

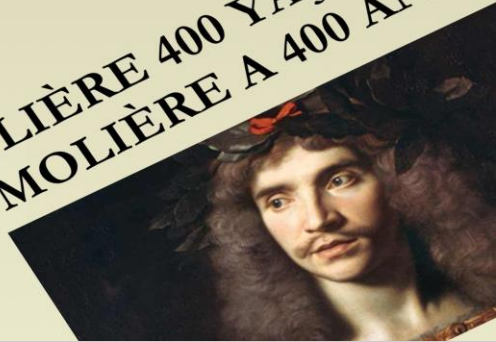
ISSN 2636-798X

molesto

edebiyat araştırmaları dergisi

CİLT 5
SAYI 2
TEMMUZ 2022

MOLIÈRE 400 YAŞINDA/
MOLIÈRE A 400 ANS





MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi
MOLESTO: Rivista di studi letterari
MOLESTO: Journal of Literary Studies

E-ISSN 2636-798X

molesto

Editörler / Editors / Editori

DOÇ. DR. BÜLENT AYYILDIZ
ARŞ. GÖR. BARIŞ YÜCESAN
ÖĞR.GÖR. DR. CUMHUR KUZU
ÖĞR. GÖR. OĞUZ KORAN

Yayın Kurulu / Editorial Board / Comitato di redazione

DOÇ. DR. ÜYESİ BÜLENT AYYILDIZ
DR. ÖĞR. ÜYESİ EBRU BALAMİR
DR. ÖĞR. ÜYESİ İLHAN KARASUBAŞI
ARŞ. GÖR. DR. ECE YASSITEPE AYYILDIZ
ARŞ. GÖR. BARIŞ YÜCESAN
DR. ÖĞR. ÜYESİ DENİZ DİLŞAD KARAİL
DR. ÖĞR. ÜYESİ SAMET KALECİK
ARŞ. GÖR. AYŞE KAYĞUN TEKTAŞ
ÖĞR. GÖR. DR. CUMHUR KUZU
ARŞ. GÖR. ÇAĞLAR DANACI

CİLT 5 / SAYI 2 / TEMMUZ 2022

Volume 5 / Numero 2 / JULY 2022

Volume 5 / No 2 / LUGLIO 2022

ANKARA

Yazışma ve İnternet Adresi / Mailing Address and Web-site

E-mail: molestoedebiyat@gmail.com

Web-sitesi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/molesto>

MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi uluslararası hakemli bir dergidir.

Dergide yer alan yazıların her türlü sorumluluğu yazarlara aittir.

MOLESTO: Rivista di studi letterari è una pubblicazione scientifica internazionale dedicata allo studio della letteratura.

MOLESTO: Journal of Literary Studies is an international review journal that covers the entire field of literature.

MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi'nde yayımlanan yazılar ESJI, BASE, ROAD, ASOS INDEX tarafından taranmaktadır.

MOLESTO: Journal of Literary Studies is indexed in ESJI, BASE, ROAD, ASOS INDEX.



MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi
MOLESTO: Rivista di studi letterari
MOLESTO: Journal of Literary Studies

ULUSLARARASI DANIşMA KURULU
COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

UFUK ÖZDAĞ-HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
ŞEBNEM ATAKAN-ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SABRINA MACHETTI-UNIVERSITA' PER STRANIERI DI SIENA
ROSITA D'AMORA-UNIVERSITA' DEL SALENTO
ROSA GALLI PELLEGRINI-UNIVERSITA' DI GENOVA
RANIERO SPEELMAN-UTRECHT UNIVERSITY
STEFANO ADAMI-UNIVERSITY OF CHICAGO
ÖZEN NERGİS DOLCEROCCA-KOÇ ÜNİVERSİTESİ
NECATİ KUTLU-ANKARA ÜNİVERSİTESİ
MELEK ÖZYETGİN-YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
MATTHIAS KAPPLER-CA' FOSCARI DI VENEZIA
LEA NOCERA-NAPOLI L'ORIENTALE
GONCA GÖKALP ALPASLAN-HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GIAMPERO BELLINGERI-CA' FOSCARI DI VENEZIA
GANDOLFO CASCIO-UTRECHT UNIVERSITY
FRANCO SUTTNER-UNIVERSITA' DEGLI STUDI ROMA TRE
ESİN GÖREN-İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
EBRU BALAMİR-ANKARA ÜNİVERSİTESİ
DÜRRİN ALPAKIN MARTÍNEZ CARO-ODTÜ
DİLEK PEÇENEK-ANKARA ÜNİVERSİTESİ
CEM KILIÇARSLAN-HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
BEATRICE STASI-UNIVERSITA' DEL SALENTO
BARBARA DELL'ABATE ÇELEBİ-BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
AYFER ALTAY-ATILIM ÜNİVERSİTESİ
ANNA LIA PROETTI ERGÜN-YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
PAOLO RIGO-ROMA TRE
ELİF KAHYAOĞLU-ANKARA ÜNİVERSİTESİ

MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi'ne gönderilen tüm çalışmaların hakem değerlendirme sürecinde, çalışmaların yazar ve hakem kimliklerinin saklandığı çift kör hakem değerlendirme yöntemi kullanılmaktadır.

I saggi pubblicati in **MOLESTO** sono stati valutati, in forma anonima, dal Comitato direttivo e/o dal Comitato scientifico e dai referees anche internazionali, tutti coperti da anonimato. Per informazioni sul sistema peer review utilizzato della rivista si rinvia alla pagina iniziale.

MOLESTO employs the double-blind peer review process. For further information please visit the journal homepage.

Dergimiz ULAKBİM Dergi Sistemleri (UDS) DergiPark tarafından sağlanan <https://dergipark.org.tr/tr/pub/molesto> adresi üzerinden yayımlanmaktadır.

La versione elettronica ad accesso gratuito è disponibile all'indirizzo <https://dergipark.org.tr/tr/pub/molesto>



MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi
MOLESTO: Rivista di studi letterari
MOLESTO: Journal of Literary Studies

YAYIN İLKELERİ, YAZIM KURALLARI VE MLA KAYNAK GÖSTERME VE METİN İÇİ GÖNDERME BİÇİMLERİ

-Derginin Amacı

Uluslararası nitelikte ve hakemli olması planlanan dergimizin kuruluş amacı çeşitli kuramlar ve yaklaşımlarla İtalyan, Fransız, İspanyol edebiyatları alanında ve Türk edebiyatında yeni çalışmalara olanak sağlayan nitelikli bir akademik yayın çıkarmaktır.

-Odak ve Kapsam

Dergimizin içeriği disiplinler arası ve karşılaştırmalı bir yaklaşımla yazılmış özgün akademik makalelerden oluşması planlanmakta olup, Türkçe, İtalyanca, Fransızca ve İspanyolca dillerinde farklı çalışmalara yer vermesi planlanmaktadır. Dergimiz yılda iki sayı olarak yayımlanacaktır. Yayımlanmak üzere dergimize gönderilen tüm yazılar yayın kurulu tarafından belirlenen, alanında yetkin hakemlerce değerlendirilecektir.

-Yayın Sıklığı

MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĞİSİ Ocak ve Temmuz aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanmaktadır.

-Yayın Dili

Türkçe, İtalyanca, Fransızca ve İspanyolca.

-Gizlilik Beyanı

MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĞİSİ gönderilecek tüm veriler (isim, elektronik posta adresleri gibi kişisel bilgiler vb.) yalnızca Dergi'nin bilimsel çalışmaları için kullanılır. Bu veriler, başka bir amaç için kullanılmaz, üçüncü kişilerle paylaşılmaz.

-Telif Hakkı

Makalelerdeki düşünce ve öneriler ile kaynakların doğruluğundan ve kullanımından yazarlar sorumludur. Dergi'de yayınlanan makalelere telif hakkı ödenmez. Yazarlar, makalelerinin telif hakkından feragat etmeyi kabul ederek, basıma kabul edilen makalelerin telif hakkını **MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĞİSİ**'ne devretmiş sayılırlar. Yayın Kurulu, makalelerin yayımlanması konusunda yetkilidir.

YAZIM KURALLARI

MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĞİSİ'ne yayınlanmak üzere gönderilen çalışmaların aşağıdaki koşulları yerine getirmesi gerekmektedir:

Dergi'de yer alacak çalışmalar, başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergiye gönderilmemiş olmalıdır.

-Dergi Yazım Kuralları'na uymayan çalışmalar değerlendirmeye alınmaz.

-Dergiye gönderilecek çalışmalar,

-A4 dikey boyutunda, tek aralık, kenar boşlukları her bir kenardan 2,5 cm olacak şekilde hazırlanmalıdır.



MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi
MOLESTO: Rivista di studi letterari
MOLESTO: Journal of Literary Studies

-Öz, Abstract, Anahtar Sözcükler, Keywords ve Kaynakça sayfası hariç, çalışmanın metin kısmı, 2750 sözcükten az olmamak ve 12000 sözcüğü aşmamak kaydıyla, Garamond, 12 punto yazı karakteriyle bir buçuk aralıkla yazılmalı ve Microsoft Word dosyası olarak oluşturulmalıdır.

Çalışmalar, aşağıda belirtilen bölümlerden (sırasıyla) ve bu bölümlere yönelik düzenleme ilkelerine uyularak yapılandırılmalıdır:

-Türkçe Başlık: Çalışmanın Türkçe başlığı, 12 Punto **Koyu BÜYÜK HARFLERLE** sayfanın soluna yaslı olarak yazılmalıdır.

-Yabancı Dilde Başlık (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca): Yabancı Dilde Başlık (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca) başlık, Türkçe başlıktan sonra, 12 Punto **Koyu BÜYÜK HARFLERLE** sayfanın soluna yaslı olarak yazılmalıdır.

-Yazar / Yazarlar: Başlıklardan sonra, yazarın sadece adı (ilk harfi BÜYÜK) ve soyadı (BÜYÜK HARFLERLE) 12 Punto **Koyu** olarak yazılmalı ve sola yaslanmalıdır. Ardından yazar ile ilgili bilgiler (unvan, kurum ve yazarın e-posta adresi) dipnotta verilmelidir.

-Öz: Türkçe “Öz”, 10 Punto olarak, 1 satır aralığıyla yazılmalı ve 250 sözcüğü geçmemelidir.

-Anahtar sözcükler: Çalışmaların konularını yansıtan en az dört, en fazla altı Türkçe anahtar sözcük eklenmeli ve tüm sözcükler *italik* olarak verilmelidir.

-Yabancı Dilde Özet (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca): “Öz” kısmında yazılı olan metin Yabancı Dilde (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca) verilmelidir.

-Yabancı Dilde Anahtar Sözcükler (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca): Çalışmaların konularını yansıtan en az dört en fazla altı Yabancı Dilde anahtar sözcükler, Türkçe verilen anahtar sözcüklerle aynı sırada ve tüm sözcükler *italik* olarak verilmelidir.

MLA KAYNAK GÖSTERME VE METİN İÇİ GÖNDERME BİÇİMLERİ

Kaynak gösterme, kaynakça oluşturma ve göndermelerde, *MLA Handbook for Writers of Research Papers (7th edition)* kullanılmalıdır.

-Ana metinde alt başlıklar, sözcüklerin baş harfleri büyük olmak üzere küçük harflerle 11 punto ve koyu yazılmalıdır.

-Çalışmada, yapılan alıntılar ve yararlanılan kaynakların belirtilmesi gerekmektedir. Metin içinde yapılacak doğrudan kısa alıntılar, tırnak içinde (“...”) *italik* verilmelidir. Uzun alıntılar (40 sözcükten fazla) ise tırnak kullanılmaksızın, paragraf başı yapıldıktan sonra soldan 1 cm., sağdan 1 cm. bırakılarak, düz ve 11 punto yazılmalı, ardından nokta konulmalıdır.

-Fotoğraf, şema vb. görsel malzeme kullanılması durumunda kaynak gösterilmesi gerekmektedir. İzin ya da telif konularındaki hukuki sorumluluk çalışmanın yazarlarına aittir.

KÖR HAKEMLİK VE DEĞERLENDİRME SÜRECİ

-Kör Hakemlik

MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ'ne gönderilen tüm çalışmaların hakem değerlendirme sürecinde, çalışmaların yazar ve hakem kimliklerinin saklandığı çift kör hakem değerlendirme yöntemi kullanılmaktadır.



MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi
MOLESTO: Rivista di studi letterari
MOLESTO: Journal of Literary Studies

-Ön Değerlendirme Süreci

MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERęİSİ'ne gönderilen çalışmalar, öncelikle Editör ve Yayın Kurulu tarafından değerlendirilir.

Derginin amaç ve kapsamına, Türkçe ve Yabancı Dilde (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca): ve anlatım kurallarına uymayan, özgünlük değeri taşımayan ve yayın politikalarına uymayan çalışmalar reddedilir. Reddedilen çalışmaların yazarları, çalışmanın Dergi'ye gönderim tarihinden itibaren en geç on beş gün içerisinde Editör tarafından bilgilendirilir. Uygun bulunan çalışmalar, hakem sürecine alınır.

-Hakem Süreci

Çalışmalar, içerikleri doğrultusunda ilgili hakemlere gönderilir. Çalışmayı inceleyen Yayın Kurulu üyesi, **MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERęİSİ**'nin hakem havuzundan uzmanlık alanlarına göre en az iki hakem önerisinde bulunur veya çalışmanın alanına uygun yeni hakem/hakemler önerebilir.

-Hakem Değerlendirme Süreci

Hakem değerlendirme süreci için hakemlere verilen süre yirmi gündür. Hakemlerden gelen düzeltme önerilerinin, yazarlar tarafından öneriler doğrultusunda en geç bir hafta içerisinde tamamlanması gereklidir. Hakemler, değerlendirmesini yaptıkları bir çalışma için en fazla iki düzeltme önerebilirler. Hakemler, çalışmanın düzeltilmiş halini (en fazla iki düzeltme önerisi sonrası) inceleyerek, “yayınlanabilir” veya “yayınlanamaz” kararı vermek durumundadırlar.

-Değerlendirme Sonucu

Hakemlerden gelen görüşler, çalışmadan sorumlu Yayın Kurulu üyesi tarafından en geç iki hafta içerisinde incelenir. Yayın Kurulu üyesi, çalışmanın hakem değerlendirme sonuçlarına göre çalışma hakkındaki görüşünü Editöre iletir.

-Çalışma Gönderme Rehberi

MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERęİSİ'ne çalışma gönderecek yazarlar <http://dergipark.gov.tr/> adresinde yer alan Dergi Yönetim Sistemi'ne üye olarak çalışmalarını gönderebilirler.

-Düzeltilme Yönergesi ve Yükleme Rehberi

MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERęİSİ'nde değerlendirme sürecindeki çalışmalar için, Editör, Yayın Kurulu üyeleri ve/veya hakemler, en fazla iki düzeltme veya iyileştirme önerebilirler. Yazarlar, önerilen düzeltme veya iyileştirmeleri eksiksiz, açıklayıcı ve zamanında tamamlamakla yükümlüdürler.

-Çalışmayı Geri Çekme

MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERęİSİ yayın politikaları gereği, değerlendirme aşamasındaki çalışmalarını geri çekmek isteyen yazarlar, geri çekme isteklerini e-posta aracılığıyla Editör'e iletme durumundadırlar. Editörler, geri çekme bildirimini inceleyerek, en geç on gün içerisinde yazarlara dönüş sağlar.



MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi
MOLESTO: Rivista di studi letterari
MOLESTO: Journal of Literary Studies

molesto

CİLT 5 / SAYI 2 / TEMMUZ 2022
Volume 5 / Numero 2 / JULY 2022
Volume 5 / No 2 / LUGLIO 2022
ANKARA

İÇİNDEKİLER/INDICE/CONTENTS

MOLİÈRE 400 YAŞINDA/ MOLİÈRE A 400 ANS

Dosya Editörleri:
Ece Yassıtepe Ayyıldız
Ferhat Taştemel

1. MOLİÈRE'İN TİYATROSUNDA "BARBON" s.376-391
2. DİREKTÖR ALİ BEY'İN *AYYAR HAMZA* ADLI OYUNUNDA MOLİÈRE ETKİSİ: KİPROKO KAVRAMI s.392-406
3. BİR EFSANE, İKİ OYUN: MOLİÈRE'DEN MONTHERLANT'A DEĞİŞEN DON JUAN EFSANESİ s.407-419
4. MOLİÈRE'İN OYUNLARINDA AŞK TEMASI s.420-430

MAKALELER/ARTICOLI/ARTICLES

5. UNA MUJER ANTE EL AMOR PROHIBIDO: "FEDRA" DE UNAMUNO s.431-440
6. ANTONIO TABUCCHI'NİN "TRISTANO ÖLÜRKEN" İSİMLİ ESERİNDE ÖZ YAŞAM ÖYKÜSEL KURGUSALLIĞIN ANLATISAL İZDÜŞÜMLERİ s.441-454



Makale Bilgisi

Gönderildiği tarih:

07.06.2022

Kabul edildiği tarih:

21.06.2022

Yayımlandığı tarih:

29.07.2022

Article Info

Date submitted:

07.06.2022

Date accepted:

21.06.2022

Date published:

29.07.2022

Öz

2022 yılında doğumunun 400. yılını kutladığımız Molière'in komedyalarında karşımıza çıkan "barbon" kalıp kişisi Antik Roma'da doğmuş, Attelan farslarında önemli bir yer edinmiş ve Commedia dell'arte/İtalyan Komedyasının başat kalıp kişilerinden biri olmuştur. Antik Roma komedyasındaki "senex", Attelan farsında "pappus", Commedia dell'arte'de "pantalone" adını almış, Molière'in oyunlarında "barbon" olarak tanınmıştır. Barbonlar Molière'in çeşitli fars ve komedyalarında yer almaktadır. Bunlar: *L'Etourdi ou les comntretemps/Şaşkın ya da Aksilikler*, *l'Ecole des maris/Kocalar Okulu*, *l'Ecole des femmes/Kadınlar Okulu*, *le Mariage forcé/Zorla Evlilik*, *George Dandin*, *l'Avare/Cimri* ve *Le Malade imaginaire/Hastalık Hastası* oyunlarıdır. Bir kalıp kişi olarak barbonun karakter özellikleri tüm oyunlarda aşağı yukarı aynıdır: abartılı özgüven, budalalık, cinsellik merakı, kıskançlık ve aldatılma korkusu, despotluk ve cimrilik. Barbon kadınların kendisini nasıl gördüğünü anlamaz, onların gözünde çekici ve beğenilen bir erkek olduğunu düşünür. Oysa kadınların tek amacı barbonun parasını ele geçirmektir. Molière barbon kalıp kişisini kullanarak babaların ve vasilerin çocuklarının evlenmesi konusundaki tutumlarını da eleştirmiş, genç kızların eğitimiyle ilgili düşüncelerini ifade etmiştir. Molière barbonun gülünç kişiliğinden yararlanarak eleştirilerini olabildiğince kolay bir biçimde dile getirmiştir.

Anahtar sözcükler: Molière, barbon, kalıp kişi, Antik Roma Tiyatrosu, Attelan farsı, Commedia dell'arte

Abstract

The "barbon" figure that appears in the comedies of Molière, whose birth we celebrate in 2022, was born in Ancient Rome, had an important place in Attelan fars, and became one of the leading figures of the Commedia dell'arte/Italian Comedy. It is known as "senex" in ancient Roman comedy, "pappus" in Attelan farce, "pantalone" in Commedia dell'arte, and "barbon" in Molière's plays. Barbons appear in several of Molière's farces and comedies such as: *L'Etourdi ou les contre-temps/Confused*, *l'Ecole des maris/School of Husbands*, *l'Ecole des femmes/Women's School*, *le Mariage forcé/Forced Marriage*, *George Dandin*, *l'Avare/The Miser and le Malade imaginaire/the imaginany invalide*. The character traits of the barbon as a stereotype are more or less the same in all plays: exaggerated self-confidence, stupidity, sexual curiosity, jealousy and fear of being cheated, despotism and stinginess. The barbon does not understand how women see him, he thinks that he is an attractive and admired man in their eyes.

However, the only purpose of women is to seize his money. Molière also criticized the attitudes of fathers and guardians on the marriage of their children, using the barbon figure, and expressed his thoughts on the education of young girls. Molière made use of the ridiculous personality of the barbon to express his criticisms as easily as possible.

Key words: Molière, barbon, comedy figure, Roman comedy, Attelan farce, Commedia dell'arte

¹ Prof. Dr. Arzu Etensel İldem, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Emekli Öğretim Üyesi, acildem@ttmail.com, ORCID 0000-0003-2311-8995

Bu yıl 400'üncü doğum yılını kutladığımız Molière dünyada en çok tanınan ve en çok oynanan Fransız oyun yazarı olma özelliğini korumaktadır. 2022 yılında çeşitli etkinliklerle Fransa'da ve dünyada kutlanan Molière Fransa'nın en ünlü tiyatrosu olan "Comédie française" tiyatrosunun da kurucusudur. "La maison de Molière/Molière'in evi" olarak da anılan bu kurum kurulduğu 1680 yılından bu yana Fransa'nın tiyatro evreninde büyük bir rol oynamakta, Molière'den kalan geleneği sürdürmektedir. Molière'in ölümünden sonra l'Hotel de Bourgogne ve Marais tiyatroları Kral 14. Louis'nin emriyle Molière'in topluluğuna katılmış ve Comédie française'i oluşturmuşlardır.

Molière'in kurduğu ilk tiyatro topluluğu "L'illustre théâtre" hem tragedya hem de komedy sahnelemiştir. O dönem tragedya ve komedy oyunculuğu arasında büyük bir fark bulunmaktadır: tragedya oyuncuları oyun metnini abartılı bir biçimde oynarlar, komedy oyuncuları daha doğal, daha halkın anlayacağı bir üslup kullanırlardı. Molière'in 20 yaşlarında kurduğu L'illustre théâtre'in çok iddialı bir amacı vardır: başarılı başka tiyatro topluluklarının da bulunduğu Paris'te ayakta kalmak! Ancak bu amaç gerçekleşememiş Molière ve arkadaşları diğer pek çok tiyatro topluluğu gibi taşrada turneye çıkmak zorunda kalmışlardır. Topluluk Molière'in yazdığı oyunları bu süreçte oynamaya başlamıştır. Molière tiyatro hayatına oyuncu olarak başlamış ve hemen sonra ilk kumpanyasını kurarak yönetmen olmuştur. Hayatının sonuna dek yazdığı oyunları yönetmiş ve bu oyunlarda rol almıştır.

Komedy yazarları tragedya yazarlarına göre Aristo kurallarına, en azından konu açısından, daha az bağlı kalmışlardır. Molière yazdığı komedy konularını seçerken toplumu eğitmek, "toplumun kötü yönlerini gülmeceyle düzeltmek" ister. Molière'in turnedeiyken yazdığı ilk oyunlar daha çok fars türü kaba güldürüye yakındır. O dönem Fransa'da çok popüler olan "Commedia dell'arte" /İtalyan Komedy Tiyatrosu da fars tipi oyunlar sergilemektedir. İtalyan komedyasında her zaman aynı işlevi taşıyan kalıp kişiler bulunmaktadır. Bunlardan biri yaşlı adam ya da "pantalone" dir. Bu çalışmada "pantalone" tipinin nasıl ortaya çıktığını, "barbon" tipine dönüşerek Molière'in hangi oyunlarında görüldüğünü ve karakter özelliklerini inceleyeceğiz.

1. Bir Kalıp Kişi Olarak “Barbon” un Doğuğu

Tragedya ve komedy M.Ö. altıncı yüzyıl civarında Yunanistan’da ortaya çıkmıştır. Tragedyaların başat konusu insanoğlunun yazgıyla, başka bir deyişle tanrılarla mücadelesidir. Tragedyalarda her zaman bir ölüm kalım savaşı söz konusudur. Antik Yunan’da tragedya ön plandadır. Komik sahnelerden oluşan komedyalar ikinci planda kalmış ancak yine de “*Roma tiyatrosuna esin kaynağı olmuşlardır*”(La Comédie en littérature). Komedy Roma’da Eski Yunan’a kıyasla daha önemli bir yere sahip olmuştur: Romalı komedy yazarları Terentius ve Plautus günümüzde hala sahnelenen eserler vermişlerdir.

Tragedyaların kişileri mitolojik kahramanlar, krallar ve soylulardır. Oysa komedyanın kişileri daha mütevazıdır. Komedyanın kökeni Diyonisos şenliklerine dayanmaktadır. Antik Yunan’da Aristophanes ve Cratinos gibi yazarlar komedy türünde eserler vermişlerdir. Onlardan sonra gelen Menandros’un komedyaları daha inceliklidir. Roma’da yaygınlaşan komedyalar daha çok aile içi ilişkileri konu almaktadır. Aile içi kuşak çatışması sıklıkla görülür. “*Yaşlı baba gülünç duruma düşürülür*” (La Comédie latine: intrigues et personnages). “Barbon” bu gülünç babaya yakın bir kişidir. Roma komedyasını oluşturan üçgen senex/yaşlı, adulescens/genç ve servus/köledir. Senex genellikle öfkeli, katı ve ters bir yaşlıdır. Senex libidinus cinselliğe düşkünlüğüyle bilinir. İyi huylu ve cana yakın yaşlı senex lepidus’a çok ender rastlanır (La Comédie latine: intrigues et personnages). Aristo ve Horatius “*oyuncunun yaşına*” çok önem verirler (Vialleton, 2015). Aristo’ya göre yaşlılar huysuz ve aksi olurlar (a.g.e.). Roma tiyatrosunda servus/köle önemli bir yere sahiptir. Kölelerin yerini yıllar içinde uşaklar almıştır. Roma tiyatrosunun diğer belli başlı kişileri köle tüccarı “leno”, palavracı asker “miles gloriosus”, bakire genç kız “puella” ve hayat kadını “meretrix”tir. Roma tiyatrosunda oyuncular maskelidir ve kadın rollerini erkekler üstlenmektedir. Bu kişilere “matrone” /özgür orta yaşlı kadın, “nutrix” /dadı ve “ancilla”yı/matronenin hizmetçisi, ekleyebiliriz (La Comédie latine: intrigues et personnages).

Kısa ve oldukça kaba güldürüler olarak Milattan önce birinci yüzyılda ortaya çıkan Fabula Attelana/Attelan farsında “*Dört kalıp tip ortaya çıkar: “Bucco hayat dolu gürlütlü övünge, “Pappus” komik*

yaşlı adam, “Maccus” obur soytarı ve “Dosenus” korkutucu görünümlü kambur” (Brockett, 2000: 67). Commedia dell’arte tiyatrosunun kökeninde büyük ölçüde Attelan farsı bulunmaktadır.

Commedia dell’arte, başka bir deyişle İtalyan Komedyası, 1550 yıllarında İtalya’da oynanmaya başlamıştır (a.g.e.: 159). Bu tiyatronun özelliği metin olmaksızın doğaçlama oynanması ve kalıp kişilere sahip olmasıdır. Bu kalıp kişiler Attelan farsındakilere çok benzemektedir: örneğin “Pantalone” Pappus’dan gelmektedir (La Comédie latine: intrigues et personnages).

Commedia dell’arte’nin kişilerini üçe ayırabiliriz: efendiler, uşaklar ve aşıklar. Efendiler “Pantalone”, “Dottore” ve “Capitano”dur. “Pantalone” ve “Dottore” genellikle “mantolu” olarak adlandırılırlar. “Pantalone” yaşlı bir adamdır, tıpkı “Dottore” gibi ancak “Dottore” daha okumuş yazmış biridir. “Capitano” veya “Matamore” efendiler grubuna giren bir askerdir. Uşaklar ya da “zanniler”: “Arlecchino”, “Pulcinella”, “Scaramuccia” ve “Brighella” dan oluşurlar. Uşaklar grubuna “Scapino”yu ekleyebiliriz ve bazen “Matamore” de bu gruba girebilir. Ayrıca bu kişiler zaman içinde ve bölgelere göre de değişiklikler göstermiştir. Efendiler ve uşaklar her zaman maske takarlar: bu maskeler bazen çok abartılı olabilir. Innamorati/aşıklar grubuna ait kişiler daha yüksek bir sosyal gruba aittir: Petrarkavari bir üslupla konuşurlar ve maske takmazlar: Lelio, Isabelle ve Flaminia aşıklar grubuna girmektedir. Hizmetçi kızlar da maske takmaz; bunlar “Colombina” ve “Silvia”dır. “Colombina” bazen aşıklar grubuna da girebilir.

Kalıp kişiler seyirciler tarafında kolayca tanınabilen kıyafetler giyerler. Hepsinin karakter özellikleri bellidir. *“Commedia dell’arte oyunları oldukça basit ve tekrarlanan bir canovaccio/ana çizgi doğrultusunda yapılan doğaçlamadır”* (Girard, 1979: 110). Örneğin iki aşığın bir araya gelmesi beklenmedik bir engelle karşılaşır; uşakların kurnazlığı ve becerileri sayesinde engel aşılır ve mutlu sona varılır. Kalıp tiplerin karakter özellikleri hep aynı olduğu için seyirciler beklenmedik olaylardan çok, gülünç durumlara ve davranışlara, zannilerin/ uşakların sergiledikleri lazzolara/şakalara gülerler (Girard, 1979: 111).

Commedia dell’arte’nin başat kişilerinde biri olan “Pantalone” çengel burunlu maske taşıyan, dağınık ve sakalı ağarmış bir ihtiyardır. *“Giydiği giysiye kendi adını (pantolon) vermiştir: kötü huyludur, gereksiz titizlikleri vardır; öksürüp tıksırır ve yaşına bakmadan genç kızlarla ilgilenir”* (Girard, 1979: 117). “Pappus”, “Pantalone” ve “Barbon” aynı çizgide olan kişilerdir.

2. Molière'in Oyunlarında “Barbon”

İlk kurduğu “L’Illustre théâtre” iflas ettikten sonra Molière ve ekibinin Paris’ten ayrılıp taşrada turneye çıktığını biliyoruz. 1648 yılında Conti Prensinin himayesine giren topluluk o yıllar ünlü olan tragediyalar sahneye koymakta, ciddi oyunların yanında Molière’in yazdığı farslar ve komedyalar da oynamaktadır. Molière’in, metni bilinen ilk oyunlarından biri, *L’Etourdi ou les contretemps/Şaşkın ya da Aksilikler* komedyasıdır (1653 ya da 1655.) 1659 yılında kralın kardeşi Orléans dükünün himayesi altında Paris’e dönen Molière ve ekibi, *Les Précieuses ridicules/Güllünç Kibarlar* komedyasıyla büyük bir başarı elde eder. Oyunu çok beğenen kral 14. Louis, Molière ve oyuncularına 1660 yılında Palais-Royal salonunu tahsis eder; Molière bu salonu İtalyan Komedy oyuncularıyla paylaşacaktır. Ölüm yılı olan 1673 tarihine kadar aynı salonu kullanan Molière, farslardan sonra daha gelişmiş komedyalar yazmaya başlamıştır. İlk farsları büyük ölçüde gülmece sahnelere dayanmaktadır, Commedia dell’arte’de görülen lazzoları /şakaları, sıklıkla kullanmaktadır. Yıllar geçtikçe Molière “toplumu eğlendirerek eğitmek” amacıyla, ancak kaba güldürüden de bütünüyle kopmadan, komik unsurları çeşitlendirecektir. Pantalone/Barbon kişisi birçok oyununda karşımıza çıkmakta ve önemli bir rol üstlenmektedir.

L’Etourdi ou les contretemps/ Şaşkın ya da Aksilikler, 1653 ya da 1655

Molière, ilk yazdığı farslardan biri olan bu oyunu sonradan geliştirerek 3 perdeden 5 perdeye çıkartmıştır. Oyunda üç barbon bulunmaktadır: Trufaldin, Anselme ve fazla öne çıkmayan Pandolfe. Lélie uşığı Mascarille’in yardımıyla sevgilisi Célie’yi elde etmeyi amaçlamaktadır. Mascarille Commedia dell’arte’ye ait bir uşak tipidir. Daha sonraki yıllarda Mascarille’in yerini Molière’in yarattığı Sganarelle alacaktır. Célie çingeneler tarafında kaçırılarak yaşlı Trufaldin’e satılmıştır. Genç kızı kurtarıp Lélie’yle evlendirmek Mascarille için çok zor değildir ama Lélie sürekli araya girerek uşağının planlarını bozar. Ayrıca Lélie’nin babası Pandolfe, oğlunu Anselme’in kızı Hippolyte’le evlendirmek istemektedir. Trufaldin para peşindedir; Anselme kızı Hippolyte’in geleceğiyle ilgilenmek yerine kendisi için genç Nérine’le ilgilenmektedir. Oyunun sonunda, Célie’nin Trufaldin’in çocukken kaçırılan kızı olduğu anlaşılır: Lélie ve Célie’nin evliliği önündeki engeller artık kalkmıştır.

L'Ecole des maris/Kocalar Okulu, 1661

Fars olarak kaleme alınmış bu oyunda karşımıza çıkan Sganarelle ve Ariste orta yaşı geçmiş iki kardeştir. İkisi de iki kız kardeşe Isabelle ve Léonor'a vasilik yapmaktadır. Sganarelle Isabelle'le evlenmek istemekte ancak evlendikten sonra aldatılmaktan korktuğu için genç kızı herkesten uzak tutmaktadır. Oysa Ariste de evlenmeyi düşündüğü Léonor'u özgür bırakmaktadır. Ariste'e göre genç kızlar baskıyla değil kendi iradeleriyle erdemli olmalıdır. Isabelle, Léonor'un kılığına girerek Sganarelle'in evinden kaçar ve Valère'le evlenir. Oysa gerçek Léonor Ariste'i beğenmekte ve onu deneyimsiz gençlere tercih etmektedir. Oyunun sonunda Isabelle ve Valère'in evlenmesine engel olamayan Sganarelle kardeşinin Léonor'la evlenmesi karşısında hayal kırıklığına uğrar.

