

Üstünlük Kuramı Bağlamında Musahipzade Celal'in İki Model Oyununa Analitik Bakış

An Analytical Look at Musahipzade Celal's Two Model Plays in the Context of the Theory of Supremacy

Büyüamin AYDEMİR¹ 

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Sahne Sanatları Bölümü, Erzurum, Türkiye
Atatürk University, Fine Arts Faculty,
Department of Performing Arts
bunymain.aydemir@atauni.edu.tr

Eren EKİNCİ² 

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Sahne Sanatları Bölümü, Erzurum, Türkiye
Atatürk University, Fine Arts Institute,
Department of Performing Arts
ernek61@hotmail.com
(Sorumlu Yazar-Corresponding Author)



Öz

İnsana özgü bir davranış şekli olarak gülme, antik zamanlardan günümüze değin üzerine düşünülmüş, yorumlar yapıp tanımlamalarla ele alınmış bir kavram olarak dikkat çeker. Özellikle Platon ve Aristoteles'ten başlamak kaydıyla günümüze kadar süregelen yorum ve değerlendirmeler arasında Bergson'un *Gülme* adlı kitabında ele aldığı unsurlar bu alanla ilgili yapılmış temel referanslardan başlıcası olarak bilinir. Bununla birlikte Hobbes'un gülme kavramının dört farklı özelliğinden biri olan ve "*üstünlük duygusu*" kavramıyla kuramsallaştırdığı üstünlük kuramının sözlü - yazılı kültürün ve kurmaca - kurmaca olmayan literatürün en önemli unsurlarından biri olduğu söylenebilir. Bu çalışmanın da üzerinde temellendiği bu kuram, üzerine gülünen şeyi (kusurlu, hatalı, yetersiz, beceriksiz vb.) dinleyen / seyreden kişide, aynı hataya düşmemenin, aynı kusuru yapmamanın verdiği gururla oluşan üstünlük duygusu'yla ortaya çıkan bir gülme türü olarak tanımlanır. Özürlerin, kusurların, beceriksizliklerin kendinde olmaması, kendi başına gelmemesi kişide aniden bir gurur halinin oluşmasına, akabinde ise gülmesine yol açar. Burada gülme, adeta alay yoluyla kazanılan bir kutlama anı gibidir. Çalışmada üstünlük kuramı doğrultusunda Musahipzade Celal'in iki oyunu üzerinden üstünlük kuramının yansıyışını betimleyici - nitel bir yöntemle ele alınmıştır. Türk tiyatrosu yazarları arasında üstünlük kuramının özellikleri doğrultusunda oyunlar kaleme alan en dikkat çekici isimlerden olan Musahipzade Celal, özellikle *İstanbul Efendisi* ve *Kafes Arkasında* adlı oyunlarında bu kuramın gerektirdiği komik üretimini bütün unsurlarıyla gerçekleştirir. Özellikle toplumsal olanı, toplumsal olan içinde ise dini kesimler ile geleneksel olanı (Osmanlı) yerginin - komiğin odak noktası haline getiren Yazar, oyunlarını üstünlük kuramına uygun bir izlikle, "*alay yoluyla kazanılan bir kutlama anı*"na dönüştürmeyi başarır.

Anahtar Kelimeler: Gülme, komedi, üstünlük kuramı, Musahipzade Celal, İstanbul Efendisi, Kafes Arkasında

Abstract

Laughter, as a human-specific behavior, draws attention as a concept that has been thought about since ancient times, interpreted and discussed with definitions. Among the interpretations and evaluations that have continued until today, especially starting with Plato and Aristotle, the elements that Bergson deals with in his book *Laughing* are known as the main references made about this field. Besides, it can be said that the theory of superiority, which is one of the four different features of Hobbes's laughter concept and theorized with the concept of "sense of superiority", is one of the most important elements of oral - written culture and fiction - non-fiction literature. This theory, on which this study is based, is defined as a type of laughter that emerges with the feeling of superiority, which is created by the pride of not making the same mistake and not making the same mistake, in the person who listens / watches the thing that is laughed at (defective, faulty, incompetent, incompetent, etc.). Absence of apologies, faults and incompetence in the person, and that they do not occur on their own, cause a person to suddenly feel proud and then laugh. Laughter here is almost like a moment of celebration gained through ridicule. The study in line with the theory of superiority has dealt with the reflection of the theory of superiority through two plays of Musahipzade Celal with a descriptive-qualitative method. Musahipzade Celal, who is one of the most remarkable names among Turkish theater writers who wrote plays in line with the characteristics of the theory of superiority, realizes the comic production required by this theory with all its elements, especially in his plays called *The Master of Istanbul* and *Behind the Cage*. Especially the author, who makes the social, and the religious and traditional (Ottoman) within the social, the focal point of satire and comic, succeeds in turning his plays into "a moment of celebration won by ridicule", with a theme in line with the theory of superiority.

Keywords: Laughter, comedy, the theory of supremacy, Musahipzade Celal, *The Master of Istanbul*, *Behind the Cage*

Geliş Tarihi/Received 10.05.2023

Kabul Tarihi/Accepted 10.02.2024

Yayın Tarihi/Publication Date 25.03.2024

Cite this article as: Aydemir, B. & Ekinci, E. (2024). An analytical look at Musahipzade Celal's two model plays in the context of the theory of Supremacy. *Current Perspectives in Social Sciences*, 28(1), 32-42.



Giriş

İnsan hangi durumlarda komik görünür? Bu soruya “insan neye güler” de eklenebilir. Ağlamak, sinirlenmek, korkmak, huzurlu olmak gibi insanın en doğal davranışlarından olan gülme belli olaylar, durumlar ve sözler karşısında kişinin vermiş olduğu fizyolojik bir tepki olup tarih boyunca üzerinde en fazla konuşulan, yorum ve değerlendirmelerde bulunulan bir konu olarak dikkat çeker. Bununla birlikte kuramsal anlamda gülme ile ilgili en önemli referanslardan biri, kuşkusuz Bergson’dur. Gülmenin salt insana özgü bir davranış olduğunu dile getiren Bergson, *Gülme* adlı kitabında, “*bir hayvana gülünebilir ama bu onda insani bir tavır veya ifade yakaladığımız içindir. Bir şapkaya gülünebilir fakat bu durumda alaya aldığımız şey bir keçe veya hasır parçası değil insanların ona verdiği biçimdir, yani insan kaprisinin girdiği kalıptır*” der (Bergson, 2014, s. 5). Filozofun gülme hakkındaki bir diğer yorumu da zekanın ön plana çıkmasıyla ilgilidir. Ona göre komik olan, insanların toplanıp, duyarlılıklarını susturup yalnızca zekalarını çalıştırarak dikkatlerini aralarında birine yönelmelerinde ortaya çıkar (Çoştı, 2020, s. 142). Bergson’un gülme ile ilgili bir diğer yorumu ise insanın sıradan formunun dışına çıkarak hareket yapısının değişmesi üzerinedir. Adam, “*sağlam sandalyeye oturuyorum derken kendini yerde buluyor*”, burada “*gülmeye sebep olan şey adamın duruşundaki bu ani değişiklik değil, bu değişiklikteki istem dışılık, yani sakarlıktır*” (Bergson, 2014, s. 9). Bu yorumlamalarla beraber gülme kavramı üzerine Antik çağdan bu yana çeşitli filozofların çeşitli fikirler yürüttüklerini söylemek yerinde olacaktır. Misal Sokrates, “*gülünç olanın bir kusur olduğunu ifade eder*”; beraberinde de de gülme eylemiyle ilgili “*alaycı ve ölçsüz gülmenin erdemle uyum sağlamadığı*” tespitinde bulunur (Çoştı, 2020, s. 138). Platon da gülme eylemini olumsuzlar. Platon, gülen kişinin kendini gülünenin yerine koyması halinde asillikten uzak bir hal içinde bulunduğunu göreceğini belirtir: “*Sana soytarı demesinler diye aklında tuttuğun gülünç yanını meydana koymuş, onu desteklemiş ve farkına varmadan bir soytarı haline gelmiş oluyorsun*” (Şener, 2006, s. 22). Platon bir kişiyi gülünç kılan şeyin o kişinin kendisini bilmemesi olduğunu da belirtir. Ona göre gülünç kişi, kendisini gerçekte olduğundan daha varlıklı, daha hoş, daha erdemli ya da daha akıllı sanan kişidir (Morreal,1997, s. 8). Buradan hareketle Platon’da gülmenin, kişinin kendisinde olmayan özellikleri varmış gibi göstermesiyle ortaya çıkan bir durum olduğu söylenebilir. Aristoteles de benzer yorumda bulunur: “*gülünç olanın özü soylu olmayışa ve kusura dayanır*” (Şener, 2006, s. 50). Modern düşünürlerden Kierkegaard’ın ifadesiyle gülme karşıtlıkların sonucudur. Misal maymun görünce gülünmesinin sebebi onun insan olmamasına karşın insanı anımsatmasına bağlıdır. Hele hele maymunun insan gibi giydirilmesi karşıtlığı daha da artıracak ve komik olan daha güçlü bir şekilde ortaya çıkacaktır (Nesin, 1973, s. 20). Hobbes ise gülmeyi, “*birdenbire duyulmuş bir gurur*” olarak ifade ederek, “*örneğin sağlam bir insanın çolak birini ya da bir kamburu görünce gülmesi, kendi bütünlüğüne karşı birdenbire bir gurur duymasından doğar*” şeklinde yorumlar (Nesin, 1973, s. 20).

