

Araştırma Makalesi / Research Article DOI: 10.33207/trkede.875529

MOLİÈRE'İN SCAPİN'İN DOLAPLARI'NA YAPILAN İKİ UYARLAMANIN YERLİLİK BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRILMASI: DEKBAZLIK-AYYAR HAMZA

*The Comparison of the Two Adaptations to Molière Scapin's Cabinets:
Dekbazlık-Ayyar Hamza*

Emir Ali ŞAHİN*

ÖZ: Komedi türünde sadece Fransız edebiyatının değil, dünya edebiyatında da en önde gelen sanatçılarından biri, şüphesiz Molière'dir. Komedilerinde insanların ve toplumun zaaflarını, yanlışlarını gösterip sadece güldürmeyi değil, eğitmeyi de amaçlayan Molière, hem Türk tiyatro yazarları nazarında hem de bütün dünyada büyük bir teveccühe mazhar olmuştur. Onun bazı eserleri çeşitli sanatçı ve mütercimler tarafından Türkçeye çevrilmiş ve uyarlaması yapılmıştır. Bunlardan biri de *Scapin'in Dolapları* (*Les Fourberies de Scapin*) adlı oyundur.

Scapin'in Dolapları (*Les Fourberies de Scapin*), usulsüz evlilik yapan Octave ve Léandre isimli gençleri, içinde buldukları bu zor durumdan kurtarmak için çeşitli hile ve kurnazlıklar yapan uşak Scapin'in serüvenleri üzerine kurgulanmıştır. Eser önce *Dekbazlık* adıyla Ahmet Vefik Paşa, sonra da *Ayyar Hamza* adıyla Âli Bey tarafından uyarlanmıştır. Yapılan bu iki uyarlamayla ilgili birçok araştırmacı fikrini söylemiş, ancak eserler ayrıntılı bir inceleme ve mukayeseye tâbi tutulmamıştır.

Scapin'in Dolapları (*Les Fourberies de Scapin*), merkeze alınıp düz çevirisinden yapılan alıntılarla, uyarlamalardaki karşılığı olan diyaloglardan alıntılar yapılmış, aralarındaki ortak ve farklı yönler gösterilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın sınırlılıkları da dikkate alındığında inceleme ve değerlendirmelerin sözcük sözcük, cümle cümle yapılmasının, amacı aşan bir istikamete gideceği düşünülerek, seçilmiş diyaloglardan hareketle parçadan bütüne gidilmesi yeğ tutulmuştur. Uyarlamalar, belirlenen başlıklar altında “yerlilik” kavramına göre ele alınırken strateji olarak “dil ve anlatım” üzerinde yoğunlaşmıştır.

Anahtar Kelimeler: Molière, Ahmet Vefik Paşa, Âli Bey, Uyarlama, Scapin'in Dolapları, Dekbazlık, Ayyar Hamza

ABSTRACT: Molière is undoubtedly one of the leading artists in the genre of comedy, not only French literature. Molière, who aims to show the weaknesses and mistakes of people and society in their comedy and not only to laugh but also to train, has been a great favor for Turkish theater writers and all over the world. Some of his works have been translated into Turkish and

* Dr., Ürdün Üniversitesi, Yabancı Diller Fakültesi, Asya Dilleri, Türkçe-İngilizce Şubesi, Amman/Ürdün, emiralisahin4673@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4886-1024

Geliş Tarihi / Received: 06.02.2021

Kabul Tarihi / Accepted: 01.03.2021

Yayın Tarihi / Published: 30.07.2021

adapted by various artists and translators. One of them is the game called *Scapin's Cabinets* (*Les Fourberies de Scapin*).

Scapin's Cupboards (*Les Fourberies de Scapin*) are built on the adventures of the butler Scapin, who has done various tricks and cunning to save the young people named Octave and Léandre from having this difficult situation. The work was adapted by Ahmet Vefik Pasha under the name of *Dekbazlık* and then by Ali Bey under the name of *Ayyar Hamza*. Many researchers have said their opinions about these two adaptations; however, the works were not subjected to a detailed examination and comparison.

Scapin's Cabinets (*Les Fourberies de Scapin*) are quoted from the translation of the dialogues in the adaptations and the common and different aspects are tried to be shown. Considering the limitations of the study, it is preferred to go from the piece to the whole based on the selected dialogues, considering that the investigation and evaluations will be made in a way that goes beyond the purpose. While the adaptations are handled according to the concept of "locality" under the titles, the focus is on "language and expression".

Keywords: Molière, Ahmet Vefik Paşa, Ali Bey, adaptation, Scapin's Cabinets, Dekbazlık, Ayyar Hamza

Giriş

Rönesans ile birlikte, 16.yüzyıldan itibaren Avrupa'da bilim, kültür ve sanat faaliyetleri büyük bir ivme kazanır. Ortaçağ Avrupa'sında kilisenin ve feodal yapının baskısından kısmen kurtulan bilim ve sanat camiası, nicelik ve nitelik olarak en verimli dönemlerini yaşar. Tiyatro toplulukları olarak, bir tarafta çeşitli gruplar halinde halka dönük tiyatro senaryolarını yazıp oynayan çoğu isimsiz yazar/oyuncular, diğer tarafta da klasik tiyatronun önemli temsilcileri olan Corneille ve Racine gibi sanatçılar vardır. Kumpanyalarında oynadıkları oyunların konularını çoğu defa, dinî öğretilerin doğrudan veya dolaylı aktarımı teşkil eder. Bunların halka ulaşmasında, kilise geri plânda gibi görülse de Cizvit okullarında yetişen misyoner/sanatçıların (Çalışlar, 1995: 224-225), büyük bir iştiaqla ve çok kapsamlı programlarla, tiyatro faaliyetlerinin hemen her aşamasında olduklarına şahit olunur.

Molière'in, oyuncu, rejisör ve oyun yazarı olarak Fransız tiyatrosunda kendine sağlam bir yer edinmeye çalıştığı yıllarda kökeni İtalyan halk tiyatrosuna dayanan commedia dell'arte toplulukları ülkede bir hayli etkindir. Bu grupların tiyatro faaliyetleriyle beraber seyir sanatına getirdikleri yenilikler, gösteri sanatlarının hangi aşamasında olursa olsun, ilgili otoritelerin dikkatinden kaçmaz. Molière, çoğu usta sanatçılardan oluşan commedia dell'arte truplarının yarı tulûat şeklindeki temsillerine katılır (Ofıazoğlu, 1978: 11), hattâ aktör Tiberio Fiorell'den uzun süre dersler alır (Suner, 2007: 152). Saray'ın himayesinde tiyatro faaliyetlerini yürüten Molière, kısa bir süre İspanyol tiyatro oyuncularının etkisiyle tür olarak

komedilerinden farklı bazı oyunları sahnelese de seyircinin onu güldürü yönüyle görmek istemesinden dolayı, onun bu komedi dışı tarzı tutmaz.

Molière'in *Scapin'in Dolapları* (*Les Fourberies de Scapin*) adlı eserini yazdığı dönem (1671), Fransız klasik tiyatrosu mahdut yapısı, herkesin malûmu olan şahıs kadrosu ve çoğunlukla mitolojiden alınan mükerrer konularıyla statik bir haldedir. Trajedi ve komedideki bu statik durum, havastan seyircinin alışılmış katılımıyla devam etse de esas itibarıyla halkın ilgisini çekmemiş ve onların indinde herhangi bir teveccühe mazhar olamamıştır.

Jean Baptiste Poquelin Molière, Fransız farsları, İtalyan halk tiyatrosu *commedia dell'arte* geleneğinden gelen ve kısa süre İspanyol tiyatrosu etkisinde sahnelediği birkaç oyundan sonra gerçek sanatçı hüviyetini klasik komedyanın kendine has geliştirdiği tarzla ortaya koyar.

Molière'in yeni geliştirdiği bu komedi tarzının ilki, Ahmet Vefik Paşa tarafından Türkçeye "Okumuş Kadınlar" adıyla çevrilen *Les Precieuses Ridicules* eseridir (Perin, 1946: 256). Sosyetenin lüks ve şaşaalı hayat ve davranışlarına özenen taşralı iki genç kızı konu alan *Dudukuşları* ve *Gülünç Kibarlar* (*Les Précieuses ridicules*) adlarıyla Türkçeye tercümelere yapılan eserde, ilk kez bireyden hareketle toplumun eleştirisine yer verilir. Bu oyun (*Les Précieuses ridicules*), çok büyük eleştiriler olsa da yazar kendi istikametini bulma rahatlık ve sezgisiyle; *Tartuffe*'de dindarlık kisvesi altında insanların dinî duygularını sömüren bir sahtekâr ve düzenbazı, *Cimri*'de (*L'Avare*) bireydeki para tutkusunun çılgınlık noktasına ulaşmasını, *Hastalık Hastası*'nda (*Le Malade Imaginaire*) hem ölümden korkan hem de doktorlardan çekinen bireyin ruh hâlini canlı bir tablo olarak gözler önüne sererken esasta tıp mesleğini ve doktorların hastalara yukarıdan bakan ukalâ ve bilgiç tavırlarını müstehzi bir üslupla kaleme alır ve sahneler.

Sanatçının otuzdan fazla eserinin her birinde ayrı bir sosyal realiteye yer vermesi, onun eserlerinin unutulmaz klâsikler arasına girmesinin en önemli etmenlerindedir. Sanatçının oyun karakterleri, zihinlerde bir yerden tanıdık izlenimi uyandıran canlı kişilerdir. Oyunlarındaki güldürü unsurları, klâsik komedinin insani zaafı ve içgüdüleri seyirciye sezdirilerek kendilerinde bir özeleştirme yapma fikrinin oluşmasına zemin hazırlama yapısıyla özdeş bir şekilde sunulur. Molière, sadece seyirciyi güldürmekten ibaret sayan bir sanatı, o, güldürürken öğreten, öğretirken düşündüren, en tatlı saatler geçirtirken en yüksek ibret dersleri veren bir okul haline getirdi. İnsanlığın iç yüzünü bütün çıplaklığıyla insanların gözleri önüne sermek, en geç ve güç

anlayanların zihinlerine bile bir iki saat gibi kısa bir zaman içinde silinmez izler nakşetmek hususunda komedyanın ne eşsiz bir vasıta olduğunu kimse onun kadar kuvvetle sezmemiş, bunun bütün imkânlarından son haddine kadar faydalanmasını kimse onun kadar bilememiştir (Nayır, 1945: 10).

Tanzimat'la başlayan Batı etkisindeki Türk edebiyatının, Batılı eserler olarak onlardan ilham alma ve tercüme (Kerman, 1978: III) üzerine inşa edildiği genel kabul gören bir yaklaşımdır. Tanzimat dönemi Türk aydınları nezdinde Batıya açılan kapı olarak görülen Fransız kültür ve edebiyatı, tercüme ve uyarlamalarda müracaat edilen ilk adres olma özelliğini taşır. Tercüme ve uyarlamada kısa zamanda çok mesafe kat etmenin en makul yolu olarak doğru eser ve doğru kişiye yönelmenin önemini çabuk kavrayan Tanzimat aydınının en evvel tanıyıp hemen hiç vazgeçemediği tiyatro adamlarının başında ise Molière gelir. Bu tercihteki en önemli amiller ise Tanzimat sanatçılarının, bireyi ve toplumu tenkit eden farklı türlerdeki eserlerinde yer verdikleri ikiyüzlülük, sahtekârlık, riyakârlık, sahte sofuluk, ukalalık, züppelik, cimrilik gibi hemen hepsi olumsuz sıfatları, Molière'in eserlerinde fevkalâde bir ustalıkla karakterize edilmiş kişilerde hazır bulmalarındır.

Molière'in eserlerini kendi edebî bakış açısına uygunluğu, bağlam olarak uygulanırlığı, tiyatroya yüklemek istediği fonksiyonelliğe olan kolaylığı bakımından Tanzimat dönemi ediplerinden ilk keşfeden Ahmet Vefik Paşa'dır. Sadrazamlık (başvekillik), elçilik ve valilik yaptığı dönemlerde makamını temsil etmede ve de edebî çalışmalarında şuurlu bir duruş sergileyen Ahmet Vefik Paşa'nın, Türk diline ve özellikle Türk tiyatrosuna yaptığı hizmetler, çağları aşan bir etkiye sahiptir. Paşa'nın Bursa valiliği sırasında inşa ettirdiği tiyatro binası, kendi gayretiyle kurduğu tiyatro kumpanyası, Molière'den yaptığı tercüme ve uyarlama tiyatro eserlerini bizzat kendi dramaturgluğu altında sahneye koydurması ona Türk tiyatrosunun kurucuları arasında müstesna bir mevki sağlamıştır.