L'Ecole des femmes/Kadınlar Okulu, 1662

Bu komedyâ Molière'in en çok beğenilen ve en çok tartışılan oyunlarından biridir. *Kocalar Okulu'nun* devamı olarak da yorumlanabilir. Bu oyundan sonra 14. Louis Molière'in ekibini himayesi altına almış ve onlara her yıl belli bir para yardımında bulunmaya başlamıştır. Oyunun daha ilk sahnesinde Chrysalde dostu Arnolphe'u eleştirir: Arnolphe 42 yaşında olmasına karşın vasiliğini yaptığı Agnès'le evlenmek istemektedir. Eğitim gördüğü manastırdan yeni eve dönen genç kız masumiyetini kaybetmeden, hayata ve aşka dair hiçbir bilgi edinmeden Arnolphe'la evlenmelidir. Ancak beklenmedik bir biçimde Horace'la tanışan Agnès delikanlıya aşık olur. Arnolphe'un Agnès'in vasisi olduğunu bilmeyen Horace ona içini döker. Arnolphe çok öfkelenmiştir ama Horace'ın Agnès'i kaçırmamasına engel olamaz. Arnolphe'un kim olduğunu hala anlamamış olan Horace genç kızı Arnolphe'e emanet eder. Arnolphe tam Agnès'i ele geçirmişken Chrysalde yanında Oronte ve Enrique'yle birlikte Arnolphe'un evine gelir. Oronte oğlu Horace'ı eski dostu Enrique'nin kızıyla evlendirmek istemektedir. Horace önce babasının bu isteğine karşı çıkar ancak anlaşılır ki Agnès, Enrique'nin yıllar önce bir köylü kadına emanet ettiği kızıdır. Arnolphe şaşkınlık içinde ne yapacağını bilemez; Chrysalde onu teselli eder: aldatılmamanın en iyi yolu evlenmemektir. Molière bu oyunda hem genç kızların eğitimini ele almakta, hem de aşırı kıskanç olan Arnolphe'u eleştirmektedir.

Le Mariage forc /Zor Nikah,1664

Bu oyun bir com die-ballet'dir ve daha çok fars özellikleri taşıtmaktadır. Oyunun başında ve sonunda Lully'nin bestelediği müzik eşliğinde dansçılar bale yaparlar. Bu dansçıların arasında saraylılarla birlikte kral 14. Louis de bulunmaktadır. Sganarelle yaşını başını almış bir erkektir ama evlenmek istemektedir. Dostu G ronimo kesinlikle evlenmemesini tavsiye eder: onun yaşında birinin evlenmesi gülünç olacaktır. Ancak Sganarelle kendisine çok güvenmektedir: Dorim ne tam aradığı eştir. Oysa Dorim ne'in amacı  zg r olmak, evlenerek babasının baskısından kurtulup dilediği gibi yaşamaktır. Sganarelle evlilik konusunda iki filozofa, Pancrace ve Morphurius'a danışmak ister. Moli re burada Rabelais'den esinlenmiştir: Rabelais'nin *Le Tiers livre* adlı eserinde kahramanı Panurge de evlilik hakkında bilgi almak için birtakım filozofların düşüncelerine başvurmuştur. Fakat Sganarelle'in gittiği filozoflar ona yanıt veremezler. Falına bakan ingene kızları da. Bu arada Dorim ne'in aşığı Lycaste'le konuşmasına tanık olan Sganarelle kızın gerçek amacını anlar ve evlenmekten vazgeçer ama Dorim ne'in kardeşi Alcantor'la düello yapmayı göze alamadığı için evlenmek zorunda kalır!

George Dandin,1668

George Dandin Moli re ve oyuncularını tarafından *Grand Divertissement royal de Versailles / Büyük Versailles Őenlikleri* erevesinde (18 Temmuz 1668) sunulmuştur. Oyun, sözlerini Moli re'in yazdığı ve müziğini Lully'nin bestelediği bir *Bergerie*' yle (obanlar arasında geçen oyun) birlikte oynanır. oban kızlar Dandin'e kendi aşk sorunlarını anlatırlar. George Dandin'in barbon olup olmadığı tartışmaya açık bir durumdur, kendisi çok yaşlı değildir ama karısı ondan daha gençtir. George Dandin soylu olabilmek için para karşılığında iflas etmiş bir taşra asilzadesinin kızı Ang lique de Sottanville'le evlenmiştir. Ang lique, George Dandin'le ailesinin baskısıyla evlenmeyi kabul etmiştir. Annesi ve babasının tutumuna isyan ederek kocasını soylu Clitandre'la aldatmakta sakınca görmez. George Dandin karısının sadakatsizliğini annesine ve babasına kanıtlamak ister ancak her seferinde Ang lique'in tuzağına düşer. Bu oyunda George Dandin yaşından çok, köylü olmasıyla ön plana

çıkılmaktadır. “*Koca zengin bir köylüdür, karısı kasabanın efendisinin kızıdır, karısının aşığı komşu kasabanın efendisidir*” (Molière, 1987: 12). Komedyanın yazıldığı tarihe göre gülünç olan bu durumu seyirciler normal karşılamazlar ve zavallı Dandin’e empati yapmazlar.

L’Avare/Cimri,1668

Bir karakter komedyası olan bu oyunun baş kişisi Harpagon gerçek bir barbon ve gerçek bir cimridir. Fransız dilinde Harpagon sözcüğü cimri sıfatına eşdeğer olarak kullanılmaktadır. “*Bu oyunda Harpagon aynı zamanda genç bir kıza aşiktir; bu da cimrilüğünden doğan güvensizlik ve bencillik duygusuyla hiç bağdaşmaz*” (Molière, 1971: 16). Molière cimri karakterini eleştirdiği bu oyunda bir baba ve oğlunu aynı aşk için karşı karşıya getirmiştir. Oyunun birinci sahnesinde Harpagon’un çocukları Cléante ve Elise babalarının cimrilğinde söz ederler. Harpagon kendi yaşlarında bir soylu olan Anselme’e kızını vermeyi düşünmektedir: Anselme zengindir ve Elise’le çeyiz almadan evlenmeyi kabul etmiştir. Harpagon da genç Mariane ile evlenmek istemektedir. Oysa genç kız oğlu Cléante’in sevgilisidir, Elise de Valère’i sevmektedir. Cléante borç para ararken babasının tefecilik yaptığını öğrenir ve onu aile isimlerini kirletmekle suçlar. Valère’in uşağı La Frèche efendisine yardım etmek amacıyla Harpagon’un altın dolu sandığını çalar. Neyse ki oyunun sonunda her şey yoluna girer: Elise’le evlenmesi beklenen Anselme aslında Valère ve Mariane’in babasıdır. Cléante Mariane’la evlenir, Elise de Valère’le. Harpagon da altınlarına kavuşmuştur.

Le Malade imaginaire/Hastalık Hastası,1673

Sürekli hasta olduğunu düşünen bir kahramanın etrafında gelişen bu komedyaya aynı zamanda doktorları da eleştirmektedir. Bu oyun Molière’in son eseridir. Ünlü yazar oyunun dördüncü temsilinden sonra fenalaşmış, evine götürüldükten kısa bir zaman sonra ölmüştür. Oyunun baş kahramanı Argan tüm parasını sözde hastalıkları için harcamaktadır. Her hallerinden şarlatan oldukları belli olan hekimler ve eczacılar Argan’ın çevresini sarmışlar, onu istedikleri gibi istismar etmektedirler. Argan’ın kızı Angélique Cléante’i sevmektedir ancak yaşlı adam, kızını çok itici bir genç doktor olan Thomas Diafoirus’le evlendirmek ister: amacı yanı başında bir doktora sahip olmaktır. Argan’ın bir “barbon” olarak değerlendirilmesine neden olan kendisinden oldukça genç ikinci karısı Béline’dır. Kadın abartılı aşk ve şevkat sözcükleriyle Argan’ın gözünü boyamakta, ilk evliliğinden olan kızı Angélique’in rahibe olmasını önermektedir. Béline Argan’ın parasını elde etmek için bir noterle anlaşmıştır. Müzik hocası kılığında eve gelen Cléante şarkı söyleyerek Angélique’e

aşkınlı ilan eder, genç kız da ona aynı yolla yanıt verir. Bu sahne 18. yüzyılda Beaumarchais'nin *Sevil Berberi* oyununda tekrarlanmış, Rossini'nin aynı isimli operasının en ünlü sahnelerinden biri olmuştur. Argan'ın kardeşi Béalde onun doktorlar tarafından aldatıldığını görmektedir. Evin hizmetçisi Toinette doktor kılığına girerek Argan'ın kafasını iyice karıştırır. Béalde ve Toinette karısının tepkisini görmek için Argan'a ölü taklidi yaptırırlar. Kocasının ölümüne çok sevinen Beline evden kovulur. Babasının ölümü karşısında üzüntüye boğulan Angélique babasına olan sevgisini kanıtlamıştır. Argan, Cléante'in hekim olması şartıyla gençlerin evlenmesine izin verecektir ancak ev ahalisi kendisini hekim olmaya ikna eder. Bir comédie-ballet olan bu oyun çeşitli danslarla başlamış, perde aralarında dans ve müzikle devam etmiştir. Oyun bir dans gösterisiyle biter: karnavala katılan hekim kılığındaki dansçılar Argan için bir tören düzenlerler ve ona hekim diploması verirler.

3. “Barbonların” karakter özellikleri

Barbonlar yer aldıkları bütün oyunlarda önemli bir rol üstlenirler. Genellikle vasisi oldukları genç kızla evlenmek isterler ve genç kızların sevgilileriyle mutlu olmalarına engel olurlar. Roma komedyalarının aile bireylerinden oluştuğunu görmüştük. Molière'in komedyalarında da aile ortamı önemlidir. Babalar ve vasilerin genellikle engelleyici bir rolü bulunmaktadır. Ama tüm yaşlıları da “barbon” olarak kabul edemeyiz. Barbonlar aşırı kıskançlık, cimrilik, kadınlara düşkünlük gibi birtakım özelliklere sahiptir. 18. yüzyılda Molière'in ilk yaşamöyküsünü yazan Grimarest, yazarı neredeyse bir barbon olarak tanıtmıştır. “*Grimarest kendisini aşan bir suç işlemiştir çünkü ne idüğü belirsiz bu kitap, gerçeği saklamak için yapılan bu manevra, ölü doğan bu biyografi asırlar boyu geçerli olacaktır.*” (Huster, 2021: 227). Molière 1662 yılında kendisinden yirmi yaş kadar küçük olan Armande Béjart'la evlenmiştir. Grimarest'den başlayan gelenekle edebiyat eleştirmenleri Molière'in kahramanlarında yazarın kendisinden izler bulmaya çalışmışlar, genç eşini kıskandığını iddia etmişlerdir. 20. Yüzyılda Molière'le ilgili çalışan Madeleine Jurgens ve Elisabeth Maxfield-Miller, Molière'le ilgili arşivlerde yeni belgeler ve tanıklıklar ortaya çıkarmışlar ve bu görüşü yalanlamışlardır. 1990 yılında *Molière en toutes lettres* başlıklı bir kitap yayınlayan Georges Forestier 2018 yılında Molière'in kapsamlı bir biyografisini yazmış ve Molière'i daha yakından tanımamızı sağlamıştır. Forestier kıskançlık ve aldatılma korkusunun Molière'in oyunlarındaki kurmaca kişilerden kaynaklandığını yazar (Forestier,2018: 11). Bu çalışmadan da anlaşılacağı gibi Molière barbonu Roma tiyatrosunda ve Commedia dell'arte de görülen bir kalıp kişiden esinlenerek yaratmıştır. Barbon karakterinin belli başlı özellikleri bulunmaktadır.

-Abartılı özgüven

Barbonlar kendilerini dev aynasında görürler ve yaşlı olduklarını kabul etmezler. Molière'in yazdığı ilk oyunlarından biri olan *L'Etourdi/Şaşkın* komedyasında L lie'nin uşağı Mascarille Anselme'den para elde etmek için genç ve güzel N rine'in kendisini sevdiğini ve hediye beklediğini iddia eder (I. perde, 5. Sahne). Aslında çok cimri olan Anselme bu sözlere inanır: "*Yaşlı olmama karşın görünüşüm bala kadınlarm boşuna gidiyorum*" (Moli re,1964 I : 64) yorumunu yapar ve Mascarille'e istediği parayı verir, ancak L lie'nin beceriksizliği Mascarille'in C lie'yi satın almak için bulduğu altınlara ulaşmasını engelleyecektir. *Le Mariage forc /Zorla Nikah* oyununda Sganarelle yaşlı olduğunun pek l  bilincindedir ama bu durumu asla kabul etmez (1. Sahne). Dostu G ronimo 52 ya da 53 yaşında olduğunu hesaplayınca: "*Kim, ben mi? Bu olamaz*" (Moli re, 1965: 179) şeklinde tepki gösterir. Yaş önemli değildir: "*30 yaşında olup benden daha tazge, daha güçlü görünen biri var mı? Tüm hareketlerim her zamanki gibi dengeli değil mi?*" (a.g.e.: 179) Anselme o yaşına kadar evlenmemiştir ama artık "*Güzel bir kadına sahip olmanın mutluluğunu yaşamak istiyorum*" diyerek isteğini dile getirir (a.g.e.:180). Etrafında kendisine benzeyen en az yarım düzine ocuk görmek ister. Sganarelle dostunun kendisiyle alay ettiğini görmezlikten gelir.

L'Avare/Cimri oyununda  patan Frosine (II. perde,5. Sahne), Mariane'la Harpagon'un yakınlaşmasını sağlamak amacıyla Hapagon'a yalan söylemektedir: "*Mariane haşmetli bir sakalı olan yakışıklı ihtiyarları sever. Ne kadar yaşlı olurlarsa o kadar çekici bulur onları! G zlekl  burunları beğerir?*" (Moli re,1971: 57) Bu sözleri duyduğuna çok memnun olan Harpagon aynı fikirdedir:"*Ben de kadın olsaydım delikanlıları beğermezdim*" (a.g.e. : 58) . Frosine Harpagon'u cömert bir şekilde betimler: "*Serbestçe devinen biçimli bir beden*" (a g. e.: 58). Harpagon arada bir öksürdüğünü itiraf edince Frosine "*şarif bir şekilde  ks riyorsunuz*" diye yanıt verir (a.g.e.: 58). İşte bir barbonun inanmak istediği iltifatlar bunlardır.

Çelişkili olarak barbonların kıyafetleri gençlik tutkularını yansıtmaz. Barbonlar çok demode, modaya uymayan giysiler giyerler, Pantalone'nin uzun siyah paltosu gibi. *L'Ecole des maris/Kocalar Okulu* oyununda Ariste ve Sganarelle giysi konusunda tartışırlar (I. perde, 1. sahne): Ariste Sganarelle'in üstündekilerden dolayı "*barbar*" (Moli re, 1964 I: 353) bir görünümü olduğunu söyler. Sganarelle ise Ariste'in delikanlıların giydiği dantelli ve kurdeleli son moda giysilerini yadırgamaktadır:

“Herkesin üstündeki saçmalıkları giyiniyorsunuz” (a.g.e.: 354). Üstelik Ariste kendisinden daha yaşlıdır. Ender karşımıza çıkan olumlu yaşlılardan biri olan Ariste, 60 yaşındadır, “senex lepidus” olarak adlandırılan mutlu ihtiyarlardandır ve genç ruhlı olduğu için modağa uygun giyinir. Yaşlıların da yaşamaya hakkı olduğunu söyler (a.g.e.: 355).

-Budalalık

L’Etourdi/Şaşkın oyununda efendisi için para bulmaya çalışan Mascarille, Anselme’e dostu Pandolfe’un öldüğünü ve oğlu Lélie’ye yardım etmek için para vermesi gerektiğini söyler. Anselme bu yalana inanır ve daha sonra Pandolfe’u gördüğünde onun dirilmiş bir ölü olduğunu düşünür. Barbonun saflığının ve aptallığının sınırı yoktur. *Le Malade imaginaire/Hastalık Hastası* oyununda Argan genç karısının yapmacık sözlerinin etkisi altın kalır (I. perde, 6. sahne). Béline ona “*zavallı kocacığım*”, “*oğulcuğum*”, “*evladım*” (Molière, 1999: 42) dedikçe kadının aşkına inanır. Bu aşkı ödüllendirmek için Béline lehine bir vasiyetname yazacaktır. Béline bu fikri aklına bile getirmek istemediğini, vasiyetname sözcüğünü duyduğunda “*acıdan içinin titrediğini*” (a.g.e.: 45) itiraf ettikten bir dakika sonra noterin yan odada olduğunu belirtir. Argan hiçbir kuşku duymaz. *L’Avaro/Cimri* oyununda Harpagon onunla konuştuktan sonra yanından ayrılan La Flèche’in giysilerini baştan aşağı arar, çoraplarının içine kadar bakar. Oysa malı için bu kadar titizlenen biri bahçesine altın dolu bir sandık saklamıştır ve ikide bir yerinde mi değil mi kontrol ederek hırsızlara yol göstermektedir.

-Cinsellik merakı

Barbonların kadınlara düşkünlüğünün bir de cinsellik boyutu bulunmaktadır. *Le Mariage forcé/Zor Nikah* oyununda Sganarelle Dorimène’e duyduğu aşkı (2. sahne) pek de ince olmayan bir üslupla ifade eder: “*Yakında hiçbir isteğimi geri çevirmeye hakkımız olmayacak ve ben sizinle hiç kimse eleştirmeden istediğimi yapacağım. Tepeden tırnağa benim olacaksınız; tüm bu güzelliklerin sahibi ben olacağım: akıllı küçük gözlerinizin, küçük afacan burnunuzun, iştah verici dudaklarınızın, aşk dolu kulaklarınızın, şirin küçük çenenizin, yuvarlak küçük memeciklerinizin ve... Neyse tümüyle benim isteklerime uyacaksınız ve sizi istediğim gibi okşayabileceğim*” (Molière, 1965: 181). 17. yüzyıl Fransız tiyatrosu ölçülerinde oldukça cüretkâr sözlerdir bunlar. *L’Ecole des femmes/Kadınlara Okulu* oyununda Arnolphe Agnès’in sevgilisiyle yalnız kaldığını öğrenince genç kıza çok ayrıntılı sorular sorar (II. perde, 5. sahne). Horace onun elini tutarak aşkını itiraf ettiğinde Agnès etkilendiğini ifade eder: “*İçimde bir şeyler beni gıcıkliyordu, bilemediğim bir nedenle heyecanlanıyordum*” (Molière, 2000: 78). 17. yüzyılda bu sözler çok anlamlı olabilir, genç kızın

adlandıramadığı cinsel istekler duyduğu anlaşılabilir. Horace kızın ellerini ve kollarını da öpmüştür. Arnolphe eziyetler içinde Agnès'e delikanlının başka neler yaptığını, neler aldığını sorar. Agnès uzun süre tereddüt eder, yanıt vermek istemez, sonunda ona bir kurdele verdiğini itiraf eder: “*Bana hediyeye ettiğiniz kurdeleyi aldı*”. (a.g.e.: 81) Arnolphe masum bir genç kıza sorular sorarken kendi tutkularını dışa vurmuştur. Söz konusu tutkuların ifadesi oyunun sonuna doğru (V. perde, IV. sahne) kontrolsüzce dudaklarından dökülecektir: “*Sabah akşam seni okşayacağım/ Seni mincıklayacağım, öpeceğim, yiyeceğim.*” (a.g.e.: 146-147). Oysa Agnès bu ifadeleri belki de anlamamış ve hiç etkilenmemiştir: Horace'ın çok daha başarılı olduğunu barbonun suratına vurur.

-Kıskançlık ve aldatılma korkusu

Barbonların en önemli özellikleri kıskanç olmalarıdır; sürekli kadınlar tarafından aldatılma ve “boynuzlanma” korkusu içindedirler. *Le Mariage forcé/ Zorla Nikah* komedyasında Sganarelle'in hayatta en büyük korkusu aldatılmak, karısı tarafından “boynuzlanmaktır”. “Cocu”, “boynuzlu” sıfatı barbonların korkulu rüyasıdır. Sganarelle bu boynuzlanma meselesini (5. sahne) önce filozoflara sormak ister. “*Sevdiğim kızla evleniyorum ama boynuzlanmaktan korkuyorum*” (Molière, 1965 :190) Filozoflar Sganarelle'e beklediği yanıtı veremezler. Aynı soruyu yönelttiği çingene kızlar komik bir biçimde “*Siz mi? Boynuzlu mu?*” ifadesini tekrarlayıp dans ederek yanından kaçarlar. *L'Ecole des maris/ Kocalar Okulu* piyesinde Sganarelle vasisi olduğu Isabelle'in kız kardeşi Léonor'la çıkmasına bile izin vermez. Léonor onun bu kısıtlamalarını iğrenç bulur (I. perde,5. sahne); hizmetçisi Lisette onu birTürk gibi davranmakla suçlar: “*Türklerin ülkesinde miyiz ki kadınlarımızı hapsedeceğiz!*” (Molière, 1964: 358) *L'Ecole des femmes/ Kadınlar Okulu* kıskançlık üzerine kurulmuş bir oyundur. Arnolphe kıskançlık duygusunu bir yaşam biçimi yapmıştır ve kendisi de bu durumun farkındadır (II. perde, 4. sahne); duygularını “*Hasta rubumun kuşkuları*” olarak betimler (Molière, 2000: 72). Oysa Horace bu gülünesi kıskanç adamın elindeki mücevheri çalmayı başarmıştır!

-Despotluk

Barbonlar üçüncü şahısların gözünde gülünç olmalarına karşın tereddüt etmeden ellerindeki gücü kullanırlar. Vasiler babalara verilen haklara sahiptir: bakmakla yükümlü oldukları kız çocukları adına karar verebilirler, isterlerse bu kızlarla evlenebilirler. Arnolphe Agnès'in özgürlüğünü kısıtlayabilmekte ve bunu bir evli kadının görevlerini öğretmek amacıyla yaptığını iddia etmektedir (III. perde, 2. sahne). Evli bir kadının kocasına karşı on bir vazifesini Agnès'e zorla kabul ettirmek

ister (Molière, 2000: 93). Aslında bu vazifeler Kiliseye göre de geçerlidir. “*Kadınlar Okulu’ndaki ilkeler Hristiyan dininin kurallarını taklit etmektedir*” (Forestier, 2018: 204). Molière’in bu vazifeleri eleştirdiği düşünüldüğü için oyun tutucu çevrelerde skandal yaratmış ancak Molière’i kurtaran bu vazifeleri kâğıda döken barbonun komik kişiliği olmuştur. Öte yandan anne ve babaların çocukların evliliğine müdahale etmesi Molière’in oyunlarında sık sık ele aldığı bir konudur. Yazar çocukların eşlerini özgürce seçmelerini savunmaktadır. *Le Malade imaginaire/Hastalık Hastası* oyununda Argan’ın kızı Angélique (II. perde, 6. sahne) babasından kendisine baskı yapmamasını ister: “*Evlilik insanların zorla itilmemesi gereken bir bağıdır*” (Molière, 1999: 90). *L’Avaro/Cimri* oyununda Harpagon (IV. perde, 4. Sahne) oğlu Cléante’a “*Sevdiğim kız elimden alma cüretini gösteriyorsun*” (Molière, 1971: 88) dediğinde oğlunu rakip olarak görmekte ve oğlanın aşkını hiçe saymaktadır. Cléante’in kız kardeşi Elise (V. perde, 4.sahne) Harpagon’un ayaklarına kapanarak yalvarır: “*babalara verilen hakkı şiddete vardırmanın*” (Molière, 1971: 106). Molière bir cimri ve bir barbon olarak eleştirdiği Harpagon’u bir baba olarak da çocuklarına karşı haksızlık yapmakla suçlamaktadır. Rousseau çocukların ne olursa olsun babalarına karşı gelmelerini “*ahlak dışı bir davranış*” olarak değerlendirmiş, Molière’i aile değerlerini yıkmakla suçlamıştır (Molière, 1971:137).

-Cimrilik

Barbonların başat özelliklerinde biri de cimri olmalarıdır. *L’Etourdi/ Şaşkın* oyunundaki Trufaldin gerçek bir köle tüccarı gibi elinde tuttuğu Célie’yi en çok para verene satmayı düşünmektedir. *Le Mariage forcé/Zor Nikah* oyununda Sganarelle daha birinci sahnede hizmetçilerine şöyle seslenir: “*Eğer bana para getiren olursa sayın Géronimo’nun evine gelip bana haber verin; benden para istemeye gelen olursa bütün gün dışarıda olacağımı söyleyin*” (Molière, 1965: 177). *L’Avaro/Cimri*, Molière’in cimri karakterini ele aldığı komedyasıdır ve bir önceki paragrafta gördüğümüz gibi bu oyunda cimri karakteri bir barbondur. Harpagon şartlar ne olursa olsun para harcamaktan sakınır. Genç Mariane’ın gözüne girmek için evinde ağırladığında bile kesenin ağzını açmaz ve uşaklarını kızdırır, (III. perde, 1. sahne) Jacques usta isyan eder: “*Az parayla iyi yemek nasıl hazırlanır?*” (Molière, 1971: 64) Daha önce Mariane’ı elde etmesi için Frosine’e başvuran Harpagon’un çöpçatan kadına hiç para vermediğini de görmüştük. Harpagon kızı Elise’i çeyiz vermeden evlendirmeyi bir zafer olarak görmektedir. Son perdede para dolu sandığı çalınan Harpagon delirmenin eşiğine gelmiştir. Parası bulunduktan sonra

oğluyla ilişkisini bozma pahasına Mariane'a duyduğu aşkı anında unutarak hayattaki tek tutkusunun para olduğunu kanıtlayacaktır.

-Kadınların gözüyle barbon

Kendisini dev aynasında gören barbon kadınların onu nasıl gördüklerini anlayamaz. *Le Mariage forcé/Zor Nikah* oyununda evleneceği kadının sevgilisiyle konuşmasına tanık olan Sganarelle (7. sahne), genç kadının kendisiyle neden evlendiğini şaşkınlıkla öğrenir: “*Sganarelle yakında ölecek bir adam; midesinde en fazla altı aylık bir yaşam var.*” (Molière, 1965: 193) *L'Avare/Cimri* oyununda Harpagon'a tefecilik yapmak için yardım eden Simon usta Cléante'ı tanıtırken (II. perde, 2. Sahne) borcunu geri vereceğinin garantisi olarak babasının “*sekiz aydan önce*” öleceğini” (Molière, 1971: 49) iddia eder. Kendisinden borç almak isteyen delikanlının oğlu olduğunu anlayan Harpagon kendisi hakkında konuşulanları algılayamaz. Çöpçatan Frosine Mariane'a çok iyi bir evlilik vadeder (III. perde, 4. Sahne): evleneceği adam, Harpagon, “*sizi çok yakında dul bırakacaktır. Üç ay içinde ölmemesi nezaketsizlik olur*”(a.g.e. : 74). Barbonların gözlerine koydukları genç kadınların duygularını *Le Malade imaginaire/Hastalık Hastası* oyununda Argan'ın ölümünü sevinçle karşılayan Béline (III. perde, 12. Sahne) çok güzel dile getirmiştir: “*Herkes için rahatsız edici bir adam, pis, iğrenç, her zaman bedeninde bir lavman ya da midesinde bir ilaç olan, her zaman burnunu çeken, öksüren, oraya buraya tüküren, esprisi olmayan, sıkıcı, sinirli, sürekli insanları yoran ve gece gündüz, hizmetçilere ve uşaklar bağırarak biri*”(Molière, 1999 :140). Béline doğal olarak böyle bir kocanın birkaç ay içinde öleceğini beklemektedir ama zavallı barbon tüm mallarını ona bırakacak kadar budaladır.

Sonuç

Roma tiyatrosunun senex'i, Commedia dell'arte tiyatrosunda pantalone olmuş ve Molière'in tiyatrosunda barbona dönüşmüştür. Barbon Molière'in oyunlarında bazen aile babası, çoğu zaman da vasi olarak karşımıza çıkar. Barbonlar kıskanç, cimri ve bir o kadar da budaladır. Molière'in barbonları çoğunlukla “senex libidineux”, libidolu yaşlı kategorisine girerler ve yaşlarına bakmadan kadınların gözünde çekici olduklarını düşünürler. Barbon Molière'in oyunlarında çok kullandığı bir kişi olmuştur. *L'Etourdi/Şaşkın*, *L'Ecole des maris/Kocalar Mektebi* ve *Le Mariage forcé/Zor Nikah* gibi farsa yakın oyunlarda barbon kendisiyle alay edilen bir ihtiyardır, Pantalone' ye çok yakındır. Karakter komedisi olarak karşımıza çıkan *L'Avare/Cimri* ve *le Malade imaginaire/Hastalık Hastası*

oyunlarında barbonun özellikleri Harpagon'un ve Argan'ın kişilikleriyle uyum sağlamıştır. Bu oyunlarda Molière'in, çocukların evliliği konusunda babalara yönelttiği eleştirileri dile getirmesini barbonun gülünç kişiliği kolaylaştırmıştır. Kanımızca en rahatsız edici barbon *L'Ecole des femmes/Kadınlar Okulu*'ndaki Arnolphe'dur. Arnolphe kıskançlığı, aldatılma korkusu ve despotluğu bir yaşam tarzı olarak sunmaktadır. Agnès'e kabul ettirmeye çalıştığı evlilik tam bir kabustur. Bu oyunda barbon bir canavara dönüşmüştür. Sonuç olarak Molière barbon tipinden ustalıkla faydalanmış, onu hem farslarında hem karakter komedyelerinde, hem de toplumsal eleştiri yaptığı komedyelerinde ustalıkla kullanmıştır.

KAYNAKÇA

Brockett, Oscar, *Tiyatro Tarihi*, Ankara, Dost kitabevi, 2000, çev. Sevinç Sokullu.

“La Comédie en littérature” <https://www.larousse.fr/encyclopedie> 15/4/2022 tarihinde erişildi.

“La Comédie latine : intrigues et personnages”, <https://eduscol.education.fr> 15/4/2022 tarihinde erişildi.

Forestier, Georges, *Molière*, Paris, Gallimard (NRF), 2018.

Girard, Gilles, “Types et commedia dell'arte”, *Etudes françaises*, volume 15, n. 1-2 , <https://id.erudit.org/iderudit/036683> 15/4/2022 tarihinde erişildi.

Huster, Francis, *Dictionnaire amoureux de Molière*, Paris, Plon, 2021.

Molière, *L'Avare*, Paris, Larousse (Nouveaux Classiques Larousse), 1971.

Molière, *L'Ecole des femmes*, Paris, Gallimard (Folio), 2000.

Molière, *L'Ecole des maris*, *Œuvres complètes I*, s. 351-396, Paris, Garnier-Flammarion, 1964 I.

Molière, *L'Etourdi ou les contretemps*, *Œuvres complètes I*, s. 53-138, Paris, Garnier-Flammarion, 1964 II.

Molière, *George Dandin*, Paris, Le livre de poche, 1987.

Molière, *Le Malade imaginaire*, Paris, Classiques Hachette (Bibliocollège), 1999.

Molière, *Le Mariage forcé*, *Œuvres complètes II*, s. 173-197, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

Vialleton, Jean-Yves, “Le théâtre classique et l'âge du rôle”,

<https://journals.openedition.org/recherchestravaux/738> 15/4/2022 tarihinde erişildi.

Extended Abstract

Molière, whose 400th birthday we celebrate this year, is one of the best known and most played French playwright in the world. Molière, which is celebrated in France and around the world with various events in 2022, is also the founder of the "Comédie française", the most famous theater in France. Also known as "La Maison de Molière/Molière's house", this institution has been playing

a major role in the theater universe of France since its establishment in 1680, continuing the tradition inherited from Molière. After Molière's death, l'Hotel de Bourgogne and Marais theaters joined Molière's troupe by order of King Louis XIV and formed the Comédie française.

Comedy writers adhere less to Aristotelian rules than tragedian writers, at least in terms of subject matter. Molière wants to educate the society and "correct the bad aspects of society with humor" while choosing the comedy subjects he writes. The first plays that Molière wrote while on tour are closer to farse. The "Commedia dell'arte" / Italian Comedy Theater, which was very popular in France at that time, also performed farse type of plays. In Italian comedy there are always stereotypes with the same function. One of them is the old man or "pantalone". In this study, we examined how the "pantalone" type emerged, how it was transformed into a "barbon" in Molière's plays by transforming into the "barbon" type, and with which character traits the barbon is seen in the plays.

Barbons play an important role in the action scheme of all the games they take part in. They usually want to marry the young girl of whom they are their guardians and prevent young girls from being happy with their lovers. We have seen that Roman comedies consist of family members. Family atmosphere is also important in Molière's comedies. Fathers and guardians often have a preventative role. But we cannot accept all old people as "barbons". Barbons have some features such as extreme jealousy, stinginess, fondness for women.

Grimarest, who wrote the first biography of Molière in the 18th century, introduced the author himself as almost a barbon. Molière married Armande Béjart, who was twenty years his junior, in 1662. With the tradition starting with Grimarest, literary critics tried to find traces of the author himself in Molière's heroes and claimed that he was jealous of his young wife. Madeleine Jurgens and Elisabeth Maxfield-Miller, who worked on Molière in the 20th century, revealed new documents and testimonies about Molière in the archives and refuted this view. Georges Forestier, who published a book entitled *Molière en toutes lettres* in 1990, wrote a comprehensive biography of Molière in 2018 and helped us get to know Molière better. Forestier writes that jealousy and fear of being cheated is originated from fictional characters in Molière's plays. As it can be understood from this work, Molière created the barbon inspired by a pattern person seen in the Roman Theater and the Commedia dell'arte. The character of Barbon has certain features such as extreme self-confidence, stupidity, addiction to sexuality, jealousy, and fear of being cheated, despotism, and stinginess.