Kuşkusuz gülme ile ilgili çok sayıda daha yorum ve değerlendirmeler yapılmıştır. Bu bağlamda gülmenin kendi içinde dört çeşide ayrıldığı görüşü önemlidir. Bunlardan ilki “*aristokratik gülüş-halk gülüşü*”. Çoğunlukla sınıfsal bir gülüşü temsil eden bu gülme çeşidinde halkın (avam) gülüşü kaba, yüksek düzey insanların (havas) gülüşü ise nükteli ve ironiyle örülmüş bir kibarlık içerir. İkincisi “*alaycı (aşağılayıcı) gülüş-neşeli gülüş*”. Bu gülme çeşidinde bir kişinin kusuru ya da bize yanlış gelen davranışından dolayı ortaya çıkan gülme (alayca) ile böyle endişelerden uzak eğlenmeyle ortaya çıkan ve kişiyi rahatlatan gülüş söz konusudur. Üçüncü çeşit “*mizahî gülme-mizahi olmayan gülme*”dir. Sağlıklı, mizahın özüne uygun biçimde ortaya konan bir ürüne karşı verilen tepki mizahi gülmeyi oluşturur. Mizahi olmayan gülme ise sağlık sorunu ile ortaya çıkan gülmeler ya da bünyesinde mizah barındırmayan bir eylem biçiminde düşünülebilir. Son gülme çeşidi ise “*doğal gülme-yapay gülme*” olarak adlandırılır. Burada kısmen mizahi olan ya da olmayan gülme söz konusu iken sağlıklı gülme doğal olan, sağlıksız gülme ise yapay olan olarak adlandırılır (Usta, 2005, s. 98; akt. Aydın & Güner, 2011, s. 107). Bununla birlikte gülme kendi içerisinde çok sayıda farklı-alt özelliklere de sahiptir. Bunlar genel literatürde dört şekilde / kuramla adlandırılır: Üstünlük Kuramı, Uyumsuzluk Kuramı, Rahatlama Kuramı ve Sosyal Kuram.

Bu makale, Hobbes’un “*üstünlük duygusu*” kavramıyla kuramsallaştırılan “üstünlük kuramı” üzerine temellendirilmiştir. Bununla birlikte, üstünlük kuramı doğrultusunda Musahipzade Celal’in iki oyunu üzerinden üstünlük kuramının yansıması betimleyici – nitel bir yöntemle ele alınacaktır.

Hobbes’un üstünlük kuramı

Bilinen en eski gülme kuramı olan üstünlük kuramı yaşam gerçeğinde olduğu gibi kurmaca metinlerde de sıklıkla kullanılmıştır. Platon ve Aristoteles gibi antik düşünürlerce ortaya atıldıktan sonra Hobbes tarafından kuramsallaştırılan bu türde gülme, ‘üzerine gülünen şeyi (kişi, olay, durum, davranış) dinleyen / seyreden kişide aynı hataya düşmemenin, aynı kusuru yapmamanın verdiği gururla oluşan üstünlük duygusu’ sonucu ortaya çıkar. Bu kurama göre insanlığın genel eğilimi, bitip tükenmek bilmez bir güç arzusu ve galibiyet isteğidir. İnsanlar birbirlerinin rakibidir. Kişi ya rakibini alt etmek için onun kusurlarını arar ya da onun düşmüş bir anını bekler. Bu özürlerin kendinde olmaması, kendi başına gelmemesi onda birden

bire duyulan bir gurur ile karşılık bulur. Gülme, adeta alay yoluyla kazanılan bir kutlama anıdır. Bu özelliklerinden dolayı bu gülme türü bazı düşünürler tarafından insana değil şeytana yakıştırılmıştır. Zira bu gülme türünde beliren duygu hali kötü niyet, kıskançlık, altetme güdüsüdür (Bayraktar, 2011, s. 175-176).

Üstünlük kuramına göre insanın kusuru, başarısızlığı ya da kötü duruma düşmesi karşısında bizde oluşan ani üstünlük duygusu o insana gülmemizin nedenidir. Burada bir şeyi başkasından daha iyi yaptığımızı düşündüğümüz, böyle bir yargıya sahip olduğumuz için bizde gülme eylemi gerçekleşir (Erkek, 2017, s. 4). Bu itibarla, genelde üstünlük kuramı mizahı, kişinin zevkin nesnesinden kendini üstün görmesinden kaynaklı olup tüm mizah durumlarını açıklamaya yönelik bütünsel bir yaklaşım olarak ortaya çıkar (Sütcü, 2022, s. 52). Üstünlük duygusu alay ve hiciv gibi kavramlarla da örtüşüktür. Daha doğrusu, üstünlük duygusu alay ve hiciv (yergi-taşlama) sonucunda da ortaya çıkan bir duygu halidir. Zira bunlarda da, bir kişinin gülünç, eksik, kusurlu halleri küçümsenir; bu özelliklerinden dolayı yerilir, taşlanır, iğnelenip eleştirilir.

Hobbes'a göre gülme 'bencilik' güdüsüyle ilişkide olup özellikle başkasına karşı kazanılan ani zaferle ortaya çıkan bir edimdir. Bir başka deyişle, "*kendimizi başkalarıyla karşılaştırdığımızda onların eksik olduğunu ve kendimizin üstün olduğumuzu fark ettiğimiz an ortaya çıkan bir 'patlama'dır. Bu patlama, kişinin başkalarından daha az eksikliğe sahip olduğunun bilincine vardığında meydana gelir*" (Morreall, 1989, s. 244; akt: Sütcü, 2022, s. 54). O şöyle söyler:

"Ani sevinç. Gülme. Ani sevinç, GÜLME denilen yüz hareketlerine yol açan duygu olup, ya kişinin kendini mutlu eden anlık bir hareketi nedeniyle, ya da başka birinde yanlış bir şey görmesi nedeniyle ortaya çıkar ki, bu ikinci durumda, kişi o yanlış şeyin kendisinde bulunmadığına sevinip memnun olur. Bu, en fazla, kendilerinde fazla bir yetenek olmadığının farkında olan ve başkalarının hatalarını gözleyerek kendilerini memnun etmek mecburiyetinde olan kişilerde bulunur. Dolayısıyla, başkalarının yanlışlarına pek fazla gülmek, bir pısrıklık işaretidir. Yüce insanlar için en iyi işlerden biri, başkalarını alaydan korumak ve kurtarmak ve kendilerini sadece en yetenekliler ile kıyaslamaktır" (Hobbes, 1992, s. 51-52).

