

İlk Türkçe Oyunlardan Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmed Üzerine Bir İnceleme

Dr. G. Gonca GÖKALP-ALPASLAN*

Özet: *Şair Evlenmesi*'nden önce Türkçe kaleme alınmış oyunlardan biri olan *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmed*, yazarı ve tarihi kesin olarak bilinmeyen bir eserdir. Oyun, Batı tiyatrosunun yapısal özellikleriyle geleneksel Türk tiyatrosunun doğasını, motiflerini ve gülmece anlayışını ustaca birleştirir. Bu makalede, eserle ilgili çeşitli kaynaklarda verilen bilgiler karşılaştırılarak oyun incelenmekte, Batı tiyatrosundan ve geleneksel Türk tiyatrosundan taşıdığı özellikler belirlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmed*, *Pabuççu Ahmed*'in *Maceraları*, Fahir İz, Metin And, Batı tiyatrosu, geleneksel Türk tiyatrosu

Batı tiyatrosuyla tanışmamızın ilk adımlarının atılmasında, sarayın desteği çok önemlidir. Refik Ahmed Sevengil, Tanzimat'tan önce Batı tiyatrosu ile ilk ilişkilerin XVI. yüzyılda III.Murat'ın şehzadelerinin sünnet düğünü sırasında sahnelenen bir bale pantomim ile başladığını, XVII. yüzyılda da yine bir saray düğünü nedeniyle Venedik'ten bir opera getirtme girişiminde bulunduğunu belirtir (1969b). XVIII. yüzyılda Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi, Paris izlenimlerini *Sefaretname*'sinde anlatırken opera temsillerinden de bahseder. Sevengil, 1797'de büyük ihtimalle İtalya'dan gelmiş bir grubun verdiği opera temsilini III.Selim'in Topkapı Sarayı'nda izlediğini, XIX.yüzyıl başlarında Beyoğlu'ndaki yabancılar arasında da tiyatro temsillerinin verildiğini, fakat bunların halka yansımadığını, Abdülmecit döneminde ise İtalyan Bosko'nun girişimleriyle ilk tiyatro binasının kurulduğunu ve burada 1841-1842'de yabancı grupların oyunlar sahnelediğini, Türkçe'ye çevrilen ilk dramatik eserin Donizetti'nin *Belisario* operasının livresi (librettosu) olduğunu bildirir (1969b: 16-24). 1858-1859 yıllarında ise tiyatromuz bakımından çok önemli üç yenilikle karşılaşılır: Devlet eliyle ilk tiyatro binası yaptırılmaya başlanır, *Şair Ev-*

* Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / ANKARA
ggonca@hacettepe.edu.tr

lenmesi oyunu yazılır, Türkçeye çevrilmiş bir eser Naum Tiyatrosu'nda, halk önünde sahnelenir.

Sarayda 1847'den itibaren başlayan tiyatro çalışmalarına, Türkçe'ye çevrilerle sahnelenen eserleri ve Viyana Doğu Dilleri Okulu'nu da ekleyen Metin And (1983), *Şair Evlenmesi*'nden önce yazılmış oyunlar olduğundan söz eder. Thomas Chabert'in Türkçe yazdığı **Hikâyet-i İbda-i Yeniçeriyân bâ Bereket-i Pîr-i Bektaşiyân Şeyh Hacı Bektaş Velî-i Müslimân** (1810) adlı üç perdelik dram, yazarı bilinmeyen **Godefroi de Bouillon** adlı Türkçe ve Fransızca üç perdelik tragedya, **Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmed** adlı komedi, Nasreddin Hoca'nın fıkralarının birbirine eklenmesiyle meydana getirilmiş **Nasreddin Hoca'nın Mansıbı** adlı oyun, Hayrullah Efendi'nin oyun denemesi **Hikâye-i İbrahim Paşa be İbrahim-i Gülşenî** (1844-1845) adlı eser, **Şair Evlenmesi**'nden önce Türkçe yazılmış oyunlardır. Özgün ya da çeviri olan, bir yabancı tarafından yazılmış ya da yazarı belirsiz bu oyunların varlığının ilk Türk tiyatro oyununun *Şair Evlenmesi* olduğu gerçeğini değiştirmediyini belirten Metin And, bu oyunların Türk tiyatro tarihindeki yeri hakkında şunları söyler:

Şair Evlenmesi'nden önce yazılmış bu oyunların, gerçekte Türk tiyatrosuna ve Türk dramatik edebiyatına bir katkısının olmadığı, gerçek katkının ilk Türkçe oyun olan *Şair Evlenmesi*'nden geldiği ileri sürülmüştür. Bu görüşe bir ölçüde biz de katılıyoruz. Çünkü burada yayınlanan metinlerin üçü, Doğu Dilleri Okulu'nda Türkçe öğrenen yabancıların Türkçe öğreniminde bir temrin, bu oyunları oynadıklarında da gene bu amaçla gösterimler olduğu, belki bu etkinliklerden Türkiye'nin haberi bile olmadığı düşünülünce, bu görüşte bir gerçek payı vardır. Hayrullah Efendi'nin *Hikâye-i İbrahim Paşa be İbrahim-i Gülşenî* adlı oyunu ise, bir tıp öğrencisinin çekmecede kalmış bir kalem denemesi olduğundan, gene bir katkısı olmadığı söylenebilir. Ancak ne var ki, *Şair Evlenmesi*'nin de Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda belki oynanmış olabileceği olasılığının dışında, ne XIX. yüzyılda ne de Cumhuriyet dönemine kadar oynanmış olabildiğine herhangi bir ize rastlanmadığına göre, aynı şeyleri *Şair Evlenmesi* için de söyleyebiliriz. Öte yandan bu oyunların hiçbir katkısı olmadığını kesinlikle söylemek zordur. Doğu Dilleri Okulu'nun ürünlerinin, eğer bu konuda yukarıda ileri sürdüğümüz görüş doğruysa, dolaylı olarak bir katkısı olabileceğini kabul edebiliriz. Şöyle ki, eğer ileri sürdüğümüz gibi oyunlar, Viyana'daki Türk elçiliğinden Doğu Dilleri Okulu'na ders veren Türk diplomatlarınca yazılmış ise bu kişiler Türkiye'ye döndüklerinde bu deneyimlerini Türkiye'de de sürdürmüş olabilirler. Bunun tersini ileri sürmeye olanağımız bulunmamaktadır (And 1983: 25).

Şair Evlenmesi'nden önceki ilk Türkçe oyunlardan olan *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Kesfger Ahmed*, 1956 yılında Fahir İz tarafından Viyana Ulusal Kitaplığı'nda bulunmuştur. Fahir İz, eseri 1 Haziran 1958'de "150 Yıl Önce Yazılmış Bir Türkçe Piyes" (İz 1958: 17-18) başlıklı yazısında tanıtarak oyunun tam metnini 1958 yılında *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*'nde ve 1961 yılında da *Pabuççu Ahmed'in Garip Maceraları* adıyla kitap olarak yayımlar. Fahir İz, eseri bulma sürecini şöyle anlatır:

1956 yaz tatilinde Rockefeller Tesisinin verdiği bir araştırma bursu ile Avrupa kütüphanelerindeki Türkçe yazmaları taramış ve basılı kataloglarda bulunmayan yeni alınmış eserleri tesbit etmişim. İşte bu araştırmalar sırasında Viyana Millî Kütüphanesi'nde rastladığım bir yazma mecmua, birkaç bakımdan dikkatimi çekti. Bu mecmuada *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Kesfger Ahmed* adlı bir Türkçe piyes istinsah edilmiş, sonunda da aynı piyesin Almanca, Fransızca ve İtalyanca tercümelemleri eklenmişti. Eserin hemen filmini aldurdım (İz 1961: 5).

Fahir İz'in yayınından sonra tanınan ve özellikle Refik Ahmed Sevengil tarafından heyecanla karşılanan (1959 a, b, c) *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Kesfger Ahmed*, gerek yazarı, gerekse yazım tarihi ve amacı hakkında farklı tahminler yürütülen bir eserdir. Yazıldığı tarihte pek bir etkisi olmasa da, eserin asıl önemi, geleneksel tiyatromuzun öğeleriyle Batı tiyatrosunun tekniklerini birleştirebilmesidir.

Eserin yazarı: Oyunla ilgili olarak yazılan makalelerde eserin yazarı ve yazılış tarihiyle ilgili farklı bilgilerle ve yorumlarla karşılaşılır. Fahir İz Türkçe metnin yazarının adının zikredilmediğini, yazmanın Arap harflerini sonradan öğrenen yabancıların tipik yazısıyla kopya edilmiş olduğunu ve diğer dillere yapılmış tercümelemleri de aynı elin istinsah ettiğini, kitabın sonunda geçen adın "İskerleç" olduğunu, Almanca ve Fransızca çeviriyi Johann (Jean) Lipppa'nın, İtalyanca çeviriyi de Testa'nın yaptığını belirtir (İz 1961: 5-6). Eserdeki istinsah yanlışları ve bazı Ermeni şivesi özelliklerinden hareketle İskerleç'in muhiti hakkında temkinli davranan Fahir İz, "Türk tiyatrosu tarihinde Ermenilerin rolünü" hatırlatarak (İz 1961: 6-7), üstü kapalı olarak, oyunun Türkiye'de ve Türkçe bilen bir Ermeni tarafından yazılmış olabileceğine işaret eder.