Ahmet Vefik Paşa'nın Türk tiyatrosu için Bursa'da yaptığı büyük hizmetleri Âli Bey Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nda gerçekleştirir. Ancak Âli Bey, tercüme ve uyarlamada sadece Molière'e bağlı kalmaz. Yazar, değişik yabancı (*Gavo Minar ve Şürekâsı*- Edmont Gondinet'den tercüme üç perdelik komedi, 1889), (*Evlenmek İster Bir Adam*- Charles Paul de Kock'ten tercüme roman, 1897) yazarlara yöneldiği gibi telif eserleriyle de fark yaratır. Ahmet Vefik Paşa'nın tiyatronun dışında dille ilgili çalışmalarına mukabil Âli Bey, Türkçenin ilk mizahi sözlüğü olma vasfını taşıyan *Lehçetü'l Hakâyik*

yine Türk edebiyatının ilk günlüğü sayılabilecek *Seyahat Journali*, edebiyatımızda üst kurmaca tarzında oluşturulan ve mitolojik hikâye türünün ilk örneklerden biri olarak kabul gören *Seyyâreler* gibi eserleri kaleme alır. Ayrıca, Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nda o dönem neredeyse tamamı Ermeni toplumundan olan sahne sanatçılarına Türkçe diksiyon dersleri verir. Âli Bey'in, Türk tiyatrosunun sağlam bir sahne diline kavuşması için yaptığı bu çalışmalar, "millî lisan"a dönük ilk adımlar olarak telakki edildiği gibi, onun duyarlı bir sanatçı olarak Türkçeyi bir kültür ve sanat dili yapma kaygısını ortaya koyar.

1. Kaynak Eser *Scapin'in Dolapları* (Les Fourberies de Scapin), Uyarlamaların Kimliği ve Muhtevası

Molière, *Scapin'in Dolapları* (*Les Fourberies de Scapin*) adlı eseri 1671 yılında Lâtin komedi şairlerinden Tèrence (Terans, İÖ 194-159) tarafından yazılmış olan *Phormion* eserini taklit ile vücuda getirmiştir (Özön, 1968: 18). Özön, bu tarz eser yaratmayı "taklit" terimiyle ifade ederken; Nihat Sami Banarlı: "Büyük Latin şairi Vergillius'un Aeneis destanında; eski Yunan'dan beri defalarca yazılan İpbigenie, Electra, Agamenon adlı eserlerde ve daha birçok benzerlerinde; şiir, trajedi, opera v.b. olarak, dünya edebiyatı, defalarca, hep aynı kaynaktan alınmış ilhamlarla, çok kere aynı eserleri tekrarlayarak yeni şaheserler yaratmıştır" (Banarlı, 1983: 4). Örneğinde olduğu gibi "şaheser" terimiyle adlandırır. Eser, mensur bir şekilde kaleme alınmıştır, ancak yanlış olmakla birlikte manzum olduğunu ileri süren araştırmacılar da vardır (Perin, 1946: 263).

Eser, Ahmet Vefik Paşa tarafından *Dekbazlık* (Hicrî 1280 - Milâdî 1863)¹, Âli Bey tarafından *Ayyar Hamza* (Hicrî 1288- Milâdî 1871) adlarıyla Türkçeye uyarlanmıştır. *Scapin'in Dolapları* (*Les Fourberies de Scapin*), üç perde olup birinci perde beş, ikinci perde sekiz, üçüncü perde on üç sahneden oluşur. Ahmet Vefik Paşa, *Dekbazlık* adlı uyarlamasında birinci perdeyi yedi, ikinci perdeyi on iki, üçüncü perdeyi on üç sahne şeklinde; Âli Bey, *Ayyar Hamza* adlı uyarlamayı birinci perdeyi yedi, ikinci perdeyi on üç, üçüncü perdeyi on dört sahne şeklinde oluşturarak asıl eserin ve tercümesinin yapısına sadık kalmazlar. Ahmet Vefik Paşa uyarlamasında "perde"yi "fasıl", "sahne"yi "meclis" şeklinde adlandırır. Âli Bey de eseri günümüz tiyatro terminolojisinden farklı olarak "perde"yi "fasıl", "sahne"yi "fıkra" şeklinde

¹ Eserin, Mustafa Nihat Özön tarafından haşiye ve notlar ilave edilerek hazırlanan "Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı: XIV, *Dekbazlık*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul-1933" baskısından da aslıyla karşılaştırmalar yapılarak yararlanılmıştır.

adlandırır. Uyarlamalarda olay örgüsü bakımından kaynak eserden farklı bir yol izlenmez.

Scapin'in Dolapları'nın konusu Octave'nin Hyacinte ile Leandre'nin de Zerbinette ile ailelerinden habersiz yaptıkları evliliklerdir.

2. Öz ve Biçim

Sinyor Argante ile Sinyor Géronte, Napoli'den Taranto'ya ticari amaçlı bir seyahate çıkarlar. Seyahatleri esnasında birbirlerine karşı muhabbetleri artan iki arkadaş, bu durumu güzel bir sonla taçlandırmak isteyerek evlenme yaşına gelmiş çocuklarını baş göz etmeye karar verirler. Ancak karşılıklı iki genç kız ve iki genç erkeğin bulunduğu oyunda ebeveynlerinin kendilerini evlendirmek için sözleştikleri gençler, Sinyor Argante'nin oğlu Octave ile Sinyor Géronte'nin kızı Hyacinte'dir.

Octave ve Leandre babalarının yokluğunda, biraz da üzerlerindeki baskının kalkmasıyla, ilk kez karşılaştıkları Zerbinette ve Hyacinte adlı genç kızlara âşık olurlar, kısa süre içinde gayriresmî ve de gayrimeşru bir yolla evlenirler. Babalarının gittikleri ticaret yolculuğunda, döneceklerini haber alan gençler, durumu ona nasıl anlatacaklarını, hangi bahaneleri uyduracaklarını düşünürken olaya Leandre'nin uşağı Scapin müdahil olur. Gençlerin ebeveynlerine anlatacakları tek mevzu, usulsüz evlilik olmayıp ani gelişen olaylar neticesinde ortaya çıkan acil para ihtiyaçları da bir diğer önemli meseledir.

Octave ve Leandre ile birlikte Hyacinte de acil para ihtiyacının bir şekilde giderilmesi için yalvaran gözlerle Scapin'e ricacı olur. Burjuva topluluğundan çıkan mirasyedi tipler için zor, bir o kadar da amiyane kalan bu gibi işler, Scapin için basittir. Scapin öncelikle Leandre'in sevgilisi Zerbinette'i esirci kadından kurtarmak için onun babası Sinyor Argante'den gerekli parayı alır. Scapin, Sinyor Argante'e oğlunu gizli nikâh yaptığı ya da kıydığı kızıdan boşatmak için çalıştığını söyler. Bu durumu haber alan kızın ağabeyi tarafından kendisinin aranmakta olduğunu, buldukları takdirde kendisini öldürecekleri yalanını uydurur. Bu sırada Octave'ın uşağı Silvestre'i korsan kılığında tehdit aracı olarak kullanıp sorunu halleder.

Scapin, Octave'ın babası Sinyor Gerante'ye oğlunun bir gemide korsanların elinde esir bulunduğunu, gerekli fidyeyi götürmezse onu bırakmayacaklarını, hatta öldüreceklerini söyler. Scapin, çok cimri olan Sinyor Gerante'in parayı vermemek için çeşitli bahaneler öne sürmesine

karşın çok makul cevaplar vererek onu ikna eder ve ihtiyacı olan parayı ondan alır.

Scapin, son entrikasını kendisini efendisi Leandre'e şikâyet edip yaptığı hataları tek tek itirafa mecbur bırakan Sinyor Gerante'ten intikam alarak gerçekleştirir. Scapin, Sinyor Gerante'e peşinde onu öldürmek isteyen korsanların olduğu yalanını söyler ve onu korsanlardan koruyabilmesinin, saklayabilmesinin tek yolunun bir çuvala girmesi olduğunu belirtir. Korsanlara aitmiş izlenimini verdiği değişik ses taklitleriyle Sinyor Gerante'i çuvalın içinde bir güzel döverek intikamını alır. Sinyor Gerante başını çuvaldan çıkarır, ortada herhangi bir korsanın olmadığını görür, Scapin hemen ortadan kaybolur. Oyunun sonunda Zerbinette'in Sinyor Argante'in dört yaşında çalınan kızı olduğunun anlaşılmasıyla iyimser bir hava oluşur. Bu durumu fırsata dönüştüren Scapin, ölümcül bir kazazede rolüyle herkesten başışlanmasını ister ve böylelikle olay tatlıya bağlanır.

İktisadi bakımdan alt tabakanın üzerinde yer alan ebeveynlerde, koruyucu aile tipi başta edebiyat olmak üzere güzel sanatların her dalında işlenen evrensel temaların başında gelir. Bağlam olarak eğitime düzlemi üzerine kurgulanan edebî metinlerde, seçilen başkişilerin menfi yönlerinin ön plana çıkarılarak, okurun dikkatini bir odakta toplamak suretiyle müspete varmayı hedeflemek, birçok sanatçının en çok tercih ettiği eser kurgulama yöntemlerindedir.

Eski Yunan, Lâtin ve Batı edebiyatlarında ve diğer güzel sanatlarda çok kapsamlı bir şekilde ele alınan ve menfi olarak eleştirilen mirasyedi tipi genç nesil, Tanzimat ile başlayan Batı etkisindeki Türk edebiyatında önemli paradigmalardan biri olarak tercih edilir. Kendilerini ait oldukları toplumun bir parçası olmaktan ziyade toplumun üzerinde gören bu tiplerin tavırlarındaki farklılıklar, çoğu zaman tuhaf karşılanır. Sanatını halk için icra eden, onu her bakımdan aydınlatma idealinde olan sanatçılar, bu tipleri ironik ifadelerle teşhir ederek okuyucunun dikkatine sunarlar.

Molière'in Lâtin edebiyatından konu tekrarı (aktarması) yoluyla kaleme aldığı *Scapin'in Dolapları* adlı eserde, otoriter görünümlü babaların kendi istekleri dışında bir yaşama tercihi bırakmadıkları evlatları tarafından sloganımsı olmaktan öteye gitmeyen sözde prensiplerinin boşluğa düşürülüşü, komik bir tarzda ele alınır. İnsan tabiatına uymayan hiçbir şeyin kalıcı olamayacağı bir realite olarak gösterilir.

Hayatın olağan akışı içinde düstursuz iki safdil gencin iki genç kıza âşık olmalarıyla başlayan *Scapin'in Dolapları* oyununda doğallığa ve realiteye aykırı bir durum görülmez. Sinyor Gerante ve Sinyor Argante'in ticari amaçlı yurt dışı yolculuklarına çıkmadan önce evlerinin, işlerinin hatta evlatlarının sorumluluklarını uşaklarına tevdi etmeleri, oyunun akışında bu kişilerin önemli rol oynayacağına dair ilk ipuçlarını verir. Nitekim Leandre'in uşağı Scapin, tevdi edilen bu görevin hakkını vererek, oyun ve olay akışında bütün inisiyatifleri eline alır.

Scapin'in Dolapları oyunu, yapısı itibariyle klasik entrika komedisinin özelliklerine sahiptir. Klasik Batı komedyasının kanevasını bir dolantı meydana getirir. Bu dolantı, oyunun başından sonuna kadar tüm olay ve durumları içine alır. Oyunun aksiyon birliği ve organik bütünlüğü vardır. Davranışların tümü birbirlerine neden-sonuç bağı ile bağlanmıştır. İnsan ilişkilerine yansıyan yaşam parçası, tamamlanmış bir bütün olarak sunulur. Bu bütünlük içinde seyircinin merakı belli odak noktalarında yoğunlaştırılır. Oyun, gevşeyip hızlanan bir gerilim ritmi içinde devam eder. Aksiyonu yürüten, dolayısı ile dolantıyı oluşturan güçler oyun kişileridir. Olaylar onların dürtüsü ile gelişir (Şener, 1974: 28).

Lâtin tiyatrosundan etkilenecek yazıldığı birçok araştırmacı tarafından doğrulanan *Scapin'in Dolapları* oyununda da görüldüğü gibi, eski Yunan ve Lâtin komedi eserlerinde evlilik teması, önce babanın oğul için münasip bir eş arayışı ve tespiti ile başlar. Fakat doğal olarak oğulun da kendince bir eş adayı vardır. Baba ile oğulun evlilik adaylarının farklı olması bir tez olarak ortaya çıkar ve çatışma zemininin hangi bağlam üzerine oturtulacağı ile ilgili ipuçları verilir. Bu oyunda da geleneğin yapısına uygun bir kurgu vardır. Çocuklarının yaptıklarından habersiz olan Sinyor Gerante ve Sinyor Argante, çocuk yetiştirmenin önem ve inceliklerinden bahisle birbirlerine nasihatvari sözler sarf ederler. Ancak, ikisini de bekleyen büyük sürprizin henüz farkında değildirler.

