaktadır. Molière’in eserlerine böyle sonuçlar seçmesinde, bağlı olduğu kraliyetin ve öğretilerini benimsediği klasik dönemin eğitici işlevine yönelik hareket etme gerekliliğinin mi yoksa genel kanaatin aksine, aslında inanan birisi olmasının mı sebep olduğu tartışılabilir.

Her iki yazar da eğitici olma işlevini ön planda tuttıkları eserlerinde farklı biçimlerde de olsa din ve inanç konularına değinmişlerdir. Molière, eserlerinde inanç konusunu kimi zaman sahte dindarlar, şarlatalar kimi zaman da erdemli kişiler üzerinden doğrudan ele alırken; Feraizcizade Mehmet Şakir bu konuya dolaylı olarak değinmiştir. Don Juan, Tartuffe ve Alceste inançları konusunda birebir kendi ağızlarından yorumlar yaparken Köse Mahir'in davranışları, inancı konusunda fikir sahibi olmamızı sağlar. Feraizcizade'nin Evhâmî'si ise bu konuyu tamamen farklı bir yaklaşımla değerlendirir; Rıfkı Efendi (Evhâmî) o dönemde toplumda sıklıkla karşılaşılan batıl inançlara körü körüne bağlıdır. Eserlerinde doğrudan ya da dolaylı olarak din ve inanç konusunu ele alan her iki yazar bu konuyu farklı bakış açılarıyla değerlendirerek farklı biçimlerde ifade etmişlerdir.

2.1.1.3. Dolandırıcılık

17. yüzyılda Fransız tiyatro yazarları, 19. yüzyılda da Türk tiyatro yazarları tiyatronun eğitici işlevinden yararlanarak topluma yön vermeyi amaçlamışlardır ve bu bakımdan didaktik unsurlar barındıran eserleri araç olarak kullanmışlardır. Her iki toplumda da ahlaka aykırı bir davranış olarak nitelendirilen dolandırıcılık konusu yazarların eserlerinde karşımıza çıkıyor.

Molière, *Don Juan*, *George Dandin*, *Kadınlar Mektebi*, *Kocalar Mektebi*, *Küskü*, *Âşıklar*, *İnsandan Kaçan* gibi birçok eserinde dolandırıcılık motifini işlemiştir. Ancak yazarın dolandırıcılığı doğrudan konu olarak aldığı eseri *Tartuffe* 'tür:

“Polis (Orgon’a)
(...)”

Ele verdi kendini sizi suçlamaya geldiğinde,
Yüce adaletin tecelli etmesiyle;
Kral öğrendi ünlü bir düzenbaz olduğunu,
Başka bir isim altında iş tuttuğunu.
Anlatmak uzun sürer yaptığı karanlık işleri,
Ciltleri doldurur yazılsa hikâyesi.
Velhasıl uyandırdı kralın nefretini

Bu adamın size karşı nankörlüğü ve hainliği (Molière,
2012:101).

Feraizcizade Mehmet Şakir'in *Kırk Yalan Köse* ve *Yalan Tükendi* adlı eserlerinde de sahtekârlık konusuna doğrudan yer verilmiştir ve bu eserlerde koyu bir *Tartuffe* etkisi vardır. Töre komedisine girecek birçok unsur barındıran bu üç piyes,

pek çok psikolojik öğeyi de bünyesinde barındırır. (Akı, 1989: 86) Ancak aynı konuyu ele alan bu iki karakter komedisi birbirinin aynısı değildir. Feraizcizade'nin eserleri birçok yerli malzemeye çerçevelenmiştir ve aynı zamanda dolantıların kurulması bakımından da *Tartuffe*'den ayrılır. *Tartuffe*'de dolandırma işi, Orgon'un dinî duygularının istismarı ile gerçekleştirilir:

“ORGON
Aman Tanrım, inanılır şey mi bu işittiklerim?
TARTUFFE
Evet, ben fena bir adamım, bir suçluyum, kardeşim.
Kalbi fesat dolu, bahtsız bir günahkarım,
Eşi görülmemiş bir cinayetkârım.
Leke dolu hayatımın her anı,
Ömrü bir suç ve çirkef yığını.
Ve görüyorum ki Tanrı cezalandırmak için beni,
Bunu vesile kılıp aşağılatmak istiyor nefsimi.
İtham etsinler beni en ağır suçla,
Kapılmayacağım kendimi müdafaa etme gururuna.
İnanın size söylenenlere, bileyin öfkenizi,
Ve bir suçlu gibi evinizden kovun beni.
Bilmezdin bunca utanç düşüğünü payıma;
Ben daha fazlasına layığım aslında.
ORGON (Oğluna)
Ah, hain! Böyle bir yalanla,
Onun safiyetini lekeliyorsun ha?
DAMIS
Ne? Uysal görünen bu ikiyüzlü adam,
Size bunun tam tersini söyletecek...
ORGON
Sus, mel'un! (Molière, 2012: 61).

Kırk Yalan Köse ve *Yalan Tükendi*'de ise eserin yazıldığı dönemde ön planda olan define bularak zengin olma hayallerinin araç olduğu bir dolandırma işlemi vardır. Mahir, bir definenin yerini bildiğini ve bu defineyi arayıp bulmak için de paranın gerekli olduğunu söyleyerek Hacı Safi ve Aşkî Baba'dan para alır. Onlar da daha çok para kazanmak ümidiyle ellerinde avuçlarında ne varsa satarak güvendikleri Mahir'e verirler. Hatta Hacı Sâfi, parasını Mahir'e vermek üzere evindeki antika halıyı bile gözünü kırpmadan satar:

“SÂFİ: Param kalmadı; bağa diye çarşı pazarı dolaştım. Bogos Ahbar elime geçmedi, herif görünmüyor. Ya yere battı, ya ki top attı. Dükkân kapalı; kendisi mefkud, ev bedeline mahsuben yine sekiz on altın alacaktım. Becerilemedi. Ay ne yapmalı! Öyle ya kaldırıp halıyı satmalı. Mal denilen şey böyle gün için. Zarar, kâr aranılmaz. O bir şey değil. Altınlar gelince, on tanesini alırım. Şimdilik şu zatın gönlü olsun.
(Zekiye sırtında halı ile)
Ha kızım, getir satalım onu. Eskidi artık. Hayrı kalmadı. Gelecek kışa yenilerinin revnaklısını alırız.
SİDKİYE: O ne, Çelebi ne olacak bu!

SÂFÎ: Satıp yeniden dokutacağım.

SIDKÎYE: Deli olmuşsun; ben seni koca pabuca okutacağım. Antikadır o, biliyor musun? Öyle nadir şey satılır mı hiç? Ama anladım, para kalmadı.

SÂFÎ: Hararetlenme, bir soğuk su iç. Satılacak bu mal benim yahu; ne yapar yaparım. Bana karışma. İşini bilir bir adamım ben. Nafile, kandırmaya çalışma. Zevzeklik istemez” (Feraizcizade, 1886a: 22-23).

Kırk Yalan Köse’de ise dolandırıcılık konusunun ifade biçiminde farklılıklar vardır. Feraizcizade’nin dolandırıcılığı konu alan iki eserinde de kültürel özelliklere sıklıkla yer verdiği görülür ki Muslih karakterinin yöresel ağızla konuşturulması iki eser arasındaki en büyük farklılıklardandır:

“MUSLİH: Müjde, müjde, müjde, hincezük geldik. Sizin ağa dün bizim dayının evine ulaştı. Berebir alıp iletivdim. Dabanı patlak yürüyemiyyo. Alatlividim müjde demeye.. O yolda debelenüp duruyo. Hâli pek yufka, hiç yuğun değil. Kendi zebunlaşmış. Arıklığından kapkara kupkuru oluvimiş. Zıfatını saç sakal görsütümüyyo. Öyle görünce yüreğim zartlıya yazdı, ah anam! Sizin ağa bu geliş hiç onat değil. Yaban adamı sandım.

SIDKÎYE: yanında bir köse herif var mı?

Muslih: Ah o Köse, o domuz Köse, bi de ayı.

SIDKÎYE: Demek beraber geliyorlar.

Muslih: Yoh anam! Bunla, sizin ağayı soymuşla.

SIDKÎYE: Köse nerede?

MUSLİH: Hain kaçmış. Ne ünü va ne tünü. Sizin ağanın ağlayışlarını bi gör de bi gör sade. Köpek inciği kimin uluyyu. Onu görünce adamın içi kolay ölüyyo, yüreğim zividi” (Feraizcizade, 1886a: 52).

Molière’in dolandırıcılığı dolaylı olarak işlediği eserlerinden birisi de *Hastalık Hastası*’dır. Doktor olduğunu iddia eden Mösyö Purgon ve eczacı olduğunu iddia eden Mösyö Bonnefoi Argan’ı hasta olduğuna inandırırılar ve onu dolandırarak mal varlığını elinden almayı planlarlar. Feraizcizade’nin *Evhâmî*’sinde de yine sağlık konusu üzerine kugulanan bir dolandırma işlemi vardır. Leknâhûrî, batıl inançlara körü körüne bağlanan Evhâmî’yi dolandırır ve Penbe ile iş birliği yaparak onun mal varlığını ele geçirmeyi amaçlamaktadır.

Her iki yazar da dolandırıcılık ve riyakârlığı ele aldıkları eserlerinde bu vasıftaki kişileri cezalandırarak ahlaki gayeyi ön planda tutmuş ve tiyatronun eğitici işlevinden yararlanmışlardır.

2.1.2. Farklı Konular

Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir’in eserlerinde evlilik, din ve inanç, dolandırıcılık gibi ortak konuların yanı sıra farklı konulara da yer verildiği

gözlenmektedir. Daha önce de değinildiği üzere Fransız komedi yazarı Molière, Feraizcizade Mehmet Şakir'e göre daha kapsamlı bir külliyata sahiptir. Bu bakımdan Molière'in eserleri konu çeşitliliği bakımından daha zengindir. Ancak altı eser veren Feraizcizade Mehmet Şakir'in de eserlerinde, zaman zaman gerek geleneksel kültürden gelen gerekse dönem özelliklerini yansıtan farklı konulara değindiği görülmektedir. Bunun yanı sıra yazarların öz yaşam öykülerinden izler taşıyan bazı eserlerde de ortak konulara değinilmesine karşın ifade biçimlerinde özgünlük olması dolayısıyla yine eserler birbirinden farklı olarak geliştirilmiştir.

Molière'in eserlerindeki hekimlik, burjuvazinin eleştirisi, ahlak çöküntüsü, adatma gibi konular Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerinde bulunmamaktadır. Diğer taraftan, miras, define arayıcılığı gibi konular da Molière'in eserlerinde yer almamaktadır. Şimdi bu farklı konular sırasıyla ele alınacaktır.

2.1.2.1. Hekimlik

Molière eserlerinde farklı meslek gruplarına yer verirken, Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerinde kişilerin meslekleri çok fazla ön plana çıkarılmamıştır. Eserlerindeki tip ve karakterleri daha çok aristokrat kesim içinden seçen Molière'in en çok ön plana çıkardığı kişiler zenginliğiyle tanıdığımız tüccarlardır. Diğer taraftan yazar özellikle *Kibarlık Budalası*'nda felsefe ve müzik hocalığı gibi mesleklere de değinmiş; ancak meslek grupları arasında doktorluğa ayrı bir önem vermiştir. Yazarın pek çok eserinde hekimliği konu edindiği görülmektedir. Feraizcizade Mehmet Şakir'de ise meslek gruplarından özellikle bahsedilmemekle birlikte daha çok esnafılık yapan kişilerin eserlerde konu alındığı görülmektedir. Feraizcizade eserlerinde hekimlik konusunu doğrudan ele almazken, yalnızca *Evhâmî*'de sağlık konusuna değinmiş ancak burada daha çok batıl inançları eleştirmiştir ve kişileri arasında bir hekim yer almaz.

Molière'in ise *Hekim Uçtu*, *Zoraki Tabip*, *Aşk Hekimi*, *Hastalık Hastası*, *Zoraki Tabip* adlı eserleri, isimlerinden de anlaşılacağı üzere, hekimlik konusunun doğrudan ele alındığı eserlerdir. Eserlerinde ele aldığı konuları ironik bir bakış açısıyla değerlendiren Molière, hekimliği konu alan bu eserlerinde özellikle dolandırıcılıklarıyla ön planda olan sahte hekimlerden bahsetmiştir. Yazarın yaşam

öyküsüne baktığımızda, yaşamı boyunca sahte hekimlerle baş ettiğini ve hekimlere hiç güvenmediğini öğreniyoruz. Bu durum yazarın eserlerine de yansımıştır:

“*Zoraki Tabip*, kocasından dayak yiyen bir köylü kadının, onu, hekim diye tanıtmayı ve adamın da dayak zoru ile kendisini hekim diye satması üzerine kurulmuştur. Molière, bütün yaşadığı ve yazdığı zaman içinde hekimlere takıldı durdu. Paris’e daha yerleşmeden, vilayetlerdeki gezginciliği arasında yazdığı piyeslerden çoğu hekimler için birer yergi idi. Paris’e yazdıklarından *Don Cívani*, *Tabib-i Aşk*, *Zoraki Tabip*, *Mösyö Pursonyak* ve son piyesi olan *Meraki*’de hekimler için çok yergili sahneler vardır. Bu hali iki kökten geliyordu: birincisi orta zaman Fransız yergi şiirinin an’anesi ve İtalyan farslarının taklidi; ikincisi de kendi şahsi hastalığı idi. Kendisi hasta idi ve bu hastalığı bir türlü iyi edemeyen karşı sürekli bir hınç duyuyordu, bu hıncın dışarı vuran alametleri, sayılan piyeslerde gözükür” (Molière, 1933: 5).

Molière’in hekimliği doğrudan konu aldığı eserlerinden birisi de *Hastalık Hastası*’dır. Bu eserinde hekimlere karşı çok sert eleştirilerde bulunan ve gerçekten hasta olan Molière, son nefesini verirken de yine hastalık hastası Argan rolündedir. Bu eser de *Kadınlar Mektebi*, *Cimri*, *İnsandan Kaçan*’da olduğu gibi yazarın yaşam öyküsünün izlerini taşımaktadır. Gerçekle kurguyu ustalıkla birleştiren yazar, bir taraftan hekimlere eleştiriler yağdırırken diğer taraftan kendi hastalığıyla alay etmeyi de ihmal etmez. Doktorlar onun hastalığına çözüm bulamazken onun hastalık hastası olarak nitelendirdiği Argan, belki de yazarın kendisinden başkası değildir. Usta oyuncu, kendisini bir türlü iyileştiremeyen ve inanmayan doktorlara belki de en sert eleştirisini ölümüyle sonuçlanan son temsiliyle daha da çarpıcı hale getirmiştir. Bu son temsilde en gerçekçi rolünü oynayan hastalık hastası, sonunda herkesi inandırmayı başarmıştır:

“10 Şubat 1673’te *Hastalık Hastası*’nın ilk temsili verildi. Devrinin sahte hekimlerine eserlerinde takılmaktan hiç geri kalmamıştı. Fakat bu eser, hekimleri tefe koymakta bütün ötekileri gölgede bırakmıştı. Çok hastaydı, kendisini iyi edecek yerde şarlatanlıktan başka bir şey yapmayanlarla alay ediyordu. Onları bu sefer daha yakından tanımıştı. Hastalığına bakmadan başrolü oynamakta ısrar etti. Üçüncü temsilde merasim sahnesinde üstüne fenalık geldi, fakat bozmadı, hayatı pahasına oynamaya devam etti. Bu sahne bittikten sonra kendisini eve götürdüler. Şiddetli bir öksürük nöbeti esnasında göğsünde bir damar koptu ve bir saat geçmeden öldü” (Nayır, 1953: 8).

Molière’in hekimliği konu alan eserleri, içinde yaşadığı dönemin toplum özellikleri ve yazarın yaşam öyküsü de dikkate alınarak incelendiğinde, bu konunun seçiminin ve tekrarının tesadüf olmadığı görülür. Aslında kahkahalarla güldüğümüz bu eserlerin trajik yönü daha ağır

basmaktadır. Molière'in başarısı da buradan gelir; ağlanacak halimize güldürür.

2.1.2.2. Burjuvazinin Eleştirisi

Molière'in içinde yaşadığı ve eserlerini verdiği 17. yüzyıl, Fransa'da burjuvazinin ön planda olduğu bir dönemdir. Krallığın istekleri doğrultusunda eserler oluşturan yazarın böyle bir toplum yapısı içerisinde burjuva sınıfını eserlerinde konu edinmesi olağan bir durumdur. Ancak Molière'in bu konuyu ifade etme biçimi oldukça etkileyicidir. Bilindiği üzere komedi ortalamadan daha aşağıda olan kişileri konu alır. Molière'in asıl başarısı ise komedilerinde ortalamanın üstündeki kişileri ele almasıdır. Yazar bu üst sınıfın eksik ve aksak yönlerini ustalıkla ön plana çıkarırken ironik bir anlatımı benimser. Zaman zaman trajediye de dokunan bu durum, toplum eleştirisinin ustalıkla sunumudur. Yazar bu üst tabakanın eleştirisinde öyle bir başarı yakalar ki tenkit edilenler bile farkında olmadan oturup kendi hallerine gülerler:

“Rönesansla, kadınların toplum içindeki, yerleri de saygınlık kazanmaya başladıktan sonra, yüksek sosyete de davranış ve konuşma biçimleri daha bir inceliğe arındı; ve zamana içerikten yoksun kalıplar yaşayışa egemen oldu. Yerinde ve zamanında olursa, kibarlık gerçekten göz ve gönül okşar, çünkü önemli bir iç gereksinime dile getirilmiştir; ama doğru dürüst karşılığı olmayan aşırı süslü konuşma, abartılmış hareketler adeta yaşam dışı kaldıklarından gülünçleşirler. On yedinci yüzyıl Fransız toplumunda, La Preciosite denilen tam bir kibarlık hastalığı vardır. Dantelli giysilere bürünen, pudralı, perukalı, yüzlerine ben konduran çıtkırıldım erkeklerin, zübbelikte kendilerinden geri kalmayan kur yaptıkları bir acayip toplumdur yüksek sosyete. Hastalık haline gelen bir incelmeliğin, bu gösterişçiliğin etkisi yalnız giyiniş ve davranışta değil, dil üzerinde de görülmektedir. Yalnız Fransa'ya el koyan bir hastalık değildir bu Preciosite; İngiltere'de Euphemism adı altında çıkmıştır ortaya, İtalya'da Marinisme, İspanya'da ise Gongorisme adı altında. Bir şeyi doğrudan doğruya, yalın bir biçimde ile getirmek kabalık, yontlmamışlık sayılıyor, örneğin 'ayaklar' yerine 'sevgili acı çekenler', 'yanaklar' yerine 'iffetin taçları', 'bir bardak su' yerine 'bir iç banyo' demeniz bekleniyor” (Oflozoğlu, 1978: 20-21).

Molière'in burjuvazinin eleştirisini yaptığı eserleri *Gülünç Kibarlar* ve *Kibarlık Budalası*'dır. Yazar, *Gülünç Kibarlar*'da kibarlık hastası iki genç kıza eleştirmiştir. Bu eserde yer alan iki kuzen Turan Oflozoğlu'nun 17. yüzyıldaki “kibar” tarifine birebir uymaktadır ve davranışları, giyinişleri ve konuşmalarıyla bu dönem hastalığına yakalandıklarını açıkça ortaya koyarlar. Bu modanın dışında kalan La Grange ve Du Croisy adlarındaki iki genç bu furyaya kapılan Madelon ve

Cathos’a âşık olurlar. Ancak genç kızlar yeterince kibar bulmadıkları bu beylere yüz vermezler. Bu duruma oldukça içerleyen La Grange ve Du Croisy, uşaklarını kızların beğeneceği şekle büründürerek onlara bir oyun oynarlar. Eserde kibarlığın eleştirisi, bu gençlerin çatışması üzerine kurgulanmıştır:

“LA GRANGE: İtiraf ederim ki, benim, kendi hesabıma fena halde canım sıkıldı. Söyleyin, görülmüş şey midir bu? Burunları havada iki taşra dilberi kendilerini bu derece naza çeksinler, bizim gibi iki erkeğe bu derece hakaretle muamele edilsin? Her nasılsa, zar zor altımıza birer oturacak şey verdirmeye razı olabildiler. Ben ömrümde, böyle onların yaptıkları gibi, bu kadar kulak kulağa fısıldaşmalar, sık sık esnemeler, gözlerini oğuşturmalar, ikide bir ‘saat kaç?’ demeler görmedim. Kendilerine söyleyebildiğimiz şeylere ya ‘Evet’ ya da ‘Hayır’ dan başka cevap verdiler mi? İtiraf etmez misiniz ki, biz dünyanın en bayağı insanları bile olsaydık daha kötü muamele edemezlerdi?

DU CROISY: Zannederseniz sizin bu işe adam akıllı canınız sıkılmış?

LA GREANGE: Elbette sıkıldı ya. Hem o kadar ki, onlardan bu saygısızlığın acısını çıkarıp öcünü almak isterim. Bize ehemmiyet vermemelerinin sebebini anlıyorum. Zarafet modası sade Paris’e değil, bütün taşraya da yayılmış ve bu gülünç kızlar da bu havadan paylarına düşeni haylıca koklamışlar. Hasılı, bir kelimeyle, bir çift zarafet düşkünü olup çıkmışlar. Onlar tarafınan iyi karşılanabilmek için nasıl olmak gerektiğini anlıyorum. Eğer bana uyarsanız, ikimiz birlikte onlara öyle güzel bir oyun oynarız ki, onlar da kendi aptallıklarını anlarlar, insan tanımalarını öğrenirler” (Molière, 1943: 3-4).

Molière’in içinde yaşadığı burjuvazi toplumunu bu kadar açık bir ifadeyle eleştirmesi, bir süre sonra burjuva toplumunu rahatsız etmiştir. Özellikle *Gülünç Kibarlar*, aristokrat kesimin büyük tepkisine sebep olmuştur. Yazar her ne kadar eserine yazdığı önsözde asıl eleştirisini gerçek kibarlara değil, sahte kibarlara yönelttiğini söylese de taşlamalardan kurtulamamıştır. Eser uzun süre acımasızca eleştirilmiş; ancak daha sonraki dönemde bu oyunu en çok seyredenler de yine gülünç kibarlar olmuştur:

“Örneğin *Gülünç Kibarlar*’dan alınan bir kibar, oyunun on beş gün kadar yasaklanmasını sağlamış, ama oyun tekrar başladığında halk öyle bir hücum etmiş ki tiyatroya, gülünçlüklerini daha da büyük bir seyirci kalabalığının görmesini önleyememiştir. Gerçi soylular ve saraylılar arasında yazara içerleyenler de olur; fakat en büyük saraylı, yani kral, oyundan öylesine hoşlanır ki, Molière’in topluluğuna üç bin livre bağışlayarak onu tuttuğunu açıkça belirtir” (Oflozoğlu, 1978: 21).

Molière, *Gülünç Kibarlar*’da böylesine sert bir tepkiyle karşılaştıktan sonra geri adım atmamış ve burjuvazinin gülünç yönlerini açıkça ortaya koyarak toplum eleştirisine devam etmiştir. Yazarın daha sonraki dönemde kaleme aldığı burjuvaziye

konu alan eseri, *Kibarlık Budalası*'dır. Bu eserde de 17. yüzyıl salon kültürüne ayak uydurma çabasında olan Mösyö Jourdain'ın kibar olmaya çalışırken düştüğü gülünç durumlar konu edilmektedir. Mösyö Jourdain'ın kendisine kibarlık öğretilmeleri için tuttuğu hocalar bir taraftan onun parasını sömürürken diğer taraftan da onunla alay ederler:

“TERZİ ÇIRAĞI: Beyzadem.

MÖSYÖ JOURDAIN: Beyzadem! Gördün mü kibarlar gibi giyinmenin faydasını! İstersen burjuvalar gibi giyinmekte devam et! Bak kimse sana beyzadem der mi? (Para vererek.) Alın şunu, bu beyzadem aşkına.

TERZİ ÇIRAĞI: Size minnettarız efendimiz!

MÖSYÖ JOURDAIN: ‘Efendimiz!’ ha! Dur arkadaş, bu ‘Efendimiz’ bir şeye değer. ‘Efendimiz!’ sözü küçük bir laf değil. İşte size ‘Efendimiz’in’ verdiği.

TERZİ ÇIRAĞI: Hepimiz Zatı Fahimanelerinin sağlığına içeceğiz efendim!

MÖSYÖ JOURDAIN: ‘Zatı Fahimaneleri’ O! O! O! Durun gitmeyin. Bana ‘Zatı Fahimaneleri!’ (Yavaş sesle kendi kendine.) Herif işi Zatı Nacibanelerine kadar götürürse kesemin içinde ne varsa hepsini alacak. (Yüksek.) Alın bu da Zatı Fahimaneleri için! (Moliere, 1943: 40).

Eserlerindeki konuları gerçeğe en yakın olarak işleyen Molière’in bütün eserlerinde içinde yaşanılan toplum özelliklerini açıkça gözlemlemek mümkündür. Olması gerekenin karşısına tam tersini koyarak farkındalık yaratmak isteyen yazar komediyi de ironik ifade biçiminde araç olarak kullanır. Mükemmel görünenin kusurlarını ustalıkla açığa çıkararak başarılı bir toplum eleştirisi yapar.

2.1.2.3. Ahlak Çöküntüsü

Molière, eserlerinde genellikle mükemmelliğiyle ön plana çıkan kişileri konu almıştır. Yüklü miktarda servete ve toplum içinde de saygın bir yere sahip olan bu kişilerin en zayıf yönleri ahlaki durumlarıdır. Eserlerini müthiş gözlem gücü doğrultusunda gerçeğe en yakın olarak kaleme alan Molière, o dönemde Fransız toplumunda görülen ahlaki yozlaşmaya da bir eleştiri getirmiştir. Diğer taraftan yazarın eserlerinde bütün kötü özellikleri bünyesinde barındıran sahtekâr ve dolandırıcı tiplere de rastlanmaktadır. Tiyatronun eğitici işlevini komedi türünde aktifleştiren yazarın, kusursuz görünen burjuvazi toplumunun özellikle ahlak konusundaki eksik ve aksak yönlerini belirgin bir şekilde ortaya koyarak oluşturduğu

eserleri, içinde yaşadığı toplum düzenine karşı bir başkaldırı olarak değerlendirilebilir.

Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerinde de ahlaki eğiticilik görevi gözlenmektedir. Ancak bu konu, Feraizcizade'de dolandırıcılık bağlamında ele alınırken; Molière'in eserlerinde daha çok kadın-erkek ilişkileri üzerinden somutlaştırılmıştır. Feraizcizade Mehmet Şakir'in ahlaki yozlaşmayı kadın-erkek ilişkileri üzerinden yansıttığı eserleri *Kırk Yalan Köse* ve *Yalan Tükendi*'dir. Bu eserlerde dolandırıcı ve sahtekâr kimliğiyle tanıdığımız Köse Mahir, Hacı Safi'nin kızı Zekiye Molla'yı evlenme vaadiyle kandırır. Buradaki Mahir karakteri, bize biraz Tartuffe'ü, biraz da Don Juan'ı hatırlatır. *Kırk Yalan Köse*'de Zekiye Molla'yı iki çocuğuyla bırakıp kaçan Köse Mahir, *Yalan Tükendi*'nin sonuç bölümünde düğümlerin çözüldüğü noktada, aslında Zekiye'ye çok önceden nikâh kıymış olduğunu ispalayarak kendini temize çıkarmış olur. Başta ahlaksızlığıyla tanıdığımız Köse Mahir, bu davranışıyla Molière'in ahlaksızlığı sonuna kadar devam ettiren kişilerinden ayrılır:

“BAHİR: Doğrusu ziyade esef edilir. Ha baba hakkı büyük ama, pederler oğullarını kanun-u mer'i ile mesud ederler. Evladı cihan halkına karşı şiirinkâm olur. ay sen telhkâm etin. Babasız dedirip bednâm ettin. Eyvah! Böyle çıkmaz yola girip, kendine de bak ne oldu. Eğer doğru yoldan gitseydin sendeki zekâyâ göre mütesellim bile olurum. Ben de sahihen oğlun ve sana muin olurum. Evet, baba, hürmetler bulur. Ama bendeki hayatın neresine aziz denilmesi kabildir?

MAHİR: Ha anlaşıldı. Yine on altı sene evvelki nikâh davası. Haydi Memo sen çantamı getir. Bak şimdi o mesele nasıl meydana çıkar. Şu husustaki zehabların büsbütün sehvi aşîkar olur. Bir dolandırıcı isem de namus ile oynamam. Ancak bazı mütaalayaya mebnî, validen ile nikâhımız gizli olup, bundan validesi ile pederi bile bir güne malumat alamadı. Zekiye Molla, canım hani sen muhtarı vekil ettin idi ya.

ZEKİYE: Aldatmak için sandım ben onu.

MAHİR: (Çantayı alıp karıştırarak) Hayır böyle şeyde şaka olmaz. Ha... Tamam işte izinnamesi” (Feraizcizade, 1886c: 53).

Molière'in eserlerinde Feraizcizade Mehmet Şakir'den farklı olarak eşlerin aldatılması konusuna yer verilmiştir. Salon kültürüne ayak uydurmaya çalışan burjuva toplumu ahlaki bakımdan da çöküntüye uğramış durumdadır. Molière de eserlerinde eleştirel bir gözle değerlendirerek gülünçleştirdiği burjuvazi insanını başarılı bir şekilde tasvir etmiştir:

“İnsanlığın ezeli zaaflarını yakalamasını, her devirde ve her memlekette görülen ve adamoğlunun meyasında bulunduğu için hiçbir zaman değişmeyecek olan kusurları birkaç sözle gözlerimizin önünde yaşatmasını bilmiştir. Cemiyetin baş belası olan sahteliği ve ikiyüzlülüğü keskin hicivli kalemiyle didik didik etti. Sofuluk maskesi altında en iğrenç ihtirasları gizleyen düzenbazlar, kibarlığa özenen burjuvalar, herkese bilgiçlik taslayan kara cahiller, hastalarından para sızdırmaktan başka bir şey düşünmeyen ve onları göz göre göre mezara sürükleyen şarlatan hekimler, zübbe kişizadeler, fazilet taslayan ahlaksızlar, kibarlık ve incelik sevdasıyla yaşamasını, konuşmasını şaşırان çıkırdım bayanlar, körü körüne bir iptila uğruna şeref, namus, aile, evlat her şeyi feda eden gafiller... her zaman ve her yerde görülecek olan ve ağlanacak hüviyetleri altında gülünç olmaktan bir türlü kurtulamayan tipleri, temsil ettikleri kusurların birer timsali haline koymuştur” (Nayır, 1953: 12).

Molière, döneminde yaşanan ahlaki çöküntüyü *George Dandin*, *Don Juan*, *İnsandan Kaçan* adlı eserlerinde daha çok kadın-erkek ilişkileri üzerinden işlemiştir. Soylu bir ailenin kızıyla evli olan George Dandin Sotenville’lerin iç güveyisidir. Kibarlık furyasına kapılan Angélique, kocasını aldatmaktadır ve eşi de bu durumun farkındadır ancak karısının çevirdiği dolaplar yüzünden aldatıldığını bir türlü ispatlayamaz ve hatta kayın pederi ve kayın validesi eşler arasındaki anlaşmazlıkta George Dandin’i kusurlu bulurlar:

“GEORGE DANDIN: Vicdansız kadın!

BAY SOTENVILLE: Deminki meseleden dolayı size dargın olmalı ama biraz şefkat gösterirseniz, hemen geçecektir. Hoşça kalın damat, artık canınızı sıkmanıza hiç gerek yok. Hemen gidin, barışın karınızla. Davranışlarınızdan ötürü özür dilemeyi de unutmayın ki kızgınlığı bir an önce geçsin.

BAYAN SOTENVILLE: Karşınızda erdemin gerektirdiği şekilde yetiştirilmiş ve sanki suçluymuş gibi, kendisinden şüphelenilmesine hiç alışık olmayan genç bir kız olduğunu aklınızdan çıkarmayın, hoşça kalın. Ortalığı ayağa kaldırmaktan vaz geçtiğinize sevindim, hem kızımın yaptıkları da neşenizi yerine getirmiştir umarım.

GEORGE DANDIN: Tek kelime etmiyorum, nasılsa konuşunca elime bir şey geçmiyor ama şu başıma gelen talihsizliğin eşi benzeri görülmemiştir. Evet, başımdaki felakete hayran olmaktan başka bir şey gelmez elimden; şu karım olacak alçağın kıvrak zekâsına, beni her seferinde haksız çıkarmayı başarmasına söyleyecek lafım yok. Ama bu kadarı fazla değil mi, be hep bu kadının altında mı ezileceğim, hiçbir şey benim istediğim gibi olmayacak mı, şu küstaha ağzının payını veremeyecek miyim hiç? Ah Tanrım, sana yalvarıyorum, duy beni, onurumu nasıl iki paralık ettiklerini insanlara gösterebilmem için bana yardım et” (Molière, 2006: 106-107).

Molière, *Don Juan*’da da ahlaki çöküntüyü konu edinmiştir. Molière bu eserinde özellikle inanç konusu üzerinden belirginleştirdiği ahlaksızlığı kadın-erkek ilişkileri bağlamında da ele almıştır. Tanrı’ya inanmayan, kızları evlenme vaadiyle kandıran, türlü dolaplar çevirerek düzenbazlıklar yapan Don Juan bütün

ahlaksızlıkları bünyesinde barındıran birisidir. Don Juan, Done Elvire’i evlilik vaadiyle kandırmış ve sonra da ondan kaçmıştır. Kızın bu durumu öğrenen kardeşleri öç almak için Don Juan’ı aramaya giderler. Don Alonse ve Don Carlos daha önce hiç görmedikleri bu sahtekâr karşılına çıktığında, kendisini Don Juan’ın arkadaşı olarak tanıtır ve yine türlü entrikalarla onları kandırarak canını kurtarır:

“DON JUAN: Şehre gitmek niyetinde misiniz?

DON CARLOS: Niyetim odur lakin şehirde kalmaya gelmiş değilim; benim ve kardeşimin bu taraflara gelmemizin asıl sebebi, temiz yürekli insanlarımızı, namuslarına düşürülen lekeyi temizlemek adına hem kendilerini, hem ailelerini feda etmek zorunda bırakan yaman bir beladır; öyle bir beladır ki bu, yegane zaferi, ölüme koşmakta bulmudur bu insanlar; ya bu hayattan ayrılmaya, ya da ait oldukları topraklardan sürgün olmaya mecbur bırakılmışlardır; bu namuslu insanların başlarına gelen bahtsızlığın emsalini gömüş, duymuş değilim; maalesef bir namussuzun sözüne kanıp erdem yolundan çıkmış, namuslarını, şereflerini koruyamayacak hallere düşmüşlerdir; bir pervasızın sapkınlıklarına, hem de namusluyum diyenlerin işitmeye dahi tahammül edemeyecekleri sapkınlıklarına, hayatlarını, huzurlarını, mallarını, mülklerini oyuncak etmişlerdir.

DON JUAN: Bizim elimiz de boş değildir, yüreklerimizin saflığına leke sürmeyi düşleyenlerin de başları belada demektir. Saygızsızlığımı bağışlayın fakat öğrenmek isterim, kimdir, neyin nesidir sizleri buralara sürükleyen bu bela?

DON CARLOS: Gizlisi, saklısı kalmamıştır vaziyetin; alınımıza sürülen lekeyi görmeyen kalmamışken, bu utancı gizlemeye çalışmamıza da şerefimiz müsaade etmez; aksine, intikamımızı er geç alacağımızı, bu uğurda canımızı vermekten bir an olsun geri durmayacağımızı dünya âleme haykırmayı bir borç biliriz. Beyefendi, öcünü almak için yanıp tutuştuğumuz alçaklığın kurbanı bir kız kardeşimizdir, manastırından kaçırılıp, baştan çıkarılmıştır; bu alçaklığı yapmaya cüret eden ise Don Louis Tenorio’nun oğlu Don Juan Tenorio’dur. Birkaç gündür peşindeydik ama bulamıyorduk bir türlü, bir uşaktan aldığımız haberle bu sabah izine rastladık nihayet. Dört, beş aamıyla birlikte, bu taraflara doğru at sürdüğünü öğrendik; gelin görün ki gayelerimiz netice vermedi, nerede olduğunu bulmaya muvaffak olamadık” (Molière, 2011: 45-46).

Molière’in ahlaki yozlaşmayı kadın-erkek ilişkileri bakımından ele aldığı diğer bir eseri de *İnsandan Kaçan*’dır. Molière’in bu eserinde ahlak konusunun işlenişi bakımından diğer eserlerinden farklıdır. Yazar bu eserinde diğerlerinde olduğu gibi ahlaki zayıflıkları olan insanları ön plana çıkarmak yerine, ahlaki özellikleri bakımından mükemmeliyete ulaşmış olan Alceste’i konu almıştır. Alceste’in içinde yaşadığı toplumdaki ahlaki yozlaşmaların ayrıntılı bir biçimde tasvir edilmesiyle onun ahlaki olgunluğu daha da belirginleştirilmiş ve kusursuzlaştırılmıştır. Hiçkimseyle anlaşılamayan Alceste bu kusursuzluğuyla, içinde bulunduğu toplumda eğreti durmakta ve gitgide yabancılaşarak psikolojik bunalıma sürüklenmektedir. Eserde Alceste, tam zıddı özellikleri taşıyan Célimène ile süreli bir çatışma

halindedir. Céliméne, erdemli kişiliğiyle ön planda olan Alceste’i evlenme vaadiyle kandırmaktadır. Evlenmek için aynı zamanda Oronte’a da söz vererek iki erkeği birbirine düşüren bu kadın, ahlaki çöküntünün çarpıcı bir örneği olarak yansıtılmıştır:

“ORONTE

Evet, sayın bayan, tatlı bağlarla beni tüm
Kendinize bağlamak, sizin bileceğiniz iş.
İnsan sevdi mi, hoşlanmaz kararsızlıktan.
Tutkunluğum sizde bir etki bırakabilmişse,
Çekinmemelisiniz bunu açığa vurmak için.
Bunun için de, eninde sonunda, sizden istediğim,
Artık Alceste’in evlenmek istemesini istememek,
Benim uğruma ondan vazgeçmek,
Bugünden tezi yok onu buradan def etmek.

CÉLIMÉNE

Ona bu kadar kızmanız için önemli bir şey mi var,
Sık sık duydum değerinden söz ettiğinizi.

ORONTE

Gereksiz bu açıklamalar, bayan;
Sorun şu, bu durumda söyleyeceğiniz nedir.
Rica ederim, seçin: Ya ben, ya o;
Benim kararım sizinkini ekliyor.

ALCESTE (Çekildiği köşeden çıkarak.)

Evet, hakkı var, seçmek gerek,
İstediği de benim istediğime uyuyor,
Beni de zorluyor böyle bir duygu, bu yüzden buradayım.
Sağlama bağlamak istiyorum sevgimi,
Bu iş artık sürüncemede kalamaz,
Açık seçik konuşmanın zamanı geldi.

ORONTE

Tedirgin edici bir yangınlıkla,
Hiç körletmek istemem sevgide başarınızı.

ALCESTE

Kıskansam da kıskanmasam da, ben de,

Onun gönlünden hiçbir şeyi sizinle paylaşmam” (Molière, 2008: 73-74).

Genel olarak değerlendirildiğinde, Molière’in içinde yaşadığı dönemin toplum özelliklerine de bağlı olarak ahlak bakımından zayıf olan kişilere eserlerinde daha çok yer verdiği görülmektedir. Feraizcizade’de de kimi zaman zayıf ahlaklı kişilere yer verilse de, Molière’de bu durumun daha çok kadın-erkek ilişkileri bağlamında ele alındığı görülür. Yaşamı boyunca sınıflı toplum yapısının hemen her tabakasını yakından inceleme imkânı bulan Molière’in eserleri, aslında içinde bulunduğu burjuvazi toplumunun bir eleştirisidir.

Feraizcizade Mehmet Şakir’de başta ahlaksızlığıyla tanıdığımız kişilerin sonuç bölümünde aklanması, Molière’in eserlerinde karşılaşılmayan bir durumdur.

Molière'in eserlerinde sonuç olarak ahlaki yozlaşmaya uğrayan kişilerin cezalandırıldığına ve ilahi adaletin tecelli ettiğine tanık oluruz. Bu bakımdan Feraizcizade'nin kişilerinde sabır önemli bir özelliktir.

Görüldüğü üzere, ilk bakışta konu bakımından aynı doğrultuda oldukları düşünülen eserlerde aynı konuların farklı bakış açısıyla ele alındığı görülürken; ifade ve sunuş biçimlerindeki farklılıklar da dikkati çeker.

2.1.2.4. Miras

Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerinde Molière'den farklı olarak ele aldığı konulardan birisi de miras konusudur. Yazarın miras konusunu temel aldığı eseri, *İcab-ı Gurur Yahut İnkılâb-ı Muhabbet*'dir. Eserdeki diğer olaylar, bu konu çerçevesinde gelişir. Cimriliğiyle tanınan Hasan Kaptan ölünce, ailesine yirmi bin altınlık yüklüce bir miras kalır. Hasan Kaptan'ın eşi ve biraderi türlü entrikalar çevirerek mirasın tamamını ele geçirmeye çalışırlar. Selamet Kadın, ölen eşinin mirasını alabilmek için İhsan'ın kendi oğlu olduğunu yüz altın karşılığında alacağı hüccet (senet) ile ispatlayacaktır; ancak mirasta sorun çıkmayacağını düşünerek bu parayı verip hücceti almaz. Hasan Kaptan'ın bu durumu öğrenen biraderi Tayfur Efendi, mirası ele geçirmek için Selamet Kadın'ın ihmalciliğinden yararlanabileceğini öğrenir:

“TAYFUR: Ay dondum da kaldım.

RAMAZAN: Evet, Hanım büsbütün değişmiş, zengin olalı ahlakı daha bozmuş, zannıma göre merhumun hırsı da beraber miras kaldı. Burnu da Kaf dağından inmiyor. Hatta İhsan'ın kendi oğlu olduğuna dair yazılan hücceti harç vermemek, ödünç almağa serfuru etmemek için, almamış da; İstanbul'da bırakmış! Ey yarın sırrımızı açtığımız dostun birisi düşman olur da hücceti iç ettirirse... aydı kaydı pat, başımıza bir bela çıkar. Dünyada neler olmaz? Ben bunları akrabadansınız deyu sade size açıyorum. Boşboğazlığa gelir sözler değil ha.. Hepsi işin dan yeri. İşte mülahazasızlık olursa bu kadar olur.

TAYFUR: (Bizzat mülahaza) Şu hüccet maslahatını anladığım fena olmadı.

RAMAZAN: A canım, patavatsızlık lâzım mı? En ziyade hısım akraba karşısında inayet etmeli. Malûmdur ki, ekseriya hısım insana hasım olur.

TAYFUR: (Bizzat mülahaza) Şu sözlerden uyandıkça uyandım. Güya herif bana ihtar ediyor. Bakalım daha ne cevahir yumurtlar. Kapı yoldaşı! Bu pek gücüme gitti” (Feraizcizade, 1885b: 13).