Fahir İz'in yayınladığı metin ve kısa önsöz üzerinde dikkatle duran Refik Ahmed Sevengil ise Türkiye'deki Ermeniler arasında tiyatroya ilginin 1820'de Ermenice oynanan piyesle başladığına, ilk Türkçe piyesin ise 1858'de sahnelendiğine değinerek, "Ermenilerin Türk tiyatrosundaki rolü ile 1809'dan önce yazılmış bir Türkçe piyes arasında rabita kurmak bizce mümkün görünmüyor" der (Sevengil 1959c). İz'in istinsah yanlışları olarak değer-

lendirdiği hataların telif ve yazılışa dair olduğunu belirten Sevengil, oyunun yazarının Türk olmadığı, eserin Batı tiyatrosunu iyi bilen ve Türkçe öğrenmiş bir yabancı tarafından yazıldığı, bu kişinin Türk örf ve âdetlerini bilmeyen biri olduğu, Türkiye'ye hiç gelmediği ve Türkçeyi yabancı bir ülkede öğrendiği ihtimaline değinir. “İskerlec'in eseri istinsah değil, doğrudan yazmış olduğuna da hükmedilebilir. Türkçe öğrenen fakat dilimizdeki Arapça sözleri yerinde kullanmağı bilmeyen bir yabancı “ketebe” kelimesini “eseri yazdı” manasına kullanmış olacak” diyen ve İskerlec adının Çek kaynaklı Avusturyalılar arasında kullanılan bir ad olduğuna değinen Sevengil, eserin yazarının sefaret tercümanı olarak İstanbul'a gelmiş, Türkçeyi azınlıklar arasında öğrenmiş biri olması ihtimaline de yer verir (Sevengil 1959c ve 1968: 51).

Metin And, oyunun yazarı için “adını gizlemek gereği duyan bir Türk'ün yazmış olması olasılığı uzak değildir” der ve eserin Polonya'da Poznan kitaplığında bir başka nüshasının daha bulunduğunu, bu yazmada imzanın “Ketebe el fakir Dombay” olduğunu bildirirerek her ikisinin de ortak bir metinden istinsah edildiği, belki de Türkçe dersi veren bir öğretmenin kendi yazdığı oyun metnini sınıfta yüksek sesle okuduğu, öğrencilerin de bunu yazıya çevirdiği sonucuna varır. Poznan nüshasından edinilen bilgilere ve eserin halk dilinde yazılmış olmasına, yazarın kimliğinin gizlenmesine dayanarak, oyunu Viyana Doğu Dilleri Okulu'nda okutmanlık yapan bir Türk'ün ya da Viyana'daki Türk elçiliğinde görevli birinin yazmış olabileceği görüşüne ulaşan And, kaynaklarda bir Türk elçisinin akademiye gelerek öğretim üyeleriyle konuştuğunun ve Türkçe kitaplar armağan ettiğinin yazılı olduğunu bildirir (And 1983: 12-15).

And'ın değindiği Poznan'daki nüshayı dikkatle inceleyen Malgorzata Labecka-Koecher ise, eser üzerine yazdığı makalede¹ Poznan nüshasıyla Viyana nüshası arasındaki farkları inceler ve bu nüshada birlikte olan *Nasreddin Hoca'nın Mansıbı* oyunuyla *Vakayı-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmed* oyununun büyük olasılıkla aynı kişi tarafından yazıldığı ya da kopyalandığı sonucuna varır; her ikisini de kopyalayanın Dombay olduğunu belirttikten sonra, “Bu, büyük bir anlam taşıyor; çünkü yazma hataları ya da Divan edebiyatından ‘öğrenilmiş’ ifadelerin ve yanlış biçimlerin, kopyalayanın ya da yazarın kendi hataları olduğu anlamına geliyor” der. Dombay'ın 1758-1810 yılları arasında yaşamış biri olduğunu da bildiren Labecka-Koecher, bu Türkçe komedinin yazarı her kim olursa olsun, kendi devrinde istisnai bir kimlik olduğu, bununla birlikte saray edebiyatını ve Türk tiyatrosunun doğaçlamaya dayalı sözlü yapısını pek tanımadığı, o dönemde Avrupa etkilerinin çok zayıf olduğunu bilmediği, bununla birlikte eserin temiz bir Türkçeye yazıldığı, her iki oyunun da yazarının aynı kişi olduğu sonucuna varır. Labecka-Koecher'in bu karara varmasının nedenlerinden biri de

Nasreddin Hoca'nın Mansıbı ve Keşfger Ahmed'in Maceraları oyunlarının bulunduğu el yazmasında “iki Türkçe komedi” ifadesinin bulunması ve ardışık katalog numaralarında yer almasıdır. İncelemesini daha çok *Nasreddin Hoca'nın Mansıbı* oyunu üzerinde yoğunlaştıran Labecka-Koecher, eserin dilinden hareketle bu komedinin yazarının Avrupalı bir oryantalist olmadığı, XVIII. yüzyılda Avrupa’da yaşayan ve Viyana Okulu’yla bağlantılı Türk yazarların araştırılmasıyla bir sonuca varılabileceği, bununla birlikte oyunların yazarının Türk gerçeklerini çok iyi bilen bir Avrupalı olduğu kanısındadır (Labecka-Koecher 1970: 27-33).

Eserin tarihi: Fahir İz, metnin İtalyanca çevirisinin altında 1809 tarihinin bulunduğuna işaret eder (İz 1961: 6); eserin III.Selim devrinde yazıldığını, eser yazıldığı yıl İtalyancaya çevrilmişse bunun II.Mahmud’un ilk yıllarına denk geldiğini (İz 1958) belirterek “Avrupa ile temasların sıklaştığı, padişahın yalnız Karagöz ve ortaoyunu değil, Avrupa’dan gelen opera trupunun temsilini seyre gittiği bir devirde Fransızca ve İtalyanca örneklerin tesiri altında bir Türkçe piyesin yazılmış hatta temsil edilmiş olması imkânsız sayılmaz” der (1961: 8). Refik Ahmed Sevengil, bu tarihlendirmeye katılmakla birlikte “III.Selim devrinde Batı örneğine uygun bir piyesin İstanbul’da Türkçe olarak yazılmış ve temsil edilmiş olması temenni edilir; fakat buna imkân hazırlayacak fikrî muhit, zemin ve hava III.Selim ve onu takip eden II.Mahmud devirlerinde maalesef mevcut değildir” (1959c ve 1968: 49) diyerek bu konudaki şüphesini dile getirir. Metin And ise oyunun ikinci nüshasını bularak yayınlayan Malgorzata Labecka-Koecher’in, oyunun “1783’ten önce, pek emin olmasa da, en geç 1802’de yazılmış olabileceği” kanısına vardığını bildirir (And 1983: 14-15).

Labecka-Koecher, Poznan nüshasını kopyalayanın Dombay, çevireninin Lippa olduğunu bildirdikten sonra İtalyanca çevirinin altındaki 1809 tarihinin oyunlara ilişkin tek ipucu olduğunu söyler. Dombay’ın 1783-1802 arasında Fas ve civarında dolaştığı için Viyana dışında olduğu ama rol dağıtımında Dombay, Nasreddin Hoca’nın oğlu Mehmet’i canlandıracak kadar genç olduğuna göre (çünkü Lippa da babayı canlandırmaktadır) muhtemelen oyunun, Dombay Fas’a gitmeden yani 1783’ten önce yazılmış olması gerektiğini düşünür ve aynı nüshada yer alan *Nasreddin Hoca'nın Mansıbı ve Keşfger Ahmed'in Maceraları* oyunlarının XIX. yüzyılın başında değil, XVIII. yüzyılın son çeyreğinde yazıldığı sonucuna varır. Labecka-Koecher’e göre, oyun Fahir İz’in belirttiği gibi III.Selim devrinde değil, I.Abdülhamid devrinde, 1774-1789 yılları arasında yazılmıştır ve bu haliyle -Türk olsa da olmasa da- eserin yazarı Şinasi’den yarım değil üç çeyrek asır önce Türk tiyatrosunun ilk örneğini vermiştir (Labecka-Koecher 1970: 27-33). Niyazi Akı da varlığını heyecanla karşıladığı bu oyunun “daha eskisi bulununcaya kadar en

eski Türkçe piyes olarak tanınma hakkı”na sahip olduğunu düşünür (Akı 1989: 42).