The senex of the Roman theater became pantalone in the Commedia dell'arte theater and turned into a barbon in Molière's theatre. In Molière's plays, the barbon sometimes appears as a father and often as a guardian. Barbons are jealous, stingy, and stupid. Molière's barbons often fall into the category of "senex libidineux," the libido elderly, and consider them attractive to women, regardless of their age. Molière used this personage a lot in his plays. Barbon is an old man who is mocked at, very close to Pantalone, in plays like *L'Etourdi/Confused*, *L'Ecole des maris/The School of Husbands* and *Le Mariage forcé/Forced Marriage*. In the plays *L'Avare/The Miser* and *le Madale imaginaire/The imaginary invalid*, which are comedies of characters, the characteristics of the barbon harmonize with those of Harpagon and Argan. In these plays, the ridiculous personality of the barbon made it easier for Molière to express his criticisms of the fathers about the marriage of children. In our opinion, the most disturbing barbon is Arnolphe at *l'Ecole des femmes/The School for Women*. Arnolphe presents jealousy, fear of being cheated and despotism as a lifestyle. The marriage he tries to force Agnès to accept is like a nightmare. In this comedy the barbon has turned into a monster. As a result, Molière used the barbon skillfully both in his farces, character comedies and social criticism comedies.

DİREKTÖR ALİ BEY'İN *AYYAR HAMZA* ADLI OYUNUNDA MOLIÈRE ETKİSİ: KİPROKO KAVRAMI¹

THE EFFECT OF MOLIÈRE ON DIRECTOR ALI BEY'S PLAY *AYYAR HAMZA*: THE CONCEPT OF QUIPROQUO

Ece YASSİTEPE AYYILDIZ²
DOI: 10.33406/molesto.1139168



Makale Bilgisi

Gönderildiği tarih:

1.07.2022

Kabul edildiği tarih:

24.07.2022

Yayımlandığı tarih:

29.07.2022

Article Info

Date submitted:

1.07.2022

Date accepted:

24.07.2022

Date published:

29.07.2022

Öz

Tanzimat Dönemi'nin önemli mizah ve tiyatro yazarı olarak karşımıza çıkan Direktör Ali Bey, Fransız edebiyatından yaptığı çevirilerle ve uyarlamalarla bilinmektedir. Ali Bey, bu yıl 400. doğum yılını kutladığımız Fransız edebiyatının komedi dehası Molière'den yaptığı adaptasyonlarda ve Molière'den esinlenerek yazdığı oyunlarda kullandığı deyim ve atasözleriyle edebiyatımızı zenginleştirmiştir. Kendisi Teodor Kasap'la beraber *Diyojen* adlı bir mizah dergisi çıkarmış ve *Bir Zat* unvanını kullanarak tiyatro yazıları yazmıştır. Bununla birlikte, Osmanlı tiyatrosuna müzaheret komitesinin kurulmasına önyak olmuş ve oyuncuların Türkçe söyleyiş bozukluklarını düzeltme görevini üstlenmiştir.

Tanzimat Dönemi'nde Batı'ya açılan tiyatromuzun benimsediği yazarlardan biri kuşkusuz 17. yüzyıl Fransız tiyatrosunun usta komedi yazarı Molière olmuştur. Molière'in oyunları ve bu oyunlarda yer alan tipler toplumumuzda da mevcuttur: yaratılan bu tipler tiyatromuzda komedinin temel öğelerindedir. Molière'in karakter komedisi ve entrika komedisi içinde evrensel tiplerin yer aldığı söz komiği, durum komiği ve bu durum komiğinde mevcut olan quiproquo (kiproko) kavramı Ali Bey'in *Ayyar Hamza* adlı oyununda karşımıza çıkmaktadır. Ali Bey 1871 yılında *Ayyar Hamza* adlı oyununu, Molière'in *Scapin'in Dolapları* adlı oyunundan yola çıkarak toplumumuzdan ve kültürümüzden unsurlar kullanarak uyarlamıştır. Tiyatroda kiproko kavramı yanlış anlaşılmalardan meydana gelmektedir. Kiprokonun komediyi oluşturan en önemli öğesi, komedi tiyatrosunda yer alan bir karakterin başka bir karakterle karıştırılmasıdır; ancak bunun komik tarafı, seyircinin bu durumun farkında olup oyuncunun bunun farkında olmamasıdır.

Bu çalışmanın amacı, Henri Bergson'un *Gülme* adlı eserinden yola çıkarak kiproko kavramı ile Ali Bey'in Molière'den adapte ettiği *Ayyar Hamza* adlı oyununu durum komedisi bağlamında ele almak olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Molière, Direktör Ali Bey, *Scapin'in Dolapları*, *Ayyar Hamza*, kiproko.

Abstract

Director Ali Bey, who is an important humor and theater writer of the Tanzimat Period, is known for his translations and adaptations from French literature. Ali Bey enriched our literature with the idioms and proverbs that he used in his adaptations from Molière, the comedy genius of French literature, whose 400th birthday we celebrate this year.

¹ Bu makale, İstanbul Üniversitesi İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı ve Tiyatro Eleştirme ve Dramatürji Bölümü tarafından düzenlenen "Molière 400 yaşında" adlı sempozyumda sunulan bildirinin genişletilmiş halidir.

² Arş. Gör. Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, eyassitepe@ankara.edu.tr, ORCID 0000-0002-7166-0925.

Together with Teodor Kasap, he published a humor magazine called Diyojen and wrote plays using the title of “Someone”. In addition, he pioneered the establishment of Ottoman theater advisory committee and undertook task of correcting Turkish pronunciation of actors.

One of the writers adopted by our theater was undoubtedly Molière, the comedy writer of the 17th century French Theatre. The types in Molière’s plays are also present in our society: These types are one of the basic elements of comedy in our theatre. Molière's comedy of characters and comedy of intrigues in which universal types are included in wordplay, situation comic and the concept of quiproquo (kiproko) present this situation comedy appears in Ali Bey's play *Hamza the cunning* written in 1871: Based on Molière’s play entitled *Scapin The Schemer*, he adapted it using elements from our society and culture. The concept of quiproquo in the theater is formed through misunderstandings. The most important element of the quiproquo that composes the comedy is the mixing of a character in the comedy theater with another character; but the funny thing about it is that the audience is aware of this situation and the actor is not aware of it.

The aim of this study will be to examine the concept of quiproquo, based on Henri Bergson's work *Laughter*, and Ali Bey's play *Hamza the cunning*, adapted from Molière, in the context of a situation comedy.

Keywords: Molière, Director Ali Bey, *Scapin The Schemer*, *Hamza The Cunning*, Quiproquo.



“Her büyük komedi mubarriri,
zamanın sosyal ve bazen de siyasi tablosunu
çizen bir ressamdan farksızdır.”
Cevdet Perin, *Fransız Edebiyatında Komedi ve Molière*, 1944.

DİREKTÖR ALİ BEY’İN AYYAR HAMZA ADLI OYUNUNDA

MOLİÈRE ETKİSİ: KİPROKO KAVRAMI

Molière’in Tiyatrosu’na Genel Bir Bakış

XVII. yüzyılda Fransa, Kral XIV. Louis’nin düzen ve kurallar çatısı altında yeniden şekillenmiş ve bu dönem, yaklaşık 1660-1685 yılları arası, Klasisizm akımı olarak tanımlanmıştır. XIV. Louis bu dönemde kültür ve sanata maddi desteğini esirgememiştir. Bunda elbette Kral’ın otoritesini sadece yönetimde değil, farklı alanlarda da göstermek istemesinin payı büyüktür. Bu nedenle, XVII. yüzyılda Fransa’da ortaya çıkan mutlak monarşinin Klasisizm akımına; bu akımın da sanat ve edebiyat alanında yansımalarını açık bir şekilde görmek mümkündür. “XVII. yüzyılda,

Fransa'da, kurulu düzenden yana, ahlak açısından eğitici, ince anlatım tarzları arayan, dile  zen gösteren, kesin biçim kuralları uygulayan, yalın ve durgun bir tiyatro sanatı gelişmiştir” (Şener, 2006, s.94).

Fransız tiyatrosunun altın ağı olarak bilinen bu dönemde zaman, mekan, olay birliğinin yer aldđđı   birlik kuralı, biens ance, Türkçe adıyla “dış uyumluluk” (Vardar, 2006, s.131) olarak adlandırabileceğimiz sahnede olmaması gereken görüntülerin sahne önünde yaşanmaması, örneğin cinayet, ölüm gibi sahnelerin olmaması gerekir. Vardar, şu Şekilde tanımlar: “dış uyumluluk toplumsal çevreye uyuma zorunluluğunun sonucu. Bu kural uyarınca klasikler kötü kelimelerle, seyirci ya da okuyucunun beğenisine aykırı düşecek sahnelerden kaçınmışlar ve aydınlık, doğal, yalın bir dil, seçme ve soyut kelimelerden kurulu bir kelime haznesi kullanmışlardır” (Vardar, 2006, s.131). Buna ilave olarak vraisemblance, Türkçe çevirisiyle gerçeğe uygunluk kavramı bu dönemde ortaya çıkmıştır: “Klasik tiyatrosunun biçimini akla ve mantığa uygun kuralları, biçimini ( slubunu) ise saray yaşamının incelik kuralları belirlemiştir. Tiyatro yaratımından soylulara yaraşır incelikler beklenir. Ahlak açısından olduğu kadar üslup açısından da “uygunluk” aranı” (Şener, 2006, s.94).

Bunun yanı sıra, dönemin tragedya yazarları Jean Racine(1639-1699) ve Pierre Corneille (1606-1684) Antik dönem tiyatro yazarlarını örnek olarak oyunlarını kaleme almıştır; Aristoteles'in *Poetika*'sında belirlediği trajedi tanımına uygun bir tiyatro anlayışı oluşturur bu yazarlar. Boileau (1636-1711) bu dönemde Aristoteles ile Horatius'tan esinlenerek *Art Po tique-Ő ir Sanatı* adlı bir eser kaleme almış ve klasik tiyatrosunun kurallarını belirlemiştir. “Bir tek yerde, bir günde olup biten tek olay” (Akt: Vardar, 2005, s.131) Bu yıl 400. doğum yılını kutladđđımız tiyatro yazarı, yönetmen ve oyuncu Jean-Baptiste Poquelin Moli re (1622-1673) eserlerini kaleme alırken Antik Roma Tiyatrosu'nun komedi yazarları Plautus ve Terentius'u esin kaynağı olarak görmüş ve eserlerine yansıtımıştır. *Cimri*, Plautus'un * mlek* adlı komedisinden, *Scapin'in Dolapları* ise Terentius'un *Phormio* adlı komedisinden esinlenme olarak bilinmektedir. Moli re aynı zamanda, Ortaçağ'da yer alan farslardan, XVI. yüzyıl ortalarında İtalya'da ortaya çıkan Commedia dell'arte'den ve halk tiplerinden esinlenerek bu tipleri tiyatrosunda yeniden yaratımıştır. Buna ilave olarak, Metin And, Moli re'in sanatındaki başarısını oyuncu olmasına bağlar: “Fransa'nın bir numaralı oyun yazarı Moli re'in her Şeyden önce oyuncu olması ilđintir. Moli re ömrünün son gününe kadar oyuncu kalmıştı. Oyunculuk yaşantıları, kuşkusuz bu yazarlara eser verirken büyük yarar sağlamıştır” (And, 1973, s. 69).

XX. yüzyılın önemli Fransız filozofu Henri Bergson'a göre “mizab yazarı bilgin kılığına girmiş bir ahlakıdır, yalnızca bizi iğrendirmek için cesetleri aan bir anatomi uzmanı gibi bir Őeydir; mizab da buradaki dar anlamıyla gerçekten ahlakısalın bilimsel aktarılmasıdır” (2000, s.70). Bu fikirden yola

ıkararak, Molière ve konumuz olan Ali Bey toplumdaki kusurları göstermek için mizaha başvurmuş; insanların eksik yönlerini komedi ve güldürü unsurlarını kullanarak göstermiştir. Molière kendi tiyatrosunu “Plaire et instruire”, Türkçe ifadesiyle “eğlendirmek ve eğitmek” düşüncesinden yola çıkarak insanları hem eğlendirmiş hem de komedinin eğitici rolünü vurgulamıştır. Molière “*Le devoir de la comédie est de corriger les hommes en les divertissant. (Komedinin vazifesi, insanları eğlendirmek suretiyle ıslah etmektir)*” (Aktaran: Perin, 1944, s.5) diyerek tiyatrosunun ana fikrini Kral XIV. Louis’ye yazdığı mektupta ortaya koymuştur. Ali Bey de Molière’in bu düşüncesini izleyerek oyunlarını kaleme almıştır.

Molière, edebiyatımızda en çok çevirisi bulunan Batılı komedi yazarlarından biridir. Tanzimat Dönemi’nde Ahmet Vefik Paşa, Teodor Kasap ve bu çalışmanın konusunu oluşturan Direktör Ali Bey, Molière çevirileri ve adaptasyonlarıyla edebiyatımıza yeni bir boyut kazandırmışlardır. Tanzimat Dönemi’nde Şinasi’nin 1860 yılında yadığı *Şair Evlenmesi* adlı oyunuyla birlikte Batılı anlamda ilk tiyatronun örnekleri verilmiştir. Aynı zamanda bu oyun metinli ilk komedi türü örneği olma özelliğini taşır. “*Tanzimat’a kadar mizah ve mizahî edebiyat, daha çok sözlü kültürde gelişir. Matbaanın yaygınlaşmasından önce fıkralar, mizahî şüirler, hicinler ve mizah kategorisi altında değerlendirilebilecek diğer yazılı eserler, ancak zenginlerin kütüphanelerinde rastlanabilecek kitaplardandır*” (Erdoğan, 2020, s.43).

Molière, sadece Batılı tiyatro anlamında değil, geleneksel tiyatromuzda da önemli bir yere sahip olmuştur. Cevdet Kudret’in *Karagöz* kitabında Venedik asıllı bir Levanten olan Adolphe Thalasso’nun *Türk Tiyatrosu, Molière ve Karagöz Tiyatrosu* başlıklı çalışmasından alıntıladığı üzere “*Tanzimat’tan sonra memleketimizde en çok tanınan ve sevilen tiyatro yazarı Molière’in Cimri, Tartuffe, Scapin’in Dolapları oyunlarından bazı sahneler karagöz faslı olarak uyarlanmıştır*” (Aktaran: Kudret, 1968, s.44). Bu da bize ilk bakışta Molière’in tiyatrosu ile geleneksel Türk Tiyatrosu arasındaki benzerliği vurgulamaktadır. Bu benzerlik Molière ve Karagöz oyununda toplum eleştirisinin, taşlama ve mizah yoluyla gerçekleşmesinden ileri gelmektedir. Dolayısıyla, Molière’in yaşadığı döneme ve topluma ait eleştirileri mizah unsuruyla, kaba güldürüyle ortaya koyduğu bilinmektedir. Bu evrensel tipler Karagöz oyununda da karşımıza çıkmaktadır.

Molière’in tiyatrosunda yarattığı evrensel tipler, toplumumuzda karşılığını bulması nedeniyle Osmanlı Tiyatrosu’nda en çok kullanılan öğelerden olmuştur. Molière çevirileri ve farklı tiyatro oyunlarından yaptığı adaptasyonlarıyla bilinen Direktör Ali Bey, Tanzimat Dönemi’nin mizah ve tiyatro yazarıdır. *Ayyar Hamza* ile *Tosun Ağa* adlı Molière uyarlamalarının yanı sıra,

Fransız edebiyatından farklı yazarlardan yaptığı *Kokona Yatıyor*, özgün olarak *Geveze Berber* ile *Misafiri İstisikal* ve *Letafet* adlı bir operet yazmıştır. Sadece yazar olarak değil, kurulmasına öneyak olduğu Osmanlı Tiyatrosu Müzaheret Komitesi'nde Türk ve Ermeni oyuncuların telaffuz bozukluklarını gidermede görev alır; oyun provalarına katılır. Direktör olarak adlandırılması tiyatro ile ilgili değildir; Düyün-ı Umûmiye'de yapmış olduğu direktörlük görevidir (Erdoğan, 2020, s.26). Kendisi Teodor Kasap ile beraber *Diyojen* adlı bir mizah dergisi çıkarmış ve burada "Bir Zat" unvanını kullanarak tiyatro yazıları yazmıştır. Tıpkı Molière gibi kendisi de mizah ustasıdır. Ayşegül Yüksel'in Selim Nüzhet Gerçek'ten aktardığı üzere kendisi *mizah edebiyatımızın piri* olarak kabul edilmektedir (Aktaran: Yüksel, 1978, s.2). Ali Bey, Molière'in *Scapin'in Dolapları*'ndan yola çıkarak 1871 yılında Molière'den yaklaşık iki yüz yıl sonra *Ayyar Hamza* adlı oyunu toplumumuza uyarlamıştır. Aynı zamanda, Molière'in *George Dandin* adlı oyunundan uyarlanan ancak hiçbir zaman basılmamış olan *Tosun Ağa* adlı oyunu Güllü Agop'un tiyatrosunda sahnelenmiştir. Bu oyunlarda komedinin farklı türleri karşımıza çıkarken ileride ele alacağımız durum komiğinin bir parçası olan kiprokoya da rastlanmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, Henri Bergson'un *Gülme* adlı eserinden yola çıkarak kiproko kavramı ile Ali Bey'in Molière'den adapte ettiği *Ayyar Hamza* adlı oyununu durum komedisi bağlamında ele almak olacaktır.

Molière'in Ali Bey'e Etkisi

Molière, eserlerini kaleme alırken farklı komedi türlerinden yararlanır. Ortaçađ'da karşımıza çıkan fars, diğer adıyla kaba güldürü Molière'in *Scapin'in Dolapları*'nda yer alır: argo konuşmalar, dayak atmalar, alt sınıftakilerin kandırmacaları ve kılık değiştirme bu kaba güldürülere örnektir. Bunlara ilave olarak, klasik dönem tiyatrosunda karşımıza çıkan entrika komedisi, karakter komedisi ve ahlak komedisi yer almaktadır (Puzin, 1987, s.306). Entrika komedisinde, iki aşığın uşak aracılığıyla birbirlerine kavuşması, ailelerine, özellikle baba figürüne karşı çıkmaları söz konusu olur. Karakter komedisine baktığımızda, Molière'in *Cimri* adlı oyununda karşımıza çıkan Harpagon evrensel cimri tipi ile karşımıza çıkar. Tartuffe ise, bugün ikiyüzlü anlamında kullanılmaktadır. Molière tartuffe kelimesini İtalyanca'da aldatmak, kandırmak anlamına gelen truffa/truffare kelimesinden almıştır. Dolayısıyla, aldatan, kandıran, ikiyüzlü tiplemesi Tartuffe tipi ile bilinir. *Hastalık Hastası* oyununda yer alan doktor ve hasta tiplemesi, çapkın Don Juan ve daha birçok tipleme Molière'in komedilerinde yer alır. Molière'i bugüne taşıyan, bugün hâlâ Molière'in bizlere söyleyecek sözünün olması yarattığı bu evrensel tiplerden ileri gelir. Ahlak

komedisi ise, günlük yaşama dair *satirik* geler barındırır, bazı tipleri bizlere gösterir. Durum komiği ve durum komiğinin içinde yer alan kiproko kavramı, jest komiği ve söz komiği komik etmeni oluşturan diğer unsurlardır. Çalışmanın konusu olan *Scapin'in Dolapları*'ndan uyarlanmış *Ayyar Hamza* adlı oyunda bu komedi türlerinin birçoğu karşımıza çıkmaktadır.

Moliere'in yarattığı evrensel tiplerin farklı toplumlardaki benzerliklerinin, bir halk tiyatrosu geleneği olduğunu ve komedinin de buna bağlı olarak evrensel unsurlar taşıdığını söylemek yerinde olacaktır. Bu tiplerin de aslında Plautus'un oyunlarında konu edildiği ve *hatta bir kişilik kazandırdım* (Yüksel, 1978, s.3) aynı zamanda Moliere uşak tipini oluştururken Antik Yunan'daki kle tipinden yola çıkararak oluşturduğunu vurgular Yüksel:

Shakespeare'den Moliere'e Avrupa güldürü yazarlarının çoğu oyunlarını Plautus'un Eski Yunan'dan devşirdiği ve renklendirdiği bu tanrıdık dünya ve insanlar üzerine kurdular. Plautus'un geliştirdiği tüm tiplerle birlikte kle tipi de daha bir belirginleştir. Plautus'un elinde kendilerini ezen yüksek sınıflardan korunma yolunda her çeşit hile ve kurnazlığı öğrenmiş, şans'ı kendinden yana çevirme yolunda dişini tırnağına takmış kişiler olarak ortaya çıkan köleler daha sonraki yüzyıllarda uşak kılığına bürünerek 16 ıncı yüzyılın doğmaca oyunculuğa dayalı *commedia dell'arte*'sinin başkişileri oldular. *Commedia dell'arte*'nin ünlü uşak tiplerinden biri olan Scapino ise 1671'de Moliere'in 'Scapin'in Dolapları' adlı oyunuyla şans'ı yakalamaktan öte, neredeyse boyunduruğu altına almış, kurnazlık ve dalavereyle yaşamın ta kendisini yöneten yaman bir tiyatro kişisi niteliği kazanarak lmszleşti (Yüksel, 1978, s.3).

Yüksel, Scapin'in bir uşak olarak başkaldırısını gösterir. Artık efendisine biat eden bir uşak profili yoktur; başkaldıran, aranan ve neredeyse efendisine hükmeden bir uşak tipi ile karşı karşıyayızdır Scapin ile birlikte. Bu yüzden de oyunun ismi Scapin'den gelmektedir; her ne kadar uşak toplumsal olarak en aşağıda görülse de, XVII. yüzyıl klasik tiyatrosunda artık evrenselleşmiş bir uşak vardır. Ortalığı karıştıran da, entrikayı meydana getiren ve daha sonra bu durumu düzelten de uşaktır. Bu karışıklık oyunun düğüm noktasını oluşturur. *Scapin'in Dolapları* sadece Ali Bey tarafından tiyatromuza uyarlanmamıştır. Moliere uyarlamaları ile bilinen önemli bir diğer yazarımız Ahmet Vefik Paşa da *Dekebaşlık* adıyla uyarlama yapmıştır:

Eser, Ahmet Vefik Paşa tarafından Dekbazlık (Hicrî 1280 - Milâdî 1863) 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 (Şahin, 2021, s.49).

Direktör Ali Bey, Molière'in *Scapin'in Dolapları*'ndan 1871 yılında *Ayyar Hamza* adlı oyunu uyarlamış ve bu oyunda Scapin Osmanlı'da yaşayan düzenbaz uşak tipi Hamza'ya bürünmüştür. Scapin ve Hamza kişilerinin isimleri diğer tiplerde olduğu gibi tesadüfen seçilmiş isimler değildir; her iki sözün etimolojik olarak anlamına bakılacak olursa dolaplar çeviren, işgüzar kişiler olarak bilinmektedir. Molière, Scapin ismini İtalyan komedyasından, Commedia dell'arte'den almıştır: Beltrame olarak tanınan Nicolo Barbieri'nin *l'Inavvertito*'sundaki uşağın ismi Scappino'dur; İtalyancada "scappare" sıvışmak kurtulmak anlamına gelir (Molière, 2006, s.7). Oyun göz önüne alındığında, Scapin'in çevirdiği dolaplar ve kendisini her durumdan kurtardığı düşünöldüğünde, çevirdiği entrikalara bir gönderme olduğu açıkça görölmektedir. Ali Bey'in ayyar kelimesi seçimini incelediğimizde ise, etimolojik olarak baktığımızda Arapça kökenli olan ayyar kelimesi "*çok gezip dolaşan, zeki, kurnaz, gözü pek ve atılgan kimse*" olarak tanımlanmaktadır. Ortaçađ İslam dünyasında ise kendi çıkarları için toplum düzenini bozan kimse olarak bilinir (Özcan, 1990, s.296). Dolayısıyla oyun kişilerine atfedilen bu sıfatlar nedeniyle oyun kişileri birer tip niteliği kazanmıştır.

Ayyar Hamza'da Kiproko Örnekleri

Scapin'in Dolapları'nda olay Napoli'de geçer (Molière, 2006, s. 12). Oyundaki komik unsurları sağlayan temel ögelerden biri de ikili eşleşmelerin fazla olmasıdır: iki baba, iki ođul, iki aşık, iki uşak ve soylu ailelere mensup iki genç kız; birini çingeneler kaçırmış, biri de dadısıyla farklı gemiye binerek babasının izini kaybetmiştir. Ancak oyunun sonunda bu kızların soylu olduğu göröülecektir. Her iki oyunda da olay örgüsü aynıken, Hamza'nın Scapin'den farkı olayın İstanbul'da geçmesi ve kişi isimlerinin farklılığıdır. Molière'in Scapin'i ile Ali Bey'in Hamza'sının uşak olmalarına rağmen çok zeki olmaları, sundukları fikirler, ortalığı karıştırmaları ve daha sonra

bunu toparlamaları/her Şeyi yoluna koymaları, diğer kişi ve olayları etkilemeleri bir s¼reklilik ve komedi oğesi barındırır. Her iki oyunda da oyun kiŐilerinin isimleri karşılaştırmalı olarak aşağıdaki tabloda g¼r¼lebilir:

Scapin'in Dolapları 1671	Ayyar Hamza 1871
Argante	Muhterem Efendi
Géronte	Zuhuri Efendi
Octave	Sena Bey
Léandre	Nimet Bey
Zerbinette	Eda Hanım
Hyacinte	Ziba Hanım
Scapin	Hamza
Silvestre	Yaver

Scapin'in Dolapları ve bu oyunun adaptasyonu olarak bilinen *Ayyar Hamza*'ya baktığımızda, ortalığı karıŐtıran kişi, Scapin ve Hamza, kiprokoları yol aÇar. Aksaklıklar, yanlış anlaŐılmalar ve entrikalardan habersiz hayatını devam ettirenler ve zıt fig¼rlerin karşı karşıya gelmesi kiproko kavramını bizlere g¼steren birkaç ¼rnektir. Bergson, kiprokoyu ele aldığı b¼l¼m¼ Şu Şekilde aşıklar: “Bir durum, hem birbirinden kesinlikle bağımsız iki olay dizisine ait olur hem de t¼m¼yle deđiŐik iki anlamda yorumlanabilirse hep komiktir” (2000, s.55).

Kiproko, Bergson'un tanımına g¼re iki Şekilde incelenebilir: hiÇbir Şeyden haberi olmadığı varsayılan oyuncu ve b¼t¼n olaya hâkim olan seyirci. Etrafında çevrilen oyunlar hakkında hiÇbir bilgisi olmayan oyuncu başına geleceklerden habersizdir; ancak seyirci b¼t¼n olayı ¼nceden bilmektedir ve seyircinin oyundaki bu hâkimiyeti komik oğenin bir parçasını oluŐtırmaktadır.

Patrice Pavis, *Dictionnaire du th atre* adlı eserinde kiprokoyu tanımlar. “*Latince qui pro quo, bir Őeyin yerini başka bir Őeyin alması olarak verir*” (1996, s. 280). Buradan yola çıkararak, kendi tanımını yapar:

Bir kişinin ya da bir Őeyin yerini bir başkasının aldığının varsayılması.

Kiproko ya oyunun içindedir (X, Z için Y'nin yerini alır), ya da dıŐındadır

(X ile Y'yi karıştırırız) ya da ikisi birden yani hem içinde hem dışındadır (bir karakter olarak, Z için X'i alırız). Kiproko, durum komiğinin ve hatta trajiğinin vazgeçilmez bir unsurudur (Pavis, 1996, s. 280).

Pavis'nin ue ayırdığı kiproko tanımı hem *Scapin'in Dolapları*'nda hem de *Ayyar Hamza'da* geçmektedir. Her iki oyunda da kiproko, hem oyunun içindedir, görülebilir; hem de dışındadır. Etrafında olup biteni fark etmeyen oyuncu burada karıştırılan kişidir. Hamza ve Scapin'i tanımlayan bir kiprokodur.

Bir yandan seyircinin olay örgüsünü bildiğine dair bir gerçeklik var iken, oyuncunun gerçekleşen olaylardan ya da bir önceki sahnede gerçekleşmiş hiçbir olaydan haberinin olmaması ikili bir olay yaratır. Elbette ki, bu seyircinin oyun metnini önceden okuyup tiyatroya gitmesi anlamına gelmez. Oyunun gidişatına dair oyunun kendi içinde ve ilerleyen sahnelerde arkasından iş çevrilen oyuncuya dair ipuçları gizlidir. Bunun yanı sıra, ukğı ve düzenbaz tipinin tavırları evrenseldir; Hamza'nın ve Scapin'in kurguladıkları olaylar, entrikalar seyirci tarafından az çok tahmin edilmektedir. Oyunların başlığı bile onların dzenbazlığına işaret ederken kiprokonun gerçekleşmesi kaçınılmazdır. Oyuncuların yanlış yargıya varmaları da ikili olaydan yani kiprokodan ileri gelir. Her ne kadar metinsel düzlemde de kiproko okuyucu/seyirci-oyun metni arasında belirse de sahnede güldürüyü ve komediyi oluşturur. Oyuncunun verdiği beklenmedik tepkiler, seyircinin oyunun gidişatına dair olacakları bilmesi bize bir kiproko rneği verir. Bir diğer deyişle bizi eğlendiren iki karşıt görüş arasında komedi ögesinin çıktığını görürüz. Buradaki karşıt görüş seyirci ile oyuncu arasında gerçekleşir. Katmanlanarak gelişen komedi, kiprokonun ve yanılmaca içinde olan oyuncunun kafa karışıklığıyla ilerler. Birbirinden bağımsız iki farklı olay, kişi, durum karşı karşıya geldiğinde ve birbirlerinin içine karıştığında komik ge ortaya çıkmaktadır. Oyunda her Şey kötüye gidiyorken birdenbire düzeler; bu da zihnimizin sürekli karşıtlıkları görmesinden ötürü komik etkinin meydana gelmesine neden olur; ancak her iki farklı anlama gelme her zaman gülme unsurunu oluşturmaz Bergson'a göre; bu iki farklı unsurun yani rastlantı ve bağımsız olayın karşılaşmasının ağa vurulması nedeniyle komik ge oluşur; bu da seyirciyi güldürür:

Her an her Şey çökecek, yıkılacak gibidir; ama her Şey düzeler. İşte bizim zihnimizin iki karşıt düşünce arasında gidip gelmesinden çok, güldüren bu oyundur; komik etkinin gerçek kaynağı olan iki bağımsız dizinin birbirinin içine girdiğini gözlerimizin önüne serdiği için glnttir (2000, s.56).

Her iki oyunda da karşımıza çıkan ilk kiproko rneği Scapin'in ve Hamza'nın baskıladığı kandırmacalardır. Seyirci burada her iki oyundaki düzenbaz tipini tanımaktadır. Moliere'de karşımıza çıkan Argante ve Gronte baba figürleri ile Ali Bey'de karşımıza çıkan Muhterem Efendi ve Zuhuri Efendi baba figürleri oğulları hakkında konuştukları sırada, Gronte/Zuhuri Efendi kendi oğlu olan Nimet Bey'in yokluğunda bir Şeyler karıştırdığını öğrenir. Ancak bu bilgiyi Argante/Muhterem Efendi vermesine rağmen Gronte/Zuhuri Efendi bu bilgiyi Scapin'in/Hamza'nın verdiğini söyler; Landre Scapin'e/ Nimet Bey Hamza'ya kılıç çekerek babasına kendisi hakkında konuştuğunu itiraf ettirmeye çalışır; Scapin/ Hamza elbette ki böyle bir olayı bilmediği için daha önceden çevirdiği başka dolapları söylemektedir. Burada çıkan komik ge durum komiğinde yer alan kiproko ile tanımlanabilir. Olay örgüsüne hâkim olan seyirci ve olaydan haberi olmayan oyuncu Scapin/Hamza tipidir. Her ne kadar düzenbaz tipi olsa da arkasından dönen her Şeyden haberinin olmaması da bir komedi unsuru sağlamaktadır. *Ayyar Hamza*'da yer alan ilk kiproko rneği karşımıza çıkar:

[...] Hamza: Efendim, ben size ne yaptım?

Nimet Bey: (Yine vurmak isteyerek üzerine hücum eder.) Daha ne yapacaksın!

[...] Hayır, ettiği hıyaneti önce ağzıyla itiraf edecek! Söyle bakayım, nankör köpek, söyle! Sen beni duymaz mı zannettin, alçak! İtiraf et bakayım ağzinla, yoksa Şimdi senin bağırsaklarını dışarı dkerim!

[...] Hamza: Ben size bir Şey mi yaptım efendim?

Nimet Bey: Ettiğin haltı bilmiyor musun yüzsüz?

Hamza: Eğer biliyorsam Allah canımı alsın!

[...] Hamza: Mademki itiraf etmemi istiyorsunuz, durun söyleyeyim: Geçen gün gelen ağustos Őarabını birkaç ahabpla beraber ben içtim, bitirdim. Sonra size fi delinmiş diye yalan söyledim.

Nimet Bey: Vay! O Őarabı içip de sonra kilerciyi azarlamama sebep olan sendin ha? [...] Bunu ğrendiğime memnun oldum, lakin benim sorum bu değil.

Hamza: Vay! Bu değil mi?

Nimet Bey: Değil, bundan büyük ettiğin hıyaneti soruyorum, alçak!

[...] Hamza: Durun efendim, işte söyleyeyim. Hani ya hatırınıza geliyor mu, geçende karakoncolos diye birisi çıkmıştı da sizi dvmşt, işte o kılığa giren bendim.

Nimet Bey: Seni gidi utanmaz seni! İnşallah hep bunların birer birer acısını burnundan çıkarırım. Ben sana babama ettiğin boşboğazlığı soruyorum (Ali Bey, 2021, ss.31-32-33).