Scapin'in Dolapları oyununu Türk tiyatrosuna *Dekbazlık* adıyla uyarlayan Ahmet Vefik Paşa ve *Ayyar Hamza* adıyla uyarlayan Âli Bey, eserlerini kaynak eserin yapısına sadık bir şekilde vücuda getirirler. Yabancı yaşayış ve âdetlerden devrin Türk-İstanbul yaşayışına indirgenerek yapılan uyarlamalarda kaynak metnin ana izleğini ve kendi iç dinamiğindeki ritmi kaybetmeden aktarabilmek önemli bir husustur.

Ahmet Vefik Paşa ve Âli Bey, eserin orijinal adındaki ihanet, hile, oyun, düzen, dolap (Ayverdi, 2008: 243, 664) gibi anlamları karşılayan “Fourberies”

sözünden hareketle, uyarlamalarında sözün Osmanlı Türkçesindeki karşılıkları olan “*Dekbazlık*” ve “*Ayyar*” kelimelerini tercih ederler. Her iki uyarlamada tercih edilen kelimeler, kültür ve anlam düzleminde dikkate alındığında “*ayyar*” sözünün bilinirlik bakımından daha ağır bastığı aşikârdır.

3. Mekân/Dekor

Scapin'in Dolapları oyununda olaylar Napoli'de geçer (Molière, 2006: 12). Olayların anlatı metninde Taranta, Cezayir gibi muaayyen mekânlarla birlikte Doğu ve uzak diyarlar gibi adsız yerlerden de bahsedilir. Yine anlatı metninde kenar sokakların birinde küçük bir evin varlığı (Molière, 2006: 16) zikredilir. Eserde adı geçen Orta İtalya liman şehirlerinden biri olan Napoli, konumu gereği ithalat ve ihracatta önemli bir ticari sirkülasyon merkezidir. Oyunda adı geçen bir diğer İtalyan şehri Taranto ise, ülkenin batısında Akdeniz sahilinde yer alır ve Napoli'ye göre doğuda kalır. Anlatı metninde “Doğu” diye zikredilen yerin farklı ülke ve memleketleri anımsatmasından ziyade ülkenin doğusunu kastettiğini söylemek mümkündür.

Âli Bey, *Ayyar Hamza* oyununda mekânı açıklayıcı dipnotla vererek, vak'a İstanbul'da olur (Âli Bey, 1871: 2); Kumkapı, Sarayıçi, Yalıköyü, Şehzadebaşı, Acemoğlu Hamamı sokağı gibi varlığını günümüzde de koruyan yer bilgilerini de ayrıca kaydeder. Yazar, anlatı metninde dış mekânı, uzun yıllar Osmanlı Devleti'nin başkentliğini yapan şehrin yönetim merkezi konumunda olan Suriçi veya Tarihî Yarımada gibi adlarla ifade eder. Suriçi, Bizans surlarının çevrelediği ve Fatih Sultan Mehmet'in fethettiği asıl İstanbul'dur. Eserde sözü edilen İstanbul'un en eski bölümüdür. Kuzeyde Haliç, doğuda Boğaz, güneyde Marmara tarafından sınırlanır. Tek kara bağlantısı batıdandır ve çevresi Bizans döneminden kalma surlar ve sur yıkıntıları tarafından çepeçevre sarıldığından Suriçi diye anılır. Fetihden sonra devletin merkezi Edirne'den buraya getirilmiş, böylece bir imparatorluk merkezi olarak kurulan bu kent, 20.yy başlarına dek aynı şekilde varlığını sürdürmüştür (Çeri, 2010: 17). Suriçi aynı zamanda Türk-İslâm kültürünün yoğun bir şekilde yaşandığı kadim İstanbul'dur.

Scapin'in Dolapları oyununda ticari seyahat için Taranto'ya giden tacirler, hem Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlaması *Dekbazlık*'ta hem de Âli Bey'in uyarlaması *Ayyar Hamza*'da Mısır'a gönderilir.

Ayyar Hamza'da İstanbul ve Mısır'dan başka Rodos ve İzmir'in de adı geçer, ancak buralarla ilgili herhangi açıklayıcı bir bilgi yoktur. Ayrıca eserde uzağı ifade etmek için, “Hindistan'a kadar kaçmak” ifadesi kullanılır.

Kaynak eserdeki kaba saba, kafasında adam dövmekten başka bir şey olmayan, kan dökücü görünümlü, sarhoş diye tasvir edilen sözde Hyacinte'in kardeşi diye yer alıp (Scapin'in isteğiyle oyun içinde oyun yapma denemesinde Silvestre'nin sergilediği rol), Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlaması *Dekbazlık*'ta benzer şekilde uyarlanır. Ancak Âli Bey'in *Ayyar Hamza* uyarlamasında Ziba Hanım'ın kardeşi olarak tanımlanır ve Sena Bey'in uşağı Yaver tarafından sahnede temsil edilir. Bu tip ve rol, hafızalarda son dönemlerinde her türlü hukuksuzluğun, zorbalığın, ahlaksızlığın timsali gibi yer eden ve müessese olarak kaldırılışı "Vaka-i Hayriye" diye adlandırılan, mekânla yaşayanlar arasında ünsiyet bağı kurularak adlandırılan "Yeniçeri Ocağı-Yeniçeri" terkibine uygun olarak uyarlanır. Bu bakımdan daha yerli bir görünüm arz eder.

Olay örgüsünün ikinci düğüm bölümü, kaynak eser *Scapin'in Dolapları*'nda Doğu'dan gelen gemi ve gemideki korsanlarla ilgili kısımdır. Âli Bey *Ayyar Hamza* uyarlamasında bu kısmı, oyundaki bağlama uygun olarak daha kapsamlı bir şekilde ele alır. Burada kullanılan Adalı, Maltız, Kefelonyalı gibi mekân adlarıyla adlaştırılmış sıfatlar, bilhassa İstanbul ağzında kullanılan yerli ifadelerdir.

Scapin'in Dolapları'nın çevirisinde "kenar sokakların birinde küçük bir ev", diye betimlenen mekân ve çevresi, uyarlamalarda farklı şekillerde gösterilir. Uyarlamalarda kullanılan özel yer ve çevre adları göz önünde bulundurularak yapılacak bir değerlendirmede Âli Bey'in *Ayyar Hamza* uyarlamasının, Ahmet Vefik Paşa'nın *Dekbazlık* uyarlamasından eşdeğerlilik ve yerlilik bakımından daha fazla öne çıktığını söylemek mümkündür:

"OCTAVE – Günün birinde, Léandre, hayallerini süsleyen bu kızın evine giderken, ona eşlik ediyordum. Kenar sokakların birinde, küçük bir evin önünden geçerken, hıçkıra hıçkıra ağlayan birilerinin sesini duyduk. Neler olup bittiğini merak ettik, sorup sorduk. Kadının biri, içini çekerek, içeri girersek çok acınası haller göreceğimizi, en ruhsuz insanlar bile olsak, yine de yüreğimizin dayanamayacağını söyledi (Molière, 2006: 17);

-
HÜSREV – Bir gün birlikte muaraza ederek bir sapa sokaktan geçerken, bir küçük evden acı ses gelip, ağlama, sızlaşma hengâmeleri kulağımıza çalındı. Ne olduğunu sorduk. Bir komşu hatun içini çekerek "Şu hanede ciğer yakacak şeyler var ki, insan taş yürekli olsa dayanmaz." dedi. Merak edip Daniş'e zor ettim. Bir harap odaya girdik. Can vermek hâlinde bir koca kadın inleyip yatar; başı ucunda bir hizmetçi sızlanır. Bir de cihana misli gelmemiş bir civan kız matem eyleyip göz yaşı dökerdi (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 7);

SENA BEY – Bir gün gene âdet üzere kendisiyle beraber kalkıp esirci Emine Molla'nın evine giderken yolda Şehzadebaşı'nda Acemoğlu hamamı sokağının içindeki evlerin birinde acı acı bir ağlama sızlama işitiriz. Yanındaki evin penceresinden bakan bir ihtiyar hatuncağızdan sorarız; hatuncağız içini çekerek: “Ah evlât, bu biçarelerin hâlini Allah kimseye vermesin! İsterseniz gidin görün; pek acınacak haldedirler” deyince, ben bütün bütün merak ederim (Âli Bey, 1871: 9).”

Bu alıntılarda görüleceği üzere, Âli Bey'in uyarlamasında dış mekân ayrıntıları oyun kişilerinin yürüdükleri yolun, gidecekleri istikametinin, sokağın ve semtin adlarına kadar verilir. Oyundaki bu ayrıntılar, okuyucu/seyirci zihninde oyunun daha yerli ve zihinlerde bildikleri bir yer olduğu hissini uyanmasını sağlar. Her iki uyarlamada “efendi”, “bey”, “ağa”, “yaver”, “halayık”, “dadi” gibi sıfatlar kullanılır. Bu sıfatlar, İstanbul başta olmak üzere özellikle zengin muhitleri ve konak hayatını anımsatır. Oyundaki dekor da bu yapıya uygun olarak yerli bir şekilde verilir.

4. Zaman

Kaynak oyun *Scapin'in Dolapları*, Molière tarafından 1671'de yazılmıştır. Eser, Ahmet Vefik Paşa tarafından *Dekbazlık* adıyla (Hicrî 1280- Milâdî 1863), Âli Bey tarafından *Ayyar Hamza* adıyla (Hicrî 1288- Milâdî 1871) tarihlerinde Türkçeye uyarlanmıştır. Uyarlamaların her ikisi de Türk kültür tarihinde büyük değişimlerin ve kırılmaların yaşandığı Tanzimat döneminin ilk yıllarında yapılır. Klasik komedinin yapı unsurlarında önemli bir yere sahip olan “zaman” kavramı, son dönemlerde terk edilmeye başlanmıştır. *Scapin'in Dolapları*'nda da modern diye ifade edilen son dönem komedilerindeki gibi zaman kavramına sadık kalınmaz. Metinlerde ve sahnede, kesin çizgilerle verilmeyen zaman unsuru, olay örgüsünün akışı içinde, geniş yelpazede ve anlam düzleminde tahmin edilebilir bir şekilde mevcuttur. Edebî tavırlarıyla kanon eser verme yoluna hiç girmeyen Ahmet Vefik Paşa ve Âli Bey, uyarlamalarını devirlerindeki sosyal hayatı yansıtan bir araç olarak değerlendirirler. Bu sayede zamanın okuyucusu/seyircisi hem o günün toplumunu tanır hem de zamanın 19.yüzyılın ikinci yarısı olduğunu çok belirgin bir şekilde anlar.

Eserin olay örgülerindeki vaka zamanı ile anlatı zamanı arasında farklılıklar da vardır. Argante (*Dekbazlık*-Cabir Çelebi, *Ayyar Hamza*-Muhterem Efendi) ile Geronte (*Dekbazlık*-Müstecip Çelebi, *Ayyar Hamza*-Zuhûri Efendi) gibi yardımcı kahramanların Taranto'ya/Mısır'a gidişleri kesin olarak belli değildir. Çünkü oyunda vak'a zamanı ile anlatı zamanı farklı verilmektedir. *Ayyar Hamza* oyununda Zuhûri Efendi, “Hâlbuki biz Mısır'dan çıkmalı üç ay oluyor; işte şimdi İstanbul'a gelebildik” (Âli Bey, 1871: 32).

“Mısır’dan çikalı/ayrılalı” yani dönüş yolunda geçen üç aylık bir zaman dilimini ifade eden bir cümle kullanılır. Burada bahsedilen üç aylık süre oyunun akışı içinde geçen gerçek bir vak’a zamanı değildir. Kaynak eser *Scapin’in Dolapları*’nda zamanla ilgili bir süreç vardır; “Kızımız, efendim, uzakta değil. Ama onu görmeden önce, sizden özür dilemek istiyorum, sizin yokluğunuzda, ne yapacağımızı bilemedik, kimsesiz ortalarda kaldık, biz de sizin kızı evlendirdik” (Molière, 2006: 66). Ancak, burada da açıkça belli bir zaman diliminden bahsetmek mümkün değildir.