Kaynaklarda oyunun tarihi, yazarı ya da istinsah edeni hakkında farklı bilgiler ve ihtimaller söz konusuysa da, oyun Batı tiyatrosundan ve Türk sözlü kültüründen izleri doğallıkla kaynaştıran bir özellik taşır. Her ne kadar Türk tiyatro tarihinin başlangıç noktası olarak kabul edilmese, yazılı ve belki sahnelenmiş halinin bile kendi devrinde ve sonrasında bir etkisinden söz edilmese de oyunun, geleneksel Türk tiyatrosundan taşıdığı yapısal etkiler, düşündürücüdür. İster bir ders metni olarak yazılmış olsun isterse bir yabancıнын Türkçe yazma çabasının sonucu olsun, eserin sözlü kültürümüzle Batı tiyatrosunun tekniğini birleştirmek için özel ve iyiniyetli bir gayretle kaleme alındığı açıktır. Oyunun XIX. yüzyıl başlarında kaleme alındığı düşünülse bile, eserin kendi devrinden biraz daha eski bir dile sahip olduğu ve zaman zaman ak-samalar, yanlışlıklar görüldüğü söylenebilir.

Kaynaklarda daha çok yazarı, yazılış tarihi ve amacı bakımından değerlendirilerek Türk tiyatro tarihi açısından ele alınan *Vakayı-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmed*, metin yapısı bakımından şimdye kadar hiç incelenmemiştir. Oysa bu yönden değerlendirildiğinde görülecektir ki oyun, geleneksel tiyatroyla Batı tiyatrosunun kaynaştırılması fikrini taşıyan biri tarafından kaleme alınmıştır. Son derece doğal bir havayla süren ve üç bölümden oluşan oyun, gevşek dokuludur.

Olay çizgisi: Birinci perdede Pabuççu Ahmed, dükkânında işiyle meşgulken İsmail Ağa gelir, sohbet ederler. Pabuççu, Paşa'nın o gün gönderdiği bir adamla kendisine yarın sabaha dek yetiştirmesi için bir çift ayakkabı ısmarladığını, yetiştiremezse başının gideceğini anlatır. Bu sohbet sırasında Ahmed, Deli Osman adında bir kardeşinin olduğundan, kendisine çok benzediğinden, hatta tıpkı kendisi gibi onun da göz açıp kapama tikinin bulunduğundan ama çok içki içen, hayırsız bir kardeş olduğundan bahsederek yanık bir türkü söyler. İsmail, hayır dualar ederek dükkândan ayrılır. İkinci sahnede dükkâna bir Müslüman gelir ve ayakkabı ister, Ahmed'in gösterdiklerini beğenmez görünür ve denemek üzere giydiği bir ayakkabıyla hızla ortadan kaybolur. Ahmed ardından koşarsa da yetişemez. Üçüncü sahnede nefes nefese kalmış olan Ahmed, İsmail'le karşılaşır dardını anlatır, dükkânına döndüğünde Paşa için yaptığı mestlerin de ortadan kaybolduğunu görür. İsmail, ya hırsızı bulmayı ya da yeni deri alıp hemen Paşa'nın ayakkabılarını yeniden dikmeye girişmeyi teklif eder. Dördüncü sahnede efendisini arayan Mehmed, Bağdat'a gelmiş, kendisine emanet ettiği mücevherleri beyine ulaştırmak için dolanıp durmakta, kendi kendine söylenmektedir. Beşinci sahnede Mehmed, efendisi sanarak Pabuççu Ahmed'in önünden gelip geçer, Ahmed'in dikkatini çeker. Ahmed önce onu dilenci sanır, cebindeki son akçeyi vermek ister.

Mehmed'se elindeki mücevherleri ona teslim etmeye çalışır. Ahmed, onu tanımadığını söyleyerek Mehmed'i kovalar. Mehmed de efendisinin yine iyice sarhoş olduğunu, hatta çıldırdığını düşünerek, onu tımarhaneye kapatmak için birkaç adam bulmak üzere gider. Altıncı sahnede Pabuççu, bir yandan mestleri bitirmek derindedir, bir yandan da sahibi bulununcaya dek mücevherleri saklamak çabasındadır. Yedinci sahnede Deli Osman, hizmetkârının hâlâ kendisini bulmamasından dolayı kızgındır; hizmetkârı Mehmed'se tuttuğu adamlara talimat vermektedir. Deli Osman, Mehmed'i görünce mücevherleri sorar, Mehmed biraz önce kendisine verdiğini söyler. Osman çok kızar, Mehmed'in üzerine yürür. Bunun üzerine Mehmed'in tuttuğu adamlar Osman'ı yakalarlar, Osman ellerinden kurtulur kaçır. Sekizinci sahnede Pabuççu Ahmed gürültüler üzerine dükkândan çıkıp Mehmed'le konuşur. Mehmed, efendisinin şimdi şu köşeden kaçıp bu köşeden çıkmasına çok şaşırır; korkuyla aman diler. Pabuççu ne olduğunu anlamazsa da Mehmed'in korkulu ve ısrarlı af dileyişleri üzerine onu affettiğini söyler, dükkânına döner. Dokuzuncu sahnede Mehmed, efendisinin aklı başına geldiği ve kendisini affettiği için dua eder.

İkinci perde sokakta açılır. Paşa, kethüdasıyla birlikte tebdil-i kıyafetle şehirde gezmektedir. Paşa, halkın içinde dolaşarak zabıtların halka zulmedip etmediklerini görmek ve halkın sevgisini kazanmak amacındadır. Kethüdası ona halkın sevgisini kazanmak için adil olmak, zulmetmemek, bazen de parayla ödüllendirmek gerektiğini söyler. Paşa da adaletini ve cömertliğini sergilemesini sağlayacak bir fırsat çıktığında kendisine bildirmesini emreder. Paşayla kethüda, bir köşeye saklanarak sokakta olup bitenleri izlemeye karar verir. İkinci sahnede Paşa'nın maskarası kambur cüce katıla katıla gülerken gelir. Paşa gülmesinin sebebini sorar. Cüce sabahleyin meydana gezerken bazı adamların yaşlı bir kadının cenazesini tabuta koyduklarını gördüğünü anlatır. Paşa, kethüda ve cüce bir köşeye gizlenirler. O sırada Pabuççu Ahmed, Paşa'nın ayak-kabıllarını hazırlayıp saraya gitmiş ama Paşa dışarda diye geri döndürülmüş, kendi kendine söylenerek yürümektedir. Onun "Kısmetime bin altın çıkırsa ama bin altından bir altın eksik olsa almam" diye söylendiğini duyan Paşa, gizlendiği yerden 999 altınlık bir kese atar önüne. Pabuççu da sayar bakar, sonra da "999'u veren biri de verir" diye keseyi alıp yoluna devam edince Paşa önünü keser, kesenin kendisinin olduğunu söyler. Pabuççu ise onun Tanrı tarafından gönderildiğini, kesenin kendisinin olduğunu, bir altınlık fark için kavga etmenin gereksiz olduğunu söyler. Paşa, Pabuççu'nun akıllıca ve tatlı sözlerinden hoşlanır, ertesi gün saraya gelmesini ister. Üçüncü sahnede Mehmed, efendisinin kendisini bir azarlayıp bir sevmesine mana veremeyerek onu aramaya devam eder. Dördüncü sahnede Deli Osman sarhoştur ve kendisini dövdürdüğü için Mehmed'e kızgındır; Kütahya'ya gideceğini söylediği halde eşyalarını neden hazırlamadığını sorar, Mehmed'e hançer sallır ve oradan uzaklaşır. Mehmed,

başına gelenleri hâlâ anlayamamıştır. Beşinci sahnede Mehmed, Pabuççu Ahmed'i efendisi Deli Osman sanarak bir değnekle dövmeye başlar. Bunu gören hekim İsmail koşar, Ahmed'i kurtarır. Mehmed, olan biteni kendince anlatır; İsmail ise ona yanlış olduğunu, Ahmed'in onun efendisi olmadığını söyler. Paşayla kethüdası olan biteni gizledikleri köşeden izlemektedirler. İsmail olayların açıklık kazanmasına çalışır. Pabuççu, Mehmed'e adını sorunca onun efendisi Deli Osman'la kendisini karıştırdığı ortaya çıkar. Mehmed, kafası karışmış bir halde gitmek ister. Paşa, gizlendiği yerden çıkarak Mehmed'e yazılı bir kâğıt verir; "Paşa'nın defterdarına git, kâğıdı teslim et, sana ne verirse al" der. Altıncı sahnede Mehmed, okuma yazma bilmediğine hayıflanır. Pabuççu, kâğıtta yazanın yarısını kendisine vermesini ister; Mehmed de gönülsüzce bu teklifi kabul eder. Aralarında okuma yazma bilen tek kişi İsmail olduğu için fermanı okur ve "Bu emri getireni hemen yakalayıp iki yüz değnek vurun" yazılı olduğunu söyler. Mehmed de Pabuççu da şaşırır, Mehmed kızar, Pabuççu kaderine razı olur. İsmail, ertesi gün saraya gidip olan biteni anlatmalarını, belki affedileceklerini söyler. Mehmed içmeye gider. Yedinci sahnede Pabuççu kendi kendine dertlenirken cüce gelir ve Allah'tan ümidini kesmesini söyler. Pabuççu cüceyi akşam yemeği için eve davet eder, cüce de sevine sevine kabul eder. Sekizinci sahnede Paşa'yla kethüdası olan biten hakkında konuşurlar. Paşa, Pabuççu'yu çok beğenmiştir ve yarın saraya gelip gelmeyeceğini merak etmektedir. Dokuzuncu sahnede Pabuççu telaşla oraya buraya koşuşturmaktadır. Çünkü akşam yemeğinde ikram ettiği kılıç balığını ağzına atan cüce, kılıç boğazına kaçtığı için ölmüştür ve Pabuççu, maskarasını çok seven Paşa'nın kendisini kesinlikle öldürteceğinden korkmaktadır. Sonunda karanlıktan yararlanıp sokağın köşesinden geçen birinin üstüne cücenin ölüsünü atarak kaçmaya karar verir. Onuncu sahnede Mehmed sarhoş bir halde sokağın köşesinden geçmekteyken üzerine düşen ölüyü hırsız sanarak değneğiyle vurmaya başlar. Cüce, Mehmed'in üzerine düşünce o da ne yapacağını şaşırır; o kadar cık vurmaya adamın nasıl öldüğüne hayret eder, sonunda çareyi hekim İsmail'in kapısına ölüyü hastadır diye bırakıp kaçmakta bulur. Mehmed, İsmail'in kapısına getirip ölü cüceyi bırakır, İsmail'e de "Hemen gelmezsen hasta ölür" diye seslenerek kaçar. On birinci sahnede yalnız kalan cüce ayağa fırlar, kılıç balığı boğazına kaçtı diye ölü taklidi yaptığını ve işin bu noktaya varmasından da çok eğlendiğini kendi kendine söyler. O sırada İsmail, söylene söylene evinin kapısına inmiştir, kapıya dayanmış olan adamın kendisini gece yarısı rahatsız etmesinden duyduğu öfkeyle adama değnekle epeyce vurduktan sonra farkeder ki, yerde ölü yatan bu adam, paşanın cücesidir. On ikinci sahnede gürültüleri duyup gelen polisler, paşanın cücesini öldürdüğü için İsmail'i hapse atmaya üzere götürürler.