Hamza, Nimet Bey ile olan diyalogunda daha önceden yapmış olduğu diğer dzenbazlıklarını dile döker. En sonunda ise Nimet Bey Hamza'nın babasıyla karşılaştığını söyler; ancak Hamza burada inandırıcıdır; Nimet Bey'in babasını hiç görmediğini söyler. Dolayısıyla

rastlantı ve bağımsız olaylar sahnenin sonunda ortaya çıkar, ancak komik olan Hamza'nın daha önce çevirdiği ve gizlediği dolapların Nimet Bey'in sorusunu yanlış anlamasından ötürü ortaya çıkmasıdır. Hamza, Zuhuri Efendi'yi görmediği konusunda Nimet Bey'i ikna etmek için uğraşır. Bergson'un açığa vurulması gerektiğini belirttiği olay da Hamza'nın kendisini savunmasında ortaya çıkar; bu da bizi kiprokoya götürür:

“[...]Hamza: Kör olayım, görmedim. İsterseniz kendi yanında söyleyeyim, kendisine söyleteyim.

Nimet Bey: Ettiğin boşboğazlığı bana kendisi söyledi.

Hamza: Af buyurun ama babanız adeta başından büyük yalan söylemiş” (Ali Bey, 2021, s. 34).

Bir diğer kiproko örneği ise Eda Hanım ile Zuhuri Efendi arasında gerçekleşir. Zuhuri Efendi, Hamza'nın kendisinden kopardığı altınların farkında değildir; oğlunu bir gemi kaptanının elinden kurtarmak için Hamza'ya verdiği 500 altın aslında Eda Hanım'ın çingenelerden kurtulması için verilen paradır. Bunu Zuhuri Efendi'ye söylemezler. Eda Hanım, Nimet Bey'in sevgilisidir; aynı zamanda Muhterem Efendi'nin çingeneler tarafından kaçırılmış kızıdır. Bu durum, oyun sonunda ortaya çıkacaktır. Eda Hanım, karşısındaki kişinin Zuhuri Efendi olduğunu bilmeden yaşlı bir adama oyun oynandığını gülerek, alay ederek anlatır. Bu yaşlı adam, Hamza'nın Nimet Bey adına para koparmak istediği Zuhuri Efendi'dir. İlk kiproko örneğinde kandırılan Hamza burada ayyar oluşunu göstererek Nimet Bey ile babası Zuhuri Efendi'ye karşı oyun oynar ve kiproko burada karşımıza çıkar: *“[...]Eda Hanım: Birisine bir oyun etmişler de şimdi anlattılar, ben ona gülüyorum. İşin içinde ben bulunduğum için mi bilmem, nedense pek hoşuma gitti. Birisi babasından para koparmak için bir tuhaf hile etmiş de...” (Ali Bey, 2021, s.68)* diyerek hikâyeyi anlatır ve gülünç ögeyi ortaya koyar; Zuhuri Efendi kandırıldığını üzücü bir şekilde anlar. Bu gülünç ögenin ortaya çıkışı da Yaver ile Eda Hanım'ın diyalogunda belirir:

Yaver: Siz niçin dışarı çıktınız, şimdi konuştuğunuz adam kimdi, biliyor musunuz? Sizin beyin babasıydı.

Eda Hanım: Doğru mu? Aklıma da geldi. Bilmeyerek kendi fikrasını kendisine anlattım.

Yaver: Nasıl kendi fikrasını?

Eda Hanım: Evet, aklıma geldikçe kendimi tutamayıp gülüyordum. Kendisine gülüyorum zannetti. Gerçi kendisine ama o olduğunu ne bileyim. Ben de dayanamadım, söyledim. [...] (Ali Bey, 2021, s. 71).

Ayyar Hamza adlı oyunda kiprokonun dışında bir başka önemli durum komiği ögesi de karşımıza çıkar. Bergson kiprokonun içinde yer aldığı durum komiği bölümünde komediye çocuk oyuncadı olan yaylı şeytana benzetir; yaylı şeytan bir yinelemeli mekanizma oluşturur: Oyuncadı kutunun içine yerleştirmek istesek de kutunun kapağını açar açmaz fırlamaya hazır bir oyuncak karşımıza çıkmaktadır; bu yinelemeli mekanizma da komediye oluşturur. Tiyatroda ise oyuncu düşüp ayağa kalktıka izleyicilerin gülmesi de artar, bize bu yay imgesini hatırlatır. Koltuktan doğrulma ama yapamama, sopa darbesi, tekrar tekrar söylenen sözler bize komediye hatırlatır. Bergson, Molière’in *Scapin’in Dolapları*’ndan bize bu konuda bir örnek verir. Oyunda, Géronte’un oğlu Léandre, sevgilisi Zerbinette’i çingenelerin elinden kurtarmak için 500 altına ihtiyaç duymaktadır; ancak Léandre bu durumu babasıyla değil, uşakları Scapin ile paylaşır. Uşadı Scapin’e babasından beş yüz ekü koparmasını rica eder, Scapin türlü hilelerle bu parayı Léandre’in babasından temin edecektir: “*Cimrilik sıkıştırılır sıkıştırılmaz otomatik olarak fırlıyor. İşte Molière de verilmesi gereken paranın acısını anlatan şu sözü makine gibi yineleterek bu özdevinimi vurgulamak istemiştir: ‘Ne halt etmeye o kadırgaya gitmiş?’* (Bergson, 2006, s.44). Scapin ise Géronte’a bu hikâyeyi farklı anlatır. Géronte’a oğlu Léandre’in genç bir adam tarafından gemiye götürüldüğünü, beş yüz ekü verilip kurtarılması gerektiğini söylediğinde ise Scapin Géronte’un cimriliği ile eğlenir. Eğer beş yüz eküyü vermezse, genç adamın oğlu Léandre’ı Cezayir’e götürmekle tehdit ettiğini anlatır.

Ali Bey’in *Ayyar Hamza* adlı oyununda *Scapin’in Dolapları*’ndakine benzer bir kurgu karşımıza çıkmaktadır. Hamza, Nimet Bey ile anlaşır; Nimet Bey, Eda Hanım’ı çingenelerden kurtarmak için beş yüz altın istemektedir; Hamza bunu farklı şekilde Zuhuri Efendi’den istemesini bilir. “*Zuhuri Efendi: şu, ne halt etmeye geminin içine girdi*” (Ali Bey, 2021, s.51). Uyarlanan bu oyunda, Ali Bey, mizahi bir şekilde cimrilik temasını ve cimri tipini de vurgulamıştır.

Oyunda bir başka kiproko örneği şu noktada görülebilir: Argante’in oğlu Octave’in da iki yüz altına ihtiyacı vardır ve Scapin’e babasından rica etmesi için yalvarır: aynı baskılanan cimrilik burada da karşımıza çıkar. Tıpkı *Scapin’in Dolapları*’nda Géronte’un 500 altını vermek istememesi gibi, Argante da 200 altını vermek istemez, baskılanan cimrilik burada ve *Ayyar Hamza* oyununda da Muhterem Efendi ve Zuhuri Efendi’de belirgin bir şekilde görülür. Hamza burada Argante’a eř gelen Muhterem Efendi’den oğlu Sena Bey için para koparmak istemektedir; Géronte’a karşılık gelen Zuhuri Efendi’den de oğlu Nimet Bey için para koparmak ister.

Bergson’un *Gülme* kuramında yer alan yaylı şeytan imgesini değerlendirecek olursak her iki her iki oyunda da cimrilik teması adı altında karşımıza çıkmaktadır: Géronte/Zuhuri Efendi

Scapin'e/Hamza'ya inanmayıp altını vermese ve bastırılan cimriliğini devam ettirse idi komik öge ortaya çıkamayacaktı. Ancak bu bastırılan cimriliğin sonunda o altını/parayı veriyor olması yaylı şeytan imgesini hatırlatır. Aynı zamanda, Géronte'un/Zuhuri Efendi'nin cimriliğini Scapin'den/Hamza'dan saklayarak altını/parayı vermek istememesi, daha sonra buna ikna olması da bir uzlaşmanın işaretidir. "Ne halt etmeye o kadırgaya girmiş?" sözünün yinelenmesi de bu cimriliğinin baskılanmasına ve konuyu geçiştirmek istemesine örnektir.

Sonuç

Sonuç olarak Tanzimat Dönemi'nin önemli mizah yazarı Direktör Ali Bey yazdığı yazılar, uyarlamalar ve farklı oyunlarla döneme damgasını vurmuş bir edebiyat adamıdır. Döneminin önemli mizah yazarı olarak kabul edilen Ali Bey Molière'in *Scapin'in Dolapları* adlı oyunundan yola çıkarak uyarladığı *Ayyar Hamza* adlı oyuna tiyatromuza dair öğeleri de eklemiştir. Aynı zamanda Bergson'un tanımından yola çıkarak kiproko örnekleri Molière'in oyununda olduğu gibi burada da görülmektedir. Bergson'un kiproko tanımından yola çıktık ve *Ayyar Hamza* adlı oyunda yer alan komik öğeler ile kiproko kavramının nasıl ortaya çıktığını, hangi diyaloglarda ve ne şekilde görüldüğünü inceledik. Bu örnekleri çoğaltmak ve derinleştirmek mümkündür.

Ali Bey'in birebir uyarlamasını yaptığı *Ayyar Hamza* adlı oyunda aynı zamanda durum komiğinin farklı çeşitlerini ele alarak çalışmamızı zenginleştirdik. Bergson'un yaylı şeytan imgesi burada önemli bir zenginlik kazandırmıştır. Sonuç olarak denebilir ki, Ali Bey'in *Ayyar Hamza* adlı oyunu hem Molière'in tiyatrosunun özelliklerini taşımakta, hem kiprokoyu göstermekte hem de Türk Tiyatrosu'na uyarlanmış bir Scapin'i, Hamza'yı ortaya koymaktadır.

Kaynakça

Ali Bey, *Ayyar Hamza*, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2021.

And, Metin, *Tiyatro Kılavuzu*, Milliyet Yayınları, 1973.

Bergson, Henri, *Gülme Komigün Anlamı Üstüne Deneme*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006, çev. Yaşar Avunç.

Erdoğan, Batuhan. “Direktör Âli Bey'in Tiyatroları ve Oyunlarda Mizah”. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi. Danışman: Doç.Dr.Nurcan Şen. 2020.

Kudret, Cevdet, *Karagöz*, Ankara, Bilgi Yayınları, 1968.

Molière, *Toplu Oyunları I Scapin'in Dolapları, George Dandin*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2006, çev. Ayberk Erkay.

Özcan, Abdülkadir, “Ayyar”, TDV İslam Ansiklopedisi 4. Cilt, s.296, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı, 1991.

Pavis, Patrice, “Quiproquo”, Dictionnaire du Théâtre, Paris, Dunod, 1996.

Perin, Cevdet, *Fransız Edebiyatında Komedi ve Molière*, İstanbul, Rıza Koşkun Matbaası, 1944.

Puzin, Claude, *XVII e siècle, Littérature Textes et Documents*, Paris, Nathan, 1987.

Şahin, E. A. "Molière'in Scapin'in Dolapları'na Yapılan İki Uyarlamanın Yerlilik Bakımından Karşılaştırılması: Dekbazlık-Ayyar Hamza" . Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi 11 (2021) : 45-76 <<https://dergipark.org.tr/tr/pub/trkede/issue/64334/875529>>

Şener, Sevda, *Diinden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara, Dost Kitabevi, 2006.

Vardar, Berke, *Fransız Edebiyatı*, İstanbul, Multilingual Yayınları, 2005.

Yüksel, Ayşegül, “Ali Bey ve Ayyar Hamza” , *Devlet Tiyatrosu Dergisi*, Ankara, 1978.

Extended Abstract

Director Ali Bey, who is an important humor and theater writer of the Tanzimat Period, is known for his translations and adaptations from French Literature. Ali Bey enriched our literature with the idioms and the proverbs he used in his adaptations from Molière, the comedy genius of French Literature, whose 400th birthday we celebrate this year. Together with Teodor Kasap, he published a humor magazine called Diyojen and wrote plays using the title of “Someone”. In addition, he pioneered the establishment of Ottoman Theater Advisory Committee and undertook task of correcting Turkish pronunciation of actors. One of the writers adopted by Turkish Theater was undoubtedly Molière, the comedy writer of the 17th century French Theatre. Ali Bey adapted two plays of Molière entitled *George Dandin: Tosun Ağa*. But this play was never written. And based on *Scapin The Schemer*, he wrote *Ayyar Hamza, Hamza the Cunning* in 1871.

The types that created by Molière are not only universal and but also are present in our society. Inspired by Plautus and Terence in Ancient Rome, Molière created a comedy theater and the types. In addition, these types are one of the basic elements of comedy in our theatre. The most popular type in Molière’s play is undoubtedly Harpagon in the play entitled *the Miser*. Molière’s comedy of characters and comedy of intrigues in which universal types are included in wordplay, comic of situation and the concept of quiproquo (kiproko) present this situation that comedy appears in Ali Bey's play *Ayyar Hamza* based on Molière’s play entitled *Scapin The Schemer*.

In *Scapin The Schemer*, Molière created a type of servant called Scapin. By writing this play, Molière is inspired by Italian traditional theater, Commedia dell’arte and the type of Scappino. This word means “escape” and “run away” from the difficult and complicated situations that created by this servant. Director Ali Bey is inspired by Molière’s play and adapted it in 1871. His play is called *Ayyar Hamza, Hamza the Cunning*. He didn’t change the plot; he was loyal to Molière’s original text. Both of these plays show us the term of quiproquo and other comedy types.

Ali Bey adapted Molière’s play using elements of comedy from our society and culture. The concept of quiproquo in the theater is formed through misunderstandings. The French philosopher of the XXth century, Henri Bergson, theorized this subject and give examples from Molière’s play *Scapin The Schemer*. In addition, Patrice Pavis describe this term in his *Dictionnaire de Théâtre*. The most important element of the quiproquo that composes the comedy is the mixing of a character in the comedy theater with another character; but the funny thing about it is that the audience is aware of this situation and the actor is not aware of it.

Therefore, the intrigues that Hamza and Scapin are involved in each play are not innocent and create chaoses which make the spectator/ the reader laugh to the situation. In our study, our aim is to give examples of this type of cunning and quiproquo.

Consequently, the aim of this study will be to examine the concept of kiproko, based on Henri Bergson's work *Laughter*, and Ali Bey's play *Ayyar Hamza*, adapted from Molière, in the context of a situation comedy.

BİR EFSANE, İKİ OYUN: MOLİÈRE'DEN MONTHERLANT'A DEĞİŞEN DON JUAN EFSANESİ

ONE LEGEND, TWO THEATER PLAYS: THE LEGEND OF DON JUAN CHANGING FROM MOLİÈRE TO MONTHERLANT

Ferhat TAŞTEMEL¹

DOI: 10.33406/molesto.1143702



Makale Bilgisi

Gönderildiği tarih:

14.07.2022

Kabul edildiği tarih:

24.07.2022

Yayımlandığı tarih:

29.07.2022

Article Info

Date submitted:

14.07.2022

Date accepted:

24.07.2022

Date published:

29.07.2022

Öz

XVII. yüzyılın başında *Sevilyalı Düzenbaz ve Taş Konuk* (1630) başlığıyla ilk defa Tirso de Molina tarafından kaleme alınan Don Juan efsanesi yüzyıllar içinde değişime uğramış, birçok sanat eseri için esin kaynağı olmuştur. Don Juan efsanesinde değişmeyen yalnızca üç unsur vardır: iyi tanınan bir kahraman, baştan çıkarılan ve aldatılan bir grup kadın ve Don Juan tarafından yemeğe davet edilen bir heykel. Molière'in *Don Juan*'ı ilk kez 15 Şubat 1665 tarihinde sahnelenir. Kadınları baştan çıkararak Don Juan, dönemin etik değerlerini tanımaz ve arzularını gerçekleştirmek için her türlü ikiyüzlülüğe ve yalana başvurur. Özellikle tanrıtanımazlık ve değerlere başkaldırı konularının ön planda olduğu ve tartışmalara yol açan oyun, yaklaşık beş hafta sahnede kalır, ardından sahneden kaldırılır. 1841 yılında Odeon'da yeniden sahnelenmesi için yaklaşık iki yüzyıl beklemek gerekecektir. Henry de Montherlant'ın *Don Juan*'ı ise ilk kez 4 Kasım 1958 yılında sahnelenir. Montherlant, efsanenin kahramanını bambaşka bir kişilik ile sahneye koyar. Henüz ilk gösteriminde seyircilerin bir bölümü gösterimin yarısında salonu terk eder. Yazarın kendi deyimiyle Don Juan, artık sıradan bir kişilik olarak karşımıza çıkar. Montherlant'ın Don Juan'ı mucizelere, tanrıya ya da genel anlamda doğaüstü hiçbir unsura inanmaz ve herhangi bir kanıt arayışına girmez. O, artık altmış altı yaşına gelmiş ve hayatta kalmak için "kadın avına" çıkan bir karakterdir. Bu çalışmanın amacı, Don Juan efsanesinin yer aldığı iki oyunda, Molière'in *Don Juan*'ı ve Montherlant'ın *Don Juan*'ı, kahramanın neredeyse kökten değişen özelliklerini incelemektir.

Anahtar sözcükler: *Molière, Henry de Montherlant, Don Juan Efsanesi, Hedonizm, Av-Avcı İlişkisi, Başkaldırı*

Abstract

The legend of Don Juan, which was first written by Tirso de Molina (1583-1648) with the title of *The Trickster of Seville and the Stone Guest* (1630) at the beginning of the XVIIth century, is a legend that has changed over the centuries and has been a source of inspiration for many works of art. There are only three unchanging issues in the legend of Don Juan: a well-known hero, a group of seduced and deceived women, and a statue invited to dinner by Don Juan. Molière's *Don Juan* was first performed on the 15th of February 1665. Seducing women, Don Juan is against morality and resorts to all kinds of hypocrisy and lies to fulfill his desires. The play, in which the themes of atheism and revolt against values are at the forefront and causing controversy, remain on the stage for

about five weeks, and then it is removed from the stage. It would take nearly two centuries for it to be staged again in the Odeon theatre in 1841. Henry de Montherlant's *Don Juan* was first performed on the 4th of November 1958. In the first performance of the play, some of the audience leaves the play after half of the performance. Montherlant creates the hero of the legend with a completely different personality. In the author's own words, Don Juan now appears as an ordinary personality. Montherlant's Don Juan does not believe in miracles, gods, or anything supernatural in general, and does not seek any proof. He is a character who is now sixty-six years old and goes on a "female hunt" to survive. This study aims to examine the almost radically changing features of the hero in two plays in which the legend of Don Juan takes place, Molière's *Don Juan* and Montherlant's *Don Juan*.

Keywords: *Molière, Henry de Montherlant, The Legend of Don Juan, Hedonism, Prey-Hunter Relation, Revolt*

¹ Arş. Gör., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, ftastemel@ankara.edu.tr ORCID 0000-0003-2576-4210.

Giriş

Don Juan efsanesi, İspanya'da ortaya çıktığı dönem kesin olmamakla birlikte, ilk kez XVII. yüzyılın başında *Sevilyalı Düzenbaz ve Taş Konuk* (1630) başlığıyla Tirso de Molina (1583-1648) tarafından kaleme alınır (Scherer 7). Don Juan efsanesinde kahramanımız, hâkim ideoloji olan kilisenin nazarında günahkâr, kadınları baştan çıkararak, dönemin değer yargılarına aykırı hareket eden, amacına ulaşmak için karşısındakileri yanıltıcı söylemlere başvurmasıyla dikkat çeken bir tip olarak temsil edilir. XVII. yüzyılda yazılan oyunlara konu olan antik efsanelere kıyasla yeni olan Don Juan efsanesi, sanata ve edebiyata konu olmaya başladığı *Sevilyalı Düzenbaz ve Taş Konuk*'tan itibaren tiyatrodan operaya, şürden romana, resimden müziğe birçok farklı eserde yer alır. Molière'in *Don Juan* (1664)² isimli tiyatro oyunu, Lorenzo Da Ponte'nin yazdığı Mozart tarafından bestelenen *Don Giovanni* (1787) isimli operası, Byron'ın *Don Juan* (1821) başlıklı şiiri, Puřkin'in *Taş Misafir* (1830) isimli tiyatro oyunu, Prosper Mérimée'nin *Arafın Ruhları* (1834) isimli kısa romanı, Baudelaire'in *Don Juan Cebennemde* (1861) isimli şiiri, Bernard Shaw'ın *İnsan, Üstün İnsan* (1903) isimli tiyatro eseri, Edmond de Rostand'ın *La Dernière Nuit de Don Juan (Don Juan'ın Son Gecesi)*³ (1921) isimli tiyatro oyunu, Henry de Montherlant'ın *La Mort qui fait le trottoir, Don Juan (Müşterisini Bekleyen Ölümler, Don Juan)* (1958) isimli tiyatro oyunu, Jeremy Leven'in yönettiği *Don Juan DeMarco* (1995) isimli sinema filmi, Peter Handke'nin *Don Juan* (2004) isimli romanı, XVII. yüzyıldan XXI. yüzyıla kadar geçen zamanda Don Juan efsanesinin esin kaynağı olduğu eserlerden yalnızca birkaçıdır. Bununla birlikte biz, çalışmamızı sınırlandırmak amacıyla Molière (1622-1673) ve Henry de Montherlant (1895-1972)'in Don Juan tipini incelemeye ve Molière'in Don Juan'ını hedonist; Henry de Montherlant'ın Don Juan'ını ise avcı olarak anlatmaya çalışacağız.

Don Juan efsanesi, edebi bir metin olarak görülmesinin ardından dört yüzyıl içinde belli başlı konularda değişime uğrar. Çoğunlukla din, ahlak, toplumsal değerler, tanrıtanımazlık, başkaldırı gibi konular ile işlenen efsane, XX. yüzyıla gelindiğinde mucizelerin daha az konu olduğu, din ve ahlakın yan tema olarak işlendiği ve efsaneden ziyade daha gerçekçi bir yaklaşımla yorumlanır. Her efsanenin genel anlamda değişmeyen unsurları vardır; Don Juan efsanesinde bu unsurlar yalnızca üç başlık altında toplanır: bilinen bir kahraman, bir grup kadın ve kahramanın yemeğe davet ettiği bir heykel. Aynı zamanda bu unsurlar iki tema içinde yer alır: baştan çıkarma ve doğaüstü öğeler (akt: Sanchez Hernandez 158). Bu çalışmanın amacı, XVII. yüzyılda sahnelenen Molière'in *Don Juan*'ı ile XX. yüzyılın ikinci yarısında sahnelenen Montherlant'ın *Don*

² Molière'in oyununun özgün adı *Dom Juan*'dır, ancak bu makalede oyunun Türkçe çevirisi olan *Don Juan* temel alınacaktır.

³ Bu makalede, Türkçeye çevrilmemiş eser isimleri ve alıntılar makalenin yazarı tarafından çevrilmiştir.

Juan'ı arasında, toplumsal değerler, din, inanç, başkaldırı gibi konularda görülen farklılıkları ana kahramanımızın değişimi, kişilik özellikleri ve dünya görüşü üzerinden ele almaktır.

Don Juan Sahnede

Molière'in beş perdelik *Don Juan* başlıklı oyununa konu olan Don Juan efsanesi, aslında Molière'den daha önce İspanyol, İtalyan ve Fransız edebiyatlarında birçok defa işlenir ve iyi bilinen bir efsaneye dönüşür (Scherer 16-18). Don Juan efsanesinin ilk kez kullanıldığı Tirso de Molina'nın *Sevilyalı Düzenbaz ve Taş Konuk*'unda Don Juan tam anlamıyla başrol olarak sunulmaz; ancak diğer karakterler oyunun genelinde birçok sahnede rol alsalar da Don Juan, üç perde boyunca on yedi sahnenin on birinde görülür ve oyundaki ağırlığıyla ön plana çıkar. Tirso de Molina'nın oyunundan farklı olarak, Molière'in yarattığı Don Juan artık başroldür ve olaylar onun çevresinde, doğrudan onun etkisiyle gelişir. Oyunun başında Don Juan, manastırda yaşayan ve kendisini tanrıya adanmış olan Elvire'i kandırıp baştan çıkardıktan sonra uşağı Sganarelle ile birlikte kaçar. Bu kaçış sırasında, fırtına sandallarını devirir. Kazanın ardından Don Juan ve uşağı, köylü Pierrot tarafından kurtarılır. Don Juan, bu defa kurtarıcısının nişanlısı Charlotte'u ve aynı zamanda başka bir köylü olan Mathurine'i evlilik vaadiyle baştan çıkarmaya çalışır. Dönemin ahlaki ve dini değerlerine söz ve eylemleriyle başkaldıran kahramanımız, kaçışları sırasında karşılaştıkları fukara birine yol sorduktan sonra ondan tanrıya küfretmesini ister. Her zaman ikiyüzlü ve yalancı olarak temsil edilen Don Juan, borcunu almak için kapısına dayanan Mösyö Dimanche'ı türlü oyunlar yaparak uzaklaştırır. Oyunun sonunda ise, öldürdüğü Komandorun⁴ anısına dikilen heykel ile karşılaştığında onu yemeğe davet eder. Son sahnede heykel ile buluştuğunda "*Tanrının lütfuna sırt çeviren*" (Molière 76) Don Juan, görünmeyen bir ateş ile yanar ve ölür.

Molière'in *Don Juan*'ı ilk kez 15 Şubat 1665'te sahnelenir. Seyirci, özellikle son perdede kullanılan dekor karşısında adeta büyülenir. Oyunun ilk gösterimi başarılı geçer, ancak daha ikinci gösterimde Don Juan'ın fukara ile karşılaşma sahnesi oyundan çıkarılır. Molière'in, bir önlem olarak mı yoksa bir emir üzerine mi böyle bir düzenleme yaptığı bilinmiyor. Oyun, beş haftada on beş defa sahnelenir ve büyük ilgi görür. Daha sonra, Paskalya nedeniyle oynanmasına ara verilen Molière'in *Don Juan*'ının yeniden sahnede yerine alması için yaklaşık iki yüzyıl (1841'de Odéon'da sahnelenir.) geçmesi gerekecektir (Geray 51-53).

XX. yüzyılda deneme, roman ve tiyatro türlerinde eserler kaleme alan ve *Ölü Kraliçe* (1942), *Bekarlar* (1943), *Genç Kızlar* (1936), *Kadınlara Acının* (1936), *İyilik Şeytanı* (1937), *Cüzzamlı Kadınlar*

⁴ Komandor, Şövalye gibi bir soyluluk unvanıdır (Etensel İldem 61).

(1939) gibi eserleriyle tanınan Henry de Montherlant'ın *Don Juan*'ında kahramanımız altmış altı yaşında bir karakter olarak karşımıza çıkar. Oyunun başından sonuna kadar, yaşlılığını ve gitgide ölüme yaklaştığını unutmaya çalışan bir karakter görürüz. Efsanenin diğer yorumlarından farklı olarak Don Juan'ın yanında uşağı ya da yardımcısı değil gayrimeşru oğlu Alcacer vardır. Don Juan ile Alcacer'in aralarında geçen diyaloglarda ölüm ve yaşam, gençlik ve yaşlılık gibi konuların ön planda olduğu görülür. Don Juan, ölüm ile ilgili hislerinden ve düşüncelerinden uzaklaşmak için kadınları kendine âşık eder. Oyunun büyük bir bölümünde yalnızca iki genç kızdan söz edilir: on beş yaşındaki Linda ve Komandorun kızı olan 17 yaşındaki Ana de Ulloa. Oyun, Don Juan ile Linda'nın bir köprünün üzerinde buluşma sahnesiyle başlar. Linda, buluşmaya gecikir. Buluştuklarında ise Don Juan ile Linda yalnızca konuşurlar ve yeniden buluşmak üzere sözleşirler. Yazar, oyunun ilk perdesinde bize yalnızca “yeni” Don Juan'ın kişiliğini tanıtmayı amaçlar (Etensel İldem 69). İkinci perdede Don Juan ile Komandor karşılaşır. Komandor öfkeli, çünkü kızı Ana'yı Don Antonio'nun baştan çıkardığını ve ardından kaçtığını düşünmektedir. Ana'yı baştan çıkararak asıl kişi Don Juan'dır ve bu durumu Komandora itiraf eder. Komandor bu itirafın üzerine Don Juan'ı öldürmek ister. Don Juan, aşkın faydalarından uzun uzun bahsedince onu öldürmekten vazgeçen Komandoru ertesi akşam yemeğe davet eder. Komandorun karısı ise kızları Ana'yı baştan çıkararak Don Juan olduğunu öğrenince kocasının fikrini değiştirmek için ısrar eder ve sonunda Komandor, Don Juan'a kılıç çeker. Komandorun karşısında isteksizce kılıç çeken Don Juan, tesadüfen ve istemeden onu öldürür. Komandor, Don Juan'ın kılıcının üstüne neredeyse kendisi düşer. Son perdede Don Juan'ın artık kaçması gerekir. Daha önce Don Juan ile Komandorun konuşmalarına tanık olan birkaç serseri Komandorun heykeli kılığına girerek Don Juan'ın karşısına çıkar. Mucizelere, tanrıya ya da doğaüstüne atfedilen hiçbir düşünceye itibarı olmayan Don Juan, heykeli kılıç çeker ve hamle yaptığında bir kostümün içinden serserilerin çıktığını görür. Böylece serserilerin hilesi açığa çıkar. Don Juan oyunun sonunda ölmez, ancak oyunun başında yüzüne taktığı ve yaşlılığını gizleyen maske, son sahnede bir kuru kafaya dönüşür. Maske, Don Juan'ın oyunun başında taktığı maskenin aynısıdır, oyunun sonuna gelindiğinde artık yalnızca bir kuru kafa olarak tanımlandığı görülür. Böylece, kurukafaya dönüşen maskeden bütün çabalarına rağmen bir türlü kurtulamayan Don Juan, yaşlılık ve ölüm gerçeğiyle yüzleşir.

Montherlant'ın *Don Juan*'ı ilk kez 4 Kasım 1958 yılında Athénée Tiyatrosu'nda sahnelenir. Daha ilk gösterimde seyircilerin çoğu oyunun yarısında salonu terk eder. Yaklaşık bir hafta sonra da oyun sahneden kaldırılır. Montherlant'ın *Don Juan*'ı ancak on dört yıl sonra oyun metninin yeniden basılmasıyla hatırlanır (Matzneff 7). Montherlant'ın *Don Juan*'ı kendisinden önce yorumlanan birçok Don Juan karakterinden, özellikle Molière'in *Don Juan*'ından farklı olarak ne

başkaldırandır ne tanrıtanımazlığın savunucusudur; o sadece artık yaşamının sonuna yaklaştığını düşünen ve bu nedenle kendine bir çıkış yolu bulmaya çalışan, çözümü ise yaşlı çehresini değiştireceğini düşündüğü baştan çıkarma eyleminde bulan bir avcıdır. Montherlant'ın Don Juan'ını ilginçleştiren bir diğer nokta ise baştan çıkardığı kadınların kendisine karşı nefret beslememesidir. Don Juan, beraber olduğu kadınları aşk, şefkat ve tutkuyla sever. Aynı zamanda aşkın simgesi haline gelen Don Juan'ın baştan çıkardığı kadınlar, onun sadakatsiz oluşuyla ilgilenmezler (Etensel İldem 70). Komandorun kızı Ana, Don Juan'a, "*Ben, sürekli suçlu arayanlardan değilim [...] Tanrı sizi nasıl yarattıysa öylesiniz.*" (Montherlant 143-144) sözüyle Don Juan'ın efsanedeki suçlu sıfatının silindiği ve yerine yalnızca bütün kadınlarda aşkı seven bir insanın geldiği görülür. Bu sözler, Montherlant'ın Don Juan'ının artık mucizelerden uzak ve insan olarak, sahip olduğu özellikler ile hata yapabilen ve bu hatalarından kaçmayarak sorumluluk üstlenen bir kahraman olarak temsil edildiğini gösterir.

Montherlant'ın *Don Juan'ı* ile Molière'in *Don Juan'ının* sahneden kaldırılma nedenlerinin içerik olduğu düşünüldüğünde, her iki oyunun da aynı kaderi paylaştığını söyleyebiliriz. XIV. Louis döneminde Molière'in sahneye koyduğu *Don Juan'ın*, biçimsel açıdan Fransız klasisizmine uygunluğu çokça tartışılmaz. Oyunun tartışılmasının ve sahneden kaldırılmasının asıl nedeni sansasyon yaratan bir içeriğe sahip olmasıdır. XX. yüzyılın ikinci yarısında yazılan Montherlant'ın *Don Juan'ında* ise, efsanedeki kahramanın neredeyse tam tersi bir karaktere sahip Don Juan yaratılması seyirciyi ve eleştirmenleri şaşırtır. Bu nedenle, XX. yüzyılda yazılan *Don Juan* da içerik bakımından bekleneni karşılaşamadığı için sahneden kaldırılır.

Molière'in Hedonist Don Juan'ı

Yüzyıllar içinde değişime uğrayan Don Juan efsanesinde, Molière'in yarattığı Don Juan, tanrının varlığını sorgulayan ya da kadınları baştan çıkararak bir karaktere sahip olmanın yanı sıra hedonisttir. Hedonizm, insan için en iyi olanın ancak haz ile sağlanabileceğini savunan bir görüştür. Hedonizme göre "iyi", "*acı yokluğu anlamında sakın pasif hazlar değil, oburca yeme içme, cinsel münasebette bulunma anlamında, kesinlikle duygusal, canlı, fırtınalı hazlar*" (Arslan 133-134) ile ulaşılabilecek bir değerdir. Molière'in Don Juan'ı da her zaman ulaşmak istediği hazzın ardından gider. Böylece, Don Juan'ın özellikle kilisenin toplumsal değerleri yönlendirdiği bir dönemde, söz konusu değerlere aykırı hareket ederek kilise ve toplum tarafından suçlanmayı ve dışlanmayı, geçmişini unutup geleceği düşünmeden yaşayabilmeyi göze aldığını söylemek yerinde olacaktır.