Gülen kişi muhatabıyla kendisi arasında yaptığı değerlendirmede muhatabını en az bir derece aşağıda görmektedir. Hobbes üstünlük kuramında 'zevk' kavramına da özel dikkat çeker. O gülme ediminde zevke ulaşmak için üstünlük duygusunun yeterli olduğunu, bir başka deyişle zevk duymak için üstünlük duygusunun gülmeye eşlik etmesi gerektiğine vurgu yapar. Bununla birlikte 'zekâ' kavramına da özel değinide bulunur. O, gülme ediminde zekânın da çok da gerekli olmadığını belirtmesine karşın bir şerh düşmeyi de ihmal etmez. Üstünlük kuramında zekâ, "*farklılıkları not eden, genel olarak gülen ve gülünen kişilerin özellikleri konusunda karşılaştırmalar yapan, buna göre değerlendirme yapan ve ifade eden bir beceri olarak devrededir. Bireyler arasındaki farkı kavramak genel olarak ince zekânın özüdür. İnce zekâ, başka türlü olan birine benzemeyen kendisini ondan ayırma ve ondan daha üstün olduğu duygusuna kapılmazdır*" (Sütcü, 2022, s. 56). Hobbes'da dikkat çeken bir diğer kavram da 'yargı'dır. Ona göre gülme bir yargılama sonucunda ortaya çıkar. Güldüğü kişiyi zayıf ve güçsüz olarak görmesiyle başlayan karşılaştırma bireyin kendisini ondan üstün görmesi yargısı ile son bulur. Gülen ya da kakhaha atan kişi bir anlamda bir başkasının felaketine güler. Bu ise gülen kişinin kendisi ile gülünen kişi arasında yaptığı bir yargının sonucudur. Bir başka deyişle gülme, kendi üstünlüklerimizi bir başkasının zayıflığı ve yetersizlikleri ile karşılaştıran hayal gücünden kaynaklanır. Hobbes gülmenin ortaya çıkmasında temel kavramlardan birinin de 'yeni – beklenmedik olan' olduğunu söyler. Bir şeyin bayat ve olağan olması durumunda ondaki gülünç olanın ortadan kalkacağına işaret eden Hobbes, bu kavramı kuramının / bakış açısının merkezine yerleştirerek beklenenin ötesinde gerçekleştirilen (yeni) eylemlerde gülme eğiliminin belirlediğini vurgular (Sütcü, 2022, s. 57).

Bu arada üstünlük kuramının tanım ve özelliklerinin izlerini Platon ve Aristoteles gibi Konrad Lorenz, Alben Rapp, Roger Scruton, Kierkegaard ve Bergson gibi birçok düşünürde de takip etmek mümkündür. Bir örnek vermek gerekirse, Aristoteles'in özellikle 'küstahlık' kavramına ilişkin yapmış olduğu tanım ve açıklamalara bakmak yeterli olacaktır. Üstünlük kuramıyla doğrudan örtüşen bu açıklamalara göre, küstahlık bir küçümseme eylemi olup muhatabında utanç duygusuna neden olacak şeyleri içerir ve bu küstah kişide zevke dönüşür. Küstah insanın yaptığı eylemden zevk almasının (gülmesinin) sebebi ise, "*başkalarına kötü davranırken kendini onlardan üstün görmesidir*" (Aristoteles, 2004, s. 99).

Üstünlük kuramının kurmaca metinlerde kullanılma tekniği kuşkusuz kusurlu, zayıf, yetersiz, beceriksiz, başarısız, sakar, kaba gibi özellikleriyle dikkat çeken kurmaca kişileri ile alımlayıcı (oku-seyirci) arasında gerçekleşen etki-tepki olayıyla açıklanabilir. Sözü edilen kurmaca tipler üzerinden alımlayıcının üstünlük duygusuna kapılmasının; dolayısıyla tipin ve temsil ettiği kişilerin / sınıfın / konumun / sosyal tabakanın yerilmesinin, alımlayıcının ise üstün olduğu hissiyle / yargısıyla bu tip üzerinden temsil edilen 'şey'e gülmesinin amaçlandığı bu tür, tiyatrodan da sıklıkla kullanılan komik türlerindedir.

Çoğunlukla politik – toplumsal izleklere sahip olan oyunlarda karşılaşılan üstünlük kuramı çok sayıda oyun yazarının da yazım anlayışının temelini oluşturur. Bu yazarlardan biri de Musahipzade Celal'dir.

Musahipzade Celal ve model oyunlarında üstünlük kuramı

Meşrutiyet dönemi ve erken Cumhuriyet dönemi yazarlarından olan Musahipzade Celal'in (1868-1959) tiyatro metinlerine bakıldığında büyük çoğunluğunu komedi türünde yazıldığı görülür. Musahipzade Celal'in oyunları şu şekilde sıralanabilir. *Türk Kızı (Gülsüm), Köprüler, Lale Devri, Yedekçi, Atlı Ases, Moda Çılgınları, Demirbaş Şarl, İtaat İlamı, Pazartesi – Perşembe, Gül ve Gönül, Selma, Genç Osman, Aynaroz Kadısı, İstanbul Efendisi, Bir Kavuk Devrildi, Kaşıkçılar, Kafes Arkasında, Balaban Ağa, Mum Söndü, Fermanlı Deli Hazretleri, Macun Hokkası*. Özellikle Osmanlı'nın son dönemlerini yaşayan Musahipzade, toplumun yozlaşması, dinin toplum üzerindeki etkisi, kadının toplumdaki yeri gibi konuları irdelerken yazım anlayışı olarak temelde yergi tekniğini kullanması dikkat çeker. Genelde merkeze yerleştirdiği bir oyun kişisi üzerinden oyununu şekillendiren yazar, bu karakter üzerinden toplumsal olan ile toplumsal değer ve yargıları yergi diliyle eleştirir. Bununla birlikte oyunlarının büyük çoğunluğunda dini değerleri temsil eden kişileri karikatürize eden, bozuk / üzerine gülünese şeyler olarak çizen Musahipzade, olumsuz özellikler yüklediği bu kişi(ler)in karşısına olumlu olanı yansıtan çağdaş - modern tipleri konuşlandırır. Bu karşıtlık onun oyunlarının temel paradigmasıdır. Oyunlarda üzerlerinden komiğin / gülmeceğin üretildiği olumsuz tipler kaybeden, olumlu (doğruyu, olması gerekeni temsil eden) kişiler ise kazanan taraftır. Örneğin *Aynaroz Kadısı* adlı oyunda Şeyhülislamın oğlu Şem aptaldır; bir taraftan dini ilimleri de öğrenmeye çalışan Şemi cüzünün arasında Hacivat-Karagöz'ü de taşır. Şemi öğrenme yaşının üzerinde olmasına rağmen halen daha en basit şeyleri öğrenemediği gibi evin hizmetçisine karşı da sapkın davranışlarda bulunur. Böylece o hem dinci hem aptal hem de sapık özellikleriyle olumsuzlanan, üstünlük kuramına model olarak gösterilebilecek komik tiplerden biridir. Oyunda Şem'inin şeyhülislamın oğlu oluşu, dini ilimlerle uğraşması onun bu olumsuz özellikleri yansıtmada etkilidir. Yazarın bir başka oyunu olan *Balaban Ağa*'daki oyun kişisi Fehmi ise medrese öğrencisiyken medreselerin artık işlevini kaybettiğini düşünerek ayrılır ve Balaban Ağa'nın yanına yerleşerek onun yardımcısı olur. Burada Fehmi'nin zeki oluşunda ve olayları hızlıca çözüme kavuşturmasında en büyük etkenlerden biri onun medrese eğitimini reddetmesi ve kendine özgür bir alan yaratmasıdır. Musahipzade'nin diğer komedi oyunlarında da buna benzer oyun kişileri yaygındır.

İronik bir gülmece olarak İstanbul Efendisi

İstanbul Efendisi adlı oyunda Musahipzade Celal, Kadı Savleti'nin kızı Esmâ'yı dini hesaplar (ebcet) yaparak çevresinden biriyle evlendirmeye çalışmasına karşın, Esmâ'nın aşık olduğu genç olan Safi ile evlenmesini konu edinir. Musahipzade *İstanbul Efendisi*'nde diğer oyunlarında olduğu gibi yaşadığı toplumu, kadının toplumdaki yerini, dinin insanlar üzerindeki etkisi üzerinden bir eleştiri yapar. Özellikle bu konular üzerinden alaya alma durumu söz konusuysa alaya alınan kişinin bu durumun farkında olmaması Musahipzade'nin oyun karakterlerinin özellikleri arasındadır. Oyunda Savleti adlı oyun kişisi "beyaz çokça çember sakallı, hadit, mağrur" bir kişi olarak tanıtılırken düğümü çözecek kişi olan Afet ise "çengi, vaktiyle güzel olduğu anlaşılan lüle lüle kaküllü, başında tepesine mavi ipek püskül yayılmış fes, üzerine zarif oymalı yemeni sarılmış" olarak anlatılır. Yine, olumsuz oyun kişileri kaba-saba, görgüsüz, anlayışsız, cahil; iyiliği temsil eden olumlu kişiler ise görgülü, anlayışlı, zarif ve zeki olarak tanıtılır. Çengilik yapmasına rağmen Afet'in zarafeti temsil etmesi oyunun başından itibaren kendini belli eder. Bu zarafet, kölelere raks etmeyi öğreten Afet'in geçmişine dair ipuçları verirken bir taraftan da Afet'in anlayıcı üslubu seyirciye aktarılır.

AFET: Her gece atlas keselerle rub'iyeler, top top şallar, kumaşlar küme faslı ile raksettiğim meydanlara serpilirdi, hele İbrahim Paşanın lale bahçelerine serptiği altınlar, benim gibi bir kadına koca düşündürür müydü?