Üçüncü perde paşanın sarayında kethüdanın kendi kendine konuşmasıyla açılır; kethüda, Paşa'nın kıyafet değiştirerek halk arasında dolaşmasından

son derece memnundur. İkinci sahnede Paşa da halk arasında olmakla ne kadar iyi bir şey yaptığını düşünmektedir; kethüdaya, Mehmed'in Pabuççu'ya yaptıklarını cezalandıracağını, Pabuççu gibi namuslu ve dürüst bir insanıysa ödüllendireceğini söyler; halkın dilek ve şikâyetlerini dinlemek üzere makamında beklemeye başlar, bu sırada kamburunun nerede olduğunu sorar. Üçüncü sahnede Pabuççu ve Mehmed, paşanın huzuruna gelir. Paşa Pabuççu'ya bin altın ihsan etmekten bahseder ama Pabuççu dün verilen fermanla yazılan yüz kötüğü kastettiğini düşünerek istemez; Mehmed'se yine kötüğü kastederek yarısına da razı olduğunu söyler. Paşa ne olup bittiğini anlayamaz; Pabuççu herşeyi olduğu gibi anlatır. Bunun üzerine Paşa, her ikisine de değnek vurulmasını emrederek huzurundan çıkarır. Dördüncü sahnede Paşa, cücesinin öldürüldüğünü öğrenir ve öldüreni huzuruna çağırır. Beşinci sahnede İsmail huzura getirilir; Paşa cellada İsmail'in başını vurmalarını emreder, tam o anda içeriden Mehmed gelir. Altıncı sahnede Mehmed, cüceyi öldürenin İsmail değil kendisi olduğunu itiraf eder; Paşa da Mehmed'in başının vurulmasını söyler. Tam o anda Pabuççu içeriden seslenir. Yedinci sahnede Pabuççu, cücenin ölümüne kendisinin sebep olduğunu söyleyince Paşa şaşırır ve işin en başından itibaren anlatılmasını ister. Önce İsmail, sonra Mehmed, sonra da Pabuççu olan biteni anlatır. O sırada cüce hapsirir, hepsi şaşırır. İsmail, belki boğazındaki kılıca çare vardır diyerek Paşa'nın iznini alıp cüceye yaklaşır; bakar ki nabızı atıyor, yüksek sesle "Bir de kulağından kan alayım" deyince cüce üç kere hapsirerek fırlayıp kalkar ve "Efendim beni seviyor mu, bakalım ölsem arkamdan ne diyecek?" diye böyle bir şaka yaptığını söyler. Herşeyin tatlıya bağlanması üzerine Paşa, Pabuççu'yu defterdar kethüdası, İsmail'i başhekim ilan eder, Mehmed'e iki kese para verir, emrindekilere cücesinin sağlığı şerefine büyük bir ziyafet hazırlanmasını buyurur. Pabuççu'nun hayır duasıyla oyun sona erer.

Olay, çizgisinden de anlaşılacağı gibi, oyunda hakim olan üç temel düğüm noktası vardır: Paşa'nın pabuçları yetişecek mi? Kardeşlerin karıştırıldığı ne zaman ve nasıl anlaşılacak? Cücenin yaptığı şaka ne zaman ve nasıl açığa çıkacak? Paşa'nın pabuçlarının yetiştirilmesi ve iki kardeşin Mehmed tarafından karıştırılması, birbirleriyle üst üste gelen sorunlardır; paşanın olan biteni gizlendiği yerden izlemesiyle doğan merak ise cücenin ölü taklidi yaparak işleri birbirine karıştırmasıyla birleşerek apayrı bir sorun oluşturur. Böylece basit bir soruyla başlayan oyun giderek girift bir yapıya ulaşır ve bu durum oyunun gerilimini artırır. Sonuçta bütün sorunlar son soruna bağlı olarak hemen hemen aynı anda çözülür ve herkes hakettiğini elde eder. İzleyici/okur, kardeşlerin karıştırıldığını ve cücenin herkese şaka yaptığını bildiği için olayın gülmece dozu artar; çünkü bu bilgi sayesinde izleyici/okur olay kişilerine göre üstün durumdadır.

Düğüm noktalarına bağlı olarak oyunda birkaç konunun işlendiği görülür. Bunlardan ilki, paradır ve paragöz, uyanık bir adam olmasa da ekonomik kaygıların hepsi Pabuççu'da birleşir: Orta halli bir zanaatkâr olan Pabuççu, Paşa'nın ısmarladığı pabuçları vaktinde yetiştirerek iyi bir ödülü hak etmek ister; kendisine çok benzeyen kardeşi Deli Osman mücevher işiyle uğraşan zengin bir aylaktır ama Pabuççu'ya ve ailesine hiçbir ekonomik katkısı yoktur; Pabuççu, Mehmed'i başlangıçta dilenci sanarak cebindeki son akçeyi ona vermek ister; Pabuççu yolda giderken önüne çıkıveren 999 altınla çok mutlu olur; Mehmed'e Paşa'nın verdiği mektupta ne yazdığını bilmesede de mutlaka işin içinde para olduğunu düşünerek yarisına ortak olmayı teklif eder. Para sorunu, özellikle 999 altın sahnesinde oldukça gerçekçi ve esprili bir anlayışla işlenir:

Ahmed- Allaha şükür mestleri şimdi devletli Paşa sarayına götürdüm. Amma Paşa daşra çıkmış bahanesiyle “yarın gel” diye avdet ettir-diler. Bilmem bunun aslı var mı yok mu?.. Ve lâkin söylediklerinin aslı yoğise ne yapsam gerek? Ben zavallı fukara adam, ululuğum yoktur, anlar kudretlidir, ne isterler ise yaparlar... Gitsin, mani değil, belki Hak Teala bana gayrı taraftan bin altın verir... Amma tamam bin altın olmalı, biri eksik olsa, almam. (Bu aralıkta Paşa uğrulayın bir kese içinde dokuz yüz doksan dokuz altın Kara Cüce'ye verir, o da yere kondurur).

Pabuççu (Öyle fikre varırken kese bulur kaldırır)- Ha işte akça. Bu şüphesiz Allah-ı azimüşşan tarafından bana gelir. Allaha şükürler olsun ki öyle tez duamı kabul etti (Akçayı sayar). Beş yüz... Ve dahi dört yüz... Bu dokuz yüz yapar... Ve dahi doksan dokuz olur. Bir altın eksiktir. Akça alayım mı? (Fikre varır) Ha bir altın eksik ise, zarar yok. Dokuz yüz doksan dokuz altın veren birini de verir. (Keseyi alıp gitmek ister. Paşa kethüda ile önüne gelirler, Pabuççu'yu yakasından tutarlar).

Paşa- Ha dostum, keseyi nerden aldın?

Pabuççu- Ne vazifen?

Paşa- Yalan söylersin adam, akça benimdir.

Pabuççu- Hayır efendim, benimdir.

Paşa- Ya kim sana verdi?

Pabuççu- Hak Tealâ hazretleri bana ihsan eyledi.

Paşa- Gerçek mi?.. Ya ben keseyi tamam öyle gaybettim.

Pabuççu- Hayır efendim, ben bu yerde dururken Allah-ı azimüşşana dua ettim ki bin altın bana ihsan eyliye. Dönüp şu keseyi buldum. İmdi akça benim mi değil mi?