Molière'in Don Juan'ı, yaşayacağı haz için her şeyi yapmaya hazır bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle, kadınları kolayca elde edebileceği yola başvurur ve evlilik vaadinde

bulunur. Molière'in Don Juan'ının Don Elvire'i bu vaatle kandırıp onunla birlikte olduğunu ve karşılaşığı Charlotte ve Mathurine'i de aynı vaatle kandırmaya çalıştığını görürüz. Don Juan'ın uşağı Sganarelle aldatılan Don Elvire'in uşağına, en büyük arzusu kadınları aldatıp ardından kaçmak olan efendisinin kişiliğini şu sözlerle tanımlar:

[...]Don Juan yok mu, yeryüzüne ayak basmış en vicdansız, en kudurmuş heriftir bilesin, köpeğin tekidir, iblisin kendisidir, bir eli kanda, bir eli katrandadır, ne cennete inanır, ne evliyalara, ne Tanrı'ya inanır, ne cinlere perilere [...]Şimdi bana kalkmış "hanımımınla nikâh kıydılar" diyorsun, ah ben ne diyeyim sana, nefisini doyurmak için bu adam, bırak hanımını, seni de alır nikâhına [...] Evleniyor da zahmete mi giriyor bu alçak, ne zahmeti, fırsatın alasıdır ona sorsan güzelleri avlamak için evlilik dediğın. Kaç kere damat olmuştur sorsan kendi bilmez (Molière 7).

Molière'in Don Juan'ı, cinsel dürtüden daha fazlasını, aşklarına karşılık bulmayı kesinlikle düşünmez ve hatta baştan çıkardığı kadınlarla henüz birlikte olmadan kaçış planlarını yapar. Aynı zamanda, birlikte olduğu ya da baştan çıkardığı kadınların konumu, yaşı, medeni durumu Don Juan için hiç önemli değildir. Don Elvire manastırdan ayrılır, köylü Charlotte'un nişanlısıyla arası bozular, evlilik vaadi ile baştan çıkarılan köylü Mathurine'in de Charlotte ile arası bozular. Oysa Don Juan her birini hemen unuttur. Aldattığı ya da baştan çıkardığı hiçbir kadın için kendini suçlu hissetmeden, bir bakıma *carpe diem* ilkesiyle, arzularının bütün dünyaya yetebileceğini düşünerek yaşamına devam eder:

Don Juan: [...] Güzelliğın beni nerede bulduğı umurumda bile değil, bulduğı yerde cezbeder beni, ben de direnmem teslim olurum insanı sürükleyen bu tatlı galeyana [...] Hiçbir şey yetmez benim arzularıma gem vurmaya; şu bendeki yürekte tüm dünyaya yetecek seveda yatar ama yetmez de İskender gibi dilerim hâlâ, ah keşke başka dünyalar olsaydı da uzansaydı seveda zaferlerim o meşhur diyarlara (Molière 10-11).

Molière'in Don Juan'ı, ne bir kadına ne babasına ve soylu ailesine ne de tanrıya bağılıdır. Onun sadık olduğu hiçbir insan ya da saygı duyduğu hiçbir değer olmadığını görürüz. Bununla beraber, Don Juan'ın uşağı Sganarelle'in konumu farklıdır. Sganarelle'in varlığı, Don Juan'ın hedonist özelliklerini görmemiz açısından önemlidir. Sganarelle ile Don Juan ayrılmaz ikilidir ve Sganarelle, Don Juan'ın sadık kaldığı tek insan olarak istisnadır. Hedonist olarak tanımladığımız Don Juan'ın, amacına ulaşmak için iki bakımdan Sganarelle ile diyalog kurduğunu görürüz. Birincisi, Sganarelle her aldatma eyleminde Don Juan'ın yanında yer alır ve ona yardım eder. İkincisi ise Don Juan, görüşlerini ve eylemlerini Sganarelle'e kabul ettirir ve karşıt bir görüşü kesinlikle kabul etmez. Kabul etmiş gibi görüldüğü anlar, yalnızca alay etmek içindir. Sganarelle'in

varlığıyla ilgili bahsettiğimiz bu iki etken, oyun boyunca hedonist Don Juan'ın isteklerinin sekteye uğramadan gerçekleşmesinde önemli rol oynar. Öyle ki Sganarelle, kaçışları sırasında kılık değiştirirken, Mösyö Dimanche'ı evden uzaklaştırırken, hatta heykel ile yemeğe giderken bile her zaman Don Juan'ın yanındadır. Sganarelle, sahnede tek başınayken Don Juan hakkındaki abartılı görüşlerini dile getirirse de efendisiyle yan yanayken kendi görüşleri üzerinde ısrar etmez. Don Juan için “iyi” olan her zaman Don Juan tarafından tayin edilir. Öyleyse yalnızca bedensel hazların tatmini için kadınları aldatıp onlarla birlikte olmak değil, aynı zamanda her türlü düşüncesinde ve eyleminde en iyinin kendisi tarafından tayin edilmesini istemek ve bunu sağlamak da hedonist Don Juan'ın özelliğidir.

Hedonist Don Juan'ın diğer bir özelliği başkaldıran bir karakter olmasıdır. Başkaldırı, öncelikle dönemin toplumsal değerlerine karşıdır. Baştan çıkardığı kadınların zekalarıyla alay eder, onlara karşı hiçbir zaman dürüst olmadığı gibi, onları elde etmek ya da onlardan kaçıp kurtulmak için her türlü yolu denemeye, hatta kanıt olmadan tanrının varlığını bir an olsun kabul etmiş görünmeye hazırdır. Toplumda önemli bir değer olarak görülen evlilik, Don Juan için yalnızca bir aldatma aracıdır. Aynı zamanda Don Juan, kendi ailesinin ve etrafında yer alanların görüşlerini de her zaman küçümser. Babası Don Louis, Don Juan'a binbir söz söylese de onun görüşleriyle alay eder. Babasının görüşlerine hak veriyormuş gibi görüldüğünde ise bunu yalnızca kendini korumak için yaptığını görürüz:

Don Juan: [...] Kendime çekidüzen vereceğimi, herkese örnek olacak bir hayat süreceğimi söylediysem, başka bir niyetim vardır da onun için söyledim, binbir hesap yaptım, ince manevralara başvurduğum, hepsi de ihtiyaç duyduğum bir babayı şimdilik idare etmek ve başıma gelebilecek saymakla bitmez belalardan kendimi koruyabilmek için yaptığım zaruri maymunluklardan ibarettir (Molière 70).

Don Juan'ın dinin buyruklarına başkaldırdığını söylemek mümkündür. Başkaldırının en çarpıcı örneği, oyunun henüz ikinci gösteriminde kaldırılan, Don Juan'ın karşılaştığı fukaradan tanrıya küfretmesini istediği sahnede yer alır. Bununla birlikte şüphecililiği ve tanrının varlığına dair kanıt arayışı oyunun sonuna kadar devam eder. Don Juan'ın tanrıyla ilgili yorumlarındaki tutumu, “ünlemler, tamamlanmayan cümleler, sessizlikler” (Geray 27), onun kararsızlığını gösteren unsurlardanır. Kesin bir dille tanrıyı reddedemediğini, ancak yine de tanrının varlığı için kanıtların yetersiz kaldığını Don Juan'ın heykel ile karşılaştığı sahnede görürüz:

Don Juan: [...] değiştiğim filan yok, fikirlerim sapasağlam yerinde.

Sganarelle: Koca heykel yürüyüp geldi, konuştu, bu tuhaf mucizeye de mi diyeceğiniz yok?

Don Juan: O işte bir iş var, orasını henüz anlamış değilim, lakin her ne çıkarsa çıksın nihayetinde, beni bildiğimden döndürmeye, ruhumu sarsmaya kuvveti yetmez (Molière 70).

Don Juan, oyunun son perdesinde heykel ile yeniden karşılaşıncaya kadar, hatta karşılaştıktan sonra bile tanrının varlığına dair kanıt aramaya devam eder. Ne olursa olsun, karşısına çıkan ve canlanan heykeli görmek ister. Hiçbir gücün onu korkutmaya, yıldırmaya yetmeyeceğini düşünür. Heykeli, kılıcıyla ortadan kaldırmak istediğinde heykelin birden kaybolması bile yeterli kanıt olmaz. Özgür, kararsız ve “*ikiyle iki, dört, dörtle dört, sekiz eder, işte ben buna inanırım Sganarelle*” (Molière 41) diyerek şüphesini giderebilecek tek etkenin akıl olduğunu savunan Don Juan, heykelin elini tutar ve ardından yer yarılar, içine girer. Pişman olmaya niyeti olmayan kahramanımız, kendisi için kanıt olarak sunulan hiçbir unsuru kabullenmeden ölür.

Montherlant’ın Avcı Don Juan’ı

Montherlant’ın Don Juan’ının kelimenin tam anlamıyla bir avcı olduğunu söylemek mümkündür. Av ve avcı kelimesi oyunda birçok defa kullanılmasının yanı sıra, Montherlant’ın oyun üzerine yazdığı notlarında da karşımıza çıkar. Montherlant’ın bu kelimeyi özellikle tercih ettiğine dair bir yorum ya da açıklama görmeyiz, ancak yazar kendi Don Juan’ını tanıtırken “*Benim yazdığım oyundaki Don Juan, basit bir karakter [...] Böyle olmasını ben istedim.*” (Montherlant, Notes 157) sözüyle kendi yarattığı karakterin basit biri olduğunu dile getirir. Bu basit karakterin, derin bir felsefeye sahip olmadığını, herhangi bir şekilde toplumsal değerlere başkaldırmadığını, yalnızca ölüm korkusuyla ve yaşama arzusuyla kadınların peşinden koştuğunu görürüz. Bu nedenle, Montherlant’ın oyun hakkındaki notlarında yer alan av yorumu dikkate değerdir:

[...] Diğer Don Juan’lar “lanetliydiiler”; bu Don Juan bağımlı ve daha modern. Bu Don Juan, diğer oyunlarımdaki karakterler gibi trajiktir. Trajiktir, çünkü yaklaşan ölümden korkar. Trajiktir, çünkü yaşadığını hissetmesi için ava ve kadınlarla birlikte olmaya ihtiyacı vardır: Av ve birliktelik onun vazgeçemediğı bir uyuşturucu gibidir (Montherlant, Notes 159-160).

Montherlant’ın Don Juan’ının kadınların ve toplumun karşısında ikiyüzlü olmadığını görürüz. Aşktan aşka koşması dönemin değerlerine göre suç sayılsa bile cezasını çekmeye hazırdır, kaçmaz. Aşkını sürekli tazelemesi gerekir, çünkü bu durum onun için temel bir ihtiyaçtır. Onun için dünyada, arzunun peşinden gidilmesi gerekir ve söz konusu arzuya karşılık verildiğı an kurtuluş gerçeleşir ve her şeyi kurtaran yegâne etken budur. Don Juan ne zaman bir kadınla birlikte olsa sanki bu duyguyu ilk defa hissediyormuş gibidir. Günde üç öğün ava çıkması gerektiğini dile getirirken, bu duyguların hayatta kalmak için yeme içme gibi kaçınılmaz derecede gerekli olduğunu “*Benim ekmeğim de bu.*” (Montherlant 27) sözüyle ifade eder. Böylece,

Montherlant'ın *Don Juan*'ında av ve avcı konusu açlık ve ölüm korkusuyla birleşir. Açlık hali, fiziksel olmaktan ziyade duygusaldır. Don Juan, Komandora, kızını kendisinin baştan çıkardığını itiraf ettikten sonra aşka dair baş döndürücü güzellikte sözler sarf eder. Komandorun Don Juan'a mutsuz olup olmadığını sorması üzerine Don Juan, av ile ilgili şu yanıtı verir:

Beni mutsuz eden yaşam biçimim değil [...] Dünya, benim yaşıma gelmiş tecrübeli biri için korkutucudur, yalnızca bu av yolculuğu ve kadınlarla olan birlikteliğim bu korkuyu yok ediyor. Önum ardım karanlık bir gece gibi, ancak aşk ve birliktelik benim için bu karanlık gecenin içinde yıldız gibi parlıyor (Montherlant 94).

Montherlant'ın avcı Don Juan'ı, düşünce ve eylemlerini kabul ettirmekle ilgilenmez. Onun yanında ve yardımcısı konumunda gayrimeşru oğlu Alcacer vardır. Alcacer, Don Juan'ın eylemlerini kabul etmek ya da Don Juan kadınları baştan çıkaracağında ona yardım etmekle yükümlü değildir. Eylemlerini Alcacer'in yardımıyla gerçekleştirmeyen Don Juan, eylemlerinin sonuçlarıyla da yüzleşmekten kaçmayan bir avcıdır. Oyunun daha ilk cümlesinde, doğada bulunan, yalnızca içgüdüleriyle hareket eden vahşî bir hayvandan bahseder gibi arzularının kaynağını "*Endülüis'te kaplan kalmadığından bu yana ben de kadın avlamak zorunda kalıyorum.*" (Montherlant 25) sözüyle ifade eden Don Juan, kadınlarla her zaman aynı yerde, suç mahalli sayılan köprüde buluşur. "*Burada, birlikte olduğum kadınların anısına birer anıt olsaydı, burası yürünemeyecek bir yere dönüşürdü.*" (Montherlant 25) sözüyle, baştan çıkardığı kadınların sayıca çokluğunu dile getiren kahramanımız, başına gelebilecek fenalıkları göze alarak aynı buluşma yerini tercih etmeye devam eder. Alcacer ise, oyunun ilk sahnesinden son sahnesine kadar iki görev üstlenir: Birincisi, babasını olası tehlikelere karşı uyarmak, ikincisi ise babası hakkında yapılan yersiz tanımlamaları bertaraf etmektir. Don Juan, Ana'yla birlikte olduktan sonra bir yanlış anlaşılma sayesinde suçlu konumuna düşmez. Alcacer de bu durumun büyük bir şans olduğu düşüncesiyle babasını fırsat varken kaçması için ikna etmeye çalışır. Don Juan'ın aklında ise yalnızca yeni maceralar vardır ve Ana'yı unutmak gerekir: "*Bin tane Ana de Ulloa var. [...] Giden, yalnızca yerine gelecek olan yenileri için yer açar ve herkes bilir ki yeni gelenler her zaman en iyisidir.*" (Montherlant 26). Oğlunu dinlemeyen ve olası avlarının peşinden gitmeye devam eden Don Juan, Alcacer'in kaçış konusundaki ısrarına her zaman kendi beklentilerinden söz ederek yanıt verir:

Alcacer: İcraatleriniz size birçok düşman kazandırmışken dünden beri neden Sevilla'da kaldığımızı soruyorum kendime baba.

Don Juan: Başka şeylerden konuşalım. Ana de Ulloa mazide kaldı. [...]

Alcacer: Baba, Sevilla'da kalmayın.

Don Juan: Dün tanıştığım genç kız için buradayım, bugün belki de kendine ait bir şeyler getirir bana (Montherlant 26-27).

Avcı Don Juan, özgür olmak ve varlığını kanıtlamak ister. O, sadece zevk duymaktan ziyade yaşadığını kanıtlamanın peşindedir. Aşka dair olmayan her eylem onun için başka bir dünyaya aittir ve bu dünya hayaletlerin dünyasıdır. Aşksız bir yaşam Don Juan'ı adeta bir hayalete çevirir. Bir kadının aşkına karşılık vermesi ve kendisini kucaklaması ise Don Juan için yaşam belirtisidir, aksi halde yeniden bir hayalete dönüştüğünü söyler (Montherlant 83-84). Oyunun son sahnesinde, oğlunun bütün kaçış planlarını reddeden, ne kadınların baştan çıkarılması ne de duygu ve düşüncelerinin desteklenmesi konusunda hiçbir zaman yardım beklemeyen Don Juan, oğluna bu konuda açıklama yaparken onun kendisini anlamasını bekler. Her an av peşinde olması gerektiğini ifade eden Don Juan, “*Anla beni oğlum, beni anla! [...] Var olmalıyım ben. Av peşinde! [...] Başka türlü yapamam.*” (Montherlant 155) sözüyle her gün bir kadınla yaklaşması gerektiğini, aksi halde bütün yaşamının bir serap gibi yok olup gideceğini dile getiren yalnızca sıra dışı bir avcıdır.

Avcı Don Juan'ın toplumun değerlerine bilinçli bir şekilde karşı geldiğini görmeyiz. O, yalnızca saf aşkla baştan çıkarır kadınları. Don Juan'ın en büyük zaferi kadınlara evlilik vaadi vermeden onlarla birlikte olmasıdır. Hatta kadınların eşleri ve genç kızların anneleri bu nedenle ona karşı neredeyse sevgi beslerler (Montherlant 82). Böylece Don Juan, değerlere karşı gelmekten ziyade kadınların aşkı tatmalarına fırsat veren olağanüstü bir karakter olarak temsil edilir:

Don Juan: [...] Ben kadınları mutlu ettim. Neden evli olanların eşleri onlara yetmiyordu? Kızoğlankızlar, bir asker edasıyla konuşacağım, o askerler eğer kendi yurttaşlarının evlerini yağmalamasalardı, düşman zaten yağmalayacaktı. Dullara ihtiyatla yaklaştım. Rahibelerin manastırlarını adaklarla doldurdum. Kız kurularına hayaller kurdurdum. Güneşin meyveye yaptığı gibi, olgunlaşmayı öğrettim genç kızlara. Ama en büyük zaferim asla evlilik sözü vermemiş olmak (Montherlant 81).

Montherlant'ın Don Juan'ının yasalara karşı çıkmak gibi bir niyeti olmadığını görürüz. Büyüklerine karşı gelmesi gibi bir durum da söz konusu değildir, zaten kendisi altmış altı yaşındadır. Hatta baştan çıkardığı Ana de Ulloa'nın babasından bile yaşlıdır. Aynı zamanda, Montherlant'ın, oyunun arka planında efsanenin yorumlarına sürekli atıfta bulunduğunu söylemek mümkündür. Don Juan, birçok farklı yorumda topluma karşı isyankar olarak tasvir edilirken Montherlant'ın *Don Juan*'ında oyunun başından sonuna kadar kahranamızın ağzından tek bir isyankar söz çıkmaz. Montherlant'ın Don Juan'ı, yasaları sevdiğini dile getirir ve hatta daha da ileri

giderek eğer bir “apkın” olmasaydı bir yargıç olabileceğini söyler (Montherlant 84). Öyleyse, toplumun değerlerini yıkmanın, onlara karşı gelip değiştirmenin ya da yok etmenin Montherlant’ın Don Juan’ının ilgilendiği konular olmadığını söylemek yerinde olacaktır.

Montherlant, din konusunda isyan etmeyen, ancak bu konuda keskin sözler söyleyen bir karakter yaratır. Don Juan, tanrının varlığını kanıtlamakla ya da dinin buyruklarıyla hiçbir zaman ilgilenmez. Onun için tanrı zaten yoktur, bu nedenle kanıtlanması gereken herhangi bir durum söz konusu değildir. Don Juan, mucizelerden bağımsız olarak her Őeyin yeryüzünde olup bittiğini düşünür. Komandorun Don Juan’ın günahları için tanrıdan af dilemesini istemesinin ardından, “*Var olmayan bir tanrıdan işlemediğim suçlar için zir dilemeyeceğim.*” (Montherlant 78) diyen Don Juan, oyunun son sahnesinde heykel kılığına bürünmüş bir grup serserinin yalanını ortaya çıkararak “*Fantastik diye bir Şey yoktur. Gerçeğin ta kendisidir fantastik.*” (Montherlant 153) sözleriyle bir efsane kahramanı olmaktan ziyade insana has düşünceleriyle karşımıza çıkar. Don Juan’ı olası lme götürecek neden, tanrıtanımazlığı ya da değerleri yok sayması değildir. Tamamen insani ve doğal bir süreç olan yaşlılıktır. Don Juan, oyunun sonunda lmez. Yüzünden bir türlü çıkaramadığı, vücudunun ayrılmaz parçasına dönüşen ve onu artık yaşlı gösteren maskesiyle yalnızca lme daha da yaklaşır.

Sonuç

XVII. yüzyılda Molière’in oyununda ikiyüzlü, zgr, muzaffer, dönemin ahlaki değerlerini ve dinin buyruklarını yok sayan Don Juan, XX. yüzyılda Montherlant’ın oyununda dürüst, tanrıtanımaz ama başkaldırı niyetinde olmayan, altmış altı yaşına gelmiş, uşağıyla değil gayrimeşru oğluyla birlikte hareket eden bir karakter olarak temsil edildiğini çalışmamızda ele aldık. Molière’in Don Juan’ının, oyundaki mucizelerin varlığıyla, oyunun sonunun benzerliğiyle ve kahramanın diğer kişilik özellikleriyle efsanenin zgn anlatımında yer alan Don Juan’a benzediğini söylemek yerinde olacaktır. Montherlant’ın Don Juan’ında ise kahramanımız, oyunda işlenen temalar dışında, kişilik özellikleri bakımından efsanenin zgn anlamıyla ya da Molière’in yorumuyla benzerlikler göstermez. Molière’in Don Juan’ı bir efsane kahramanının özelliklerini taşımaya devam ederken, Montherlant’ın yarattığı Don Juan, yeryüzüne, ölümlü dünyaya ve en nihayetinde insani yaşama daha yakındır. Molière’in *Don Juan*’ında gizemin üzülmesi için insanüstü bir varlığın yer alması gerekirken, Montherlant’ın *Don Juan*’ında insanüstü bir varlık ne beklenir ne sorgulanır; kahramanımıza göre gerçek yalnızca yeryzndedir.

Sonuç olarak, Molière’in yorumundan Montherlant’ın yorumuna kadar geçen yaklaşık üç yüz yıllık süre içinde, incelediğimiz her iki oyunda da ana karakter olarak yer alan efsane

kahramanı Don Juan, tutum ve davranışları ile savunduğu değerler ve dünya görüşleri bakımından çarpıcı değişikliklere uğramıştır.

Kaynakça

Arslan, Ahmet. *Felsefeye Giriş*. Ankara: Vadi Yayınları, 2002.

Etensel İldem, Arzu. «Yüzyıllar Boyu Don Juan.» *Ankara Üniversitesi. Dil ve Tarih –Coğrafya Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Araştırmaları Enstits III* (1995): 61-72.

Geray, Christine. *Profil d'une oeuvre: Dom Juan, Molière*. Paris: Hatier, 1974.

Matzneff, Gabriel. «Préface.» Montherlant, Henry de. *La mort qui fait le trottoir, Don Juan*. Paris: Gallimard, 1972. 7-17.

Molière. *Don Juan*. ev. Ayberk Erkay. İstanbul: Mitos Boyut, 2011.

Montherlant, Henry de. Paris: Gallimard, 1972.

Montherlant, Henry de. «Notes.» Montherlant, Henry de. *La mort qui fait le trottoir, Don Juan*. Paris: Gallimard, 1972. 157-168.

Sanchez Hernandez, Ángeles. «Subversion du myhte de Don Juan dans la pièce La Mort qui fait le trottoir de Montherlant.» *Studii si cercetari filologice. Seria limbi romanice* (2016): 155-170.

Scherer, Jacques. *Sur le Dom Juan de Molière*. Paris: SEDES, 1967.

Extended Abstract

The legend of Don Juan appears in the Middle Age and the hero of the legend, Don Juan, is a hypocritical, sinful nobleman who seduces women, disregards moral rules, and makes up some lies to fulfill his desires. The first play about the legend was written by Tirso de Molina (1583-1648) with the title *The Trickster of Seville and the Stone Guest* in 1630. The legend of Don Juan, which is new compared to the ancient legends that were the subject of plays written in the XVIIth century, has been used in many different works from theater to opera, from poetry to novels, from painting to music since *the Trickster of Seville and the Stone Guest*, which led to the legend being the subject of art and literature.

Molière's *Don Juan* was first performed on the 15th of February 1665. The audience is almost fascinated by the decor used in the last act. The first performance of the play is successful, but the scene of Don Juan's encounter with the poor man is cut in the second performance of the play. The play is staged for five times in five weeks and attracts great attention. Afterwards, it would take nearly two centuries for Molière's Don Juan, whose performance was interrupted due to Easter, to take its place on the stage again. In the legend of Don Juan, which has changed over the centuries, Don Juan, created by Molière, is a hedonist as well as having a character that questions the existence of God or seduces women. Hedonism is a view that argues that what is best for human beings can only be achieved through pleasure. The "good" in question is not calm and passive pleasures in the sense of the absence of pain, but a value that can be reached with sensory, lively, and stormy pleasures, in the sense of voracious eating, drinking, and sexual intercourse. Pursuing such pleasure is only possible when a free attitude is taken, as in Molière's Don Juan. This attitude requires standing against social values in general, being blamed and excluded by society, and being able to forget the past and live without thinking about the future. Therefore, it becomes more understandable that Molière's Don Juan seduces and deceives women, is hypocritical towards them, and makes marriage promises.

Montherlant's *Don Juan* was first staged at the Athénée Theater on the 4th of November 1958. Even in the first performance of the play, most of the audience leaves the hall in the middle of the play. About a week later, the play is removed from the stage. Montherlant's *Don Juan* is remembered only fourteen years later when the text of the play was reprinted. Montherlant's Don Juan, unlike many Don Juan characters created before him, is neither a rebel nor an immortal defender of atheism; he is just a "hunter" who thinks that he is nearing the end of his life and therefore

tries to find a way out, and finds the solution in an act of seduction, which he thinks will change his old face. Another point that makes Montherlant's Don Juan interesting is that the women he seduces do not hate him. Don Juan loves women with love, affection, and passion. The women that Don Juan seduced, who also became the symbol of love, are not interested in his infidelity. Don Juan is no longer guilty as in the legend. Thus, a Don Juan is created who, as a human being, can make mistakes with his characteristics and takes responsibility by not avoiding these mistakes.

This study aims to examine the almost radically changed features of the hero of the legend by comparing Molière's *Don Juan* with Montherlant's *Don Juan*.

MOLIERE'İN OYUNLARINDA AŞK TEMASI THE THEME OF LOVE IN MOLIÈRE'S PLAYS

Dilek TURGUT¹

DOI: 10.33406/molesto.1134530



Makale Bilgisi

Gönderildiği tarih:

22.06.2022

Kabul edildiği tarih:

28.07.2022

Yayımlandığı tarih:

29.07.2022

Article Info

Date submitted:

22.06.2022

Date accepted:

28.07.2022

Date published:

29.07.2022

Öz

Molière hem yazdığı oyunlarla hem de yarattığı evrensel tiplerle, XVII. yüzyılda büyük bir yankı uyandırır. Bu tipler bir yandan onun büyük bir başarı kazanmasını sağlarken diğer yandan da eleştirilere maruz kalmasına neden olur. İnsanların zaaflarını keskin, ironik ve mizahi bir dil kullanarak komedi türünde işleme Molière'in en önemli özelliğidir. Bu yıl dört yüzüncü doğum yılını kutladığımız ünlü yazarın *Kadınlar Mektebi*, *Cimri* ve *Hastalık Hastası* adlı oyunlarında eleştirdiği evrensel tipler ve burada işlenen konular Fransız tiyatrosunda önemli bir yer edinmiştir. Ancak çalışmamızda, Molière'in topluma dair yaptığı eleştirileri bir tarafa bırakarak üç oyunda yer alan aşk teması üzerinde durmayı hedeflemekteyiz. Bu bakımdan, her üç metinde önemli yer tutan aşk temasını karşılaştırma metodunu esas alarak irdelemeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Molière, Kadınlar Mektebi, Cimri, Hastalık Hastası, Aşk.

Abstract

Molière, made a great impression both with the plays he wrote and the universal types he created in the 17th century. While these types made him a great success, they also caused him to be criticized. It is his most important specialty that he presents people's weaknesses in the comedy genre by using a powerful, ironic and humorous language. The famous author whose 400th birthday we celebrate this year, his universal types that he criticizes in his plays entitled *The School for Wives*, *The Miser* and *The Imaginary Invalid*, and the subjects covered here, have an important place in the French theatre. However, in our study, we aim to focus on the theme of love in three plays, leaving aside Molière criticisms of society. In this respect, we will try to examine the theme of love in all three texts based on the comparison method.

Key Words: Molière, *The School for Wives*, *The Miser*, *The Imaginary Invalid*, Love.

Giriş

Molière (Jean-Baptiste Poquelin) XVII. yüzyılda oyunlarıyla hem dönemin kralı XIV. Louis'nin hem de Fransız halkının dikkatlerini üzerine çekmeyi başaran bir tiyatro oyuncusu, yönetmen ve yazardır. Nasıl ki tragedya da Corneille ve Racine en önemli isimlerse, komedyada da Molière adından söz ettirir. Eserlerinde soylular, burjuvalar, köylüler, hizmetçiler gibi toplumun her kesimine yer veren Molière çok güçlü bir mizah diline sahiptir. Oyunlarındaki güldürü ögesinin altında daima düşündürücü ve eleştirel bir yön bulunur. Bu özelliğinden dolayı yazar, çoğu zaman şiddetli saldırılara maruz kalır.

¹ Öğr. Gör., Galatasaray Üniversitesi, Yabancı Diller Yükseokulu, dilek.turgut@hotmail.com, ORCID 0000-0003-2511-4429.

Yaşadığı zamanın hem taşra hem de saray hayatını yakından tanıma fırsatı bulan yazar, her iki kesimi de iyi temsil edecek özelliklere sahip tipler yaratır. Ölümünden dört yüz yıl sonra bile oyunları dünyanın dört bir yanında sahnelenmeye devam eden tiyatro yazarının başarısı da seçtiği tiplerin evrensel nitelikler taşımasından kaynaklanır.

Bu çalışmada, XVII. yüzyıl Fransız Edebiyatı'nın önde gelen yazarlarından Molière'in *Kadınlar Mektebi*, *Cimri* ve *Hastalık Hastası* adlı oyunlarında “aşk” temasının nasıl ele alındığını inceleyeceğiz. Elbette ki Molière'in birçok eserinde aşk teması işlenmektedir ancak biz bu çalışmada konuların işlenişi ve sıralanışı açısından birbirine benzerlik gösteren bu üç oyunu ele alacağız. Üç metinde de birbirlerini gördükleri anda aşık olan ve karşılına çıkan engellere rağmen birbirlerine kavuşan genç aşıklar görürüz. Bu üç yapıtta aşk temasına dair ortak öğeler bulunduğu için Gürsel Aytaç'ın karşılaştırma metodundan yararlanarak üç eserdeki benzerlikleri ortaya koymayı hedefliyoruz. Yine bu üç yapıtta genç aşıkların mutluluğuna engel olan yaşlı ve zengin erkeklerin varlığı aşk temasıyla beraber ele alınacaktır.

Molière ve Komedi

Yarattığı kahramanların evrensel bir nitelik kazanması Molière'in komedyaya anlayışına bağlanabilir. Her ne kadar kendi döneminde tragedya oyuncusu olmayı arzulasa da çağdaşlarına tragedya anlayışını kabul ettiremeyen yazar, kendini daha iyi ifade ettiği komedi türüne yönelir ve yazdığı oyunlarda hem oyuncu hem de yönetmen olarak yer alır.

Aristoteles'in ünlü eseri *Poetika*'da, ortalamadan daha yüksek olan karakterleri ele alan tragedyadan farklı olarak ortalamadan daha aşağı olan karakterleri esas alan komedi şu şekilde tanımlanır:

Komedyaya, daha önce de söylendiği gibi, ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla birlikte komedyaya, her kötü olan şeyi de taklit etmez; tersine, *gülünç olan*'ı taklit eder; bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü, gülünç -olan'ın özü, *soylu olmayışa* ve *kusur*'a dayanır. Fakat bu kusur, hiç bir acılı, hiç bir zararlı etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte, asla acı veren bir ifadesi yoktur. (2014, s. 20).

Aristoteles'in belirttiği gibi, bu gülünç olanı taklit etmek kusurları ortaya çıkarmakla mümkündür. Bu kusurların da acı veren bir tarafı bulunmamaktadır. Böylece, Molière tragedyanın amacı olan acıma ve korku duygularının yerine, komediye ait olan gülünç öğelere yoğunlaşır ve insanın kusurlu taraflarını komedilerinde işler.

Molière'in ele alacağımız yapıtlarındaki tipler de kusurlarıyla dikkat çekerler. Şöyle ki *Cimri* adlı eserde Harpagon'un cimri kişiliği, *Kadınlar Mektebi*'nde Arnolphe'un kıskançlığı ve *Hastalık Hastası*'nda Argan'ın kendisini hasta sanması oyunların hem gülünç hem de eleştirel tarafını oluşturur. Bu tiplerdeki kusurlu özellikler oyunlarının güldürü ögesini oluşturur. Evrensel özelliklere sahip olan bu tiplerin başarılı oldukları bir gerçektir çünkü Molière yarattığı kahramanlara atfettiği özellikleri hem karikatürize eder hem de abartır. Böylece bu kişilerin dünyanın her yerinde var olduğu fikrini doğrular. Harpagon, Arnolphe ve Argan'ın sadece kurmaca değil, aynı zamanda gerçek dünyada var olduklarını düşünmek çok da zor değildir.

Ancak Molière'in oyunlarında güldürü ögesi altında ele aldığı insanların bu kusurlu özellikleri yazarın eleştirilere ve saldırılara uğramasına neden olur. Yazarın oyunlarını Türkçe'ye çeviren Bedrettin Tuncel, onun bu yönüne dair şu sözleri aktarır: "*Molière, hakiki komediyi yaratmak yolundaydı; eserlerinde çeşitli karakterlerin bir tür sınıflamasını yapıyordu, saptamalarındaki sentez gücü, düşmanlarını fena halde ürkütiyordu.*" (2011, s. 6). Yine de yazar kendi bakış açısıyla yazmaya devam eder. Berke Vardar *Fransız Edebiyatı* adlı yapıtında Molière'i tanıtırken yazarın kendine özgü bir anlayışla komediyi ele aldığını vurgular: "*Güldürünün bütün biçimlerine bürünmüştür Molière'in debâsı; gelenekleri yalnız kendine özgü ve hiç aşlamamış bir anlayışla yoğurarak modern komedyayı kurmuştur bu yazar.*" (1998, s.167).