Ağabeyinden kalan mirasın miktarını öğrenen Tayfur Efendi, Selamet Kadın'ın ihmalinden yararlanarak mirasın tamamını ele geçirmek için işe koyulur. İhsan'ın Selamet Kadın'ın değil de başka bir kadının oğlu olduğunu iddia ederek

mahkemeye başvurur. Daha sonra da bir Ezmeragda adlı bir çingene kadına para vererek, mahkemede İhsan'ın kendi oğlu olduğunu söylemesini ister:

“MÜSELLİM: Ey kadın! Şimdi de et bakalım validelik davasını. Şu kokonaya cevap ver ha?

EZMERAGDA: Aman pasazığım! Ben pek biçare! Laf söylemesini bilmez. Bana merhamet. Ah beni öldürdüler! Ciğerimi kopardılar. Hele bir bakın! Bir elmanın yarısı ben yarısı o! Ah ne benzer!

TAYFUR: Sahih cimçik bu!

MÜSELLİM: (Selamet'e) Ey! Ne cevap vermiyorsun?

SELAMET: Efendim! Hayret geldi. Buna ne cevap verilebilir? Eğer çocuğu ben doğurmamış olsaydım, bana da şüphe gelirdi. Bahusus bizim söyleyeceğimiz sözleri tarafımızdan anlar söylüyor. Biz yalnız hakkın izharını Cenab-ı Kadire havale ile sükut eyleriz.

RAMAZAN: Evet. Minareyi çalan kılıfını hazırlar. Vire çabalar. Ama doğru aciz kalınca gayetr-i ilahiye muntazır olur. Hiç böyle telaş etmez.

EZMERAGDA: (Kollarını açıp, İhsan'a doğru gelerek) Ah yavrum! Seni kucağımdan kaptılar, benden ayırdılar.

İHSAN: (Kalkar) Haydi defol şuradan! Çingene cadı!

EZMERAGDA: Beni unutmuş! Hatırından büsbütün çıkarmış! Ya, pek zozuk idi, benden çaldıkları zaman. Kuzucağızım! Ah kokonasının kumrusu! Bir tanecik yavrusu. Kuzu! Kuzu! Oh maşallah maşallah! Çok büyümüş! Efendi olmis! (İhsan'a sarılmak ister) çok şükür ki seni buldum.

İHSAN: (İter) Ey yıkıl git posta! Şimdi elimden bir kaza çıkaracaksın ha?” (Feraizcizade, 1885b: 64-66).

Mahkeme sonunda hâkim, Ezmeragda'ya inanmaz ve İhsan'ın Selamet Kadın'ın gerçek olduğuna hüküm vererek mirasın anne-oğula kalmasına karar verir. İhsan ve uşağı Ramazan da kötü günde de yanlarında olan nişanlılarının kıymetini anlarlar ve onlarla evlenirler. Eserin sonunda bütün düğümler olumlu yönde çözümlenir.

Molière'de miras konusu Feraizcizade'de olduğu gibi doğrudan ele alınmamıştır. Ancak yazarın, birbirine âşık olan gençlerin bir dizi yanlış anlaşılardan sonra birbiriyle evlenebilmesini konu alan *Küskün Âşıklar* piyesinde miras konusu toplum içindeki cinsiyet farklılıkları üzerinden dolaylı olarak yansıtılmıştır. Kız çocuk doğuran bir anne, mirasın sadece erkek evlada bırakılmasını öngören vasiyetname gereği kızını başka bir erkek çocukla değiştirir. Ancak, kızının yerine aldığı erkek çocuk hastalanıp ölünce kadın, kendi çocuğunu geri alıp erkek kılığına büründürür ve kızını erkek çocuğu gibi yetiştirir. Erkek kılığında yetişen Ascagne adlı karakter büyüüp âşık olduğunda annenin yalanı ortaya çıkacaktır:

“ASCAGNE: Doğru mu Frosine? Yoksa rüya mı görüyorum. Allah aşkına hepsini bir bir anlat.

FROSINE: bırak, nasıl olsa tafsilatını öğrenirsin. Bu gibi hadiseler tekrar tekrar anlatılır. Şimdilik bilmen lazım olan şey: varis olarak bir oğlan çocuğu şart koşan bir vasiyetnameden sonra Albert’in karısı seni doğurmuş; uzun zamandan beri kararını vermiş olan Albert çiçekçi Ignés’in oğlunu evlat edinmiş ve Ignés de kendi çocuğu gibi bakılmak üzere seni anneme vermiş. 10 ay sonra oğlancağız ölünce Albert’in yokluğundan kocasından korkusu ve evlat sevgisi anneyi yeni bir hileye sevk etmiş. O zaman Albert’in karısı kendi evladını almış ve sen yerini alanın yerine geçmişsin, Albert’e de bu oğlanın yerine kızının öldüğü söylenmiş. İşte sözde annenin şimdiye kadar gizlediği hayatının esrarı bu suretle aydınlandı. O birtakım sebepler gösteriyor, belki daha başkaları da vardır, bunlar senin menfaatlerinle uygun değildir. Pek az ümitle yaptığım bu ziyaret aşkımıza zannettiğimden fazla yardım etti. Ignés artık senden vazgeçiyor. Öbür mesele için de bu sırrın bilinmesi icap ettiğinden her ikimiz babanı haberdar ettik. Karısının bir mektubu da hepsini tasdik ediyordu. Meseleyi daha ileri götürdük, talih de yardım etti, Polydore’un menfaatleri Albert’inkilerle o kadar iyi birleşti, bu esrarı o kadar usuletle açtık ve nihayet uzlaşmağa aklı o kadar yattı ki baban kadar o da seni mesut eden birleşmeyi memnuniyetle kabul ediyor” (Molière, 1944: 82-83).

Feraizcizade Mehmet Şakir’in “*İnatçı Yahut Çöpçatan*”ında bu durum farklı bir biçimde yansıtılmıştır. *Küskün Âşıklar*’da baba, erkek olarak bildiği çocuğunun kız olduğunu sonradan öğrenir. *İnatçı Yahut Çöpçatan*’da ise baba, evinde yıllarca besleme olarak büyüttüğü kızın aslında öz kızı olduğunu öğrenir. Çocukluğunda ailesinden kaçırılan Fitretî adlı karakter büyüdüğünde bir aileye besleme olarak verilir. Burada evin beyi Hibret, Fitretî’ye öz kızından daha farklı davranmaktadır. Ancak eserin sonunda Hibret, Fitretî’nin gerçek kızı olduğunu anlar:

“MELİHA: Nasıl Fıtratî? Aman gelsinler. Ah! Aman bayılacağım. Kızımın adı. Kaybolan kızım.

NİMETİ: (Girer şaşırır) Vay! Hazret! ... Evet siz de Hibret Çelebi. Hepiniz buradasınız ay Mehlika Banu!...

HİBRET: Vay, Nimetî... Nimetî ha! Nimetî siz misiniz? Geliniz gözümün nuru sizi özlemle kucaklayayım.

FİTRATİ: Ay! Annem... Evet kendisi. Anneciğim! Anneciğim!

MELİHA: Ah! Yavrucuğum (sarılırlar) Fıtratîciğim benim. Şükür Allah’ıma dünya gözüyle seni görmeyi nasip etti bana.

HİBRET: Bu ne sır! Bu ne acayip hal? Demek on üç senedir öksüz diye her çeşit cefaya katlanan kızcağız benim öz kızımış. Ona niçin kanımın kaynadığını şimdi anlıyorum.

FİTRATİ: Ya... Demek efendi benim öz babamış.

MELİHA: Daha şüphe ediyorsun. Allah’ımızın lütufları bu. Şükürler olsun.

FİTRATİ: Ah! Babacığım, babacığım! ... (Kucağına atılır) Şu sevgili kişi keşki babam olsa diye her an Allah’ıma yalvarır dururdum. Meğerse gönlümü çeken gizli bir güç varmış. Ah! Biz e mutluyuz...

HİBRET: Babasının evinde öksüzler gibi yaşayış... Ne acı, ne ibret verici bir hal... Bunu herkes gözünün önünden ayırmamalı. Öksüzlere daha yakın, daha içtenlikle davranmalı. Nimetî!.. İki gözüm, işte emanetin, tam üç bin altın. Hiç dokunan olmadı. Verdiğin gibi duruyor” (Feraizcizade, 1884: 83-84).

İcâb-ı Gurur Yahut İnkilâb-ı Muhabbet ve *Küskün Âşıklar*, miras konusunu ele almaları bakımından benzer özellikler gösterse de konuların işlenişi burada yine farklıdır. *İcâb-ı Gurur Yahut İnkilâb-ı Muhabbet*, temelde miras konusu üzerine kurgulanırken; *Küskün Âşıklar*'da miras, motif bağlamında değerlendirilmiştir.

Diğer taraftan babaların, yıllarca aynı çatı altında yaşadıkları çocukların kendi evlatları olduğunu sonradan öğrenmeleri bakımından benzerlik gösteren *Küskün âşıklar* ve *İnatçı Yahut Çöpçatan*'da da yine bu durum farklı biçimlerde geliştirilmiştir. İki eserde de babalar kızlarına sonradan kavuşurlar. Albert, yıllarca oğlu olarak bildiği Ascagne'in aslında kızı olduğunu öğrenirken; Hibret de yıllarca hizmetçisi olarak bildiği Fıtratî'nin aslında öz kızı olduğunu öğrenir. *Küskün Âşıklar*'da cinsiyet farklılığından kaynaklanan bir düğüm söz konusu iken *İnatçı Yahut Çöpçatan*'da Hibret'in hizmetçi ile öz kızına karşı göstermiş olduğu davranış farklılıkları ön plandadır.

2.1.2.5. Define Arayıcılığı

Feraizcizade Mehmet Şakir'in *Kırk Yalan Köse* isimli eseri, dolandırıcılık konusunu işlemesi bakımından Molière'in *Tartuffe*'ü ile benzerlik göstermektedir. Yazar, diğer eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de Molière'den aldığı konuyu yerli kültür özellikleriyle çerçevelemiştir. *Kırk Yalan Köse*'de dolandırıcılık konusu eserin yazıldığı dönemde ön planda olan define arayıcılığı furyası ile bağdaştırılarak ele alınmıştır. Eserde, büyük bir definenin yerini bildiğini ve onu çıkarmak için yardıma ve sermayeye ihtiyacı olduğunu söyleyen Mahir'in Aşkî Baba ve Hacı Sâfi'nin iktisadi hırslarını ve aç gözlülüklerini kullanarak entrikalar çevirmesi ve onları maddi anlamda sömürmesi söz konusudur:

“MAHİR: İşte o gürültüde Keykavus'un ateşe yaktığı vükelasından Müstevfi-ül memalik bulunan zatın hazinedarı bir tatar, Devlet-i Selçukiye'nin hazinesiyle, Halep hükümdarı, Malik Abdülaziz tarafından güya vükelaya hediye diye gelen altınları Fırat Nehrinin canib-i şarkiyyesinde Aslan dağımım bir püştesinde görünen kaya dibindeki kör kuyuya defnettirmiş idi. Kendisi Afganistan'a kaçıp ortalık asudeleştikten sonra, götürmek arzusunda iken ömrü vefa etmemiş. Bu vakayı ben Afgan havalisini dolaştığım sırada Sultan Mahmud-u Gaznevi'nin türbesindeki bir kitabın kenarına, hazinedarın kendi kalemiyle yazdığı fıkradan anladım. O kadar izahlı yazılmış ki, mevki gözümün önüne geldi. Elyevm, orada yüz milyon altın elimle koymuş gibi duruyor.
(Aşkî hayret içinde kalıp, şaşkın şaşkın bakmaya başlar. Mahir masanın üzerinden bir kitap alarak)

İşte herifin ifadesini bu kitabın bir kenarına bi-ibaretiha yazdım. Kendiniz okuyunuz ki layıkıyla anlaşılsın.

AŞKÎ: (Koynunu sahte araştırıp) Gözlüğümü almamışım.

MAHİR: Tamam hatırıma geldi; size bir gözlük hediye edecektim. Şurada beş on tane var, gözünüze elverenini alınız. Kendi gözlüğünüzle okuyunuz. Bahanecek o hizmetim de yerini bulur.

AŞKÎ: Ben gözlüklerden birini seçeyim ama, siz okuyup güzelce anlatsanız daha ra'na olur.

MAHİR: Yani sözümü tasdik etmeniz için diyorum, gönüllü altın böyle bulunur. Şüphesiz madendir.

AŞKÎ: Ay! Zihnim yattı. Siz bunları, Hacı Sâfi ile oradan kaldırırsınız, müsade buyrulursa, ben de hissedar yazılayım” (Feraizcizade, 1886a: 19-20).

Molière’in Tartuffe’ü danışmanlık yapma bahanesiyle bir burjuva ailesinin evine yerleşen sahte bir dindardır ve bu eserde dolantılar, bu sahtekârın insanların dinî duygularını sömürmesi üzerine kurulmuştur. Tartuffe, dinî duygularını sömürdüğü Orgon’u öylesine kandırmıştır ki Orgon, ailedeki hiç kimseye onun kadar inanmamaktadır:

“ORGON

Aman Tanrım, inanılır şey mi şu işittiklerim.?

TARTUFFE

Evet, ben fena bir adamım, bir suçluyum, kardeşim.

Kalbi fesat dolu, bahtsız bir günahkârım,

Eşi görülmemiş bir cinayetskârım.

Leke dolu hayatımın her anı,

Ömrüm bir suç ve çirkef yığını.

Ve görüyorum ki Tanrı cezalandırmak için beni,

Bunu vesile kılıp aşağılatmak istiyor nefsimi.

İtham etsinler beni istedikleri en ağır suçla,

Kapılmayacağım kendimi müdafaa etme gururuna.

İnanın size söylenenlere, bileyin öfkenizi,

Ve bir suçlu gibi evinizden kovun beni.

Bilmezdim bunca utanç düştüğünü payıma;

Ben daha da fazlasına layığım aslında.

ORGON (Oğluna)

Ah, hain! Böyle bir yalanla

Onun safiyetini lekelemeye cüret ediyorsun ha?

DAMIS

Ne? Uysal görünen bu iki yüzü adam,

Size bunun tersini söyletecek...

ORGON

Sus, mel’un! (Molière, 2012: 60).

Define arayıcılığı konusu Molière’in eserlerinde işlenmemiştir. Feraizcizade’nin eserinde ise içinde yaşanan dönemin toplum özellikleri dolayısıyla

böyle bir konuya yöneldiği söylenebilir. Bu bakımdan temelde dolandırıcılık konusu üzerine kurgulanan iki eserde de konuların farklı bakış açılarıyla değerlendirildiği görülür. Diğer taraftan dolandırıcı tipindeki kişilerin özellikleri de farklılıklar göstermektedir. Tartuffe, dolandırıcılığına insanların inanç konusundaki zaafılarını alet ederken insanların daha çok manevi yönünü kullanmaktadır. Köse Mahir ise insanların paraya düşkünlüğünü kullanarak onların maddi duygularını istismar etmektedir. Bu bakımdan Ferazicizade Mehmet Şakir'in bu eseri her ne kadar Molié izleri taşısa da özgün olarak nitelendirilebilir.

2.2. KİŞİLER KADROSU

Pek çok sayıda eser kaleme alan Molière'in eserleri Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerine göre daha zengin bir kişi kadrosuna sahiptir. Karakter komedisi türünde başarılı eserler kaleme alan her iki yazar da eserlerinde vermek istedikleri ana fikirleri, belirledikleri hâkim karakterler üzerinden yansıtarak evrensel tipler oluşturmuşlardır.

Ortalamanın altındaki kişilerin taklidi olan komedyanın olayların ve durumların karakterin psikolojisi üzerinden aktarıldığı karakter komedyası türünde, karakterin iyi ya da kötü olması çok büyük bir önem arz etmez. Çünkü kişiyi merkeze alan ve eylemden çok taklide önem veren karakter komedyasında komiği sağlayan unsur kişinin toplumla uyumsuz ve hatta bazen de topluma aykırı davranışlarıdır (Bergson, 1996: 76).

Karakter komedisi türünde eserler veren her iki yazar da eserlerinde ortalamanın üstündeki kişilerin uyumsuz hareketlerine dikkat çekerek aslında trajik olan durumlarına bizi güldürmüşlerdir:

“Karakter komedyaalarında komik kahramanın zaafı hem olayları oluşturur, hem de seyircide üstünlük duygusu yaratarak kahkahayı doğurur. Ya mizahtan doğma bir aşırılık –genellikle Ben Johnson komedyaalarında- ya da kişilik oluşmasındaki bir aksaklık –Molière’de- karakterin dengesini bozacak derecede bir kusur olarak ele alınmıştır. Yazar bu kusuru yalnız o kişinin değil, bütün toplumun dengesini tehlikeye düşüren bir karakter zaafı olarak göstererek oyunun anlamını genişletir. Bu kusurlar, hatta uyumsuzluklar kişi ve toplum için tehlike yaratıyorsa, zaaf gülünçle karışık trajik bir görünüm alır” (Sokullu, 1979: 75).

İtalyan ve İspanyol komedilerinin etkisini Klasik akımın isterleriyle birleştiren Molière, karakter komedisi türünde kaleme aldığı eserlerinde insan

psikolojisinin derinliklerini en açık biçimde gözler önüne sermiştir. Bu bağlamda, evrensel insanı ortaya koyma çabasında olan yazarın etkisi asırlar boyu sürmüştür:

“Molière tarafından en üstün seviyeye ulaştırılan, daha doğrusu tüketilen karakter komedisi dediğimiz komedi dalı ilhamını her zaman, herkeste ve her yerde görülebilecek psikolojik kusurlardan alan evrensel bir komedidir. Fakat gülünç olan bu kusurlar düşünen insanlarda çok trajik bir etki bırakacak kudrettedirler; yani komik unsurla trajik unsur aynı çizgide birleşirler. Karakter komedisi yazan sanatçının bu çizgi üzerinde yürümeyi bilmesi ve özellikle psikolojik alandan çıkmaması gerekir” (Akı, 1963: 47).

19. yüzyılda batılı tarzda tiyatro eserleri oluşturma gayretinde olan Türk tiyatro yazarları –geleneksel etkiyle birlikte- daha çok dolantı ve töre komedisi türünde eserler vermişlerdir. Tiyatromuzda karakter komedyası ile tanışıklığımız ise Fransız edebiyatından –özellikle Molière- çevrilen ve adapte edilen eserler aracılığıyla olmuştur:

“Özellikle Molière’in komedi dalında bizim için başlı başına bir mektep olduğunu söyleyebiliriz. Molière’i tercüme veya adapte etme gayreti, şekil, entrika ve ilhamdan başka, Âli Bey’in ve Ahmet Vefik Paşa’nın kalemlerinden bize kendi dilimizin kuytuda kalmış nükte ve deyim hazinelerine uzanmak fırsatı da vermiştir. Fakat, bu Fransız yazarını aşamamış ve onun gölgesinde kalmış olmamız bizim için bir üzüntü konusu olmamalıdır. Töre komedilerimiz orijinaldir; çünkü, hayatı yüzünden ve fazla derinleşmeden incelemek kolay olduğu halde, karakter komedisi yazmak maksadıyla, insanın içini tanımak çok güçtür ve insanın davranışlarını idare eden psikolojik verileri bilmeye veya sezmeye bağlıdır. Halbuki o tarihlerde insan tecrübemiz buna müsait değildi” (Akı, 1963: 50-51).

Oyun kişileri tip ve karakter olmak üzere iki farklı özellik gösterirler. Tip kavramıyla anlatılan, hemen herkesin tanıdığı, bildiği bir insandır. Klişeleri tekrar eder ve sahnede temsil ettikleri görüntü geneldir. Ortaoyunu ve Comme del’ Arte kişilerinin hepsi çeşitli tipleri canlandırır. Tiplere daha çok komedi ve fars türündeki güldürülerde rastlayabiliriz. Karakter kavramı ise genel olarak anonim değildir; seyirciye başka insanlardan çok kendisinin bazı yönlerini hatırlatır. Karakter ile klişelerden çok birtakım görüşler ortaya sürülür. Bu türdeki kişiler birçok boyutlarla ele alınıp incelenir (Nutku, 1960: 9).

Evrenseli sunmaya çalışan Molière’in eserlerinde daha çok herkesin tanıyabileceği, klişe tiplere rastlanmaktadır. Komedi, bilineni tekrar tekrar, ancak farklı biçimlerde ortaya koyarak daha kalıcı olabilmektedir ve karakter komedisinin gücü de burada ortaya çıkmaktadır:

“Dram bize birer adı olan tutkuları ya da kötü huyları betimlediği zaman, bunları piyes kişileriyle öyle kaynaştırır ki, bu kişilerin adları unutulur, genel nitelikleri silinir. Artık bu ad ve nitelikleri değil, bunları içinde eritmiş olan kişiyi düşünürüz. Bu yüzden bir dramın adı ancak bir özel ad olabilir. Tersine birçok komedya bir cins adı taşır: *Cimri*, *Kumarbaz*, vb. sizden örneğin *Kıskanç* adlı bir oyun düşünmenizi istesem, aklınıza *Sgnarelle* ya da *George Dandin* gelecektir; ama *Othello* değil. *Kıskanç* ancak bir komedya olabilir, çünkü bir komik kötü huy istediği kadar kişilerle sıkı sıkıya birleşsin, gene de bağımsız, sade varlığını korur; hem görünmeyen hem de ortada kalan kişidir; gerçek yani etten ve kemikten kişiler sahnede ona asılıdır” (Bergson, 1996: 16-17).

Daha çok töre komedisi bağlamında eserlerin yer aldığı geleneksel tiyatromuzda çok fazla ön planda olmamakla birlikte, bazı tipllemelere de rastlamaktayız. Özellikle Ortaoyunu içerisinde “Kavuklu” ve “Pişekâr” gibi tiplmeleri görmekteyiz. Diğer taraftan, gölge oyunumuzda yer alan “Karagöz” ve “Hacivat”ın da her oyunda zıt karakterleri ile aynı mizacı yansıtımları bakımından tiplleme oldukları düşünülebilir. Ancak yine komedi kategorisinde yer alan bu türlerde konu, karakterden daha çok ön planda olduğundan bu türleri “karakter komedisi” olarak değerlendirmek pek mümkün olamamaktadır. Edebiyatımızda karakter komedisine, batılı tarzda tiyatro türüyle tanışıklığımızın başladığı 19. yüzyıldan sonra rastlanmaktadır. Batı etkisiyle cimri, uşak, dolandırıcı, inatçı gibi tipler edebiyatımızda da yer almaya başlamıştır:

“Klasik batı komedyası bireycidir. Bireyin kusuru, bireyin zaafıdır ilgi konusu olan. Toplum, birey ilişkileri dolayısıyla tanıdığımız bir arka plandır. Bireyin zaafı bu arka fon üzerinde karşıtlıklar yaratarak iyice belirginleşir. Birey bir perspektif kazanır. Toplumu korumak için birey hedef alınmıştır. Yerli güldürülerimizde ise genel bir toplum portresi sunulmaktadır. Toplumun türlü türlü zümre ve mesleklerini simgeleyen tipler bir toplum dokusu meydana getirirler. Oyun kişileri renk renk, çeşit çeşit iplikleridir bu uyumlu dokunun. Ona canlı, neşeli bir görünüm verirler. Hiç biri onu kendi özel doğrultusunda değiştirmeye kalkmaz, dokuyu örmekte kendine düşen görevi yapar, o kadar. Bireyin derinlemesine tanıtılması değildir önemli olan, genel görünümün eğlendirici olmasıdır” (Şener, 1974: 27).

Eserlerinde tipleri konu alan Molière’in, bazı eserlerinde Argan-Organ-Purgon, Argante-Oronte, Celimene-Climene gibi fonetik bakımdan birbirine yakın olan isimleri tercih ettiği ve bazı eserlerinde de ortak isimleri kullandığı dikkati çeker. Yazarın kişilerine isim koymada takındığı bu tavır bilinçli olabileceği gibi bilinç dışı da olabilir. Eserlerdeki bu ortak isimlerin kullanılmasında iki sebepten söz edilebilir: İlki, yazarın ortaya koymayı amaçladığı evrensel insan tipini pekiştirmeye

yönelik olmasıdır ki bu durum kişilerin bilinçli olarak bu şekilde adlandırıldığını düşündürür.

Don Juan ve *Hekim Uçtu* adlı eserlerde Valere, sevdiği kıza kavuşmak için mücadele etmek zorunda olan kişidir. *Cimri* ve *Kibarlık Budalası*'nda Cleante, sevdiği kıza evlenebilmek için babanın rızasını almaya çalışır. *Don Juan* ve *Kocalar Mektebi*'nde Sganarelle, dolandırıcı uşak tipindedir. Bu eserlerde isimlerin ve temsil ettikleri tiplerin aynı doğrultuda ilerlediği görülür. Ancak aynı isimlerin bazı durumlarda farklı tipik özelliklere sahip oldukları da dikkati çeker. *Soytarının Kıskançlığı*, *George Dandin* adlı eserlerde eşlerini aldatan kötü kadın rolünde olan Angelique, *Hastalık Hastası*'nda babasına vefasıyla ön planda olan ve iyimser nitelikte bir genç kızdır.

Yazarın ortak isim kullanmasındaki ikinci etki ise, çocukluğu halkın oynadığı fars türündeki komedileri izlemekle geçen yazarın, fars güldürülerinde sıklıkla başvurulmuş *Commedia dell'Arte* geleneğinden etkilenmiş olabileceği ihtimalidir:

“Molière’i öylesine derinden etkileyen İtalyan halk tiyatrosu *Commedia dell'Arte*’yi biraz tanımamızda yarar vardır, - hele bizim orta oyunumuzun da asıl kaynağı olabileceği düşünülürse: Önceden hazırlanmış derli toplu bir metinden çok, bir taslağa dayanan, her oyuncunun mask taktığı ve her oyunda aynı kişiliğin simgesi olan bir giysiye büründüğü bu tuvalet tiyatrolarının kökeni Roma köylülerinin kırsal farsları, Asya mimusları, Plautus ve Terentius’un oyunları, ortaçağ saz ozanları ve kral soytarıları olabilir” (Oflozoğlu, 1978: 16).

19. yüzyılda karakter komedisi türünde eserler veren yazarlarımızdan Feraizcizade Mehmet Şakir’in ortak isim kullanma konusunda çok ısrarcı davranmadığı söylenebilir. *İlk Göz Ağrısı* ve *Yalan Tükendi* eserlerinde mağdur kadın konumundaki Zekiye ortaktır. *Kırk Yalan Köse* ve *Yalan Tükendi* birbirinin devamı olduğundan Zekiye Molla isminin ortak olması olağandır. Yalnızca iki eserde görülen bu isim benzerliği, Molière etkisi ile açıklanabileceği gibi isim sahiplerinin benzer kişilik özelliklerine sahip olması dolayısıyla da açıklanabilir. Çünkü Feraizcizade Mehmet Şakir eserlerinde kullandığı kişi isimleri o kişinin mizacını ya da içinde bulunduğu durumu açıklar niteliktedir. *Kırk Yalan Köse*’de Sâfi, saflığı yüzünden dolandırılır; *İlk Göz Ağrısı*’nda ise Âkile, kelimenin anlamına uygun olarak akıl veren çöpçatandır.¹⁷

¹⁷ Kişi isimleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Dursun Şahin, *Feraizcizade Mehmet Şakir, Hayatı-Sanatı-Eserleri*. Doktora Tezi, Hacettepe Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara: 2007

Molière’de tiplerin temsil ettiği durumlar bazen eser isimleri üzerinden verilmiştir. *Cimri* adlı eser tek kelimeyle Harpagon’u açıklar; *İnsandan Kaçan*, kendisine ve topluma yabancılaşan Alceste’i ifade eder; *Scapin’in Dolapları*, uşak tipindeki Scapin’in çevirdiği dolapları anlatır.

Feraizcizade Mehmet Şakir’in eser isimlerinde de benzer bir durumdan söz edilebilir. *Kırk Yalan Köse*, yalancı ve düzenbaz Mahir’in adıdır; *Evhâmî*, hastalık kuruntusuyla tanıdığımız Rıfkı Efendi’dir; *İnatçı Yahut Çöpçatan*’daki Hibret inatçılığıyla ön plandadır. Feraizcizade’nin, iki eserinde (*İnatçı Yahut Çöpçatan* ve *İcab-ı Gurur Yahut İnkılab-ı Muhabbet*) -Molière’den farklı olarak- iki isim kullandığı görülür. Yazarın bu yolla, edebiyatımızda yeni yeni tanınmaya ve gelişmeye başlayan batılı tarzda tiyatro türünü açıklama niyetinde olduğu söylenebilir. Daha önce de değinildiği gibi, batılı tarzda ilk komedi eserimiz olan *Şair Evlenmesi*’nde de Şinasi, eser içinde bu tarz birtakım açıklamalarda bulunmuştur.

Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir’in eserleri karşılaştırmalı olarak incelendiğinde her iki yazarın da eserlerinde benzer ve farklı tipler olduğu görülmektedir. Çalışmamızda ilkin benzer oldukları tespit edilen uşak ve hizmetçi, cimri ve açığöz, sahtekâr ve riyakâr, bilgin ve sağduyulu, aksi ve inatçı tipleri sırasıyla incelenecek; daha sonra da eserlerdeki farklı tipler ayrı bir başlık altında irdelenecektir.

2.2.1. Benzer Kişiler

Yaşadığı dönemde toplumun farklı kesimlerini yakından tanıma ve inceleme imkânı bulan Molière, eserlerinde de birebir gözlemlediği bu kişilerin detaylı tasvirini yapmıştır. 17. yüzyılda evrensel insan tabiatını yansıtmaya ilkesini temel alan Klasik akımın da etkisiyle yazar, eserlerinde insan psikolojisini derinlemesine işlemiştir. Komedi bağlamında ele aldığı baskın karakterleri zaman zaman trajik durumlara da düşüren Molière, her an her yerde karşılaşılabileceğimiz belirgin tipleri gerçekçi bir şekilde yansıtmaya yoluna gitmiştir. Yazarın bu tutumu, onun karakter komedisi türünde dünya çapında bir üne sahip olmasına yol açmıştır.

Daha önce de değinildiği üzere geleneksel tiyatro sanatımız içerisinde töre komedilerimizin orijinal bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Karakter komedisi ise,

özellikle 19. yüzyılda Batı edebiyatıyla tanışıklığımız sonrasında edebiyatımızda daha çok yer almaya başlamıştır. Ancak diğer bütün türlerde olduğu gibi bu yeni türde de ilk eserler, önemli ölçüde batılı etkileri içermektedir:

“Tiyatro, özellikle yenileşme hareketimiz içinde, daima diğer edebi türlerden toplumu eğitme ve etkileme yönünden, çok ayrı bir yer işgal etmiştir. nitekim, bugün, edebiyat tarihlerimizde, Tanzimat dönemi yazarları arasında yerini almış olan isimlerin hemen hepsinin, tiyatroyu denemiş olmaları, bunun örneğidir. Ancak Batılı anlamda yeni giren bu türde, konu, teknik, dil ve üslup olarak, bu dönemde başarılı pek az örnek verilebilmiştir. Bu örneklerden birisi de Şinasi’den sonra, bizce Feraizcizade Mehmet Şakir (1953-1911)in eserleri olmuştur” (Önberk, 1985: 21).

Tanzimat döneminde komedi türünde özgün eserler veren ilk yazarlarımızdan Feraizcizade Mehmet Şakir’in eserlerinde özellikle baskın karakterlerin belirginleştirilmesinde Molière’den etkiler olduğu görülür. Ancak Feraizcizade, Molière’in tiplerini birebir yansıtmamış; kültürel özelliklerle donattığı bu tiplerin sunumunu değiştirerek özgünleştirmiştir.

Farklı dönemlerde ve farklı ülkelerde yaşamış olan her iki yazarın da eserlerinde kadınların daha aktif bir rol oynadığı ve belirgin tipolojik özelliklerin kimi zaman doğrudan, kimi zaman da dolaylı olarak kadın karakterler üzerinden yansıtıldığı gözlenmektedir. Molière’in eserlerinde baskın karakter tercihini daha çok kadınlardan yana kullanması, o dönemdeki salon kültürüne ayak uydurmaya çalışan burjuvazi kadınının Fransız toplumundaki etkinliğiyle açıklanabilir.

Türk edebiyatında ise, Tanzimat dönemine gelinceye kadar edebi eserlerde çok fazla konu edilmeyen kadın, Batı etkisiyle birlikte edebiyat eserlerinde de sıklıkla yer almaya başlamıştır.

2.2.1.1. Uşak ve Hizmetçi

Molière’in hemen hemen bütün eserlerinde uşak tipine yer verdiği görülür. İçinde bulunulan sınıflı toplum yapısını yansıtan bu eserlerde soyluların hizmetinde yer alan uşak tipine yer verilmesi olağandır. Molière, özellikle toplum eleştirisi yaptığı eserlerinde dolantıları kurma ve komiği ön plana çıkarmada uşak tipini başarılı bir biçimde kullanmıştır. Uşak tipindeki kişiler genellikle sahtekâr ve yalancı olmalarıyla ön plandadırlar. Eserlerdeki uşak tipi, sınıflı toplumun en alt kademesinde yer almasına rağmen efendilerini yöneten ve bütün sorunları çözen kişi konumundadır.

Özellikle Molière'in *Scapin'in Dolapları* adlı eserinde piyesteki diğer kişilerin hareketlerine yön veren ve hatta piyesi yöneten kişi, Scapin'dir:

“SCAPIN: Öyle olsun! Efendim madem ısrar ediyorsunuz, itiraf ediyorum, birkaç gün önce İspanya'dan hediye gelen şarabı arkadaşlarla içen bendim; sonra fiçıda bir delik açıp, şarabın döküldüğü sanılsın diye etrafı ıslatan da bendim.
LEANDRE: Demek İspanyol şarabımı içip, hizmetçi kıza ağzıma geleni söylememe neden olan sendin, namussuz herif?
SCAPIN: Evet efendim; affedin beni.
LEANDRE: Bunu öğrendiğim iyi oldu ama senden asıl duymak istediğim bu değildi.
SCAPIN: Bu değil miydi efendim?
LEANDRE: Hayır; asıl benim canımı yakan başka bir mesele var ve şimdi ondan bahsetmeni istiyorum.
SCAPIN: Efendim başka bir şey hatırlamıyorum.
LEANDRE: (Vurmak için atılır) Konuşacak mısın sen?
SCAPIN: Aman!
OCTAVE: (Onu tutar) Sakin ol.
SCAPIN: Peki efendim, üç hafta önce, bir akşam, aşık olduğunuz o genç çingene kızına vermem için bana küçük bir saat vermiştiniz. Ben de eve üstüm başım çamura batmış, yüzü kan içinde eve dönmüş ve size hırsızların bana saldırıp, saati çaldıklarını söylemiştim. Efendim, işte o saati çalan da bendim.
LEANDRE: Saati çalan da mı sendin?
SCAPIN: Evet efendim, hep dakik olayım diye.
LEANDRE: Ah! Ah! Neler öğreniyorum neler! Ne kadar sadık bir uşağım varmış meğer? Ama duymak istediğim bu da değildi” (Molière, 2006: 34-35).

Feraizcizade Mehmet Şakir de dolantıları kurmak ve çözüme ulaşmak amacıyla görevlendirdiği uşak tipine eserlerinde yer vermiştir. Ancak yazar bu tipi, yine geleneksel yapıya koşut olarak hizmetçi ya da yardımcı olarak isimlendirmiştir. Yazarın yaşadığı 19. yüzyıl toplumunda da, özellikle maddi açıdan geniş imkânlarla sahip olan ailelerin evlerinde hizmetçi ve yardımcılarının olduğu görülür. Ayrıca yaşam öyküsü incelendiğinde, yazarın da annesiyle birlikte yaşadığı evinde bir hizmetçisinin bulunduğu dikkati çeker. Feraizcizade'nin hizmetçi tipini ön plana çıkardığı *İnatçı YahutÇöpçatan*'ı, dolantıların kurulması bakımından Molière'in *Scapin'in Dolapları* ile benzerlik göstermektedir. Scapin'in yaptığı gibi bu eserde de Vassaf karakteri türlü dalavereler çevirerek ortalığı karıştırmakta ve ev halkını yönetmektedir:

FİTRETİ: ... Vay gözümün nuru Vassaf! Canım nerelerdesiniz? İşte biz sizi görmeksizin edemiyoruz, yüzünüzü görünce gönlümüze ferahlık geliyor. Hakikatte neşeli kadınsınızdır. Gam nedir bilmez, konuştuğumuz zaman keder lafını açmazsınız. Sevdiklerinizin işlerini bitirmek için hiçbir tehlikeden kaçmazsınız.
VASSAF: Galiba yine bitecek bir işiniz var?

FİTRETİ: Hayır, hayır hiçbir şey yok. Yalnız sizi çok sevdiğimiz için söylüyorum.

Vassaf: Sağ olunuz kızlarım. İşte yine de sizin için çabalıyorum. Eh! Biraz da kendime... Elbet sizi memnun edersem bana da pay doğabilir.

VASSAF: Sağ olunuz kızlarım. İşte yine sizin için çabalıyorum. Eh! Biraz da kendime... Elbet sizi memnun edersem ana pay doğabilir.

FİTRETİ: Yok ama kendimize çokça! Hani ya arkadaş kardeşten yakın derler ha! Ha! Aman şu geçenki bağ ziyafeti hatırıma geldi. Doğrusu ya iyi haber gider.

VASSAF: Aman siz de ne yapmışım (kırılır).

FİTRETİ: Ben ne bilirim ki... de, de uzun etme eğer dünyada düzenbazlık kaybolursa yeniden icad edersiniz.

VASSAF: Evet hilekârlık bana aciz ve çaresiz kaldığım vakitlerde ıstırap halinde kalbimin bir köşesinde doğuverir.

FİTRETİ: Hanım nineciğim... Geçti ya artık. Şunu baştan aşağı bir anlatıver. Ben dekbazlık öykülerine bayılırım (Feraizcizade, 1884: 34-35).

Molière etkisiyle karakter komedisi türünde eserler veren Mehmet Şakir'in – Molière'den farklı olarak- uşak tipini yöresel ağızla konuşturduğu görülür. Yazar bu yolla, Batıdan alarak yerli unsurlarla donattığı bu tipe özgün bir nitelik kazandırmaya çalışmıştır. Yazarın *Evhâmî* adlı piyesinde Evhâmî'nin hizmetçisi Dursun, Kastamonuludur ve eserde de o yörenin ağızıyla konuşur:

“DURSUN: Sabunu görmedim ama hesabı ıhı... Dur hinci gelirim!... (Koşar, gider)

EVHÂMÎ: Ulan nereye?...

DURSUN: (Elinde kocaman bir tahta parçasıyla koşarak gelir; çarpışıp ikisi de düşer. Aman irabbim!... Adama hiç bakmazsın be!...

EVHÂMÎ: Ben senin top ağzından gülle çıkarcasına geleceğini ne bileim... Of!... Yine hurdahaş oldum... Ey ne ise söyle bakalım!...

DURSUN: Pek güzel!...tebeşir ilen saatleri hep buna cızıkturudum.

EVHÂMÎ: Başla bakalım!.. Akşamleyin ne vakit uyudum?

DURSUN: Ahşamdan geri sahat dördü üç çeyrek beş dakika geçerek horuldamağa başladun.

EVHÂMÎ: Beşe on kalarak öyle mi?

DURSUN: Yok, guzum! Dördü üç çeyrek beş dakika geçerek, ıhı!

EVHÂMÎ: İşte öyle ya!

DURSUN: Ben hesabı dorgu vireyin de, sen nidersen it... Ondan geri yarım sahat kartar ırgalandıktan sonra zıbara kaldun... Hinci gel hesaba... Yarım sahatımız? (Feraizcizade, 1885a: 30-31).

Molière'in eserlerinde uşak tiplerini her ne kadar efendilerini küçük düşürseler de onları pençesine takıldıkları dolandırıcılardan ve içine düştükleri olumsuz durumlardan haberdar etmeye çalışırlar. Bu bağlamda, uşaklar efendilerine son derece sadıktırlar ve hatta özel hayatlarında dahi efendilerinden bağımsız hareket edemezler. Evlenme konusunda bile onların düşüncelerine göre davranırlar. Molière'in *Küskün Âşıklar*'ında Eraste karakteri sevdiği kız olan Lucile'den

vazgeçtiğinde, Eraste'in uşağı Şişko Rene de sevdiği kız olan Marinette'den ayrılmıştır:

“MASCARILLE: E! Bayım müsaadenizle...
ERASTE: Ne çabuk kaçıyorsunuz, ne oldu, sizi korkuttum mu?
MASCARILLE: Hiç sizin kibarlığınızdan böyle bir şey beklenir mi?
ERASTE: Ver elini, artık ortada kıskançlık mevzuu kalmadı, dost oluyoruz; ben sevdamdan vazgeçiyorum, meydanı size bırakıyorum.
MASCARILLE: Nerde o günler.
ERASTE: Artık başkasıyla meşgul olduğumu Şişko Rene biliyor.
ŞİŞKO RENE: Elbette ben de Marinette'i sana bırakıyorum (Molière, 1944: 15).

Feraizcizade'nin eserlerinde de türlü söz oyunları, kılık değiştirmeler, sahtekârlıklarla tanıdığımız uşak tipi Molière'deki kadar cesur değildir. Uşaklar yine efendileri yöneten durumundadırlar ancak evrensel (olması gereken) uşak tipine uygun olarak burada da efendilerine sadıktırlar ve yine özel hayatlarında da efendilerine bağlıdırlar. *İnatçı Yahut Çöpçatan*'da İhsan Bey'in uşağı Ramazan, efendisinin âşık olduğu kızın hizmetçisine âşık olur ve *Scapin'in Dolapları*'nda olduğu gibi, efendisinin aşkıdan vazgeçmesi durumunda o da sevdiği kızı bırakır:

“İHSAN: Yok yok! Bu anların kalbindeki bataettendir. Ah! Sen de birisine vurulsan? Görürsün ki, aşk nedir?
RAMAZAN: Adam! Âşıklık bize kadar kaldı mı? Bir biçare bencileyin bir hanımın öksüzüne abayı yaksa. Sonra efendisinin sebatıslığından dolayı ayrılık çarşısını tatsa. Ey artık aşk denilen Arnavut büberini bir daha ağzına alır mı? Orasını ben biliyorum ki, uşak kısmının hiç hükmü olmaz. Efendisi hangi hanımı severse o da hemen cariyesine gönül vermeye çalışmalı. Baktın ki, Efendi andan yüz çeviriyor, sen de hemen öbür tarafa dönmeli. İşte uşak olanlar gönlünün sahibi bile olamaz. Anlar efendilerindeki gönlün termometresidir; efendisinin gözü bakar. Bir düzeye ha iner ha çıkar (Feraizcizade, 1885b: 22-23).

Uşak ve hizmetçi tipleri eserlerde yan karakterler olarak yer almaktadır ancak; dolantıların kurulması ve çatışmaların belirginleştirilmesinde önemli görevler üstlenmişlerdir. Her iki yazarın eserlerinde uşak tipi daha çok erkek kahramanlar, hizmetçi tipi ise kadın kahramanlar üzerinde yoğunlaşır. Aynı vasıflara sahip kişilerin Fransız yazarda “uşak”; Türk yazarda “hizmetçi” olarak adlandırılmalarında yine farklı toplum yapılarının etkisi gözlenmektedir. Molière, uşak tipini erkek kahramanlardan birisi olan Scapin; Feraizcizade Mehmet Şakir ise kadın kahramanlardan birisi olan Vassaf ile somutlaştırmıştır.