FERASET: Ah kadınım ne ele sığardın ne avuca, senin uğruna ne kadar babayiğitler mahvoldu.

AFET: (Güler) O zaman bana gönül kaptıran biçare aşıkların aklına şaşarım. (Musahipzade Celal, 1936, s. 14)

Afet ile Feraset arasında geçen bu diyalogda Afet'in kendisini kıyasladığı kişilere üstenci bir bakış sergilediği görülmektedir. Bu durum, Hobbes'un nitelemesiyle bir 'zafer anı'dır. Afet'in uzun zamandan beri yanında olan Feraset ise çevresinde bulunan kişilerin fiziksel kusurlarını küçümser. Feraset'in isminin Fidan olmasına karşın kambur, cüce ve de dilsiz olan cariyeyle alay etmesi örnekler arasındadır. Bu tavır, "kendilerine karşı fiziksel cesaret, zeka ya da bir başka insani özellik konusunda üstünlük duyduğumuz kişilere güleriz. Bu onu alaya almaktır" (Morreal, 1997, s. 22) şeklindeki betimlemeyle açıklanıp "kusurlu fizyolojiye gülme" bağlamında değerlendirilebilir. Zaten, "kusur, gülme sonuçlu komedinin asal malzemesidir. Tiyatroda bu kusur, karaktere özgü ya da karakterin temsil ettiği sınıfa özgü bir kusurdur" (Akın & Yıldırım, 2021, s. 316).

Afet ile Safi'nin olduğu sahnede Safi'nin kendisine mendil bırakan kişiyi tarif etmesinden sonra Afet tarifi Esmâ'ya ait olduğunu hemen anlar. Afet'in Esmâ'yı tarif ederken babası Savleti ve ağabeyi İrfan ise yazarın oyun içerisindeki sözünü açıklar niteliktedir.

AFET: Ah bütün ekmekçileri kulağından mıhlayan, esnafları falakaya yıkan, İstanbul Kadısı Savleti Efendinin kızı Esmâ Hanım yavrum.

SAFİ: Ya!

AFET: Ya. Ona Müneccim başı zade Savleti Efendi derler. Cinlerle, perilerle uğraşır. Hele bir oğlu vardır o da tıpkı kendisi gibi cinci (Musahipzade Celal, 1936, s. 18).

Savleti'nin henüz sahneye gelmemiş olmasına rağmen Afet tarafından tanımlaması seyirci üzerinde önyargı oluşturur. Bunun yanında İrfan'ın cinciliğine dair göndermeler, onun konu ile alakası olmamasına rağmen Musahipzade'nin taraf belirlemek adına seçtiği yol olarak değerlendirilebilir. Sert ve merhametsiz mizacının yanına cinci sıfatının eklenmesiyle Savleti, seyircinin gözünde artık korkunç - kötü bir oyun kişisidir. Bu ise onun yalnız bırakılmasında geçerli bir sebeptir. Afet'in, İrfan'ı Safi'ye, bu yolla da seyirciye anlatması bir yönüyle oyundaki olumsuz (kötücül) oyun kişilerinin belirlenmesine de yol açar. Dolayısıyla oyunda alaya alınacak oyun kişilerinin Savleti ve İrfan olduğu açık edilmiş olur. Kuşkusuz bunu Afet'in, "Senin anlayacağın bunlar baba oğul ikisi de üfürükçü. Hele oğlu İrfan Molla hem üfürükçü hem aptal. Aptallığına da bakmaz da gökyüzünün yıldızlarıyla uğraşır" (19) repliğinden de anlamak mümkündür. Bu noktada İrfan adlı oyun kişisine ayrı bir parantez açmak yararlı olacaktır. İrfan ismi / sözcüğü, 'bilme, anlama, sezme' gibi anlamlar taşır. Buna karşın İrfan hem "hoppa, budalaca, ilmi nücum öğrenmeye yeltenir" şeklinde tanıtılan oyun künyesinde hem Afet'in onunla ilgili tanıtıcı ifadelerinde isminin zıddı özelliklere sahiptir. Tıpkı ismiyle tam zıt özelliklere sahip olan Fidan'da olduğu gibi burada da tersinleme tekniği söz konusudur. Yine İrfan'ın aptallığının yanı sıra din adamı olması da Musahipzade'nin din üzerinden yaptığı yergilere örnektir. Musahipzade'nin komedilerinde genellikle zekâ seviyesi düşük, budala, çıkarıcı, sapkın kişilerin dinle ilişkileri güçlüdür. Yazar bunun üzerinden hem dini temsil eden kişileri olumsuzlar hem de onlar üzerinden üstünlük kuramına model olabilecek gülme durumları ortaya çıkarır. Bunun yanı sıra kadının toplumdaki yerinin din üzerinden belirlenmesi durumu da Musahipzade'nin alay ettiği unsurlar arasındadır. Savleti'nin kızı Esmâ'yı Ferhat Ağa isminde birine vermesi, Afet ve Menteş arasındaki diyalog yoluyla anlatılır. Burada dini inançları ağır basan bir ailenin aile içi konularının ciddiyeti alaya alınırken bir diğer taraftan toplumun yozlaştığına dair göndermelere de yer verilir.

MENTEŞ: Efendi bu sabah elindeki tesbihi yere attı, bana iki parmağınla tut dedi, tesbihi yerden aldım, tuttuğu yerden imameye kadar say dedi, saydım seksen geldi.

AFET: A bu da ne olacak?

MENTEŞ: Ne olacak ebcet hesabıyla F harfi seksen edermiş.

AFET: Ee sonra?

MENTEŞ: F harfi da bizim Ferhat Ağa'nın isminin ilk harfi imiş.

AFET: Bir yaşma daha girdim. Böyle niyetle kocaya kız verilir mi?

MENTEŞ: Ben bileydim tesbihi sayar, kırk derdim.

AFET: Neden?

MENTEŞ: Ya ebcet hesabıyla benim adımın ilk harfi de kırk imiş.

AFET: İlahi Menteş Ağa.

MENTEŞ: (Gülerek) Deme Menteş canım, deme Menteş bana zorla abcet hesabı öğretti (Musahipzade Celal, 1936, s. 22).

Menteş'in Ferhat'ı evlendirmek için Afet'in yanına getirdiği Birinci Tablo On dördüncü Meclis'de Menteş'in Fidan üzerinden yaptığı "Ne dersin yoldaş, ne biçim istiyorsan söyle. (Fidan'ı göstererek) Bak böylesi de var (Kahkaha)" (25) repliği Fidan'ın fiziksel kusurları üzerinden Üstünlük kuramının yansımasıdır. Bu arada Menteş'in olumsuzlanan (kötü) bir oyun kişisi olmasının yanında, "hilekâr" olarak tanıtılmasına rağmen Fidan'la alay etmesi hem kendi durumunu örtme çabası hem de yazarın 'karakteri daha da olumsuzlama' tekniği olarak yorumlanabilir.

Oyunun başlangıcında Afet'in Savleti ve İrfan'ı tanımlaması İkinci perde Üçüncü Meclis'de somutlaştırılır. Oyun kişileri Dilaram ve Dilaver sevgilidir. Bu perdenin ikinci meclisinde yazar tarafından aralarında bir sevgi havası oluşturulur ve iki sevgilinin cilve yaptığı görülür. Fakat bu sahnenin ardından İrfan'ın oyuna dahil olmasıyla hava tamamen değişir ve yerini korkuya bırakır. İrfan'ın din üzerinden yarattığı korku havasıyla birlikte bir taraftan cahilliği diğer taraftan da dinciliği üzerinden sapkınlığı perçinleştirilir.

DİLARAM: Ah efendim Dilaverle ikimiz küçüktenberi beraber büyüdük, kapı yoldaşı değil miyiz? İçimizde bir fenalık olmadıktan sonra.

İRFAN: Ben öyle şey tanımam, işitiyor musunuz, bugünden itibaren konuşmayacaksınız. Bir daha görmiyeyim efendi babama söylerim.

DİLARAM: Kapı yoldaşınız konuşup sevişiyorsunuz.

İRFAN: Hüt memnu bugünden itibaren memnu diyorum.

DİLAVER: Onu padişahlar bile menedememiş.

İRFAN: Tevekkeli değil, her ne zaman, Dilaram azıcık gel desem, küçük hanım bekliyor, diye kardeşimin yanına sıvışırın. Şimdi anladım, peki, ikinize de gösteririm. Şu kitabı görüyor musunuz? Bütün felekiyat bunun içinde, eset, sümbüle, akrep filan nedir bilir misiniz? (Musahipzade Celal, 1936, s.33).