5. Şahıs Kadrosu

Kaynak eser *Scapin’in Dolapları* ile Türkçeye yapılan *Dekbazlık* ve *Ayyar Hamza* uyarlamalarının karşılaştırmalı kişi kadrosu şöyledir:

Scapin’in Dolapları	Dekbazlık	Ayyar Hamza
Argante	Cabir Çelebi	Muhterem Efendi (Octave- Hüsrev ve Sena Bey’in babası)
Geronte	Müstecip Çelebi	Zuhûri Efendi (Leandre- Daniş Bey ve Nimet Bey’in babası)
Octave	Hüsrev Bey	Senâ Bey
Leandre	Daniş Bey	Nimet Bey
Zerbinette	Ziba Hanım	Edâ Hanım (Leandre- Daniş Bey ve Nimet Bey’in sevgilisi)
Hyacinte	Sümbül	Ziba Hanım (Octave- Hüsrev ve Sena Bey’in sevgilisi)
Scapin	Hamza Ağa	Hamza (Leandre- Daniş Bey ve Nimet Bey’in uşağı)
Silvestre Bey’in uşağı)	İzzet	Yaver (Octave - Hüsrev ve Sena Bey’in uşağı)
Nerine	Halime Kadın	Halime (Hyacinte - Sümbül ve Ziba Hanım’ın dadısı)
Carle	Rifat	Ziver (Molière, 1671:1) ²

Molière’in *Scapin’in Dolapları* adlı piyesini yukarıda da belirttiğimiz gibi Lâtin tiyatrosu, İtalyan commedia dell’arte adlı halk tiyatrosu ve Fransız farslarının etkisiyle kaleme aldığı uzmanların ortak görüşüdür. Eser, olay örgüsü ve temadan önce, bir tipin hareketleri üzerine oturtulan oyun

² Eserin şahıs kadrosunun doğruluğunu teyit etmek amacıyla, Fransızca aslından da yararlanılmıştır.

kurgusuyla devingen bir yapıda tezahür eder. Oyundaki akışın her aşamasında yer alan ve izleyicide merak uyandıran yegâne özne, uşak Scapin'dir (*Dekbazlık*-Hamza Ağa, *Ayyar Hamza*-Hamza). Bu tip, İtalyan commedia dell'arte adlı halk tiyatrosundaki Brighella'dır. Brighella, commedia dell'arte geleneğinin kurnaz, cin fikirli, esprili, kıvrak zekâlı uşak tipidir. Arlecchino'nun tersine kendini geliştirmiş ve daha yüksek bir statü sahibi olmuştur. Ya bir hancı ya da bir lokanta sahibidir. Entrika, aldatma ve dünyanın geri kalanıyla alay etme konusundaki başarısı onu entrikalardan yorulmayan bir tip haline dönüştürür. Çoğu durumda zekice davranır, gözlemcidir, hiçbir zaman pişmanlık duymaz. Uslanmaz bir yalancıdır ama bir yandan da yaptıklarını gizleme gereği duymaz. Kostümü yeşil bir ceket ve yan taraflarında yeşil çizgileri olan uzun bir pantolondur. Melodili, kendine has konuşma üslubu vardır. Dario Fo, Brighella'yı "yarı köpek yarı tavuk" olarak tariflerken, Rudlin'e göre Brighella'yı tanımlayan en iyi karışım "fare ile karışık tembel bir kedi"dir (Suner, 2007: 152).

Oyunun başkişisi Scapin, hem Ahmet Vefik Paşa hem de Âli Bey tarafından Hamza ismiyle uyarlanır. Burada dikkat çeken ayrıntı ise Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlamasında "çelebi" ve "ağa" unvan sıfatlarını kullanmasıdır. Türk Osmanlı cemiyet hayatında konaklar, bir yandan ataerkil aile yapısını, diğer yandan ise maddi ve manevi yönden havassı temsil eden aileleri anımsatır. Türk toplum hayatında çağdaşlaşma hareketinin havastan avama doğru bir seyir izlediği düşünüldüğünde konağın yerinin yadsınamayacak derecede önemli olduğu görülür. Çünkü konak, sadece bir yaşam alanı değil, aynı zamanda kültürel etkileşimin, değişimin, hatta bazen de moderniteyi derinden algılamadan yapılan sığ bir değişimden dolayı, münevverlerin birçoğunun tespitine göre, yozlaşmanın ülkede ilk başlangıç noktasının temsili olarak görülen bir mekândır. Konakla birlikte var olan "çelebi", "bey", "efendi", "ağa", "kâhya", "dadı" "halayık", "hizmetçi" gibi sıfatlar, uyarlamalarda kullanılan yerli unvanlardır.

Oyunun başkişisi Scapin (Hamza Ağa, Hamza), özel yeteneklere sahip olup her kötü durumda bir çözüm ve bir çıkış yolu bulabilen akıllı, kurnaz, yaratıcı, gerektiğinde ise hilekâr bir kişi olarak oyunda yer alır. Normal insanlar için çözümsüz, hattâ hayati bir durum olarak görülen olaylar, Scapin (Hamza Ağa, Hamza) için basit ve sıradan telakki edilir. Kuvvetli bir pratik zekâyâ sahip olan Scapin (Hamza Ağa, Hamza), olaylara çabucak çözüm üretirken, bunu insanlara yardımcı olmak, daha da önemlisi kendi yeteneğini göstermek için yapar. Yaptığı hileler, kurnazlıklar, pratik buluşlar esnasında

ahlaka aykırı durumlara düşmez ve herhangi nefsani arzulara tevessül etmez. Günlük hatta anlık yaşar, gelecekle ilgili planların, hayallerin peşine düşmez. Daima iyimser düşünür, onun hayatında hiçbir zaman ye'se yer yoktur. O, insanları iyi tanır ve etrafındakilerin zaaflarının, hassasiyetlerinin fevkalâde farkındadır. Yeri geldiğinde, insanların karakterinde olan bu durumları herhangi bir kabalığa, çirkinliğe düşmeden münasip bir şekilde kullanır. O, olduğu gibi görünen ve görüldüğü gibi olan bir kişidir; içten pazarlıklı ve sinsi değildir. Onun, toplum içindeki statüsü de göz önünde bulundurulduğunda, kendi varlığını insanlara kabul ettirme dürtüsü her türlü maddi ve manevi menfaatten daha önemli bir hâl alır. Konak yaşamında birden fazla efendisi olmasına rağmen, zekâsını yeteneğiyle birleştirerek onlar karşısında herhangi bir eziklik hissetmez. Statüsüne uygun olarak basit bir yaşam şekline sahip olan Scapin (Hamza Ağa, Hamza), büyük hayaller, planlar, maddi veya manevi beklentiler içine girmeyip kendi kendisiyle barışık bir yaşam sürer.

Kaynak eserde ikiz karakterler gibi görülen Octave ve Leandre, uyarlamalarda (*Dekbazlık-Hüsrev Bey, Ayyar Hamza-Senâ Bey*), (*Dekbazlık-Daniş Bey, Ayyar Hamza-Nimet Bey*) adlarıyla karşılık bulur. Bu karakterlerin Türk toplumunda aynı denecek derecede benzerlerinin olması okuyucuda/izleyicide orijinal hissi uyandıracak kadar yerlidir. Naif, nazik ve zayıf yaradılışlı olan Octave (*Dekbazlık -Hüsrev Bey, Ayyar Hamza- Senâ Bey*) ve Leandre (*Dekbazlık-Daniş Bey, Ayyar Hamza-Nimet Bey*) okuyucu/izleyici zihninde benliklerini tamamen ebeveynlerinin inisiyatiflerine bırakmış hissi uyandırır. Yaşadıkları aşk serüveni ve başlarına gelen maddi ve manevi zorluklara, karşı koyacak bir akıl ve çözüm yolu bulamazlar. Ancak, sevdiklerine karşı sadakatle bağlı olup onları kötü durumlara ve kaybetme riskine karşı koruma ve kollama noktasında belki de iç dünyalarında mevcut ikinci bir benlik ortaya çıkar ve dirayetli bir şekilde hemen her şeye karşı dimdik ayakta dururlar. Bu noktada Tanzimat dönemi edebî eserlerde çokça rastladığımız sonu felaketle biten mirasyedi ve züppe tiplerden (*Araba Sevdası/Bihruz Bey ve İntibah/Alî Bey*) farklıdır.

Kaynak eser *Scapin'in Dolapları*'nda Argante ve Geronte adlarıyla bilinen, yabancı ülkelere ticari seyahatlere çıkan iki dost, hedef eserde Argante (*Dekbazlık-Cabir Çelebi, Ayyar Hamza-Muhterem Efendi*) ve Geronte (*Dekbazlık-Müstecip Çelebi, Ayyar Hamza-Zuhûri Efendi*) adlarıyla karşılık bulur. Yapmış oldukları iş, onları toplum içerisinde saygın bir konuma getirir. Her ikisi birbirlerine iyi çocuk yetiştirmenin öneminden ve ailenin kutsiyetinden bahseder. Her iki karakter kaynak eserden hedef esere sadece

adları değiştirilerek verilmiş hissi uyandırır. Argante (*Dekbazlık-Cabir Çelebi, Ayyar Hamza-Muhterem Efendi*), Geronte'e (*Dekbazlık-Müstecip Çelebi, Ayyar Hamza-Zuhûri Efendi*) göre daha güçlü bir kişiliğe sahip olup Scapin'in (*Dekbazlık-Hamza Ağa, Ayyar Hamza-Hamza*) hilelerine karşı biraz direnç gösterir. Geronte (*Dekbazlık-Müstecip Çelebi, Ayyar Hamza-Zuhûri Efendi*) ise daha zayıf yapılı olup soğukkanlılığını fazla koruyamayan bir yapıya sahiptir. Maddi olarak kaybettiklerinden ziyade Scapin'in (*Dekbazlık-Hamza Ağa, Ayyar Hamza-Hamza*) kendine oynadığı çuval oyunu ile çevresinde düştüğü aciziyetini/prestij kaybını gizlemeye çalışır.

Geronte'in (*Dekbazlık-Müstecip Çelebi, Ayyar Hamza-Zuhûri Efendi*) kızı Hyacinte (*Dekbazlık-Sümbül, Ayyar Hamza-Ziba Hanım*), babasının gizlediği ikinci evliliği yüzünden, gitmiş oldukları yurt dışından farklı gemilerle dönmek mecburiyetinde kalırlar. Babasının bindiği geminin farklı limanlara uğrayarak gelişi, ikisinin dönüşü arasında yaklaşık üç aylık bir zaman farkının oluşmasına sebep olur. Oluşan bu zaman diliminde Hyacinte'in (*Dekbazlık-Sümbül, Ayyar Hamza-Ziba Hanım*) yaşadıkları, sevgilisi Octave (*Dekbazlık-Hüsrev Bey, Ayyar Hamza-Senâ Bey*) tarafından trajik bir tablo ile betimlenir:

“OCTAVE: Onun yerine bir başkasını koy, öyle korkunç görünürdü ki insana; üzerinde kayışlarla tutturulmuş kötü bezden yapılmış bir gömlek ve çirkin bir etekten başka bir şey yoktu. Saçları, kafasındaki ucu yukarı kıvrılmış sarı başlığın altından, omuzlarına düşmüş, bir oraya bir buraya savrulmuş haldeydiler. İşte o acınası haline rağmen, orada, güzelliğin bin bir hali içinde ışıltılı ışıltılı parlıyordu; öyle bir zarafet, öyle bir cazibe başka kimsede olamaz (Molière, 2006: 17);

HÜSREV: Onun bulunduğu hâl-i melâlde başkası olsa elbet umacı gibi çirkin görünürdü bir basma kısa entari, başında kundak saçları omuzu üzere perişan ne diyeyim, işte ol halde yine bin hüsn ü naz ile parlardı. Güya mücessem cazibe ve ân idi (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 7);

SENA BEY:“Lâkin o derece fakr içinde ki târif kabul etmez! Öyle pejmürde bir halde melek bile olsa mutlaka çarşamba karısı gibi görünür. Arkasında bin yerinden yamalı rengi belirsiz bir kısa entari, ayağında yırtık yün çorap, başında paçavra gibi bir yemeni... Öyle iken güya çamur içinde pırlanta gibi yüzüne bakanın gözleri kamaşır (Âli Bey, 1871: 10).”

Zerbinette (*Dekbazlık-Ziba Hanım, Ayyar Hamza-Edâ Hanım*), kaynak eserde baştan itibaren çingene olarak bilinir, ancak oyunun son perdesinde dört yaşında iken kaybolan Argante'ın kızı olduğu anlaşılır. Ahmet Vefik Paşa uyarlamasında Ziba Hanım, Mısırlı cariye olarak tanıtılır ve ailevi durumuyla

İlgili bölüm kaynak eserle paralellik gösterir. Bu açıdan bakıldığında Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlamasının daha yerli olduğu gözlemlenir. Âli Bey, kaynak eser *Scapin'in Dolapları*'ndaki çingene kızı olan Zerbinette'yi 19. yüzyıl Türkiye'sindeki edebî eserlerde görülen bir "esir tipi", yani "Çerkez Kızı" olarak uyarlamıştır. Bahsedilen bu esir kızlar, çoğu zaman küçük yaşlarda ailelerinden çalınarak önce İstanbul'a getirilerek esirci evlerinde müşteri için bir süre bekletilir, ardından satılmak üzere tacirler tarafından başta Mısır olmak üzere diğer beldelere nakledilir. Bu esir kız/kadın tipi; köle, cariye, halayık, kalfa gibi sıfatlarla anılır ve edebî eserlerde bazen küçük ayrıntılarda bazen de başkişi olarak yer alırlar; Samipaşazâde Sezai'nin *Sergüzeşt* isimli eserinde esir kız Çerkez Dilber'in hayatı konu edilir. Âli Bey, 19. yüzyılda had safhaya çıkan ve büyük bir insani drama dönüşen bu konuya bigâne kalmamıştır. Uyarlamada seçilen kişi tercihinin yerli unsurlarla örtüştüğü gözlemlenirken, çağdaşlarına göre daha yeni bir konuya ve "tip" e yönelim, eserin çağdaş bir görünüme sahip olmasına vesile olmuştur.