2.2.1.2. Cimri ve Açıkğöz

Evrensel tiplerden biri olarak karşımıza çıkan cimri ve açıkğöz tipi, Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerinde de doğrudan ya da dolaylı olarak yer almaktadır. Molière'in *Cimri*'si, bu tipin doğrudan işlendiği eseridir. Parasını harcamak istemeyen Harpagon, bir taraftan da sahip olduğu servetini kaybetmenin korkusunu yaşar ve bu yüzden de evde herkesle sürekli çatışma halindedir. Üstelik de oğlu Kleant'ın âşık olduğu kadınla evlenmek isteyen Cimri, özellikle oğluyla anlaşamaz. Kleant da sevdiği kıza kavuşabilmek için babasına oyun oynar; uşağı La Fleş'in de yardımıyla altınları babasının gömdüğü yerden alarak başka bir yere saklar ve altınlarını koyduğu yerde bulamayan Harpagon da deliye döner:

“HARPAGON: (Bahçeden itibaren ‘hırsız tutun!’ diye bağırarak) Hırsız tutun! Hırsız tutun! Caniyi tutun! Katili tutun! Can kurtaran yok mu? Aman Allah! Mahvoldum! Vuruldum! Boğazlandım: paramı çaldılar! Acaba kim çaldı? Ne oldu? Nereye gitti? Nereye saklandı? Ne yapsam da bulsam? Nereye koşsam? Nereye koşmasam? Acaba şurada değil mi? Acaba kim? Dur! (Kendi kolunu tutarak kendi kendine:) Ver benim paramı, alçak... Ah! Meğer benmişim! Aklım başımdan gitti, nerede olduğumu, kim olduğumu, ne yaptığımı bilmiyorum. Eyvahlar olsun! Ah param! Vah param! Ah benim can dostum! Beni senden ayırdılar; sen elimden gittikten sonra, ben artık istinatgahım, tesellim, saadetim gitti demek: artık benim için her şey bitti, artık benim bu dünyada hiçbir işim kalmadı. Ben sensiz yaşayamam. Bana olanlar oldu, ben artık dayanamam; ölüyorum, öldüm, gömüldüm. Bana paramı verip, yahut kimin çaldığını söyleyip beni yeniden dirilecek kimse yok mu? Aman! Ne diyorsunuz? Meğer kimse yokmuş. Bana bu darbeyi kim vurduysa, bahçeye gittiğim saati çok ustaca gözetlemiş demek; tam benim oğlum olacak hainle konuştuğum saati seçmiş demek. Haydi çıkayım. Zabıtaya müracaat edeyim, bütün ev halkına işkence ettireyim; uşaklara, hizmetçilere, kızıma, oğluma, hatta kendime bile işkence ettireyim! Meğer bu salonda ne çok insan varmış! Kimin yüzüne baksam şüpheleniyorum, her şey bana hırsız gibi geliyor. O ne! Orada neden bahsediyorlar? Paramı çalandan mı? Yukarıdaki gürültü de ne gürültüsü? Acaba paramı çalan hırsızın gürültüsü mü? Allah rızası için, kim benim hırsızıma ait bir şey biliyorsa, lütfetsin, bana söylesin! Acaba orada, sizin içinizde değil mi? Hepsi bana bakıp gülüyor. Görürsünüz bakın, bunların hepsi hırsız ortağı çıkacak. Haydi çabuk, müstantikler, tüfekçiler, zaptiyeler, hakimler, işkenceciler, darağaçları, cellatlar, hepsi gelsin. Herkesi astıracağım; eğer paramı bulamayacak olursam, kendimi bile asacağım” (Molière, 1938: 77-78).

Molière *Cimri* dışındaki diğer eserlerinde bu tipe yer vermemiştir. Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerinde ise Molière'de olduğu gibi başlı başına bir cimri tipine rastlanmaz. Ancak yazarın *İcab-ı Gurur Yahut İnkılab-ı Muhabbet*'te, öldükten sonra arkasında yüklüce bir miras bırakarak aile efradını büyük maceralara sürükleyen müteveffa Hasan Kaptan'ın cimriliğinden bahsedilir; ancak bu durum bir tipleme halinde karşımıza konmaz. Çünkü eser, zaten Hasan Kaptan'ın ölümüyle

başlar ve biz onun cimriliğini eserdeki diğer kişilerin yorumları aracılığıyla öğreniriz:

“RAMAZAN: Malum a! Bu hasan Kaptan cimri bir herif idi... yaz kış derya yüzünde, boralar, fırtınalar içinde yuvarlanır, altı ayda bir kere çiftliğe gelse, anda da bir saat çoluğu çocuğu yanında durmaz, tarlalara gider, toza toprağa bulanır, yiyip içmez. Mesela dün yeşil sandığa bin altın kosa da bugün birini almak lazım gelse, Hacı Hızır’dan onu, on iki faizle bir lira aldım deyu sandığın içine damgalı kağıda yazılı bir senet bırakır da öyle alır. Döner bir de ah ne fahiş faiz deyu sızlanır. Eh nihayet Hoca Bey de kakırdadı, canını cehenneme ısmarladı. Hiç gün görmeyen şu zavallılar da aleme çıkınca ne yapacaklarını şaşırdılar.

TAYFUR: Fakat miras akçesi altından tıpası açılmış havuza benzer.

RAMAZAN: Hayır siz ana merak etmeyiniz! Anlar tıpanın üstüne bir tıpa daha takar. Bunlar o kısmındandır ki, ataları ölünceye kadar çalar çırpır, dışından tırnağından keser, kırpar, servet içerler. Mirasçıları da nihayet ömürlerine değin o malın tekmi line sahip olmak için dalaşıp didinir... Ölen adamın ölüsünü de tartaklar. Evet, bazı efendiler hanımlar vardır, uşakları hiç yerine koyarlar, ama akıl... Zenginlik efendilik ile olmaz. İnsan danişa danişa demişler. Bak şu kafa... Evet bu da insan kafası... Bal kabağı değil! Bunda da akli var. Bazen kendi kendime dinlerim. Akıl başımda davarın kösemeni gibi çingil çingil eder durur. Bazı vakit böyle canım sıkılıp da başım fanlamağa başlayınca; o zaman da beynimden dereler seller akar, çağlayış sadalı çıkar, ben de epey ders görmüş bir adamım. Elifden sonra ‘be’ geleceğini düşünür, taktakaya vurur hallederim. Ha! On bin altın nakit, on bin liralık da mal, menal. Hep bunlar size bahşâyiş.. Elbette büyük başın büyük ağrısı olur. Bu kadar mala göre iki üç yüz altın... Bir koca bağdan yalnız bir salkım demek değil mi? Az tamah, çok ziyan getirir” (Feraizcizade, 1885b: 13-15).

Aynı eserde Hasan Kaptan’ın eşi Selamet Kadın, eşinden kalan mirasın miktarını öğrenince çevresindekileri küçük görmeye başlar. Paranın getirdiği öz güvenle davranışları değişen Selamet Kadın da artık cimrilikte kocasını aratmaz. Öyle ki, mirası almak için gerekli olan hücceti bile masraf olmasın diye almaz. Üstelik oğlunun nişanlısı olan Fevzi Hanım’ın ailesini de fakir oldukları için küçümser:

“SELAMET: Yok yok! Ben bir ilama yüz altın veremem, öyle esnaf parçasının minneti altına da giremem. Evet, o etrafta dolaştı durdu, ama ben yüz vermedim. Hey kuzum hey! O camlar bardak oldu artık... Ben yirmi bin altınlık servete nal olduktan sonra oğluma pır pırı kız alırım? O makule âdi esnafın yüzüne mi bakılır? Düşünü yapmayıp bozmak evlâdır. Of ne çekilmez musibettir ki, bunlar kibar, sunturlu hanımlara icrası lazım gelen tazim ve tekrim şartlarından bihaber, hepsi şapşal. Öger, söger, hiçbirisi havass şanına yaraşan tabirleri beceremez. Ne terbiyesizliktir ki, anlar bizleri kendileriyle müsavi tutsun! Laubali, biperva, düşüp kalksın! Ö, . o.. Çoluğu çocuğu bile senli benli konuşuyor. Hatta hizmetçileri benimle, evet, karşı karşı, bizzat benimle söze kalkışıyor... Ey bunlar koskoca hanımın vakarına dokunmaz mı?” (Feraizcizade, 1885b: 6).

Bunun dışında Feraizcizade'nin *Kırk Yalan Köse*'sinde yer alan Hacı Safi ve Aşki Baba, belki cimriliğiyle değil ama para hırsı ve aç gözlülüğüyle Harpagon'u akıllara getirir. Bu iki kişi, daha çok altın kazanabilmek için kendilerini defineye götürme sözü veren dolandırıcı Mahir'e bütün varlıklarını kaptırırlar ve Dimyat'a pirince giderken evdeki bulgurdan da olurlar:

“SAFİ: (Kalkar) Evet buna ayın son çarşambası derler. Herkese yaramaz. Hazinekar o kadarını becermiş, biz de ilersini icra edelim hadi hemen gidelim vakit geçmesin.
MAHİR: Peki gidelim ama, bu kadar altını çıkarmak getirmek hayli masrafla olur. Yüz milyon altın şaka değil. Altı yedi bin okka eder.
SAFİ: Evet, amelesi, nakliyesi, şusu, busu, hayli akçeye muvaffık görünüyor.
MAHİR: Laakal bin beşyüz lira olmalı. İhtiyaten iki bin olsa daha âlâ.
SAFİ: Aşki Baba'dan başka, dört beş kişi encümene dâhil. Bunlardan bin lira toplanır. Bogos Ahbar da, artık tekmiil çiftliğe sahip olmak üzere bin lira daha verir zannederim. Olur biter. Fakat bunları gizlice kaçırmak lâzımdır.
MAHİR: Hatta buradan çıktığımızı kimse sezmesin.
SAFİ: Hele bizim cırlak Dudu ile kızıma asla renk vermeyelim.
MAHİR: Ne güzel tedbir.
SAFİ: (Utanıp) On yüz bin altın, boz boz bin altın (Kendini toplayıp) yani yüz milyon tamam. Pek tatlı kaçar.
MAHİR: Gel şu masayı beriye çekelim de bu kadar altınla ne yapacağımızı müzakere edelim (Feraizcizade, 1886a: 36-37).

Kısaca Molière, cimri tipini Harpagon ile belirgin bir şekilde ortaya koymuştur. Feraizcizade Mehmet Şakir'de ise Harpagon gibi başlı başına bir cimri tipine rastlanmaz. Ancak yazarın *İcâb-ı Gurur yahut İnkilâb-ı Muhabbet* ve *Kırk Yalan Köse* adlı eserlerinde olaylara yön veren kişilerin en önemli özellikleri cimrilikleri ve aç gözlülükleridir.

2.2.1.3. Sahtekâr ve Riyakâr

Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerinde sıklıkla yer verdikleri tiplerden birisi de sahtekâr ve riyakâr tiplerdir. Yazarlar kimi eserlerinde bu tipi doğrudan ele almış, kimi eserlerinde de başka tipler üzerinden dolaylı olarak değerlendirmişlerdir. Yazarların daha çok uşak, hizmetçi ve kadınlar üzerinden bu tipin özelliklerini dolaylı olarak yansıttıkları görülür. Bu durum, her iki yazarın da sahtekâr ve dolandırıcı tipini pekiştirme niyetinde olmalarıyla açıklanabilir.

Eserlerini toplum eleştirisinde etkili bir araç olarak kullanan Molière, hemen hemen bütün piyeslerinde dolandırıcı tipine yer vermiştir. Yazarın doğrudan dolandırıcı tipini konu aldığı ve dolantıları üzerinden kurguladığı en çarpıcı

dolandırıcı tipi Tartuffe'tür. İnsanların paralarını ve de özellikle dinî duygularını sömürmesi bakımından olumsuz özellikler gösteren Tartuffe, toplum tarafından da “kötü” olarak nitelendirilir ve kötülerin mutlaka cezasını bulduğu sonuç bölümünde de cezası şöyle verilir:

“ORGON

Böylesine dokunaklı, güzel bir din kisvesi altında
Böylesi bir ikiyüzlülük, böylesi bir köylü ruh saklansın ha?
Ben ki onu dinlerken, beş parasızken yanıma almışım;
Olan oldu artık; bütün iyiliksever insanlara karşıyım.
Bundan böyle hepsine korkunç bir nefret duyacağım,
Onlara karşı şeytandan beter olacağım.

CLEANTE

Sakin olun, dinsin artık taşkınlıklarınız,
Siz de hiçbir şeyde mutedil davranmazsınız.
Mantığınız hiçbir zaman girmiyor doğru yola,
Her zaman sivruluyorsunuz aşırıdan aşırıya.
Ve sonunda gördünüz hatanızı,
Anladınız sahte bir imanla kandırıldığınızı.
Ama hatanızı düzeltmek için, hangi akla hizmetle
Daha büyük bir hataya düşüyorsunuz,
Ve iki yüzlü alçağın tekiyle
Hayırseverleri bir görüyorsunuz?
Ne yani, bir düzenbaz sahte vakarın şatafatıyla
Cüret edip sizi dolandırdıysa,
Herkes onun gibi mi görmelisiniz, günümüzde gerçek dindar yok mu
demelisiniz?
Bu budalaca hükümleri imansızlara bırakın,
Erdemi dış görünüşten ayırın.
Hükümünüzü vaktinden önce vermeyin asla
Ve bunun için orta yolu tutturun daima.
Elden geldiğince yüz vermeyin ikiyüzlülüğe,
Ama kalkıp hakaret etmeyin gerçek müminlere;
Ve eğer mukadderse aşırılığa düşmeniz,
Daha iyidir sahtesine iltifat etmeniz” (Molière, 2012: 86-87).

Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerinde de Molière'de olduğu gibi dolantılar ve komik unsurlar dolandırıcı tipler üzerinden verilmektedir. Yazarın dolandırıcı tipini doğrudan konu aldığı eserleri, *Kırk Yalan Köse*, *Yalan Tükendi* ve *Evhâmi*'dir. Buradaki dolandırıcı tipi, insanlara kötülük eden, onların paralarını çalan olumsuz tiplerdir. Eserin mutlu sonunda ise mutsuz olan kişilerdir:

“ZABÎT: Sizde Leknâhûrî namıyla bir misafir varmış... Onun asıl adı Şem'i imiş...

PERTEV: Evet, işte şu hain!... (Ortaya) Bak alçağa!... Bir de adını değiştirmiş...

ZABÎT: (Leknâhûrî'ye) Buyurunuz hükümete!... Sizi istiyorlar...

LEKNÂHÛRÎ: Yanlıştır, efendim. Ben değilim.

ZABÎT: Çık konuşma! Erzurum eyaletinden buraya yazmışlar... Resmi mektup var... Senin adın Şem’î imiş... Burada Leknâhûrî dedirtmişsin... Ankara’da Muslu adında bir adamcağızın kızını kaçırmışsın... Öldürdüğün adamın kanı tuttu seni...
LEKNAHÛRÎ: Ya-ya-ya-yanlış olmasın... Be-be-be-ben değilim....
ZABÎT: (Zaptiyelere) Haydi, haydi, bağlayınız!...
PERTEV: Çok şükür!... Hak yerini bulur ama, insan sabredebilse...
(Leknâhûrî’yi bağlayıp götürürler. Peretev, Evhâmî’ye) Artık şüpheniz kalmadı ya!... (Feraizcizade, 1885a: 78-79).

Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir’in eserlerinde dolandırıcılık kimi zaman doğrudan hâkim karakterin kimliğinde özelleştirilirken, kimi zaman da diğer tiplerin olumsuz özellikleri arasında yer alır ve dolantıların kurulması bakımından da önemli bir araç olur. Dolandırıcılığıyla ön planda olan tiplerden birisi de uşak ve hizmetçi tipleridir. Her iki yazarın da uşak ve hizmetçi tipini belirginleştirdiği Scapin ve Vassaf’ın en önemli kişisel özellikleri dolandırıcı tipler olmalarıdır. Eserdeki çatışmalar, düğümler ve çözümler uşak tipinin bu özelliği üzerinden kurgulanır. Bu bakımdan değerlendirildiğinde her iki yazarın da sade ve sıradan tipler seçmek yerine, farklı özellikleri bünyesinde barındıran zengin tipler ortaya koydukları söylenebilir.

Molière’in dolandırıcı tipini doğrudan ele aldığı eserlerinde bu tipin olumsuzluğunu ön plana çıkarırken; dolaylı olarak uşak tipine yüklediği dolandırıcılık vasıflarını olumladığı görülür. Molière’in eserlerinde efendilerine olan sadakatleriyle bilinen uşaklar, çoğu zaman onları gülünç durumlara düşürseler de aslında onları uyarmak ya da içine düştükleri zor durumlardan kurtarmak niyetindedirler ve bu yüzden entrikalar çevirirler. Bu bakımdan burada da yine genel olarak kötü özellikler gösteren ve olumsuz olarak nitelendirilen dolandırıcı tipinin olumlandığı söylenebilir. *Scapin’in Dolapları*’ndaki Scapin, *Don Juan*’daki Sganarelle bunun en güzel örnekleridir:

“SGANERELLE: Yapmayın efendim, kendi gözünüzle gördüğünüze görmedim demeyin şimdi. Başıyla bal gibi işaret verdi işte, dahası mı var bunun? Tanrı’nın işi işte, olacağı buydu, halinizi gördü, sizi yola getirmek için böyle bir mucizeyi gözünüzün önüne...
DON JUAN: İyi dinle ne diyeceğim. Bu ahlak masallarına devam etmeye kalkarsan, bir kelime daha edecek olursan, meşin bir kırbaç getirtirim, üç dört adamıma kolundan bacağından tutturur, seni sabaha kadar bağdırırım. Anladın mı bakalım şimdi beni?

SGANARELLE: Pek güzel anladım efendim, zaten takdire şayan vasıflarınızdan biri de budur, öyle bin dereden su getirtmezsiniz; harikulade ifade ettiniz niyetinizi, hayran olmamak elde değil” (Molière, 2011: 54).

Feraizcizade Mehmet Şakir’de de Molière’de olduğu gibi uşak tipindeki kişilerin dolandırıcılıklarıyla ön planda oldukları, ancak yine burada da kişilerin bu özelliklerinin olumlu etkilerinden bahsedildiği görülür. Efendileri, içine düştükleri durum karşısında uyarma niyetiyle türlü dolaplar çevirme görevi, kimi zaman aile efradından birine kimi zaman da uşaklara verilmiştir. *Evhâmî*’nin hizmetçisi Sünbül, efendisini sahte dindar ve asıl dolandırıcı tipindeki Leknâhûrî’den kurtarmak için türlü kılıklara girer. Bu bakımdan burada da bu yine bu tipin olumlandığı görülmektedir:

“PERTEV: Eee, ne yapabiliriz? Bu şeytan herif her zaman zeytin yağı gibi üste çıkıyor... Onunla uğraşamayacak herhalde... Penbe ile tutulan adam, marifetlerini arkadaşlarına anlatıp övünüyor... Beri yandan da, mahalleli bana çatıyor... Ah! Baskına ben kendim gelmeli imişim... Basiretim bağlandı... Of! Yazık bana, vah bana!...

HASNA: Ben de moğum boğum boğuluyorum...

SÜNBÜL: İkiniz de şaşkına dönmüşsünüz... Buna acele bir çare lazım... Daha ne duruyorsunuz?... O maymun herifi muma döndürür, istediğim oyunları oynarım ben... Artık yedikleri nane yeter oldu...

PERTEV: Al bundan da beş paralık!... Efendinin akli bir kere bir kere o cincinin büyüüne, cadısına bağlanmış... Ben sözle o kadar ispat ettim de gene kandıramadım... Eliyle tutmuşken bile inanmadı...

SÜNBÜL: İspat, şahit kulağına gitmez onun... Siz bana bırakınız... Ben başka bir yol buldum, yapayım da görürsünüz...

HASNA: Sünbül, kardeşçğim, eğer şunu yüzüne gözüne bulaştırmadan yapabilirsen... beyefendi beni alırsa... sana elimizden gelen iyiliği yaparız... Seni çırağ eder, bir kocaya veririz... İstedğin her şeyi yerine getiririz... (Feraizcizade, 1885a: 58-59).

Kadın, edebiyat eserlerinde öteden beri konu edilmektedir. Karakter komedisinin usta yazarlarından Molière ve Türk edebiyatında karakter komedisi türünün ilk örneklerini veren başarılı yazarlardan Feraizcizade Mehmet Şakir de eserlerinde farklı kadın tiplerini ele almışlardır. Genel olarak kadın-erkek karşıtlığı üzerine kurgulanan eserlerde kadın, kimi zaman en iyi özellikleri barındıran melek; kimi zaman da kendisinden her türlü kötülük gelebilecek zararlı bir tiptir. Her iki yazarın da daha çok olumsuz özelliklerini yansıttıkları ve dolandırıcılığı pekiştirme aracı olarak kullandıkları kişiler kadınlardır. Her iki yazar da sahtekâr ve dolandırıcı

tipler üzerinden yaptıkları toplum eleştirisinde entrikacı kadınları ön plana çıkarmışlardır.

Molière, yaşadığı dönemdeki kibarlık taslayan salon kadınlarının eleştirisinde özellikle kadınların olumsuz özelliklerini ele almıştır. Bu kadınlar çoğu zaman eşlerini ya da sevgililerini aldatmak için türlü dolaplar çeviren entrikacı kadınlardır ve dolaylı olarak da dolandırıcı tipini temsil ederler. Genel dolandırıcı tipiyle koşutluk içerisinde olan bu kadınlar, eserlerde yine olumsuz bakış açısıyla değerlendirilirler. *George Dandin*'deki Angelique ve *İnsandan Kaçan*'daki Celimene, bunun en iyi örnekleridir:

“ALCESTE
Evet, evet, kaçırdım, gözünüzün önünde,
Kör talih, beni öldüren zehri alınca,
Büyüsüne tutulduğum aldatan çekiciliğinizde
Azıcık içtenlik bulduğumu sanınca.
CELMENE
Neymiş bu yakındığınız hainlik?
ALCESTE
Ne olacak, iki yüzlülük, becerikli gizlilik!
Bunun üstesinden gelecek yollar hazır:
Şuna bir göz atın, yazınızı tanıyın;
Bu kağıdın ortaya çıkması sizi susturmaya yeter,
Kanıtı da hiçbir şey söylenemez.
CELMENE
Demek kafanızı karıştıran şey bu?
ALCESTE
Kızarmıyorsunuz bu yazıyı görünce?
CELMENE
Ne diye kızaracakmışım?
ALCESTE
Ne o? Sakınmazlığı yalanla dolanla mı karıştırıyorsunuz? İmzasız; yoksa
yazmadım mı diyeceksiniz? (Molière, :2008 62).

Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerinde de Molière'de olduğu gibi ev hanımı ya da hizmetçi rolündeki entrikacı kadınlar, dolandırıcılıklarıyla ön plandadırlar. Rıfkı Efendi ile evli olan Penbe, Evhâmî'nin mal varlığını türlü dalaverelerle elinden almak için dolandırıcının biri olan Leknâhûrî ile birlik olur. Ancak, Leknâhûrî'nin Penbe'yi yarı yolda bırakmasıyla bu sefer dolap tersine döner ve Penbe, Leknâhûrî'nin dolandırıcı olduğunu anlatır ve dolayısıyla kendisini de ele vermiş olur. Bu eserde olayların tersinden de ele alınması kurgusal zenginlik sağlarken, doruk noktada merakın en üst seviyeye ulaşmasına yol açmıştır:

FERHAT: Gösterdiğiniz yakınlıktan dolayı size karşı boynum eğridir. Benim için katlandığınız fedakârlıkların hakkı hiçbir zaman ödenemez... Haaa...

Geldiğim sırada ‘A nankör, seni ben...’ diyordunuz. Beni görünce kestiniz... Nedir o?

PENBE: Canım, şu Leknâhûrî martavalcısına kızdım da... Ne dersiniz? Herif, Evhâmî’nin kızını almaya yelteniyor... Demek ki beni Evhâmî’de bırakmak istiyor... İşin iç yüzü şu: Memlekette babam beni zengin birine vermeğe kalkıştı. Herif zengin ama mavkımış, kokmuş bir budala... ‘İstemem’ dedimse de, babam Nuh dedi, peygamber demedi. Mal delisi olmuştu. Vermek için diretince, ben de bu Leknâhûrî ile kaçtım. Buraya geldik; kendimizi kardeş diye gösterdik; eski bir aileden olduğumuzu, büyük sermayesiyle birlikte kaybolan tüccar babamızı aradığımızı türlü martavallarla şuna buna yutturduk. Bu arada Leknâhûrî, beni, Evhâmî’ye nikâh etti. Yağmurdan kaçarken burada doluya tutuldum. Ah talihsiz başım! Ben bu çağda o mavkımışa layık mıyım? Sözde geçici olarak nikâhlanmıştım... Ne gezer... O serseri yalnız kendi çıkarını düşünüyor, beni Evhâmî’nin pençesine bırakacağı benziyor. Ben bu hale razı değilim. İnsana zorla kötülük ettiriyorlar. Artık sabrım tükendi. Bu hallere sebep hep babamdı, hep...” (Feraizcizade, 1885a: 48-49).

Molière’de entrikalar çeviren kadınların genellikle olumsuz özellikleriyle ön planda oldukları görülmektedir. Toplum yaşamındaki ahlak çöküntüsüne dikkat çekmek isteyen yazar, eserlerinde özellikle aldatan eşlerin çevirdiği dolapları ön plana çıkararak entrikacı kadın tipini genel anlamda olumsuz olarak değerlendirmiştir. Feraizcizade Mehmet Şakir ise her ne kadar entrikacı kadınları genel anlamda olumsuz özellikleriyle ele almış olsa da, kimi eserlerinde bu tipi olumlu bakış açısıyla değerlendirdiği de olmuştur. Feraizcizade’nin Âkile’si, dolandırıcı kadınlar arasında olumlu bakış açısıyla değerlendirilebilecek tiplerdendir. Çünkü diğer eserlerde kelimenin anlamıyla da uyum içinde hareket eden olumsuz nitelikteki dolandırıcılar yer almaktadır. Ancak burada Âkile, sudan sebeplerle birbirinden ayrılan eşleri birleştirmek amacıyla dolaplar çevirir. Yani diğer eserlerden farklı olarak burada kadının temsil ettiği dolandırıcı tipinin daha çok olumlu özellikleriyle ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Mesleği çöpçatanlık olan Âkile, bu sefer eşlerin ayrılmaması ve birbirlerinin kıymetini bilmeleri için dolandırıcılığı araç olarak kullanmıştır:

“ÂKİLE: Bugün bakalım, karısını bırakmış, kayınpederden kaçmış beylerden, boşanmış, kocasından ayrılmış hanımlardan kimler gelecek?

(Durmuş girer)

DURMUŞ: İşte defteri getirdim.

ÂKİLE: Sicilde bazı vukuat var. Bugün gelen olmazsa onları işleyeyim. (Kapı vurulur) Durmuş Ağa, bak kapı çalınıyor.

DURMUŞ: Peki... (Çıkar)

ÂKİLE: Pek kıyak ücret isteyip de Çingenelik yapmam, ne verirlerse bereket versin der alırım; taş atıp da kolum yorulmuyor ya... (Feraizcizade, 1886b: 33-34).

Farklı dönemlerde ve farklı ülkelerde yaşamış olan her iki yazarın da dolandırıcı tipini genel anlamda olumsuz bakış açısıyla değerlendirmeleri bazı değer yargılarının her toplumda ortak olduğunun göstergesidir. Her iki yazar da eserlerinde sahtekâr ve dolandırıcı tiplere yer vererek toplum eleştirisi yapma yoluna gitmişlerdir. Yazarların dolandırıcı tipleri doğrudan ele aldıkları eserlerinde bu tipin özellikle olumsuz bakış açısıyla değerlendirildiği görülür. Özellikle Molière’de ve kimi zaman da Feraizcizade’de dolandırıcılık yapan kadınlar yine kötü kadınlar olarak nitelendirilmişlerdir. Yazarların bu yolla, zaten olumsuz özellikleriyle ön planda olan kadınların temsil ettiği tipleri belirginleştirme amacı taşıdıkları söylenebilir. Diğer taraftan her iki yazarın da uşak ve hizmetçi tipi üzerinden dolaylı olarak dolandırıcılıktan bahsettikleri eserlerinde bu defa dolandırıcı kişilerin kötü niyetli olmadıkları ve hatta efendilerini içine düştükleri zor durumlardan çıkarmak için dolandırıcılık yaptıkları anlaşılır. Uşak ve hizmetçi tipinin olumlu özelliklerinin de olabileceğini düşündüren yazarlar belki de toplumsal hiyerarşide en altta bulunan kişilerin küçümsenmemesi gerektiğini vurgulamak istemişler ve bu anlamda da sınıflı toplum yapısına küçük bir eleştiride bulunmuşlardır.

2.2.1.4. Bilgin ve Sağduyulu

Karşıt güçlerin çatışması temeline dayanan tiyatrodaki iyinin ve güzelin karşısında bir de kötü ve çirkin bulunmalıdır. Eserlerinde didaktik etkilerin derinden hissedildiği Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir de karakter komedilerini oluştururlarken iyi ve kötünün çatışmasını temele almışlardır. İyi ve kötü ayrımında farkındalık oluşturmak isteyen yazarlar en büyük görevi zekâsıyla ön planda olan bilgin tipine yüklemişlerdir.

Molière’in eserlerinde doğrudan bir bilgin tipine rastlanmazken, Feraizcizade Mehmet Şakir’in *Teenhül Yahut İlk Göz Ağrısı*’ndaki Âkile Dudu, bilgin tipinin en belirgin örneğidir. Yazar bu eserinde, zekâsıyla ön plana çıkardığı okumuş kadını açıkça desteklemiştir. Kadınların daha çok arka planda olduğu ve çok fazla okuma yazma bilmediği o dönemde yazarın bu konuyu ele alarak farkındalık yaratma

niyetinde olduğu düşünülebilir. *İlk Göz Ağrısı* adlı eserde, çatıyı oluşturan şahıs okumuş, bilgili ve kültürlü bir kadındır. Çöpçatanlığı meslek edinen Âkile, hemen herkesin “akıl” danıştığı bir kişidir ve mesleği sayesinde hiç zorluk çekmeden yaşayıp gitmektedir. Okuyan ve meslek sahibi olan kadının hiç kimseye muhtaç olmadan kendi ayakları üzerinde durabileceğinin en güzel örneğidir:

“DURMUŞ: Tabiatınız ne kadar şen. Zenginlikle yoksulluk arasında halden hale girenlerde bile az görünür doğrusu, kırk bir kere maşallah, hiç dert etmiyorsunuz. ÂKİLE: Haa, onların fukaralıkları, sabırsızlıktan, Allah’a şükür etmemelerindendir. Kendilerinde hiç yetenek olmayıp da karı yüzünden kazandıkları servetle övünen gençleri, ya da çalışmayıp ailesini sıkıntı içinde yaşatan ahmakları insandan saymam ben. Onlar bir tür sahte hayvan sayılacak vicdansız kişilerdir. Bak ben aciz bir kadinken bile çalışmam ve gayretimle beyler gibi yaşıyorum. Çok şükür Allah’ıma... DURMUŞ: Rahmetli babanıza dua edin, sizi okutmuş. Ya babanız tutucu biri olup da, ‘kızım şöyle olur, böyle olur’ diye sizi okutmasaydı, böyle kimsesiz kalıca ne yapardınız? Çocuklarınıza nasıl bakardınız? ÂKİLE: Hakkın var Durmuş Ağa, bu rahatlığım hep okumam sayesinde... okumuş insan cesaret gerektiren yerde korkaklık etmez; usulüne uygun şekilde gemisini yürütür. Bak oğlumu da kızımı da gül gibi büyüttüm. Kimse de bana yan bakmadı. Şimdi İstanbul’un en ünlü çöpçatanıyım; İstanbul şehrinin Evlilik İşleri Müdürüyüm. Evlenecek herkes bana baş vuruyor. Okumuşluğum olmasa çamaşırcılıktan başka neye yarardım ki? Zenginlerin ölmesini dört gözle bekleyen cami imamlarından, kilise papazlarından, insanların birbirleriyle kavda etmelerini bekleyen avukatlardan, köşe başlarındaki arzuhalçilerden daha iyiyim; ben insanoğlunun evlenip çoğalmasına hizmet eden biriyim” (Feraizcizade, 1886b-31-33).

Feraizcizade Mehmet Şakir bilgin tipini bir kadın karakterle özdeşleştirirken; Molière bu durumu tam tersinden olumsuz bir biçimde ele almaktadır. Feraizcizade’de zekâsıyla alkışlanan kadın, Molière’de cahilliğiyle yerilmektedir. Molière de kadınların eğitime karşı çıkmamaktadır; ancak o dönemdeki okumuş salon kadınlarının olumsuz davranışları, yazarın da kadınları olumsuz bir bakış açısıyla değerlendirmesine yol açmıştır. Bu bakımdan yazarın eserlerinde daha çok okumamış ya da kültürlü olmaya çalışırken gülünç duruma düşen kadınlar yer almıştır:

“Orta çağdan beri Fransa’da ve garp memleketlerinin birçoğunda ‘kadınlar davası’ denilen bir mesele münakaşa edilip duruyordu. Yüzyıllar boyunca kadınlar kendilerinin erkeklerin tâbii gibi bir vaziyette bulundurulmalarından şikayet ediyorlardı. Erkekler de kadınların elinde fazla kudret bulunduğuna inandıkları için, yahut da inanmış görünerek, bu kudretin bile fazla olduğunu söylemek suretiyle onları itham, yahut onlarla alay ediyorlardı. 17. yüzyılın başında münakaşa yeniden alevlendi. Sosyete hayatının ilerlemeleri, hanımların her istediklerini bir kanun gibi kabul ettirdikleri bazı salonların şöhreti, edebiyat aleminde, politika aleminde oynamaya başladıkları rol, her yerde kendilerine kıymet, ehemmiyet verdirmek istemeleri erkeklerin eski öfkelerini uyandırmıştı.

Kadınların fazla yükseldiklerine inandıkları için onları biraz aşağı istediler” (Molière, 1944: Önsöz).

Bilgiç Kadınlar, eserin adının yönlendirmesinden farklı olarak, bilgin tipinin tersinden ele alındığı ve Molière’in dönem kadınlarını ironik bir dille eleştirdiği eserlerindendir. Eşlerine her isteklerini yaptıran bu tipler, dünyaya hükmetme hevesindedirler. Bu eserde eşinin sözünden çıkmayan ve onun her dediğini uygulayan Chrysalde karakteri şu şekilde yansıtılır:

“ARISTE: Haydi oradan, bu kadarı da kepazelik artık. Laf aramızda kalsın, korkaklığınız yüzünden size hakim olmuş. Onun kudreti sizin zayıflığınız üzerine kurulmuş, efendilik unvanını sizden alıyor; onun mağrur tahakkümüne kendinizi teslim eden sizsiniz, sakalınızı eline vermişsiniz, sizi istediği yere götürüyor. Bu ne demek? Size evin efendisi, evin erkeği dediklerini görüyorsunuz da bir defacık olsun erkek olmak istemeye karar veremiyor musunuz? Kadına arzularınızı kabul ettirmeye, ‘Böyle istiyorum’ diyebilecek kadar cesaret göstermeye yanaşmıyor musunuz? Ailenizi saran delice hayallere kızınızın kurban edilmesine utanmadan seyirci mi kalacaksınız? Demek beş altı Latince kelimeyi evinizdekilere bağıra bağıra söylüyor diye bir sersem herife bütün servetinizi vereceksiniz: karınızın her an, her zaman zarif adam büyük filozof, âşıkane şiirler yazmakta kimse ona eş olamaz dediği, ama işin gerçeğini isterseniz hiçbir kıymeti olmadığını herkesin bildiği bir ukalaya ha? Haydi efendim, bir daha söylüyorum işte, buna kepazelik derler. Korkaklığınız gülmeye layık doğrusu.

CHRYSLALDE: evet, hakkınız var. Kabahatin bende olduğunu anlıyorum. Hadi bakalım, en sonu daha cesaretli görünmek lazım, birader.

ARISTE: Güzel söylediniz.

CHRYSLALDE: Bir kadının hükmüne tâbi olmak ayıp şey” (Molière, 1944: 39-40).

Bilgiç Kadınlar’da kadınların her konu hakkında fikir sahibi olmaları ve erkekleri yöneten konumda olmaları yazarın olduğu gibi Clitandre’nin de hoşuna gitmez. Diğer taraftan Molière kadınların tamamen eğitimsiz olmalarını da savunmamaktadır. Kadınların bilgili olmalarını; ancak bu bilgilerini gerektiği yere gerektiği kadar kullanmaları gerektiğini vurgulamaktadır. Bu durum kültürümüzdeki ataerkil toplum yapısına da ters düşmektedir. Molière’in böyle bir konuya eleştiri getirmesi, ataerkil toplum yapısını desteklediğini düşündürür:

“CLITANDRE: Benim ruhum çok samimi olduğu için, annenizle halanızın mizacını kardeşinizde bile okşamayı beceremedi. Bilgiç kadınlar benim zevkime uygun düşmüyor. Ben kadınların her şeyde bilgileri olmasını anlarım, fakat onların bilgiç olayım diye bilgiç olmak gibi can sıkacak bir arzuya kapılmalarını istemem; isterim ki kadınlar kendilerine bir şey sorulduğu zaman, bildiklerini bilmezlikten gelmeyi bilsinler. Tahsilini gizlesin; bilsin, fakat bildiğinin bilinmesini istemesin; bir sürü müellif adı sayıp dökmesin; büyük sözler söylemesin, en küçük sözlerine nükte, zarafet koymaya kalkışmasın. Anneniz hanıma çok hürmetim var; fakat onun saçma sapan hülyalarını doğru bulmadığım için söylediği şeyleri hemen kabul edemiyorum, zeka işinde büyük bir kahraman saydığı adama bol bol savurduğu iltifatları bir yangı olup tekrarlayamıyorum! Onun Monsiuer Trissotin’i sinirlerime dokunuyor;

yazılarımı herkesin ıslıkla karşıladığı bir aptalı, cömert kaleminin çarşı esnafına öteberi saracak kağıtlar dağıttığı bu ukalayı tutup bize büyük adamlar mertebesinde göstermek istemiyorum! Onun Monsiuer Trissotin'ini görünce öfkemden kuduracak gibi oluyorum” (Molière, 1944: 13).

Molière'in bilgin tipine farklı bir yorum getirerek, eğitimli kadını ironik bir biçimde eleştirdiği eserlerinden birisi de *Kadınlar Mektebi*'dir. *Bilgiç Kadınlar*'da okumuş kadınların aşırıya kaçan durum ve davranışlarını konu edinen yazar, burada ise okumayan bir kadını ele alır. Arnolphe, bebekken aldığı Agnes'i hizmetine iki uşak vererek şehrin dışındaki bir eve kapatır ve kızın okuyup kendisini geliştirmesine izin vermediği gibi onu dışarıdan hiç kimse ile de görüştürmez, toplumdan tecrit eder. Kadının eğitim aldığı anda safiyetini yitireceğini ve tehlikeli olacağını düşünen Arnolphe, kadınların zeki olmaması gerektiğini ve bu yüzden de eğitilmemesi gerektiğini düşünür. Burada karşıt düşüncüyü Arnolphe'un arkadaşı Chrysalde temsil etmektedir. İki arkadaş bu durum üzerine çatışma halindedirler ve Chrysalde Arnolphe'u bu düşüncesinden vazgeçiremez:

“ARNOLPHE: Dostum, endişe etmeyiniz siz. Bana tırnak takanın alnını ben karışarım. Oynadıkları türlü oyunlar, alemnayeci şeytanlıkları cümle malumum. Ben, kazık yemem; mekhar dinlemem. Karı hileleri bilirim; mekr-ü mekayitlerin tanırım. İhtiyat ettim; kadı allaklığı ilacına ben çare buldum. Nikâh kıyıp da alacağım kız, öyle masumdur ol derece toy. Baht-ı nahsın o hükmünü bozar; emniyetim var.

CHRYSLALDE

Sanki o kız, kaz demek istersin.

ARNOLPHE

Kaz kız alıyorum.

Kendim bir kaz olmayım diye.

Niyetiniz muhlisane gerçi.

Kemaliniz var; lakin, siz, benden öğrendiniz ki

Akıllı kadın fal-i hayrolmaz.

Marifetlisini beğenip de

Tezevvüç eden çok pişmandır.

Bir şeytan kızı yükleneyim ki

Cemiyetlerde, ya sohbetlerde

Beyitler düzsün, tezkere yazsın,

Başka bir işi umursamasın.

Zürefa gelip daim buluşsun.

Ben de, madamın kocası, diye

Bir bucakta put gibi büzülüp

Kimse dönüp yüzüme bakmasın.

Yok, yok... bu, olmaz. Bülentpervaz akl

Parlak zeka, şevk, işime gelmez.

Kafiye değil, imlayı bile

Bizim karıcık bilmemeli de,

Sümbülve gül'e redif aransa

Cendere baklavası demeli...

Esvaplarımı yama uydurup

İplik eğirsin. Beni de sevsin.

İşte elverir.
CHRYSLALDE
Öyle bir ahmak...
ARNOLPHE
Çirkin de olsa, sadedil zevce
Ziyade parlak zihinli, güzel
Bir işvebaza bin kat müraccah!
CHRYSLALDE
Akl-ü feraset...
ARNOLPHE
Namus! Namus, bes!
CHRYSLALDE
Canım, bir ahmak, ende sonda
Namustan anlar mı, vekar bilir mi?
Bütün ömrümüz bir avanakla
Geçmek ne müşkül! O, şöyle dursun
Zeki kadıncık, hainlik edip
Bir kâr işlemek kaydına düşse
Akibet encamı düşünür. 6
Sizin koca kaz, ne yaptığını
Bilmez” (Molière, 1933: 12-14).

Arnolphe, aldığı bütün önlemlere rağmen Agnes’in başka birisine âşık olmasını ve onunla gitmesini engelleyemez. Yazarın konuyu bu şekilde ironik bir üslupla ele alarak toplumdaki zeki, okumuş kadının tehlikeli olduğu yönündeki genel kanaati değiştirmeye çalıştığı söylenebilir. Diğer taraftan hiç eğitim görmemiş ve toplum içine çıkmamış olan Agnes’in yine zekâsıyla Arnolphe’u kandırdığı görülür. Bu bakımdan yazar, kadınların her durumda zekâlarını aktif bir biçimde kullanabildiklerini ve ince hesaplar yaparak türlü dolaplar çevirmede eğitime çok da ihtiyaçları olmadığını düşündürür.

Her iki yazarın da dolandırıcılık konusunu işledikleri *Tartuffe* ve *Kırk Yalan Köse* adlı eserlerde dolandırılan kişilerin dışındaki bütün karakterler felaketin farkındadırlar ancak, dolandırılan karakterlerin gözünü açma görevi, iki eserde de mağdur tiplerin bilgin tipindeki eşleri olan kadınlara yüklenilmiştir. Burada dolandırıcılığıyla ön planda olan kötü karakterlerin karşısına iyi niyetli eşler konulmuştur.