İrfan'ın din üzerinden ahlak bekçiliği yaptığına dair yapılan vurguların, kendi çıkarları söz konusu olduğunda değişmesi onu, hem dini kullanan bir yobaz hem de dini bütün karakterinin altındaki sapık kişiliğin temsilcisi yapar.

İRFAN: Ne olacağını görürsünüz, gökyüzünde herkesin bir yıldızı varmış.

DİLAVER: Ya!

DİLARAM: Benim de yıldızım var mı efendim?

İRFAN: Var ya senin yıldızını bulabilsem ne yapacağımı görürdün?

DİLARAM: Ne yapacaksınız efendim?

İRFAN: Dilaver'in yıldızını ayırıp benim yıldızına bağlayacağım.

DİLAVER: Ah efendim etmeyin, bize pek yazık olur.

İRFAN: Benim yıldızım seninkini sımsıkı bağlayacağım, o anda beni sevmeye başlayacaksın. Senin gözüne Dilaver çirkin görünecek, ondan ikrah edip benim aşkımla tutuşacaksın.

DİLAVER, DİLARAM: Merhamet buyurun, bize acıyın efendim.

DİLAVER: Gençliğinizin başı için bize kıymayın.

İRFAN: Kıyacağım, ilmi bücüm ile senin yıldızını akrep burcuna bağlayacağım. Dilaram'ın gönlünü zaptedip hepinize kıyacağım. (Musahipzade Celal 1936, s. 33-34)

İrfan bu sahne özellikle kendinden emin ve abartılı olarak konuşturulur. Oyunun ikinci perde, altıncı meclisinde Savleti ile aralarında geçen diyalogla birlikte İrfan'ın cahilliği ve kavrama yeteneğinin zayıflığı vurgulu olarak gösterilir. Böylelikle İrfan'ın -kendini tanıttığının aksine- cahil ve aptal oluşu da babası Savleti tarafından söylenmiş olur. Burada bir taraftan İrfan'ın cehaleti alaya alınırken diğer taraftan İrfan'ın bir çocuk gibi konuşturularak onun üzerinden komik üretilir.

SAVLETİ: De bakalım sevr nedir?

İRFAN: Sevr sevr şey balık Efendi baba

SAVLETİ: Hayır balık "hut"tur, ezberleyememişsin. Esed nedir?

İRFAN: Şey aslan Efendi baba, aslan.

SAVLETİ: Seratan nedir?

İRFAN: Ha şey yengeç, yengeç Efendi baba.

SAVLETİ: Pekala e sevr nedir?

İRFAN: Buldum buldum öküz Efendi baba, öküz öküz.

SAVLETİ: Eh anladık, anladık. Sırasıyla burçları oku.

İRFAN: Est, sümbüle, sümbüle, eset. Sümbüle ha, neydi mizan ha, akrep akrep

SAVLETİ: Yazıklar olsun, on iki burcun esamesini ezber edemedin, yazıklar olsun. Ben ise ilmi nücuma vakıf bir hayrülhalef yetiştireceğim diye beyhude yere izaai vakit edip duruyorum, yazıkları olsun.

(Musahipzade Celal, 1936, s. 36-37)

Meclis Dörtte ise Savleti, "Luhumu muteaffineyi, hububatı mağuşeyi, ruganı zeytü sadeyi, noksanülvezin nanı azizi, çarşuyu bazarı bilainkita keştü güzar ederek bu misillu mekulat ve meşrubatın revacına meydan vermemek gerek" (34) şeklinde anlaşılmayan bir şeyler söyler. Osmanlıca söylenen bu sözlerle 'dilin anlaşılmağı' üzerinden komik üretilmeye çalışılırken bunun özellikle olumsuzlanan oyun kişilerine söylenmesi onları alaya almaya verilebilecek örneklerdendir. Oyunun çeşitli yerlerinde de anlaşılmaz - yarı anlaşılır replikler kullanan Savleti, üstünlük kuramında betimlemesi yapılan kurban gibidir. Onun sayesinde seyirci 'adeta alay yoluyla kazanılan bir kutlama anı'nı yaşar.

Yine baskıcı yönü sivriltilen Savleti'nin çevresinde olup bitenlerden bihaber oluşunun yanında, kontrolün kendinde olduğunu sanması da onu komik duruma düşüren unsurlardan bir diğeridir. Platon'un, "komik bir karakterin genellikle kendi hakkındaki cehaleti oranında gülünçlüğü" (Sütcü, 2022, s. 58) tanımlaması Savleti için uygundur. Bunlarla birlikte Savleti'nin kadılık gibi bir makamda bulunmasına karşın cahilce tutumu -ki bu tutum oğlu İrfan üzerinden yansıtılır-, onun alaya alınmasındaki etkenlerden bir diğeridir. Yine İrfan'ın hizmetçi Dilaver ile Dilaram'ın kaderlerini bağladığını iddia ettiği sahnede Savleti'nin buna inanması ve kızması, onun küçük düşürülüp yerildiği durumlar arasındadır.

İRFAN: (Eli, ayağı titreyip kekeleyerek) Efendi babacığım vallahi, billahi ben Esmâ'nın yıldızına dokunmadım.

SAVLETİ: Dokunmadın da yavrucağıma ne oldu? Söyle diyorum.

İRFAN: Efendi baba, Dilaver'in yıldızıyla Dilaram'ın yıldızını ayırayım derken yanlışlıkla oluvermiş. Uğraştım, uğraştım, düzeltemedim.

SAVLETİ: Hay Allah cezanı versin. Nücum ile uğraşmak ne haddine! A ahmak cahil (Elini dizine vurarak) Şimdi ne yapacağız, eyvahlar olsun. (Musahipzade Celal, 1936, s. 51)

Musahipzade tarafından çizilen boş / batıl bir inancın karşısında beliren bu korkunun komiği Savleti ile İrfan arasındaki bu diyalog yoluyla verilir. Benzer alaycı tavır Afet ile İrfan'ın karşılaştığı sahnede de söz konusudur.

İRFAN: Kardeşim Esmâ nasıl?

AFET: Nasıl olacak, konağı cinlerle doldurdun da şimdi de ne olduğunu mu soruyorsun? (Başını iki tarafa sallayarak) ah başımıza ne işler açtın ne işler açtın.

İRFAN: Acaba Efendi babamın bulduğu o yanağı benli adam Esmâyı düzeltebilecek mi dersin Afet Kadın ha?

AFET: İnşallah, İnşallah.

İRFAN: Efendi babam bana öyle kızmış, öyle kızmış ki eline geçersen kemiklerimi kıracakmış, korkumdan gözüne görünemiyorum.

AFET: Ah hep kabahat sizde Molla Bey. Hiç yıldızlarla oynanır mı?

İRFAN: Böyle olacağını ne bileyim, yanlış bağlamışım çözeyim derken, dolaştı, açayım derken karıştı.

AFET: Sakın bir daha yıldızlarla oynayayım deme.

İRFAN: A ben budala mıyım Afet kadın, korkma bir daha elimi sürmem (Sol tarafa bakar, telaşla) aman Efendi babam geliyor. (Korkarak bahçenin sağ tarafına kaçar).

AFET: (Kahkaha) Budala. (Musahipzade Celal, 1936, s. 82)

Afet ve İrfan arasındaki bu diyalog düzeninde Afet'in İrfan'ı alaya aldığı, bunun üzerinden de seyirciye üstünlük duygusu verildiği açıktır. Bununla birlikte oyunun çeşitli yerlerinde İrfan'ın gerçeklerden habersiz oluşuna karşın cahilliğini yüceleştirilmesi yine onu komik duruma düşürür.

Toparlanacak olursa, *İstanbul Efendisi* adlı oyunun olumsuz (kötü) olarak tasarılan oyun kişileri genelde dini temsiliyetleri üzerinden alaya alınırken aynı zamanda aşırı cahil, tutucu, acımasız ve sapkın olmaları dikkat çeker. Bu özellikleri doğrultusunda karikatürize edilen ve bunlar üzerinden komik üreten oyun kişileri, salt kendi kişiliklerini değil içinde buldukları sosyal sınıfı - kesimi (misal dindar kesim, Osmanlı vb.) temsil ederler. Böylece gülünç, eksik, kusurlu halleriyle yansıtılıp küçümsenen ve yerilip taşlanan bu kişiler kendileri gibi olan insanları temsil edip yazarın bu türden insanlara yaklaşımının - eleştirisinin de göstergeleri durumundadırlar.