6. Dil ve Anlatım Özellikleri

Herhangi bir eserde yerli ifadesinin karşılığı olarak en güçlü kavramların başında kültür, kültürü oluşturan unsurların başında da dil vardır. Dil, kültürün en büyük taşıyıcısı, kültürler arası farklılığın en önemli göstergesidir. Dil göstergesinin kullanılmasıyla oluşan edebiyat, güzel sanatlar içinde en kapsamlı olanıdır. Edebiyatın birçok türü vardır, ancak Tanzimat aydınlarının birçoğunca edebiyatın merkezî olarak tiyatro görülür. Merkez addedilen tiyatronun güçlü olmasında metni yaratan sanatçının eserine yüklediği işlev ve sorumluluk önemli belirleyicilerdendir. Toplum için sanat anlayışında olan dönemin sanatçıları, hâlihazırda olan zihniyet temayüllerine ters düşmeyecek, okurun/izleyicinin seviyesine uygun eserler kaleme alırlar. Tiyatro türünde ilk eserler, diğer Batılı türlerde olduğu gibi, çeviri ve uyarlama şeklindedir. Çevirmen, çevirisine yüklediği işlev doğrultusunda kaynak metnin paradigmasında herhangi bir sapmaya gitmeden çalışmasını vücuda getirir.

Bir eserin farklı kültürde var olabilmesindeki en önemli hususlardan biri, kuşkusuz vücut bulmuş olduğu kaynak kültürü yansıtabilmesidir. Molière, ne klasizmin âdeta esaret zinciri halkalarını andıran tavizsiz kuralları arasında hapsolüp bocalayan yazarlara, ne de sanatta özgürlük adına niteliksiz, halka inememiş, ayağı yere basmayan başarısız komediler yazan yazarlara benzememiş bir sanatkârdır. Onun oyunlarını tür içinde farklı kılan en önemli iki unsur, kurgu ve sözü/dili kullanma kabiliyetidir. Yabancı bir eserin yerlileştirilme/Türkleştirilme sürecinde en belirleyici unsurların başında gelen

dil, aynı zamanda kaynak eserin hedef eserdeki istenilen başarıya ulaşmasında da yadsınamayacak önemi haizdir.

Bu çalışmanın kapsam olarak en önemli kısmını, kaynak eserin hedef eserlere aktarımında, dilin her şeyin önünde olduğu vurgusunu ön plana çıkarmak olacaktır. Ahmet Vefik Paşa ve Âli Bey edebî yaşamlarında kaleme aldıkları hiçbir eseri üstünkörü ele almamış, sanatçı kabiliyetleri doğrultusunda dillerini azami ölçüde en iyi şekilde kullanabilme, temsil ettikleri toplumun maddi ve manevi değer ifade edebilme kaygısında olmuşlardır. Genel anlamda insanı merkeze alıp özeldense kendi insanını birey olarak öne çıkarma eğiliminde olan sanatçılardandır.

İki gencin gayrimeşru evliliklerini ebeveynlerine anlatma ve kabul ettirme zemini üzerine kurgulanan *Scapin'in Dolapları* ve yapılan uyarlamalarda, oyunun akışını başkışı olan Scapin (*Dekbazlık-Hamza Ağa, Ayyar Hamza-Hamza*)'in konuşmaları belirler. Olay ve hareketten ziyade zekice bir kurgu halinde inşa edilen komik unsurlar, oyuna büyük bir dinamizm katar. Kaynak eserin hedef esere aktarımında kelimelerin sadece sözlük anlamlarının kullanılması çoğu zaman sığ bir durum yaratabilir. Bu yüzden dil, kaynak eserdeki ilk anlamının dışında hedef eserde mecaz, atasözü, deyim ve argo anlamlarla aktararak okuyucu zihninde çeviri ve uyarlama eserlere yabancılaşma duygusunu en aza indirir.

Octave (*Dekbazlık-Hüsrev Bey, Ayyar Hamza-Senâ Bey*) ve Leandre (*Dekbazlık-Daniş Bey, Ayyar Hamza-Nimet Bey*) adlı gençler oyunun ilk sahnelerinde romantik bir hâl ve lisan içindedirler. Ancak oyunun akışında onlardaki romantik tavırların yerini yavaş yavaş realiteye uygun olarak canlı hayattan kesitler doldurmaya başlar. Bu aşamadan sonra onların yaşadıklarına karşı lakayt ve sakin bir tavır sergileyen Scapin (*Dekbazlık-Hamza Ağa, Ayyar Hamza-Hamza*), bir yandan hayatın gerçekleriyle yüzleşecekleri anları yavaş yavaş onlara hissettirirken diğer yandan hayal âleminde yaşayan iki gençle ironik bir şekilde diyaloglar kurar:

“HAMZA – Eyyy?

SENÂ BEY – Lâkin o derece fakr içinde ki târif kabul etmez! Öyle pejmürde bir halde melek bile olsa mutlaka Çarşamba karısı gibi görünür- Arkasında bin yerinden yamalı rengi belirsiz bir kısa entari, ayağında yırtık yün çorap, başında paçavra gibi bir yemeni... Öyle iken güya çamur içinde pırlanta gibi yüzüne bakanın gözleri kamaşır.

HAMZA – Derd ü belâ baş göstermeye başladı.

SENÂ BEY – Ah Hamzacığım, görsen tarifimden ziyade bulurdun.

HAMZA – Hacet yok; görmüş gibi inandım.

SENÂ BEY – Gözünün yaşı yüzünün güzelliğini örtmesi lâzım gelirken bilâkis ağladıkça o inci gibi dökülen gözyaşları âdeta ziynet veriyordu.

HAMZA – Evet, zihnimde buluyorum” (Âli Bey, 1871: 10).

Oyunun uyarlamalarındaki yerli kültür unsurları, Türkçenin inceliğini, kıvraklığını, zenginliğini göstererek kurulan bu diyaloglardan ortaya çıkar. Aynı zamanda bu diyaloglarda, yapılan uyarlamalardaki yerli unsurları görme ve birbirleriyle karşılaştırabilme imkânlarına ulaşılr:

“SİLVESTRE- Bunu baştan düşünecektiniz, o belaya atılmadan önce.

OCTAVE- Of! İş işten geçtikten sonra nasihat versen neye yarar, anca biraz daha öldürür beni.

SİLVESTRE- Asıl o düşüncesizce davranışlarını beni öldürdü.

OCTAVE- Ne yapsam? Ne etsem? Ne çare olabilir benim derdime? (Molière,2006:14);

İZZET- Siz burasını bu derde atılmazdan evvel bir düşünmeli idi.

HÜSREV- Aman vakitsiz sözlerinle canımı çıkarıyorsun.

İZZET- Efendim saygısız işlerinizle siz benim canımı çıkarıyorsunuz.

HÜSREV- Ah ne yapsam ne neticeye karar versem ne ilaca çareye yapışsam... (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 4);

YAYER- Bunu iptidasından düşünüp de yakayı ele vermeye idiniz.

SENÂ BEY- Canımı sıkıp yatma sen de Allah'ı seversen! Araba kırıldıktan sonra yol gösteren çok olur.

YAYER- Sizin çocuklarımız benim daha ziyade canımı sıkıyor.

SENÂ BEY- Şimdi ne yapayım? Ne yol tutayım? Ne halt edeyim?” (Âli Bey, 1871: 4).

Âli Bey'in uyarlamasında yer alan, “yakayı ele vermek, Allah'ı seversen, Araba kırıldıktan sonra yol gösteren çok olur, yol tutmak, halt yemek” gibi deyim, atasözü, günlük konuşma dili ve argo ifadelerin varlığı, esere diğer ikisinden daha yerli bir görünüm katar.

Üçlü entrika komedisi (a three-act comedy of intrigue) özelliği taşıyan *Scapin'in Dolapları* adlı eser, Ahmet Vefik Paşa ve Âli Bey'in uyarlamalarında, anlamsal düzlemde kaynak odaklı yaklaşım veya eşdeğerlilik kapsamında yerli kültür/dil hususiyetlerini ne seviyede karşıladığı

en önemli merak unsurudur. Bu durumu, kapsam olarak hedef kültür/dilde yabancı sözcük, tamlama ve imgelerle karşılanması; atasözleri/deyimlerle karşılanması ve günlük dil/argo ifadelerle karşılanması şeklinde sınırlandırarak ele almak maksada ulaşmada önemli belirleyiciler olacaktır.

Dekbazlık uyarlamasında yer alan diyalogdaki: “Cehele-i avvamın ayyarlık dedikleri zekâvet letaifine ve zeyreklik mekâyidine elbette bende hilkaten bir istidat vardır ki cümle san’atta muvaffakiyet bana yârdır” (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 5) sözcük ve tamlamalar, yerleşmenin en güçlü kavramı olan dilin, aktüel dilden ve sahne dilinden uzaklaşarak sırf okumak amacıyla yazılan tiyatro metinlerinin diline benzediği görülür. Tanzimat aydınlarının halkı eğitmek, bilgilendirmek ve kültürel düzeyini yükseltmek amacıyla kaleme aldığı edebî türlerden biri şüphesiz tiyatrodur. Halkın bu türe teveccühü, kendi yaşam alanı ve felsefelerini içeren konularla birlikte, özellikle bu konuların sunumunda araç olan dildeki kendilerinin anlayabileceği yalınlık, sadelik, atasözü, deyimler, yerel ağız özellikleri, canlı dil örnekleri ve argo ifadelerin varlığıdır. O dönemin yazarı, telif eserlerle birlikte tercüme ve uyarlamalarda da halkın bu hassasiyetlerini kavrayabildiği ve ona yaklaşabildiği ölçüde başarılı addedilebilir. Dolayısıyla uyarlamalarda halkın anlamayacağı yabancı sözcük ve tamlamalarla beraber, bazen yabancı imgelerin varlığı/çokluğu eserdeki yerlilik unsurunu zayıflatacaktır. *Ayyar Hamza* uyarlamasında yer alan diyalogun ilk kısımlarında:

“SENÂ BEY – Nimet Bey’i zorlarım; eve gireriz. Bir de bakarız ki bir ihtiyar karı can çekişiyor. Yanında bir yaşlı halayıkla bir kız ağlayıp yatıyorlar. Bizi görünce başlarını örterlerse de öyle bir öyle bir yeis halinde kaçmak ne kadar olabilecek? Her yerleri meydanda idi” (Âli Bey, 1871:9-10).

Günlük dilin sahne dili şeklinde kullanımında başarılı örnekler olarak ön plana çıkar.

“Kıza dikkat ettim, bir de ne göreyim? Bu bir âfitab-ı cihân, mahbube-i zaman, bir âfet-i devrandır ki yeis ve kederle melâhat ve cazibesine hâle gelecek yerde bir başka revnak ve letafet hâsıl etmiş!... Bunu görür görmez bir kere aklım fikrim birbirine karıştı; ne olduğumu kaybettim” (Âli Bey, 1871: 9-10).

Bu diyalogun son kısmında dikkati çeken husus ise sahne dilinin, bağlamdan kopmadan edebî yönü güçlü şiirsel ifadelerle sürdürülmesidir.

“OCTAVE- Sen, asıl babam olup biteni öğrenince olacakları düşün. Bıkıp usanmadan azarlayacak beni, fırtınanın ortasında kalmaktan beter olacağım.

SİLVESTRE- Sadece azarlayacak olsa iyi, paçayı o kadarıyla kurtarabilirsek daha ne isterim Tanrı’dan! Ama hiç şüphem yok, sizin o çılgınlıklarınızın cezasını

asıl ben çekeceğim; şimdiden görebiliyorum, sırtıma incek değnek yağmurunun bulutları uzaklarda toplanmaya başladı bile (Molière, 2006: 14);

-
HÜSREV- Bizim işleri duyduğuyla üzerime birden acı acı tâzir boraları patlayıp çökecektir...

İZZET- Ah, tâzir ne imiş keşke ya rabbi. Ben de tâzir ile kurtulsam ama sizin ettiklerinizin cezasını sapartasını bütün ben çekeceğim cerayimi ben ödeyeceğim gibi geliyor (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 4);

-
SENÂ BEY- Şimdi pederim ettiklerimi duyar duymaz kim bilir nasıl tekdîr edecektir.

YAVER- Yalnız tekdîr olsa canıma minnet! Allah vere de o kadarla yakayı kurtarsak!" (Âli Bey, 1871: 4).

Kaynak eserde kullanılan, “*fırtınanın ortasında kalmak, paçayı kurtarmak*”; *Dekbazlık*'ta, “*sapartasını çekmek*”; *Ayyar Hamza*'da ise, “*tekdîr etmek, canıma minnet, Allah vere de, yakayı kurtarmak*” gibi günlük dil ve deyimler ile karşılanır.