Molière aşk temasını işlediği eserlerinde de kusurlu insanın aşkına değinir. Öyle ki *Kadınlar Mektebi* adlı oyunda, Arnolphe'un kendisinden çok genç olan Agnès'e beslediği duygular, zaman zaman onu gülünç durumlara düşürür. *Hastalık Hastası* adlı yapıtta ise, Argan'ın kendinden genç olan eşi Béline tarafından aldatılması oyunun güldürü öğelerinden biridir. *Cimri* oyununda ise, Harpagon'un oğlunun gönül verdiği genç Marianne'a duyduğu aşk yüzünden komik durumlar ortaya çıkar.

Karşılaştırmalı Edebiyat Kuramı Çerçevesinde Molière ve Aşk

Biz bu çalışmada, karşılaştırmalı edebiyat kuramından yola çıkarak söz konusu eserlerdeki aşk temasının Molière tarafından aynı çerçevede ele alındığını ortaya koymayı amaçlamaktayız. Bir eseri başka bir eserle ya da eserlerle ortak konu ve motifler bağlamında benzer ve farklılıklarıyla ele alan karşılaştırmalı edebiyat akademik bir disiplin olarak XIX. yüzyılda ortaya çıkar. Claude Pichois ve Andre M.Rousseau'nun birlikte kaleme aldıkları *Karşılaştırmalı Edebiyat (Littérature Comparée)* adlı eserlerinde bu kuram şu şekilde tanımlanır:

Karşılaştırmalı edebiyat; analogi, akrabalık ve etkileşim bağlarının araştırılması suretiyle, edebiyatı diğer ifade ve bilgi alanlarına ya da zaman ve mekân içerisinde birbirine uzak veya

yakın durumdaki olaylarla edebî metinleri birbirine yaklaştırmayı amaçlayan yöntemsel bir sanattır. Yeter ki bu edebî metinler, birçok dile ya da kültüre ait olsunlar; onları daha iyi tanımlayıp anlamak ve onlardan zevk alabilmek için aynı geleneğe ait bulunsunlar.(1994, s.182).

Bu tanımdan karşılaştırma yapmak için seçilen edebi metinlerin birçok dile ve kültüre ait olması gerektiği anlaşılsa da, Gürsel Aytac *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi* adlı yapıtında, aynı yazarın farklı dönemlerde kaleme aldığı yapıtları karşılaştırma metoduyla ele alınabileceğini söyler: *“Karşılaştırmalı edebiyat bilimi farklı uluslara ait edebiyatlardan en az iki eseri karşılaştırmayı öngörür. Fakat ‘karşılaştırma’, bir metot olarak da vardır ve aynı edebiyattan, hattâ aynı yazarın farklı dönemlerindeki eserlerine uygulanabilir.”*(2016, s.184). Bu bağlamda, biz de bu çalışmada, bu metodu kullanarak aynı yazarın farklı yıllarda yazılmış üç eserini ele alacağız.

Edebiyatta aşk, bütün yazarların anlatmaktan vazgeçemedikleri en önemli konulardan biridir. Aslında aşkı mitolijik bir eksende ele aldığımızda, Tanrı Eros’la karşılaşırız. Eros’un okunu eline aldığından beri aşkın, iki kişinin kalbinde yanan bir alev olduğu bilinir. Mitolojik bir kahraman olan Eros’un ‘aşık etme’ özelliği büyük bir güç olarak görülür. Bununla ilgili olarak, Azra Erhat *Mitoloji Sözlüğü* adlı eserinde Eros’un bu gücünü şu sözlerle dile getirir :

Khaos’tu hepsinden önce var olan,
sonra geniş göğüslü Gaia, Ana Toprak...

Ve sonra Eros, en güzeli ölümsüz tanrıların,

o Eros ki, elini ayağını çözer tanrıların,

ve insanların da, tanrıların da ellerinden

alır

yüreklerini, akıl ve istem güçlerini. (2013, s.106).

Aklı yok edebilecek güçte olan Eros’un aşk oku, vurduğu iki kişiyi birbirine yakınlaştırır ve aşkı doğurur. Daha sonra edebiyatın doğuşuyla aşk alev olmaktan öteye geçip şiirlere, şarkılara ses; romanlara ve oyunlara söz olur. Örneğin; Batı Edebiyatı’nda Romeo ile Juliette, Doğu Edebiyatı’nda ise Leyla ile Mecnun hikayelerinin gelecek kuşaklara aktarılarak dilden dile dolaşmaya devam etmesi bize aşkın varlığının gücünü hissettirir. Bu da yazarların eserlerinde aşk temasını ele almalarının nedenini gözler önüne serer.

Aşk teması XVII. yüzyılda tiyatrodan karşımıza çıkar. Tragedyada Corneille ve Racine tarafından işlenen bu konu, komedyada Molière tarafından ele alınır. Her ne kadar oyunlarında

konudan çok yarattığı tipler önemli olsa da, aşk teması Molière'in eserlerinde önemli bir yere sahiptir. Onun oyunlarında bu duygu sanki Tanrı Eros'un okuyla iki gencin birbirlerine aşık olmasıyla başlar. Birbirlerine aşık olan gençler asla birbirlerinden vazgeçmezler. Ancak kavuşmaları hemen gerçekleşmez, önlerine zorluklar çıkar. Yine de oyunların sonuna doğru aniden düğümler çözülür ve aşıklar birbirlerine kavuşur.

Cimri, Kadınlar Mektebi ve Hastalık Hastası Adlı Oyunlarda Aşk Teması

Molière'in *Kadınlar Mektebi* adlı eseri ilk kez 26 Ocak 1662 tarihinde Palais Royal Tiyatrosu'nda oynanır. Yazarın *Cimri* yapıtı da Plautus'un *Çömlek* adlı oyunundan esinlenerek 1668 tarihinde sahnelenir. *Hastalık Hastası* oyunu ise 1673 yılında kaleme alınır. Üç eser de, yazarın Paris'te olduğu yıllarda yazılır ve oynanır. Bu üç oyun aşk teması üzerine kuruludur. Aşık oldukları kişilerle evlenmek isteyen gençler, zorla başka kişilerle evlendirilmek istenince oyunlarda çatışmalar başlar. Oyunun merak ögesi aşkın galip gelip gelmeyeceği sorusudur. Bu sorunun cevabı ise oyunun sonunda verilir.

Kadınlar Mektebi adlı oyunda manastırda büyütülen Agnès ile Horace'ın aşkına tanıklık ederiz. Balkonda oturduğu bir gün, evin önünden geçerken Agnès'e selam veren Horace bu genç ve güzel kadından etkilenir. Şehir hayatından uzak bir manastırda büyütülen Agnès tecrübesiz ve bilgisiz olduğu için kendisine söylenen her şeye masumca inanır. Horace'ın eve gönderdiği bir kadın aracılığıyla Agnès'in ne kadar deneyimsiz olduğunu görürüz. Kadının söylediği "*Eğer taş kalplilik eder de imdadına yetişmezseniz iki güne varmaz, kara topraklara girer.*" (Molière, 2011, s. 23) sözüne karşılık ona nasıl yardım edeceğini sorunca kadın ona şu cevabı verir: "(...) sizden istediği nimet, yüzünüzü görmek, sesinizi işitmek." (Molière, 2011, s. 23). Bu cevaba karşılık Agnès "*madem öyle, gelsin beni istediği kadar görsün.*" (Molière, 2011, s. 23) der. Her ne kadar şehir hayatından uzak büyüse de Agnès aşkı Horace sayesinde hemen tanır. Arnolphe'un bütün uyarılarına rağmen Horace'a attığı taş sardığı mektubunda tanımını yapamadığı aşkını kelimelere dökmekten geri duramaz: "(...) Doğrusu, bana ne kötülük ettiğinizi bilmiyorum, fakat bana karşı yaptıkları şeylerden dolayı son derece üzgün olduğumu, benim için sizden vazgeçmenin büyük bir azap, sizinle olmanın büyük bir zevk olduğunu hissediyorum." (Molière, 2011, s. 41).

Cimri oyununda ise, iki aşk söz konusudur: Valère ile Elise ve Cléante ile Mariane'nın aşkı. Oyun, Valère ve Elise'in aşk dolu sözleriyle perdelerini açar. Valère, Elise'i boğulmaktan kurtardığı

gün aşık olurlarlar birbirlerine. Bu aşk o kadar büyüktür ki Valère, Elise’i her gün görebilmek için kimliğini gizleyerek Elise’in babasının uşağı olarak onların evinde çalışmaya başlar. Baba Harpagon’un gözüne girmek için onun sevdiklerini sever görünür, doğru dediklerine doğru der, kusurlarını över ve her yaptığını alkışlar. Valère’in Elise uğruna yaptıkları aşkını kanıtlarken; Elise’in Valère’e duyduğu aşkını da şu cümleler açıklar: “*Hayır Valère; senin için yaptığım hiçbir şeye pişman değilim. Öyle tatlı bir zor ki bana bunları yaptıran, istesem de elimde değil pişman olmak.*” (Molière, 2007, s. 3). Diğer yandan, Elise’in kardeşi Cléante da Mariane adlı tanımadığı bir genç kadına aşıktır. Onu tanımasa da ona duyduğu yakınlığı kardeşine anlatır : “*Bizim semte yeni taşınmış bir kız! Her göreni deli etmek için yaratılmış sanki! Daha sevimlisi olamaz, daha güzeli çıkamaz tabiatın elinden! Görür görmez vuruldum.*” (Molière, 2007, s.8).

Hastalık Hastası adlı oyunda ise, Argan’ın kızı Angélique, Cléante adlı bir gence aşık olur. Aşkını hizmetçi Toinette’e anlatırken ilahi olduğunun altını çizer: “*Söylesene, bizim tanışmamıza neden olan o olmayacak macerayı benim gibi sen de Tanrı’nın takdiri, yazgının bir cilvesi gibi görmüyor musun?*” (Molière, 2010, s. 15). Bir sahnede Cléante Angélique’i görmek için eve müzik hocası olarak girmeyi göze alır. O gün evde, Angélique’e talip olan hekim Thomas Diafoirus ve babası da vardır. Sevgilisinin başka biriyle evleneceğini öğrenen Cléante, baba Argan’ın isteğı üzerine Angélique ile şarkı söylerler. Ama bu şarkının sözleri, birbirlerine duydukları aşkın itirafından oluşur.

Aşka Engel Öğeler

Aşk ögesi her ne kadar güçlü olsa da, üç oyunda bu duyguya engel olan durumlar ortaya çıkar: bu da bir erkeğın varlığıdır. *Cimri* ve *Hastalık Hastası*’nda bu kişi çocukların babası iken; *Kadınlar Mektebi*’nde ise, Agnès ile evlenmeyi isteyen başka bir erkektir. Yaşanılan dönemi düşündüğümüzde, ataerkil bir toplumda söz hakkının kadınlara verilmediğı, tek sözün evin babasına ait olduğu gerçeğini hatırlamak gerekir. Dolayısıyla, ilk iki oyunda babanın engel konumunda olması bu durumu kanıtlar. Şengül Kocaman da “Molière Oyunlarında Kadın Karakterler” adlı makalesinde bu durumu yaşanılan yüzyılın değerlerine bağlar ve “*Evlenmeden önce babasının emrinde olan kadın, evlendikten sonra da kocasının emri altına girer.*” şeklinde ifade eder. (2019, s.168). *Kadınlar Mektebi*’nde ise, Arnolphe Agnès’in babası olmasa da onu yetiştiren kişi olmasından dolayı, bir baba gibi onun üzerinde söz hakkını elinde bulundurmamak istemesini aynı sebebe bağlayabiliriz.

Her üç oyunda karşımıza çıkan bir diğer engel de paradır. Aşkılarını gizli yollarla yaşamaya çalışan bu çiftlerin, aşkın önündeki olumsuzluklarla mücadele etmeleri gerekir. Bu zorluklar

karşısında zaman zaman umutsuzluğa düşen genç aşıklar, yine de hemen pes etmeyeceklerdir. Her engel birer sınav niteliğinde olacaktır.

Kadınlar Mektebi'nde, Agnès ve Horace'ın karşısındaki en büyük engel onunla evlenmeyi hayal eden ve onu kendisi için yetiştiren Arnolphe'tan başkası değildir. Özellikle bilgili kadınların kocalarını aldatmalarını eleştirerek kadınlara karşı ön yargılı olan Arnolphe, aldatılma korkusu yüzünden şehir hayatından uzakta küçük bir manastırda yetiştirdiği Agnès ile evlenmeyi planlar. Ona göre Agnès bilgiden uzak, saf duygularla büyüyecek ve asla kocasını aldatmayacaktır. Güzel ve akıllı kadını değil, çirkin ve bilgisiz kadını tercih eden Arnolphe'un kadınlar hakkındaki düşünceleri de bize ön yargıları konusunda ipuçları verir :

(...) Çok bilmiş kadın alanların başına neler geldiğini bilirim. Ben gider de hiç öyle kültürlü birini alır mıyım? (...) Tanrı göstermesin, ben öyle kafası çalışanına dünyada yaşmam; eli kalem tutan kadın, gereğinden fazlasını bilir. (...) Sözün kısası kara cahil olsun. Tanrıya dua etmeyi, beni sevmeyi, dikip dokumayı bilsin yeter; ben bunu bilir, bunu söylerim. (Molière, 2011, ss.3-4).

Arnolphe Agnès'e aşiktir ve kıskançlığına yenik düşerek onu asla Horace'a kaptırmamaya karar verir. Öncelikle manastırda yetişen Agnès'e, Horace ile yaşadıklarından dolayı günah işlediğine inandırarak onu vazgeçirmeye çalışır: *"Yalnız şunu bilin ki böyle hediye çekmeceler kabul etmek, yakışıklı delikanlıların masallarını dinlemek, boş bulunup onlara ellerini öptürmek, kalbini gıdıklamak dünyanın en büyük günahlarından biridir."*(Molière, 2011, s.27). Başka bir zaman, kadın ve erkeğin rollerini vurgulayarak kadının erkeğe itaat etmesi gerektiğini belirtir: *"Evli bir kadının çok ciddi görevleri vardır. Ben sizi bu duruma her istediğinizi yapıp, keyif sürmeniz için getirmiyorum. Kadın kısmına düşen itaattir. Sakal kimdeyse bütün kuvvet ondadır."*(Molière, 2011, s. 33). Bununla birlikte, Arnolphe başka bir plan daha kurar. Hiçbir şeyden haberi olmayan ve Agnès ile aralarında geçen her şeyi ona anlatan Horace'a oyun kurar. Ancak bu şekilde olayları yakından takip ederek onlara engel olabileceğini düşünür. Horace Arnolphe'tan o eve girmek için yardım istediğinde, Horace'ı hizmetçileri Alain ve Georgette'e dövdürtür. Öldüğü sanılan Horace, onların gidişiyle Agnès'i de alarak kaçar. Ne var ki sevgilisini çok sevdiği dostu Arnolphe'a emanet etmek isteyince, Arnolphe'un planı devam eder.

Arnolphe kadar aşkın karşısında direnç gösteren bir diğer karakter de *Cimri*'deki Harpagon'dur. Harpagon o kadar cimridir ki kimseye güvenmediği için parasını bir çekmece içinde bahçeye gömer. Babalarının cimriliğinden bıkmış olan iki kardeşin sevdiği kişiler ise maddi açıdan yoksullardır. Bu durum, cimri Harpagon için asla kabul edilemeyecek evliliklerdir. Parayı çok seven

baba, oğlunun zengin bir dul kadınla evlendirmek isterken; kızı için ise ellili yaşlarda çok zengin ve kızı çeyizsiz almaya razı olan Anselme'yi düşünür. Bu evliliğe itiraz eden kızına Harpagon, babasına karşı gelemeyeceğini bildirir: “*Kendini öldürme yok, evleneceksin. Şu yüzüzlüğe bakın! Görülmüş şey mi bir kızın babasıyla böyle konuşması?*” (Molière, 2011, s.22). Benzer durum erkek kardeşi Cléante için de geçerlidir. Cléante, kardeşi Elise'e aşkını itiraf ederken tek engelin babası olduğunun altını çizer: “*Evet, seviyorum. Ama sevmekle kalıyorum şimdilik. Her şey babama bağlı, biliyorum. O ne derse uymak zorundayım. Hayatımızı borçlu olduğumuz insanların rızası olmadan bağlanamayız kimseye.*” (Molière, 2011, s.7). Bu aşkta bir diğer engel de Harpagon'un oğlunun sevdiği kadınla evlenmek istemesidir. Hatta Mariane ile evlenmek için çöpçatan Frosine ile işbirliği yapar.

Hastalık Hastası'nda ise baba Argan, Harpagon kadar sert olmasa da kızının Mösyö Purgon'un yeğeni hekim Thomas Diafoirus ile evlendirmek ister. Diafoirus'un zengin Purgon'un yeğeni olmasından ziyade hekim olması Argan için çok daha önemlidir çünkü hasta olduğuna inanan bu adam için hekim damadının olması bir meleğe sahip olmakla eşdeğerdir: “*Benim gayem şu: ben hasta, özürülü bir adam olduğum için kendime bir doktor damat bulup hekimlerle yakın arkaraba olarak hastalığıma karşı bilimden yardım sağlamak, vücuduma gereken ilaçların kaynağını evde bulundurmak, böylece de istediğim kadar muayene olup reçete yazdırabilmek istiyorum.*” (Molière, 2010, s.21). Kızını onunla evlenmediği takdirde manastıra kapatacağı tehdidinde bulunur. Ama Angélique, Elise ve Agnès'ten daha cesurdur, babasına başkasını sevdiğini söylerken Thomas Diafoirus'un yüzüne de onu istemediğini belirtir: “*(...) kaldı ki beyfendi kendini bilen bir adamsa, kendisiyle zorla evlendirilmiş bir kız asla kabul etmemesi gerekir.*” (Molière, 2010, s.55). Argan, eşi Béline tarafından desteklediği için de kararını asla değiştirmez.

Engellerin Ortadan Kalkması

Yukarıda sözü edilen oyunlarda aşkın önündeki engelleri belirttik. Aşk, engellerle karşılaşsa da oyunların sonuna doğru her şey aşkın lehine gerçekleşir. Bütün engeller Tanrıların eliyle bir bir ortadan kalkar ve herkes sevdiği kişiyle evlenir.

Kadınlar Mektebi'nde, Agnès'le evleneceğine inanan Arnolphe, en son ana kadar planlarını sürdürür. Babası tarafından Enrique'in kıızıyla evlendirilmesi kararlaştırılan Horace'ın babasına karşı çıkamadığını bildiğinden bu evliliği destekleyerek Horace'ın Agnès'in hayatından çıkmasını bekler. Ama gizli bir gerçek Arnolphe'un bütün planlarını altüst eder. Agnès, Enrique'in Chrystalde'in kızkardeşi Angélique'le gizli ilişkilerinden olan kızıdır. Enrique'nin, Oronte'nin oğlu Horace ile evlendirmek istediği kız aslında Agnès'tir. Böylece düğüm çözülür ve Agnès Horace ile kavuşur.

Cimri'de de engel ögeler aniden ortadan kalkar. Para karşılığında çöpçatanlık yapan Frosine, aşkın karşısında durmaktansa genç sevdalılara yardım etmeyi tercih eder. Cléante'ın uşığı La Flèche, ona yardım etmek için Harpagon'un bahçesindeki parayı çalar. Bu olaydan sonra perişan olan Harpagon Valère'i suçlarken eve Anselme gelir. Elise'in kendisiyle evlenmek istemediğini duyan Anselme bu evlilikten vazgeçer ve Valère'in yıllardır aradığı babasının da Anselme olduğu anlaşılır. Mariane ise Valère'in kardeşi, Anselme'nin kızı olduğunu anlar. Bu iki çiftin evliliklerinin giderlerinin Anselme tarafından karşılanacağını öğrenen cimri Harpagon, çocuklarının evliliklerini sonunda onaylar.

Son olarak *Hastalık Hastası*'nda ise, diğeri iki oyundan farklı olarak, genç aşıklar Angélique ve Cléante'in aşkı için elinden geleni yapan hizmetçi Toinette'nin kurduğu oyunun başarısı önemli bir unsurdur. Toinette, Valère gibi, Argan'ı sürekli destekleyerek onun tarafında olduğunu göstermeye çalışır. Argan'ın kardeşi Béalde da Toinette'e yardım edince işler kolaylaşır. Önce Béalde ve Toinette, Mösyö Purgon'u Argan'ın hekimi olmasından vazgeçirirler. Hekimsiz kalan Argan'ın imdadına Toinette yetişir. Hekim kılığına girerek Argan'ın evine gelir ve ona yeni tedaviler uygulayacağını söyler. Ardından Argan'ın ölü taklidi yaparak karısının onu ne kadar çok sevdiğini görmesini ister. Kocasının öldüğü haberini alan Béline ise üzölmek yerine çok sevinince Argan kadının amacını anlar. Böylece Angélique'in manastıra kapatılmasını öneren üvey anne engeli ortadan kalkar. Aynı numarayı Angélique'e yapmaya karar verirler. Béline'in aksine, babasının ölümüne çok üzölen Angélique hiç evlenmeyeceğini ve manastıra kapanacağını gözyaşlarıyla haykırır. Bunları duyarak ölüm uykusundan kalkan baba, ikisinin evlenme arzularını kabul eder.

Sonuç

Gürsel Aytaç'ın karşılaştırma metodundan yola çıkarak ele aldığımız bu çalışmada, Molière'in *Kadınlar Mektebi*, *Cimri* ve *Hastalık Hastası* adlı üç oyununda aşk temasının benzer ögeler taşıdığı sonucuna vardık. Oyunlarda Agnès ile Horace; Angélique ile Cléante; Valère ile Elise ve Cléante ile Mariane'nın aşklarına tanık oluruz. Eros' un aşk oku aracılığıyla bu gençlerin birbirlerini gördükleri anda aşık olduklarını ve bir an önce evlenmek istediklerini açık bir şekilde görmek mümkündür. Yalnız bazı zorluklarla mücadele etmek zorunda kalırlar. *Hastalık Hastası* adlı oyunda kızının evliliğine karşı gelen baba Argan; *Cimri* oyununda çocuklarının evliliklerini onaylamayıp karşılarında duran kişi ise babaları Harpagon'dur. *Kadınlar Mektebi*'nde ise, aşka engel olan kişi her iki oyundaki gibi baba figürü değil, Agnès'e aşık olan ve onunla evlenmeyi isteyen Arnolphe'tur. Her ne kadar engeller ortaya çıksa da sonuç olarak genç aşıkların birbirlerine kavuştuklarını

görürüz. *Cimri*'de Bay Anselme Valère ve Mariane'ın babası çıkar ve Harpagon'u ikna edecek kadar zengindir. *Hastalık Hastası* adlı oyunda ise baba Argan hizmetçisinin oyunları sayesinde eşi tarafından sevilmediğini ama kızının sevgisinin ne kadar masum olduğunu görür. Sonunda kızının Cléante ile evlenmesini onaylar. *Kadınlar Mektebi*'nde ise Agnès'in Enrique'nin kızı olduğu öğrenilince Horace ve Agnès'in evlenmesi önündeki engel kalkar.

Böylelikle, aşk temasını incelediğimiz bu üç eserde, Molière'in bu duyguyu güçlü bir konu olarak ele aldığını ve sonunda aşkın galip geldiğini görürüz. Sonuç olarak, Gürsel Aytaç'ın karşılaştırma metoduyla ele aldığımız Molière'in sözü edilen oyunlarındaki aşk temasını detaylı bir şekilde incelemeye çalıştık. Mitolojik Tanrı Eros'un aşk okuyla birbirlerine aşık olan dört genç çiftin aşklarına kavuştukları görülür.

Kaynakça

Aristoteles. *Poetika*, Çev.: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2014.

Aytaç, Gürsel. *Karşılaştırılmal Edebiyat Bilimi*, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2016.

Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2013.

Molière, Jean Baptiste. *Hastalık Hastası*, Çev.: Tuncay Türk, Oda Yayınları, İstanbul, 2010.

Molière, Jean Baptiste. *Kadınlar Mektebi*, Çev.: Bedrettin Tuncel-Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011.

Molière, Jean Baptiste. *Cimri*, Çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2007.

Kocaman, Şengül. "Molière Oyunlarında Kadın Karakterler", *Kabramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 16, 2019. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/770926>.

Rousseau, André.-Pichois, Claude. *Karşılaştırılmal Edebiyat*, Çev: Mehmet Yazgan, MEB Yayınları, İstanbul, 1994.

Tuncel, Bedrettin, *Kadınlar Mektebi* (Önsöz), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011.

Vardar, Berke. *Fransız Edebiyatı*, Multilingual, İstanbul, 1998.

Extended Abstract

Molière whose real name is Jean Baptiste Poquelin wins the admiration of Louis XIV and the French public thanks to the plays he wrote in the 17th century. After meeting the theater actress

Madeleine Béjart in 1640, he founded the Famous Theater (Illustre Th atre) company. Due to the debts of the company, they had to perform their plays in the province for many years. In 1659, when the company returned to Paris, they began to perform in the palace of Louis XIV. Thus, Molière tried to display the rural and palace life by blending them in his plays. This gives him a special distinction. In this study, we will compare the theme of "love" in Molière's plays called *The School for Wives*, *The Miser* and *The Imaginary Invalid*. By using the comparison method, we will discuss the love theme in these works.

The plays *The School for Wives* (1662), *The Miser* (1668), and *The Imaginary Invalid* (1673) were written and performed during the years the author was in Paris. In these plays, the obstacles experienced by four young people who want to marry the people they love and how they deal with these obstacles are told.

In *The School for Wives*, Agnès who was raised in a monastery, falls in love with Horace at first sight. In *The Miser*, we witness the love of Valère and Elise and the love of Cléante and Mariane. The play, *The Imaginary Invalid*, is about the love between Angélique and Cléante.

However, love will face obstacles and it will take a long time for these couples to reunite. In these three works, the obstacle to love is the presence of a man. In *The School for Wives*, Arnolphe, who raised Agnès in a monastery, insists that she marry him. In *The Miser*, father Harpagon wants to marry his daughter Elise to a rich and very old man; for his son Cléante, he thinks of a wealthy widow. In *The Imaginary Invalid*, Angélique's father, Argan, believes that he is constantly ill, so he wants his daughter to marry a doctor who will help him, not the person she falls in love with. These lovers, who have to struggle with these obstacles to love, will not give up, even if they despair from time to time.

Nevertheless, love will overcome all obstacles. In *The School for Wives*, it turns out that Agnès is Enrique's daughter, whom he has hidden from everyone. Enrique decides to marry his daughter to Horace, Oronte's son. In *The Miser*, too, the obstacles suddenly disappear. It is discovered that Anselme is the father of Valère whom she has been searching for years. Then, it is learned that Mariane is Valère's sister and therefore Anselme's daughter. Reuniting with her children, Anselme convinces the miserly Harpagon. *The Imaginary Invalid*, young lovers reunite with each other thanks to the trick set up by the maid Toinette, who does her best for the love of young lovers Angélique and Cléante. When Toinette proves that Argan is not loved by his wife, but his daughter Angélique, her father Argan consents to the two of them getting married.

When we examine the theme of love in these plays, we can conclude that love wins in the end. Elise, Agnès, Mariane and Angélique marry the men they want. The success of these plays also depends on the types in the text. It is a fact that Molière, who became famous for his plays in the 17th century, was very successful in the characters he created. Harpagon in *The Miser*, Arnolphe in the *The School for Wives*, and Argan in *The Imaginary Invalid* have a very significant place in the play. While these characters, who have universal characteristics, make us laugh, we think that these people exist all over the world.

UNA MUJER ANTE EL AMOR PROHIBIDO: “FEDRA” DE UNAMUNO

A WOMAN IN THE FACE OF A FORBIDDEN LOVE: “FEDRA” OF UNAMUNO

Nur Glmser İLKER¹

DOI: 10.33406/molesto.1099989



Makale Bilgisi

Gnderildiği tarih:

07.04.2022

Kabul edildiği tarih:

23.05.2022

Yayınlandığı tarih:

29.07.2022

Article Info

Date submitted:

07.04.2022

Date accepted:

23.05.2022

Date published:

29.07.2022

Abstracto

La obra titulada *Fedra* de Miguel de Unamuno— uno de los autores y filósofos más eminentes de la literatura española que trata el ser humano y lo describe delicadamente— se inspir en la historia de Fedra, una princesa que se enamora de su hijo en la mitología griega. Unamuno recrea este mito dentro de la sociedad española de la primera mitad del siglo XX. En la obra, Fedra es una joven que est enamorada de Hipólito, el hijo de su marido Pedro, y por ello empieza a dañarse a sí misma y a las personas que la rodean, comportándose de manera melancólica como esclava de su pasión hacia dicho muchacho. Este trabajo tratar del estado de ánimo agraviado de Fedra, su carácter melancólico formados por su pasado, analizando hasta qué punto este estado de ánimo dirige a la joven en su sentimiento de amor. Asimismo se enfocar en los factores que conllevan el riesgo de un amor imposible dentro de una sociedad tradicional de la dicha época, su propio sacrificio y el del muchacho.

Palabras Clave: Literatura Española, Unamuno, Amor Prohibido, Melancolía, Fedra

Abstract

The work entitled *Fedra* by Miguel de Unamuno—one of the most eminent authors and philosophers of Spanish literature who deals with the human being and delicately describes it—was inspired by the story of Fedra, a princess who falls in love with her son in the Greek mythology. Unamuno recreates this myth within Spanish society of the first half of the 19th century. In the play, Fedra is a young woman who is in love with Hipólito, the son of her husband Pedro, and for this reason she begins to harm herself and the people around her, behaving in a melancholic way as a slave of her passion towards Hipólito. This work will deal with Phaedra's injured state of mind, her melancholic character formed by her past, analyzing to what extent this state of mind leads the young woman in her feeling of love. The work will also focus on the factors that carry the risk of an impossible love within a traditional society and social norms, her own sacrifice and that of the young man.

Keywords: Spanish Literature, Unamuno, Forbidden Love, Melancholy, Fedra

1. Introducción

No es suficiente presentar a Miguel de Unamuno como sólo un escritor español de la Generacin del 98. También es un filsofo nico que describe al ser humano dentro del ámbito de la sociedad tradicional a través de su punto de vista sobre la gente y sus observaciones sobre ella, además de realizar profundos comentarios y reflejar en sus obras la relación entre la sociedad

¹ ğr. Gr. Dr., Ted Üniversitesi, Temel Bilimler Birimi, gulumserilker@gmail.com, ORCID [0000-0002-2151-2289](https://orcid.org/0000-0002-2151-2289)

y el individuo. Al explorar los abismos oscuros del espıritu humano, sus incertidumbres, sus inestabilidades, ademas del significado de la vida y la existencia en los seres humanos, Unamuno muestra una aceptacion acompaada de una rebelion que arroja luz sobre las ambiguas dimensiones del espıritu humano. Su rebelion es contra el concepto y las reglas tradicionales de la sociedad, mientras que su aceptacion se dirige hacia la realidad de que el ser humano puede mostrar una actitud mucho mas alla de las percepciones convencionales y de las reglas de la sociedad en cualquier circunstancia y en cualquier momento. Toledo (2006a) dice:

En las obras de Unamuno llaman la atencion personajes llenos de contradicciones. Segun el autor, uno de los factores mas importantes que enriquece la existencia humana es que el individuo se encuentra siempre en contradicciones. El otro factor es el sufrimiento. Unamuno, que dice que solo el que sufre es humano, piensa que es un sentimiento que madura a las personas y les ayuda a alcanzar su verdad (6).

Segun la manera con la que el escritor hace obvio, el ser humano es una criatura complicada: Desvela los secretos de su interior en las esquinas mas grandes, en los puntos mas pequeos de la vida, es decir, en todo momento. Ası, Fedra es creada por Unamuno como un personaje que muestra diferentes dimensiones del espıritu humano, como una mujer en la sociedad. Inspirada por la princesa Fedra de la mitologıa griega, quien esta profundamente enamorada de su hijastro y por eso camina hacia la muerte, Unamuno adapto estos personajes mitologicos y los introdujo en la sociedad espanola de principios del siglo XX. Por lo tanto, se puede afirmar que, Fedra es retomada y revivida en manos de Unamuno. El escritor (como se cita en Leitao, 2005) dice: *“He querido hacer un drama de pasion, y de pasion rugiente [...] un drama desnudo. [...] Una pasion en carne viva”* (48) Un drama desnudo es la vida sı misma; es la realidad del ser humano. Y cuando se intenta de tratar del humano, no se puede ignorar lo que le hace humano: Es la pasion. Toledo (2006b) da a entender que el amor que incluye Unamuno al crear Fedra es en realidad un pretexto, apuntando a la pasion humana a traves de este amor (61-62). Ası se intenta mostrar lo que se encuentra acerca de la realidad del ser humano dentro de una sociedad tradicional. En este sentido, lo que Unamuno quiere mostrar a traves del personaje de Fedra es que a pesar de las normas sociales, el individuo no puede romper con el fluir de su propia naturaleza, y en definitiva este es un aspecto muy comprensible del ser humano.

2. Un Amor Prohibido

La obra en tres actos empieza con la conversación entre Fedra y su niñera Eustaquia. Hablan del amor que Fedra siente hacia Hipólito, hijo de su marido Pedro. La joven mujer expresa cómo sufre por este amor secreto. Teniendo casi tantos años como Hipólito, Fedra es una mujer solitaria que ha sufrido mucho a lo largo de su vida sin la presencia de sus padres, muchas veces con estados de ánimo melancólico. Cuando se enamora del hijo de Pedro (su marido, que es mayor que ella) con quien trata de construir una fuerte relación de confianza, se juntan sus sentimientos llenos de amargura con aquellos producidos por el amor platónico, lo que le conduce a una situación difícil de soportar para ella.