Bir şeytanlaştırma ayini olarak Kafes Arkasında

Musahipzade'nin oyunlarının genelinde içinde bulunduğu toplumun eleştirisi vardır. *Kafes Arkasında* adlı oyunda da Hacı Davut adlı oyun kişisi üzerinden toplumun yozlaştığı eleştirisi yapılır. Hacı Davut dindar (dinci) ve kötü bir insan olma özelliği ile olumsuzlanan, zeka ve kavrayış yetersizliği üzerinden gülünç durumlara düşen bir oyun kişisidir. Musahipzade'nin diğer oyunlarında olduğu gibi dini kesimleri temsil eden kişilerin gülünç / olumsuzlanan tipler olarak çizilmesi bu oyunda da söz konusudur.

Hacı Davut üç karısı olan, yobaz, anlayışsız, aşırı tutucu bir tiptir. Evli olduğu üç eşinden en güvendiği ikisi ise her gece mahalleden bir erkeği evine alan, içki içen kötü kadınlardır. Hacı Davut'un bu eşlerine olan güveni onu alay konusu yapar.

Hacı Davut eşi Hasene ve Hasene'nin yetim kalan yeğeni Naciye'yi eve kilitleyip, perdelerle işaret koyarak evden ayrılır. Hasene'nin komşusu Nadire ise bu kapı kilitlemelerine çözüm olarak kendi evinin duvarından kapı açarak yol bulmuştur. Böylece Hasene ve Nadire rahatlıkla birbirlerine gidip gelebilmektedirler. Diğer taraftan Nadire'nin oğlu Sabri ile Naciye

sevgilidir ve duvardan açılan bu kapı üzerinden görüşmelerini sürdürürler. Hacı Davut'un en çok baskı yaptığı ve çatıştığı eşi olan Hasene'nin bu şekilde bulunduğu yol, diğer taraftan Hacı Davut'un diğer iki eşinin her akşam erkeklerle görüşmesi, Davut'u üstünlük kuramına uygun bir gülünç model yapar. Onun dindar, namuslu, ahlaklı bir adam gibi görünmeye çalışmasına karşın çevresindeki olaylardan bihaber olması onu fazlasıyla küçük düşürmektedir. Hacı Davut'un bu durumu ile yazarın alay ettiği oldukça açıktır. Ona göre toplumu temsil eden kişiler Hacı Davut gibidir.

Kafes Arkasında adlı oyunda Sabri adlı oyun kişisi üzerinden düğümler çözüme kavuşturulur. Sabri zeki, iyiyi kötüyü ayırt edebilen, modern bir oyun kişisi olarak karşımıza çıkar. Çatıştığı oyun kişisi ise Hacı Davut'tur. Sabri'nin oyunun başlangıcında Naciye ile buluşması, Naciye'nin "kaderciliği" karşısında isyanı Sabri'yi ön plana çıkarır. Naciye'nin "Kader, kısmet. Çöp çatan çattıysa" repliğine karşın Sabri'nin, "O çöp çatana ben çatacağım galiba" (8) repliğiyle bir isyanı söz konusudur. Bu isyan onun modern kimliğini açık eden bir edimdir. Bunun ardından gelen sahne Hasene ve Nadire arasında geçer. Bu sahnede Hacı Davut hakkında bilgilendirme yapılır. Hacı Davut, on yedi kadınla evlendiği, bunlardan on dördünün öldüğü bilgileriyle birlikte büyücü ve yobaz benzeri unsurlarla tarif edilir. Diğer taraftan toplumun kadına bakışı da yine Nadire'nin ağzından şöyle anlatılır:

NADİRE: Yo...Hasene Hanım. Erkek erkekliğini, kadın da kadınlığını bilmeli. Erkekler yetmiş altı kadınla fink atsin, essin, yortsun, yirmi kere baskın versin, zerre kadar namusları lekelenmez. Sonra biz zavallı kadınlar kafesin deliğinden serçe parmağımızı gösterdik mi, vay efendim vay. Hemen adımız kötü kadın olur. Defe koyup çalarlar. Rezil, bednam oluruz. (Musahipzade Celal, 1936, s. 10)

Nadire ile Hasene arasında geçen bu sahnenin sonunda Nadire Hasene'ye Davut'tan boşanması halinde Raşit Ağa'yla evlenmesini salıklar. Burada Raşit Ağa'nın zengin olduğuna dair vurgu yapılırken fiziksel özelliklerinin düzgünlüğü karşısına Davut'un dini kıyafetleri üzerinden alay malzemesi yapıldığı görülür. Nadire'nin, "Allah için Raşit Ağa yüzüne bakılacak erkek, kocam var dediğine değer. Senin dibek kavuklu, şakşak pabuçlu, yobaz kocana mı benzer?" (13) repliği üstünlük kuramına örnek gösterilebilecek bir yergi barındırır. Birinci Tablo, Altıncı Meclis Hasene, Naciye, Davut Hoca'nın olduğu sahnedir. Bu sahnede seyirci daha önce hakkında fikir sahibi olduğu Davut'la ilgili başka bilgiler de edinir. Misal, Davut burada Naciye üzerindeki niyetini şöyle açıklar: "(Cübbesini atar) Nisa tayfasına mülayemet göstermek asla caiz değildir. (Oturur, etrafına bakar, kendi kendine) ah seni bir tahtı nikahıma geçirsem, sana ağız açtırır mıyım?" (17). Davut'un kızı yaşındaki biriyle evlenme niyeti onu seyirci karşısında sapık pozisyonuna düşürürken sonraki sahnede aşırı tutucu oluşu kontrast oluşturup onun 'gülünçlüğü nesnesi' oluşunun altını iyice çizer.

DAVUT: Mum ışığı önünde dolaşırsanız, gölgeniz perdeye vurur, sokaktan görürler.

HASENE: Yine mi başladın?

DAVUT: Siz saçı uzun, akli kısa mahluklarsınız, size daima ihtar etmeli.

HASENE: (Naciye'ye haydi yavrumsun, haydi, git odana.

NACİYE: (mahzun gider)

DAVUT: Mum ışığında dolaşma , şimdi söyledim. Kulağına laf girmez ki.

HASENE: Ya sabur, ya sabur.

DAVUT: Ben nikahına sağlam bir adamım.

HASENE: (Oturur) anladık, anladık.

DAVUT: Ben nisa tayfasını tariki delaletten, tariki sevaba sevk ederek naili mesubat olmak isterim.

(Musahipzade Celal, 1936, s. 17)

Hacı Davut her ne kadar yobaz olarak alaya alınan bir oyun kişisi olsa da onun cahil ve etrafından bihaber olması yine üstünlük kuramına model oluşturan bir özellik içerir. Hacı Davut'un tutuculuğunu hiçe sayarak onun arkasından işler çeviren ama bir şekilde kendilerinin namuslu olduklarına da Hacı Davut'u inandıran eşleri, Davut'la alay ederler. Hasene ile karşılıklı diyaloglarında bu duruma vurgu yapılır.

HASENE: Allah mübarek etsin, kimbilir ne şikar matahlarıdır.

DAVUT: Sus günaha girme. Onlar ev içinde bile başörtüsüz gezmezler. Çünkü erkeğin olduğu gibi cinlerin de erkeği vardır.

HASENE: (Gülerek) O cennetlik karıların demek cinlerden de kaçıyor.

DAVUT: Ne zannetin ya (Musahipzade Celal, 1936, s. 18).

Hasene her ne kadar Davut tarafından sindirilmiş ve kontrol altına alınmış bir oyun kişisi gibi gösterilse de Davut'un bilgisizliği onun kullanılmasına yol açıp alay edilmesini gerekli kılar. Bu alay / gülünçlük bir bakıma Hasene'nin Hacı Davut'tan intikam

alma şeklindedir de. Onun düşmüş halini bekler; doğru yer ve zamanda onun yetersizliklerini ve beceriksizliklerini kullanır. Bu, onda birden bire duyulan bir gururdur; *"adeta alay yoluyla kazanılan bir kutlama anı"*.

Kafes Arkasında adlı oyunun zeki ve modern kişisi olan Sabri, Hacı Davut'un Naciye ile evlenme isteğini duyunca Hacı Davut hakkında bildiği fakat söylemediği gerçekleri dile getirir. Ayrıca Sabri'nin *"Üst tarafını bana bırakın, bize Uzunçarşılı derler. İmameci Sabri ile Hacı Davut bakalım aşık atabilecek mi? (Güler)"* (25) repliğinde rakibini hafife aldığı da görülür. Onun bu tavrını Hobbes'un *"kişi mücadeleden kazandığını gördüğünde güler ve bundan zevk alır"* ifadesiyle örtüştürmek mümkündür.