“OCTAVE- Ah! Scapin, başımdaki bu dertten beni kurtaracak çareyi bulabilirsen, ne yapıp edip beni kurtarabilirsen, bunu ölürüm de karşılıksız bırakmam.

SCAPIN- İşin doğrusu, benim için imkânsız diye bir şey neredeyse yoktur, yeter ki bir işi yapmak isteyeyim. Ne yapayım, yukarıdaki bana öyle bir cevher vermiş ki, bütün bu ince işleri halletmeye, sıkıştım mı dâhiyane fikirler bulmama yetiyor da artıyor; iş bilmez cahiller bunlara düzenbazlık diyor, o da onların ayıbı. Övünmek gibi olmasın ama bu onurlu meslekte, benim gibi dolap çevireni, benim kadar iyi kıvrıranı görülmemiştir. Peki ya karşılığında ne aldım? Yeteneğe de saygı kalmadı ki artık! Neyse, hem zaten ben de bu işleri bıraktım; geçenlerde bir iş yüzünden başım belâya girdi (Molière, 2006: 15);

-
HÜSREV- Ah Hamza! Bir marifet bulsaydın, bir hud'a becerseydin, beni şu bulunduğum gaileden kurtarsaydın!

HAMZA AĞA- Doğrusunu isterseniz benim elimden gelmez bu cihanda az şey vardır. Eğer bir kere girişsem... Cehele-i avvamın ayyarlık dedikleri zekâvet letaifine ve zeyreklik mekâyidine elbette bende hilkatene bir istidat vardır ki cümle san'atta muvaffakiyet bana yardı. Övünmek olmasın, ben diyebilirim ki öyle oyunların şöyle zembeklerini yapıp yakıştırmakta ve takip takıştırmakta ben gibi üstadın misli bulunmaz... Ama başıma bir kaza geleli bu hünelerden feragat geldim (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 5);

-

SENÂ BEY- Ah Hamza; eğer bu derdime bir çare bulacak olursan beni baştan ihya etmiş olursun.

HAMZA- Efendim vak'a benim elimden her şey güç kurtulur; Cenab-ı Hak bana böyle müşkül işlere çare bulmak maharetini vermiştir. Lâkin halk bu maharetin kadrini bilmez, tezvîrat derler. Bu yoldaki maharetim sayesinde şimdiye kadar pek çok biçarelerin işlerini tesviye ettim. Yâni, övünmek gibi olmasın, benim gördüğüm işleri yapacak yok gibidir. Ne faide? Zamanımızda hünere itibar eden kalmadı, hattâ geçende gene böyle bir işten dolayı canımı sıktılar, işte o vakitten beri hiç kimsenin işine kulak verdiğim yoktur” (Âli Bey, 1871: 6-7).

Kaynak eser *Scapin'in Dolapları*'nda, “dolap çevirmek” deyimine karşılık, *Dekbazlık*'taki, “Cehele-i avvamın ayyarlık dedikleri zekâvet letaifine ve zeyreklik mekâyidine elbette bende hilkaten bir istidat vardır ki cümle san'atta muvaffakiyet bana yârdır” sanatlı ifadelerin yerlilik unsurlarına uzaklığı görülür. *Ayyar Hamza* uyarlamasında yer alan, içinde deyimlerin de bulunduğu cümleler, “Lâkin halk bu maharetin kadrini bilmez, tezvîrat derler. Bu yoldaki maharetim sayesinde şimdiye kadar pek çok biçarelerin işlerini tesviye ettim. Yâni, övünmek gibi olmasın, benim gördüğüm işleri yapacak yok gibidir. Ne faide?”, konuşma dilinin canlılığını, akıcılığını, kıvraklığını ve de yerliliğini zengin bir şekilde içinde barındırır.

“OCTAVE- Yargıyla senin aranda!

SCAPİN- Yaa, yersiz yere kötü davrandı bana. Bu devirde, böyle nankörlüğe katlanacak halim yok. Sonunda ben de hiçbir işe elimi sürmemeye karar verdim. Neyse, boş verin! Başınızdan geçen macerayı anlatın bana (Molière, 2006: 15-16);

HÜSREV- Sen hükümetle mi?

HAMZA AĞA- Evet bana bet muamele etti. Pıranga mıranga dediler gücendim. Artık halkın nankörlüğünden bezdim de elimi işten çektim. Ama ne ise siz bana maslahatınızı anlatmaktan kalmayınız (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 6);

SENÂ BEY- Sen mi?

HAMZA- - Evet, hokkabazlık edelim derken az kalsın hokkanın altına gidiyorduk, onun için o vakitten beri artık dünyaya küstüm. Her ne ise... Sözüünüzü kestim affedin. Buyurun bakalım, derdiniz ne imiş anlayalım” (Âli Bey, 1871: 7).

Kaynak eser *Scapin'in Dolapları* ve *Dekbazlık*'ta yer alan “nankörlük” sıfatını, Âli Bey *Ayyar Hamza* uyarlamasında eşdeğerlilik kapsamında ve günlük konuşma dili içinde zengin bir ifadeyle, daha yerli ve edebî bir şekilde anlamlandırır: “...hokkabazlık edelim derken az kalsın hokkanın altına gidiyorduk, onun için o vakitten beri artık dünyaya küstüm”.

“OCTAVE- Çok geçmeden, Léandre bir çingene kızına rastladı ve ona âşık oldu.

SCAPİN- Bundan da haberim var.

OCTAVE- Yakın arkadaş olduğumuz için, bu sırrını hemen benimle paylaştı, hatta kızla tanışmaya götürdü beni. Kız güzel olmasına güzel de, onun söylememi istediği kadar da güzel değil işin doğrusu. O zamandan bu yana, ağzından kızın adının çıkmadığı bir gün olmadı. Her fırsatta güzelliğini, zarafetini şişirip şişirip anlattı, zekâsını öve öve bitiremedi. Aralarında geçen harikulâde sohbetleri, tek bir kelimesini bile atlamadan, hemen gelip bana anlattı; üstelik kızın söylediklerinin, gelmiş geçmiş en muhteşem sözler olduğuna inanmam için beni zorladı. Bazen anlattıklarını yeterince kayda değer bulmadığım için benimle kavgaya bile tuttu. Aşkın kavurucu ateşini umursamadığım için beni suçlayıp durdu (Molière, 2006: 16);

-
HÜSREV- O aralık Dâniş Bey bir kız görüp ona vurulmuş, meftun olmuştu.

HAMZA AĞA- Evet bilirim.

HÜSREV- Biz pek aziz dost olduğumuzdan hali bana söyledi. Ve bir gün beni götürüp kızı gösterdi. Artık her ân, her dakika onun sözünü tutturdu. Şemail ve cemalini mübalağa edip mehâsin ve kemâl-i vasfını aşırır taşırırdı, her bir sözünde olan zekâyı kırk türlü tarif eyler ve soğuk dinliyorsun diye benimle çok savaşırdı (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 6);

-
SENÂ BEY- Gittiklerinden bir müddetçik sonra Nimet Bey nasılsa esirci Emine Molla'nın evinde bir Çerkez halayık görüp abayı yakar.

HAMZA- (Öksürerek) Evet, öyle oldu.

SENÂ BEY- Kendisiyle ne kadar teklifsiz görüşüp seviştiğimizi bilirsin. Bir gün derdini bana açar; Emine Molla'nın evine götürüp cariye gösterir. Vak'a güzel; güzel amma ben onun dediği kadar güzel bulmam. Her ne ise, bunun üzerine artık başka lakırdı yok, her gün bu cariye'nin lakırdısını ederiz- “İşte bana bunu dedi idi. Yok şöyle söyledi idi. Filandı. Festekizdi.” Hâsılı gece gündüz bana kavuk sallatır. Bazı vakit de- “Can kulağıyla dinlemiyorsun, angarya atıyorsun. Galiba aşk ve muhabbet nedir bilmiyorsun.” diye serzenişler ederdi” (Âli Bey, 1871: 8-9).

Kaynak eser *Scapin'in Dolapları*'nda ikna olmama hâli, “kayda değer bulmama, aşkın kavurucu ateşini umursamama” gibi sözlerle anlatılır. *Dekbazlık*'ta ise, “soğuk dinlemek” biçiminde karşılır. *Ayyar Hamza*'da aynı durum öncesiyle birlikte, “Filandı Festekizdi”, “kavuk sallatmak”, “Can kulağıyla dinlememek”, “angarya atmak” deyim ve günlük konuşma dilinden zengin örneklerle anlatılır.

“OCTAVE- Onun yerine bir başkasını koy, öyle korkunç görünürdü ki insana; üzerinde kayışlarla tutturulmuş, kötü bezden yapılmış bir gömlek ve çirkin bir

etekten başka bir şey yoktu. Saçları, kafasındaki ucu yukarı kıvrılmış sarı başlığın altından, omuzlarına düşmüş, bir oraya, bir buraya savrulmuş haldeydiler. İşte o acınası haline rağmen, orada, güzelliğin bin bir hâli içinde ıslıl ıslıl parlıyordu; öyle bir zarafet, öyle bir cazibe başka kimsede olamaz.

SCAPİN- Şimdi anlamaya başlıyorum. (Molière, 2006: 17);

HÜSREV- Onun bulunduğu hâl-i melâlde başkası olsa elbet umacı gibi çirkin görünürdü; bir basma kısa entari, başında kundak, saçları omuzu üzere perişan... Ne diyeyim, işte, ol halde yine bin hüsn-ü naz ile parlardı. Güya mücessem cazibe ve ân idi.

HAMZA AĞA- Ey, oluyor ha! İşte işin köşesi anlaşılıyor. (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 7);

SENÂ BEY – Lâkin o derece fakr içinde ki târif kabul etmez! Öyle pejmürde bir halde melek bile olsa mutlaka Çarşamba karısı gibi görünür- Arkasında bin yerinden yamalı rengi belirsiz bir kısa entari, ayağında yırtık yün çorap, başında paçavra gibi bir yemeni... Öyle iken güya çamur içinde pırlanta gibi yüzüne bakanın gözleri kamaşır.

HAMZA – Derd ü belâ baş göstermeye başladı” (Âli Bey, 1871:10).

Buradaki diyaloglarda Hyacinte (*Dekbazlık-Sümbül, Ayyar Hamza-Ziba Hanım*)’ın güzelliğini tasvir için seçilen kelimeler ve ifadeler; *Scapin’in Dolapları*’nda, “güzelliğin bin bir hâli içinde ıslıl ıslıl parlıyordu; öyle bir zarafet, öyle bir cazibe başka kimsede olamaz”; *Dekbazlık*’ta, “...bin hüsn-ü naz ile parlardı. Güya mücessem cazibe ve ân idi.”; gibi sanatlı bir betimlemenin aksine, *Ayyar Hamza*’da, “Öyle iken güya çamur içinde pırlanta gibi yüzüne bakanın gözleri kamaşır” şeklinde daha rahat bir söylem ve doğal bir betimleme yapılır.

“SİLVESTRE- Sözüünüzü kesmek istemem ama hikâyenizi biraz kısa kesmezseniz, sabaha kadar burada kalacağız. Siz bırakın, hikâyenin sonunu bir iki kelimeyle ben tamamlayayım. O gün bu gündür yüreğini saran ateş bir türlü sönmedi. Kederli sevgilisini teselli etmeye gitmediği günler, yaşamaktan sayılmıyordu. Sık sık yaptığı ziyaretler, annenin vefatının ardından evin idaresini ele alan hizmetçi kadın tarafından yasaklandı; hâliyle bizimki kahroldu. Yalvardı yakardı ama nafiye. Yakınları, kızın malı mülkü, dayanacak kimsesi olmasa da namuslu bir aileden geldiğini ve evlenmeye razı olmadan, birilerinin peşine düşmesine izin vermeyeceklerini söylediler. Tüm bu engeller aşkını daha da alevlendirdi. Bizimki düşündü, taşındı, onu ölçtü, bunu biçti, hesabını kitabını yaptı, en sonunda kararını verdi; işte buyurun şimdi, karşınızda üç günlük evli bir adam duruyor. (Molière, 2006: 18);

İZZET – (HÜSREV’E) Efendim, biraz kısa tutmazsanız sabah olacak. Bırakınız da ben anlatayım- İşte bizim beyin yüreği yandı. Gelip gitmeye kalkıştı. İhtiyar hatun öleli hizmetçi kadın dayalığı takınmıştı. Rız olamazdı yalvar yakar hep boş bir para etmezdi. Kız malsız, muinsiz ama insan evladı imiş. Ehh, aşka gem vurulmaz. Öte et beri et, düşündük taşındık. Nihayet bundan üç gün mukaddem karar verdik, nikâh olduk. (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 8);

YAVER – Lâkin beyefendi siz böyle tafsil ederseniz bu sabaha kadar bitmez. Müsaade ederseniz alt tarafını ben iki kelime ile nakledeyim. (Hamza’ya) İşte o saatten beri beyefendi fitili alır, kederli kızcağıza her gün gidip tesliyat vermedikçe rahat edemez, âdeta kendi tesliyata muhtaç olurdu. Lâkin anasının vefatından sonra yerine kaim olan dadısı bu beyin ardı arası yok vizitelerinden illallah çağırmaya başlar ve âdeta istiskal eder. Biraz dadıya hulûs edeyim derse de fayda etmez. Bir gün kendisine- “Kız her ne kadar fakr içinde ise de bir namuslu familyadan olduğu için böyle sıkça sıkça evine gidip gelmek olmaz, eğer seviyorsa nikâhla alsın” derler. Bizimki işin müşkilâtını görünce bütün bütün fitili alır; bir hayli müddet düşünür, evirir çevirir, bir kaba kurtaramaz; nihayet Allah’ın emriyle hel’alliğe almaya karar verir; işte üç günden beri de güvey girip murada erer. Anladın mı şimdi?” (Âli Bey, 1871: 11-12).