Kethüda- Ya şu kese içinde bin altın var mı?

Pabuççu- Yoktur, salt dokuz yüz doksan dokuz vardır.

Paşa- Öyle ise bu akça Allah'tan sana gelmedi. Zira sen bin altın istedin ve şunda bir altın eksik.

Pabuççu- Ya dokuz yüz doksan dokuz altın veren birini de vermez mi?

Paşa- Verir.

Pabuççu-Dokuz yüz doksan dokuz altına bir altın dahi korsam, bin olmaz mı?

Paşa- Olur.

Pabuççu- İmdi yoktur ki şu akça için benimle gavga edesiz (And 1983: 64-65).

Oyunda belirginleşen diğer iki sorundan biri, kardeşlerin karıştırılması, diğeri de iftiradır. Oyunun ilk yarısında karıştırılan kardeşler motifi, birinci perdenin 4. sahnesinden 9. sahnesine dek sürer. Mehmed, Pabuççu Ahmed, Deli Osman arasında geçen bu bölüm, ortaoyunlarının sahne içi hareket biçimini ve gülmece havasını da taşır:

MEHMED (yalnız)

Bu Bağdad büyük ve güzel şehirdir. Amma o kadar sokaklar, koskoca saraylar garip adamı şaşırır (Elinde cevahir dolu bir sandık var). İki saattir, ağam, bu şehre selamet vasil olalı; şehrin dışarısında bana şu cevahirleri verdi de buyurdu ki, "Ben ileri hana giderim. Şehre girdiğin gibi beni ara, zira bu cevahirleri bana teslim etmelisin" demiş. Ben dahi üç buçuk saat kadar şehirde şunda bunda aradım. Ağamı bulamam... Ha işte geliyor. Şimdi beni tanır mı tanımaz mı, diye bir kere önünden geçeyim.

PABUÇÇU ve MEHMED

Pabuççu (Mehmed'i dahi görmez)- Allaha şükür bu kere beladan kurtuldum. Varayım şimdi aldığım sahtiyandan mest yapmasına çalışayım. Amma dükkânıma girmeyim, zira...

Mehmed- (Önünden geçer.)

Pabuççu- Zira hatasız...

Mehmed- (Bir kere dahi önünden geçer ve öksürür.)

Pabuççu- Zira hatasız bir dakika yoktur.

Mehmed- (Bir dahi geçip yere değin temenna eder.)

Pabuççu- Ha bildim, dilencidir, sadaka vereyim diye geçiyor, dur bakayım (Cebinde arıyor). Tamam bir akçe buldum, bütün malımdır. Gel dostum al şunu. Cebimde ve bütün evimde bundan ziyade yoktur.

- Mehmed- Hayır efendim, bu murad ile gelmedim. Dilenci değilim.
Pabuççu- Ne istersin?
Mehmed- Bana verdiğin cevahirleri getiriyorum.
Pabuççu- Nasıl cevahir?
Mehmed- Ey sultanım, unuttun mu ki, şunları şehir dışarısında kuluna verdin?
Pabuççu- Dostum, konağımda bir akça kadar etmek bulunmaz, ol kadar mal nereden gelsin?
Mehmed- Efendim, latife edersin. Kerem eyle, şuraya bak... Bu cevahirler senin değil mi?
Pabuççu- Ben ne şu cevahirleri, ne seni bile tanımam.
Mehmed- Acayip, Mehmed hizmetkârını tanımaz mısın?
Pabuççu- Vallah seni tanımam.
Mehmed (Kendi kendine)- Ağam yine sarhoş oldu, akli başından gitti.
(Pabuççu'ya) Mazur buyur sultanım, şu latifeleri bertaraf eyle.
Pabuççu- Ben doğrudan doğruya söylerim, seni hiç tanımam.
Mehmed- Kerem eyle sultanım, bu kadar latife yetiştir.
Pabuççu- Bre var git, beni deli mi sanırsın? Bir dahi öyle söylersen, sana bir iyi kötek ururum.
Mehmed (Kendi kendine)- Ağam sarhoş değil, tam çıldırdı. Bu halde öyle gezerse, beni bir belaya uğradır. Varayım birkaç adam çağırayım, timarhaneye götürsünler. (Gider) (And 1983: 55-57).

Bu noktaya dek olaydaki karışıklığı bilmeyen izleyici/okurun Pabuççu'dan farkı yoktur; ama ilerleyen sahnelerde Mehmed'in, efendisi Deli Osman'ı Pabuççu'yla karıştırdığını anlayınca, sorun bir gülmeceye dönüşür. Mehmed'in ve Pabuççu'nun olayı çözmesiyse ancak ikinci perdede mümkün olur. Birkaç kez daha yaşanan karıştırmayla pekişen sorun, geciktirim yoluyla gülmececinin dozunun artmasını sağlar; ama fazla uzamadan çözülür ve Deli Osman sahneden çekilir. Bu noktadan itibaren, üçüncü sorun devreye girer: Cücenin ölümü ve suçun önce başkalarının üstüne atılması, sonra da itiraf edilmesi. Önce zincirleme olarak Pabuççu, Mehmed ve İsmail cücenin ölümünü bir diğerinin üstüne yıkar; sonra da zincirleme olarak itiraf ederler. Böylece üçleme halinde yükselen gerilim, yine üçleme halinde çözülerek mutlu sona ulaşılır. Oyun boyunca karşılaşılan umulmadık karışıklıklar ve yinelemeler, sorunun çözülmesini geciktirerek merakın ve heyecanın yanında gülmececinin de artmasını sağlar ve bu, eseri bir durum komedisine dönüştürür. Bu haliyle oyunun yazarının Batı tiyatrosunun teknik özellikleriyle geleneksel Türk tiyatrosunun gülmece anlayışını oldukça başarılı bir şekilde birleştirdiği söylenebilir.

Kişiler: Oyunda yer alan kişilerin hepsi tek boyutlu, yüzeysel kişilerdir. Kişilerin psikolojik bir gerçekliği yoktur; hiçbiri karakter olmadığı gibi tip de değildir; her biri sadece bir yanıyla görülür: Pabuççu, dürüst ve iyi bir adam, orta halli bir esnaftır; İsmail hekimdir ve Pabuççu'nun dostudur; Pabuççu'nun kardeşi Deli Osman mücevherci, sarhoş ve biraz delidir; Paşa, adil olmaya çalışan bir yöneticidir; kethüda zaman zaman ona akıl veren kişidir; cüce ise şakacı, biraz gamsız, taklitçi ve eğlendiricidir. Kişilerden hiçbiri belirli bir niteliğiyle ön plana çıkmazsa da, oyunun odak kişisi Pabuççu Ahmed'dir; bütün sorunlar onun çevresinde oluşur ve gelişir. Bununla birlikte oyunun ikinci derece kişileri olan Mehmed ve İsmail, ya oyunu oluşturan sorunun doğmasına ya da sorunun çözülmesine aracı oldukları için önemlidirler: Mehmed, efendisi Deli Osman'la Pabuççu Ahmed'i birbirine karıştırarak ilk sorunun doğmasına neden olur. Öte yandan İsmail, Pabuççu'nun yakın dostu olduğu için Pabuççu'ya yardım ederek onun Paşa'nın ayakkabılarını yetiştirmesini sağlar ve oyunun sonlarına doğru da cüceyle ilgili meselede ara kişi görevi görür. Oyunun üçüncü derece kişileri olarak Paşa'yı, kethüdayı ve Deli Osman'ı düşünmek mümkündür. Paşa ve kethüda, eş kişi olarak değerlendirilebilir. Deli Osman ve cücenin ise iki işlevi vardır: Sorun yaratmak (ikizlerin karışması meselesi, cücenin ölü taklidi yapması) ve izleyiciyi eğlendirmek. Paşa ve İsmail ise oyunda sağduyunun, aklın ve çözümün simgesidir; onlar, oyunda herşeyin mutlu sona ulaşmasını sağlarlar.

Zaman ve mekân: Oyunda olayların hangi zaman diliminde geçtiği belirsizse de kişilerin konuşmaları ve olayın akış çizgisi, eserin yazıldığı yüzyılda geçtiği hissini vermektedir. Oyun içinde olayların akış çizgisiyle takip edilen zaman kısa bir zaman dilimidir; bir gün ve bir gece süren olaylar, ertesi gün tamamlanır. Bütün sorunun yirmi dört saatlik zaman dilimi içinde tamamlanması, klasik Batı tiyatrosundaki olay ve zaman birliği kuralına uygunluk gösterir. Öte yandan olayların zamanının gerçek zamanla örtüşmeyen, soyut ve belirsiz bir zamana işaret etmesi de geleneksel Türk tiyatrosunun etkisi olarak düşünülebilir.