Oyunun ilerleyen bölümlerinde Hacı Davut'un diğer eşlerinin ahlaklarının bozuk olduğuna dair vurguların yapıldığı sahneleri görürüz. Birinci Tablo, Onuncu Meclis'de Sabri tarafından, Hacı Davut'un diğer eşleri hakkında bilgi verilir: *"Onlar kapılarına başka anahtar uydurmuşlar. Davut Hoca kilitliyor, onlar uydurdıkları anahtarlarla açıyor, zevklerine bakıyorlar. Kumrulumescit'teki Nigar Hanım, Çarşamba'daki Raziye Hanım, hele Kumrulumescit'teki Nigar'ın saçının teli kadar oynaşı var."* (26).

Sabri'nin Hacı Davut ile alay ettiği bir başka sahne ise Sabri ve arkadaşı Süleyman'ın beyaz bir örtü altına saklanarak mezarlık yolunda Hacı Davut'u korkuttukları sahnedir. Davut'un cinci özelliğine karşılık bu türden şeylerin gerçek olmayıp insan tarafından uydurulan bir şey olduğuna göndermelerin yapıldığı bu sahnede Davut korkarak kaçır. Bu kaçır bir yönüyle, safсата olarak nitelenmeye çalışılan inançların da yenilgisidir.

İkinci Tablo'nun başlangıcıyla birlikte Davut'un oyunun başlangıcında Hasene'ye övdüğü Raziye'nin dostunu (evlilik dışı ilişki) eve aldığı görülür. Raziye ile Rıza arasında gerçekleşen diyalogda konu yine Hacı Davut'tur. Rıza şöyle der: *"(Cebinden kebab fındık, kestane, leblebi çıkarır.) ooh, ooh (tepsiye kor) zahmet etme elmasım, bunlar yeter. (Gülerek) Hacı Davut Hocanın evinde sarhoş mezesi bulunur mu? (Kahkaha)"* (30). Hacı Davut'un alaya alındığı bu sahnede komik, arkadan çevrilen işler doğrultusunda gerçekleşir. Burada üstünlük kuramına örnek verilebilecek bir durum da, katı ve tutucu olan Hacı Davut'u atlatan Raziye ve onun dostu Rıza'nın bu durumdan aldığı zevktir.

Raziye sadece Rıza'yı değil aynı zamanda karakollukçuluk yapan Bekir'i de kendine dost edinmiştir evlilik dışı ilişki). Raziye'nin ahlaksızlığına eklenen başka bir durum da Raziye ile Bekir'in buluştukları sahnede Raziye'nin, *"Hay o şeytandan Allah razı olsun, aklına getirmiş de gelmişsin"* (34) repliğinde din üzerine alaycı bir tavır sergilemesidir. Buna karşın Raziye dini kendi çıkarları için kullanmakta geri durmaz. Bu durum üzerinden de komiğin üretildiği oyunda Davut Raziye'ye övgüler dizer.

Mahallede çıkan yangına giden Hacı Davut, Raziye'nin evinin önüne gelir. İkinci Tablo, Sekizinci Meclis'de gerçekleşen bu olay şöyle verilir:

DAVUT: (Dışarıdan) Raziye, Raziye

RAZİYE: (Pencerenin önünde tesbih çeker, sallanır, yüksek sesle) ya dafi, ya dafi (yangına üfler).

DAVUT:(Gelir, kapının önünde durur. Raziye'ye bakar).

RAZİYE:(Tesbih çeker, sallanır) Ya dafi, ya dafi, ya dafi (yangına üfler).

DAVUT: Gördün mü zahide, abide, salıha hatunu.

RAZİYE: (Tesbih çeker, yangına üfler, ellerini açar, dua eder. Ellerini yüzüne sürer.) hemen Rabbim defetsin, ne yapayım beş yüz "ya dafi" çektim.

DAVUT: Aferin Raziye, aferin, senin gibi mübarek hatunların duası müstecap olur. (Musahipzade Celal, 1936, s. 38)

Yine oyunda Hacı Davut'un anlaşılabilir bir Türkçe ile konuşmasına karşın abartılı durumlarda Osmanlıca konuşması ve bu cümlelerin anlamsız ifadeler olması Musahipzade'nin oyunlarının genelinde yaptığı dil yoluyla alaya alınma olarak değerlendirilebilir. Özellikle Musahipzade'nin olumsuzlanan oyun kişilerini aşağılamak ve onlarla alay etmek için bu yöntemle başvurduğu onun en belirgin yazım anlayışlarından biridir. Burada Davut, *"(Yılışarak) Bilirsin a. Ben ehli tertip adamım. Eyyamı mübarekede mesacitte taifei nisaya vazı nasihat eder, eyyamı sairede mehakimde evkatgüzar olurum. Adabı zevciyete riayeten daima tahtı nikahımda dört kadın bulundururum. Tanrıya yüz bin şükür bunun hilafında hareket emem"* (19) repliğinin büyük bir bölümü anlamsız ifadeler barındırırken, diğer repliklerin buradaki anlaşılmağı açıklayıcı özellikte olmalarıyla sorun ortadan kalkır.

Oyunda üstünlük kuramının işletildiği diğer bir oyun kişisi ise Mişon'dur. *"Eskici Yahudi"* olarak oyunun künye kısmında tanıtılan Mişon yangından talan edilmiş malları değerinden daha aşağı fiyatlara alır. Raziye'nin -dostu Rıza'yı içinde sakladığı-sandığının alıcısı da olur. Alırken sıkı bir pazarlık içerisine girer. Belirli bir fiyat üzerinde anlaşan Mişon'un kâr gütme çabasının yanında korkaklığı, parayı verirken takındığı tavır onu alay konusu yapar.

BİRİNCİ: (Arkadaşına) Sıkı tut (Mişon'un koynunu arar) vay canına para kesesini bulamıyorum.

MİŞON: (Didirir) Boğulacağım.

İKİNCİ: (Mişon'un ağzını kapadığı halde) Uçkuruna bak, uçkuruna bak (Mişon'u bırakmaz)

MİŞON: (Boğuk sesle) Canım çıkacak, aman, aman.

BİRİNCİ: (Mişon'un uçkurundan para dolu bir kese çıkarır, arkadaşına sevinerek gösterir) Bas, kaçalım (Soldan kaçar, gider).

İKİNCİ: (Mişon'u yere yuvarlar, süratle soldan kaçar gider.)

MİŞON: (Yattığı yerden) Ah paralarım, ah paralarım (kalkar etrafını arar) ah gittiler. Uğursuz oğlu uğursuzlar, ah paralarım, ah paralarım (sandığın üzerine oturur, ağlar, entarisinin eteği ile gözlerini siler) ah paralarım gitti, gitti (ağlar) ah ah (Yahudice hesap eder, parmaklar ile sayar) eyvahlar olsun kesede on iki kuruş, ah aman, yedi akçe oof off dokuz pul, ah ah beş çirnik vardı. Ah bu uğursuzlar nereye gitti? Ah ah (kalkar, sağ ve sol sokaklara bakar) aldılar, gittiler ah ah (sandığın yanına gelir, kulpunu tutar) çok ağır, ben şimdi bunu nasıl götüreyim, ah paraları öder mi? Ne belalı alışveriş, ah ah (sandığı tekrar yoklar) Balat'a kadar götürebilsem çok mal var, ah paralarım (ağlar, yere düşen kavezasını kel kafasına giyer, yerdeki torbadan bir ip çıkarır) (Musahipzade Celal, 1936, s. 55)

Mişon'un paralarının çalınması üzerinden komiğin yansıtıldığı bu sahnede Mişon'un alaya alınma durumu, aynı zamanda Yahudi tipinin paraya düşkünlüğüne verilebilecek örnekler arasındadır. Parasının çalınmasına rağmen sandığın içinden çıkacak malları düşünmesi ise onu komik duruma düşüren önemli unsurlardan biridir.

Nihayetinde *Kafes Arkasında* adlı oyundan yola çıkılarak denilebilir ki, Musahipzade Celal dönemin toplumsal olanını eleştirirken alaya aldığı kişi, durum ve olayları özelden genele yayarak üstenci bir tavır sergiler. Bu durum özellikle Hacı Davut ve onun temsil ettiği sosyal tabaka için çok daha geçerlidir. Yazar onları zevkin / gülmenin nesnesine dönüştürerek kendini ve kendi gibi olanları adeta üst bir konuma konuşturmuştur. Bir yanda üstün olduğu hissiyle / yargısıyla karşı tarafı şeytanlaştıran diğer yanda kusurları, hata ve yanlışları büyütülerek karikatürize edilip ötekileştirilen kişi / sınıf. Bu durum üstünlük kuramının işaret ettiği 'sınıfsal ayırım'a verilebilecek doğru örneklerden biridir.