Ahmet Vefik Paşa’nın kaynak eser *Scapin’in Dolapları* ve diğer uyarılama *Ayyar Hamza*’ya göre özet mahiyetinde olan *Dekbazlık* uyarılmasındaki bu diyalogda, “kısa tutmak, yüreği yanmak, yalvar yakar hep boş bir para etmez, aşka gem vurulmaz, öte et beri et, düşündük taşındık” şeklinde hem günlük konuşma dilinden hem de deyimlerden faydalanır. Âli Bey *Ayyar Hamza*’da, “Müsaade ederseniz alt tarafını ben iki kelime ile nakledeyim, Fitili almak, tesliyat vermek, ardı arası yok vizitelerinden illallah çağırmaya başlar, istiskal etmek, biraz dadıya hulûs edeyim, evirir çevirir, bir kaba kurtaramaz, Allah’ın emriyle hel’alliğe almak, güvey girip murada ermek...” oyunun başkişisi olan Hamza’nın sosyal statüsüne ve temsil ettiği çevreye uygun halk ağzından deyimlere ve günlük konuşma diline uygun tercihlerde bulunur. Bu yönüyle muadili olan *Dekbazlık*’a göre daha yerli bir görünüm arz eder.

“SCAPİN- Bu kadarlık mıydı? Boş yere ikinizin de aklı başından gitmiş. Bunda bu kadar telaş edecek ne var? Hem sen de hiç mi utanma yok, buncacık bir işin üstesinden bile gelemiyor musun? Yazıklar olsun! Şu hâline bak, gören de koca adam oldu sanır; ama daha işlerini yoluna koyacak ufak tefek birkaç zararsız dalavere, birkaç namuslu dolap bile uyduramıyorsun. Yuh sana! Beceriksiz! O bunaklar benim elimde olacaklardı ki, ikisini de parmağımda oynattırdım valla. Zaten ünüm dört bir yana yayılmaya başladığı zamanlarda senden daha büyük değildim (Molière, 2006: 19);

HAMZA AĞA – Ay bu mu telaşınız? Böyle oyuncak iş de işten mi canım? Bu kadarlık şeye ilaç bulup becermeğe kâdir değil misin? Sen utanmıyor musun?

Koskoca kartoloz herif! Bir düzen bezen yapamıyor musun? Kafanda bir dolap kuramıyor musun? (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 9);

-
HAMZA – (Bir müddet sükût) Bu kadar mı? Vay o kadar telâş ettiğiniz böyle küçük ehemmiyetsiz şeyler içinmiş ha? Çok şey! Bense meselenin çatal yerini bekliyordum. Vah vah yaver! Ben seni bir şey zannedirdim; meğerse pek dirayetsiz ve tabansızmışsın. Bir kere kalıbına kıyafetine bak da utan! Hiç senin gibi bir adam böyle çocuk oyuncuğu şeylerin ötesini beri edecek birçok ustalık bulamaz mı? Yazık, yazık! Bilmez misin ben nice şeytan gibi akıllı geçinen herifleri parmağımın ucunda oynattım” (Âli Bey, 1871: 13).

Az sözle meramı karşısındakine anlatabilme düsturunca bakıldığında yukarıda *Dekbazlık*'tan alıntılanan diyalogun hem kaynak eser *Scapin'in Dolapları* hem de *Ayyar Hamza*'dan daha başarılı olduğu görülür. Ancak *Ayyar Hamza*'daki, “meselenin çatal yeri, dirayetsiz ve tabansız, kalıbına kıyafetine bakmak, ötesini beri edecek birçok ustalık, akıllı geçinen herifleri parmağımın ucunda oynatmak” gibi ifade, deyim ve günlük dil örneklerinin olması, yabancı bir eseri yerlileştirme açısından daha güçlü göstermektedir.

“ARGANTE – Uydurdukları masallara beni inandırmaya kalkmasınlar sakın?

SCAPİN – Neden olmasın?

ARGANTE – Nefeslerini boşuna tüketecekler.

SCAPİN – Göreceğiz bakalım.

ARGANTE – Ben öyle her şeyi kolay kolay yutmam.

SCAPİN – Büyük konuşmakla olmuyor ama.

ARGANTE – Oğlum olacak o sefili yola getirmesini bilirim ben (Molière, 2006: 23);

-
CABİR – Bana havaî meseleler okuyup sakalıma mı gülecekler?

HAMZA AĞA– (Kendi kendine) Eh, belki de.

CABİR – (Yalnız sanarak.) Hey, bana martaval yutturulmaz, boş lâkırdı.

HAMZA AĞA – (Kendi kendine) Görürüz ya!

CABİR – (Yalnız sanarak.) Yok, hayır, bana çançanla oyun olmaz, nafile.

HAMZA AĞA– Haşlayacak mısınız?

CABİR – Evet, haşlayım, biraz darılayım, tartaklayım (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 13);

MUHTEREM (Kezalik) – Yahut masal okuyarak beni avutmak mı isteyecekler?

HAMZA (Kezalik) – O da olabilir, sanki.

MUHTEREM (Kezalik) – Ne deseler bir para.

HAMZA (Kezalik) – Görtürüz bakalım.

MUHTEREM (Kezalik) – Ben öyle çapkınlıkları yutmam.

HAMZA (Kezalik) – İhtiyaten yeminsiz söyle.

MUHTEREM (Kezalik) – Bu azgın oğlanın yolsuzluklarını sağlam kazığa bağlamanın yolunu bilirim” (Âli Bey, 1871: 21).

Dekbazlık'daki, “havaî meseleler okuyup sakalıma mı gülecekler, martaval yutturulmaz, bana çançanla oyun olmaz” konuşma dili, deyim ve argo söylemler; *Ayyar Hamza*'da, “masal okuyarak beni avutmak, ne deseler bir para, öyle çapkınlıkları yutmam, ...yolsuzluklarını sağlam kazığa bağlamanın yolu” şeklinde karşılık bulur. Bu diyaloglar, her iki uyarlamanın başa baş değerinde olduğu diyaloglardandır.

“SİLVESTRE- Ne desem büyük adammışsın doğrusu; işler yoluna girmeye başladı. Ama bir yandan geçinmek için para lazım, bir yandan çevremizde ne kadar adam varsa, hepsi peşimizden hırlayıp duruyor.

SCAPİN – Sen her şeyi bana bırak. Dolap hazır. Şimdi geriye kaldı, kafamda tasarladığım rolü oynayabilecek bir adam bulmak. Sen dur bakayım. Şöyle biraz yürü. Kafandakini biraz indir, şöyle belalı tiplerin taktığı gibi tak. Tek ayağını kaldır. Bir elini beline koy. Şimdi öfkeli gözlerle bak. Sanki kralmışsın gibi yürü. İşte böyle. Gel peşimden. Yüzünle sesini değiştirdim mi tamamdır (Molière, 2006: 29);

İZZET – Ben ikrar ederim, eyvallah! Sen bir emsalsiz dekbazsın. İşler yoluna giriyor. Fakat harçlığımız yok, alacaklı her yandan üzerimize havlıyor.

HAMZA AĞA – Sen beni halime koy. Dolabı kurdum, adamcığı yumuşattım, hamını alırım. Fakat bana bir yordak lâzım, onu zihnimde bulmalı. Dur bakayım, sen şöyle dur bakayım, sen şöyle dur. Külahı şöyle yan dik, hoyrat külahı gibi, ha, elini beline, ayak ileri, gözler azgın, şeşpa gibi yürü, deve gibi lök lök, ha tosunum aşağı yukarı; eh oldu âlâ. Gel, arkam sıra; sana daha öğreteceklerim var. Sesini, yüzünü değiştireyim (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 18);

YAVER – Senin gibi de bir daha var derlerse inanma! Doğrusu, aşk olsun! Şöyle böyle herifin hamı alındı. Lâkin bir yandan da parasızlık zahmeti var, buna ne çare bulacaksın?

HAMZA – Sabret. Peşin, herifin zayıf tarafını bulmak lâzım idi; buldum. Şimdi bana bir adam daha lâzım, onu düşünüyorum. Dur bakalım, sen olur musun? Biraz kafa tut bakayım? Fesini tosunca bir yana ey; bir ayağının üstünde dur; elini beline

koy; gözlerini gazaplı göster; tiyatrodaki hükümdar olmuş gibi yürü; ha şöyle. Gel ardım sıra. Şimdi senin çehrenle sesini değiştirmenin çaresini de bulurum” (Âli Bey, 1871: 30-31).

Dekbazlık'taki diyalogda yer alan, “Külahı şöyle yan dik, hoyrat külahı gibi, ha, elini beline, ayak ileri, gözler azgın, şeşpa gibi yürü, deve gibi lök lök, ha tosunum aşağı yukarı; eh oldu âlâ.” İfadeler yerli, doğal, samimi ve akıcı bir konuşmanın sahnede yer alan başarılı örneklerindedir. Mukabili olan diyalog *Ayyar Hamza*'da, “Biraz kafa tut bakayım? Fesini tosunca bir yana ey; bir ayağının üstünde dur; elini beline koy; gözlerini gazaplı göster; tiyatrodaki hükümdar olmuş gibi yürü; ha şöyle” şeklinde karşılık bulur. Ancak Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlamasının konuşmanın doğallığı, oyuncunun sosyal statüsünün yansıtılması bakımından daha başarılıdır.

Buradaki alıntıların söz varlığı olarak birbirlerini karşılama oranı dikkate alındığında büyük farklılıklar olduğu görülür. Şöyle ki, kaynak eser *Les Fourberies de Scapin* 56, *Scapin'in Dolapları* (çeviri) 61, *Dekbazlık* 56 ve *Ayyar Hamza* 111 sayfadan oluşur. Sayfa sayılarından hareketle Ahmet Vefik Paşa'nın *Dekbazlık* uyarlamasının; uyarlamadan ziyade serbest bir çeviri olduğunu söylemek mümkündür. Âli Bey'in, *Ayyar Hamza* uyarlamasının, yapı bakımından kaynak esere sadık kalınarak uyarlandığını, ancak dil ve anlatım yönüyle yeniden bir yaratım olduğunu iddia etmek abartılı bir yaklaşım değildir. Mustafa Nihat Özön'ün eserlerle ilgili değerlendirmesi de benzer istikamettedir:

“Aynı eseri Ahmet Vefik Paşa da Molière külliyyatı arasında Dekbazlık adıyla Türk hayat ve âdetlerine tatbik ederek tercüme etmiştir. İki nakil arasında dil itibariyle epey ayrılıklar vardır. Ahmet Vefik Paşa asla fevkalâde sıkı bir surette sadık kalmış ve kendine mahsus tâbir ve tarzlarla ifade etmiştir. Ali Beyin Türkçe konuşma tarzına çok uygun bir şekilde yazmış olduğu ufak bir karşılaştırma ile anlaşılacak derecede açıktır. Filvaki, Ahmet Vefik Paşa, vakanın geçiş zamanı olarak daha eski bir devri seçtiği görülüyor, fakat ne de olsa daha ilk konuşmalardaki (Beni hemen evlendirmek için geliyormuş dersin. - Bu haberleri bütün amcamdan duymuşsun sen. -Babam ona bütün yazmış mektubunda ha. -) ve buna benzer şeylerle biraz daha uzun konuşmalardaki tarzı sahne için ağır sayılabileceği gibi gramer ve bilhassa sentaks bakımından ayrılık göstermektedir” (Özön,1968: 24).