Mekân olarak oyunda Bağdat adı geçerse de Bağdat'ı betimleyen tek cümle Mehmed'in efendisi Deli Osman'ı ararken sarfettiği "Bu Bağdad büyük ve güzel şehirdir. Amma o kadar sokaklar, koskoca saraylar garip adamı şaşırır" (And 1983: 55) cümlesidir. Bunun Bağdat'ı gerçek anlamda yansıtan bir cümle olmadığı açıktır. Ancak Türk halk anlatılarında ve oyunlarında sıklıkla adı anılan Bağdat uzak, gizemli, büyük, masalsi bir kent olduğu için bundan farklı bir imgeye sahip değildir. Bir mekân olarak kent ile oyunun ana sorunu arasındaki tek ilişki, kentin büyüklüğü yüzünden Mehmed'in Osman'ı bulamamasıdır. Bağdat'ın dışında oyunda bir de Kütahya'nın adı geçer ama o da

Deli Osman'ın geldiği ve döndüğü kent olarak anılmaktan başka bir özelliğe sahip değildir. Öte yandan geleneksel Türk tiyatrosunda olayların hemen daima İstanbul'da geçtiği hatırlanırsa, bu oyunda İstanbul dışında iki kentin varlığı, -özellikle de Bağdat- oyunun yazarının oryantalist bir yaklaşıma sahip olduğunu düşündürülebilir.

Dış mekân olarak, oyunun bazı bölümleri sokakta geçer. Oyunun en başındaki "Sokaktadır. İki tarafta bazı dükkânlar görünür. Mabeyninde bir pabuşçu dükkânı vardır" (And 1983: 51) cümlesi, sokağı kaba hatlarla betimlemekten ileri gitmez. İleriki sahnelerden bazıları da sokakta geçer: Pabuşçu'nun 999 altın bulduğu sahne, kıyafet değiştirmiş paşanın sokaklarda dolaştığı sahne, Pabuşçu'nun cücenin cesedini Mehmed'in üzerine attığı sahne, İsmail Ağa'nın evinin önünde geçen sahne. Ancak bunlarda da sokağın herhangi bir özel işlevi ya da oyun yapısına bir etkisi söz konusu değildir. Oyunda iç mekân olarak Pabuşçu Ahmed'in dükkânından ve evinden, paşanın sarayından bahsedilir. Bunlarda da mekân ile kişiler ve oyun kurgusu arasında herhangi bir ilişki söz konusu değildir. Oyunda dış ve iç mekânların ayrıntısızlığı ve önemsizliği, ortaoyunundaki ve gölge oyunundaki saymaca mekân kavramıyla örtüşür. Öte yandan geleneksel Türk tiyatrosunda olayların geçtiği dış mekân Osmanlı'nın ve İstanbul'un kozmopolit yapısına da işaret eden tipik bir Türk mahallesiye bu oyunda mekânın böyle bir belirleyici kimliği yoktur.

Oyun pekçok açıdan Batı tiyatrosundan ve geleneksel Türk tiyatrosundan izleri kaynaştırır. Bu durum, eserin yazarının her iki kültürü de bilen biri olduğu ihtimalini güçlendirir.

Batı tiyatrosu izleri: Oyunun kuruluşunda, kişilerin ve sahnenin belirlenmesinde, Batı tiyatrosunun yapısal etkileri açıkça görülür. Nitekim oyun "fasl-ı evvel, fasl-ı sani, fasl-ı salis" olarak üç perdeye ayrılmıştır; her perdenin oyunun kurgusal gelişiminde tamamlayıcı bir işlevi vardır ve -Batı tiyatrosunda genellikle görüldüğü gibi- olay birliği esastır. Geleneksel Türk tiyatrosunda oyun konusunun genellikle basit bir çizgiye dayandığı ve çoğunlukla hep aynı türden dolantıların aynı olay ekseninde tekrarlandığı düşünülürse², *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmed*'in daha karmaşık ve bütünlüklü bir yapısı olduğu ve bunun Batı tiyatrosunu yansıttığı söylenebilir. İlk perde, oyunun temel sorununa işaret eder ve ileride doğacak karışıklıkların ipuçlarını taşır. İkinci perdede olaylar iyice karışır ve düğümlenir. Üçüncü perdedeyse bütün sorunlar çözülür ve güldürünün doğasına uygun olarak oyun mutlu sonla tamamlanır. Her perdenin içinde değişen sahnelerin başında, o sahnede bulunan kişilerin adları ve gerektiğinde "yalnız, mahfi" gibi sözlerle durumları verilir. Metindeki bölümlere ve kişilerin giriş çıkışlarının Batı oyunlarının özelliklerini getirdiğini belirten Özdemir Nutku, oyunun

Plautus'tan bu yana sık sık kullanılan ikizler ve yanılmalarla gelişen bir güldürü dokusu olduğuna değinir (Nutku 1985: 357). Niyazi Akı "Plautus'un *Menaechmi Kardeşler*'i, Shakespeare'in *The Comedy of Errors*'ı gibi, kişilerin benzerliğinden doğan yanılma komiğini işleyen bu fars için kusursuz bir sahne eseri denebilir. Konusu ve dolantısı biraz toplama görünse de piyesin tekniği sağlamdır" diyerek oyunun Batı tiyatrosundan gelme özelliklerine işaret eder (Akı 1989: 43). Metin And da karıştırılan ikizler, 999 altın, paylaşılın armağan ve dayak motiflerinin Batı tiyatrosundan geldiği kanısındadır (And 1983: 13).

Yine batı tiyatrosunun biçimsel özelliklerine uygun olarak, oyunun kişileri metnin en başında "eşhas-ı laibe" başlığı altında adları ve temel özellikleriyle verilmiştir:

Ahmed Pabuşçu ve Deli Osman, ikiz karındaşı, ki ana tamamen benzer.
İsmail Ağa, dostu hekim.
Mehmed, Deli Osman'ın hizmetkârı.
Paşa-yı Bağdat.
Paşanın kethüdası.
Kara cüce, Paşa'nın masharası.
Bir Müslüman.
İki kullukçu. Bunların biri cellâttır.
İki çuhadar ve sair adamlar (And 1983: 50).

Her perdenin başlangıcında "Sokaktadır. İki tarafta bazı dükkânlar görünür. Mabeyninde bir pabuççu vardır" (And 1983: 51), "Dahi sokaktadır. Paşa kethüdasıyla tebdil-i suretle giderler" (And 1983: 61), "Paşa sarayındadır" (And 1983: 79) gibi ifadelerle mekân ve durum kısaca belirtilir. Oyun sırasında da kişilerin durumları zaman zaman "Pabuşçu (Daşrada oturup işine meşguldür ve çağırır)" (And 1983: 51); İsmail (Nazargâhın dibinden geçiyor)" (And 1983: 52) gibi ifadelerle parantez içinde belirtilir. Bu, oyunun Batılı anlamda bir oyun gibi sahnelenme kaygısıyla kaleme alındığını düşündürmektedir.

Oyunda yer alan kişilerden cüce, paşanın soytarıdır ve yeri geldiğinde kimseyle söyleyemediklerini ona rahatlıkla söyleyebilen bir kişidir. Akıllı ve uyanık biri olan cüce, doğallıkla taklit yapar ve olayların içinden aklıyla sıyrılmamasını bilir; şakacı ve kurnazdır. Özellikle ikinci perdeden itibaren olayların odak noktası haline gelen cüce, yaptığı şakayla oyun kişilerinin asıl karakterlerinin anlaşılmasını sağlar. Cücenin ölmüş numarası yapması, hem oyunun gerilimini tırmandırır hem de Mehmed-İsmail-Pabuşçu arasındaki ilişkinin ve dostluğun dürüstlük ilkesi çevresinde gelişmesine yardımcı olur. Öte yandan paşanın olayları öğrenmesiyle yönetenle halk arasında ödül-ceza sisteminin

işlemesine de katkıda bulunur. Oyun kişileri tarafından öldüğü sanılan cücenin yalnız olduğu sahnelerde ayağa kalkıp gülünçlükler yapması ve olanları açıklaması ise süregiden karışıklığın izleyicinin/okurun gözünde açıklık kazanmasını sağlayarak oyunun gülünçlüğü pekiştirir. Cücenin zaman zaman söylediği şarkılar, hem eğlenceye katkıda bulunur hem de akıl vermeye yöneliktir. Bütün bu özellikleriyle cüce, Batı tiyatrosundaki, özellikle de Shakespeare'in oyunlarındaki soytarının işlevine denk bir görev üstlenmektedir. Geleneksel Türk tiyatrosunda da kambur, cüce, kekeme gibi özürülü kişilerle karşılaşılırsa da onlar daha çok oyunun üçüncü derece kişileri durumundadır, olay akışında bir etkiye sahip değildirler ve fiziksel kusurlarından kaynaklanan bir gülmece yaratırlar oyunda.