Sonuç

Romain Gary'nin, "*gülme bazen nefretin öldürme biçimidir*" sözü ile Baudelaire'e atfedilen, "*insan gülerek ısırır*" deyişi üstünlük kuramıyla ifade edilen gülme türünü izahta kullanılabilir. Gerçekte de gülme, üstünlük kuramıyla tanımlanan özelliklerine binaen karşıdakini yerme, altetme; onun düşkünlüğünden, zayıf ve zaaf yönlerinden, yanlış ve hatalarından, yetersizlikleri ve beceriksizliklerinden yararlanarak ona karşı bizde oluşan üstünlük duygusuyla ortaya çıkan insani bir edimdir. Kuşkusuz bu, yaşam gerçeğinde olduğu gibi kurmaca dünyasında da sıklıkla tasarımılanan bir gülme türüdür. Bu noktada çalışmanın da odak noktalarından olan Musahipzade'nin oyunlarının doyurucu bir malzeme barındırdığı söylenebilir. Yazarın oyunları oyun kişilerinin birbirlerine üstünlük kurmalarıyla üretilen komiklerle örülüdür. Bununla birlikte söz konusu oyunlar üstünlük kurulan / yerilen / küçük düşürülen oyun kişilerine ve temsil ettikleri sınıfa / tabakaya karşı alımlayıcının da (seyirci, okuyucu) üstenci bir tavırla gülmesini sağlayan bir yapıya sahiptir.

Musahipzade'nin oyunlarının genel özelliklerine bakıldığında temelde iki karşıtlık üzerine inşa edildikleri görülür. Bu karşıtlıkların bir yanında olumlanan; aydın, modern, ilerici, toplum normlarının dışında - üstünde olarak tanımlanan kişiler diğer yanda olumsuzlanan; dinci, yobaz, sapık, yalancı, paraya ve mevkiye düşkün, yozlaşmış kişiler bulunurlar. Bir tarafın diğer tarafı yerdığı, küçümsediği ve hatta şeytanlaştırdığı bu oyunlarda alımlayıcıdan da aşağılanan ve şeytanlaştırılan bu kişilere karşı gülmesini, yani onları taşlaması istenir. Bunu bir yönüyle şeytan taşlama metaforuyla özdeşleştirmek mümkündür. Oyunlar bu doğrultuda biçimlendirilmişlerdir. Bu durum kuşkusuz, çalışmada ele alınan *İstanbul Efendisi* ve *Kafes Arkasında* adlı oyunlarda da belirgin olarak yer alır.

İstanbul Efendisi'nin başat oyun kişisi Savleti 'kadi'dır. Aynı zamanda cinci, sahtekar, zalim ve kadın düşmanıdır da. İslam dininin kural ve ilkeleri doğrultusunda karar veren Osmanlı'daki kadılık makamının cinci, cahil, sahtekar, zorba ve kadın düşmanı olan bir oyun kişisi tarafından temsil edilmesi ve üstünlük kuramına model olan komiğin bu aşağılanan / şeytanlaştırılan kişi üzerinden üretilmesi iyi niyetli eleştirel yaklaşımdan ziyade, bir anlamda kadılık makamının ve Osmanlı hukuk sisteminin değersizleştirilmesi çabası olarak değerlendirilebilir. Savleti'nin aile yapısına bakıldığında ise oğlu İrfan'ın aptal, şehvet düşkünü, yobaz ve cinci olduğu görülür. Oyundaki bu ikili 'üzerlerine gülünen' kişiler olarak kurgulanmıştır. Oyunda Savleti'nin karşısını konulan oyun kişisi ise Çengi Afet'tir. Çengi Afet her ne kadar toplum tarafından kabul görmeyen

bir meslekle meşgul olsa da olumlanan bir oyun kişisi olup üstünlük kuramı doğrultusunda ‘birilerinin üzerlerine güldürten’ bir pozisyona sahiptir.

Musahipzade’nin bir diğer oyunu *Kafes Arkasında* ise merkezde Hacı Davut adlı oyun kişisi vardır. Hacı Davut’un özellikle hacı olarak seçilmesinin yanı sıra yobazlığa varan aşırı derecede tutuculuğu, üç kadınla evli olması, şehvet düşkünü ve korkak oluşu, cahil, aklını kullanamayan ve yakın çevresinden bihaber olması dikkat çekicidir. Bir yönüyle dini bir figür olarak çizilen bu oyun kişisi bütün özellikleriyle olumsuzlanır ve oyunun neredeyse bütün komiği bu kişi üzerinden üretilir. "*Gülme bazen nefretin öldürme biçimidir*" sözünden hareketle oyunda Hacı Davut’un bir nefret objesi olarak çizildiği ve üstünlük kuramı gereğince üzerlerine gülünmeyi (ısırılmayı) hak eden kesimleri temsil eden uygun bir prototip olarak kurgulandığı söylenebilir.

Kuşkusuz *İstanbul Efendisi* ve *Kafes Arkasında* adlı oyunlar üzerine gerçekleştirilen bu türden çıkarımların yazarın bütün oyunlarını temsilen yapılan tespitler olduklarını söylemek yerinde olacaktır. Bu itibarla denebilir ki, Musahipzade Celal hemen tüm oyunlarını üstünlük kuramına uygun bir izlikle, "*alay yoluyla kazanılan bir kutlama anı*"na dönüştürmeyi başarmış komedi yazarlarından biridir.

Yazar Katkıları: Fikir-B.A., E.E.; Tasarım-B.A., E.E.; Denetleme-B.A., E.E.; Kaynaklar-E.E., B.A.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi- E.E., B.A.; Analiz ve/veya Yorum-B.A., E.E.; Literatür Taraması-E.E., B.A.; Yazıyı Yazan-E.E., B.A.; Eleştirel İnceleme-B.A.,E.E.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Author Contributions: Concept - B.A., E.E; Design- B.A., E.E; Supervision- B.A., E.E; Resources- E.E., B.A.; Data Collection and/or Processing- E.E., B.A.; Analysis and/or Interpretation- B.A., E.E; Literature Search- E.E., B.A.; Writing Manuscript- E.E., B.A.; Critical Review- B.A., E.E.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Akın, A. B. & Yıldırım. G. (2021). Komedide Kusurlu Fizyolojiye Gülmek: Konik Annalar (Komik Aynalar). *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*. 27 (14), 316-330.
- Aristoteles. (2004). *Retorik*. Çev. Mehmet H. Doğan. Yapı Kredi Yayınları.
- Aydın, S. & Güner, D. (2011). Mustafa Şekip Tunç ve Gülme Üzerine. *Gülmenin arkeolojisi ve Medya Mizah Olgusu - Ulusal İletişim Kongresi Bildiriler Kitabı*. Atatürk Üniversitesi İletişim Fak.
- Bayraktar, Z. (2011). Gülme Teorileri ve Gülme Teorilerine Göre Fıkraların Tahlili. *Gülmenin arkeolojisi ve Medya Mizah Olgusu - Ulusal İletişim Kongresi Bildiriler Kitabı*. Atatürk Üniversitesi İletişim Fak.
- Bergson, H. (2014). *Gülme*. Çev.:Devrim Çetinkasap. İşbankası Yayınları.
- Çoştı, F.C. (2020) Gülme Üzerine Bir Deneme: Bergson ve Freud. *Felsefe Dünyası Dergisi*. Sayı:71.
- Erkek, F. (2017). Kahkaha Toplumdan Yana: Henri Bergson’un Gülme Yorumu. *Dört Öge Dergisi*. Sayı 11, 1-16
- Hobbes, T. (1992). *Leviathan*. çev. Semih Lim. Yapı Kredi Yayınları.
- Morreal, J. (1997), *Gülmeyi Ciddiye Almak*. Çev. Kubilay Aysevener- Şenay Soyer İris Mizah Kültürü.
- Musahipzade, C. (1936). *İstanbul Efendisi*. Kanaat Kitabevi.
- Musahipzade, C. (1936). *Kafes Arkasında*. Kanaat Kitabevi.
- Nesin. A (1973). *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı*, Akbaba Yayınları.
- Sütcü, Ö. Y. (2022). *Gülmenin Ciddiyeti: Üstünlük Teorisi*. Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar. 15(2), 49-65.
- Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Dost Kitabevi. Ankara.
- Usta, Ç. (2005). *Mizah Dilinin Gizemi*. Akçağ Yayınları.