Tartuffe’de Elmire, başından itibaren Tartuffe’ün dolandırıcı bir tip olduğunun farkındadır ve her fırsatta eşi Orgon’u uyarmaktadır. Hiçbir zaman eşinin uyarılarını dinlemeyen Orgon, en sonunda Elmire’in zekice planladığı oyun sayesinde ona inanır; fakat iş işten geçmiştir artık, çünkü Orgon bütün mal varlığını Tartuffe’e devretmiştir:

“ORGON

(Masanın altından çıkarken)

İşte teslim ediyorum, iğrenç bir herifmiş bu,
Kendime gelemiyorum, bu darbe beni öldürdü.

ELMIRE

Ne? Bu kadar çabuk mu çıkıyorsunuz? Siz insanla alay mı ediyorsunuz?

Halının arkasına geçin, sırası değil henüz.

Her şeyi kesin olarak görmek için sonuna kadar bekleyin.

Basitçe zanlara hiç itimat etmeyin.

ORGON

Hayır, cehennemden bile bundan kötüsü çıkmaz.

ELMIRE

Allah Allah, bu kadar çabuk inanılmaz

Yenilginizi kabul etmeden önce ikna olun iyice, olur a yanılırsınız, hiç acele etmeyin öyle.

(Kocasını arkasına saklar)” (Molière, 2012: 82).

Kırk Yalan Köse’de de yine aynı durum söz konusudur. Köse Mahir’in dolandırıcı bir tip olduğunu ve ailesine zarar vereceğini en başında sezen Sıdkıye, Hacı Safi’yi uyarmak için elinden geleni yapmıştır; ancak Orgon’da olduğu gibi Hacı Safi de eşine inanmamıştır. Köse Mahir, define bulma vaadiyle kandırarak ıssız bir yere götürdüğü Hacı Safi’nin bütün parasını alır ve onu bir iple sıkıca bağlayarak orada bırakır. *Tartuffe*’da Orgon, yine eşinin planladığı bir oyun sonucu durumun farkına varırken; Hacı Safi bu durumu acı bir şekilde yaşayarak kendisi öğrenir:

“SIDKİYE

(Birden fırlar kalkar kendi) Beyhude niçin uğraşıyorum. Püf... Varsın hepsinin adı batsın; olacak olur.

SAFÎ

Ah! Nur- u aynım! Uysal ol, sözümü davaya çalışma, elinin hamuruyla bir daha er işine karışma. Deminki dersim, iyi bir derstir. (Mahirin elini tutup bir köşeye çekerek, kandırmaya uğraşır.)

SIDKİYE

[*] Ne umurum be, kocamın yola getirilmesi bana mı düşer? Ne yaparsa yapsın, hiç tınmayacağım. Âkiller, maziye hale ölçüp, akı karayı iyi seçerler ama, cebr görünce kurtulmak için karaya ak der geçerler. Ben de doğruyu söyledim. Kulağına girmedir. Artık vukuat, hakikati ispat etsin. Bunun neticesinde, karşı gelinmez bir kader olduğu anlaşılıyor.

SAFÎ

(Sıdkıye’ye dönüp) edebi takın, sözünü sakın; boğazın dokuz boğumlu olsun.

Kocaya karşı gelinmez. (Mahir’e doğru gider)” (Feraizcizade, 1886a: 12-13).

Didaktik amaçla oluşturulan bu tür komedi eserleri mutlu sonla biter; iyiler ödüllendirilir, kötüler de cezalandırılır. Eserlerin sonunda da kötülük eden Tartuffe

ve Köse Mahir cezalarını bulurlarken Orgon ve Sâfi eşlerinin kıymetini anlarlar ve bundan sonra onların sözüne daha çok itimat ederler.

Molière'in sağlık konusunda bilgin tipini eleştirel bir gözle değerlendirdiği eserleri, *Hekim Uçtu* ve *Zoraki Tabip*'tir. Aynı şekilde Feraizcizade Mehmet Şakir'in *Evhâmî*'sinde de sağlık konusunda bilgiçlik taslayan kişi Leknâhûrî'dir.

Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerinde zekâsıyla ve bilinciyle ön planda olan bir başka tip de uşaktır. İki yazarın da bütün eserlerinde yer alan uşaklar, eğitimsiz olmaları ve hiyerarşi bakımından da toplumun en alt sınıfını oluşturmalarına rağmen toplumdaki bilgin tipler olarak ön plana çıkarılmışlardır. Bu durum, iki yazarın da komedide ironi unsurunu başarılı bir biçimde ortaya koyduklarını göstermektedir.

2.2.1.5. İnatçı ve Aksi

Molière'in eserlerinden doğrudan bir inatçı tipine rastlanmazken; Feraizcizade Mehmet Şakir'in *İnatçı Yahut Çöpçatan*'ı inatçılığıyla ve aksiliğiyle ön planda olan dede Hazret'in davranışları üzerine kurgulanmıştır. Eser, adından da anlaşıldığı üzere, inadından bir türlü vazgeçmeyen Hazret'in torununu evlendirmek için çöpçatanlık yapmasını konu alır. Aile reisi olan Hazret, torununun kendi belirlediği kişiyle evlenmesini istemektedir. Yedigâr ise başka birini sevmektedir. Bu durumu bilen konak halkından -kızın babası Hibret de dâhil olmak üzere- hiç kimse Hazret'e karşı gelemmez. Ancak evin hizmetçisi olan Vassaf, zaman zaman onu tehdit ederek ve hatta bazen de türlü dolaplar çevirerek, bu inadından vazgeçirmeye çalışmaktadır. Ancak nafile uğraşmaktadır, çünkü Vassaf'ın bütün çabalarına rağmen inatçı, inadından vazgeçmemektedir:

“VASSAF: İlahi Yarabbi!... Efendim, böyle şeylerde inad elvermez. Sonra kızınız yüzden gözden çıkar. Çevreye karşı eğik olursunuz. Ben buranın azığı ile yetiştim. Size işin gerekenini söylüyorum. Hem de dosdoğrusunu, apaçık. Yadigarla o bey sevişmişler. Kızın üstüne varırsanız sonu iyi olmaz. Bilirsiniz ki aşk pervasızdır. İnsana her çılgınlığı yaptırır. Nasihat! Nasihat! .. Püf! Mecnun kısmı nasihat mı dinler be... işte size dost sözü son pişmanlık yarar getirmeyecektir.

HAZRET: Ne kolay pazarlık bu. Deve tersini bana iksir diye satmak istiyorsun. Be bunu benimsemem. Haberim olmadan nasıl birbirlerine gönül verirler? Bunlar ne asi imişler?

VASSAF: A canım, gönül öyle bir şeydir ki sahibinin bile haberi olmaz. Gideceği yere akar gider. Ağzınızdan çıkan kulağınız duymuyor mu? Siz çoluk çocuk musunuz? Hibret Çelebi de ne anlaşılmaz bir kişidir. Böyle pıtrakları

başına sarar. A! Hazret! Siz görmüş deneyimli bir kişisiniz. Size söylerimi yeniliyorum. Gönül hiçbir şeye benzemez. Gücüne karşı gelinmez. Onun gücü insanların, hele gençlerin boynuna ipi takar, istediği yere çeker götürür. Kişi bir kere o ipe takıldıktan sonra tehlikeli yar uçurumuna çekseler yâr kenarına gidiyorum diye sevinçle koşar. İşte bizimkilerin boynunda böyle bir aşk zinciri var, onları çekip uçuruyor. Bu uçuş bir gençlik suçu ile sonuçlanırsa günah beden gitsin. Sizin için kolay altından kalkamayacağınız bir namus meselesi olur.

HAZRET: Tamam, tamam. Seni elçi gönderiyorum. Sen o beye gidip kızla ilişkisini kestirip döneceksin. Öyle olmaz! Benim bilgim olmadan evin içinde pazarlık yapmak kimin haddine düşmüş. Böyle pazarlık işitilmiş değildir. git! Önce verilen gönlü geri al. Ona sitem et. Biraz da öğüt ver. De ki; herkesin karşısında, çekinmeden bu kötülükleri yapmaktan korkmuyor musun. Utanmıyor musun. Hangi delikanlı senin gibi davranmıştır.

VASAF: Ha... Şimdi anladım. Siz ede büyüsunüz. Bu muhabbet sizden habersiz olduğu için kız verdiği gönlü geri alsın diyorsunuz öyle mi? Demek ki almıyorsunuz.

HAZRET: Evet evet benim emrime muhalefet etmiş oldukları için onlara hiç izin vermem”

(Feraizcizade, 1884: 26-28).

Nitekim sonuçta, Yedigâr'ın sevdiği adamla dedesinin kendisine uygun gördüğü adamın aynı kişi olduğu anlaşılırken; Hazret de nihayet davranışının yanlış olduğunun farkına varır ve eser mutlu sonla biter.

Feraizcizade Mehmet Şakir diğer eserlerinde de inatçı ve aksi tipine dolaylı olarak yer vermiştir. Diğer taraftan Molière'in eserlerinde de bu tipin dolaylı olarak yer aldığı görülmektedir. Her iki yazar da eserlerindeki hâkim karakterlere tipik özelliklerinin yanı sıra başka vasıflar da yüklemişlerdir. İnatçılık ve aksilik özellikleri de kişilerin tipik davranışlarını destekleyerek belirginleştirmeye yönelik kullanılmıştır. Her iki yazar da didaktik özellikler taşıyan eserlerinde daha çok olumsuz tipleri ele almışlardır. Bu bakımdan inatçılık ve aksilik motifi yazarların birçok eserindeki tiplerde dolaylı olarak kendisini hissettirmektedir.

Molière'in *Cimri* 'sinde de Harpagon'un tipik özelliği cimri olmasıdır. Ancak inatçılığı ve aksiliği onun bu özelliğini vurgulamada önemli bir araçtır. Harpagon, en gerekli durumlarda bile para harcamamak konusunda inat etmektedir. Masraf olmasın diye, kızını sevmediği bir adamla evlendirmek ister ve çevresindeki kişiler her ne pahasına olursa olsun onu bu inadından vazgeçiremezler. Çevresindekilerle sürekli çatışma halinde olan Harpagon aynı zamanda da aksi bir tiptir ve bu bakımdan hiç kimseyle geçinemez. Yazar, burada vermek istediği mesajı yine sona saklar; Harpagon etraftakilerin çevirdiği bir dizi dolapla cezalandırılır:

HARPAGON: İnsanın eline böyle fırsat geçer de hiç tereddüt mü eder? Ben böyle bir adamı bir daha nerede bulurum: ne cehiz istiyor, ne masraf...

VALER: Masraf istemiyor mu?

HARPAGON: İstemiyor, ya...

VALER: Ya! Öyle ise artık hiçbir diyeceğim kalmadı. Buna ne denir? Doğrusu akan sular durur; hemen öpüp de başımıza koymalıyız.

HARPAGON: Benim için bundan âlâ tasarruf olamaz.

VALER: Elbette, bu işin lamı, cimi yok, bu böyle! Bununla beraber kızınız da şimdi size evlenmenin şakaya gelir şey olmadığından, insanın ömrü oldukça sürecek bir saadet yahut felaket olabileceğinden, ölünceye kadar sürecek bir taahhüt karşısında çok dikkatli davranmak lazım geldiğinden falan bahsedebilir.

HARPAGON: Ama masraf yok!

VALER: Hakkınız var: bunun karşısında akan sular durur: ona şüphe yok. Bununla beraber şimdi size böyle vaziyetlerde bir kızın temayülleri de nazarı itibara almak lazım geldiğinden, iki taraf arasında büyük bir yaş, mizaç ve zihniyet farkı olursa öyle izdivaçtan çok fena neticeler çıkacağından filan bahsedebilecek insanlar da vardır.

HARPAGON: Ama masraf yok!

VALER: Evet, işin o noktası su götürmez: o malum; ona kim ne diyebilir? Bununla beraber nice babalar da vardır ki kızlarının mürüvvetini ceplerinden çıkacak beş on paraya tercih ederler, evlatlarını menfaatlerine feda etmek istemezler, kurulacak yuvanın şeref, huzur ve saadetini temin için izdivaçta her şeyden evvel iki taraf arasındaki ahenge ehemmiyet verirler ve bilhassa...

HARPAGON: Ama masraf yok!

VALER: Doğru: işin o noktası cana ot tıkar gibi insanın ağzını tıkıyor, çünkü ‘masraf yok!’. Böyle delile karşı kim ne diyebilir? (Molière, 1938: 30-31).

Feraizcizade Mehmet Şakir’in miras konusunu ele aldığı *İcâb-ı Gurur Yahut İnkilâb-ı Muhabbet*’inde cimriliğinden kısmen bahsedilen Selamet Kadın da kendisine kalan mirası harcamama konusunda Harpagon ile aynı inadı gösterir. Biraz cimriliğin etkisiyle, biraz da paranın verdiği özgüvenle hareket eden Selamet Kadın, Harpagon’da olduğu gibi en gerekli durumlarda bile para harcamayı istemez. İhsan’ın öz oğlu olduğunu ispatlayan hüccet, aslında onun mirası alabilmesi için önemli belgedir. Ancak para harcamamak için bu belgeyi almamakta inat eden Selamet Kadın, sonuçta mahkemede İhsan’ın öz oğlu olduğunu ispatlamada büyük sıkıntılar yaşar. Çünkü mirastan pay vermek istemediği kayın biraderi, Selamet’in hücceti almadığını öğrenir ve mahkemeye itiraz eder. Bu durum eserde, bilginliği ve ileri görüşlülüğüyle ön planda olan uşak Ramazan’ın ağzından şu şekilde aktarılır:

“RAMAZAN: Hayır hayır, böyle sökmez, herkesi hiddetlendirip başına kıskırtmak ne lazım. Kazanına el vurduramazsan bile kepçesinden tattırmalıdır. Bir cıgara, bir cıgara, ama münasebetsiz bir yere düşünce yedi mahalleyi yakar, bir barut mağazasını havaya atar. Çoğu bunları düşünmez. Bazı şaşkın kazlar, öbür ayağını kullanmamak için (ayağını kaldırır bir ayağı üstünde durur), yürümez de alaca karga gibi, cırt şuraya, cırt buraya! (hoplarken düşer) ey gördün mü? Bir kere na mostra... Ben böyle heriflere kaz demezsem çatlarım. TAYFUR: (Bizzat mülâhaza) Ey artık tutunamayıp kahrkahrı koyuvereceğim.

RAMAZAN: Böyleler ayağını sakınayım derken başını taşa vurur. Ha! Şimdi de akıl beynimi dürtüyor da bana diyor ki; senin ne umurun? Keyfine bak.. Eh burası da böyle. Birisi bana dese ki, sen kâhya mısın? Hayır, değilim” (Feraizcizade, 1885b: 15).

Cimri ve İcâb-ı Gurur Yahut İnkilâb-ı Muhabbet her ne kadar farklı konuları ele alsalar da kişilerin temsil ettiği tipik özellikler bakımından benzerlikler göstermektedir.

Molière’in inatçılığıyla ve aksiliğiyle ön plana çıkardığı kişilerinden birisi de *Tartuffe*’de ele aldığı Orgon’dur. Tartuffe tarafından sürekli olarak dolandırılan Orgon, eşi Elmire’in uyarılarını dikkate almamakta inat eder. Buna rağmen, saflığı ve iyi niyetiyle ön planda olan Orgon’un aksiliğine ve inatçılığına kızamayız; çünkü hiçbir kötü özelliği olmayan bu karakterin iyi niyeti, inatçılığını gölgeler:

“ELMIRE (Kocasına)
Gördüklerim karşısında ne desem bilmiyorum;
Ve basiretsizliğinize şaşıp kalıyorum.
O adama öyle tutulmuş, öyle bağlanmışsınız
ki,
Bugünkü olay konusunda yalancı çıkarttınız
bizi,
ORGON
Kulunuz olayım, ben gördüğüme inanırım.
Hergele oğlumun hatırını sayarsınız, bilirim.
Ve korktunuz, çekindiniz meydana vurmaya
Çevirmek istediği oyunu o zavallı adama.
Siz de inandırıcı olmak için çok sakindiniz,
Aksi halde daha heyecanlı olurdu haliniz.
ELMIRE
Aşk heyecanının basit bir itirafını
Hemen namus meselesi mi yapmalı?
Başka türlü cevap verilemez mi?
Gözler ateş saçmalı, küfür mü etmeli?
Ben bu gibi sözlere gülüp geçiyorum;
Bu konuda çıkan patırtıdan hiç
hoşlanmıyorum.
Ben olgunluğumuzu sükunetle göstermeyi
severim:
Namuslu geçinen o vahşilerden hiç değilim.
Bu gibilerin ırzları dişli tırnaklıdır,
En küçük sözde adamı paralamaya hazırdır.
Tanrı beni korusun böyle bir iffetten;
İçinde şeytanlık olmayan bir erdemden
yanayım ben.
Soğukluğu ölçülü bir ret cevabı
Daha çabuk yıldırır bir aşığı.
ORGON
Neyse, ben meseleyi biliyorum; gelmem
oyuna.

ELMIRE
Bir kez daha hayret ediyorum bu tuhaf zaafa.
size Peki, söylenenlerin doğru olduğunu göstersem
Ne derdiniz bana acaba bu şüpheliğinizle?
ORGON
Göstermek mi?
ELMIRE
Evet.
ORGON
Laf!
ELMIRE
Ne var? Ya bulup bir yolunu
Size apaçık gösterirsem bunu?
ORGON
Hikaye bunlar!
ELMIRE
Ne adam! Hiç olmazsa cevap verin bana;
Sözlerime inanın demiyorum ya!
Ama, farz edelim ki, seçtiğimiz bir kenardan
Her şeyi size apaçık göstersem ve duyursam.
O zaman güvenilir adamınız hakkında ne
dersiniz acaba?
ORGON
O zaman derim ki... Hiçbir şey demem...
Zira böyle bir şey olamaz... (Molière,
2012: 73-74).

Molière'in dolandırıcılık konusunu işleyen bu eseri, Feraizcizade Mehmet Şakir'in *Kırk Yalan Köse*'si ile tiplerin ele alınışı bakımından da benzerlik göstermektedir. Eserlerdeki sahtekâr tiplerin yanı sıra kandırılan konumundaki kişilerin bazı özellikleri de ortaktır. *Kırk Yalan Köse*'de de *Tartuffe*'de olduğu gibi Hacı Sâfi, eşinin Köse Mahir hakkındaki düşüncelerini dikkate almamakta inat eder ve hatta zaman zaman Sıdkıye'yi dövmekten bile geri durmaz. Sıdkıye de, Elmire'de olduğu gibi, sözünü dinletemeyince ve üstüne bir de dayak yiyince eşini uyarmaktan vazgeçer. Bu eserde de saflığı ve iyi niyetiyle tanıdığımız Hacı Sâfi, inatçılığı ve aksiliğiyle ön plandadır. Ne var ki, eşine şiddet uygulayan Hacı Sâfi'yi Orgon'da olduğu kadar masum göremiyoruz:

“SIDKİYE: (Meydana çıkar) Ama ne bakas ne banavasın; adeta, zırlak bir budalasın. Böyle düzenbaz, Çıft çengilerine aldanan, sonra belasını bulur. Ama iş işten geçer. Allah Allah, bu anlaşılmayacak şey mi? O gelirken, hatta yanımıza geldikten sonra, yüzüne karşı, aleyhine söyleniyordum. T'an ettiğim kulağıyla duyunca herif bir güzel bilgiçlik sattı. Nâtkaperdazlıkla avanağı aldattı. Aman bir düşün; seni bebecik yerine komuş, kargalarla aldatıyor.
(Mahir sür'atle gezinir)
Of artık boğuluyorum; bu sersemliği bırakınız, şu dâhîyye de evimizden ırak olsun. Cehenneme kadar yolu var.

SÂFÎ: (Hatuna yumruk döşer) Alındı artık, alındı artık cezanı gör de sesin tıkansın utanmaz sıyrık... İşte böyle olur.

SIDKİYE: Vay, aman aman omurgalarım bütün delindi. Mevlâ'dan utan zalim herif, acizi dövmek hiç mertliğe yaraşır mı?

SÂFÎ: Nasihatle yola gelmeyen acizlere aczlerini bildirir, akıllarını başlarına getirir, güzel bir ilaçtır hürmetli salak. Cennetten çıkmış tertemiz dayak. Oh hızır gibi imdada geliyor.

SIDKİYE: Eğer güzel bir şey olsaydı cennetten çıkarılmazdı" (Feraizcizade, 1886a: 10-11).

Her iki eserde de iyi niyetleriyle tanıdığımız kişilerin aynı zamanda aksi ve inatçı tipler olduklarını tespit ediyoruz. Orgon ve Hacı Sâfi aslında iyi kişiler olmalarına rağmen sonuçta aksilikleri ve inatçılıkları dolayısıyla zarar gören tiplerdir.

Molière'in aksiliğiyle ön plana çıkardığı tiplerden birisi de hasta tipindeki Argan'dır. Orgon'da olduğu gibi Argan da saflığı ve iyi niyetiyle tanıdığımız ve yine inatçılığı sonucunda zarar gören tiplerdendir. Hastalık hastası Argan da uşağı Toinette ve kızı Angelique ve kardeşi Beralde'in, onun aslında hasta olmadığı ve sahte doktorların onu kandırdığı konusunda söylediklerine inanmamakta inat eder:

"BERALDE: Peki ama sen ilelebet böyle doktor ve eczacı müptelası mı kalacaksın? Etrafındaki insanların tabiatın kanunlarına rağmen ömrünün sonuna kadar hep böyle hasta olarak mı yaşamak istiyorsun? Hiç öyle şey mi olur?

ARGAN: Ne demek istiyorsun kardeşim?

BERALDE: Vallahi ağabey, şunu demek istiyorum ki, gördüğüm adamların içinde e az hasta olan sensin; sendeki sıhhat bende olsa idi başka bir şey istemezdim. Eğer sıhhatinin yerinde olduğuna, vücudunun demir gibi sağlamlığına delil istersen onu da söyleyim: sen şimdiye kadar yaptığın bunca lüzumsuz tedavilere rağmen hala sıhhatini bozmaya muvaffak olamadığın gibi, hala çatlamadın. Dünyada sıhhatin bundan iyi delili mi olur?

ARGAN: Ama bilmem farkında mısın? Ben işte o ilaçları sayesinde yaşıyorum, birader; hatta Mösyö Purgon diyor ki : 'eğer ben sana üç gün bakmasam sen hemen ölürsün' diyor!

BERALDE: Onu bilmem ama, eğer sen aklını başına toplamayacak olursan, o herifin bu gidişle sana öteki dünyayı boylatmakta kusur etmeyeceğini çok iyi bilirim! (Molière, 1943: 81-82).

Hastalık Hastası'nda olduğu gibi Feraizcizade Mehmet Şakir'in Evhâmî'si de hizmetçisi Sünbül, kızı Hasna ve kızının sevgilisi olan Pertev'in sözlerine inanmamakta inat ederek ikinci karısı Penbe ve onun ortağı olan dolandırıcı tipindeki Leknâhûrî'nin çevirdiği dolaplara alet olur. Hizmetçi tipindeki Sünbül de efendisini ikna etmek için onun kayıtsız şartsız inandığı "Açıkbaş Hazretleri" kılığına bürünür ve efendisini ancak bu şekilde ikna edebilir:

“EVHAMÎ: (Hayretle bakınıp titreyerek) Aman yarabbi!... Yüreğim titriyor... He-he-he-her şeye aptallık edip –i-i-inanmamak lazım ama... Haa!.dur, e-e-e-etrafı bir dolaşayım... Be-be-be-belki düzenbazın biri sa-sa-sa-saklanmıştı... (Dolaşır) Hi-hi-hi-hiçbir ki-ki-kimse yok... Bu-bu-bu ses mutlaka tü-tü-tü-türbeden geliyor...

SES: Eğer inanmıyorsan şimdi sana bir işaret göstereyim... Ben senin yakınında gömülü olduğum için seni uyaracağım... Artık gözünden karanlık perdesi kalksın... Pertev’in her sözü haklı... Leknâhûrî bir düzenbaz.. edepsiz.. kaatil.. Penbe ise onun kardeşi değil... Artık gözün açılsın...

EVHAMÎ: (Çenesi titrer) A-a-a-aman.. ba-ba-ba-bana.. bi-bi-bi-bir şe-şe-şe-şeyler o-o-o-oluyor... Va-va-va-varayım... o-o-o-odada bir su i-i-i-içeyim... Yüreğime i-i-i-inecek şi-şi-şi-şimdi...

EVHAMÎ: (Çenesi, dizleri, başı, elleri sakır sakır titrer; yarısını yere dökerek bir bardak su doldurur, içer; sonra kendini toplayıp) A-a-a-adam gayret!... Be-be-be-belki oyundur... (Açıkbaş, beyaz saçları omzuna inmiş ve beyaz bir şeye bürünmüş olarak kapıdan görününce, yere yatıp yuvarlanarak) A-a-a-aman inandım... Canım... Ah sevgili Açıkbaş sultanım... Çarpma beni... Me-me-me-merhamet et...

AÇIKBAŞ: Sen önce Penbe’nin ağzını ara... İyice ara... De ki: ‘Ben hepsini duydum... Memleketinizden bana mektup geldi... Sen Leknâhûrî’nin kız kardeşi değilmişsin...’ Bak ne cevap verecek...

EVHAMÎ: Bi-bi-bi-bittim... (Arkasına baka baka, sürünerek kaçmaya çalışır) A-a-a-ah şu du-du-du-duvar ya-ya-ya-yarılsa da sa-sa-sa-saklanı ve-ve-ve-versem...

AÇIKBAŞ: Bizden kaçmak olmaz!... Şimdi istersen karnına gireyim, karnında söyleneyim... Bize göre güç değildir...

EVHAMÎ: O-o-o-ona hacet yok... i-i-i-inandım...” (Feraizcizade, 1885a: 63-64).

Molière’in temelde din ve inanç konusunu ele aldığı eserlerinden *Don Juan* da inatçılığın dolaylı olarak işlendiği eserlerdendir. Ahlak çöküntüsünün canlı örneklerinden biri olan Don Juan, Tanrı’nın göstermiş olduğu bütün mucizelere rağmen onun varlığına inanamamakta inat eder. Mermerden yapılmış bir heykelin hareket etmesi ve hatta konuşması bile onu Tanrı’nın varlığı konusunda ikna edemez. Sonuçta ise Tanrı tarafından cezalandırılır ve bu inadının bedelini feci halde can vererek öder:

“SGANERELLE: Alay mı ediyorsunuz efendim benimle? Heykelle konuştuğumu görseler, deliye çıkar adım.

DON JUAN: Ne diyorsam yap.

SGANERELLE: Acayıplikler de eni bulur! Saygıdeğer şövalye... (Kendi kendine) Yahu şu yaptığımı kendim de gülüyorum ya, n’apalım, efendimiz emretti bir kere. (Yüksek sesle) Saygıdeğer şövalye, efendim Don Juan Beyefendi, akşam yemeği davetine icabet ederek, kendisini onurlandırmanızı diliyor efendim. (Heykel öne doğru başını eğer) Ay!

DON JUAN: Ne oldu? Nedir derdin? Söylesene be adam, neyin var?

SGANERELLE: (Başını heykel gibi eğerek) Heykel...

DON JUAN: Ne olmuş heykele?

SGANERELLE: Heykel diyorum...

DON JUAN: Bak başlatma şimdi heykelinden! Konuş yoksa kafanı kırarım.
SGANERELLE: Heykel işaret verdi efendim.
DON JUAN: Boyun devrilsin, senin gibi adamı!
SGANERELLE: Verdi efendim, heykel işaret verdi, yalanım varsa n'olayım gelin kendi gözünüzle görün bana inanmıyorsanız.
DON JUAN: Gel serseri, gel peşimden. Gel de göstereyim sana ne kadar ödleğ olduğunu. Kaçacak delik bakadur istersen. Saygıdeğer şövalye akşam yemeğinde masama teşrif etmek isterler miydi acaba? (Heykel yine başını eğdi.)
SGANERELLE: Şunu da gördüm ya, dünyalara değişmem. N'oldu efendim?
DON JUAN: Haydi gidiyoruz, haydi.
SGANERELLE: (Yalnız başına) Sen daha inanma zındık seni, al gördün işte! (Molière, 2011: 52-53).

İnatçı ve aksi olarak nitelendirdiğimiz tipler zihnimize genellikle kötü kişiler olarak canlanır. *İnatçı Yahut Çöpçatan*'da Hazret, bu tipin doğrudan ifadesidir ve aksiliğiyle bizi sinirlendiren bir yapısı vardır. Cimriliğinin ve aç gözlülüğünün kurbanı olarak inatçılık yapan Selamet kadın ve Harpagon da Hazret gibi olumsuz olarak nitelendirdiğimiz tiplerdendir. Yine Molière'in *Don Juan*'ı da inanmaması konusundaki inadıyla kötü olarak değerlendirdiğimiz tiplerdendir.

Belirgin özelliklerini diğer tipler üzerinden açıkça gözlemlediğimiz eserlerde inatçı tipinin ortaya konuluşunda kim zaman bir takım farklılıklar olduğu da gözlenmektedir. Her iki yazarın da bazı eserlerinde saflığı ve iyi niyetiyle tanıdığımız Orgon, Argan ve Evhâmî'ye çok da kıyamıyoruz. Ancak yine saflığıyla iyi bir insan olarak tanıdığımız Hacı Sâfi, inatçılığının etkisiyle eşine kötü davrandığı için onun aksiliğini çok da hoş göremiyoruz. Bu bakımdan her iki yazarın da aynı tiplerin psikolojik durumlarını farklı bir biçimde yorumladıkları görülmektedir.

Her iki yazarın eserlerinde ortak olarak değerlendirebileceğimiz diğer tipler ise çok fazla etkinliği olmayan yardımcı tiplerdir. Kimi zaman hiç konuşmayan ve varlığını diğer tiplerin konuşmalarından anladığımız bu tipler, bazen konular arası geçişte bir köprü; bazen de olayın çözümünde bir araç görevindedirler. *Tartuffe*'deki polis, *Scapin'in Dolapları*'ndaki iki taşıyıcı, *Don Juan*'daki fukara, tüccar; *Kırk Yalan Köse*'deki Muslih, *Evhâmî*'deki zurnacı, arap bacı, zaptiye çavuşu; *İcab-ı Gurur Yahut İnkilâb-ı Muhabbet*'teki mahalle imamı gibi tipler eserlerde yer alan yardımcı tiplerdir.

2.2.2. Farklı Kişiler

Molière, 17. yüzyılda karakter komedisinin hem Fransa'da hem de dünyada gelişmesinde büyük katkılarda bulunmuştur. Bu bakımdan bu türün edebiyatımıza

giriş de 19. yüzyıldaki etkileşimler dolayısıyla olmuştur. Karakter komedisinin ülkemizdeki ilk örneklerini oluşturma çabasında olan Feraizcizade Mehmet Şakir, eserlerinde Molière'in evrensel insan tabiatını yansıtan tiplerini tercih etmiştir. Bu bakımdan Feraizcizade'nin oluşturduğu tiplerin çoğunlukla Molière tiplerine benzediği görülür. Ne var ki yazar, Molière'in tiplerini olduğu gibi almamış; onları toplumsal ve kültürel özelliklerle çerçeveleyerek sunmuştur. Feraizcizade Mehmet Şakir'in Molière'den farklı bir bakış açısıyla yansıttığı kişiler genellikle kadınların temsil ettiği tiplerdir.

Feraizcizade'nin eserlerinde Molière'den farklı olarak anne tipine rastlamaktayız. Eserlerindeki hâkim karakterleri daha çok kadınlar arasından seçen Molière'in anne tipini tercih etmeyişi, yine yaşam öyküsüyle bağdaştırılabilir. Annesini küçük yaşta kaybeden yazar, derin gözlemler sonucu oluşturduğu tiplerini genelde annesiz bırakmıştır. Yazarın anne tipine kısmen değindiği eseri, *George Dandin*'dir. Bu eserde anne Bayan Sotenville, ahlaksız davranışları olmasına rağmen kızını savunur ve eşiyle birlikte damatlarını hor görürler. (Bkz. Molière, 2006: 106-107) Yazarın diğer bütün kadın tiplerinde olduğu gibi burada da yine kadın, olumsuz özellikleriyle ön plandadır. Yaşadığı dönemde kadınların olumsuz bakış açısıyla değerlendirilmesi, annesini küçük yaşta kaybetmesi ve hanımıyla yaşadığı problemler yazarın kadınları kötü ve olumsuz tipler halinde ele almasına yol açtığı söylenebilir.

Kadınların temsil ettiği tipleri daha olumlu bir bakış açısıyla değerlendiren Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerinde Molière'den farklı olarak şefkatli ve fedakâr bir anne tipi vardır. *Kırk Yalan Köse*'de Sıdkıye, gayrimeşru iki çocuk dünyaya getiren kızına sahip çıkar. Burada anne, kızının davranışını tasvip etmez; ancak onu tek başına da bırakamaz. Kızı Zekiye'nin çocuklarını öldürmesine engel olur ve ona öğütler vererek onun daha büyük hatalar yapmasını engellemeye çalışır:

“ZEKİYE: (Kucağındaki çocuk ağlayınca yumruklar) Of uyusana...

SİDKİYE: Yok dövme kızım. Çocuk masum değil mi? Onda ne suç var. Bilecek olsa, böyle dünyaya gelir miydi?

ZEKİYE: Bana kalırsa kabirde olmalıydı ki, bir can sıkısı olmasın. Sağ kaldıkça beni yakmaya müvekkil zebani olmayacak mı? Bu Kösenin piçi, daima cürmümü hatırlattırıp, gücümü üzeceğine şüphe mi edilir... Sonunu düşündükçe, çıldırmak bir şey değil. Ah oldu olanlar. El aleme bakacak yüzüm yok. Bunu işitenlerin her birinden bir söz duyacağım. Siz ise öldürtürmediniz. Gazabımdan, kendi kendime kabım dar geliyor. Eyvah korkuyorum ki, bu çocuk, ömrümü kütah edecektir.

SIDKİYE: Aman ne çare! Alnının yazısı böyle. Onu yaratmaktan, kim bilir Cenab-ı Hak ne hikmet gösterir. Ef'al-i Mutlak, hikmetlerinden sual olunmaz. Hele bu dünya öyle bir geçit ki, gelen geldiğini, giden dittiğini bilmiyor. Büsbütün kader seli önüne düşmüş yuvarlanıyor. Güya bir çöp, ya bir karınca. Sen bin çabalasan, yine o, bildiği mahalle götürür. Tayyar, artık bu selin önüne düşüvermeli. Aksilik etmek, dikine gitmek faide vermez. Yalnız beyhude küçük üzüldür. Sen ilişik etme. Sahibi, onu güzelce yapar. bir vakit olur da öcün kendi kendine alınır. Zalime kızıp mazlumu dövmek, öldürmek nedir? Sen de namert olursun namerde karşı. Vazgeç. Gazaptan cana kıymak, insana yaraşmaz. Gazap eden, kendine eder. Hiç âlemde intikam alan var mı? Baksana; intikam efkarında olan rahat yaşar mı? Onun alacağı intikam eder. Yavrum!... Zulmeden zehir, sabreden ecir bulur. Dünya alemine tahammül etmeyenin hali yamandır. Bu mihen pazarında aldığı, hemen satmaktan alası olmaz” (Feraizcizade, 1886a: 49-50).

Kırk Yalan Köse’nin devamı olan *Yalan Tükendi*’de ise fedakâr anne tipini bu kez Sıdkıye’nin kızı Zekiye temsil etmektedir. Annesini dinleyerek sabreden Zekiye, çocuklarını koruyup kollayarak onlara sahip çıkar; tek başına çocuk yetiştirmekte büyük sabır ve fedakârlık göstererek çocuklarını belli bir yaşa getirir. Çocuklar büyüdülerinde ve babalarını arayıp bulduklarında babalarının yıllar önce anneleriyle gizlice evlenmiş olduğunu öğrenirler ve babalarını affederler:

BAHİR: Bana göre izinname değil. İki esirin ıtıknamesi. Hemşirem ile beni hüsrân-ı sermediden kurtarır. (Mahir’in iki ellerini öper) Ver o kâğıdı. Bence tâc-u gevheriden kıymetlidir. Başa alayım.

ZEKİYE: Aman yarabbi sabır ne büyük hasıyyetmiş.

BAHİR: Dil-i mürdeyi sabr, ihya edip, cünbüş ve reftar verdi. İmdi ey peder-i azizim. Beni su’i zanla günahınıza girip şu hal-i tebâhınıza sebep olduğumdan dolayı ma’zur tutunuz. Ben arkanızdan eyalete kadar gidecek idim. Orada başınıza boralar kopacak idi. Ba’dema sizi halinize terk ederim. Siz yine maharetle kurtulursunuz” (Feraizcizade, 1886c: 54).

Feraizcizade Mehmet Şakir, burada anne tipindeki kadını Molière’den farklı olarak fedakârlığı ve şefkatiyle ön plana çıkarmıştır. Diğer taraftan, gayrimeşru çocuk dünyaya getirmesiyle ahlaksız olarak nitelendirdiği Zekiye’nin de aslında yıllar önce Köse Mahir ile evlenmiş olduğunu ortaya çıkararak, eserin sonunda bu kadını aklamıştır.

Feraizcizade Mehmet Şakir’in fedakâr ve şefkatli anne tipini ele aldığı eserlerinden birisi de *İcâb-ı Gurur Yahut İnkilâb-ı Muhabbet*’dir. Bu eserde de yine evladını koruyup kollayan bir anne vardır. İhsan’ın kendi oğlu olduğunu ispatlamak için mahkemeye başvuran Selamet kadın, topladığı şahitleri mahkemeye götürür ve sonunda da İhsan’ın kendi oğlu olduğunu ispatlar:

“SELAMET: - Of! Aman! Sorma! Çok uğraştım; mesele çatalı, pürüzlü, halli müşkül, girmedğimiz kapı kalmadı. Ekseriya mercilerden öyle tatlı cevaplar alınıyordu ki, ümidin hemen süzülüp damarlarda yürüdüğünü hisseylerdim. Sekiz on gün zarfında kah bulamamak, kah cevab-ı kat’i alamamak suretiyle ümidin yavaş yavaş eseri bile kalmazdı. Sonra diğer mercilerden yeni ümitler duyardım. O yüzden de birkaç gün geçerdi; böylece hayli uğraştım. Yeis bürüdükçe bürüdü; üzuldüm, düştüm. Nihayet vakti saati gelmiş ki, bir insaniyetli adam önümüze düştü; mahalleli Rızâ-yı Bâri için yardım gösterdiler. İstanbul halkı arasında o kadar nazik, o derece güzel huylu adamlar var ki, vafından acızım. Tamam kırk beş kişi bana şehadet etti. Bu derece insaniyetten hüznün geldi, kendimi tutamadım, hüngür hüngür ağladığımı görünce de teselli ettiler. Hep birden huzur-u âlide benim için; işte Hasan Kaptan’ın nikâhlı zevcesi budur, İhsan onun ve bunun öz oğludur deyu söylediler... Cerideye şehadetleri kaydolundu. Yine birçok nerdibanlar, daireler dolaştım. Artık iş hüccete bağlandı. Ama sonu fena geldi” (Feraizcizade, 1885b: 5-6).

Selamet Kadın, Hasan Kaptan’dan kalan mirası alabilmek için İhsan’ın kendi oğlu olduğunu ispatlamak zorundadır. Bu bakımdan Selamet Kadın’ın mahkemeyi ikna etmek için bu kadar uğraşması, onun miras peşinde olduğunu düşündürür. Ancak mirası almak için tekrar mahkemeye gidildiğinde bu defa Tayfur Efendi’nin tuttuğu sahte anne Ezmeragda, olaya dâhil olur. Hâkim’in yalancı şahitlere inanarak İhsan’ın Ezmeralda’nın oğlu olduğuna karar vermek üzere olduğunu gören Selamet Kadın, mirastan vazgeçerek yalnızca oğlunu ister:

“SENKİR: Artık şüphe kalmadı ki, anasıdır.

EZMERAGDA: Ah analık başka, si; yürayım oynuyor. Gördükçe kanım kaynıyor.

İHSAN: Canın çıksın! Alçak mekkâr!

EZMERAGDA: (Müsellime) Ah Efendim! Hakimi hak ediniz. Altunlarımı kurtarın, anlar benimdir.

SELAMET: Aman efendim, anlaşıldı ki, ellerinden kurtulmak yok. Akçenin kâffesini alsınlar. Tek evladım bana kalsın.

MÜSELLİM: Akçe gittikten sonra oğlan ne işe yarar?

SELAMET: Aman efendim insan ciğerparesini nasıl bırakır? Biricik oğlunu akçeye değişir mi hiç? Ama bunların muradı akçe imiş. Varsın alsınlar.

SENKİR: Efendi! Şahitler hazır.

EZMERAGDA: Aman efendim! Evladımı isterim. Sakladıkları altunları alıveriniz. Ah beni yaktılar. Evlatsız fakir bıraktılar. Bunlar çok zalim. Çok gaddar.

RAMAZAN: Bunların şu haline bakınca çıldırmak bir şey değil. Yapmışları bana bile hayret veriyor.

SELAMET: Pek güzel! Paraları ana versinler. Ben oğlumdan ayrılmam.

İHSAN: Ah anneciğim! Sakın beni bırakma ha!

EZMERAGDA: Ah altunlar! Altunlar! Hepsi de hakkımdır.

TAYFUR: İşte artık hak zahir oldu. Gayri çocuk kokonananın olduğunu kim inkar edebilir?

SENKİR: Evet! Hiç şüphe edecek yeri kalmadı, efendim! Şahitler gelsin mi? Hepsi de dışarıda bekliyor.

MÜSELLİM: (Bizzat mülâhaza) Kadının büyük serveti çocuğu uğruna feda edivermesi şayan-ı dikkattir” (Feraizcizade, 1885b: 66-67).

Hâkim, Selamet Kadın’ın oğlu uğruna yüklüce bir mirastan vazgeçmesinden etkilenir ve İhsan’ın Selamet Kadın’ın oğlu olduğuna karar verir. Böylece Selamet Kadın, hem oğluna hem de mirasa kavuşur. Hâkim’in ve Selamet Kadın’ın buradaki davranışları, *Kafkas Tebeşir Dairesi* motifini hatırlatır (And, 1970: 440).

Eserlerinde genellikle bir aile kuran yazarlar, ağırlıklı olarak kadın tiplerine yer vermişlerdir. Çoğunlukla genç nüfusun konu edildiği eserlerde çocuklardan hiç bahsedilmemiştir. Diğer taraftan, her iki yazarda da gördüğümüz genç kızlar Molière’in eserlerinde asıl konuyu oluştururken, Feraizcizade Mehmet Şakir’de asıl konuyu destekleyen tiplerdir.

Daha geniş bir külliyata sahip olan Molière’in eserlerinde kişi yelpazeside daha geniş kapsamlıdır. Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir’in eserlerindeki tipler arasındaki en büyük ayrım, kişilerin iktisadi durumları ile ilgilidir. Tiplerini burjuvazi toplumu içinden seçen Molière’in kişileri iktisadi bakımdan geniş imkânlarla sahiptir. Feraizcizade Mehmet Şakir’de ise, tiplerin iktisadi durumları hakkında doğrudan bir bilgilendirme yapılmamaktadır. Molière, eserlerindeki zengin burjuva kişilerini vurgulamakta bazı meslek guruplarını ön plana çıkarmıştır. *Kibarlık Budalası*’nda yer alan muzika hocası, dans hocası, silah hocası, felsefe hocası, terzi gibi tipler, Mösyö Jourdain’in zenginliğini belirginleştirmede ve komedi unsurlarını ön plana çıkarmada önemli birer araçtır.