Sevinç Sokullu Batı tiyatrosunun temel türlerinden olan farsın özelliklerini şöyle belirler: Fars, oynanırken gerçekleşir ve oyuncuda yoğunlaşır. Dolaysız günlük gerçeği, olağan insanları ele alır. Fakat bunu en olmayacak rastlantılar, yapay durumlar yaratarak işler. Olay dizisinde kavga dövüş, patakama gibi enerji isteyen aksiyonlar ve tersine dönen, sık yinelenen durumlar yer alır. Gerçek bir çatışma yoktur, durumların bir iç anlamı yoktur. Karakter derinliğine ve ayrıntılara inilmez. Kişiler tek yönlüdür, olayların gelişimi üzerinde payları yoktur. Moral bir yargı ve haklılık söz konusu edilmez. Halk eğilimlerini yansıtır. Güldürüsü reflekse yöneliktir. Eğlendirici, oyalayıcı ve gevşeticidir (Sokullu 1993: 90-92). Bu özelliklerin birçoğunun geleneksel Türk tiyatrosunun oyun yapısıyla ve gülmece anlayışıyla uyduğu, öte yandan *Vakayı-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Kesfger Ahmed* oyunu için de geçerli olduğu görülmektedir: Sıradan bir esnaf ve çevresindeki insanların başına gelebilecek birkaç olay dizisi işlenmekte, olmayacak rastlantılar ve karışıklıklarla sorun büyümekte ve basitçe çözülmekte, araya yinelenmeler, dayak ve cezalandırma gibi motifler girmekte, basit karakterli kişilerle gelişen oyun herhangi bir toplumsal ya da ahlâkî eleştiri amacı taşımamakta, mutlu sonla tamamlanmaktadır. Eser, başlangıcından sonuna dek gülmece ve merak yaratmaktan öte bir amaç taşımamakta, ortalama bir izleyici/okur düzeyine hitap etmektedir. Bu yanı sıra oyunun Batı tiyatrosunun fars geleneğini bilen ama Türk tiyatro/anlatı ve gülmece anlayışını da yakından tanıyan biri tarafından kaleme alındığı düşünülebilir.

Oyunun ilk perdesinde Pabuççu'nun dükkânına gelip ayakkabı deneyen ve sonra ayakkabılarla kaçan kişiden "bir Müslüman" diye söz edilmesi, oyunun Batılı biri tarafından yazıldığı düşüncesini doğurur. Çünkü oyunda olayların Bağdat şehrinde geçtiği düşünülürse, hemen herkesin Müslüman olmasından daha doğal bir şey olamaz; öte yandan Türkler tarafından yazılan ya da doğaçlama olarak sahnelenen oyunlarda bu anlamda bir Müslüman karakterle karşılaşılmaz. Bu durum, oyunun Türkçeyi bilen Batılı bir yazar tarafından

yazıldığı izlenimi yaratır. Öte yandan 2. perdenin 2. sahnesinde Paşa'nın cüceyle konuşması sırasında "Ya hiç koca karı adam değil?" (And 1983: 63) demesi, Ermeni şivesini anımsatmakta ve -bir Türk paşası böyle konuşmaya-cağına göre-, yazarın belki de Türkiye'de yaşayan bir Ermeni olabileceği ihtimalini akla getirmektedir. Ama Niyazi Akı, eserde karşılaşılan bazı dil, gramer ve sentaks yanlışlarının eserin yazarının yabancı olduğu kanısını verse de, bu hataların 1800'lerde Türkler tarafından da yapılabileceğini, bu konuda geçerli bir yargıya varmak için o yıllarda konuşma diliyle yazılmış metinlerle karşılaştırma yapmak gerektiğini düşünür (Akı 1989: 42).

Geleneksel Türk tiyatrosu öğeleri: Oyunun doğaçlamaya yatkın gevşek dokulu yapısı, geleneksel Türk tiyatrosu etkisiyle yazıldığı hissini veren en güçlü etkidir. Oyunda amaçlananın karışıklıklar aracılığıyla yaratılan merak ve gülmece olduğu, daha ilk sahnede Pabuççu'nun İsmail'e aktardığı bilgilerde ipuçlarını verir: Paşa'nın pabuçlarının ertesi güne yetişmesi gerekmektedir ve Pabuççu Ahmed'in kendine çok benzeyen bir kardeşi vardır. Birbiriyle ilgisiz görünen bu iki sorundan başlangıçta Paşa'nın ayakkabılarının yetişmesi öncelikli gibi görünürse de, oyun ilerledikçe kardeşlerin karıştırılması öne çıkar ve ikinci perdenin ortalarına dek gülmeceyi yaratır. Giderek Pabuççu'nun yetiştirmek zorunda olduğu iş ve karıştırılan kardeşler de geri planda kalır, araya cüceyle ilgili karışıklık girer. Ama gülmecenin doğasına uygun olarak oyunun sonunda bütün sorunlar çözüldüğü ve herşey tatlıya bağlandığı için en baştaki sorun hemen hemen unutulur. Oyunun aynı kişi çevresinde odaklanması ve gülmecenin bu doğrultuda oluşması, olay çizgisinin fazla dağılmadan tamamlanması, olayların günlük gerçekler çevresinde biçimlendirilmesi, gölge ve orta oyunlarıyla benzerlik taşır. Ölü taklidi yapan cücenin yalnız olduğu zamanlarda izleyiciye/okura dönük bir havada kendi kendine konuşması ve soytarlıklar yapması, oyunda ortaoyunlarındaki gibi izleyiciyle iletişimin amaçlandığını düşündürür. Oyunun ilk perdesi gölge oyunlarındaki açılış gazelini anımsatır şekilde Pabuççu'nun şarkısıyla açılır:

Pabuççu (Daşrada oturup işine meşguldür ve çağırır)

Gece gider, sabah gelür.

Ahmed de işini görür.

Gece gündüz işini görür.

Devran işlerini kim bilür?

(Tekraren "gece gider...") (And 1983: 51).

Eserin ilerleyen bölümlerinde (1.perde 1.sahne, 2.perde 5., 6., 7. sahneler) de birkaç kez karşılaşılan ve bazıları Pabuççu bazıları cüce tarafından söylenen şarkılar, Türk gölge oyunlarının ve ortaoyunlarının müzikle desteklenen yapısına benzerlik gösterir. Oyunun İsmail'in ve Pabuççu'nun duasıyla bitmesi de gölge oyunlarının bitişini andırır:

Pabuççu- Hak Tealâ hazretleri devletli paşamızın ömr-ü devletin dayim ve kayim eyleye, âmin.

İsmail- Allah subhanehu ve tealâ cenab-ı âlimeabınızı devlette berdevam ve muammer eyleye, âmin.

(...)

Pabuççu- Allah Tealâya bin şükür olsun ki, beni ol kadar beladan kurtarıp öyle büyük mansıp verdi. Varayım tez Deli Osman kardeşime bu müjdeyi yazdırayım. Gelsin cevahirlerini geri alsın ve hepimiz Paşa efendimizin ömr-ü devleti için dua edelim (And 1983: 88).

Oyunda Türk halk anlatılarından ve geleneksel Türk tiyatrosundan gelen motiflerle de karşılaşılır: Görünüşçe birbirine çok benzeyen ama huyu suyu benzemeyen ikiz kardeşler motifi, kılık değiştirerek gezen paşa motifi, ölüp dirilme motifi, Nasreddin Hoca fıkrasını hatırlatan 999 altın motifi, oyunun sonunda kişilerin ödüllendirilmesi motifi, Türk dinleyicisinin ve izleyicisinin alışık olduğu motiflerdir.

Oyunda dikkat çeken yapısal özelliklerden biri olan yinelemeler, geleneksel Türk tiyatrosunda sıklıkla başvurulan gülmece tekniklerinden biridir. Mehmed'in Pabuççu'yla Deli Osman'ı beş kere karıştırması; cücenin ölüsünü Pabuççu'nun Mehmed'e, Mehmed'in İsmail'e yıkması; İsmail, Mehmed ve Pabuççu'nun başları kesilecekken zincirleme itiraflarla idamın durdurulması, olaya dayalı yinelemelerdendir.

Eserde gülmece sadece söz yoluyla değil eylem yoluyla da sağlanır. Mehmed'in efendisini adamlara yakalatıp tımarhaneye göndermesi, Deli Osman'ın Mehmed'i dövmesi, ölü taklidi yapan cücenin sahnede tek kaldığında yaptığı hareketler, eyleme dayalı -ve görsellik hissi yaratan- gülmece öğeleridir. Özellikle cücenin hareketleri ayrıntılı olarak betimlenir:

KARA CÜCE (Yalnız)

(Kalkıp iki tarafa nazar eder) Ha ha ha. Bu gece Pabuççu'yu iyi zevklendim (Koynundan kılıç balığının kılıcını çıkarır). Yemek yerken dönüp balığın kılıcını koynuma gizlice soktum. Kılıcı yuttum, boğazıma yapıştı diye çıkarmağa başladım ve ölü gibi yere düştüm. O da beni gerçekten ölü zannetti. Ha ha ha... Hiç şu kadar kılıç yutulur mu? (Birdenbire hekim kapısından şamata zuhur eder) Bre hekim gelir...Varayım kapısında ölü gibi durayım. Bakayım bu işin sonu neye varır? (Bin maskaralık ile ölü gibi kapıya dayanır) (And 1983: 77).

İsmail- (Cücenin nabzına bakar) Efendim (gülür yüzle) Allaha şükür dahi ölmedi. Tez şunun kulağından bir kan alayım (Bir bıçak çıkarıp kesmek ister).