Hipólito considera a Fedra como la mujer de su padre y su madrastra a quien ha de respetar. Él tiene un respeto y cariño sincero hacia ella, pero solamente como madrastra. Sin embargo, para Fedra es agonizante mantener una relación madre-hijo con Hipólito. En las siguientes partes de la obra, cuando Fedra confiesa su amor hacia Hipólito ignorando los consejos de su niñera, Hipólito expresa sus sentimientos de odio y rencor hacia ella. Humillada al ser rechazada por él, Fedra asume una actitud llena de ambición y rencor a causa del dolor de amores al perder al ser querido. Así, para lograr su venganza, ella miente a su marido Pedro diciéndole que su hijo ha intentado seducirla. Hipólito no da ninguna explicación sobre esto y queda bajo esta acusación por respeto al honor y la bondad de su padre.

A causa de la hostilidad creada entre padre e hijo, Fedra se enferma porque no puede soportar los intensos sentimientos de amor, pasión, melancolía, arrepentimiento y sufrimiento. Cada día acercándose más a la muerte, Fedra escribe una carta confesando toda la verdad antes de fallecer. Así, su muerte permite que al final la hostilidad entre el padre y el hijo desaparezca. En la sombra de un amor prohibido, Fedra muere como un ardor que se ha encendido y apagado de repente. Losada Goya (2011) dice:

Por un lado, tras el extravío y la alienación, la muerte de la protagonista simboliza la sumisión a las normas de la moral o de la sociedad: al desenfreno vergonzante sobrevive la imposición de unas normas, el imperio de la razón y la moderación de la virtud (223).

Si bien la primera oración de esta declaración de Losada Goya puede ser manejada desde diferentes ángulos², la segunda oración muestra que la salida de Fedra en las normas sociales opresivas solo es posible con la muerte. Este es, en efecto, un signo claro y trágico de la tensión entre el individuo y la sociedad.

² De hecho, es posible evaluar este trágico final como una dura postura contra las normas sociales.

3. Fedra Como Carácter Melancólico

En la obra, como puede verse entre líneas, Fedra se describe como un personaje de muchos sufrimientos, que se agita rápidamente mostrando reacciones excesivas hacia los acontecimientos, y como una mujer melancólica y llena de odio: “*Fedra, le das sobradas vueltas a las cosas, y hay que tomarlas como vienen*” (Unamuno, 1964: 4). Fedra de repente se ve arrastrada a un estado de ánimo melancólico ante las situaciones negativas que encuentra y, de hecho, muestra una actitud débil y devastada ante las cosas que no le causarán mucho daño. Se puede apreciar que la melancolía que impregna lo más profundo de su mente y de su alma le hace afrontar las pequeñas cosas de la vida con ansiedad e impotencia. Borgna (2014) dice que la melancolía está asociada con algo profundamente arraigado en el estado de ser humano, y además afirma que la experiencia melancólica es el tipo de experiencia en la que se hace más evidente la vertiginosa inestabilidad del ser humano (44). Cuando se considera en este sentido, como se analiza más adelante, la vida de Fedra ejemplifica a qué etapas de melancolía ha llegado una persona a cambio de lo que ha sufrido a lo largo de su vida.

Cuando Pedro repite a veces este tipo de frases en la obra, se entiende que Fedra tiene una tendencia a exagerar lo que sucede y sobrestimar cosas triviales. Sus reacciones en el futuro también se basarán en esta tendencia. Fedra sufre por su amor hacia Hipólito y anhela su pasión con el muchacho. Sin embargo, es un amor prohibido y enamorarse del hijo de su marido y esperar una respuesta del joven es un caso que no se puede aceptar ni tolerar en la sociedad tradicional de la España de la primera mitad del siglo XX. Por el contrario, es un caso que requiere castigo —de acuerdo con la percepción de la sociedad³. La joven quiere que Hipólito sea consciente de sus intensos sentimientos. Aunque Eustaquia le advierte que es peligroso e inapropiado, Fedra insiste en confesar su amor, quizás porque “*el amor tiene un significado narcisista*” (Baudrillard, 2004: 89). No se puede frenar. En este punto no se puede hablar de un amor basado en el razonamiento. Fedra actúa con una pasión salvaje alimentada por el sufrimiento y la

³ Hay que subrayar aquí que el fenómeno del resentimiento hacia las conductas inmorales que se observa en la sociedad de la época no está en consonancia con la perspectiva de Unamuno sobre el ser humano y la vida. Unamuno revela cómo se evaluará con una reacción un comportamiento que se considera "inmoral" en una sociedad tan tradicional. Pensar que el autor, que quiere llevar el pensamiento humano más allá de los límites, tiene un enfoque moralista y didáctico también entorpecerá la interpretación. Para un estudio del pensamiento libre de Unamuno, vid. Fagan, 2009.

melancolía. Como bien apunta Çavuş (2004), *“la razón no puede ser protegida por la pasión; es destruida por las características ardientes y deslumbrantes del amor apasionado”* (179). Fedra quiere confesar su amor, permitiendo que su pasión y emociones la manejen a sí misma, porque *“el corazón es más rebelde”* (Unamuno, 1964: 4). Además, su corazón sufre por el hecho de que Hipólito la considera como su madrastra:

Fedra: Cada vez que llamándome madre me besa al despedirse, una ola de fuego me labra la carne toda, se me aprieta el corazón y se me anuda la garganta. Y debo de ponerme blanca, ¿no? blanca como muerta (Unamuno, 1964: 5).

Sufriendo en el abismo sin salida de este amor prohibido, la joven sueña con mantener una relación amorosa con el muchacho, al que ha amado durante todo su matrimonio. No obstante, es consciente de que este amor le conducirá a su destrucción: *“Este es un amor prohibido”* (Unamuno, 1964: 5). Fedra incluso expresa que está completamente fuera de sí y de su tranquilidad, siendo totalmente impulsada por el poder del instinto hacia este amor lleno de sufrimiento que no le permite deshacerse del joven:

Eustaquia: La más grande de las culpas es el amor.

Fedra: He querido resistir..., ¡Imposible! Pido consuelo y luces a la Virgen de los Dolores. [...] ¡Es que no soy yo, ama, no soy yo! [...] Alguna otra que llevo dentro y me domina y arrastra (Unamuno, 1964: 5).

Siendo incapaz de ocultar sus sentimientos más apasionados, la joven comenzará a vivir las fases destructivas de su amor, pues *“el amor provoca la destrucción del poder en lugar de la creatividad a menos que esté dentro del marco del razonamiento en el momento adecuado”* (Çavuş, 2004: 188). De este modo, confesará su amor a Hipólito, causando un desastre familiar. Lo que no sabe es que *“la pasión y la lujuria pueden resultar en muerte en el amor”* (Rougemont, 1983: 53), como sucederá al final de la obra. Toledo (2006a) dice:

Es necesario percibir a Fedra como una situación paradigmática basada en el sufrimiento, que es vital, en una racionalidad que trastornará su propio orden. Es decir, lo vital es la antirracionalidad. Este poder, que aporta profundidad al personaje de Fedra con un dinamismo especial, es una pasión surgida gracias a la experiencia personal del autor y que Unamuno califica de indescriptible pero vivible (7).

Por otro lado, asociando su situación amarga con su sexo Fedra piensa que “*es una fatalidad haber nacido mujer*” (Unamuno, 1964: 7). Es como si ser una mujer automáticamente llevara el estado melancólico dentro de una sociedad tradicional en la que la mujer no tiene muchas opciones para realizar un camino independiente de los sentimientos. Y como si eso naturalmente se transformara en lo prohibido. Leitáo (2005) añade: “*Unamuno escribirá una Fedra centrándose en el problema amoroso, el del hombre de carne y hueso, llamando la atención de esta forma sobre el tema de la propia condición femenina*” (52). Tratándose entonces de una melancolía femenina Fedra tiene que enfrentar con lo que significa ser “mujer” en una sociedad tradicional y patriarcal. Ella posee una carga muy agonizante en su corazón y no puede soportar el hecho de que su amor sea imposible y no correspondido: “*Eso quisiera yo, que se me callase lo que llevo dentro*” (Unamuno, 1964: 7). Sin embargo, ella no puede silenciar esa “cosa”, no tiene el poder para hacerlo. Cuando le confiesa todo a Hipólito, se siente humillada por su disgusto, odio y rencor. Ortega y Gasset (2018) dice que el rencor es un afecto que conduce a la destrucción de valores (10). Indiferente de las normas sociales, un monstruo dentro de la mente de la joven, alimentado por sus pasiones, decide hacer algo perverso con el fin de tomar venganza: Difamar a Hipólito, afirmando que el joven había intentado seducirla. Con este hecho la joven quema los puentes entre el padre y el hijo, dejando atrás una familia en odio y celos. Fedra, al sacrificar a su amado a causa de su ira y rencor por haber sido rechazada, empieza a sentirse abrumada por el resultado de sus acciones y queda en un estado de ánimo melancólico. En este sentido, Fedra les hace a los lectores pensar pues “*en la melancolía los extraños desafíos con amor y odio se producen alrededor de un objeto que se pierde*” (Freud, 2000: 168).

Mientras la joven experimenta emociones incontroladas fuera del control de la razón en la profundidad de su mundo interior, que aun ella misma no puede discriminar, tiene que soportar las consecuencias de lo que ha hecho hasta ahora de sus actos. Está enferma en el remolino de la melancolía, “*una melancolía que a veces incluye ambición*” (Montaigne, 2007: 161). Ella se consume en esta situación. El odio y la pasión se encuentran detrás de las acciones iracundas de la joven, es decir, es como si ella tratara de vengarse del pasado, algo que le costará caro. Fedra se encuentra en un dolor eterno: Ha perdido a Hipólito, su amado; la persona a quien anhela es ahora un hombre que la odia. Fedra se obsesionó con Hipólito desde el principio y sólo lo ansía por a él, cumpliéndose el hecho de que “*las ideas siempre se dirigen al mismo objetivo, pero esta obsesión consume a las personas*” (Göle, 2007: 165).

Fedra está obsesionada con Hipólito, deseándolo con una actitud narcisista y descontrolada, una devoción que “*se incluye en el cuerpo como una identificación. En este sentido, la identificación se convierte en una protección mágica y psíquica de un objeto*” (Butler, 2007: 277).

Fedra: Quiero ser tuya, toda tuya.

Hipólito: No, lo que tú quieres es que sea tuyo yo.

Fedra: Sí, mío, mío, mío y sólo mío.

[...]

Hipólito: Estás loca, madre, loca perdida, y tu locura es contagiosa (Unamuno, 1964: 15).

Fedra no puede vencer su pasión hacia el joven. Internalizándose con él —su amado— ella trata de deshacerse del sentimiento de soledad, de la sombra de sus sufrimientos del pasado y del dolor producido por el fin traumático de su madre. Ella lo identifica para que él se convierte en una parte indispensable de ella. El abandono y la soledad que datan del pasado están detrás de la obsesión de Fedra: “*La soledad me aterra*” (Unamuno, 1964: 12). Borgna (2015), que trata el dolor y la soledad juntos, dice que la soledad llena de dolor y el dolor, que se convierte en soledad, trae consigo una ansiedad y una desesperanza sin parar (51). El dolor de la soledad, o la soledad llena de dolor, crea desesperanza, es decir, un carácter melancólico intenso en la joven.

Un miedo intenso y el dolor de la soledad siempre han rendido a la joven y causado que las pasiones descontroladas —como una droga— la controlen. Ortega y Gasset (2018) dice que el amor conecta al individuo a las cosas aunque temporalmente (10). A lo mejor, la joven necesita un propósito con el que puede olvidar la amargura de su soledad y su dolor. Su matrimonio con Pedro no es una relación de amor sino una relación de confianza. Siendo parcialmente conscientes de las huellas en las profundidades de su espíritu, se rinde a vivir bajo este instinto incontrolado, aunque sabe que genera reacciones equivocadas:

Fedra: No puedo más. Esto es más fuerte que yo. No sé quién me empuja desde muy dentro. [...] ¡Qué horror! ¡Soy una miserable! ¡Loca, sí, loca perdida! (Unamuno, 1964: 12)

Aun siendo consciente de estos sentimientos e instintos, Fedra se niega a librarse de este amor apasionado: “*¡No me curaré, no quiero curarme!*” (Unamuno, 1964: 12). Asimismo, Fedra no intenta lograr una solución en cuanto a torturarse porque “*algunas almas están alimentadas por la melancolía*” (Montaigne, 2007: 161). Hipólito la critica diciéndole que nadie puede enamorarse de

repente y que el amor requiere tiempo. Como un personaje que representa la razón y la sabiduría, el joven también revela una pieza malsana y oscura del alma de Fedra:

Hipólito: Los amores sanos no nacen sino como en el campo el amanecer, poco a poco...

Fedra: ¡No, poco a poco ya no! ¡de una vez! [...] Te quise siempre, desde antes de conocerte, luego que una vez casada te vi por primera vez, estalló (Unamuno, 1964: 21).

De estas afirmaciones se entiende que Fedra no tiene control sobre sus emociones y actúa en las garras de la llama y la pasión. Lamentablemente (pero al mismo tiempo naturalmente), parece que no hay razón o afinidad en este amor. Dañar al amante sólo puede surgir de un amor apasionado pues las acciones narcisistas son débiles en un amor con afinidad y razón. La debilidad de Fedra y el estado de ánimo malsano es evidente a partir de las palabras de su médico de familia, Marcelo: “*Sí, en ella por constitución de herencia una neurocardíaca*” (Unamuno, 1964: 21).

Cuando se lee entre líneas, se entiende que la madre de Fedra también experimentó pasiones y emociones similares en el pasado y por desgracia a la joven le esperaba el mismo destino. Fedra, al enfermarse después de todos estos acontecimientos, empieza a culparse a través del dolor y la melancolía, siendo este dolor psíquico “*el sufrimiento de sentirse humillado cuando alguien queda profundamente herido al ser rechazado por su amado*” (Nasio, 2007: 23). Fedra también se siente humillada y rechazada, además de haber cometido errores y lamentarse como mujer enamorada e hija desafortunada. Esto se debe a que “*el dolor es el último sentimiento del grupo de emociones: amor, odio, pasión, culpabilidad, celos y dolor*” (Nasio, 2007: 101). Todas estas emociones producen un profundo choque con su mundo interior y la hacen enfermar. Borgna (2015) dice así:

Cuando el dolor se apodera de nuestra alma y nos oprime, desgarrando y arrancando los cables más ocultos dentro de nosotros, nos vemos impulsados a aislarnos del mundo de las personas y las cosas, a aislarnos y a dañar nuestras relaciones con los demás en diversos grados (50).

De esta manera, la joven también experimenta una evolución en el flujo de su vida, y afectará negativamente a quienes la rodean y tendrá un efecto permanente en ella misma. Al final, deja atrás una carta en la que confiesa toda la verdad, como evidencia de todos sus sentimientos de culpa. Ella trata de purificarse de todos los males y parte de esta vida.

4. Conclusión

Fedra, una mujer solitaria que proviene de una amarga vida, resulta ser un personaje melancólico debido a unas emociones traumáticas que no puede controlar. Estas emociones descontroladas desencadenan su pasión lanzándola en el abismo de un amor prohibido. Al ser incapaz – y reacia— de salir de esta oscura tumba, la joven se retira a oscuras aún más, mientras desesperadamente espera a recuperarse en esta tumba. Fedra, la joven que ha heredado sus sentimientos y el destino de su madre, recreada por Unamuno como individuo, hace que los lectores piensen en distintos aspectos. Fedra, un personaje que puede tratarse como un caso psicológico, es apreciada por los lectores al tiempo que termina su vida inestable y deja atrás una carta de confesión con la esperanza de ser purificada de todas las maldades. El individuo puede salir del autocontrol, encontrarse en un profundo desorden por los eventos traumáticos que ha experimentado en el pasado y por codificaciones genéticas heredadas de sus padres. Fedra, como un individuo traumático, está atrapado entre los códigos normativos de la sociedad. Como resultado de todo esto, ella evoluciona hacia acciones más allá de la voluntad. Estas acciones la drogan aún más a la oscuridad. Fedra es una mujer y un individuo en la que se encuentran muchos datos psicológicos que se pueden examinar bajo la influencia de la carga del subconsciente y la fragilidad heredada de su madre. Representando a una mujer en el apretón de un amor prohibido, *Fedra* es una obra universal que arroja luces en los lados oscuros del ser humano.

Bibliografía

- Baudrillard, J. (2004). Tutkunun Kötülük Meleği. *Doğru Batı: Aşk ve Batı*. No: 27, 87-100
- Borgna, E. (2014). Melankoli. Çev. M. M. Çilingiroğlu. İstanbul: YKY
- Borgna, E. (2015). Ruhun Yalnızlığı. Çev. M. M. Çilingiroğlu. İstanbul: YKY
- Butler, J. (2007). Melankoli ve Toplumsal Cinsiyet – Reddedilmiş Özdeşleşme. *Cogito: Melankoli*. No: 51, 275-291
- Çavuş, R. (2004). Shakespeare’de Aşkın Farklı Kimlikleri. *Doğru Batı: Aşk ve Batı*. No: 27, 175-190
- Fagan, K. (2009). La Libertad de Conciencia en Miguel de Unamuno. *Alpha*. No: 29, 291, 301
- Freud, S. (2000). *Yas ve Melankoli*. Tra. A. Yardımlı. İstanbul: Idea
- Göle, M. (2007). Aşk Melankolisi Diye. *Cogito: Melankoli*. No: 51, 2007, 163-169

- Leitáo, I. M. S. (2005). Tragedia y Desnudez Extrema en Fedra de Miguel de Unamuno. *Cuad. Cát. M. de Unamuno*: 40, 45-59. Salamanca: Ediciones de Universidad de Salamanca
- Losada Goya, J. M. (2011). Fedra y los Dioses (Eurípides, Racine, Unamuno). *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 26, 217-224
- Montaigne, M. (2007). Melankoli Üzerine Denemeler. *Cogito: Melankoli*. No: 51, 159-162
- Nasio, J.D. (2007). *Aşk Acısz*. Tra. H. Bakanlar. İstanbul: İmge
- Ortega y Gasset, J. (2018). *Quijote Üzerine Düşünceler*. Çev. M. S. Şener. İstanbul: YKY
- Rougemont, D. (1983). *Love in the Western World*. New Jersey: Princeton University Press
- Toledo, H. (2006a). Unamuno Tiyatrosu. *Littera Edebiyat Dergisi*. No: 19, 115-120
- Toledo, H. (2006b). *Unamuno Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos Boyut
- Unamuno, M. (1964). *Teatro: Fedra, Soledad, El Otro*. Buenos Aires: Losada

ANTONIO TABUCCHI'NİN “TRISTANO ÖLÜRKEN” İSİMLİ ESERİNDE ÖZ
YAŞAM ÖYKÜSEL KURGUSALLIĞIN
ANLATISAL İZDÜŞÜMLERİ

NARRATIVE PROJECTIONS AUTOBIOGRAPHICAL FICTIONALITY OF THE
WORK OF ANTONIO TABUCCHI'S “WHEN TRISTANO DIES”

Burcu ÜN¹

10.33406/molesto.1089608



Makale Bilgisi

Gönderildiği tarih:

17.03.2022

Kabul edildiği tarih:

25.05.2022

Yayımlandığı tarih:

29.07.2022

Article Info

Date submitted:

17.03.2022

Date accepted:

25.05.2022

Date published:

29.07.2022

Öz

Bu araştırmada, çağdaş İtalyan yazar Antonio Tabucchi'nin “Tristano Ölürken” isimli eserinde yer alan öz yaşam öyküsel kurgusallığın anlatısal izdüşümleri postmodern söylem perspektifinde incelenecektir. Postmodern düşünce, gerçeklik olgusuna getirdiği sorunsallaştırma eylemi ile modernizm ve öncesinde kabul görmüş “durağan özne”nin, varoluşsal sancısını gerçeklik deseni üzerinde şekillendiremeyen “benliksiz özne”ye evrilmesine neden olmuştur. “Özne”nin kabul görmüş salt bir gerçeklik edinimini gerçekleştirememesi, öz yaşam öyküsü anlatısının da kendisini gerçeküstü deneyimiyle yeniden inşa etmesini mecbur kılmıştır. Bu bağlamda ilgili eser, Tristano'nun özne yitimini ve kimlik bunalımını gerçek ile ötesi düzleminde biçimlemektedir. Antonio Tabucchi, Tristano'nun öz yaşam öyküsel paylaşımını “etkin okur” odaklı bir güdümlü vurgularken, yitik özne alanına konumlanan yazarın aslında okuyucunun bizzat kendisi ve okuyucunun kendisine ait gerçeklik çemberinin genişleyebilir eğrisi olduğunu gösterir. Tristano'nun yaşam öyküsünü her okurun postmodern algı iştirakıyla yeniden ve yeniden biçimlendirmesi, postmodern gerçekliğin sorgulanabilir pencere aralığının baki kalacağına dair kuvvetli bir kanıttır.

Anahtar kelimeler: *Çağdaş İtalyan Edebiyatı, Postmodernizm, Postmodern Edebiyat, Özne, Etkin okur*

Abstract

This paper examines the narrativist projections of autobiographical fictionality of the work of Antonio Tabucchi's "Tristano Dies" from the perspective of the postmodern discourse. Postmodern thinking, by introducing the problematizing act to phenomenon of reality, evolves the "fixed subject" which has been approved in modernism and pre-modernism into the "depersonalized subject" unable to shape of its existential angst on reality pattern. The reconstruction of autobiographical narration with surrealistic experimentations is obliged by the nonfulfillment of "the subject" 's unachieved attempts to be in the authenticity of absolute reality. In this context, the loss of selfness and identity crisis of Tristano is shaped by the respective work in reality and beyond. Emphasizing the autobiographical share of Tristano with an idea centered around "active reader", the concept of reader in person as a matter of fact being the writer positioned at the depersonalized subject's area and the writer's enlargeable curve of reality circle is demonstrated by Antonio Tabucchi. Tristano's reconstruction of the autobiography of his repeatedly with postmodern view participation of every reader has become the hard evidence of continuity of questionable interfenestration of postmodern reality.

Keywords: *Contemporary Italian Literature, Postmodernism, Postmodern Literature, Subject, Active*

reader

¹ İstanbul Üniversitesi, İtalyan Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, burcu@cciist.com, ORCID, 0000-0002-5961-7537

Giriş

Bu alışmada, İtalyan postmodern yazının önemli isimlerinden biri olan Antonio Tabucchi'nin "Tristano lrken" (Tabucchi, 2006) isimli eserinde yer alan postmodern düşünce ve bu düşüncenin yarattığı kimlik bunalımları incelenecek ve postmodernizmin edebiyattaki etkin okur güdümü ortaya konulmaya çalışılacaktır. Postmodernizmin kimi doktrinlere karşı etkin, şphecici ve sorgusal yaklaşımını kuvvetlendirdiği bir tarihsel aralıkta bulunmamız sebebiyle bu yaklaşımların bireyi nasıl etkilediğinin edebi eser bağlamında özümlenmesi amaçlanmaktadır.

Antonio Tabucchi kitapları kırktan fazla dile çevrilmiş, eserleri üzerinde çeşitli araştırmalar gerçekleştirilmiş postmodern yazını için önemli bir isimdir. "Tristano ölürken" isimli eserin başlığı anlatının her ne kadar ölüm odaklı ilerleyeceği imgesini yaratsa da eser aslında bir karakterin yaşam öyküsü üzerine kuruludur. Ancak anlatı, yaşamak olgusunun kendi içerisinde ne denli tutarlı ve anlamlı bir yapısı olabileceği hususunda bir kuşku zemini tedarik eder. Anlatının baş kahramanı lme yaklaşmanın telaşıyla yaşam öyküsünün kaleme alınması gayesini taşır. Bu iştival alanında anlatının çizgisi okuyucu ile paralel bir eğride devinim gösterir.

Hikâyenin ürettiği gerçeklik temasının olası tanık ve kanıtları perspektifinde eleştirel bir okuma gerçekleştirilmiş, özne ve kimlik yitimleri kitaptaki karakterler üzerinden irdelenmeye çalışılmıştır. Bu karakterlerin parçalanmış, kendi içinde tutarlı olmayan ve sürreal nitelikler içeren yapıları ile postmodern sosyolojisinin edebiyata olan yansımaları incelenmiştir.

Postmodern ekolün yarattığı şüphecilik etkisinin edebiyatta okuyucuyu nasıl bir dilemmaya sürüklediği, okuyucuyu alımlama parametrelerine göre hikâyeyi yeniden yazmaya hangi pozisyonda ilerlettiği hususunda rneklendirmelere yer verilecektir. Nitekim bu çalışma bile başlı başına eserin okur penceresinden yeniden nasıl yazılabileceğine dair bir emsal oluşturur.

Postmodernizm ve Postmodern zne zerine

Dünyada 1950'lerden sonra gelişmeye başladığı varsayılan postmodernizm; modernizmin aşılmaya çalışılmasını, büyük söylemlerin ironik yıkımını, teknoloji karşıtı reaksiyonları, kültürün kitlesel olmamasını, uzamsız ve zamansız söylemlerin merkezleşmesini, bölünmüşlük duygusunu, benliğin merkez olmamasını, çoklu ve çatışmacı kimlikleri simgeleyen bir kültür, felsefe, fikir ve sanat hareketi olarak tanımlanabileceği gibi olası diğer tanımları arasındaki tartışmalar hala süregelmektedir.

Postmodernizm, modernizmin temellendiği akılcılık ilkesine, evrensellik tutumuna ve hümanist ideolojilerine karşı bir sorunsallaştırma hareketi olarak ortaya çıkmıştır. Postmodernist

hareket söz merkezci bakış açısının küreselleşmiş bir toplumda ürettiği çelişkilere eğilerek modernizme karşı eleştirel bir okuma olarak kabul edilir. (Doltaş, 1999: 11-12) Modernizm boyunca hakikat, bilgi, anlatı gibi nosyonların geçerliliğini ispat için kullanılan doğruluğu su götürmez meşrulaşma yolları; bilişim çağı ile birlikte bu kavramların pek çok farklı biçime bürünerek süratle yayılması nedeniyle dipsiz bir kendini ispat sorununa mahkûm olmuştur. “*Aşırı basitleştirilmiş bir ifadeyle diyebiliriz ki, "postmodern" sayılan tutum, üst-anlatılara karşı inançsızlıktır.*” (Lyotard, 2013: 8) Dolayısıyla postmodern toplumlarda “hakikat” olgusunun tutarlı ve küresel seviyede geçerli zemini bir devinimle yıkılmış, yerini sarsılabilir, sorgulanabilir, çeşitlendirilebilir hakikatler zeminsizliğine bırakmıştır.

Aydınlanma çağının bilimsel araştırma ve yöntemlerini referans alan ilerleme reaksiyonlarına karşı postmodernizm bilimin ürettiği bilgiyi temellendiren çevreleri ve tarihin ürettiği bilginin nesnel dayanaklarını irdeleyerek ve dünyanın belirlenmesi güç bir nitelik taşıdığı, kimliklerin tutarlılıklarının değişkenliği ve tarihsel bütünlüğün göreceli olabileceği fikirlerinden beslenerek bu kabulleri şüphenin şekillendirdiği bir bakış açısıyla yeniden değerlendirir. (Eagleton, 1996: 9)

Postmodern toplumların hakikat çokluğu ve bilginin geçerliliğini meşrulaştırma konularında yaşadığı bu derin kaos, olguların kendilerini farklı biçimlerde yeniden üretmelerine imkân tanımıştır. Hakikat; kendini taklit eden bir hakikatle girift bir yapıya bürünmüş, sonsuz sayıda varyasyonu ile sarmal hale gelerek “*Gerçeğin tüm göstergelerine sahip, gerçeğin tüm aşamalarına kısa devre yaptıran kusursuz, programlanabilen, göstergeleri kanserli hücreler gibi çoğaltarak dört bir yana savuran bir makine*”ye dönüşmüştür. (Baudrillard, 2011: 9)

Bu girift ve türevlenebilir hakikatler topluluğu kitle iletişim araçlarının meydana getirdiği hızlı erişim ile birlikte toplumun her kesimine ulaşmış nihayetinde kaotik bir öznenin varlığını gündeme getirmiştir. Özne kendisine güven veren hakikat mitini yitirmiş, birbiri ile rekabet halinde ve stabil bir konumsal eşgüdümünden yoksun imgeler keşişmesinin ortasında kendilik bilincini oluşturmada kaotik bir krize sürüklenmiştir. (Vattimo, 2012: 9-17) Bu kimlik yitiminde, hakikat karşısındaki nevrotik tutumun yanı sıra postmodernizmin zaman ve uzam nosyonlarını şizofrenik bir temsille ifade etmesinin de önemli bir yeri vardır. Bu temsilin kökenleri metaların ticari dolaşımının zamansal çemberlerini daraltmak gayesiyle ve teknolojik gelişimin katkılarıyla üretimin hızlandırılması, simülakrlar ordusunun yönettiği reklamlar aracılığıyla toplumun fiziksel ve duygusal ihtiyaçlarının güdümlenerek üretimle paralel bir hızda tüketime yönlendirilmesi sayesinde “kullan-at” düzeneğinin oluşturulmasına dayanmaktadır. Bu zamansal sürat zamansal perspektife de yeni bir yön tanımıştır. Bugün Fransız peynirlerine küresel uzamda kolayca ulaşılabilmesi, ya da

dünyanın neresinde olursanız olun kırmızı ışık ile uzam fark etmeksizin durulması gerektiği gibi. Zaman ve uzam konusundaki klasikleşmiş algının yıkılması, bireyleri zamansız ve uzamsız kimlikler inşa etmeye yönlendirmiştir. (Harvey, 2010: 317-341) Vattimo'ya göre; “...parçalanmış öznenin bugünkü durumu; insanları, kendilerini bilinçli ve kesin bir şekilde tanımlamaktan vazgeçirtmiştir. Postmodern birey, artık nesnelere ve kendine sahip olmamayı kabullenen, metafizik birliğe inanmayan ve belirsiz bir boyutta yaşamaya alışan bir öznedir.” (Bedin, 2017: 23). Dolayısıyla diyebiliriz ki zaman ve uzam algısını kaybetmiş, kendi içerisinde tutarlı ve stabil tanımlamalara sahip yapısını inşa ettiği hakikat zeminini yitirmiş özne, artık muğlak bir hal almıştır ve sonsuz bir sarmal halinde olası kimlikler inşa ederek kaotik postmodern düşünceye hizmet etmektedir.

Postmodern Anlatı Diyalektiği

Toplumun ve bireyin iz düşümü olarak edebiyat sosyolojik postmodernist paradigmalardan etkilenmiş, böylelikle postmodernizm edebiyatın öz ve biçim perspektiflerine yeni bir yaklaşımı beraberinde getirmiştir. Bu yaklaşımların ilk yansımaları Thomas Mann, Robert Musil, James Joyce, Virginia Woolf ve Samuel Beckett gibi yazarların eserlerinde görülmüştür. Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Umberto Eco ve Jacques Derrida gibi yazarların katkıları ile de postmodernizm edebiyat dünyasında kendi atmosferini katmanlandırmaya başlamıştır. (Aydoğdu, 2015:237) Bu katmanda yazarlar ve eserler yenilikçi üslup ve söylem çerçeveleriyle postmodern düşüncenin uygulayıcısı olmuşlardır.

“Tarihsel biçemlerle oyuncu referanslar, başka kültürlerden ödünç almalar, imge ve sözcüklerin yenilenmesi, parodi, pastiş, ironi, oyun, metninlerarasılık, söylemlerarasılık veya metnin dış dünyaya göndermesi, metni çizgisel yapısından çıkaran çokseslilik, parçalılık, süresizlik ve kopukluk, anlam birliğini yadsıyan seçkin ile trivial/eğlencelik göstergelerin bir arada bulunması postmodern anlatıların ilk anda akla gelen ortak özelliklerindedir.” (Gören, 2009:122).

Postmodern anlatılar, tarihsel gerçekliği kabul görmüş figür ya da fenomenleri fantastik temalarla yoğurarak gerçeklik izlekleri üzerinde tartışmalı içerikler üretirler. Yazar, yazın sürecinde tarihsel boşlukları değerlendirerek mutlaklığın yerine göreceliği vurgular. (Çelik, 2005: 18-32) Tarihsel söylemlerin gerçeklik temsilleri epistemolojik yaklaşımlar ekseninde irdelenerek eleştirel bir yeniden okuma ile okurun tarih-gerçek-kurgu nosyonları ile kurduğu algıda kırılmalar yaratılır. Bu kırılmalar postmodern düşüncenin gerçeğin sorunlaştırılması temasına katkıda bulunur. Örneğin Italo Calvino'nun Görünmez Kentler (Calvino, 2012) isimli eseri Moğol İmparatorluğunun kağanı, aynı zamanda Çin'deki Yuan Hanedanlığının kurucusu ve ilk imparatoru Kubilay Han ile İtalyan bir

tüccar ve gezgin Marco Polo'nun hikayesini konu edinir. Anlatı Kubilay Han'ı meraklı ve sorgulayan bir karakter olarak betimler. Kubilay Han'ın imparatorluğuna, savaşlara, kahramanlıklara, fiziksel görünümüne, ailesine ve kim olduğuna dair bilgiler ve diğer tarihsel veriler anlatıda yer almaz, dolayısıyla tarihten alıntılanmış bu karakter kurgusal bir alanda farklı bir kimlik ve çerçevede okura sunulur.

Postmodern akım söylemlerine içerik üreten edebi eserlerin kurmaca ile hakikat arasında dokuduğu dolambaçlı hipotezler, yaratıcının kimliksel analizini türetmede tekil bir güzergâh temin edilmesini imkânsız kılmaktadır. Yaratımın dizisel şüphe tedarigi yaratıcının sezgisel karmaları çoğulcu bir platformda desenlendirmesini beraberinde getirir. İlgili çoğulcu anlayış, anlatı karesindeki rollerle sınırlı kalmaz, yaratımın zihinsel haritasına ulaşarak o alanı da biçimlendirir. Dolayısıyla yazar da artık çoğulcu, parçalı ve çeşitlenebilir bir öznenin temsilidir artık.