Molière, eserlerinde gerek konu seçimiyle gerekse karakter tercihiyle 17. yüzyıl Fransa’sının genel bir portresini çizmiştir. Yazarın eserlerinde Feraizcizade’den farklı olarak Vikont ve Marki gibi soyluluk unvanına sahip kişilerin de yer aldığı görülmektedir. Bu kişiler yazarın eserlerindeki toplum eleştirisinin vurgulanmasında önemli bir rol oynamıştır. *Kibarlık Budalası* ve *Gülünç Kibarlar*, toplum eleştirisinin bu tipler üzerinden yansıtıldığı eserlerdir. Hiç kimseyle görüşmeyen gülünç kibarlar Magdelon ve Cathos kendilerini ziyarete gelen kişilerin Marki ve Vikont olduğunu öğrenince onları hiç tereddüt etmeden huzurlarına kabul ederler:

“MAGDELON: - Küstah... İnsan buna nasıl tahammül eder? Peki, kimmiş bakalım bu uşağın efendisi?

MAROTTE: - Haa.. Bana adımı söyledi. Marquis de Mascarille’miş.

MAGDELON: - Ooo... Aman ma chère bir marquis? Hadi git çabuk söyle ziyaret kabul ediyoruz. Mutlaka bizden bahsedildiğini işiten zarif ve kibar şahsiyetlerden biri olacak.

CATHOS: - Muhakkak a chère.

MAGDELON: - Kendisini burada, aşağıki salonda karşılamalıyız. Odamızda olmaz. Hiç olmazsa biraz saçımızı başımızı düzeltelim? Şöhret ve haysiyetimize uygun olsun. Sen de çabuk gel bize içeride ‘güzellik ve zerafet müşaviri’ni tutarsın.

MAROTTE: - Allah’ım, o da nesi? Ben ne bileyim eğer anlamamı istiyorsanız bildiği dille söyleyin.

CATOS: - Aynayı getir aynayı. Cahil sersen sakın bakayım deme, hayalinle aynayı da kirletirsin. (Çıkarlar)” (Molière, 1943: 12-13).

Diğer taraftan Molière’in sağlık ve hekimlik konularını işlediği eserlerinde doktorluk mesleğinden sıklıkla bahsettiği görülür. *Hastalık Hastası*’ndaki Doktor Mösyö Purgon ve eczacı Mösyö Fleurant, yine hastalık hastası Argan’ın gülünç duruma düşmesindeki etkili kişilerdir. Molière’in *Zoraki Tabip*, *Tabib-i Aşk*, *Hekim Uçtu* gibi eserlerinde de sahtekârlıkları ve dolandırıcılıklarıyla ön planda olan hekimler, dolantıların kurulmasında önemli tiplerdir:

“VALERE: - Ne tuhaf şey, bütün büyük adamlarda daima acayip huylar vardır, ilimlerine birazcık delilik karışmıştır.

MARTINE: - Bunun deliliği, insanın tahmin edebileceğinden fazladır, çünkü bazen sopayı yemedikçe hekim olduğunu bir türlü kabul etmek istemez. Size şunu söyleyeyim ki aklına koydu mu siz ona bir türlü hekim olduğunu itiraf ettirmezsiniz. Ancak, ikiniz de elinize birer sopa alarak önceden saklayacağı şeyi, ona dayakla söyletebilirsiniz. Biz, ona ihtiyacımız olduğu zaman öyle yaparız.

VALERE: - Ama da garip delilik.

MARTINE: - Doğru, ama onun ne harikalar yarattığını sonra göreceksiniz.

VALERE: - İsmi nedir?

MARTINE. - İsmi Sganarelle’dir; onu tanımak kolay; geniş siyah sakallı bir adamdır. Sarılı yeşilli elbiseler giyer, bir de kırmalı yakalığı vardır.

LUCAS: - Sarılı yeşilli elbise mi? Desenize o papağanların hekimi!

VALERE: - Dediğiniz kadar ehil bir adam mı acaba?

MARTINE: - Ne diyorsunuz! Bu adam mucizeler yaratır. Altı ay evvel, bir kadından bütün öteki hekimler ümidi kesmişlerdi. Hatta onu altı saatten beri ölmüş sanıyorlardı, gömmeye bile hazırlanıyorlardı. Tam o sırada bahsettiğimiz adamı zorla getirdiler. Kadıncağızı görünce, ağzına, ne olduğunu bilmediğim bir şeyden bir damla koymasıyla kadının ayağa kalkması bir oldu ve hiçbir şey yokmuş gibi odasında dolaşmaya başladı.

LUCAS: - Yok canım!

VALERE: - Muhakkak altın iksiri içirmiş olacak.

MARTINE: -Olabilir. Daha üç hafta olmadı, on iki yaşlarında bir küçük çocuk çan kulesinden aşağı düşmüş ve sokağın taşlarında kafası, kolları, bacakları kırılmıştı. Yine o adamı getirttiler. Gelir gelmez yaptığı bir merhemle çocuğun bütün vücudunu ovdu. Küçük derhal ayağa kalktı, koştu, zıpzip oynamaya gitti” (Molière, 1943: 14-15).

Ferazicizade Mehmet Şakir’de belirgin bir meslek grubuna rastlanmaz. Ancak, eserlerde daha çok tüccarların yer aldığını söylenebilir. Feraizcizade’nin mesleki açıdan ele aldığı tek kişi, *Teehhül Yahut İlk Göz Ağrısı*’ndaki Âkile Dudu’dur. Çöpçatanlığı meslek edinen Âkile, bu işi devlet himayesinde yapmaktadır ve buradan para kazanmaktadır (s. 32). Yazarın bu mesleği bir kadın karakter üzerinden belirginleştirmesi, kadınların o dönemde edebiyat eserlerinde yavaş yavaş ön plana çıkmaya başlamasıyla ve yazarın da bu durumu desteklemesiyle açıklanabilir.

Eserlerini klasik akım çerçevesinde oluşturan Molière zaman zaman Yunan etkisinde de kalmıştır. Bu bakımdan yazarın kimi eserlerinde zaman zaman mitolojik öğelere rastlanmaktadır. Yazarın *Amphitryon* piyesinde yer alan prolog, mitolojik tanrılar arasında geçmektedir. Yine Molière’in yapı ve teknik bakımından olduğu kadar konu ve karakter bakımından da diğerlerinden farklı olan eseri *Şanlı Âşıklar* da Yunan etkilerinin açıkça görüldüğü eserlerden birisidir. Kralın isteği üzerine yazılan bu eserde, Pytho şenliklerinin kutlandığı Tempe deresinde geçen bir aşk hikâyesi anlatılır. Yunan tiyatro eserlerinde sıklıkla rastlanan münecim tipi, bu eserde Anaxaroque adıyla karşımıza çıkar. Altı ara oyunun yer aldığı bu baleli komedide mitolojik öğelerin de sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Birinci ara oyunun kişileri, mitolojik Tanrılardır. İkinci ve beşinci ara oyunlar, pandomimacılar arasında geçerken, dördüncü ara oyunda heykeller yer alır. Pytho şenliklerinin kutlandığı altıncı ara oyunda ise Rahip ve Rahibelerle birlikte eski Yunan usulü silah kuşanmış erkeklerle kadınlara ve bir de halk korosuna rastlanır. Ayrıca bu eser, birinci ara oyundaki Neptunus ve altıncı ara oyunda da Apollo rolüne kral XIV. Louis’nin çıkması bakımından da yazarın diğer eserlerinden ayrılır.

Feraizcizade Mehmet Şakir’in *İcab-ı Gurur Yahut İnkilâb- ı Muhabbet* adlı eserinde de- diğerlerinden farklı olarak - Antik Yunan eserlerinde sıklıkla kullanılan kâhin tipinin kullanıldığı görülür. Bu eserde Ferhengi Baba adıyla tanıdığımız kâhin, kendisine inanmayan Tayfur’u gelecekte olacaklar hakkında uyarır:

“TAYFUR: - (Bizzat mülâhaza) Ey kâhin efendi! Bunda haltettik. Bunun sugrası kübrası neticesi her câyi, kıyası bukailemun oldu.
FERHENGİ: - (Döner) Beni çağırдың, kıyasını sordunuz.
TAYFUR: - (taaccüple) Hay budala! Canım kıyasını kim soruyor?
FERHENGİ: - Evet! Kıyasını soruyordunuz.
TAYFUR: - Ey Baba Ferhengi! Uzun etme...
FERHENGİ: - İşte kıyas budur. Sana açıktan söylerim ki, sen söz dinlemez, kendi bildiğin eğri yola gider, kavlabasın. Hoynumsa, bu iş hiç yürümez. Seni

herkes mizaha alır. Şimdi sakalina, fi-maba'de maskaraca haline güleceklerdir. Evet, sugran haletünlâni. Kübran meletünlâni. Neticen zıvık. (yine ağır ağır gider)

TAYFUR: - Öyle mi ya?

FERHENGİ: - (tekrar döner) Hay hay. Sen yakında aleme rezil ve bednam olacaksın. Tekrar eylerim ki, sugran haletünlâni. Kübran meletünlâni. Neticen zıvık. İşte bu. (gider)

TAYFUR: - (Elini ağzına tutar, herif gidinceye kadar sanem gibi durur) Oh! Defoldu gitti. Pıt desem yine dönecek! Hele ses çıkarmayıp kurtuldum. Ne yanlış, tansak, budala herif imiş be! Kâhin Efendi! Anlayışına turp sıkayım. Tuzlayım da kokma iyi mi? Ben ise herif ledünniyat anlatıyor diye yüzüne bakıp duruyordum. Meğerse bu zırlağın biriymiş. Eğer hep kâhinler böyle kendinden bihaber ise! Vay anların sözüyle hareket edenlerin haline! (gider)" (Ferazicizade, 1885b: 56-57).

Farklı dönemlerde ve farklı toplum yapılarında yaşayan yazarların eserlerinde konu farklılıkları olduğu gibi tip ve karakter farklılıklarına da rastlanır.

2.3. YAPI VE TEKNİK

Molière ve Feraizicizade Mehmet Şakir arasındaki etkilenmenin boyutlarını ve alanlarını çok boyutlu bir bakış açısıyla değerlendirebilmek amacıyla karşılaştırma çalışmasının kapsamını genişletmek gerekir. Bu bakımdan çalışmamızda içerik incelemesinin yanı sıra bir de biçim incelemesi yapmak yerinde olacaktır. Bu bölümde, Molière ve Feraizicizade Mehmet Şakir'in eserleri; zaman, mekân, yapı ve teknik, dil ve üslup olmak üzere dört alt başlık altında karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

2.3.1. Zaman

Edebiyat eserleri yazıldığı dönemin özelliklerini doğrudan ya da dolaylı olarak yansıtır. 17. yüzyılda eserler veren Molière'de de Fransa'da sosyal ve kültürel alanda köklü değişimlerin yaşandığı bu dönemin yansımalarını yakından takip etmemiz mümkündür.

Yüzyıl savaşlarının sona ermesi ve Ortaçağ düşüncesinin terk edilmesi dolayısıyla Fransa'da edebiyat ve sanata daha çok önem verilmeye başlamış ve özellikle tiyatro sanatı sarayın büyük desteğini görmüştür. Dolayısıyla bu dönem yazarları eserlerini oluşturmada önceki dönemlere nazaran daha özgür yazma imkânı bulmuşlardır. Yazara daha geniş hareket alanı sunan bu kültür ve sanat ortamı, komedi türünü bir ironi aracı olarak kullanan Molière'in toplum eleştirisi yapmasına yol açmıştır.

Eserlerinde fiktif zaman dilimini¹⁸ kullanan Molière, eserlerindeki olay örgüsünü, Descartes'ın akılcılığının da etkisiyle, gerçeğe en yakın olarak ifade etme yoluna gitmiştir. Diğer taraftan, bu dönemde Fransız edebiyatında görülen klasik akımın “evrensel insan tabiatını yansıtmaya” ilkesi de Molière'in daha somut ve gerçekçi tipler ortaya koymasında etkili olmuştur. Molière'in tiplerini o kadar gerçekçidir ki, yazar bir süre sonra toplumun tepkisiyle karşılaşır:

“Molière'in komedileri başarısının yanı sıra birtakım çekişmeler, dertler de getirmişti. Oyunlarda toplumsal yergilerin yer alması, Saray çevrelerini, soyluları, papazları ona düşman etmiş, zaman zaman yasalara, geleneklere, Tanrı'ya karşı gelmekle suçlanmasına yol açmıştır. Bu saldırılar ancak kralın Molière'i tutmasıyla atlatılabiliyordu. Louis XIV. 1665 yazında daha da ileri giderek kumpanyayı kendi koruyuculuğuna aldı, “Troupe du Roi” (Kralın Topluluğu) adını verdi” (Fuat, 1984: 157).

Molière eserlerinde daha çok 17. yüzyılın değer yargılarını yansıtan konuları ele almıştır. Yazarın eserlerinde ağırlıklı olarak yer alan evlilik ve aile ilişkileri, din ve inanç, dolandırıcılık ve sahtekârlık, burjuvazinin eleştirisi, ahlak çöküntüsü gibi konular bu dönem Fransız toplumunun en açık biçimdeki ifadesidir. Diğer taraftan, karakter komedisinin en başarılı örneklerini veren yazarın ön plana çıkardığı tipler de yine bu konularla koşutluk içerisindedir. Özellikle salon kültürüne ayak uydurmaya çalışırken kibarlık yolunda gülünç durumlara düşen tipler onun eserlerinin değişmez kişileridir. Ayrıca, o dönemde ahlaksızlıklarıyla ön planda olan ve bilgiçlik taslayan kadınlar da Molière eserlerinde eleştiri konusu olarak yerini almıştır. 17. yüzyıl toplumunda olumsuz bakış açısıyla değerlendirilen kadınlar eserlerde de bu olumsuz özellikleriyle ön plandadır. Gülünç kibarlar Madelon ve Cathos, bilgiç kadınlar Philaminte, Armande ve Henriette, *Kocalar Mektebi*'nin kızları: Isabelle ve Léonor olumsuz yönleriyle tanıdığımız tiplerin en belirginleridir.

Hümanizm, Rönesans ve Reform gibi sosyolojik değişimlerin etkisiyle gelişen burjuva toplumu, salon kültürünün gelişmesine ve toplumdaki bazı değer yargılarının değişmesine yol açmıştır. Bu durumun yansımaları edebiyatta da derinden hissedilmiştir. Bu dönem yazarları eserlerinde özellikle ahlaki anlamdaki yozlaşmış

¹⁸ Varsayılan Zaman Dilimi (Fiktif Zaman Dilimi): Oyunun içinde kahramanların yaşadığı zamana verilen addır. Buna varsaydığımız olayların geçtiği zaman da diyebiliriz. (Alemdar Yalçın ve Gıyasettin Aytaş, *Tiyatro ve Canlandırma*, 4. Baskı, Akçağ Yayınları, 2012)

burjuva insanını konu almışlardır. Molière'in *İnsandan Kaçan*'daki Celiméné'i, *George Dandin*'deki Angelique ve Don Juan'ı bu dönemdeki ahlak çöküntüsünün en gerçekçi sunumudur.

17. yüzyıl Fransız yazarları bu dönemde etkili olan Klasik akım doğrultusunda eserler vermişlerdir. Klasik akımın ilkelerinden birisi de üç birlik (olay-zaman-mekân birliği) kuralıdır. Molière'in Klasik akımın ilkelerine sıkı sıkıya bağlı olduğu söylenemez. "*Molière'in esneksiz klasik kurallara olan tepkisi 1659'da ortaya çıktı; o da kendini savunuyor ve en büyük kuralın halka yönelebilmek ve onları memnun edebilmek olduğunu belirtiyordu*" (Nutku, 1985: 210). Ancak, her ne kadar karşı kıksa da Molière'in zaman zaman klasik kuralları kısmen de olsa uyguladığı görülür. Yazarın eserlerinde özellikle olay ve zaman birliğinin çoğunlukla uygulandığı söylenebilir.

Molière'in eserlerinde olayın geçtiği zaman dilimini çok genişletmediği, ancak kısa geri dönüşlerle zamanda çeşitlilik ve zenginlik sağladığı görülür. *Scapin'in Dolapları*'nda Argante, yıllar önce kaybettiği kızını bulur (s. 69). *Gülünç Kibarlar*'da Marki dö Mascarille ve Vikont dö Jodelet'in efendi kılığına girmiş uşaklar oldukları eserde geri dönüşlerle verilmiştir (s. 40). Yine yazarın *Küskün Âşıklar* piyesinde de erkek kılığına giren Ascagne'ın aslında kız olduğu eserdeki geri dönüşlerle açıklanır (s. 22).

19. yüzyıl Türk toplumu için büyük değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Tanzimat Fermanının kabulüyle başlayan bu dönemde toplumdaki değişim ve gelişimler edebiyat ve sanat dünyasını da etkilemiştir. Bu dönemde yüzünü Batıya dönen Türk toplumu özellikle edebiyat alanında büyük bir gelişme göstermiştir. Bu bakımdan edebiyat eserleri bu dönemin aynası niteliğindedir.

Batılı etkilerin açıkça gözlendiği Tanzimat edebiyatında özgün eserler veren tiyatro yazarlarımızdan Feraizcizade Mehmet Şakir de batılı tarzda sunduğu piyeslerinde bu dönemin toplum yapısını ve kültürel özelliklerini belirgin bir biçimde yansıtmıştır. Gelenekten gelenle yabancıyı sentezleyen yazar, Molière'de olduğu gibi komedi türü aracılığıyla toplumun aksak yönlerini hicvetmiştir. Eserlerinde özellikle evlilik ve aile ilişkilerini konu alan yazar, bu dönemde evlilik ve aile hayatında karşılaşılan sorunlara ışık tutmuş; bu sorunsalı tartıştığı eserlerinde mutlu sonlar kurgulayarak bir bakıma toplumsal sorunlara çözüm getirmeye çalışmıştır. *Teehhül*

Yahut İlk Göz Ağrısı'nda Âkile'yi aracı yaparak aile ilişkilerini düzeltmiştir. (s. 85-87)

Yine o dönemde sıklıkla karşılaşılan batıl inançlar, define arayıcılığı, miras gibi konular da dönemin sosyolojik görüntüsünün açık bir resmidir. Diğer taraftan özellikle karakter komedisi yaratmada Molière'den büyük ölçüde etkilenen yazar, Batıdan aldığı evrensel tipleri yine kültürel özelliklerle donatarak ele almıştır. Dolandırıcıları, uşak ve hizmetçileri, inatçıları, cimrileri dönemin ve öz kültürün süzgecinden geçirerek sunmuştur.

Gerçekçi bir bakış açısıyla yazan Feraizcizade Mehmet Şakir de eserlerinde Molière'de olduğu gibi fiktif zaman dilimini kullanmıştır; yani olayların yaşandığı dönem ile temsil edildiği dönem birebir aynıdır. Feraizcizade'nin eserlerinde üç birlik kuralının doğrudan sıkı sıkıya uygulandığı söylenemez; ancak yine burada da olay ve zaman birliğinin ön planda olduğu görülür.

Konu aldığı olayları çok geniş bir zaman dilimine yaymayı tercih etmeyen yazar, Molière'de olduğu gibi eserlerindeki zaman unsurunu geri dönüşlerle pekiştirmiştir. *İnatçı Yahut Çöpçatan*'da Hibret yıllarca hizmetçisi olarak bildiği Fıtrati'nin aslında öz kızı olduğunu sonradan öğrenir. (s. 83-84) *Evhâmi*'de Penbe'nin dolandırıcı Leknâhûrî'nin kardeşi değil ortağı olduğu da geri dönüş tekniğiyle okuyucuya aktarılır. (s. 48). Yazarın bu eserinde diğerlerinde farklı olarak bir zaman sorunsalı ile karşılaşırız. Evhâmi'nin kuruntusunu belirginleştirmede zaman unsuru pekiştireç olarak kullanılmıştır:

DURSUN: - Pek güzel!... Tebeşir ilen saatleri hep buna çizukturdum.

EVHÂMÎ: - Başla bakalım!... Akşamleyin ne vakit uyudum?

DURSUN: - Ahşamdan geri sahat dördü üç çeyrek beş dakika geçerek horuldamağa başladun.

EVHÂMÎ: - Beşe on kalarak öyle mi?

DURSUN: - Yok, guzum! Dördü üç çeyrek beş dakika geçerek, ıhı!

EVHÂMÎ: - İşte öyle ya!

DURSUN: - ben hesabı dorgu vireyin de, sen nidersen it... Ondan geri yarım sahat kartar ırgalandıktan sonra zıbara kaldun... Hinci gel hesaba... Yarım sahatımız?

EVHÂMÎ: - Otuz dakika.

DURSUN: - Yahşuklu Bi çeyreğimiz?

EVHÂMÎ: - On beş dakika.

DURSUN: - Yahşuklu... Ne itti

EVHÂMÎ: - Kırk beş.

DURSUN: - Beş de daha?

EVHÂMÎ: - Elii.

DURSUN: - Sahat beşe varacağına ne kaldı?

EVHÂMÎ: - On dakika.

DURSUN: - Güzel!...Ötesini guguklu sahattan hep dinledum. Beşten aşağı, tahtadan parmağımı güderek ben çalarım, sen say!... (Makamla) Çın guguk!
EVHÂMÎ: - Bir.
DURSUN: - Çın guguk!
EVHÂMÎ: - İki.
DURSUN: - Çın guguk!
EVHÂMÎ: - Üç.
DURSUN: - Çın guguk!
EVHÂMÎ: - Dört.
DURSUN: - Çın guguk!
EVHÂMÎ: - Beş.
DURSUN: - Çın guguk!
EVHÂMÎ: - Altı.
DURSUN: - Çın guguk!
EVHÂMÎ: - Yedi.
DURSUN: - İlâhi yarabbi!... Ne itdi?
EVHÂMÎ: - Yedi saat, on dakika.
DURSUN: - Dur... Zabanayın da üç kere daha çaldı.
EVHÂMÎ: - Etti on... Demek on saat on dakika... Eyvah! Bittim ben...
DURSUN: - Dur... Daha var... Bi çeyrek daha... (Parmakla sayar) Bir, iki, üç, dört, beş, altı, yedi... Aha, yedi dakika daha?
EVHÂMÎ: - On saat, otuz iki dakika.
DURSUN: - Dur... Daha var.
EVHÂMÎ: - Ulan bu nasıl hesap?
DURSUN: - Yooo!... Bah guzum, ben hak yemen!... Andan geri yirmi beş kere sağa çat..yirmi dört kere de sola çat... işte bu kartar!...
EVHÂMÎ: - Haydi, bir dakika da onu say! Demek ki, on saat, otuz üç dakika... Çok uyumuşum... Eyvah, ben mutlaka hasta olmuşum!... Mutlaka... mutlaka!...
Haa, ‘Arada bir gel de, perdeden bak dedimdi’ (Feraizcizade, 1885a: 32-35).

Yalan Tükendi adlı piyeste farklı bir durum söz konusudur. Yazar bu eserinde daha önce kaleme aldığı *Kırk Yalan Köse* piyesine atıflarda bulunmuştur. Mahir, ilk eserde yer alan Hacı Sâfi ve Aşkî Baba’yı dolandırdığını ve Zekiye Molla’ya daha önceden nikâh kıymış olduğunu ikinci eserin sonunda itiraf ederek; ilk eserden kalan düğümleri ikinci eserde çözümlenmiştir. (s. 51)

Feraizcizade Mehmet Şakir de Molière’de olduğu gibi eserlerindeki hâkim karakterleri genellikle kadınlar arasından seçmiştir. Bu durum Molière etkisi ile açıklanabileceği gibi daha çok, kadınların Tanzimat’la birlikte edebiyat eserlerinde daha etkin konuma gelmesiyle ilgilidir. Kadınları ahlaklı, güçlü, meslek sahibi olarak betimleyen yazar, kadınların o dönemdeki etkinliğini destekler niteliktedir

Sonuç olarak her iki yazar da gerçekçi bir bakış açısıyla kaleme aldıkları eserlerinde fiktif zaman dilimini kullanarak dönemin sosyolojik yapısının başarılı birer tasvirini yapmışlar ve sıklıkla başvurdukları geri dönüş tekniğiyle zamanda çeşitlilik ve zenginlik sağlamışlardır. Diğer taraftan, yazarlar eserlerinde her ne kadar

içinde yaşanan sosyolojik zaman dilimini birebir yansıtmış olsalar da, yazarların başarıyla ortaya koydukları evrensel tipler her dönemin okuruna hitap ederek bir döneme bağlı kalmamış, evrensellik kazanmışlardır. Eserleri klasik akım doğrultusunda değerlendirilen yazarlar, bu akımın ilkelerine birebir bağlı kalmasalar da genellikle olay ve zaman birliğini dikkate almışlardır. Hatta evrensel tiplerleriyle çoğunlukla zamanı da aşmışlardır.

2.3.2. Mekân

Tiyatro sanatının yeni gelişmeye başladığı dönemlerde, temsilde kolaylık sağlamak amacıyla daha çok sınırlı mekânlar kullanılmıştır. Antik Yunan ve Latin kaynaklarına geri dönüşü öngören klasik akımdaki üç birlik kuralı da yazarların sınırlı mekân kullanımını tercih etmelerinde önemli bir etken olmuştur:

“Antik çağda oyun, değişmeyen dekor önünde oynanmaktaydı. Yani önceden mimari bir eser olarak tasarlanmış ve inşa edilmiş olan, saray ve tapınak dekoru önünde oynanıyordu. Oyuncu Yunan tiyatrosunda mecburen bu dekora uygun bir olay ve uygun bir zaman içinde bulunmak zorundaydı. Dekor kullanımı olmadığı için yer, zaman ve olay birliği kuralına uymak zorunda kalmıştır. Tiyatroda sahne tekniklerinin gelişmesi üzerine farklı mekanların oluşturulmasına dayalı olarak farklı zaman ve farklı olay türlerinin sergilenmesi de mümkün olabilmektedir. Klasik trajedilerdeki üç birlik kuralı, işte bu zorunluluktan kaynaklanan bir kuraldı” (Yalçın ve Aytaş, 2012: 118).

Fransa’da tiyatronun yeniden canlanmaya başladığı bu dönemde saray eliyle ve kralın izniyle düzenlenen temsillerin verildiği mekânlar da sınırlıdır. Bu dönemde Fransa’da; geçici tiyatrolar, tenis alanından tiyatroya çevrilenler ve sürekli tiyatrolar olmak üzere üç çeşit tiyatro vardır. Fransa’nın ilk kalıcı tiyatro binası ise 1548’de yapılan Hôtel de Bourgogne’dur. Kral XIII. Louis’nin denetiminde olan bu tiyatrodaki Molière de temsiller vermiştir. XIV. Louis’nin tiyatro sanatını desteklediği ve sanatçıları himayesine aldığı sonraki dönemlerde de yeni tiyatro binaları kurulmuştur (And, 1973: 113-114).

Sanatı destekleyen saray yönetimi, tiyatro eserleri ve binaları ile olduğu kadar dekor ve sahne ile de ilgilenmiş ve dekorun geliştirilmesine yönelik çalışmalarda bulunmuştur:

“Fransa’da klasik oyun yazarlığının gelişmesinde kralın ve onun bakanlarının büyük rolü oldu. XIV. Louis, Molière ile Racine’nin koruyucusuydu. Öbür yanda, 1643’te tahta beş yaşında bir çocuk olarak geçen XIV. Louis’nin bakanı Kardinal Mazarin ise, daha başlarda, yani 1645’te İtalya’dan ünlü dekor sanatçısı

Torelli'yi saraya getirtmişti. 1660 yılında, Kralın düğün töreni için yeni bir saray tiyatrosu yaptırmış ve yine büyük İtalyan ustalarından biri olan Vigarini'yi çağırmıştı. Bundan on yıl önce ise *commedia dell'arte*'nin o dönemdeki en büyük oyuncusu Fiorelli saraya yerleşmiş ve o da Molière ile işbirliği yapmıştır” (Nutku, 1985: 218).

Başlarda saray yönetimi tarafından düzenlenen dekor ve sahne unsurları, zamanla geliştirilip zenginleştirilerek sanatçılara mekân konusunda daha geniş imkanlar sunulmuştur.

17. yüzyıl Fransız; 19. yüzyıl da Türk tiyatrosunun canlanması ve gelişmesinde önemli dönemlerdir. Geleneksel tiyatromuzu batılı tarzda tiyatrodan ayıran en önemli unsur kapalı bir mekân kullanılmamış olmasıdır. Geleneksel tiyatro türlerimiz arasında yer alan ortaoyunu ve karagöz temsilleri genellikle açık alanlarda verilmekte idi. 19. yüzyıl itibariyle batılı tiyatro tekniğini tanımaya başlayan yazarlarımız da bu dönemden itibaren eserlerinde daha çok kapalı mekânları tercih etmeye başladılar ve bu durum ülkemizde de tiyatro binalarının yapımında etkili oldu.

1839 yılı, ülkemizde batılı tarzda tiyatro binalarının yapımı için de ilk adımlardan birisi oldu. Tiyatro sanatı bu dönemde padişahların da desteğiyle ilkin saray çevresinde geliştiğinden ilk tiyatro binaları da saraylar içerisinde yer almaktadır. Özellikle II. Mahmut döneminde, tiyatroya olan ilginin artmasıyla sarayda iki amfiteatr kurulmuş ve işletilmiştir. Saraydaki tiyatro faaliyetleri gelişerek devam ederken, padişahlar bir taraftan saray dışındaki tiyatro faaliyetlerini de desteklemeye başlamışlardır. 1830'da İzmir'de bir tiyatro olduğu bilinse de bununla ilgili kesin bir bilgi bulamıyoruz. Ancak İstanbul'da özellikle Beyoğlu'nda 1840'ta kurulmuş olan Naum Tiyatrosu ve ne zaman kurulduğu bilinmeyen; ancak 1831'deki yangından önce de var olduğu bilinen Fransız tiyatrosu saray dışında kurulan ilk tiyatro binalarımızdır (And, 1972: 18-30).

Batılılaşma yolunda ilerleyen padişahlar, bir taraftan tiyatro binaları yaptırıp, çeviri ve adaptasyon çalışmalarını desteklerken bir taraftan da sahne ve dekor düzenlemesinde yardım almak üzere yabancı uzmanlar getirtmişlerdir. Diğer taraftan, geleneksel temaşa sanatının türlerini açık alanlarda seyretmeye alışan halkın bu kapalı mekânlara alışması da çok kolay olmamıştır. Bu bakımdan seyircinin

temsil seyretme konusunda da eğitilmesi gerekmektedir. Bu konuda önemli çalışmalar yapanlardan birisi de Ahmet Vefik Paşa'dır.

Klasik akımda eserler veren Molière, zaman zaman üç birlik kuralını aşsa da, sınırlı mekân kullanmayı tercih etmiştir. Olayların daha çok Paris'te geçmesi ise doğrudan ve gerçekçi bir toplum eleştirisi yapmada oldukça etkili olmuştur. Eserlerinin ana malzemesini burjuva insanları arasından seçen yazarın mekân tercihleri de, doğal olarak, bu kişilerin yaşam alanlarıyla sınırlıdır. Salon kültürünün hâkim olduğu bu dönemde, Molière'in en çok kullandığı mekânlar da soylu sınıfın yaşam alanı olan salonlardır. Bu kapalı mekânlar, salonlardan çıkmayan burjuvazi toplumunun psikolojisini yansıtmada önemli bir rol oynamaktadır. Ancak yazar burada daha çok evlerin salonlarını tercih etmiş ve kişilerini toplumdan soyutlamıştır. *Gülünç Kibarlar*, *Bilgiç Kadınlar*, *Kibarlık Budalası* gibi eserler de burjuvaziyi temsil eden mekânlar, zenginlerin evlerinin salonlarıdır. Yazarın tüm eserlerinde olduğu gibi bu eserlerinde de doğrudan bir mekân tasviri yapılmaz; biz olayların geçtiği yerleri kişilerin sosyal konumlarından, hal ve hareketlerinden anlarız.

Molière'in Paris dışında tercih ettiği yerlerden birisi Napoli (*Scapin'in Dolapları*), bir diğeri Mesina (*Şaşkın Yahut Beklenmedik Engeller*) ve sonuncusu da Thebai (*Amphitryon*)dir.

Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerinde olayların geçtiği şehirler hakkında kesin bir bilgi verilmemiştir. Ancak, *İnatçı Yahut Çöpçatan*'ın Uşak'ta geçtiği ve konusu Anadolu'da geçen ilk Türk piyesi olduğu eserin ön sözünde belirtilmiştir. Diğer taraftan özellikle eserin bir bölümünde halı dokuma kültüründen etraflıca bahsedilerek yöresel kültür özellikleri de belirginleştirilmiş ve mekan unsuru vurgulanmıştır. Batılı tarzda eserler veren Feraizcizade de, yine batılı tarzın bir gereği olarak, daha çok kapalı alanları tercih etmiştir. Eserlerinde genellikle evlilik ve aile ilişkilerini ele alan Feraizcizade'nin en çok tercih ettiği mekânlardan birisi de ev ortamıdır. Yazarın bu seçimi aile hayatının somutlaştırılmasında önemli bir etkindir. Diğer taraftan bu sınırlı mekânlar, kişilerin ruhsal durumu hakkında da geniş bilgi sahibi olmamızı sağlar.

Karakter komedisi türünde eserler veren yazarların kapalı mekân kullanımı, karakterlerin psikolojisini okura daha yoğun bir şekilde hissettirmiştir. Molière, Hastalık Hastası Argan'ı eve kapatarak onun hastalık psikolojisinden çıkmasını

engellemiştir. Argan'ın evden çıkmaması ile ilgili bir konuşma geçmese de, biz onun ev hapsinde olduğunu olayların gelişiminden anlarız. Doktorların sürekli eve gelmesi, bu durumun en önemli kanıtıdır:

“TOINETTE: - Bendeniz seyyar hekimim, şehirden şehre, vilayetten vilayete, ülkeden ülkeye dolaşıp hazakatimle mütenasip mühim hastalıklar, alâkama lââyık ağır hastalar arar, öylesini bulunca hemen sanatımın o parlak ve muazzam esrarını tatbik ediveririm. Öyle harciâlem olmuş âdi hastalıklara, romatizma, nezle, sıtma, yel, baş ağrısı gibi çocuk oyuncaklarına tenezzül bile etmem. Bendeniz vahim ve mühim hastalıklar, beyne vuran nefis daimî hummalar, mükemmel hummayıfırfıriler, âlâ taunlar, güzel vebalar, olgun ve dolgun istiskalar, en iyi cinsinden sadır iltihabı yapmış zatülcenpler isterim: öyle şeylere bayılırım; şanlı zaferlerimi hep o sahalarda kazanırım; binaenalâzalik efendim, zatîlilerinde işte bu saydığım hastalıkların hepsi birden bulunmalı, bütün hekimler sizi yüz üstü bırakmış olmalı, son nefesiniz ağzınıza gelmeli ki ben size ilaçlarımın keskinliğini, içimdeki sizi tedavi etmek arzusunu göstereyim” (Molière, 1943: 101-102).

Feraizcizade Mehmet Şakir'in Evhâmi'si de Argan gibi eve hapsolmuş pimpirikli bir tiptir. Bu eserde de Evhâmi'nin evin dışına çıkması engellenerek düşüncelerinin hastalıktan başka bir konu üzerinde yoğunlaşmasına izin verilmemiştir. *Hastalık Hastası*'nda Argan'ın ev hapsini dolaylı olarak öğrenirken; *Evhâmi*'de Leknâhûrî adlı dolandırıcı onun dış mekânlarla bağlantısını engelleyerek diğer insanlarla iletişim kurmasını yasakladığını kendi ağzından duyarız:

“LEKNAHURÎ: Destûr! Destûr! ... Efendim, iyice yokladım usturlabı. Zatınıza hitaben diyor ki: 'Ey Rıfkı Efendi! İşbu cumartesi günü yerinizden kımıldamay! yasakladım. Hiç kıpırdamadan duracaksınız. Evden dışarı çıkmak zararlıdır. Konuşmak da bela getirir.'

EVHÂMÎ: Yaa! ...

LEKNAHURÎ: Evet. İşte böyle diyor. Anladığıma göre, dışarıdan içeriye de hiç kimsenin girmemesi gerekiyor... İşin tuhafı, hanımla bana da gezme emrediyor... müsaade ederseniz ...

EVHÂMÎ: Estağfurullah!... Emir usturlabın... Ben burada dururum...

PENBE: Ben de, hani şu gündeğumuzda büyük hanım var ya, onun gelini loğusa, 'hatır sormaya gitmeli' diyordum. Canım da hiç istemiyor... sizden bir türlü ayrılamıyorum... gönlüm ayrılıktan hoşlanmıyor...

EVHÂMÎ: Yok, yok!... Usturlabın emri böyle... Ama, Leknâhûrî ile birlikte gidiniz. Ağabeyinizden başkasına inanmam haa!..." (Feraizcizade, 1885a: 18-19).

Her iki eserde de yer alan bu kapalı mekân kurgusu, saflıklarıyla tanıdığımız iki kuruntulu insanın psikolojik bunalımını daha çok körüklemektedir.

Daha çok kapalı mekânları tercih eden Molière'in açık mekan kullandığı eserleri; *George Dandin* (George Dandin'in evinin önü), *Amphityron* (Amphityron'un evinin önü), *Zorla Evlenme* (Umumi bir meydan), *Şanlı Âşıklar*

(Teselya, Tempe deresi) dir. Yine yazarın mekânda çeşitliliğe gittiği eserlerinden birisi de *Scapin'in Dolapları*'dır. Yazar bu eserinde kesin bir yer belirtmemekle birlikte daha çok dış mekânları tercih etmiştir. Eserdeki yan olayların çeşitliliği yazarın farklı mekânlar kullanmasına yol açmıştır. Bu eserde çalışmak için memleketten ayrılan Argante ve Orgon'un dönüşte karşılaştıkları olaylar ailelerini, çocuklarını bırakıp uzaklara gitmenin kötü sonuçlar doğurabileceğini anlatır. Burada en güvenli mekân evdir ve yine kapalı mekân vurgusu yapılır:

“SCAPIN: Efendim, hayat böyle güçlüklerle dolu işte. Bize düşen hep hazır olmak; aklıma yaşlıca bir adamın söyledikleri geldi, uzun zaman geçti üzerinden ama hiç unutmadım.

ARGANTE: Neymiş peki?

SCAPIN: Bir aile babası, evinden uzaklara gitti mi, geri döndüğünde en akla hayale gelmez felaketlerle karşılaşacağına kendini hazırlamalıymış; mesela evinin yanıp kül olduğuna, parasının çalındığına, karısının öldüğüne, oğlunun sakatlandığına, kızının kötü yola düştüğüne kendini inandırmalıymış ki bunların hiçbirisinin başına gelmediğini görünce ne kadar şanslı olduğunu hatırlayabilsin. Ben, naçizane felsefeme göre daima bu dersin izinden gitmişimdir. Eve döneceğim zaman, efendilerimin öfkeden kuduracaklarına, bana hakaretler, küfürler yağdıracaklarına, kıcımlı tekmeleyip, sırtıma değneklerini indireceklerine kendimi öyle bir inandırırım ki, bunlar başıma gelmeyince, kendimi dünyanın en şanslı adamı gibi hissederim” (Molière, 2006 :39).

Feraizcizade Mehmet Şakir'in *Kırk Yalan Köse* ve *Yalan Tükendi*'sinde de asıl konunun geçtiği sabit mekân evdir. Ancak bu eserde de yan olayların çeşitliliği mekânda da çeşitliliğe yol açmıştır. Altın arama sevdasıyla yollara düşen Hacı Sâfi, türlü maceralar atlattıktan sonra evinin kendisi için en güvenli yer olduğunun farkına varır:

“SIDKİYE: - Hayır! Hayır! Sen ülkeden dışarı çıkmamış olsa idin, top, tüfek, asker, düşmana müdafaa ederdi.

SÂFİ: - (Meyüsane yanık yanık) Ülke mi dedin? Ülke mi dedin? Sahi öyledir. Yuvamdan eğer çıkmasaydım, başım hoş idi. Çünkü çiftliğim koca ülke, hemen de saray-ı ayş-u nûş idi. Bencileyin bir aciz kişiye hiç yaraşır mı top tüfek, silah? Âlemde evvel, kendime lâzım imiş meğerse silah ve felah. O hulya-yı hâm, beyhude evham, anka gibi yüksekten pervaz ettirdi. Düşünce bildim. Ankâ değil, ben adeta kaz imişim kaz. Şimdi anlaşılıyor. Yüksekten uçup, düşmesi pek güç. Düşünce aydım; davadan caydım. Vicdanım hakikati seçti. Ama ne çare, iş işten geçti. Artık eski halim de bulunmayacaktır” (Feraizcizade, 1886a: 54-55).

Eserlerinde genellikle kapalı mekânları tercih eden yazarlar, bu eserlerinde de kapalı mekân vurgusu yapmışlardır. Eserlerdeki ev ortamı, en güvenli mekânlardan birisi olarak seçilmiştir. Bu düşüncenin mekân üzerinden ön plana çıkarılması

yazarların aile hayatına verdikleri önemi ifade etmektedir. Yazarların diğer eserleri de göz önünde bulundurulduğunda, kapalı mekânın güvenilirliği dikkati çekmektedir.

2.3.3. Yapı ve Kompozisyon

Tiyatro sanatının ilk ortaya çıktığı dönemlerde taklit unsurunun oyuncularını kısıtlaması dolayısıyla, bu dönemlerde tiyatro eserleri daha çok oynanmak için değil okunmak için yazılmıştır. Değişen toplumsal koşullarla birlikte tiyatro sanatının gelişmeye başlamasıyla oyuncuya daha geniş bir hareket alanı sağlanmıştır. Bu bakımdan, ilerleyen dönemlerde kaleme alınan tiyatro eserlerinde anlatma unsurundan çok gösterme unsurunun ön plana çıkmaya başladığı görülür.

17. yüzyıla kadar Fransa’da özellikle dinsel kaygılar dolayısıyla tiyatrodaki taklit ve aksiyona çok önem verilmemiştir. Ancak bu yüzyıldan sonra, özellikle olaydan çok harekete önem veren komedi türünün gelişimi, taklidi gerekli kılmıştır. Tiyatronun eğitici işlevinden yararlanan Molière de kaleme aldığı karakter komedilerinde dikkati olaydan çok harekete yoğunlaştırarak oyunun mesajını daha etkili bir biçimde aktarmıştır. Sahneye uygun olmayan durumlarda da anlatma tekniğini kullanan yazar, daha çok görsel hafızaya hitap ederek daha kalıcı ve etkili olmayı amaçlamıştır. Bu bakımdan Molière’in eserleri sahne temsillerine uygun bir biçimde kaleme alınmıştır. Eserlerinde genellikle üç ya da beş perdelik bölümler yapan yazar, perdeleri de genellikle beş ve daha fazla sahneye bölmüş; kimi zaman da sahne yerine meclis kelimesini kullanmıştır. Yazarın tek perdelik tek komedisi *Kadınlar Mektebi’nin Tenkidi*’dir. Molière’in eserlerinde bu şekilde bölümler yapması dolantıların kurulması, olay örgüsünün geliştirilmesinde etkili olmuş ve kurgusal zenginlik sağlamıştır.