Her iki uyarlamada kullanılan deyim, atasözü, halk tabiri ve argo ifadeleri sayı ve çeşitlilik olarak karşılaştırdığımızda Âli Bey'in eserinin Ahmet Vefik Paşa'nın eserinden daha zengin bir muhtevaya sahip olduğu görülür. Ahmet Vefik Paşa'nın ve Âli Bey'in uyarlamalarını tetkik eden bazı çağdaş eleştirmen ve kuramcılar, özellikle Âli Bey'in *Ayyar Hamza* uyarlamasını

yerleşme vasfına uygun bularak övgüyle karşılar. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Vefik Paşa'nın iki uyarlamasıyla Teodor Kasap'ın bir uyarlamasını, Âli Bey'in *Ayyar Hamza* uyarlaması ile karşılaştırarak *Ayyar Hamza*'nın dil yönünden diğerlerinden üstün olduğuna kanaat getirir:

“Ahmed Vefik Paşa'nın kendisinde bir nevi komik icat kabiliyeti vardır. Adaptasyonlarda bu kabiliyet onu sürükler. Vefik Paşa'nın bilhassa tutunan piyesleri, Zor Nikâh ve Zoraki Tabip gibi adaptasyonlarıdır. Bununla beraber Teodor Kasap (Pinti Hâmid) ve Ali Bey'in (*Ayyar Hamza*) adaptasyonlarının, bunlardan aşağı olmadığı, hattâ dil bakımından ufak bir faikiyet bile gösterdikleri aşikârdır” (Tanpınar, 1977: 210).

Tanpınar, Âli Bey'in dili kullanmadaki başarısını, değişik sanatçıların eserlerini değerlendirmede de âdeta bir üst ölçüt/kıstas gibi görür. Ahmet Mithat Efendi'nin *Eyvah* isimli tiyatro eserini bu minval üzere değerlendirir:

“Piyes iki evli Meftun Bey'in acıklı macerası, tekrar evlenme şakaları ve tavla oyunuyla hemen hemen bir vodvil havasında başlar. İkinci perdenin başında da görülen bu hafif komedi havası piyesin hattâ bütün Midhat Efendi tiyatrosunun bızce en güzel tarafıdır. Muharrir nerdeyse ‘Ayyar Hamza’ sahibi Âli Bey'in o çok güzel diline yaklaşmıştır” (Tanpınar, 2013: 212).

Modern Türk tiyatrosunun Şinasi ekolü ve Namık Kemâl ekolü şeklinde iki yoldan ilerlediğini ifade eden sanatçı ve araştırmacılar; birincisinin geleneksellikten beslenerek modern çizgide gelişerek süregeldiğini, ikincisinin ise bu gelişimi sekteye uğratarak başka istikamete kaydığını dile getirirler. Haldun Taner, Türk tiyatrosunun “gerçek zeminini kaybetmesi” şeklinde yorumladığı bu durumu, bir yüzyıla varan menfi bir kader ağına düşme olarak yorumlar:

“Türk Tiyatrosuna, kendi geleneklerimizden yararlanarak mı, yoksa Batı örneklerine özenilerek mi varılır? Bu soru yüzyıllardır tartışılıyor.

Şair Evlenmesi, tiyatroculuğumuza (la) sesini verdiğinden bu yana, Âli Bey, Ayyar Hamza'sı, Ahmet Vefik Paşa yerli oyunmuş duygusu veren Molière uygulamaları, Teodor Kasap, Pinti Hâmid'i, İşkilli Memo'su, ama daha da çok Hayâl dergisinde açtığı ilginç ve yürekli kampanyası ile Şinasi'nin çığırını destekleyip sürdürdüler. Ne var ki, Tanzimat kırması bir Avrupa hayranlığının at oynattığı bir aydınlar daha doğrusu yarı-aydınlar ortamında yankı bulamadılar. Hele Namık Kemal, biraz sonra da Abdülhak Hâmid biçim bakımından batı kalıplarına kapılanınca, tiyatro tarihimizin ilk (Biz Bize Benzeriz)cileri azınlıkta kaldılar. O günden sonra da Türk Tiyatrosu'nun kaderi en az doksan yıl için çizilmiş oldu” (Taner, 1966: 736-738).

Metin And, “geleneksel etki” başlığı adı altında Âli Bey'in dilini ele alarak, onun eserlerini çağdaşı olduğu birkaç yazarla birlikte geleneksel tiyatromuz

olan Orta Oyununun izleğinde gösterir: “Teodor Kasap gibi, bu kaynağın değerini anlamış, öyle ki Molière’den yaptığı İşkilli Memo’yu Orta Oyunu olarak nitelendirmiş olanlar da vardı. Aslında Şinasi ve Âli Beyin tuttuğu yol budur. Bu yazarların gerek özgün, gerek uyarlamalarında geleneksel tiyatromuzun bir tadını bulabiliriz” (And, 1972: 269).

Uyarlamamanın istenilen başarıya ulaşmasındaki en önemli amillerin başında, uyarlayıcının çok dilli, çok kültürlü ve çok kimlikli olma gibi vasıflara sahip olması gelir. Ayrıca uyarlayıcının hem model olarak seçtiği kaynak eserin verildiği dili ve kültürü hem de kendi anadilini ve kültürünü tüm incelikleriyle bilmesi, mutlak zarurettir. Bu sebeple uyarlamayı yapacak uyarlayıcının kültürler ve diller arası uzman olması, aynı zamanda da şahsi üsluba ve yaratıcı güce sahip olması gerekir.

Ahmed Vefik Paşa, *Lehce-i Osmâni ve Müntehabât-ı Durûb-ı Emsâl* (Ata Sözlere) eserleri başta olmak üzere dille ilgili çok önemli çalışmalar yapmıştır. Doğu dillerinden Arapça ve Farsçayı; Batı dillerinden Fransızca, İngilizce ve İtalyanca’yı iyi derecede bilen, Almanca ve Rusçayı da anlayan yazar (Toker,1998: 17), Tanzimat dönemi dil ülküsünün en şuurulu savunucu ve uygulayıcılarındandır. Burada dikkatlerden kaçmaması gereken ayrıntı ise yazarın dil hususundaki tavrının millî olmakla beraber daha çok akademik bir duruşa sahip olmasıdır. Birçok bakımdan çok renkli bir kişiliğe sahip olan yazar, bilhassa dille ilgili çalışmalarında ciddi bir duruş sergiler.

Âli Bey, küçük yaşlarda Fransızca ve Arapçayı öğrenir ve *Lehçetü'l Hakâyık* gibi bir eser vücuda getirir. Ahmet Vefik Paşa'nın akademik diline karşı Âli Bey hem *Lehçetü'l Hakâyık*'ta hem de diğer eserlerinde mizahi bir dil kullanmayı tercih eder. Türk mizahında yazmış olduğu müstakil eserler ve makalelerle saygın bir yere sahip olan Âli Bey, klasik edebiyatımızda kolay söylenen, doğal ve kısa olan, ancak derin anlamlar içeren sehl-i mümteni tarzıyla birlikte, Batı mizahının basit söylemli mizah anlayışını birleştiren bir üslûba sahiptir. Âli Bey'in tiyatro eserlerinde de dil algısı aynı mizahi bakışla paraleldir; her kesime hitap eden, anlaşılabilir, rahat söylemli ve nükteli bir sahne dili... Yazarın dili bu şekilde kullanmadaki en önemli tercihinin ve bu tercihle gidilen istikametinin ise yerelleşme olduğunu belirtmek gerekir.

Sonuç

Şinasi'nin yazdığı *Şair Evlenmesi* ile başlayan yerli tiyatro eserlerinin ekserisi, klasik komedyanın töre ve entrika türünde kaleme alınır. Gerek repertuar eksikliğinden gerekse de Batı tiyatrosunun Türk sanatçıları için yeni

bir tür olmasından dolayı ilk eserlerin çoğu tercüme ve uyarlamalardan oluşur. Çeviri; düz çeviri, benzetimli çeviri, uyarlamalı çeviri diye tasnif edilirken kapsam olarak daha geniş bir anlam ifade eden “eşdeğerlilik” metodu da bu disiplinin içinde zikredilir. Kısa sürede yerli eserler yazmanın zorluğunun farkında olan Tanzimat aydınları, halka gitmenin yolunun onların diliyle, duygu ve düşünceleriyle kısacası yaşayış şekilleriyle hemdem olmaktan geçtiğini anlar ve zamandan kazanmak için Batı’dan alınan eserleri, yapabildikleri kadarıyla ve ivedilikle uyarlayarak, hedeflerine ulaşmayı arzu ederler. Kaleme aldıkları çeviri, uyarlama veya eşdeğerlilik şeklindeki eserleri yerli yaşam, yerli konu, yerli tiplerle halka sunumda en etkin ve önemli vasıta dildir. Bu dönemde yazılan eserlerde dil, bazen birebir çeviri, bazen anlamın, yerli unsurların zenginliklerini de içeren rahat bir uyarlama, bazen de kaynak eserle sadece konu ve yapı bağlamında ilintili olan eşdeğerlilik metoduyla daha serbest bir kullanım şeklinde vücut bulur. Âli Bey’in eseri *Ayyar Hamza*, uyarlamadan ziyade eşdeğerlilik ölçüsünde Türkçeye aktarılmış bir eserdir. Bu sayede *Ayyar Hamza*, günümüzde özel ve devlet tiyatrolarında neredeyse yüz elli yıl önceki sıklık ve canlılığında sahnelenmeye devam etmektedir. Bir tiyatro eseri, seyircide ne kadar etkin bir şekilde duygu yoğunlaşmasına sebep olursa o kadar başarılı ve kalıcı olur. Ahmet Vefik Paşa’nın eseri *Dekbazlık* tiyatro dilini yeterince önemsemeyen çeviri şeklinde kaleme alınmış bir eserdir. *Dekbazlık*, birçok yönden yerlilik unsurlarını ihtiva etmekle birlikte dil yönünden *Ayyar Hamza*’nın zihinlerde bıraktığı etkinin gerisinde kaldığı görülmektedir.

Modern Türk edebiyatının ilk evresinde edebî faaliyetlerini gerçekleştiren Tanzimat edebiyatı I. Dönem sanatçıları, sadece edip değil, aynı zamanda her biri önemli birer mütefekkir ve ülkü adamlarıdır. Onlar, hem yeni bir edebiyatı sağlam temeller üzerine inşa eden, hem de kendilerinden önceki dönemde yaşayan sanatçılarda “basit” ve “kaba” bir lisan şeklinde addedilerek hor görülen Türkçeyi, bir bilim-sanat ve kültür dili yapabilme davası uğruna mücadele eden büyük şahsiyetlerdir.

KAYNAKÇA

Ahmet Vefik Paşa (1882), *Dekbazlık*, Bursa Vilayet Matbaası, Bursa.

Âli Bey (1871), *Ayyar Hamza*, Şevki Bey Matbaası, İstanbul.

Âli Bey (1968), *Ayyar Hamza*, Düz. Mustafa Nihat ÖZÖN, Remzi Kitabevi, İstanbul.

AND, Metin (1972), *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.

- AND, Metin (1974), “Türkiye’de Molière”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 5, 51-64.
- AYVERDİ, İlhan (2005), *Kubbealtı Lügati-Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul.
- BANARLI, Nihad Sami (1983), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I*, MEB Yayınları, İstanbul.
- ÇALIŞLAR, Aziz (1995), *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları (Sanat/Tiyatro), Ankara.
- ÇERİ, Bahriye (2010), *İstanbul Edebiyat Haritası*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul.
- KERMAN, Zeynep (1978), *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo’dan Türkçeye Yapılan Tercüme Üzerinde Bir İnceleme*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- MOLİÈRE, Jean-Baptiste Poquelin (1671), *Les Fourberies de Scapin*, Paris: Théâtre du Palais-Royal.
- MOLİÈRE, (1933), *Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı XIV, Dekbazlık*, Haz. Mustafa Nihat Özön, Kanat Kütüphanesi, İstanbul.
- MOLİÈRE, Jean-Baptiste Poquelin (1944), *Scapin’ in Dolapları*, Çev. Orhan Veli Kanık, Maarif Vekâleti, Ankara.
- MOLİÈRE (1945), *Cimri*, Çev. Yaşar Nabi Nayır, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.
- MOLİÈRE, Jean-Baptiste Poquelin (2006), *Toplu Oyunları 1- Scapin’ in Dolapları / George Dandin*, Çev. Ayberk Erkay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- OFLAZOĞLU, Turan (1978), *Molière*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- ÖZTUNA, Yılmaz (2006), *Yavuz Sultan Selim*, 5. Baskı, Babıali Kültür Yayınları-BKY, İstanbul
- PERİN, Cevdet (1946), *Tanzimat Edebiyatı’nda Fransız Tesiri*, Pulhan Matbaası, İstanbul.
- SUNER, Levent (2007), “Commedia dell’Arte Etkisinde Üç Oyun Beş Yorum”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 24, 145-182.
- ŞENER, Sevda (1974), “Molière ve Türk Komedyası”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 5, 23-31.
- TANER, Haldun (1966), “Yüzyıllık Bir Tartışma”, *Tiyatro Özel Sayısı–Türk Dili Dergisi*, 178, 736-738.

Emir Ali ŞAHİN

- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, 2. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2013), *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 20. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- TOKER, Yalçın (1998), *Ahmet Vefik Paşa, (Hayatı-KiŐiliĐi-Eserleri)*, Toker Yayınları, İstanbul.