Portekizli şair ve yazar Fernando Pessoa bu temsile kapsamlı bir emsal teşkil eder. Yirmiyedibin sayfa el yazması bulunan yazarın metinlerinin çoğu kendi adıyla değil Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Bernardo Soares gibi takma isimlerle imzalanmıştır. Bu kurmaca yazarlar yalnızca birer isim olmakla kalmazlar her biri kendi hikayesine sahip kimliklerin temsilidir. Bu kimliklerin çoğunlukla Pessoa kimliğinden bağımsız, ondan farklı yetenekleri, vizyonları ve edebi zevkleri vardır. (Lamy, 2016: 22-27)

Postmodern anlatılar ve okurları Umberto Eco'nun "kurmaca anlaşması" olarak tanımladığı bir tür iş birliği ile üretilen metinlerin kurmaca yapısı hususunda ortak bir platformu paylaşırlar. Okur, yazarın hikayesinin kurmaca olduğunu kabul eder, ancak ilgili okuma gerçek olduğu varsayımı üzerinde ilerler. (Eco, 1995: 87) Oysa bu anlatılar yalnızca kurgusal olmakla kalmazlar, kurgusal olma sürecini de kurgusallaştırırlar. Bu komplike düzlem anlatıların üstkurmaca yapısını oluşturur. Bu yapıda yazar yalnızca hikayesinin değil hikâyeyi üretme sürecinin de yaratıcısıdır. Öyle ki yazın postmodern söylem ile birlikte yalnızca spekülatif gerçekliği değil, kendi yaratım sürecinin gerçekliğini de derinleştirmeye başlamıştır. (Ecevit, 2001: 98-99)

Bu derinleştirmede metinlerarasılık anlatı yapısının zenginleştirilmesinde ve hakikat sorunsallarına ait varyasyonlarının pragmatize edilmesinde evrensel bir basamak iştilal etmektedir. Metinler arasındaki bu temas amnezi etkisinde yitirilmesi olası kimi metinleri tekrar yaratmada etkin rol üstlenir. (Aktulum, 2013: 202) Postmodern anlatı desenlerinde *parodi ve pastiş* teknikleri de metinlerarasılığı vurgular.

"Dış dünyayı yansıtmak istemeyen bu edebiyatın yazarının, eski metinlerin dünyasından yola çıkarak kendine oynusu bir yeni yaşam alanı yaratmak için başvurduğu tekniklerin başında parodi ve pastiş gelir. Anlamın sorunsallaştırıldığı bu çağın edebiyat sanatçısı, bir anlamın taşıyıcısı olan özğün dünyalar yaratmak yerine,

önceki metinlere el atar, onlarla parodi/ pastiş düzleminde oynar. Kimi kez, bir başka metinden bir motif/ imge ya da kişi olur metninde oynadığı; John Barth Şehrazad'la, Hasan Ali Toptaş Don Kışot'la ya da Kafka'nın böceğiyle oynuyordur anlatılarında. Kimi kez de belirli bir modele bağlı olmadan yapılan bir taklit düzlemi yaratıyordur yazar metninde; Platon'un günümüzde moda olan deyişle, bir simülakrumdur bu.” (Ecevit, 2001: 75).

Postmodern anlatının bahsi geçen bu özellikleri, okuyucuyu yaratım sürecine dahil olan, anlatının farklı düzlemlerdeki ideolojilerini deşifre edebilen, anlatı ile iş birliği içerisinde olan etkin bir konuma getirmiştir. (Eco, 1995: 7-9) Okur; anlatı sürecine yalnızca okumak eylemi ile değil aynı zamanda zihinsel arenada yeni bir anlatı biçimlendirmek eylemi ile dahil olmaktadır.

Kitabın Konusu ve Yapısı

Antonio Tabucchi'nin 2004 yılında yayımladığı “Tristano Ölürken” isimli eseri bacağındaki kangren nedeniyle yatağa mahkûm olan madalyalı savaş kahramanı Tristano'yu konu alır. Tristano yaşama veda etmeden evvel öz yaşam öyküsünün kâğıda dökülmesi için hasta yatağı başına bir yazar davet eder. Bu yazar daha önce Tristano isimli bir kahramanı anlattığı romanıyla ödül kazanmıştır.

Anlatı ağustos ayında Tristano'nun, Toskana bölgesinde, kuvvetle muhtemel kervan geçmez bir konumda bulunan evinde geçmektedir. Tristano yazara kendi öz yaşam öyküsünü anlatırken bacağındaki tedavisi mümkün olmayan hastalık nedeniyle mütemadiyen ağrılar duymakta ve bu nedenle sıklıkla morfin kullanmaktadır.

Eser bir monolog atmosferinde ilerlemektedir, Tristano ile yazar arasında bir iletişim alışverişi gerçekleşmemektedir. Tristano eser boyunca kendi hikayesinden bahseder, yazarın kâğıda döktükleri Tristano'nun “sesine ait birer simülarktır” adeta. (Rosowsky, 2008) Tristano anlatır, yazar yazar.

Anlatı çatısı hakikat nedir vurgusu ile gerçekleşen üç yapı üzerinde inşa edilmiştir. Temelde, Tristano'nun öz yaşam öyküsü paylaşımı üzerinden gerçek ve ötesi düzlemindeki teoremlere dikkat çekilir. Tristano'nun morfin alırken anlattığı hikayelerin ne kadarı gerçek ne kadarı kurmaca dilemması yaratılmaktadır. İkinci yapı Tristano'nun aşk hikayesine yer verir, burada ise Tristano'nun âşık olduğu kadın anlatı içinde pek çok kez farklı bir isimle kendine yer bulur. Anlatının üçüncü yapısını da Tristano'nun katıldığı savaş ve savaşın karakter üzerindeki etkilerinden bahsedilir; kahramanlık, cesaret, ihanet, vatanseverlik gibi büyük anlatılara karşı kuşkuğun karmaşık geometrisi vurgulanır.

Tristano Üzerine: Alternatifli Hakikat

“Tristano Ölürken” isimli kitabında Tabucchi, postmodern düşünce ile oluşan alternatifli hakikatler zincirinin gerek sosyolojik gerek bireysel düzeyde yarattığı kırılmaları “Tristano” öznesini vurgulayarak ve ondan hareketle diğer özneleri de irdeleyerek aktarmıştır. Adı geçen bu zincir kaçınılmaz bir biçimde alternatif benlikler geometrisini oluşturmuştur. Anlatıda bu benliklerin imgelemleri Tristano, Tristano’nun âşık olduğu kadın ve hikayesini anlatmak için çağırıldığı yazardır.

İlk olarak, Tristano’nun morfin kullanması okuyucuda anlatı gerçek mi kurgu mu dilemması yaratmaktadır. Tristano’nun başından geçtiği varsayımı üzerinde şekillenen hikayeler kesintilerle, gelgitlerle, yinelemelerle gerçeklik üzerinde bir kuşku ağı inşa ederler. Nihayetinde öz yaşam öyküsüne dair bu kuşkulu gerçeklik Tristano’nun kim olduğu konusunda da bir belirsizlik yaratır, karakter duygusal açıdan istikrarsız, spekülâtif, muğlak ve parçalanmış bir görünüm sergiler. Anlatı esnasında Tristano kendisine kimi zaman Clark diye seslenildiğinden bahseder:

“Kız, Clark, dedi, rica ederim. Erkek, bana Clark deme, dedi, ben artık Clark değilim söyledim sana, ben artık Tristano’yum, böyle istiyorum artık adım Tristano. Kız, Tristano uydurma bir ad, yapay bir ad, hoşuma gitmiyor, sanki bir başkasının adı gibi, belki de kardeşinin adıdır, hep bir kardeşin olduğundan söz ederdin ama adımı hiç söylememiştin, herhalde kardeşinin adıdır. ... Anladım dedi, demek ben kardeşimim.”

(Tabucchi, 2006: 64)

“... Guagliona bazen bana böyle tuzaclar kurar, bilir misin, hiç beklemediğin anda bir şey sorar, kimliğimi yitirdiğimi, Komutan Clark dedikleri ve daha sonra bir kahraman durumuna gelen Tristano olduğumu bilmediğimi sanır...” (a.g.e.: 68).

Böylece Tristano kimliği üzerine bir görelilik zafiyeti göze çarpar. Tristano’nun öz yaşam öyküsünü paylaşmak üzere çağırıldığı yazarın daha önce Tristano karakteriyle ödül kazanmış bir roman yazmış olması belki de Tristano’nun kendini o kitapta yer alan kurgusal karakter yerine koyduğu ve bir Tristano simülakrı yaratarak okuyucuya tümü kurgusal bir hikâye aktardığı şüphesini üretir.

Tristano aynı zamanda sık sık karabasanlar görmektedir, karabasan ve ölüm dizgesindeki yaşamının morfin etkisiyle süren son demleri, hafızasında tahribatlı izlekler oluşmasına sebep olmuş, dolayısıyla anlatı desenindeki imgelerin örüntüsünde çelişkiler, farklılıklar yaratmıştır. Özellikle duygusal deneyimlerine ait anılara yer verdiği bölümlerde bu göze çarpar, Tristano âşık olduğu kadına kimi zaman Rosamunda, kimi zaman Daphne kimi zaman Marilyn ya da Guagliona ismini verir.

“Az önce anlattım ya, Marilyn, hani ona hemen Rosamunda demek istemişti, kimi zaman Guagliona da derdi ama çok ender yalnız ensesine dökülen saçlarını örüp topladığı zaman, gündüzleri saçlarını övdi, o zaman Tristano, çözü saçlarını Maria Magdalena, çözü saçlarını Guagliona derdi... Başka nedenleri de mi bilmek istiyorsun? Neden, ne zaman dağa çıktığını, Daphne'ye ne olduğunu...” (A.g.e.: 45-46)

Anlatının okuyucu ile buluşmasına aracılık edecek olan yazar ise bulanık bir imge silüetinde, toplumdaki statüsünü ve yaşayışını simgeleyen sosyo-psişik niteliklerden uzak, kendini tasnif etmeyen, hakkında duygusal ve fiziksel betimlemeler bulunmayan bir “kimliksizlik” halini temsil etmektedir. Ödül kazanmış bir romanı olması dışında yazara ait bir bilgi edinimi anlatı boyunca gerçekleşmemektedir. Bu durum, Tristano'nun öz yaşam öyküsüne tanıklık eden yazara karşı okur olarak bir güven inşa edilmesini zorlaştırmaktadır. Anlatının meşruluğu sorunu tanıgın tanığı nedir incelemesini beraberinde getirmektedir. Yazar Tristano'nun anlattıklarını yazıya aktarırken ne ölçüde ona sadık kalmıştır?

Hikâye örgüsü ve karakterleri üzerindeki bu sürreal çelişkinin nedeninin, postmodernizmin hakikat, uzam ve zaman nosyonlara kattığı katatonik hal olduğu düşünülebilir. Tristano yaşam hikayesini anlatırken hakikat karşısında koruduğu güvensizlik tavrını vurgular: *“Gerçeğe ne oldu biliyor musun? Koca bulamadan öldü. Maddenin şeytanlığını kim bilebilir? Bilim adamları mı? Siz yazarlar mı? Nesnelere mekanizmasını bilebilirsiniz ama sırlarını hiç kimse bilmez. Nesnelere arasında haberimiz bile olmayan bir uyum, bambaşka bir mantık vardır...” (a.g.e. :15)*

Anlatı boyunca Tristano zamanın yitiminden, zamanı ve uzamsal ayrımları artık takip edemediğinden oldukça sık bahseder. *“Bir ağaca toslayan arabalar gibi, kimi ağustosların da nasıl birden erken gelen eylüle çarpıp bittiklerini aklın almaz...” (A.g.e.: 51)*

“Sen bilir misin New York'u? Ne saçma soru, bugün artık New York'u görmeyen kaldı mı?” (A.g.e.: 41) Böylece bizlere uzamsal bilinç reflekslerimizin postmodernist algıyla yıkıldığını da göstermektedir. Zaman ve uzam konusundaki bu yıkım Tristano'nun kendine aitlik alanı oluşturması hususunda bir imkânsızlık hali üretir ve bu üretim kimlik ve hakikat deneyimleri ile birleşerek sorgusal perspektifi genişletir. Nihayetinde varılan noktada Tristano kendine ait olsa da yaşam öyküsünü aktarırken üçüncü tekil şahıs kullanır. Bu kullanım Tristano'nun bizzat sürdürdüğü yaşantıya, kendi yaşantısına da şüpheli bir bakış açısı ile yaklaştığını, onu güven miti inşa ederek sahiplenemediğini göstermektedir. Kendi yaşamı ile arasındaki bu boşluk; zaman, uzam, hakikat ve kimlik sorunlarının yanı sıra üst anlatılara karşı klasikleşmiş algı silsilesine katılamaması nedeniyle de meydana gelmiş olabilir. Nitekim, savaşa katılmış bir asker olarak üst anlatıların kendisine yüklediği cesur, vatansever ve kahraman gibi sıfatlar kimliğine tezatlık teşkil etmektedir:

“... genellikle kahramanlık bokla sona erer, hatta çoğu zaman böyle olur ama bu söylenemez, gençlerin eğitime uymaz, yoksa nasıl elini yüreğinin üstüne koyup ant içebilirsin, çünkü kahraman olduktan sonra elini yüreğinin üstüne koymak gerekir, bayrağın önünde dimdik duruyor, göğsüne takılacak madalyayı bekliyorsun, bütün saygın, yetkili kişiler sıra sıra karşında... savaş madalyası bu, boru değil...” (a.g.e. 79)

Toplumun kendisine ait kimliğe bahşettiğı sıfatların sahibi olmayı reddeden Tristano hakikatin ve kendi yaşantısının sahibi olmayı da aslında reddetmektedir.

Bellekteki Benlik

“Tristano Ölürken” postmodern çağın sofistike ve nihilist yönelimini, hikâyenin ana eksenine anlatısını morfin ve karabasanlar handikabı eşliğinde aktaran bir ana karakter ekleyerek vurgulamıştır. Bununla birlikte anlatının gerçeklik eksenine şüphe izdüşümünü tedarik eden bir diğer olgu hikâyenin tematik biçimini vurgulayan bellektir.

Bellek etimolojik olarak *yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin* (TDK) olarak tanımlanmaktadır. Öz yaşam öyküsel anlatıların temelini ise anılar, dolayısı ile bellek oluşturur. Modernizm ve öncesi dönemlerde bu tür anlatıların nesnel ve evrensel bir gerçekliğin yansıtıcısı olduğu varsayıldı, oysa bugün belleğin de geçmişin gerçekliğini şüpheli bir biçimde yeniden üretmesi olasılığı ile bu anlatılara duyulan güven sarsılmış vaziyettedir. (Neyzi, 2014:44)

Bellek bireysel edinimler ve toplumsal deneyimler ile kendini biçimlendirir. Ancak bu biçimdeki hatların birbiri ile kesişme ya da zıtlasma ivmelerini sınırlandırmak ya da ortaya koymak güçtür. Bireyin geçmişe dair anıları şimdi ile etkileşime geçerek âtil halini terk ederek somutlaşır. Ancak bu somutlaşma, bellekten seçilen ayrıcalıklı geçmişin ne kadarı gerçekten o alana kaydedildiğı gibi gerçekleşmiştir sorunsalını beraberinde getirmektedir.

Tristano, yaşamının son demlerinde olduğu varsayımından hareketle öz yaşam öyküsünde iz bırakan anılarını kâğıda aktarması için yazarla paylaşırken aslında geçmişini dolayısıyla Tristano öznesini yeniden biçimlemektedir. Anlatı eksenini, bellekte yer alan farklı imgelemlerden beslenir, karşımıza pek çok kimlik çıkar. Aşık olan Tristano, asker olan Tristano, Clark olduğu halde Tristano gibi davranan Clark, Clark olmayı reddeden Tristano. Nasıl ki anlatının şimdiki zamanında yer alan Tristano kendi içinde çelişkili, dağınık ve kaybolmuş bir imaj sergiliyorsa, bellekteki benliklerinde de bu imajı desteklemektedir. Postmodern dönemin sancılı gerçeklik atmosferinde kimliğini, geçmişin muğlak alternatifli kimliklerinden üreten karakterin kendi içinde tutarlı bir anlatı üretmesi olasılığı böylelikle düşük bir ihtimale dönüşmektedir. Üstelik Tristano öznesi geçmiş anılarındaki

benliğinde de olmak üzere daima melankolik, nedamet dolu ve kaotik bir imaj sergiler. Ancak bellekteki bu Tristano imajı ne kadar gerçekten de melankoliktir, onu melankolik ve depresif kılan ölüm döşegindeki Tristano mudur? Bellek içinde bulunduğumuz anı şekillendirdiği gibi, içinde bulunduğumuz hal de dolayısıyla belleği şekillendirmekte midir?

Tristano, yaşam öyküsünü bir sıra takip etmeksizin anlatır, hikâye çoğu zaman kendi içerisinde geri dönüşler yaşar. Örneğin anlatının farklı bölümlerinde bir sarı köpekten bahsedilir:

“Bir köpek gördüler ama o başka bir gündü, kim bilir ne zamandı ama herhalde epey ileri bir yaştaydı. Adı Vanda’ydı, W ile değil V ile yazılırdı, onun gibi pis bir sokak köpeğine o bile fazlaydı zaten[...] Kimdi bilemiyorum ama içlerinden biri insanlık olsun diye yaptığımı söyledi: Vanda iyi köpektir, iyi bir kancaktır, tüm yaşamını boynuna kadar yere gömülü geçirmiştir.” (Tabucchi, 2006: 18-19)

“... bugün sarı köpeğe gidiyoruz, nasıl acı acı hanlayıp çenilediğini duyuyor musun? Herhalde susuzluktan öliüyordu, ona su verelim, bütün yıl kim bilir kaç kişi hiç umursamadan yanından geçer, tıpkı bir köpeğe bakar gibi ona bakar ve bir yudum su vermezler ama bugün artık günü geldi[...] İçeri girdiler, sesi olmayan yaratıkların-hepimiz öyleyiz ya da hemen hemen öyle sayılırız- çektikleri ıstırap yüzyıllar boyunca bilinsin diye boğazına kadar kuma gömülmüş küçük sarı köpek yalvaran gözleriyle onlara baktı.” (A.g.e. :73)

“Her şey nasıl geçiyor... Tristano Marilyn’le yaptığı kısa yolculukta bir gün can çekişen bir köpeğe rastlayacaklarını, yıllar önce bir müzede gördükleri sarı köpek gibi ona da Vanda adını vereceklerini bilmiyordu. Oysa ne zamandı anımsamıyorum ama bu öyküyü sana anlattım, aklıma geldiği bir gün...” (a.g.e.: 116)

Köpeğin ömrü boyunca kuma gömülü olduğu düşüncesi de gerçek mi yoksa Tristano bir metafor mu kullanıyor dilemması yaratmaktadır. Bu dilemmanın yanı sıra anlatının gerçeklik ile arasında kurulan bağı Tristano da çoğunlukla belleği konusundaki muğlaklığı vurgulayarak zayıflatmaktadır.

Tristano yine de bir belleğin kalıcı olmasını sağlayacak olan en önemli güce, yazıya başvurmakta böylece hakikati belirsiz belleğini ölümsüzleştirme gayesi taşımaktadır. Bu belleğin gölgeli gerçekliğinin yanı sıra Tristano’ya onun ölümsüz olması gerektiği fikrini aşlayan mekanizmayı ivmelendiren gerekçeler de postmodern düşünce yapısına hizmet etmektedir. Tristano’nun yaşamı üst anlatılara hizmet eden bir yaşam değil, onları sorgulayan ve gerçekliğini çeşitlendiren bir yapıya sahiptir, bu yaşamın izleklerinde pişmanlık, dağılmışlık ve kaybolmuşluk gibi duygular ağır basmaktadır. Askerliği ve katıldığı savaşlarla övünmemektedir, yaşadığa aşklarla ilgili pişmanlıklarının altını çizmektedir, sevdiği kadın kendisine bir çocuk emanet etmiş, o ise çocuğa sahip çıkamamıştır. Aslında öz yaşam öyküsünü yazması için çağırıldığı yazara kronolojik bir perspektifte çocukluğundan başlayarak tüm yaşamını değil, yalnızca hezimetlerini, tüm varyasyonları ile birlikte aktarmış böylelikle postmodern bir bellek inşa etmiştir.

Yaşam Öyküsel Okur-Yazar

Postmodern düşüncenin bilgi ve hakikat gibi olgularda koruduğu sorgusal üslup okuyucunun anlatı ile olan iletişimini daha etkileşimli bir uzama taşıyarak anlatının anlam çizgisini kati ve yegâne bir temelden uzaklaştırmış ve okuyucunun algı perspektifi ile genişleyip daralan bir çembere dönüştürmüştür. Parçalı, değişken, taklitli varyasyonları ile bir sarmal haline gelmiş hakikatler dizgesinin, kendi içinde anlamlı bir evreni temsil eden anlatı düzeninde doğrulanmış mekanik bir sisteme hizmet etmesi olası görünmemektedir. Bu bağlamda okur anlatının anlamı hususundaki gerçekliğin zaruri ve kati halini reddederek onu farklı biçemlerde tekrar tekrar üretmektedir.

Umberto Eco (2001) bir sanat çalışmasını “*bir sanatçının bir dizji iletişimsel etkiyi, kendi yarattığı özgün kompozisyonu her izleyicinin kendine göre anlamlandıracağı şekilde düzenleme uğraşının son ürünüdür*” şeklinde tanımlar. (10) Bu tanımlamaya göre sanat eserleri ile alıcıları arasında sonsuz bir anlam ağı örülmesi mümkündür. Dolayısıyla anlatılar her ne kadar organik olarak tamamlanmış gibi görünseler de okurun alımlama modeliyle kendilerini yeniden üretmeye hazır halde olurlar. Bu yeniden üretim süreci ampirik okurun, sonsuz sayıda hermetik ütopya dizgesi üretmesi anlamına da gelmektedir.

Ampirik okur anlatıları ben merkezci bir güdümlerle, kendi deneyimlerine ve duygusal edinimlerine göre sınırlayarak alımlar, örnek okur ise metinle iş birliğine giderek kendini değil, metni deneyimlemeye, sırlarını çözmeye, ipuçlarını yakalamaya çalışır. (Eco, 1995: 15) Her iki okur türü de hermeneutik bir evren oluşturur. Bu evrene ait doğrulanabilirlik ya da yanlışlanabilirlik ilkeleri ancak metin ile armonisi ilişkisine dayanır.

“Tristano Ölürken” isimli eserde okur odaklı bir güdümün bulunduğunu belirtmek mümkündür, anlatı okuyucuyu kendini deneyimlemeye, hikâyenin içinde dolaşmaya, onu yeniden inşa etmeye davet eden bir yapıya sahiptir.

Eser, Tristano’ya ya da hikayesini yazması için evine davet ettiği yazara dair fiziksel betimlemelere yer vermez, dolayısıyla okur kendi bilinci ile bu karakterlere fiziksel bir görünüm kazandırır ve her okurun ürettiği görünüm sonsuz sayıda bir zincire dahil olur. Böylelikle okur aslında yalnızca okuma deneyimini değil, anlatıya bizzat dahil olma deneyimini de edimler.

Bunun yanı sıra, Tristano öz yaşam hikayesini anlatırken bir monolog kullanır. Hikayesini yazıya dökmesi için çağırđıđı yazar ile arasında hiçbir iletişime rastlanmaz. Yazar, aynı okur gibi hikâyenin dinleyicisi ama aynı zamanda yaratıcısıdır. Tristano isimli bir karakter ile roman yazmış olduğu belirtilen yazar belki de aslında okuyucunun ta kendisidir. Böylece gerek ampirik gerek örnek

“okur-yazar” Tristano’nun hikayesini dinleyecek ve böylece kahramanı Tristano olan romanı yazacaktır. Tristano aslında direkt okuyucu ile konuşmakta, okucuyu yeniden yazma edinimine sürüklemektedir.

“Bence sen Tristano’sun, ne diye sana onu anlatıp duruyorum, Tristano sensin.” (Tabucchi, 2006: 92)

“...buraya geldiğinden beri tek söz söylememiş olsan da seni düşünmeye başladım. Sırf beni yazdığın için. Bazen seni bir parçamış gibi düşünüyor ve sana anlattıklarım, anlatan ben olduğum için benim mi, yoksa yazan sen olduğun için senin mi diye kendimi sorguluyorum... Öyküler anlatanlara mı yoksa yazanlara mı aittir?” (A.g.e.:84)

Bununla birlikte, anlatı her ne kadar “öz yaşam öyküsel” olarak tanımlansa da bu tür anlatıların temel gereklilikleri ile pek çok noktada farklılık göstermektedir. Öncelikle kronolojik bir izlek sürdürülmemiştir, Tristano’nun belleğindeki anılar dağınık şekilde ve çoğu zaman geri dönüş ve ileri sıçrama efektleriyle verilmiştir öyle ki okuyucunun sık sık, zaman, mekân, isim gibi kimi ipuçlarını takip ederek farklı sayfalarda yer bulan aynı anıyı oluşturması gerekmektedir. Tristano’nun doğduğu yerden, çocukluk anılarından, eğitiminden ve ailesinden derlemeler anlatıda yer almamaktadır. Okuyucu daha ziyade askerlik anılarındaki Tristano ve ölüm döşeginde olduğu için hikayesinin yazıya geçirilmesini isteyen Tristano ile karşılaşmaktadır, bu boşluklar okuyucuyu aktif hale getirerek yazına dahil etme görevi üstlenmektedir. Metinlerarasılığın da yoğunlukla kullanıldığı anlatı pek çok yazar ismini ve şiiri kapsamakta, okuyucuyu kimi zaman bir müzeye çeşitli ressamların resimlerini görmeye, kimi zaman ise bir piyano dinlemeye davet etmektedir, öyle ki anlatı okurun içerisinde gezip dolaşabileceği farklı deneyimler hakkında bilgi edinebileceği interaktif bir arenaya dönüşmüş haldedir.

Nihayetinde yazar okura seslenir ve okur eserde aktif bir biçimde kimi zaman boşlukları dolduran, kimi zaman yazarın sorularına yanıt arayan, kimi zaman kendi algısı ile yazarın anlattığını yıkan nihayetinde de gerçeğin ve hayatın ne olduğu üzerine düşünmeye güdümlenen bir konumu işgal eder.

Sonuç

Postmodern distopyanın yarattığı nihilistik ekol tarihsel ya da bilimsel varyasyonlarını da kapsamak üzere bilginin hakikati ve hakikatin meşrulaştırılması konularında katatonik bir ambiyansı beraberinde getirmiştir. Bilgi, teknolojinin aracılığıyla global düzeyde sınırlandırılması mümkün olmayan bir dağılım sergilemektedir. Bilgi mecrasındaki bu dinamizm bilgiyi üreten ve meşru kılan çevrelere karşı inançsızlık pratiğini oluşturmuştur. Bu pratik, sosyolojik düzeyde kırılmalar yaratarak

hakikate olan güvenini yitirmiş dolayısıyla parçalı, dağınık, istikrarsız bir özne yaratmıştır. Kendi içerisinde gerek zihinsel gerek duygusal bir tutarlılık sergileyemeyen özne, kaotik bir kimlik bunalımı içerisinde çoğul ve çeşitlenebilir bir varoluşun imgesidir artık.

Sosyolojik ve kültürel paradoksların farklı temalarla vurgulandığı edebiyat dünyası postmodernizmin hakikat çıkmazı ile yitik, spekülatif ve alternatif benlikli öznesini sıklıkla eserlerine konu edinmiştir. Nitekim “Tristano Ölürken” isimli eserde hakikatin kudret niteliğinden hareketle üretilen ve modernizm boyunca sosyolojik, bilimsel, tarihsel olmak üzere pek çok farklı disiplinle desteklenen üst anlatılara karşı inançsızlığın iz düşümlerine rastlanmaktadır. Esere konu edilen ana karakter, öz yaşam öyküsünü dile getirdiği esnada, ölüm, yaşam, cesaret, vatanseverlik, aşk gibi üst anlatılara kesin tanımlamalardan yoksun, varlığı ve işlevi şüpheli nosyonlar olarak yaklaşmaktadır. Bununla birlikte karakterin morfinin etkisiyle, karabasanların eşliğinde ve tamamen belleğine dayanarak hikayesini anlatması okuyucunun hakikat mitini yıkmış, eser boyunca bilgileri aktarılan aynı karakterlerin farklı isimlerde sunulması ise öznenin artık tekil çevrelerden koptuğunu göstermiştir. Sosyolojik algı bağlamında değerlendirildiğinde bir özneyi diğer tüm öznelere ayıran en keskin ve sınırları en belirgin çizgi öznenin edindiği isimdir. Anlatı ekseninde mevcudiyet kazanmış karakterler artık o kadar kimliksizleşmişlerdir ki bazı aynı karakterler farklı farklı isimler alırken bazıları ise tümüyle isimlidir. Oysa bu karakterler toplum içerisinde aşk, cesaret, vatanseverlik gibi üst anlatıların desteklenmesi işlevini gördükleri bir pozisyona sahiplerdir.

Okuyucu, öznenin belirsizliği ve öznenin edindiği misyonun tutarsızlığının yanı sıra eser boyunca sıklıkla hangi hikâyenin gerçek, hangi hikâyenin morfinin sanrısıyla oluştuğunu takip edememe kaousu yaşamaktadır ve eser böylelikle okuyucuyu hikâyenin motifi ile ilgili bir tasarım sürecine mecbur bırakmaktadır. Baş karakterin hayat hikayesini yazması için çağırıldığı yazar koltuğuna aslında bizzat ampirik okuyucunun kendisi yerleşmiş, anlatıyı kendi yitik öznesi üzerinden yeniden şekillendirerek eseri sonsuz bir hermeneutik düzeneğin merkezine yerleştirmiştir.

Sonuç olarak bu çalışma postmodern düşüncenin edebiyat disiplininde yer aldığı kapsam analizi ile sosyolojik perspektifte postmodern çağın kazandırdığı kuşkusuz edimin edebi eser düzeyinde hangi parametrelerle kurulduğu göstermektedir. Postmodern anlatı düzeneğinin izlekleri bağlamında araştırma konusu eserin postmodernist bir üslubu olduğu görülmektedir. Eser diğer pek çok postmodern anlatı gibi okur merkezlidir, kahramanlık, aşk, cesaret gibi anlatıları sorgular ve bu anlatıları sorguladığı üstkurmaca alanına morfin, karabasan, bellek gibi üsurları konumlandırarak okuyucuda gerçek mi kurgu mu aksiyonu yaratır. Bununla birlikte farklı yazarlardan alıntılarla metinlerarasılığı destekler. Eser içinde muğlaklık gösteren, yanılsamalar

yaşayan ve bir bütünlük sergileyemeyen, farklı isimlerle anılan, hayat hikayeleri yarım kalan baş ve yan roller ise postmodern özneyi vurgular. İçinde bulunduğumuz gerçek dünya ile içerisine davet edildiğimiz yazın dünyası paralel bir devinimle postmodern algıyı okuyucu alanına konumlanan bireylere taşımaktadır. Bu konuda üretilen pek çok anlatı ile kimliğini sorgulama motivasyonu edinen birey nihayetinde kaotik bir kimlik edinerek postmodern anlatıya konu olur ve böylelikle postmodern bir girdap yaratır. Bu çalışma bu girdabın bir parçasına hizmet etmektedir.

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay. *Folklor ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi, 2013
- Aydoğdu, Yusuf. *Postmodern Bir Roman Çözümlemesi: İhsan Oktay Anar'ın Suskunlar'ı*. Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Yıl: 5/ Cilt: 5/ Sayı:9 /2015
- Baudrillard, Jean. *Simülakrlar ve Simülasyon*. Ankara: Doğu Batı, 2011
- Bedin, Cristiano. *Antonio Tabucchi'nin Porto Pim Kadını Eserinde Seyahat Kavramının Anlatısal İzdüşümleri*. Doktora Tezi. İstanbul, 2017
- Calvino, Italo. *Görünmez Kentler*. İstanbul: Yapı Kredi, 2012
- Çelik, Dilek Yalçın. *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Ankara: Akçağ, 2005
- Doltaş, Dilek. *Postmodernizm: Tartışmalar ve Yansımalar*. İstanbul: Telos, 1999
- Eagleton, Terry. *Postmodernizmin Yanılsamaları*. İstanbul: Ayrıntı, 2000
- Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: 2001
- Eco, Umberto. *Açık Yapıt*. İstanbul: Can, 2001
- Eco, Umberto. *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. İstanbul: Can, 1995
- Gören, Esin. (Ç)Alıntı, Ödünç Alma, Etkilenme veya Kitapların Hasbihâli: Umberto Eco'da Postmodernizmin Meşrulaştırdığı Metinlerarası İlişkiler Kavramı". İstanbul: Heyamola, 2009
- Harvey, David. *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis, 2010
- Neyzi, Leyla. *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları*, İstanbul, 2014
- Lamy, Ceren Akkaya Leloup Dit. *Antonio Tabucchi'nin "Pereira İddia Ediyor" ve "Damasceno Monteiro'nun Kayıp Baş" Adlı Eserlerinde Fernando Pessoa Etkileri* Yüksek Lisans Tezi. Ankara, 2016
- Lyotard, Jean-François. *Postmodern Durum*. Ankara: Bilgesu, 2013
- Rosowsky, Giuditta Isotti. *Notturmi di Antonio Tabucchi*. Roma: Bulzoni, 2008
- Tabucchi, Antonio. *Tristano Ölüirken*. İstanbul: Can, 2006
- Vattimo, Gianni. *Şeffaf Toplum*. İstanbul: Say, 2012