Molière, pek çok piyesini tek parça halinde oluşturmuş ve bu eserlerinde de perde ve sahne bölümleri yapmıştır. Nitekim yazar bazı eserlerinde farklı kurgulamalar da yapmıştır. Bunlardan birisi de *Şanlı Âşıklar*’dır. Yazar bu eserinde altı ara oyun kullanmış ve her ara oyunda da farklı kişileri konuşturmuştur. Bunun dışında eserde bir de bale bölümü bulunmaktadır. Ayrıca bu eser, Antik Yunan eserlerinde sıklıkla rastladığımız koronun kullanımıyla da diğer eserlerden ayrılmaktadır. Yazarın yine teknik bakımdan diğer eserlerinden ayrılan bir diğer eseri de piyesi *Sicilyalı Yahut Resimli Muhabbet*’tir. Yazarın bu eserinde de yine koronun

yer aldığı bir bale bölümü bulunmaktadır. Ayrıca Molière, *Amphitryon* adlı eserine bir prolog ekleyerek yine farklı bir teknik uygulamıştır.

Tanzimat dönemi komedi yazarı Feraizciade Mehmet Şakir de tiyatronun eğitici işlevinden yararlanarak tezli eserler kaleme alan yazarlarımızdandır. Karakter komedisi türünde de eserler veren yazar da Molière’de olduğu gibi olaydan çok hareketi ön plana çıkararak sahneye uygun eserler kaleme almıştır. Molière’e göre daha az bölümlere yapan Feraizcizade, genellikle üç perdelik eserler kaleme almış ve perde yerine fasıl kelimesini tercih etmiştir. Alt bölümler ise üç ile on bir arasında değişen bablara ayrılmış ve kimi zaman sahne olarak adlandırılmıştır. Beş perdelik *İcab-ı Gurur Yahut İnkilab-ı Muhabbet*’te ise bablar da tablara ayrılmıştır. *Teehhül Yahut İlk Göz Ağrısı* da beş perdeden oluşmaktadır; ancak bu eserde alt bölümler yer almamaktadır. Yazarın eserlerindeki bölümlerlerin çeşitlendirilmemesi eserlerin kurgusunu zayıflatmıştır. Bu bakımdan Molière’in eserleri Feraizcizade’ye göre daha geniş kapsamlı ve kurgusal anlamda daha başarılıdır.

Tiyatro eserlerinde aksiyonu sağlayan çatışma unsuru, her iki yazarın eserlerinde de dolantıların kurulmasında etkili bir araç olmuştur. Özellikle evlilik ve aile ilişkilerinin konu edildiği eserlerde çatışmalar genellikle eşler ya da babalarla çocuklar arasındadır. *Scapin’in Dolapları* ve *İnatçı Yahut Çöpçatan*’da çatışma unsuru daha çok baba ve çocuklar arasındadır. *Tartuffe* ve *Kırk Yalan Köse*’de ise eşlerin çatışması ön plandadır. Diğer taraftan, bu eserlerdeki dolandırıcı tiplerle ev halkı arasındaki çatışma da eserdeki merak unsurunu canlı tutan önemli bir etkidir. Bunların dışında bütün eserlerde yer alan uşak ve hizmetçi tipleri de türlü entrikalar çevirerek çatışmayı kuvvetlendiren kişilerdir:

“İçinde olay bulunan sanat türlerinin dayandığı en önemli unsurlardan biri de olayların ilgi, merak ve heyecan unsurlarının belirli bir ustalıklarla oyuna yerleştirmektir. Bu oyunun dengesini de oluşturan sanatçının becerisinin bir göstergesidir. Çatışmaların oyunun başlangıcı ve bitişi içinde başlama noktası vardır. Bu başlama noktasının belirlenmesi ve olayların bir bütün içinde buralarda yer alması çok önemlidir. Birden fazla olayın anlatıldığı piyeslerde zaman zaman bunların tamamı birbirinden ayrı noktalarda başlar, bir noktada kesişerek kriz unsurlarını oluştururlar ve sonuçlanırlar” (Yalçın ve Aytaş, 2012: 109-110).

Taklidi öngören dram sanatında merak ve heyecan unsurlarının sürekliliği, seyircinin ilgisini uyanık tutmada önemlidir. Çatışmalarla oluşturulan düşümler merakı tetikleyen etkenlerdir. Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir’in bütün

eserlerinde de çatışmalarla düğümlenmiş birçok yan olayın iç içe geçmesi ve sonuçta da ana olaya bağlanması durumu söz konusudur. Bütün eserlerde yer alan bu düğümleri iki eserle örneklendirelim.

Molière'in evlilik ve aile ilişkilerini konu aldığı eserlerinden *Scapin'in Dolapları*'nda yer alan birkaç düğüm şu şekildedir:

- Octave ve Geronte'un çocuklarından habersiz olarak onları birbirleriyle evlendirmek istemeleri.
- Octave ve Leandre'nin sevdikleri kızlarla gizlice evlenmiş olmaları.
- Leandre'nin bir çingene kızına âşık olması.
- Zerbinette'in Geronte ile karşılaşması ve Scapin'in dolaplar çevirerek ondan para tırtıkladığını anlatması.
- Scapin'in "haydutlar geliyor" diyerek Geronte'u çuvala sokması.

Feraizcizade Mehmet Şakir'in de aynı konuyu ele aldığı eserlerinden *İlk Göz Ağrı*'sında yer alan birkaç düğüm ise şu şekildedir:

- Burhan'ın saati ve yüzüğü para karşılığında rehin verdiğinin ortaya çıkması ve Naile'yle kavga edip başka biriyle evlenmeye karar vermesi.
- Burhan'ın eşi Naile'nin Çeri Hasan'la evlendirilmesi.
- Hasan'ın eşi Naime'nin Burhan ile evlendirilmesi.
- Burhan ve Çeri Hasan'ın sohbet ederken birbirlerinin eşleriyle evlenmiş olduklarının farkına varmaları.
- Âkile'nin Zevkiye'yi eski kocası Zaik'e genç bir kız olarak tanıtması ve onları evlendirmesi.

Tiyatro eserlerinde tek düze bir duygunun işlenmesi ilgisizliği doğurur. Bu bakımdan, ilgiyi ve heyecanı uyanık tutmak için duygu yoğunluğuna iniş ve çıkışları sağlamak gerekir. Eserlerde merak ve heyecanın en üst seviyede olduğu nokta, doruk noktasıdır. Doruk noktası kimi eserlerde başta, kimi eserlerde de tam ortada yer alır. Sonuçta da çözüme ulaşır. Ancak bazı eserlerde doruk noktası en sonda yer alır ve sonuç seyircinin hayal gücüne bırakılır.

Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerinde de doruk nokta kimi zaman başta, kimi zaman ortada, kimi zaman da sonuçtan hemen önce yer alır. Molière'de çözüme ulaşmamış bir sonuca rastlanmazken Feraizcizade Mehmet Şakir'in *Yalan*

Tükendi'sinde eser doruk noktada bırakılmış; Mahir'in akıbeti hakkında kesin bir bilgi verilmemiştir.

Molière'in *Tartuffe* 'ünde doruk nokta, sonuçtan hemen önce yer alır ve olayların çözüme ulaşmasıyla eser sonlandırılır. Elmire, bir dolap çevirerek Tartuffe'ün düzenbaz bir şarlatan olduğunu Orgon'a ispatlar. Ancak Orgon bütün mal varlığını çoktan Tartuffe'e bağışlamıştır:

“TARTUFFE
Her şey uygun, talih benden yana hanımefendi:
İyice kolaçan etim bütün evi;
Kimse yok, yüreğim sevinç dolu, ve...
(Orgon onu durdurur)
ORGON
Yavaş! Fazla kapılmışsınız nefsinize!
Bu kadar da coşmamalısınız!
Vay, vay, güvenilir adama bak; beni mi aldatacaktınız!
Ruhunuz nasıl da kapılıyor iğvaya
Hem kızımı almak, hem de karıma göz koymak ha?
Bunun doğruluğuna uzun süre ihtimal vermedim,
Bunu söyleyenler ağız değiştirecek diye hep bekledim.
Ama tanıklığı buraya kadar vardırmak kâfi,
İnanıyorum, istemiyorum daha fazla görmeyi.
ELMIRE (Tartuffe'e)
Bütün bunları istemeye istemeye yaptım;
Beni öyle br noktaya getirdiler ki, size böyle davrandım.
TARTUFFE
Ne? Ne zannediyorsunuz ki...
ORGON
Haydi, yeter, şamata istemez, rica ederim.
Terk edelim burayı, hem de sessiz sedasız gidelim.
TARTUFFE
Niyetim...
ORGON
Bu lafların mevsimi geçti,
Derhal, ama derhal terk etmek lazım evi.
TARTUFFE
Burayı terk etmek, evin efendisiymiş gibi konuşan size düşer.
Ev bana ait, göreceksiniz ispat yeter.
Size göstereceğim iyice, boşuna olduğunu bu gayretin
Benimle hır çıkarmak için alçakça oyunlar çevirmenin,
Bana hakaret edilerek öyle istenilen yere varılamayacağını;
Bilirim ben, düzenbazlığı bozum edip cezasını vermeyi,
Gücendirilen Tanrı'nın intikamını almayı,
Beni kovmaktan söz edenleri pişman etmeyi” (Molière, 2012: 82-83).

Feraizcizade Mehmet Şakir'in *İcab-ı Gurur Yahut İnkılab-ı Muhabbet* adlı eserinde ise doruk nokta daha eserin başında yer almaktadır. Miras konusunun işlendiği eser, Hasan Kaptan'ın vefatı ve arkasında yüklüce bir miras bırakmasıyla başlar:

“TAYFUR: -Mâlum a merhum, biraderin bazı tuaf halleri var idi. Bundan altı sene mukaddem, çiftliğe geldiği zaman, pek iktiza etmişti de, İzmir’den hemen gönderirim diyerek... benden karzen yüz altın almış idi... Eh yine Mevlâ rahmet eylesin diyelim. Nutkudu bozmamak ister, mübrem masarîf zuhurunda şundan bundan ödünç alır... Alacaklısını gördüğü yerde bu borç bir de kabahat unutulmaz. Evet hatırımda ama, ne çare vakitler mâlum, tarzında sözlerle geçiştirmeyi ticaret sayardı. Sertleşip kendisine dokunaklı söz söylemeyenlere para verenleri, ahmak yerine tutardı. Ben ise, evet vâkıa fena hal ama, sıkılganlığın cihetiyle, bir türlü yüzüne durupta; ah vermedi, ne yapalım.
SELAMET: - Canım efkarınız ne ise açık söyleyiniz, of!
TAYFUR: - Merhumun borcuna elbette siz kefil olursunuz?
SELAMET: -Ey anladım, yüz altın istiyorsunuz, ama ne senetle?
TAYFUR: - Evet. İşte sıkıldığının çok sebebi de bu... Zira bir kişi biraderinin yüzüne karşı bir iki günde verilmek üzere alınan akçe için nasıl senet isteyebilir? Kendisi sağ olsa inkar etmezdi. Halbuki, siz şimdi bana bir yalancı nazarıyla baksanız... Ah! Hakkınız var. Siz bilirsiniz...
SELAMET: - Haydi kuzum, Allah akıllar versin! Mirasın çokluğunu duydunuz da galiba siz de pay istiyorsunuz.
RAMAZAN: - (Yavaşça Selamet’e) Servetinize göre ufak şey, bu da merhumun biraderi. Hiç olmazsa tatlı söyleseniz.
SELAMET: - Sen sus! Yahni kapanı! (Tahvil-i lisan) Haydi kuzum sen kendini pabucu büyüğe bir okuttur” (Feraizcizade, 1885b: 11-12).

Ahlaki yönde eğitime amacı taşıyan eserlerde iyiler ödüllendirilir; kötüler cezalandırılır. Bu bakımdan eserleri arasında konu ve tip benzerliği bulunan yazarların sonuçları da birbirine benzerdir. Molière’in eserlerinde düğümlerin çözümlenmediği ve olayların sonuçlanmadığı bir sona rastlanmaz. Ancak Feraizcizade’nin *Yalan Tükendi*’sinde dolandırıcı olan Mahir’in durumu hakkında kesin bir bilgi yoktur. Baştan itibaren düğümlenen olayların birçoğu çözüme ulaşır; Zekiye kocasını bulur, Bahir ve Zevkiye babalarını tanır, Mahir yaptığı bütün dolandırıcılıkları itiraf eder. Ancak eser, Saliha’nın Mahir’i kocasını öldürmekle suçlaması ve Naime’nin de Mahir’in kendi kocası olduğunu iddia etmesiyle biter. Bu iki olay eserde ucu açık bırakılmıştır:

“BAHİR: - Ha geliniz ey iki sadıklar. Bak muhabbetiniz ne canfeza netice buldu. Gel hemşire, bu zat bizim pederimiz imiş. Sen var elini öp = Ey peder-i azizim bu iki dildadeyi ben birbirine tezevvüç ve teslim edeceğim. Ruhsatınız olur mu?
MAHİR: - Evet pek güzel hiç kızıma bundan daha iyi şûher bulunamaz.
BAHİR: - Ey gel Rüştü Bey, ben tahkik ettim ki, hemşireme muhibbi-i sadık imişsin. Var hayrını gör. İşte sevgilin senindir.
MAHİR: - Ah hilekarlık ne müşkül. O ettiklerinden hacil ve şermsar.
RÜŞTÜ: - Haydi bakalım artık sabr u şekip ehlinin de ruhları pür mesar.
MİŞON: -Ay anlaşılmadı; paralarımı kim verecek, siz işinizi uydurunuz. Saliha hanım bak hiç bırakmam peşinizi ha.
SALİHA: - Subaşı Ağa bırakma bunu, nur sakallımı öldüren budur.
MAHİR: İspat ederim o kendi öldü.
MİŞON: Paralarımı alan da şudur. Bunu öldürmesinler ki, paralarımı alayım.
NAİME: - Hepsi de haksız. Koca benimdir” (Feraizcizade, 1886c: 55).

Eserde Mahir, yaptığı işten pişman olmuş, dolandırıcılığın ahlaka aykırı olduğu kendi ağzından itirafla verilmiştir. Diğer taraftan Mahir'in Zekiye ile çok önceden evlenmiş olması da yine bir yanlış anlaşılmanın düzeltilmesiyle son bulmuştur. Sabreden Zekiye ve çocukları sonunda muratlarına ermiştir. Bahir ve Zevkiye ise büyüklük göstererek yıllarca kendilerini arayıp sormayan babalarını affetmişlerdir.

Tartuffe'de ise, saflığıyla ve iyi niyetiyle tanıdığımız Orgon, Elmire'in çevirdiği dolap sayesinde Tartuffe'ün gerçek yüzünü görür ve sonunda onun bir dolandırıcı olduğuna inanır. Sonuçta Tartuffe, kralın emriyle tutuklanır ve cezasını çekmek üzere götürülür. Orgon ise kendi eliyle Tartuffe'e bağışladığı mal varlığına tekrar kavuşur. İlahi adaletin yerini bulduğu bu eserde kralın halkı koruyup kollaması da vurgulanmıştır:

“TARTUFFE
Niye hapishaneye gidecekmişim ki?
POLİS
Size söylemek niyetinde değilim niyesin.
(Orgon'a)
Sakin olunuz, beyefendi, korkuya, telaşa kapılmayınız,
Dalaverenin düşmanı olan bir Kral'ın tebaasıyız.
Bir Kral ki, bakışları okur kalpleri,
Kandıramaz onu ikiyüzlünün marifeti.
Yüce şahsiyeti hassas bir sağduyuya sahiptir,
O her şeyde hakikati görmeyi bilir.
Onda hiçbir şey fazla ileriye varmaz,
Sarsılmaz aklı asla aşırıya kaçmaz.
İyiliksever insanlara ölümsüz bir şan bahşeder,
Ama körü körüne değildir erdeme verdiği değer.
Doğrulara duyduğu muhabbet
Yanlışlara duyduğu nefretten alıkoymaz elbet.
Bu adamda onu faka bastıracak kabiliyet yoktur,
O daha ne ince tuzakları savuşturmuştur.
İlk anda sezdi onun parlak zekâsı,
Kalbinin içindeki bütün alçaklıkları.
Ele verdi kendini sizi suçlamaya geldiğinde,
Yüce adaletin tecelli etmesiyle;
Kral öğrendi ünlü bir düzenbaz olduğunu,
Başka bir isim altında iş tuttuğunu.
Anlatmak uzun sürer yatığı karanlık işleri,
Ciltleri doldurur yazılsa hikayesi.
Velhasıl uyandırdı Kral'ın nefretini,
Bu adamın size karşı nankörlüğü ve hainliği.
Kral, bu yaptığını da ekledi öteki pis işlerine,
Beni de memur etti onunla birlikte gitmeye,
Görmek için küstahlığı nereye vardırıldığını,
Ve açıklansın diye bu herifin bütün yaptıkları.
Evet, size ait olan evrakı, ki bu herif sahibi olduğunu söylüyor

Bu hainden alıp ellerinize teslim etmemi istiyor.
Feshediyor kullanıp hükümdarlık yetkisini,
Bütün mallarınızı ona devreden sözleşmeyi.
Ve bir arkadaşınızın firar etmesi sebebiyle
Düştüğünüz suçlu durumu affediyor nihayetinde.
Bir zamanlar onun haklarını desteklerken sizden gördüğü
Gayretkeşlik karşısında bir ödül bu verdiği;
Hiç umulmadık bir zamanda bile unutmadığını,
İyi bir hareketi karşılıksız bırakmadığını,
Onun gözünde asla değer kaybetmediğini liyakatin,
Kötülükte çok iyiliği hatırlattığı için” (Molière, 2012: 100-101).

Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir’in eserleri ahlaki yönde eğitime amacı taşıdıklarından toplumu yönlendirme görevini üstlenir. Diğer taraftan eserler, komedi türünde yazılmış olduklarından olumlu sonuçlarla bitirilir.

2.3.4. Dil ve Üslup

Tiyatro eserleri genellikle bir mesajı olan tezli eserlerdir ve bu bakımdan da bu tür eserlerde kullanılan dil ve üslup, aktarılmak istenen mesajın doğru iletilmesinde büyük bir önem arz eder. Kimi yazarlar piyeslerin konuşma dilinde yazılması görüşünü savunurken, kimi yazarlar da konuşma dilinden farklı olması gerektiğini düşünür. Bu bakımdan oyun dili konusunda ortak bir görüş yoktur. Ahmet Kutsi Tecer’e göre, “*Oyun yazarının dili, herkesin ortak malı olan bir dil, bir yazı dili, kültür dilidir*” (Tecer, 1966: 728). Suat Taşer’e göre ise oyu dili, “*Uzun uzun düşündükten, ölçülüp biçildikten sonra kâğıt üzerine düşen satırların veya mısraların en güzel ve en doğru bir şekilde dile getirilmesidir*” (Taşer, 1952: 279). Oyun dili hem edebi, hem de kolayca anlaşılabilir olmalıdır. Çünkü okur, roman, hikâye, şiir vb. türündeki metinleri tekrar tekrar okuma imkânına sahiptir; ancak tiyatro seyircisi sahnede gördüğüyle yetinmek zorundadır. Bu bakımdan beden dili de piyeslerde metin dili kadar önemlidir.

Sade bir üslupla yazmayı tercih eden Molière, eserlerinde konuşma dilini tercih etmiştir. Commedia dell’arte geleneğinden etkilenen yazar, eserlerinde halk değişlerine sıklıkla yer vermiş ve bu yüzden de birçok eleştiri almıştır. Ancak yazarın bu tutumu, eserlerinin her kesime ve her döneme hitap etmesinde önemli bir rol oynamıştır. Yaşar Nabi, onun üslubunu şu şekilde değerlendirmiştir:

“Üslubu yüzünden Molière çok hücumlara uğramıştır. Onda bir Corneille’in ifade parlaklığını ve belagatini, bir Racine’in en derin duyguları şiir diliyle ifade etmekteki inceliğini arayanlar, onu kabalıkla suçlandırmış, hatta zamanında eserinin edebi bir değer taşımadığını iddia edecek kadar ileri gidenler bile olmuştur. Eserine değerinden hiçbir şey kaybettirmeyen zaman bütün bu kötücül iddialara gerekli cevabı vermiştir. Gerçi Molière’in üslubunda kusurlar yok değildir. Fakat yazılı metin üzerinde pervasızla hata aramaktan vaz geçerek bu ifadenin sahnede, yaşayan insanların dilinde aldığı kıymete bakacak olursak, konuşma dilini bütün canlılığıyla vermekte onun derecesinde muvaffak olmuş bir tiyatro yazarı daha göstermek güç olur. Molière aktördü, eserlerinin başlıca rollerini kendisi oynamıştır. Şahıslarının ağızlarına koyduğu sözlerin sahnede söylenişini yüzlerce defa işitmiş, pek tabii gereklikçe düzeltmeler yapmıştır. İşte üslubunun gördüğümüz mükemmelliğe erişmesi ancak bu sayede mümkün olabilmiştir” (Nayır, 1953: 13-14).

Ahmet Vefik Paşa’nın Türk dili konusundaki görüşlerinden etkilenen Feraizcizade Mehmet Şakir, dil alanında da çalışmalar yapmıştır. *Nilüfer* ve *Gündoğdu* dergilerinde sade dili savunan yazar, Türkçe bir sözlük yayınlamış ve dil akademisi kurulması için kanun projesi hazırlayıp bakanlığa sunmuştur. Türk dilinin gelişimi için sürekli çalışmalar yapan yazar, eserlerinde de sade bir üslup tercih etmiştir:

“*Nilüfer* dergisindeki ‘Sâdiratü’l-Arab’ başlıklı yazısında Arapça’ya karşı Türk atasözlerini ileri sürerek, ‘Bir aralık Durûb-ı Emsâl-i Osmaniye’yi üdeba-yı fehham ile beraber toplayıp, dokuz bine çıkarmıştık.’ Sözleriyle Şinasi’nin bu eserine dikkat çeken (Mehmet Şakir, 1305: 4), derginin 40. sayısında ‘Mesela bu aşağıdaki lügatler, Farisî lisanında bulunmaz’ başlığı altında, yüz Türkçe sözün, Farsça karşılıkları olmadığını, bunun da Türk dilinin zenginliğini gösterdiğini yazıp, aynı konuyu işleyen Ali Şir Nevaî’nin Muhakemetü’l Lûgateyn adlı eserini gündeme taşıyan (Rebiü’l-evvel 1307 Sayı 37-40) Mehmet Şakir’in, dil alanındaki çalışmaları tesadüfî değildir. Daha önce de belirtildiği üzere, ondaki dil ve atasözü merakı Ahmet Vefik Paşa’dan ve Tanzimat döneminde sade Türkçeye yönelen sanatçılardan gelmektedir” (Şahin, 2007: 43).

Molière, eserlerinde kimi zaman nesir kimi zaman da nazım türünü tercih etmiştir. Daha çok nesir türündeki eserleriyle ifade zenginliği yakalayan yazar, az sözle çok şey anlatan nazım türündeki eserlerinde de söz sanatlarından yararlanarak üslup zenginliği sağlamıştır. Molière’in *Tartuffe*, *İnsandan Kaçan*, *Kadınlar Mektebi*, *Savruk*, adlı eserleri nazım; *Don Juan*, *Scapin’in Dolapları*, *George Dandin*, *Cimri*, *Hastalık Hastası*, *Kadınlar Mektebinin Tenkidi*, *Kibarlık Budalası*, *Şaşkın*, *Bilgiç Kadınlar*, *Zorla Evlenme*, *Don Garcie De Navarre Yahut Kıskaç Prens*, *Amphitryon*, *Gülünç Kibarlar*, *Zoraki Hekim*, *Kocalar Okulu*, *Hekim Uçtu*, *Sicilyalı Yahut Resimli Muhabbet*, *Sevda Hekim*, *Münasebetsizler*, *Küskün Âşıklar* adlı eserleri nesir türünde kaleme alınmıştır. Yazarın *Şanlı Âşıklar* adlı eseri ise nesir ve

nazımın birlikte kullanılması dolayısıyla diğer eserlerden ayrılır. Bunun dışında yine diğer eserlerden farklı olarak bu eserde ara oyunlara da rastlanır.

Feraizcizade Mehmet Şakir ise, eserlerinde nesir türünü tercih etmiştir. Ancak Molière’de de olduğu gibi söz sanatlarından sıklıkla yararlanan yazarın eserlerinde de üslup zenginliği görülmektedir. Yazar eserlerinde geleneksel tiyatromuzda sıklıkla kullanılan yanlış anlaşılmalara da yer vererek yine ifade farklılıkları oluşturmuştur. Evhâmi ile kızı Hasna arasındaki konuşmalardan biri yanlış anlaşılma üzerine kurgulanmıştır:

“EVHÂMÎ: - Haa, kızım, gel bakayım!... İşte artık düğününüz oluyor.
HASNA: - (Sevincini gizlemeyerek) Aman ne zaman, efendi baba?
EVHÂMÎ: - Önümüzdeki perşembeye... Başka türlü kolayını bulamadım...
Gerçi eksik gedik yetiştirilemez ama, ne yapalım...
HASNA: - Elbette efendim!... Hepsinin kolayı bulunur...
EVHÂMÎ: - Şu Pertev uğursuzunun umudunu kesmek için Leknâhûrî ile hemen evlenmen gerekiyor...
HASNA: - (Bozulur, yüzünü döner) Evet ama... Ben düğün, koca isteyenlerden değilim... Ben ölünceye kadar evde oturup size hizmet ederim...
EVHÂMÎ: - Eee, yine evde oturacaksın... Hem de kaç göç biter...
HASNA: - Hiç ere varacak değilim... kıyamete kadar...
EVHÂMÎ: - Ey! Ey!... Haydi hazırlan!... Kızların öyle nazlanması âdettir.
HASNA: - Ama, babacığım...
EVHÂMÎ: - Ey, dedik ya, ey!... Onu bilmez miyim ben?... İstemem yan cebime koyuver...
HASNA: - A canım, ben...” (Feraizcizade, 1885a: 55-56).

Gerek Molière’in gerekse Feraizcizade Mehmet Şakir’in eserleri, dönemlerinin eğitici tiyatro amacına uygun olarak tezli eserlerdir. Bu bakımdan her iki yazar da eserlerinde atasözü ve deyimlere sıklıkla yer vermişlerdir. Yazarlar güldürürken düşündüren komedi eserlerinde özlü sözler kullanarak söylenmek isteneni daha çarpıcı hale getirmişlerdir. Ayrıca yazarların bu tercihi olayları daha anlaşılır kılmıştır.

Tartuffe’de “gönül ferman dinlemez” (s. 36), “kafa şişirmek” (s. 72), “kendi kuyusunu kazmak”(s. 75); *Scapin’in Dolapları*’nda “baştan çıkarmak, kuşku duymak” (s. 68-69), “son nefesini vermek, paçayı kurtarmak” (s. 71-72); *Don Juan*’da “ömründe hayra dokunmayan sonundan da hayır gelmez” (s. 12), “içini dökmek, aynı tas aynı hamam, gıkını çıkarmamak, can çıksa huy çıkmaz, su yolunu bulur, sıkboğaz etmek” (s. 22-23), “Lafla peynir gemisi yürümez” (s. 35); *İnsandan Kaçan*’da “incir çekirdeğini doldurmamak, pireyi deve yapmak, tüm beylik sözleri yardıma çağırarak, kendini dev aynasında görmek, iler tutar yeri kalmamak” (s. 32-

33-34); *Küskün Âşıklar*'da “sözünü kesmek” (s.26), “sırrını açmak” (s. 29), “yüz vermek” (s. 33); *Şanlı Âşıklar*'da “ diline dolamak” (s.14), “her işe burnunu sokmak” (s. 15); *Bilgiç Kadınlar*'da “kulak vermek” (s. 46), “meydan okumak” (s. 93); *Zoraki Hekim*'de “öç almak” (s. 13), “kendinden büyük işlere kalkışmak” (s. 27) gibi sözler Molière'in eserlerinde kullandığı deyim ve atasözlerinden bazılarıdır.

Kırk Yalan Köse'de “Kadın kısmının saçı uzun akli kısadır” (s. 4); “elinin hamuruyla er işine karışmamak” (s. 12), “Minareyi çalan kılıfını hazırlar” (s. 32), “sağsırsı kızartılmış tavuk; bal kaymaksız olmaz” (s. 55); *Yalan Tükendi*'de “gözüne uyku girmemek” (s. 29), “kul köle olmak” (s.37); *Evhâmi*'de “yan gelip yatmak” (s. 5), “şeytan kulağına kurşun” (s. 15); *İcab-ı Gurur Yahut İnkilab-ı Muhabbet*'te “Derdini saklayan derman bulamamış” (s.35), “Deniz dalgasız olmaz” (s. 45), “aklı başından gitmek” (s. 81); *İnatçı Yahut Çöpçatan*'da “gurbette övünmek hamamda türkü çağırmağa benzer (s. 9), keremin arpa tarlası gibi yanmak (. 11), baş göz etmek (s. 12), son pişmanlık fayda vermez” (s. 13), “aklını başına almak” (s. 48) gibi sözler de Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerinde kullandığı atasözü ve deyimlerdir. Bunların dışında yazar, *Teeshül Yahut İlk Göz Ağrısı* 'nda atasözü ve deyim eleştirisi de yapmıştır. Burhan ve Naile'nin atasözlerinin eleştirisine dayanan konuşmaları aynı zamanda bu iki kişinin kadın ve erkek hakkındaki düşüncelerini de açıklar niteliktedir:

“BURHAN: Hanım, git şurdan Allah'ını seversen. Sizin böyle şeylere aklınız erer mi? Elinizin hamuruyla erkek işine karışmayın bari!

NAİLE: Canım ben de erdiği kadar anlarım.

BURHAN: Haa, ermediğine merdiven daya da bütün mahalleye ilan et. Bak, sana bir kere daha söyleyeyim, ben kadınlara sır verenlerden değilim. Eskiler de ne demiş, ‘Bütün sırlar kocanın iki dudağı arasındadır’. Bu nedenle karısına sır veren aptalın tekidir. Çünkü onların ağzında bakla ıslanmaz. Ben atalarımın sözünü tutarım.

NAİLE: Ah o atalar! Ben de diyorum ki o atalar ağızlarına geleni gelişigüzel söylemiş, hepsi birer tekerleme onların... Şuna ne demeli, önce kadınların kusuruna bakılmaması için ne demişler, ‘küllü isli şey’iyi aşağı’. Sonra da kadınlara sırrını söyleme demeleri yakışıyor mu? Onların hiçbir sözünün eni boyuna uymaz.

BURHAN: Bak işte, bu anlayışa ne demeli şimdi?

NAİLE: Ah, şimdi patlayacağım! Bak, o atalar daha ne yalanlar söylemişler. ‘Kadının saçı uzun akli kısadır’. ‘karısına sırrını söyleyen koca, diyarında durmayıp kaçan koca.’ ‘ Kadın kocaya sırdaşlık değil arkadaşlık içindir.’ Daha neler de neler... İyi ama kadın var kadıncık var. Erkeklerin arasında, kendilerine emanet edilen sırları önüne gelene söyleyiveren, döneke huylu gevezeler yok mu? Hele evde Yaptıklarım eş dost arasında, kahvelerde açıklayan erkekler insandan mı sayılır? Bak öylelerine bir şey demezsiniz. Evet! Öyle kadın var ki, kocasının derdini dert edinir, onun sırrını elindeki cam eşya gibi dikkatli tutar;

her türlü belasını Yanbolu kebesi gibi yutar. Anlarsın ya, (Güler) böyleleri çoktur” (Feraizcizade, 1886b: 3-4).

Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir’in üslup özelliklerinde görülen benzerliklerden birisi de yazarların eserlerinde kendilerinden bahsetmeleridir. Yaşamı boyunca doktorlara güvenmeyen Molière, eserlerinde doktorları sert bir şekilde eleştirmiştir. Bu durumu da *Hastalık Hastası*’nın bir bölümünde kullanmıştır. Yazarın bu tutumu eserlerinin gerçeklikle iç içe olduğunun en güzel örneğidir. Oyun kişilerinden Beralde, Molière’in eserlerindeki hekimleri şu şekilde eleştirir:

“BERALDE: - Ben tababete karşı mücadele için ortaya atılmış değilim, ağabey; hayır, şerri kendine ait olma şartıyla herkes istediği kanaati taşımakta serbesttir. Zaten ben bunları aramızda kalmak üzere söylüyorum; maksadım sizi şu yanlış yoldan çevirmek ve biraz da eğlendirmiş olmak için Molière’in hekimlerden bahseden komedilerinden birine götürmek.

ARGAN: - O senin Molière dediğin herif edepsizin biri: Dert çıksın komedilerinde! Dünyada alay edecek adam bulamamış, bulmamış da hekimler gibi mübarek insanları bulmuş, edepsiz herif!

BERALDE: - Ama Molière hekimlerle değil, hekimlerin gülünç tarafıyla alay ediyor.

ARGAN: - Fennî celili tıbbı burnunu sokup kontrole kalkışmak ona kalmıştı sanki! Amma kakavan, amma edepsiz şey, kalkmış da muayene ile alay eder, reçete ile alay eder, heyeti etıbbaya hücum eder. Etıbbayı kiram hazerâtı gibi muhterem şahsiyetleri sahneye çıkarır.

BERALDE: - Sahnesinde insanlığın muhtelif mesleklerini göstermesin de ne gösterebilir? Bütün tiyatrolarda her gün kırallarla imparatorlar teşhir edilip duruyor, her halde onların da hekimler kadar ehemmiyeti vardır!

ARGAN: -Hay Allah cezasını versin o mendebur herifin! Eğer ben hekimlerin yerinde olsaydım, alimallah bu edepsizlikleri onun yanına bırakmazdım: Hasta olunca semtine bile uğramaz, kendi haline bırakır, gebertirdim. Ne kadar yalvarıp yakarırsa yakarsın, hacamatı, tenkiyeyi ben ona rüyasında bile göstermez, hem karşısına geçer: ‘Çatla da patla, kıvrın da geber! Nasıl, bir daha tıp fakültesini tefe koyar mısın?’ derdim.

BERALDE: - Meğer adamcağıza ne kadar öfken varmış!

ARGAN: - Olmaz olur mu? Zevzek herifin biri! Hem eğer doktorlarda akıl varsa, ona benim dediğimi yaparlar.

BERALDE: - Ama her halde Molière senin doktorlardan daha akıllı çıkar: o dünyada onlardan yardım istemez.

ARGAN: - İstemezse kendi bilir, ilaçsızlıktan geberir.

BERALDE: -Onun da kendine göre birtakım düşünceleri var da onun için ilaç istemiyor: onun iddiasına göre hastalıktan başka bir de ilaca dayanabilmek, ancak güçlü kuvvetli koç yiğitlerin karıymış; olur olmaz adamın harcı değilmiş! Kendi kuvveti de ancak kendi hastalığına yetermiş” (Molière, 1943: 87-88).

Yazarın oyun kişilerinden birisini bu şekilde konuşturması onun kendi kendisini eleştirmesi ile de ilgilidir. Bu durum da yine yazarın üslup özelliklerinden birisidir. Eleştirmenlerin yorumlarını da dikkate alan Molière, zaman zaman özeleştiriler de yaparak sürekli kendini geliştirmiştir. Yazar, eserlerinin açıklaması ve savunması niteliğinde olan önsözlerinde de kendisine ve eserlerine yöneltile eleştirilere cevap vermiş ve *Kadınlar Mektebi*’ne yapılan eleştirilere karşılık da *Kadınlar Mektebinin Tenkidi*’ni kaleme almıştır.

Molière’in *Hastalık Hastası*’ndaki bu üslup özelliği Feraizcizade’de farklı bir şekilde ele alınmıştır. *Kırk Yalan Köse*’de Hacı Sâfi’nin başına gelen olaylardan ders alması gerektiğini vurgulamak isteyen Feraizcizade, eserin ana fikrini kendi düşünceleriyle ortaya koyar ve bunu Sıdkıye’nin ağzından aktarır:

“SÂFÎ: - Eyvah başımdan takkem de gitti. Sonradan sonraya tesir etti. Pek dil-hûn oldum.

SİDKÎYE: - Şımarıklığı sonu böyledir.

SÂFÎ: - Ah işim bitti.

SİDKÎYE: - Feraizcizade’nin vird-i zebanı bir söz var. O der ki: Mevlâ kimseyi azdırmaz. Şımaranlara felekten şamar hazırdır” (Feraizcizade, 1886a: 65).

Daha çok halk diliyle yazmayı tercih eden yazarlar, eserlerinde zaman zaman yöresel ağızlara da yer vermişlerdir. Molière yöresel ağız çok fazla tercih etmese de zaman zaman halk ifadelerine başvurmuştur ve bu da Comme dell’ arte geleneğinin bir uzantısı olarak değerlendirilebilir.

Feraizcizade Mehmet Şakir ise daha çok, anlaşılma kaygısı güttüğünden, halka yönelik eserler vermiş ve bu bakımdan da özellikle uşak ve hizmetçi tipleriyle birlikte yardımcı karakterleri daha çok yöresel ağızla konuşturma yoluna gitmiştir. *Evhâmî*’de Kastamonulu uşak Dursun, *Kırk Yalan Köse*’de yardımcı karakterlerden Muslih, *İnatçı Yahut Çöpçatan*’da ise hizmetçi rolündeki Vassaf yerel ağızla konuşan kişilerdir. Bunun dışında *İcab-ı Gurur Yahut İnkilâb-ı Muhabbet* adlı eserdeki Ezmeragda karakteri de çingene ağızla konuşur:

“EZMERAGDA: - Ben mantunite? Ben zozuk yapmış!? Ah! Penayi penayi! Beni kurtar! Kuru iftiradan kurtar! Ben omrimde sehirden çıkmadım! Bu iftira! Hem de çok iftira! Ben hasan Kaptan’ın yüzünü bile görmemişim! Adını bile işitmiş değilimdir.

SENKİR: - Canım senin adın ne?

EZMERAGDA: - Kokona, Ezmeragda demişler” (Feraizcizade, 1885b: 47).

Eserlerinde daha çok halk deyişlerine yer veren yazarlar zaman zaman argo ifadeler de kullanmışlardır.

Molière, eserlerinde özellikle hekimlik konusunu çok sık işlemiştir. Bu bakımdan Molière'in birçok eserinde hastalıkla ilgili sözlere ve tıp terimlerine sıklıkla rastlamaktayız. *Hekim Uçtu*'da sahte hekim Sganarelle de bu tür terimler kullanarak Gorgibus'u doktor olduğuna inandırmaya çalışır:

“SGANARELLE: - Sakın benim alalâde bir hekim, herhangi bir hekim olduğumu sanmayın. Öteki hekimlerin hepsi bana nispetle ilmî tıbbın ebcedhanıdır. Benim kendime mahsus hünerlerim, esrarım var. Sanitas sanitatus, sanatatus santatores. Signor, si, signor, no. Per omnia soecula soeculorum. Sökül sököl bakalım! .. Hele ir hastayı görelim.

SABINE: - Ama hasta olan o değil, kızı.

SGANARELLE: - Zararı yok, baba ile kızı kanı aynı şeydir. Babanın bozuk kanından kızın hastalığını anlarım. M. Gorgibus, hastanın idrarını görmek mümkün müdür?

GORGIBUS: - Elbette, Sabine, çabuk gidin, kızımın idrarını getirin. (Sabine çıkar) Doktor bey, kızımın ölmesinden çok korkuyorum.

SGANARELLE: - Sakın ha! Öyle bir şey yapmasın. Doktorlardan reçete almadan iş olsun diye ölmeye kalkışmasın. (Sabine girer) İşte ateşin fazlalığına ve bağırsaklarda iltihaba delâlet eden bir idrar... O kadar da fena değil ya!” (Molière, 1943: 8).

Yazarın *Sevda Hekim* eserinde de yine hekim kılığına giren kişinin hastalıkla ilgili sözler kullanarak diğer kişileri ikna etmeye çalıştığı görülür:

“SGANARELLE: Clitander'e. – E... Hastamız nasıl? Biraz keyiflendi gibime geliyor.

CLITANDRE: - Bizim tedavi usullerinden birini tatbika başladım da onun için. Ruhun beden üzerinde büyük bir nüfuzu olduğu cihetle, evvelâ ruhu iyi etmeye çalışmak âdetimdir. Zira ekseri hastalıkların sebebi ruhidir. Bu itibarla evvela bakışlarını, yüzünün çizgilerini, iki elinin hatlarını tetkik ettim ve Tanrımın bana verdiği bilgi sayesinde hastalığın ruhi olduğunu gördüm. Muhayyelede muvazene kalmamış, kötü bir arzuya tutulmuş, evlenmek istiyor. Ben şahsen bu evlenme arzusunu pek garip ve gülünç buluyorum” (Molière, 1943: 30-31).

Feraizcizade Mehmet Şakir, eserlerinde hastalık konusuna çok yer vermediğinden eserlerinde bu tür terimlerin kullanılmadığı görülür. Feraizcizade'nin hastalıkla ilgili tek eseri olan *Evhâmi*'de ise daha çok alternatif tıbbı ait sözlerin kullanıldığı söylenebilir:

“LEKNÂHÛRÎ: - Şundan ki, o başka kitaplara benzemez... Böyle büyük bir kitap yabancı ellere geçemez... Geçse de, herkes onu okuyamaz... Çünkü o kitap şöyle meydana gelir: Vakvak meyvası ile uydurarak özü bir toprak havada kaydırarak taşıyla iyice dövülür; buna bir miktar ahmakıslatan suyu katılıp ısıtılır; kaynama sırasında habbesi kubbe edilip bozulmuş akidenin üzerine

dökülür; sonra hepsi birden düzen imbiğinden geçirilip süzülür; elde edilen ak mürekkeple ak kağıt üzerine o kitap yazılır... Şimdi siz o kitabı görseniz, hiç yazı yazılmamış bir açık defter zannedersiniz... Lâkin erbabı, güneşin tepeden inme ışıklarının hizasına getirerek onu okur... Ama hizaya getiremezse görülmez haa... Bu da hendese bilmeğe bağlıdır.

EVHÂMÎ: -Vay! Vay! Vay!... Bu ecza adlarını hiç duymadım... Vakvak meyvası, uydura özü, ısıtmalar, süzeler... Bu ne ince eleyip sık dokuma... Zaten bizim kaba akıllarımız buna erer mi?...” (Feraizcizade, 11885a: 42-43).

Feraizcizade Mehmet Şakir’in eserlerinde yine Molière’den farklı bir üslup özelliği olarak eser içinde eserle ilgili açıklamaların verildiğini görürüz. Tanzimat edebiyatında batılı tarzda tiyatro türüne yeni yeni alışan halkın bu yeni türe alışması için öncelikle tiyatro tekniği hakkında bilgi sahibi olması gerekmektedir. Bu durum, eser içinde bazı açıklamaların yapılmasını gerekli kılmıştır. İlk tiyatro eserimiz olarak kabul edilen *Şair Evlenmesi*’nin yazarı Şinasi’nin yaptığı gibi, Feraizcizade de kimi zaman Tanzimat yazarlarının terminolojisini tercih ederken kimi zaman da kendi oluşturduğu terimleri kullanmıştır:

“Bütün oyunlarında, ‘sahne’ terimi yerine ma’raz, ‘perde’ yerine –Tanzimat yazarlarına uyarak- fasıl, ‘meclis’ yerine ise –Tanzimat yazarlarından ayrılarak- bâb terimlerini kullanmış; ayrıca, konuşmaların çeşidini de birtakım işaretlerle göstermiştir. İnatçı Yahut Çöpçatan adlı ilk oyunun başında açıkladığı söz konusu işaretler şunlardır: [*] Bizzat mülâhaza (= kendi kendine düşünme), * Açıktan ifade, = Tahvîl-i lisan (= sözü değiştirme, bir konudan başka bir konuya geçme)” (Feraizcizade, 1974: 10).

Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir eserlerinde sade bir dil ve akıcı bir üslup kullanarak halk dilini tercih etmişler ve anlaşılır olmayı amaçlamışlardır. Yazarların eserlerindeki sade ve anlaşılır ifadeler çevirmenlere de büyük kolaylık sağlamış ve eserlerin aslına en yakın olarak tercüme edilmesinde önemli bir rol oynamışlardır. Hangi dilden olursa olsun tercüme eserlerde mutlaka kayıplar olur, ancak Yaşar Nabi bu kaybın Molière eserlerinde en aza indirgendiğini şu şekilde açıklar:

“Molière’in gayesi, o iki ünlü çağdaşı gibi, şiir değildi. Onun için eserleri tercümede pek az şey kaybeder. Gerçi o, iki çağdaşının tesiri altında kalmamış değildir. Molière’in en güzel yazmaya, onlara benzemeye çalıştığı çok olmuştur. Fakat eserlerinin en iyi tarafları bu özentinin mahsulü olan terler değildir. Şahısların hüviyetine bürünmesini, onların ağızlarıyla konuşmasını bildiği yerlerdir. Komediya, edebi neviler içinde yapmacığa en az elverişli olanıdır. Bunu iyi anlamış olan Molière, zamanın modası uyarak nazımla yazarken bile tabii konuşmaya elden geldiği kadar yakın kalmak istemiştir. Onun için,

tercümelerinden okunurken eserlerinden hangisinin manzum, hangisinin mensur olduğu kolay kolay anlaşılmaz. Manzum tiyatro eserleri arasında tercümede en az kaybedilenler denilebilir ki Molière komedyalarıdır” (Nayır, 1953: 14).

Duru Türkçeyi savunan Feraizcizade Mehmet Şakir de eserlerinde özellikle Türkçe sözcükleri kullanmış ve Arapça ve Farsça kelimelerin de Türkçe karşılıklarını tercih etmiştir. Nevin Önberk, *Kırk Yalan Köse ve Yalan Tükendi*’nin önsözünde Feraizcizade’nin eserlerinde kullandığı dile ilgili olarak şu açıklamaları yapmıştır:

“Feraizcizade, Arapça ve Farsçadan aldığı her sözcüğün Türkçe, birkaç tane karşılığının bulunabileceği fikrini savunurken, daima Türk dilinin zenginliğini göstermeye çalışmış, yabancı sözcüklerden arınmış bir Türkçe ile, toplumumuza özgü konuların işlenebileceğini kanıtlamak istemiştir. Yazar ayrıca, bütün yazılarında kullandığı dille, tiyatro eserlerindeki deyiş ve söyleyiş özellikleriyle, bu görüşün örneklerini vermiştir” (Feraizcizade, 1979: 14).

Buhara göçmenlerinden olan Feraizcizade Mehmet Şakir’in, Osmanlı Türkçesi ile kaleme aldığı eserlerindeki üslup özelliklerine bakıldığında, zaman zaman o bölgeye ait ifade tarzlarını da kullandığı görülür. Diğer taraftan yazarın Arapça ve Farsça ifade ve tamlamaları çok fazla tercih etmeyişi, eserlerinin Latin harflerine aktarımında yazarlara büyük kolaylık sağlamıştır. Cevdet Kudret, Nevin Önberk, Mesude Alangu, T. Yılmaz Öğüt gibi edebiyatçılar, yazarın eserlerini Latin harflerine, aslına en yakın olarak, aktaran edebiyatçılarımızdandır. Ancak, yazarlar aktarımlarında eserlerdeki bölümlemelerde değişiklikler yapmışlar ve Feraizcizade’den farklı olarak, bab ve fasıl ifadeleri yerine perde ve sahne ifadelerini tercih etmişlerdir.

Komedi türünde eserler veren her iki yazar da eserlerinde sade bir dil ve akıcı bir üslup tercih etmişlerdir. Yazarların bu tercihleri, eserlerinin her kesime hitap etmesinde önemli bir rol oynamıştır. Diğer taraftan başka dillere de aslına en yakın olarak aktarılan eserler uluslararası alanda da tanınmıştır.

Edebiyat eserlerinin dünya çapında tanınmasında büyük rol oynayan çeviri etkinliği edebiyat biliminin gelişip ilerlemesinde önemli bir çalışmadır. Diğer ulusların yazarlarını ve eserlerini tanıyan yerli yazarlar, kendilerini ancak bu yolla geliştirebilirler:

“Bir edebiyat kendi içine kapandığı, yalnız kendi kendisiyle yetinmeye çalıştığı zaman, aile içi evlenmelerde olduğu gibi, yozlaşmağa, sakat çocuklara benzer sakat ürünler vermeğe başlar. Bizim Divan şiirinin son dönemi, bunun en belirgin örneğidir. İyi döl alabilmek için dışarıya açılmak gerekir. Batıda

Rönesans'ın doğuşu, eski Yunan ve Latin kültür ve sanatını tanımakla başladı. Yabancı dil bilmeyenlere yabancı kültür ve edebiyatları tanımak için, en kestirme yol, o dillerden çeviri yapmaktır. Söylendiğine göre, her edebiyatta verimli dönemler, en çok çeviri yapılan dönemlerdir. Türkiye'de Tanzimat'la başlayan yenilik, edebiyatımızın Cumhuriyet döneminde hemen her türde başarılı eserler vermeğe başlaması bir rastlantı değildir; çünkü çeviri hareketi, ancak bu dönemde gerek kişilerin gerek özel ve kamu kuruluşlarının adeta ele ele vermişçesine gösterdikleri çabalarla bir atılım halini almıştır" (Solok, 1991: 268).

Tanzimat döneminde Batıdan ve özellikle de Fransız edebiyatından yapılan çevirilerle birlikte yeni türler de edebiyatımıza girmeye başlamıştır. Bu dönemdeki çeviri etkinliğiyle birlikte özellikle tiyatro edebiyatımızda büyük bir ilerleme olmuştur. Batılı tarzda tiyatroyu tanımamızda özellikle Molière çevirilerinin etkisi büyüktür. Ahmet Vefik Paşa, Molière eserlerini ilk çeviren edebiyatçılarımızdandır. Tiyatro binaları, sahne ve dekor alanında da çalışmalar yapan A. Vefik, bazı eserleri orijinaline uygun olarak; bazılarını da uyarlayarak dilimize aktarmıştır:

"... XIX. yüzyılın ikinci yarısında yaygın bir nitelik kazanan çeviri işleminde, ağırlığını koyan Ahmet Vefik Paşa (3 Temmuz 1823-2 Nisan 1891) Türk yazınına, öncelikle Türk tiyatrosuna gerek kalemiyle, gerek eylemiyle ölçüsüz yararlıkta bir kişidir. Fransız kültürüyle erken karşılaşması yanı sıra Tercüme Odası'nda baş çevirmenliğe kadar yükselmesi, yirt dışına defalarca çıkışı Batı uygarlığıyla ilişkilerini sürdürmesi yönünden ilginçtir. Dil konularında bilimsel çalışmaları, belirli tutumuyla öncülüğünü yaptığı Batı uygarlığını benimsetme çabasına, yeni yeni uyanan geniş anlamli ulusalcılığı katarken, aynı paralelde, tiyatro sevgisiyle, Molière'in on altı oyununu Türkçeye çevirdiğini biliyoruz. Yazınımızda önemli bir yer tutan çeviri işlemlerinin Tanzimat dönemine rastlayan zaman diliminde kopardığı fırtınalar hemen hemen bütün yazarların katılmasıyla ortalığı kasıp kavurmuş, Ahmet Mithat Efendi'den Namık Kemal'e kadar her kalem ustasının, kanılarını yer yer acı eleştirilerle belirtmesine yol açmıştır" (Tolun, 2007: 11).

Dil alanında çalışmalar yapıp sözlükler hazırlayan Ahmet Vefik Paşa, sade Türkçeyi savunan ve eserlerinde de sade Türkçe kullanan edebiyatçılarımızdandır:

"Vefik Paşa'nın tiyatrolarında kullandığı dil, kendinden öncekilerin, çağdaşlarının ve daha sonrakilerin eserlerinden bambaşkadır. Yazı dilinde kullanılmayan, bir kısmı halk dilinde de terkedilen, veya dilde mevcut olup da o mamada artık isti'mal edilmeyen Türkçe kelimelere yer verir; yabancı terkiplere, halk tarafından kullanılmayan Arapça, Farsça, kelimelere hemen hiç rastlanmaz. Tiyatro eserleri *Lehçe-i Osmâni*'de tespit ettiği Türkçe kelimelerin muhtelif manalarının ifade kudretlerini canlandıran bir tatbikat sahnesi olmuştur" (Tansel, 1964: 265).

Ahmet Vefik Paşa'nın özellikle Türkçe ifadeleri tercih etmesi, o dönemde bu ifadelere yabancı olan kişiler tarafından eleştirilmiş ve anlaşılmaz bulunmuştur.

Mustafa Nihat Özön, *Zoraki Tabip* özsözünde Ahmet Vefik Paşa çevirileri hakkında ileri sürülen düşünceleri şu şekilde aktarmıştır:

“Servet-i Fünun’un üçüncü sayısında (9 Nisan 1891) Vefik Paşa’nın Molière çevirileri hakkında şu mütalea serdediliyor: ‘... Her ne kadar istimal ettikleri lisan tarz-ı cedid-i edebî nâtk olduğu sühulet-i beyan ile mütenasip değı ise de sadelik ve bu sadelik içinde bir nevi *şive-i mahsus* ayandır.’ *Hazine-i Fünun* mecmusunda biyografi makaleleri yazan Faik Reşat bu mecmuanın 15 Ağustos 1895 tarihli sayısında: ‘Ahmet Vefik Paşa’nın üslûb-ı ifadesi pek acîp ve hemen hemen kendine mahsus olduğu gibi tertîb-i kelama ve usulî tenkita dahi riayeti olmadığından telifatını, hele Lehçe’yi okuyup mâna çıkarabilmek o üslûp ile kemâl-i itilfa menuttur” fikrini ileri sürüyor” (Moliere, 1940 : 15-16).

Molière’in eserlerini Ahmet Vefik Paşa’dan başka; Mustafa Nihat Özön, İsmail Hâmi Danişmend, Ali Süha Delilbaşı, İsmail Galip Arcan, Sabiha Omay gibi edebiyatçılar da Türkçeye aktarmışlardır.

Sonuç olarak, Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir, eserlerinde sade bir dili tercih etmişlerdir. Bu durum eserlerin başka dillere aktarımında çevirmenlere büyük kolaylık sağlamıştır. Her iki yazar da atasözü ve deyimlerden yararlanarak ve zaman zaman da benzetimli ifadelere yer vererek üslup zenginliği yakalamışlardır. Feraizcizade Mehmet Şakir, eserlerinde nesir türünü tercih ederken; Molière, nazım türünde de eserler vermiştir.

3. ETKİLENMELER

Julia Kristeva'nın 1960'lı yıllarda ortaya attığı metinlerarasılık kavramı, kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak tanımlanmıştır. Bu kavram, bir yazarın başka bir yazarın metninden parçaları kendi metni bağlamında kaynaştırarak yeniden yazmasına dayandığından bir yeniden yazma işlemi olarak da açıklanabilir. Yeni eleştiri yanlıları, her söylemin bir başka söylemi yinelediğini, her yazınsal metnin daha önce yazılmış olan metinlerden ayrı olarak yazılamayacağını, her metnin açık ya da kapalı bir biçimde öteki metinlerden, yazınsal gelenekten izler taşıdığını savunurlar. Böylece, her metin kendinden önce yazılmış öteki metinlerin alanında yer aldığından, hiçbir metin eski metinlerden tümüyle bağımsız değildir (Aktulum, 200: 17-18).

Metinlerarasılık bağlamında birbirinden bağımsız olarak değerlendiremediğimiz edebiyat eserleri arasında bağlantının kurulmasında önemli bir köprü olan etki kavramından da bahsetmek gerekir.

Karşılaştırmalı edebiyatın ilk ve temel araştırma konularından birisi olan etki/tesir konusunda kesin bir sınırlandırma ya da tanımlama yapmak oldukça güçtür. Tesir kavramını ilk sorunlaştıranlardan Ulrich Weisstein, taklit kavramından yola çıkarak sınırlandırmaya çalıştığı tesiri “bilinçsiz bir taklit”, taklidi de “bilinçli tesir” olarak nitelendirir. Tesir, “bilinçsiz bir taklit” olarak ele alındığında ise, yazıncının psikolojik ya da sosyolojik edilgenliği, etkiyi olanaklılaştırır. Bu açıklama ile gerçekte yapıt bağlamında saptanabilen alımlamalar değil, saptanamayan yazın dışı etkiler vurgulanır ve Weisstein’a göre tesir “bilinçli taklit”, etki ise “bilinçsiz taklit” olarak tanımlanır. Aynı tanımlama ve kavrama ilişkin tutum Weisstein’dan daha önce Cevdet Perin tarafından Fransız edebiyatının Tanzimat edebiyatına etkisi bağlamında değerlendirilerek tesirin gittikçe artan bir bilinçle oluştuğu savunulmuştur. Taklit konusunda açıklama yapmayan yazar, tesiri acemice ve bilinçli olmak üzere iki gruba ayırmıştır (Sakallı, 2006: 151/153).

Uluslararasıdaki etkileşimin izleri ilk çağlardan itibaren görülmektedir. Her yeni medeniyet kendisinden sonrakine bir şekilde etki etmiştir. Etkileşimin yönü çoğu kez Batıdan Doğuya olarak bilinmektedir. Ancak ilk etkileşimlerin – özellikle

edebi sahada – Doğudan Batıya doğru olduğu gözlenmektedir. Edebiyatlar arası etkileşimi olanaklı kılan, uluslararası bağlamdaki diplomatik, sosyolojik, psikolojik ve kültürel alışverişlerdir. Farklı coğrafyalarda konumlanan farklı uluslar sürekli etkileşim içindedir ve bu durum zamanla edebiyat eserlerine de yansımıştır. Bütün diğer medeniyetlerde olduğu gibi Türk kültürü de bu etkileşime dâhil olmuştur. Cevdet Perin, *Tanzimat Edebiyatı'nda Fransız Tesiri*'nde Batı medeniyetiyle etkileşimimizin temelini Fatih Sultan Mehmet dönemine, İstanbul'un fethine, dayandırmaktadır:

“Bizans'ın zaptile Türkler, o zaman şarkî Avrupa'nın en müterekki kültür menbaı olan bir şehrin içine girip yerleşmiş oldular. Fatih daha tahta çıktığı zaman İtalya'da Rönesans başlamıştı. Bu uyanış hareketi Bizans'tan kaçan ve beraberinde el ile yazılmış birçok eski şaheserleri götüren âlimlerin İtalya'ya iltica etmesiyle iyice hız aldı. Fatih'in Yunanca ve Latince bildiği rivayet olunmaktadır. Bizzat sultan ve paşalardan bazıları güzel sanatlarla yakından alakadar olmuşlardır. 'İtalyan Rönesans şairlerinden birçoğunun Türk padişahı için kasideler yazdığı, Fatih'in Venedik cumhuriyetinden resmini yaptırmak ve sarayını süsletmek üzere Centile Bellini (1429-1507) yi getirttiği malumdur. Filhakika, Osmanlı hükümdarlarının sarayı günden güne tezyin edilmekte, resim ve heykellerle bezenmekte idi. Avrupa artistleri bu Türk prensini, Rönesans hükümdarlarından biri gibi telakki ediyorlardı” (Perin, 1946: 12).

Osmanlı devletinin en parlak çağını yaşadığı bu dönemde Batıdan Doğuya olduğu gibi Doğudan Batıya doğru bir etkilenme olduğu da görülmektedir. Bu döneme kadar gücüne hayran olduğu Doğu hakkında çok fazla bilgi sahibi olmayan Batı medeniyeti, iletişimin etkisiyle zihinlerdeki hayali “Doğulu” imgesini somutlaştırmaya başlamıştır:

“İki coğrafya arasındaki etkileşimin ticaret yoluyla arttığı 17. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu, Fransa ile yakınlaşınca önce Fransız sarayı ve üst sınıfları arasında, sonra da Avrupa'nın geri kalan kısmında, “Turquerie” (Türkvari, Türk tarzı) olarak bilinen ve Doğulu giysilere, nesnelere ve müziğe duyulan hayranlık akımı başladı. Sultan IV. Mehmed'in elçisi Süleyman Ağa, 1669'da Paris'te bulunduğu sırada kendisinin ve maiyetinin giyim kuşamlarıyla bir modanın başlamasına neden oldu. 1720'de Osmanlı sarayı, Yirmisekiz Mehmet Çelebi Efendi'yi Paris'e yolladı. Parisliler onu görmek için akın akın Versailles Sarayı'na gittiler. XV. Louis'nin sarayında “Turquerie” daha da yaygınlaştı. Kralın gözdesi, Pompadour Markizi, ressam Charles Andre van Loo'nun yaptığı tabloda görüldüğü gibi odalık kıyafetine bürünmekten çok hoşlanıyordu. Sarayda erkekler Türk kaftanlarına özenerek uzun boylu ceketler giyiyorlardı. Soyluların kıyafetlerine ipek kumaşlar eklendi” (NTV Tarih 2013: 38).

İki farklı kültür arasındaki sosyal, siyasal ve ticari ilişkiler zamanla toplumların kültürlerini ve edebiyatlarını da etkiler:

“Milletlerin birbirlerini nasıl gördükleri, nasıl değerlendirdikleri, siyasal ve ticari ilişkilerine olduğu kadar edebiyatlarına da yansır. Özellikle birbirleriyle tarihi, sosyal, siyasal ilişkileri yoğun olan milletler arasında bu tür motiflere fazlaca yer verilmektedir” (Gür, 2007: 270).

Özellikle 17. yüzyılda Avrupa’ya giden seyyahlarımız ihtişamlı kıyafetleri ve davranışlarıyla Fransızları o kadar etkilediler ki bu dönemin kralı XIV. Louis, Molière’e Türklerin bu ihtişamlı yaşamlarını konu alan bir eser yazmasını emreder. Molière, bu emir üzerine *Kibarlık Budalası*’nı yazar. Eleştirel bir bakış açısıyla ele alınan bu eser, aslında o dönemde Fransız medeniyetinde yaygın olan “salon kültürü”nün tenkididir. Ancak eserin son bölümünde oyun kişilerinden biri, Türk padişahının oğlu rolündedir ve burada da yine onun ihtişamlı kıyafetleri ve yaşam biçimi eleştirilir. Türk padişahının oğlu, salon efendisinin kızına uygun bir eş olarak değerlendirilir. Bu bakımdan bu eser, Batıda Doğu etkisinin en somut örneklerinden biridir:

“COVIELLE: Türk padişahının oğlunun burada olduğunu biliyorsunuz tabii?

MÖSYÖ JOURDAIN: Ben mi? Hayır bilmiyorum.

COVIELLE: Nasıl bilmiyorsunuz? ... Gayet debdebeli bir hayat sürüyor. Herkes kendisini görmeye gidiyor. Memleket kendisini pek büyük bir padişah gibi kabul etti.

MÖSYÖ JOURDAIN: Bunu bilmiyordum doğrusu!...

COVIELLE: Sizin için hayırlı olan tarafı, kızıma aşık olmuş.

MÖSYÖ JOURDAIN: Türk padişahının oğlu mu? ...

COVIELLE: Evet. Hem de size damat olmak istiyor!” (Molière, 1943: 98).

Bu eserde, Türk elçisinin ve padişahının ihtişamlı yaşamlarının yanı sıra Türk dili ile ilgili açıklamalara da yer verilmiştir. Eserde, Türk dilinin çok güzel ve zengin bir dil olduğu konusunda değerlendirmeler de yapılmıştır. Bu bakımdan Batının Türklerin kılık kıyafetlerine ve yaşam biçimlerine olduğu kadar, Türk diline de bir hayranlık duydukları görülmektedir:

“COVIELLE: Evet. Kendisine izi pek iyi tanıdığımı, kızınızı gördüğümü söyleyince bana: ah, dedi, *marababa sahem!* Yani: ah, o kızı öyle seviyorum ki!

MÖSYÖ JOURDAN: *Marababa Sahem*; ah, o kızı öyle seviyorum ki mi demektir?

COVIELLE: Evet.

MÖSYÖ JOURDAN: Vallahi bunu söylediğinize çok iyi ettiniz; çünkü *marababa sahem* sözlerinin ah, o kızı öyle seviyorum ki demek olacağı hiç aklıma gelmezdi! Türkçe mükemmel bir dil doğrusu!

COVIELLE: Hatıra gelebileceğinden daha mükemmel! *Karakamuşen* ne demektir bilir misiniz?

MÖSYÖ JOURDAN: *Karakamuşen* mi? Hayır.

COVIELLE: Canım sevgilim demektir.

MÖSYÖ JOURDAN: *Karakamuşen* canım sevgilim demek mi demektir?

COVIELLE: Evet.

MÖSYÖ JOURDAN: Şaşılacak şey doğrusu: *Karakamuşen* canım sevgilim demek. İnsanın hiç aklına gelir mi? Şaştım kaldım bu işe” (Molière, 1943: 99-10).

Fazlaca merak ettiği ve hayran olduğu Osmanlı kültürünü yakından tanımak isteyen Fransa, birçok kültürel öğenin aktarımından yararlanmışır. Fransa’nın Doğu kültüründe kendisinden farklı olarak ilginç bulduğu ve ayrıntılı bir şekilde tasvir etmeye ihtiyaç duyduğu bir başka kültürel aktarım da inanç konusunda olmuştur. Molière yine *KibarlıkBudalası*’nda Türklerin ibadet biçimlerini ayrıntılı bir biçimde anlatmıştır:

“TÜRK AYİNİ

MÜFTÜ, DERVİŞLER, oynayan, türkü çağıran Türkler, müftünün muavinleri türkü çağırır ve oynarlar.

BİRİNCİ BALE ANTRESİ

Muzıka çalarken altı Türk ciddi bir tavırla ikişer ikişer girerler. Oynayarak birçok figür yaptıktan sonra ellerindeki üç halıyı yüksekte tutarlar. Türkü söyleyen Türkler bu halıların altından geçip, sahnenin iki tarafına dizilirler. Bunların arkasından, yanından dervişleriyle Müftü gelir. O zaman Türkler halıları yere sererler, bunların üzerine diz çökerler. Müftüyle dervişler bunların aralarında ayakta dururlar. Müftü vücudunu eğip bükerek, yüzünü kırıştırıp buruşturarak tek ir söz söylemeden Hazret-i Muhammed’den istindat eder. Bu arada da muavin Türkler *Allah* diyerek yere kadar eğilirler, *Allah* diyerek kollarını göğe kaldırır. Münacatın sonuna kadar böylece devam ederler. Bundan sonra *Allahü Ekber* diyerek hepsi kalkarlar. İki derviş Mösyö Jourdain’i aramaya gider” (Molière, 1943: 103-104).

Molière’in *Kibarlık Budalası*’ndan üç yıl önce kaleme aldığı *Sicilyalı Yahut Resimli Muhabbet* adlı eseri de Türkleri konu almaktadır. Bu eserde Ali adıyla tanıdığımız kişi köle rolündedir. Türk kölelerin yer aldığı bu eserin bir bölümünde kölelere söylenen sözler dilimize şu ekilde aktarılmıştır.

“ Ali, Isidora, Dom Pedro, Türk köleler, bir köle Isidora’ya şarkı söyler. –
Tutuşmuş gönlüyle bir âşık
Arıyor bucak bucak sevdiğini.
Ne yazık, kör olası kıskançlık,

Konuşamıyorlar birbirleriyle.
Bundan büyük dert olur mu?
Gönül çekene?
(Dom Pedro'ya)
Ben iyi kalpli bir Türküm,
İyi yemekler yaparım
Sabah erken kalkarım
Kazanı kaynatırım
Söyleyin, söyleyin,
Beni satın almak istemez misiniz?
Parasız pulsuz,
Beni satın almak istemez misiniz?
Verin paramı yapayım işinizi” (Molière, 1944: 15-16).

1667 yılındaki bu eserinde Türk karakterden köle olarak bahseden Molière, 1670’de kaleme aldığı *Kibarlık Budalası* ’nda bu karakteri padişahın oğlu yapmıştır. Bu durum, etkileşimin giderek ilerlediğini ve Fransız medeniyetinin Türk medeniyetini seyyahlar vasıtasıyla daha yakından tanımaya başladığını gösterir.

Genel olarak Batı Medeniyetlerinin Doğudan etkilenmesine yer verdikten sonra, Batı medeniyetini derinden etkileyen ikinci durumdan da söz etmek gerekir ki o da, Hümanizm, Rönesans ve Reformun hazırladığı ortamdaki Eski Yunan ve Latin edebiyatlarının etkisidir. 17. yüzyılda Fransa’nın İtalya ve İspanya ile kurdukları diplomatik ilişkiler ve özellikle de Klasizm akımının da etkisiyle bu dönem Fransız yazarları, eserlerinde kaynak olarak Eski Yunan ve Latin edebiyatlarını temel almışlardır. Klasik dönem yazarları arasında yer alan Molière’in eserlerinde de eski İtalyan ve İspanyol tiyatro eserlerinin etkisini gözlemlemek mümkündür. Bu bakımdan, Molière’in ilk eserlerinde Commede del arte geleneğinin izleri bulunabilir. Öyle ki Molière eserlerinin İtalyan ve İspanyol edebiyatlarında birebir karşılıklarını bulmak bile mümkün olabilmektedir. Ancak, Molière’in eserlerini “adaptasyon” olarak nitelendirmek doğru olmaz. Çünkü İtalyan ve İspanyol komedilerinden aldığı konuyu karakter bağlamında ve psikolojik yoğunlukla işleyen yazar, eserlerinde durumdan çok fikri ön plana çıkarmaktadır ve bu bakımdan da yazarın eserleri, diğer edebiyatlardaki karşılıklarından ayrılırlar ve “özgün” olarak nitelendirilebilirler:

“Molière’in orijinalitesi nerededir? Molière’in komedi sahasına getirdiği en büyük yenilik şudur: ondan evvelki komedi yazar muharrirlerin hepsi, hatta Corneille de dâhil olmak üzere, komedinin seyircileri sadece bir takım sahnelerle, sözlerle güldüreceğini zannediyorlardı. Mevzu, vakalar ve dekor

birinci planda gelmekte idi. Halbuki Molière ile bu teferruat ikinci plana geçiyor. Zira onun eserinde ağırlık merkezi fikirdir, sosyal gayedir. Onun bazı piyeslerinde vakanın bazan aklın kabul etmeyeceği bir şekilde bittiğini görür ve hayret ederiz. Fakat buna hayret etmemelidir. Çünkü muharrir söyleyeceğini söylemiştir, davasını kâfi derecede müdafaa etmiştir. Halk, cemiyetin 1 numaralı düşmanını sahnede kin ve nefretle seyrederek doya doya intikam almıştır” (Perin, 1944: 113-114).

Molière öyle bir orijinaliteye ulamıştır ki bir süre sonra bütün dünyada olduğu gibi kaynak aldığı bu ülkeleri de etkilemiştir:

“Molière’e büyük bir tesir icra eden iki cenup, daha doğrusu Latin memleketinden, yani İtalya ve İspanya’dan onu ilk taklit eden İtalya olmuştur. Halbuki Fransız sanatkarların bazı piyeslerini yazmak için İtalyan kaynaklarından ne kadar çok faydalandığını gördük. Molière’in ölümünden sonra, İtalya’ya ve İspanya’ya olan borcunu eserleri fazlasıyla ödediler. Gerçekten, İtalya’nın en büyük komedi muharrirleri olan Goldoni, yerli komediye, yani, Commedia dell’arte’nin devam eden ananesine, tuluata bir çeki düzen, klasik bir istikamet verebilmek için Molière’den ilham almıştır. (...) İspanya’da Molière’in tesiri İtalya’dakinden daha az olmamıştır. Vâkıa bu tesir daha yavaş inkişaf etmiş ve klasik Fransız zihniyeti İspanya’da İtalya’dakinden daha az yerleşmiştir. Fakat her ne olursa olsun, Molière İtalya’da olduğu gibi İspanya’ya da ödemıştır. Portekiz yoluyla İspanya’ya nüfuz eden Fransız klasik komedileri yavaş yavaş XVIII. asır İspanyol tefekkürünün kısmen de olsa Fransız tesiri altında inkişaf etmesiyle neticelenmiştir.” (Perin, 1944: 129)

15. yüzyıldan itibaren süregelen Batı-Doğu etkileşiminde Batı, Doğu medeniyetiyle ilgili merakını giderirken, 18. yüzyılın başlarında ekonomik yönden oldukça zayıflayan ve giderek toprak kaybetmeye başlayan Osmanlı Devleti’nde bu gerileme sürecinde birçok alanda kendinin geliştiren Batılı usullerin uygulanmasıyla bir çıkış yolu bulunabileceği düşüncesi oluşur. Bu düşüncenin ilerleyeceği yol, 1839’da ilan edilen Tanzimat Fermanıyla birlikte çizilir. Bu tarihten itibaren ilk kez, Batı medeniyetinde yer alan gelişmelerin daha yakından takip edilebilmesi amacıyla Batının ileri medeniyetlerinden birisi olarak görülen Fransa’ya seyyahlar gönderilir ve geri dönenlerin gözlemleri sonucunda elde ettikleri bilgiler ışığında ilkin askeri alanda sonraları da eğitim, ekonomi gibi alanlarda çeşitli yenileşmeler başlar:

“Osmanlı İmparatorluğunun Batıya yönelik bilinçli ilgilenmesi yüz karası iki yenilgi, Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) ile olmuştur. Devlet görevlileri de eleştirilerini, yenileşme ve yeniden örgütlenmenin gerekliliğini bundan önce savunmuşlardır. 1630’da Koçu Bey risalesi bu açıdan önemli bir belgedir. Bunun gibi III. Ahmet çağında Defteri Sarı Mehmet Paşa da *Nesayihu’ul Vüzera ve’l Ümera* devletin gidişini mali ve siyasal yönden eleştiriyordu. İlk düzeltim

denemelerine girişme Damat İbrahim Paşa ile olmuştur. 1719'da Viyana'ya elçi gönderildi; 1721'de de Yirmi sekiz Mehmet Sait Efendi'yi oradaki uygarlık ve eğitim olanaklarını incelemek ve bunların Türkiye'de uygulanabilecekleri üzerine bilgi vermesi için elçi olarak gönderdi. Askerlik alanında yabancı teknik uzmanların adlarının bu dönemde anılmış olduğunu görürüz" (And, 1972: 15).

19. yüzyıla gelindiğinde, Batı etkisi sosyal hayatta olduğu kadar edebi alanlarda da kendisini hissettirmeye başlar. Gerek gözlemlerini aktaran seyyahlarımız gerekse ülkemizde Batılı usul doğrultusunda yenileştirilen eğitim kurumlarında Fransızca öğrenerek yetişen yeni neslin de etkisiyle, Fransızca edebiyat eserleri dilimize aktarılır. Bir süre sonra da, çeviri etkinliğiyle birlikte edebiyatımıza girmeye başlayan anı, günlük, gazete, roman, tiyatro gibi yeni türlerde de telif eserler oluşturulur. Bu dönemde edebiyatımızı en çok etkileyen türlerden birisi de tiyatrodur. Batılı tarzda tiyatro türünün ülkemizde tanınması ve yaygınlaşması konusunda Ahmet Vefik Paşa'nın büyük etkisi vardır. Fransızcadan çeviri ve adaptasyonlar yapan Paşa, kurduğu tiyatro binasında Fasulyacıyan kumpanyasının temsiller vermesini desteleyerek ve halkı da tiyatro konusunda bilinçlendirerek ülkemizde Batılı tarzda tiyatro anlayışının yerleşmesinde önemli hizmetlerde bulunmuştur. Ahmet Vefik'in özellikle Molière'den yapmış olduğu tercüme ve uyarlamalar yerli yazarların telif eser oluşturması konusunda büyük teşvik sağlamıştır:

"1960'tan başlayarak şiiri, tiyatrosu ve romanı ile batılı edebiyatın bütün türlerini benimseyen ve denemeye girişen Türk edebiyatı, teknikte henüz çok yetersiz olmakla beraber, gösterdiği hızlı gelişme ile tamamıyla batılı bir anlayışa ve bütün türlerde çok verimli çalışmalara sahip olabilmisti" (Akyüz, 1995: 41).

Ahmet Vefik Paşa ile tanışıklığı dolayısıyla Molière eserlerini inceleme imkânı bulan Feraizcizade Mehmet Şakir de bu dönemde telif tiyatro eserleri oluşturan yazarlarımızdan birisidir. Bu bakımdan Feraizcizade Mehmet Şakir'de geniş bir Molière etkisi gözlemlenmektedir. Ancak Feraizcizade'nin eserlerini Ahmet Vefik Paşa'da olduğu gibi adaptasyon olarak nitelendirmek yanlış olur. Çünkü yazar, konu bakımından genel anlamda geleneksel kültürden beslenmiş ve yerli özellikler gösteren konu kaynaklarını da batılı usulle ortaya koyarak başarılı bir doğu-batı sentezi yapma yoluna gitmiştir:

“Yazarların bilinçsiz olarak, geleneksizlikten, el yatkınlığının gelişmemiş olmasından gelen bu Batı dram anlayışından uzaklaşarak sanki bize özgü bir dram türü geliştirmelerinin yanı sıra, bilinçli olarak da geleneksel kaynaklara, yöresel öğelere, yerli kişilere dayanan oyunlar yazarak çoğu oyunlarda ulusal bir renk sağlayabilmiştir. Doğu-İslam kaynaklarının kullanılışı, özellikle *Şehname*, *Binbir Gece Masalları* öğelerinin kullanılmış olması yer yer başarılı sonuçlar vermiştir. Örneğin bu dönemin en sağlam oyunlarından biri olan Şemsettin Sami’nin *Gave*’si İran efsanelerinden, özellikle *Şehname*’den alınmıştır. Ahmet Mithat’ın *Siyavuş yahut Fürs-i Kadîmde Bir Facia* da öyle. Recaizade Ekrem’in *Çok Bilen Çok Yanılır* adlı komedyası da *Binbir Gece Masalları*’ndan *Musul Hükümdarı Artuk’un oğlu Malik Fazullah* hikayesinden alınmıştır. Birçok oyunlarda gerek *Binbir Gece* gerek Doğunun başka masallarındaki öğeleri bol bol buluyoruz” (And,1972: 274)

Aslında Doğu-İslam kaynaklarının sadece geleneksel edebiyatımızda değil, bütün dünya edebiyatlarında da etkisi görülebilir. *Binbir Gece Masalları* bütün dünya edebiyatını etkilemiştir. “*Antoine Galland’ın 18. yüzyıl başında İstanbul’a gelip birkaç yıl burada yaşaması ve Binbir Gece Masalları’nın bir yazma nüshasına ulaşması, buradan hareketle de eseri Fransızca’ya çevirmesi edebiyat alanında bir başlangıç olarak kabul edilebilir.*” (NTV Tarih, 2013: 36).

Binbir Gece Masalları’nın Fransız diline aktarımı 18. yüzyılda olmuştur ancak, Batı medeniyetinin Doğu kültürüyle tanışıklığı çok daha eskilere dayanmaktadır. Ayberk Eray, Molière’deki doğu etkisini Molière’den çevirdiği *Toplu Oyunları I* eserinin önsözünde Şu şekilde dile getirmektedir:

“Molière, *George Dandin*’i yazarken Boccacio’nun *Decameron*’undan esinlenmiştir. Oyunun iskeletini oluşturan konu, *Decameron*’un yedinci gününde geçen dördüncü ve sekizinci öykülerinin toplamıdır. Ama bu öykülerdeki ana konunun ve kişilerin ilk yaratıcısı Boccacio da değildir; Boccacio, bu öyküleri yazarken, eski bir Hint masalından, M.Ö. 1. yüzyılda yazılmış *Dolapathos*’dan esinlenmiştir” (Molière, 2006: 8).

Diğer taraftan, 19. yüzyıla gelindiğinde Feraizcizade Mehmet Şakir’in *İnatçı Yahut Çöpçatan*’ında da Molière’in *Scapin’in Dolapları*’ndan izler görmek mümkündür. Bu bağlamda, tarihsel süreç bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde bütün medeniyetlerin etkileşim içerisinde olduğu ve iç içe geçmiş halkalar gibi birbirine bağlı olduğu görülebilir.

Molière’in 17. yüzyılda yaptığını Feraizcizade Mehmet Şakir, 19. yüzyılda yapmaya çalışmıştır. Yazarın doğu-batı sentezini yaptığı oyunlarını da bu bakımdan orijinal olarak değerlendirmek mümkündür. Döneminde eserlerindeki Molière etkisi dolayısıyla eleştirilen yazar, eserlerinin orijinalitesini *Menazir-ül Letaif* başlığı ile

yayınladığı eserinin önsözünde, “*Şu kadar ki tercüme şundan bundan almayıp kendi bostan-ı kariha-i naçizemin iyi, fena mahsulleridir*” (And, 1970: 437) sözleriyle açıklamıştır. Bunun dışında yazar, *İnatçı Yahut Çöpçatan*’ın önsözünde de eserlerinin özgünlüğüne dair açıklamalarda bulunmuştur:

“... Kùltür pazarının hararetili alışverişı, düşünce bahçesinin meyvelerini ortaya çıkaranları dileklerine ulaştırıyor. Bu sürümü görenler artık durur mu? Elbette durmaz; genel pazara varır, beğenilen ve ün alan eserlere göz gezdirir; dönerek kendi bahçesindeki ağaçların meyvesiz dallarını budayıp ona yeniden meyveler aşılır, tatlı ve sindirimi kolay ürünler ortaya çıkararak yararlanmaya çabalar; her biri bir türlü eser yetiştirir. (...) Âcizleri sekiz yıl önce bu neşe ile bazı hikâyeler karalamıştım; çünkü ağır işler ve zorluklarla yorulan zihinlere tazelik ve dinçlik vermek ve o vesile ile bazı görenekleri de göstermek üzere aralık aralık hoş ve güldürücü hikayeler yayınlayarak okurların kalplerini ferahlatmak gerekir. Hatta bu düşünce ile (söz konusu hikayeler) konuşma tarzında yazılmıştı. Bazı dostların isteğı üzerine, basımevi işsiz kaldıkça, güzel baskı denemeleri arasında birer birer basılıp yayınlanacaktır” (Feraizcizade, 1974: 9).

Feraizcizade Mehmet Şakir’in eserlerinin önsözlerinde de belirttiğı üzere, yazarın eserlerindeki Molière etkisi göz ardı edilemez. Ancak eserlerinde bu etkinin yanı sıra geleneksel etki ve öz yaşam öyküsünün izlerini de büyük ölçüde görmekteyiz.

Sonuç olarak farklı medeniyetler arasında sürekli bir etkileşim olduğu ve Doğudan Batıya, Batıdan da Doğuya olmak üzere sürekli bir kültür aktarımının bulunduğu söylenebilir.

SONUÇ

Uluslar arasında kurulan çeşitli siyasi, diplomatik, ekonomik ve sosyal ilişkiler zamanla toplumsal hayatı ve edebiyatı etkilemektedir. Ayrıca ülkelerin yaşam biçimlerindeki köklü değişiklikler de mutlaka edebiyata yansımaktadır.

17. yüzyılda etkisinde kaldığı çeşitli fikir hareketleri, Fransız edebiyatında köklü değişimlere yol açmıştır. Bu dönem Fransız edebiyatında baskın bir İspanyol ve İtalyan etkisi hâkimdir. Bu etkiye kayıtsız kalamayan Fransız komedi yazarı Molière, o dönemde Fransa’da ortaya çıkan Klasik akımın ilkeleriyle yabancı etkiyi sentezleyerek başarılı eserler ortaya koymuştur.

Öte yandan, özellikle İtalyan ve İspanyol komedilerinden aldığı konuları Klasik akımın “evrensel insan tabiatını yansıtmak” ilkesi doğrultusunda insan psikolojisi bağlamında işleyen yazar, karakter komedisi türünde önemli eserler vererek dünya çapında büyük bir üne kavuşmuştur. Yabancı etkisini başarılı bir biçimde dönüştüren yazarda öz yaşam öyküsünden kesitlere de rastlanmaktadır. Kendisinden yirmi yaş küçük eşiyle yaşadığı sorunları *Kadınlar Mektebi* ve *İnsandan Kaçan*’da konu alan Molière, babası ile iletişimini de *Cimri*’ye yansıtmıştır. Evrensel karakterleri sayesinde her çağın okuruna hitap eden yazar, eğitici işlevinden yararlandığı tiyatronun komedi türünde, ortalamanın üstündeki kişilerin eksik ve aksak yönlerini ortaya koyarak başarılı bir toplum eleştirisine ulaşmıştır.

Molière’in eserlerinde doğrudan bir İtalyan ve İspanyol etkisi gözlenirken sınırlı da olsa dolaylı bir Doğu etkisinden de bahsedilebilir. Nitekim yazarın *Sicilyalı Yahut Resimli Muhabbet* piyesi ile *Kibarlık Budalası* adlı eserinin son bölümünde Türklerden bahsettiği görülür. *Kibarlık Budalası*’na kralın isteği üzerine dâhil edilen bu bölümde Osmanlı padişahının oğlunun ihtişamlı yaşam biçimi, Türk dili ve inancı konu edilmiştir.

19. yüzyılda siyasi ve askerî alanlarda yenileşme hareketi başlatan Osmanlı Devleti Tanzimat Fermanı’yla birlikte, o dönemde büyük ilerleme kaydeden Batıya yönelirken dönemin popüler ülkesi olan Fransız tarzını örnek alır. İlk olarak siyasi, askerî ve sosyal alanlarda başlayan değişim, zamanla edebiyata da yansır. Eğitimde yenileşmenin gereği olarak Fransızca öğrenen ve zaman zaman Fransa’ya giden bazı yazarlar Fransız tarzını yerinde görüp tanıyarak ülkemizde uygulamışlardır. Köklü

bir kültürel geçmişe sahip olan geleneksel edebiyatımız, batıdan çeviriler yoluyla dilimize aktarılan roman, gazete, tiyatro, günlük gibi yeni türlerle tanışır. Batılı etkinin en açık görüldüğü edebî türlerden biri de tiyatrodur. Ortaoyunu, Karagöz, Meddah, Kukla gibi türleri olan geleneksel temaşa sanatımız, batılı anlamda tiyatro eserleriyle tanıştıktan sonra daha da gelişmiş ve zenginleşmiştir.

Bu dönemde batılı tarzda tiyatro türünün ülkemize girmesinde dönemin çevirmen ve devlet adamlarından Ahmet Vefik Paşa'nın önemli katkıları olmuştur. Paşa, başarıyla sürdürdüğü çeviri etkinliğinin yanı sıra tiyatro binalarının yapılması, tiyatro topluluklarının oyunlar sergilemesi ve halkın tiyatroya gitme konusunda teşvik edilmesinde büyük hizmetlerde bulunmuştur.

Tiyatro alanında çeviri etkinliğiyle başlayan yenileşme süreci, yerli yazarların telif eser denemeleriyle devam eder. Batılı tarzı benimseyen Tanzimat tiyatrosunda geleneksel edebiyatın etkilerine de rastlanır. Bu bakımdan Tanzimat tiyatrosu, yabancı ile gelenekselin bir sentezi olarak karşımıza çıkar. Edebiyat tarihçilerinin Batılı tarzda basılmış ilk tiyatro eserimiz olarak kabul ettikleri Şinasi'nin *Şair Evlemesi* de teknik bakımdan batılı özellikler taşıırken, içerik olarak geleneksel edebiyatımızın başat konularından görücü usulü ile evlenmeyi işlemesi dolayısıyla yerli etkileri içermektedir.

Tanzimat döneminde tiyatro alanında telif eserler veren edebiyatçılarımızdan biri de Feraizcizade Mehmet Şakir'dir. Feraizcizade'nin piyeslerinde -Ahmet Vefik Paşa ile tanışıklığı dolayısıyla- eserlerini yakından tanıma imkânı bulduğu Molière'in belirgin etkilerine rastlamak mümkündür. Ancak yazarın eserlerini “adaptasyon” olarak nitelendirmek yanlış olur. Çünkü eserlerde, geleneksel tiyatromuzun konu kaynaklarının yanı sıra, yazarın öz yaşam öyküsünün etkileri de açık bir biçimde gözlenmektedir. Buhara göçmenlerinden olan Feraizcizade Mehmet Şakir, *İnatçı Yahut Çöpçatan*'da göç eden bir aileyi konu almıştır. Yine, *İlk Göz Ağrısı* da yazarın ilk eşinden ayrılmasından duyduğu pişmanlığının ifadesidir.

Kapsamlı bir külliyata sahip olan Molière, konu kaynakları bakımından çoğunlukla geleneksel edebiyattan beslenen Feraizcizade'ye göre daha geniş bir yelpazeye sahiptir.

Yazarların eserleri içerik bakımından karşılaştırmalı olarak incelendiğinde evlilik, din ve inanç, dolandırıcılık konularının ortak olduğu dikkati çeker. Ancak,

aynı konuları ele alan eserlerin, kültürel unsurların etkisine bağılı olarak, farklı biçimlerde sunulduğu gözlemlenirken bazı değer yargılarının da ortak olduğu söylenebilir.

Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir, eserlerinde evlilik konusuna sıklıkla yer vermişlerdir. Yazarların eserlerinde evlenmek isteyen gençlerin karşılaştıkları sorunlar, aile içerisindeki kuşak çatışması, evlenecek çiftlerin yaş ve sosyal statü bakımından birbirine denk olması, kızların evlilik vaadiyle kandırılması, kadınların eşlerine ders vermek amacıyla dolaplar çevirmesi gibi durumlar ele alınmıştır. Feraizcizade Mehmet Şakir'in evlilik konusunu işlediği eserlerinde zaman zaman Molière etkisi gözlense de yazarın bu konuyu farklı bakış açılarıyla ele aldığı söylenebilir. Feraizcizade'nin özellikle *İnatçı Yahut Çöpçatan* adlı eseri, Çağatayca beyit, halı motifi, seccade motifi gibi geleneksel unsurları içermesi bakımından yerli etkileri barındırmaktadır. Ayrıca yine bu eserde kültürel unsurlardan birisi olarak geniş aile tipine yer verilmesi de iki eser arasındaki farklılıklardan biridir. Bu bakımdan, ifade biçimlerinde birtakım benzerlikler olsa da Feraizcizade'nin özellikle evlilik konusunda daha çok geleneksel edebiyatı referans aldığı söylenebilir.

Her iki yazarın eserlerinde ortak olduğu tespit edilen konulardan birisi de din ve inançtır. Ancak yazarların bu konuyu ifade ediş biçimleri yine birbirinden farklıdır. Eserlerinde din ve inanç konusunu doğrudan ele alan Molière iki farklı bakış açısı geliştirmiştir. Yazar, kimi eserlerinde inanmayan kişilerin Tanrı tarafından cezalandırılışına; kimi eserlerinde de bunun tam zıddı özellikleri taşıyan kişilerin erdemliliğine dikkat çekmiştir. Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerinde ise din ve inanç konusu doğrudan işlenmezken; kişilerin olaylar ve durumlar karşısındaki tavırlarından inanç konusundaki düşünceleri hakkında bilgi ediniriz. Diğer taraftan yazarın *Evhâmi*'si de batıl inançları işlemesi bakımından Molière eserlerinden ayrılır. Ayrıca bu eser, Ahmet Mithat Efendi'nin *Açıkbaş*'ı ile benzer konuyu işlemesi bakımından da yerli etkileri içermektedir.

Eserlerinde dolandırıcılık konusuna yer veren her iki yazar da dolandırıcı tipleri cezalandırarak, tiyatronun ahlakî yönde eğitime işlevini kullanmışlardır. Ancak yine bu konunun ifade biçiminde de bazı farklılıklar bulunmaktadır. Molière'de Feraizcizade'den farklı olarak dolandırıcı rolündeki kişilerin sahte dindarlar olduğu görülmektedir.

Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerinde benzer konular olduğu gibi farklı konular da yer almaktadır. Molière'de Feraizcizade'den farklı olarak rastladığımız konulardan birisi hekimliktir. Yazarın yaşamı boyunca hekimlerle yaşadığı sorunlar birçok eserine konu olmuştur. Feraizcizade'nin sadece *Evhâmî*'si hastalık konusunu işler; ancak burada hekimliğe değinilmez. Molière'in piyeslerinde Feraizcizade'den farklı olarak işlediği bir diğer konu da burjuvazinin eleştirisidir. İçinde yaşadığı 17. yüzyıl burjuvazi toplumunu eleştirel bir gözle değerlendiren yazar, oyunlarında da bu konuya sıklıkla değinmiştir. Yazarın eserlerinde, yine bu konuyla bağlantılı olarak, ahlak çöküntüsüne yer verdiği görülür. Başarılı bir toplum eleştirisi yapan yazar, kimi piyeslerinde de burjuvazi insanın ahlakî yozlaşmasına değinmiştir. Ahlaki yozlaşmayı daha çok kadın-erkek ilişkileri bakımından ele alan yazar, sonuçta yine bu kişileri cezalandırarak ahlakî yönde eğitici olmayı amaçlamıştır. Feraizcizade'de bu durum farklı bir biçimde işlenmiştir. Yazarın ahlakî bakımdan olumsuz olarak ele aldığı kişilerden birisi olan Zekiye'nin suçsuzluğu eserin sonunda kanıtlanmıştır.

Miras, Feraizcizade Mehmet Şakir'in Molière'den farklı olarak işlediği konulardandır. Yazarın *İcab-ı Gurur Yahut İnkılab-ı Muhabbet* adlı eseri miras üzerinde kurgulanmıştır. Molière ise bu duruma, *Küskün Âşıklar* piyesinde kısmen yer vermiştir. Feraizcizade'nin yine Molière'den farklı olarak değindiği konulardan birisi de define arayıcılığıdır. Feraizcizade Mehmet Şakir, bu eserinde yine dönem özelliklerini yansıtan bir durumu ele alırken; Molière'de bu konuya rastlanmaz.

Karakter komedisi türünde eserler veren Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir, olay ve durumları hâkim karakterler üzerinden yansıtarak insan psikolojisini incelemişlerdir. Yazarların derin psikolojik çözümlemeler içeren eserlerinde kimi tiplerin ortak olduğu görülmektedir. Töre komedisi bakımından orijinal özellik gösteren tiyatromuzda batı etkisi en çok dolantı ve karakter komedisi türünde olmuştur. Kavuklu ve Pişekâr gibi sınırlı tiplerin yer aldığı geleneksel tiyatromuzdaki tipler, batı etkisiyle daha da zenginleşmiştir.

Her iki yazarda da benzerlik gösteren tiplerden ilki uşak ve hizmetçidir. Bu kişiler, yazarların eserlerinde dolantıların kurulması ve çatışmanın ortaya çıkması bakımından önemli bir rol üstlenirler. Molière'in eserlerinde daha çok uşak olarak adlandırılan bu yardımcıları, Feraizcizade'de hizmetçi adını almış ve birçok eserde de

yöresel ağızla konuşturulmuştur. Bu bakımdan, Feraizcizade uşak rolüne birtakım geleneksel özellikler yüklemiştir. Yazarların değindikleri tiplerden biri de, cimri ve açığözdür. Molière bu kişinin özelliklerini Harpagon ile somutlaştırırken; Feraizcizade Mehmet Şakir doğrudan böyle bir tipten ortaya koymaz; ancak bu durumu diğer şahısların belirgin özelliklerinde dolaylı olarak ön plana çıkarır. İroni yoluyla toplumsal tenkidi hedefleyen yazarların oluşturdukları tiplerden birisi de sahtekâr ve riyakârdır. Eserlerindeki bu kişileri olumsuz bakış açısıyla değerlendiren yazarların farklı dönemlerde ve farklı ülkelerde yaşamalarına rağmen bu noktada ortak değer yargılarını savundukları söylenebilir. Yazarlar eserlerinde konu aldıkları bilgin kişileri daha çok kadınlar arasından seçmişlerdir. Feraizcizade Mehmet Şakir, zekâsıyla ön plana çıkardığı Âkile'yi okumuş, kültürlü ve bilgili bir şahsiyet olarak olumlu özellikleriyle karşımıza koyarken; Molière bu tipi, yine kadınlar üzerinden farklı bir bakış açısıyla değerlendirerek olumsuz yönleriyle ele almıştır. Diğer taraftan, Molière'in *Tartuffe*'ünde ve Feraizcizade'nin *Kırk Yalan Köse*'sinde eşlerini dolandırıcılara karşı uyaran Elmire ve Sıdkıye, zekâlarıyla olumlu özellikler göstermeleri bakımından benzerdirler. İnatçı ve aksi kişiler de yazarların eserlerinde benzer özellikler göstermektedirler. Feraizcizade Mehmet Şakir'in inatçı tipiyle özdeşleştirdiği kişi, *İnatçı Yahut Çöpçatan*'daki dede Hazret'tir. Molière ise, yine doğrudan bir inatçı tipi oluşturmamış ve kişinin bu özelliği, ön plana çıkan diğer nitelikleriyle bağdaştırmıştır. Bunun dışında, yazarların eserlerinde kimi zaman sadece isimleri geçen, kimi zaman da çok kısa konuşmalarına tanık olduğumuz yardımcıları da yer verdikleri görülmektedir. Her iki yazarda da karşımıza çıkan uşak ve hizmetçi, cimri ve açığöz, sahtekâr ve riyakâr, bilgin ve sağduyulu, inatçı ve aksi tipleri her ne kadar benzer özellikler gösterebilirler de, bu şahsiyetlerin sunuluş biçimleri, toplumsal yaşam biçimine bağlı olarak farklılıklar göstermektedir.

Yazarların eserlerde farklı özellikler taşıyan tiplere de rastlanmaktadır. Özellikle kadının her iki toplumda farklı biçimlerde ele alındığı görülür. Feraizcizade'de daha çok iyi niyetli ve sadık bir eş, şefkatli ve koruyucu bir anne olan kadın; Molière'de anne rolünü üstlenmezken, daha çok aldatan ve entrika çeviren eş olarak karşımıza çıkmaktadır. Molière'de ise Feraizcizade'den farklı olarak, Marki ve Vikont tiplerinin toplum eleştirisinde araç olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra Molière'in eserlerinde, yine Feraizcizade'den farklı

olarak, hekim tipine sıklıkla yer verildiği gözlenirken, bu durum yine yazarın yaşam öyküsü ile bağdaştırılabilir.

Eserler biçim açısından değerlendirildiğinde; her iki yazarın da benzer ve farklı teknikleri tercih ettikleri söylenebilir. Fiktif zaman dilimini kullanan yazarlar, olayları gerçekçi bir yaklaşımla değerlendirerek içinde yaşanılan sosyolojik dönemin başarılı birer tasvirini yapmışlar ve geri dönüş tekniğini kullanarak da zamanda çeşitlilik oluşturmuşlardır. Ancak eserler, yazarların ortaya koydukları evrensel tipler sayesinde zamanı aşarak, her döneme hitap eder duruma gelmişlerdir. Piyeslerde, olayların geçtiği mekânlar daha çok kapalı mekânlardır. Kapalı mekânın ve özellikle de ev ortamının güvenilirliği vurgulanmıştır. Molière’de ise, Feraizcizade’den farklı olarak burjuvazinin başat mekânlarından salonlara da sıklıkla yer verilmiştir. Yapı ve kompozisyon bakımından incelendiğinde, Molière’in, eserlerinde daha fazla bölümlendirme yaptığı ve bu durumun da kurgusal zenginlik sağladığı görülür. Diğer taraftan, oyunlarda, tiyatrunun asal unsurlarından çatışma, düğüm ve doruk nokta gibi unsurların da dikkate alındığı tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra ahlakî yönde eğitme amacı taşıyan eserler, iyilerin ödüllendirilmesi ve kötülerin cezalandırılmasıyla bitirilmesi bakımından benzer sonuçlara sahiptir. Her iki yazar da piyeslerinde sade bir dil ve akıcı bir üslup tercih etmişlerdir. Yazarların bu tercihi, oyunların diğer dillere aktarımında kolaylık sağlamıştır. Tezli eserler kaleme alan yazarlar, üslup zenginliği oluşturmada da atasözü ve deyimlerden olduğu kadar, benzetimli ifadelerden de yararlanmışlardır. Molière Feraizcizade’den farklı olarak, nazım türünde de piyesler yazmış ve bu durum eserlerde ifade farklılıkları oluşturmuştur.

Sonuç olarak, iki yazarın eserleri arasındaki dolantı, konu, tip ve yapı benzerlikleri göz önünde bulundurulduğunda Feraizcizade Mehmet Şakir’deki Molière etkisi belirgin bir şekilde gözlenebilir. Ancak, eserler arasında bazı farklılıkların da olduğu tespit edilmiştir. Özellikle Feraizcizade’nin piyeslerindeki geleneksel etkiler göz ardı edilemez. Bu bakımdan, Feraizcizade Mehmet Şakir’in başarılı bir doğu-batı sentezi yaparak orijinal eserler kaleme aldığı söylenebilir. Klasik akımın temsilcilerinden olan Molière’in de İtalyan ve İspanyol komedi yazarlarından etkilendiği görülmektedir. Nitekim yazar, İtalyan ve İspanyol kaynaklarından aldığı konuları, insan psikolojisi üzerinden işleyerek farklı bir tutum

sergilemiştir. Sürekli etkileşim halinde olan toplumlarda bilinçli ya da bilinçsiz bir etkileşim kaçınılmazdır. Ancak eserler, yabancı etkiyi yerel olanla sentezleyerek yeniyi ortaya koyduğu sürece orijinal olarak nitelendirilebilir.

KAYNAKÇA

- AKI, Niyazi (1963); *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- (1974); *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı*, Erzurum: Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- (1989); *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- AKTULUM, Kubilay (2000); *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınevi.
- AKYÜZ, Kenan (1995); *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, 18. baskı. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- AND, Metin (1970); “Duru Türkçe Yazmış Bir Tanzimat Molière’i”, *Türk Dili*, 228, 436-442.
- (1972); *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- (1985); *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara: İnkılap Kitabevi.
- (1973); *Tiyatro Kılavuzu*, Yr. y. :Milliyet Yayınları.
- ARİSTOTELES (1998); *Poetika* (Çev.: İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- AYTAÇ, Gürsel (2009); *Genel Edebiyat Bilimi*, 2. baskı, İstanbul: Say Yayınları.
- BANARLI, Nihat Sami (1998); *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- BERGSON, Henri (1996); *Gölme* (Çev.: Yaşar Avunç), İstanbul: Ayrıntı Basımevi.
- “1001 Gece’den Loti’ye, Doğuyu Yazan Batılılar”, (Haziran 2013), *NTV Tarih*, 53/2013, 36-37.
- BORA, Oğuz (1987); *Feraizcizade Mehmet Şakir ve Bursa Tiyatrosu*, Ankara: Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi.

ÇALIŞLAR, Aziz (1995); *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ÇERİ, Bahriye (1997); *Ahmet Vefik Paşa (Devir-Şahsiyet-Eser)*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

ÇETİŞLİ, İsmail (2006); *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, 7. baskı. Ankara: Akçağ Yayınevi.

FERİİZCİZE, Mehmet Şakir (1884); *İnatçı Yahut Çöpçatan*, Bursa: Feraizcizade Matbaası.

----- (1885a); *Evhâmî*, Bursa: Feraizcizade Matbaası.

----- (1885b); *İcab-ı Gurur Yahut İnkılab-ı Muhabbet*. Bursa: Feraizcizade Matbaası.

----- (1886a); *Kırk Yalan Köse*, Bursa: Feraizcizade Matbaası.

----- (1886b); *Teehhül Yahut İlk Göz Ağrısı*, Bursa: Feraizcizade Matbaası.

----- (1886c); *Yalan Tükendi*, Bursa: Feraizcizade Matbaası.

----- (1974); *Evhâmî* (Haz.: Cevdet Kudret), İstanbul: Varlık Yayınevi.

----- (1979); *Kırk Yalan Köse, Yalan Tükendi* (Haz.: Nevin Önberk), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

FUAT, Memet (1984); *Tiyatro Tarihi*, 3. baskı, İstanbul: Varlık Yayınları.

GÜR, Âlim (2007); “Karşılaştırmalı Edebiyata Dair Bazı Tespit ve Öneriler”. *Uluslararası VII. Dil, Yazın, Değişbilim Sempozyumu*, 02-05 Mayıs 2007, Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi, 263-274.

GÜRAY, Sevim (1966); *Ahmet Vefik Paşa*, 2. baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

IŞIK, İhsan (2006); *Resimli Metin Örneklİ Türkiye Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi*, 1. Baskı, cilt: 4, Ankara: Elvan Yayınları.

KORKMAZ, Zeynep (1995); *Türk Dili Üzerine Araştırmalar*, cilt 2, Ankara: T.D.K. Yayınları.

MOLİÉRE, Jean Beaptiste Poquelin (1933); *Kadınlar Mektebi* (Çev.: A. Vefik Paşa), İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.

----- (1933); *Zoraki Tabip* (Çev.: A. Vefik Paşa), İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.

----- (1938); *Cimri* (Çev.: İsmail Hâmi Danişmend), İstanbul: Sühulet Kitabevi.

----- (1940); *Zoraki Tabip* (Düzenleyen: Mustafa Nihat Özön), İstanbul: Remzi Kitabevi.

----- (1943); *Hastalık Hastası* (Çev.: İsmail Hâmi Danişmend), Ankara: Maarif Matbaası.

----- (1943); *Kibarlık Budalası* (Çev.: Ali Süha Delilbaşı), Ankara: Maarif Matbaası.

----- (1943); *Gülünç Kibarlar* (Çev.: İ. Galip Arcan), Ankara: Maarif Matbaası.

----- (1943); *Hekim Uçtu* (Çev. Güzin Dikel), Ankara: Maarif Matbaası.

----- (1943); *Sevda Hekim* (Çev. Oktay Rıfat), Ankara: Maarif Matbaası.

----- (1944); *Küskün Aşıklar* (Çev.: Güzin Dikel ve Nevin Korel), Ankara: Maarif Matbaası.

----- (1944); *Bilgiç Kadınlar* (Çev.: Ali Süha Delilbaşı), Ankara: Maarif Matbaası.

----- (1944); *Sicilyalı Yahut Resimli Muhabbet* (Çev.: Orhan Veli Kanık), Ankara: Maarif Matbaası.

----- (1965); *Kocalar Mektebi* (Çev.: Vahdi Hatay), İstanbul: M.E.B. Yayınları.

----- (1965); *Şanlı Âşıklar* (Çev.: Oktay Rifat), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

----- (2006); *Scapin'in Dolapları – George Dandin* (Çev.: Ayberk Eray), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

----- (2008); *İnsandan Kaçan* (Çev.: Bedrettin Tuncel), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

----- (2011); *Don Juan* (Çev.: Ayberk Eray), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

----- (2012); *Tartüf* (Çev.: Şehsuvar Aktaş vd), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

MORNET, Daniel (1946); *Fransız Edebiyatı Tarihi* (Çev.: Nevin Yürür), İstanbul: Üniversite Matbaası.

NAYIR, Yaşar Nabi (1953); *Molière (Hayatı, Sanatı, Eserleri)*, İstanbul: Varlık Yayınları.

NUTKU, Özdemir (1960); *Tiyatro ve Yazar*, Ankara: Gim Yayınları.

----- (1985); *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- (2001); *Dram Sanatı (Tiyatroya Giriş)*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- OFLAZOĞLU, Turan (1978); *Molière*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- ÖNBERK, Nevin (1985); “Feraizcizade Mehmet Şakir’in Eserlerinde Kadın Tipleri”, *Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi*, cilt: 3. 2, 21-31.
- ÖZGÜ, Melahat (1974); “Molière ve Türk Komedyası”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 5 (Molière Özel Sayısı), 1-20.
- ÖZTARHANLI, İbrahim; *XIX. Yüzyıl Bursa Kültür Hayatında Önemli Bir Dönemeç: Fevâid*, s. 69. http://www.tubar.com.tr/TUBAR%20DOSYA/tubar32.13.ztahtal_brahim.269-284.pdf, Erişim Tarihi: 03.06.2014.
- “Paris Sosyetesinde Süleyman Ağa Etkisi”, (Haziran 2013). *NTV Tarih*, 53/2013, 38.
- PERİN, Cevdet (1943); *Fransız Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, İstanbul: Rıza Koşkun Matbaası.
- (1944); *Fransız Edebiyatında Komedi ve Molière*, İstanbul: Rıza Coşkun Matbaası.
- (1946); *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*, İstanbul: Pulhan Matbaası.
- SAKALLI, Cemal (2006); *Karşılaştırmalı Yazınbilim*, Ankara: Seçkin Yayınevi.
- SEVENGİL, Refik Ahmet (1961); *Türk Tiyatrosu Tarihi III (Tanzimat Tiyatrosu)*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- SEVÜK, İbrahim Habib (1941); *Avrupa Edebiyatı ve Biz*, Ankara: Remzi Kitabevi.
- (SOLOK), Cevdet Kudret (1980); *Örneklerle Edebiyat Bilgileri*, cilt: 2. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- (1991); *Kalemin Ucu*, 1. baskı, İstanbul: Cem Yayınevi.
- (1994); *Orta Oyunu I*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

SOKULLU, Sevinç (1979); *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ŞAHİN, Dursun (2007); *Feraizcizade Mehmet Şakir, Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

ŞENER, Sevdâ (1974); “Molière ve Türk Komedyası”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 5 (Molière Özel Sayısı), 25-30.

----- (1998); *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi.

ŞERİF, Yusuf (1935); *Muhtasar Avrupa Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Devlet Matbaası.

TANİLLİ, Server (2006); *Uygurluk Tarihi*, İstanbul: Alkım Kitabevi.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1968); *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Ankara: M.E.B. Yayınları.

----- (1976); *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 3. baskı, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

TANSEL, F. Abdullah (1964); “Ahmet Vefik Paşa’nın Eserleri”, *Belleten*, Ankara, XXVIII / 1964, 134-135.

TANSU, Samih Nafiz (1937); *Molyer (Molière)*, İstanbul: Tan Matbaası.

----- *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* (2001), cilt: 2, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

TARI, Gültekin (Şubat 1973); “Ahmet Vefik Paşa ve Molière”, *Milliyet Sanat Dergisi*, 20/1973, 6-7.

TAŞER, Suat (Temmuz 1952); “Tiyatroda Dil, Teknik, Hareket, Vs.”, *Kaynak Dergisi*, 58 / 195, 278-279.

TECER, Ahmet Kutsi (Temmuz 1966); “Oyun Dili”, *Türk Dili Dergisi*, 178 /1966, 727-728.

TOLUN, Atila (2007); *Ahmet Vefik Paşa'nın Molière Çevirileri*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

TÖRE, Enver (1991); *Çeviri Piyeslerde Kadın ve Tiyatromuzda Aksi*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

----- *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* (1979), cilt: 3, İstanbul: Dergâh Yayınları.

----- *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (1995), cilt: 2, İstanbul: Divantaş Yayınları.

VARDAR, Berke (2005); *Fransız Edebiyatı*, İstanbul: Multilingual Yayınları.

YALÇIN, Alemdar ve AYTAŞ, Gıyasettin (2012); *Tiyatro ve Canlandırma*, 4. baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.

YETKİN, Suut Kemal (1967); *Edebiyatta Akımlar*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

YÜKSEL, Ayşegül (2013); *Dram Sanatında Sınırları Zorlamak*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

GENEL DİZİN

- Abdülhak Hamit, 41, 45
Abdülhalim Memduh, 45
Açıkbaş, 12, 46, 63, 113, 114, 160
Agnes, 56, 105, 106
Ahmak Herif Hasis Karı, 13
Ahmet Mithat, 11, 12, 46, 63, 147, 156, 160
Ahmet Vefik Paşa, vi, vii, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 39, 40, 42, 86, 129, 139, 147, 148, 155, 159, 166, 167, 170, 171
Âkile, 56, 88, 101, 102, 121, 125, 134, 162
Alceste, 25, 56, 66, 67, 68, 78, 79, 89
Ali Ferruh, 45
Ali Haydar, 45
Amphitryon, 16, 121, 129, 133, 139
Angélique, 77
Argan, 64, 70, 72, 87, 113, 115, 120, 129, 130
Argante, 48, 54, 87, 124, 131
Ariste, 57
Armande, 17, 24, 25, 123
Arnolphe, 24, 56, 57, 105, 106
Ascagne, 81, 83, 124
Aşk Hekimi, 16, 71
Aşkî, 62, 69, 83, 126
Bahir, 61, 136, 137
Bay Sotenville, 53
Bayan Sotenville, 116
Bedriye, 45
Beralde, 113, 142
Bilgiç Kadınlar, 16, 104, 105, 129, 139, 141, 168
Burhan, 134, 141
Cathos, 22, 74, 119, 123
Celimene, 13, 25, 56, 87, 100
Charlotte, 55, 65
Cimri, 4, 16, 25, 72, 87, 88, 89, 94, 109, 111, 139, 158, 167
Cleante, 88
Cleopatra, 6
Climene, 87
Clitandre, 104
Corneille, 17, 39, 59, 153
Çengi, 46
Çok Bilen Çok Yanılır, 13, 156
Don Alonse, 78
Don Carlos, 78
Don Garcie de Navarre, 15
Don Juan, 16, 55, 64, 65, 66, 67, 68, 76, 77, 78, 88, 98, 114, 115, 124, 139, 140, 168
Done Elvire, 55, 78
Dorine, 60, 61
Du Croisy, 73
Dursun, 40, 88, 92, 143, 170
E. Jodelle, 6
Ebuzziya Tevfik, 11, 41
Elide Prensesi, 16
Elmire, 106, 111, 112, 135, 137, 162
Eraste, 92
Escarbagnas Kontesi, 16

- Eskici Kasım*, 13
- Eugène*, 6
- Evhâmî*, 32, 42, 62, 63, 64, 68, 70, 71, 89, 92, 97, 98, 99, 100, 101, 108, 113, 115, 143, 160, 161, 166
- Ezmeragda, 81, 118, 143
- Feraizcizade Mehmet Şakir, vi, vii, viii, ix, x, 1, 11, 12, 14, 15, 31, 32, 33, 34, 35, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 51, 53, 54, 58, 61, 62, 63, 68, 70, 71, 76, 79, 80, 82, 83, 85, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 108, 109, 110, 112, 113, 116, 117, 119, 122, 124, 125, 126, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 169, 170
- Fevâid*, 35, 169
- Fevzi Hanım, 95
- Fezleke-i Tarih-i Osmanî*, 29
- Fitretî, 82
- Frosine, 82
- George Dandin, 16, 52, 56, 68, 77, 87, 88, 100, 116, 124, 130, 139, 156, 168
- George Dandin ya da Şaşkın Koca*, 16
- Geronte, 48, 134
- Gorgibus, 144
- Gülünç Kibarlar*, 15, 21, 73, 74, 119, 124, 129, 139, 167
- Gündoğdu*, 33, 34, 139
- Harpagon, 4, 89, 94, 96, 109, 110, 115, 162
- Hasan Kaptan, 80, 94, 95, 118, 135
- Hasna, 113, 140
- Hastalık Hastası*, 16, 17, 64, 70, 71, 72, 88, 113, 120, 129, 130, 139, 142, 167
- Haşim Bey, 46
- Hayalet, 65
- Hayrullah Efendi, 10
- Hazret, 43, 49, 50, 82, 108, 109, 115, 152, 162
- Hekim Uçtu*, 15, 71, 88, 108, 120, 139, 144, 167
- Henriette, 123
- Hibret, 49, 82, 83, 89, 108, 125
- Hikâye-i İbrahim Paşa ve İbrahim-i Gülşenî*, 10
- Hikmet-i Tarih*, 29
- Huşenk, 45
- Hyacinte, 48
- Isabelle, 58, 123
- Îcâb-ı Gurur Yahut İnkılâb-ı Muhabbet*, 32
- İhsan, 32, 80, 81, 93, 110, 117, 118, 119, 167
- İkinci Ersas*, 45
- İnatçı Yahut Çöpçatan*, 32, 42, 43, 48, 49, 50, 51, 58, 82, 83, 89, 93, 108, 115, 125, 129, 133, 141, 143, 145, 156, 157, 159, 160, 162, 166
- İnsandan Kaçan*, 16, 24, 25, 56, 66, 68, 72, 77, 78, 89, 100, 124, 139, 140, 158, 168
- Kadınlar Mektebi*, 15, 16, 24, 56, 57, 58, 68, 72, 105, 132, 139, 143, 158, 167

Kadınlar Mektebinin Eleştirisi, 16
Kâmkâr, 43
Kırk Yalan Köse, 32, 34, 42, 55, 61, 68,
69, 70, 76, 83, 88, 89, 96, 97, 106, 107,
112, 115, 116, 117, 126, 131, 133, 141,
143, 146, 162, 166
Kıbarlık Budalası, 16, 21, 71, 73, 75, 88,
119, 129, 139, 151, 152, 153, 158, 167
Kocalar Mektebi, 15, 56, 57, 58, 68, 88,
123, 168
Komedili Pastoral, 16
Küskün Âşıklar, 15, 81, 82, 83, 92, 124,
139, 141, 161
La Grange, 73
Leandre, 49, 53, 134
Leknâhûrî, 62, 70, 97, 98, 99, 100, 101,
108, 113, 114, 125, 130, 140
Leyla ile Mecnun, 45
Madelon, 73, 123
Mahir, 55, 61, 68, 69, 76, 83, 85, 89, 96,
107, 108, 112, 117, 126, 135, 136, 137
Marki dö Mascarille, 124
Mascarille, 119
Mathurine, 55, 65
Misafir-i İstiskal, 13
Molière, vi, vii, viii, ix, x, 1, 6, 7, 10, 11, 12,
13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24,
25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 34, 39, 40,
42, 44, 45, 47, 48, 50, 52, 53, 54, 55,
56, 57, 58, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67,
68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77,
78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88,

89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99,
100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107,
108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115,
116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124,
125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132,
133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141,
142, 143, 144, 145, 147, 148, 151, 152,
153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160,
161, 162, 163, 165, 168, 169, 170, 171
Monsieur de Pourceaugnac, 16
Mösyö Bonnefoi, 64, 70
Mösyö Fleurant, 120
Mösyö Jourdan, 75
Mösyö Purgon, 64, 70, 113, 120
Muallim Naci, 11
Muslih, 70, 115, 143
Mustafa Paşa, 45
Münasebetsizler, 15, 21, 139
Müntehâb-ı Durub-ı Emsâl, 29
Naile, 134, 141
Naime, 134, 136
Namık Kemal, 11, 41, 147
Nilüfer, 33, 34, 35, 139
Nimetî, 52, 82
Octave, 48, 49, 134
Orgon, 68, 69, 84, 87, 106, 107, 108, 111,
112, 113, 115, 131, 135, 137
Oronte, 79, 87
Penbe, 70, 99, 100, 113, 114, 125
Perseng, 32
Pertev, 113, 114, 140
Philaminte, 123

Purgon, 64, 87
 Racine, 39, 59, 127, 139
 Ramazan, 81, 93, 110
 Recaizade Mahmut Ekrem, 11, 41
 Rıfkı Efendi, 64, 68, 89, 100, 130
 S. Vehbi, 46
 Sabine, 144
 Sâfi, 61, 69, 83, 88, 108, 112, 113, 115,
 126, 131, 143
 Saliha, 136
Sâl-nâme, 29
 Sami Paşazade Sezai, 11
 Scapin, 16, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 89, 91,
 93, 98, 115, 124, 129, 131, 133, 134,
 139, 140, 156, 168
Scapin'in Dolapları, 49, 50
 Selamet, 80, 81, 95, 110, 115, 117, 118,
 119, 136
Sergüzeşt-i Perviz, 45
 Sganarelle, 15, 65, 88, 98, 120, 144
 Shakespeare, 22, 23
 Sıdkıye, 107, 112, 116, 117, 143, 162
Sicilyalı Yahut Resimli Muhabbet, 132,
 139, 152, 158, 168
 Silvestre, 48
Soytarının Kıskançlığı, 15, 88
 Sünbül, 99, 113
Şair Evlenmesi, 10, 11, 40, 89, 145
Şaşkın ya da Beklenmedik Engeller, 15
Şecere-i Türkî, 29
 Şemsettin Sami, 11
 Şinasi, 10, 11, 12, 30, 40, 41, 42, 46, 89,
 90, 139, 145, 159
 Şişko Rene, 93
Tartuffe, 4, 13, 16, 55, 60, 61, 63, 66, 67,
 68, 69, 76, 83, 84, 85, 97, 106, 107,
 111, 112, 115, 133, 135, 137, 139, 140,
 162
 Tayfur, 80, 118, 121
Teelhül Yahut İlk Göz Ağrısı, 32, 42, 53,
 102, 121, 125, 133, 141, 166
 Toinette, 113
 Valere, 88
 Vassaf, 50, 91, 92, 93, 98, 108, 143
Vekayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i
Kefşger Ahmet (Pabuççu Ahmet'in
Garip Vakaları ve Sergüzeştleri), 11
 Versailles Tuluatı, 16
 Vikont dö Jodelet, 124
Yalan Tükendi, 32, 34, 42, 55, 61, 68, 69,
 76, 88, 97, 117, 126, 131, 135, 136,
 141, 146, 166
 Zekiye, 55, 69, 76, 88, 116, 117, 126, 136,
 137, 161
 Zerbinette, 53, 54, 134
 Zevkiye, 56, 62, 88, 134, 136, 137
Zoraki Nikâh, 16
Zoraki Tabip, 16, 71, 72, 108, 120, 148,
 167

EKLER



Resim 1: MOLIERE, Jean Baptiste Poquelin, 1662-1673
Pierre MIGNARD'ın portresi (1612-1665)



Molière



İkinci adı "Molière Evi" olan Comédie Française tiyatrosu...



Resim 2: "Le dépit amoureux" ("Küskün Aşıklar") 1956.



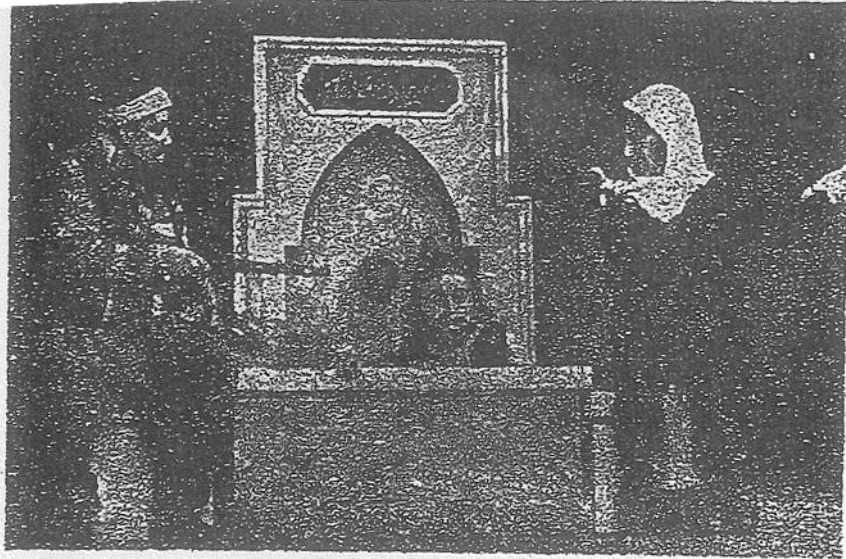
Jean Louis Barrault'nun modern bir anlayışla sahneye uyguladığı "Gülünc Kibarlar" oyunundan bir sahne



Resim 3: Molière, "Gülünc Kibarlar" 1659



Devlet Tiyatrosu'nda *Zor Nikâh*



Zoraki Tabîb temsilinden bir sahne



Resim: 1 Josef Kainz Alceste rolünde, Molière'in "Misanthrop"unda



1928'de Darülbeydi'de *AZARYA*



Resim 4: "L'Avare" ("Cimri") Ed. Paris 1682 P. Brissart'ın Gravürü: Molière Harpagon rolünde, Valère'in yanında Öğretmen Jaques'a yönerge verirken (III,1).



Moliere, Cimri, İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1943, İ.Galip Arcan.

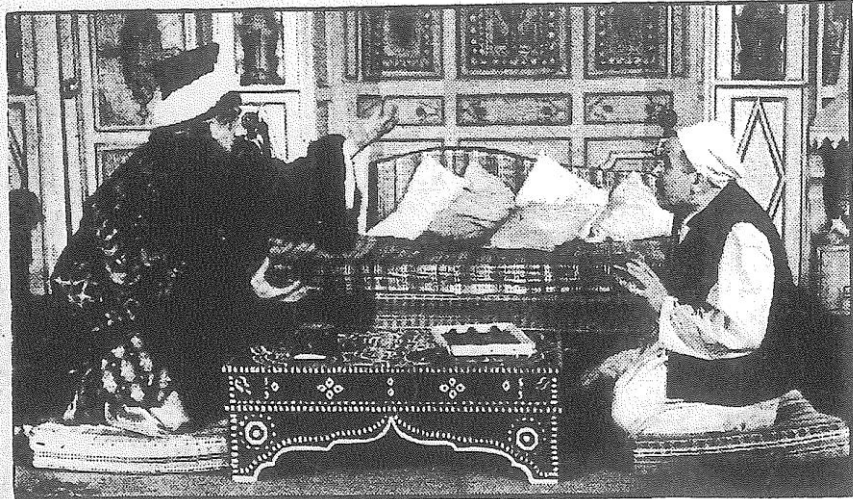


1960'da Devlet Tiyatrosu'nda *Kibarlık Budalası*





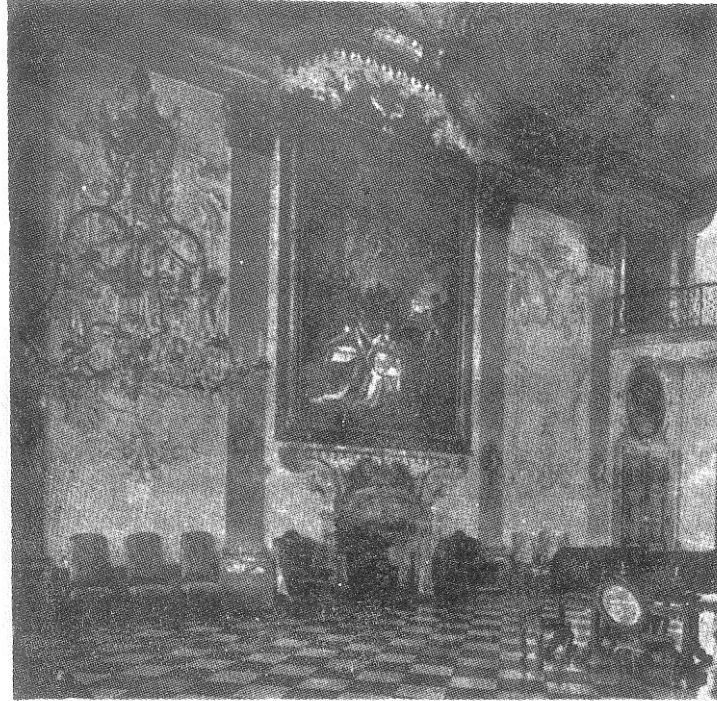
1954-55 sezonunda Şehir Tiyatrolarınca oynanan "Kibarlık Budalası"ndan bir sahne.



İstanbul Şehir Tiyatroları'nın Molière Haftası dolayısıyla sahnelediği, Merâkî'den bir görünüm.



Resim: 2 Max Pallenberg, Molière'in "Hastalık Hastası" rolünde, Kammerspiele, Berlin 1916.



Resim: 3 Salzburg, Leopoldskron köşkünde Mermer Salon
Molière'in "Hastalık Hastası'nın temsil edildiği salon.

[illegible]

1866'da Şark Tiyatrosu'nda Türkçe oynanan *Mağhubiyetin Mükâfatı* ile Molière'in *Monsieur de Pourceaugnac*'ın el ilânı.

فائز در ہند یوسف

186

تئاتر تاروسنى

شەزادە باسندە فرىخ تاروسندە
كانۇنۇباينىكە ۲۲ جى بازار كوفى انتى خاتم دىككەرىككە
موليرەك ۳۰۰ جىنى - رورنە ولارنى سالىپلە
ايلاى دىقەدەلەرىق

مستراقى

نورۇت ۳۰۰ رورنە

مولىقى: موليرە رورنە پىچات نالاقى: محمد دىقەدەلەرىق

سەلىما	مولىقى: موليرە رورنە پىچات نالاقى: محمد دىقەدەلەرىق	رورنە پىچات نالاقى: محمد دىقەدەلەرىق
خەلىفا	رورنە پىچات نالاقى: محمد دىقەدەلەرىق	رورنە پىچات نالاقى: محمد دىقەدەلەرىق
چەلىما	رورنە پىچات نالاقى: محمد دىقەدەلەرىق	رورنە پىچات نالاقى: محمد دىقەدەلەرىق
مىنا	رورنە پىچات نالاقى: محمد دىقەدەلەرىق	رورنە پىچات نالاقى: محمد دىقەدەلەرىق
دەلىلىق	رورنە پىچات نالاقى: محمد دىقەدەلەرىق	رورنە پىچات نالاقى: محمد دىقەدەلەرىق
سەلىما	رورنە پىچات نالاقى: محمد دىقەدەلەرىق	رورنە پىچات نالاقى: محمد دىقەدەلەرىق

(زور نىكاح) رورنە پىچات نالاقى: محمد دىقەدەلەرىق

1922'de Türk Tiyatrosu'nun Molière'in doğumunun 300. yıldönümünü kutlamak için oynadığı *Meraki* ilanı.



1928'de Darülbeydi'de *AZARYA*



Ahmet Vefik Paşa



Feraizcizade Mehmet Şakir (1853 – 1911)



Feraizcizade, *Gurur ve Aş*, yön. A.Cengiz Çelenk, Devlet Tiyatrosu, 1976, Sevinç Çetinok, K. Işık.



"İlk Göz Ağrısı"ndan..



Yıldız Kenter
çok beyenilen
"Pembe Kadın"
temsilinde

"Köşebaşı"
piyesinden
kalabalık
bir sahne