Cüce (Üç kere aksırıyor. Sonra kalkıp yine düşer, yine kalkar)- Dur hekim ben artık sağ oldum. Ha ha ha. Hiç bu kadar kılıç yenir mi? (Kılıcı çıkarıp gösterir) Kerem eyle efendim, “Beni ağam sever mi bakayım, öldüğüm vakit ne söyler?” diye bu latifeyi ettim (And 1983: 87).

Gülmecenin bir diğer yansıması olan söz komiğinin kullanımında da geleneksel Türk tiyatrosunun atışma ve yanlış anlamaya dayalı özelliklerinden izler görülür oyunda. Örneğin aslında okuma yazması olmayan Mehmed, Paşa'nın kendisine verdiği mektubu okur gibi görünür:

Mehmed- Oku işidelim.

Pabuççu- Ya hiç okumak bilir miyim? İşte sana (Kâğıdı Mehmed'e verir). Oku bakayım.

Mehmed- (Kâğıdı ber-aks alır).

Pabuççu- Sen okumak bilir misin?

Mehmed- Zahir bilirim.

Pabuççu- Oku bakalım.

Mehmed (Okur)- Bir gün bir fil var idi ki bir karıncaya binip seyretti.

İsmail- Hiç öyle okunur mu? Kâğıdı doğru tut.

Pabuççu- Oku oku.

Mehmed (Kâğıdı çevirip)- Bir gün bir karınca ile havada uçup ay üstüne kondu.

Pabuççu- Ya bu olabilir mi?

Mehmed- Zahir olur.

İsmail- Ver kâğıdı, okuyayım. Anladım ki sen okumasını bilmiyorsun.

Pabuççu- Oku dostum oku, bakalım ne yazar?

İsmail (Okur)- İmdi vusulünde fermanım olduğu vecih üzere amel edip mezbur adam geldikte filhal işbu emr-i celilüşşanı gösterdiği gibi hapsedip muhkem ipler ile bağlayıp tabanına iki yüz değnek vurdurasın. Bu babda şerefsüdur eden fermanım mucibince âmil olasın (And 1983: 72-73).

Mehmed'in fermanı sözde okumasında geçen gerçeküstü ifadelerle yaratılan gülmece ve İsmail'in okumasıyla ortaya çıkan gerçek, cahil Karağöz'le okumuş Hacivat'ın konuşmalarına benzer bir hava taşır. Paşa'nın Mehmed'e verdiği fermana para ihsan edildiğini sanarak yarısına talip olan Pabuççu'yla Mehmed arasında geçen konuşmalar ve Paşa'nın huzuruna çıktıklarında üçü arasında geçen konuşma yanlış anlamalar üzerine kuruludur. Paşa, pek beğendiği Pabuççu'yu ödüllendirmek, Mehmed'i ise cezalandırmak niyetiyle sarayına çağırmıştır ama Pabuççu Ahmed'le Mehmed arasında geçmiş olan konuşmadan haberi yoktur. Pabuççu, Paşa'nın ödülünden değil

dayaktan söz ettiğini sanarak sürekli aman dilemekte, Paşa'ysa olan bitene bir anlam verememektedir:

Pabuççu (Ditreyerek ditreyerek içeri gelip paşanın ayakların kucaklar)-
Merhamet ve inayet eyle Paşam, zavallı kulunuza merhamet eyle.

Paşa- Kalk canım kalk. Dün sana vadettiğimi veririm.

Pabuççu- Vay tabanlarıma vay. Merhametli Paşam kerem eyle.

Paşa- Niçin öyle çağırırsın?

Pabuççu- Yüz, Paşam, yüz çoktur.

Paşa- Sana bin ve ziyade dahi verdiririm.

Pabuççu- Vay bana. Paşam bana yüz yetişir, keşki ol kadar olmayaydı.

Paşa- Sen acayip adamsın. Söylediğini hiç anlayamam.

Mehmed (Paşa'nın ayaklarına düşer)- Devletli Paşam, suçumu affey-
leyin.

Paşa- Adın nedir?

Mehmed- Adım Mehmed'dir.

Paşa- Fermanım mucibince ol şeyi defterdardan aldın mı?

Mehmed- Eyvallah sultanım, ferman buyurdunuz çoktur, yarısı bana
yetişir. Pabuççu da yarısını alır.

Paşa- Bunların hepsi bana sır gibidir. Gerçek hali bana beyan eyle
(And 1983: 80-81).

Oyunun az kişili yapısında, kişilerin psikolojik bir gerçekliğinin ve belirli bir karakter gelişiminin olmaması, genel ve soyut nitelikler taşımaları da gele-
neksel Türk tiyatrosundan gelme bir özelliktir. Tıpkı gölge oyunundaki gibi,
kişiler ya işlevsel olarak oyun içindedirler (Pabuççu, İsmail, Deli Osman,
Mehmed, cüce) ya sosyal yapının bir işareti olarak (hekim, pabuççu, paşa,
kethüda, soytarı...) ya bir davranış ya da fizik kusuru nedeniyle (sarhoş, cü-
ce). Saf, iyi niyetli, temiz, sözünü esirgemeyen, orta halliliğinden pek şikâ-
yetçi değilse de zenginlik isteyen bir esnaf olan Pabuççu Karagöz'le; ona akıl
veren, okumuş yazmış İsmail ise Hacivat'la benzerlikler taşır. Ama İsmail
Hacivat kadar uyanık ve kurnaz değildir; üstelik Pabuççu ile İsmail arasında
geçen konuşmalarda Karagöz'le Hacivat'ınkine benzer bir atışma havası
sezilmez ve gülmece amaçlanmaz. Cüce geleneksel Türk tiyatrosundaki ku-
surlu tiplerin bir temsilcisi olarak düşünülebilir. Sarhoş, kavgacı, sinirli ve
korkutucu olan Deli Osman ise Tuzsuz Deli Bekir tiplemesine benzer. Zama-
nın açıkça belirtilmemesi ve zaman akışının olay çizgisine göre ilerlemesi;
mekânın da genel ve masalsi bir atmosfer yaratmaya yönelik olması, iç ve
dış mekân betimlemelerine yer verilmemesi; kişiler ve olay akışı ile zaman ve
mekân arasında bir ilişki bulunmaması da geleneksel Türk tiyatrosuyla oyun
arasında yapısal bağlar olduğunu düşündürür. Bu açıdan bakıldığında oyu-

nun kurgulanışında ve sorunun işlenişinde daha çok Batı tiyatrosunun etkisi olduğu, tiplerin yaratılmasında, gülmece öğelerinin kullanılmasında ve karşılıklı konuşmalarda ise geleneksel Türk tiyatrosunun özelliklerinin etkin olduğu söylenebilir.

Sonuç: Oyunun herşeyden önce -geleneksel tiyatromuzun sözlü ve doğaçlama yapısına karşılık- yazılı olması, bölümlenme, kişilerin görev ve özelliklerinin önceden belirlenmiş olması gibi dış yapı özellikleri bakımından Batı tiyatrosundan gelme özellikleri; konusu, kişileri ve gülmece anlayışı bakımından da geleneksel Türk tiyatrosu özelliklerini taşıdığı görülür. Konusunu izleyiciyi/okuru sıkmayacak bir dil ve tempoyla birleştirerek sahnelemeye uygun bir düzende sunan oyunun, kim tarafından ve ne zaman yazıldığı kesin değilse de hem Batıyı hem bizi tanıyan, Türkçeye hizmet etme amacı taşıyan iyiniyetli ve esprili biri tarafından yazıldığı açıktır. Kendi döneminde ve sonrasında herhangi bir yansıması olmayan oyun, *Şair Evlenmesi*'nin Türk tiyatro tarihindeki önemini ve önceliğini değiştirecek derecede güçlü ve önemli niteliklere sahip değildir ama *Şair Evlenmesi*'nden önceki diğer oyunlara göre daha sıcak ve canlı bir etki yaratmaktadır.

Açıklamalar

1. And'ın kitabında tam künyesini verdiği ve göremediğini belirttiği bu makaleyi Polonya Ulusal Kitaplığı'ndan edinerek bana ulaştıran, böylece çalışmama büyük katkıda bulunan sevgili dostum Dr. Kazimierz Klosinki'ye minnettarım.
2. Bkz. Kudret 1994: 92

Kaynakça

- AKI, Niyazi (1989), *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- AND, Metin (1977), *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- (1983), *Şair Evlenmesi'nden Önceki İlk Türkçe Oyunlar*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi.
- (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- İZ, Fahir (1958) "150 Yıl Önce Yazılmış Bir Türkçe Piyes", *Forum*, 101, 1 Haziran: 17-18.
- (1961), *Pabuççu Ahmed'in Garip Maceraları (XIX. Yüzyıl Başında Yazılmış Bir Türkçe Piyes: Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmed)*, İstanbul: Kitap Yayınları.
- KUDRET, Cevdet (1968), *Karagöz*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

- (1994), *Ortaoyunu I*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- LABECKA-KOECHER, Malgorzata (1970), “Une Comedie Turque Inconnue dans les Collection Polonaises/ An Unknown Turkish Comedy in Polish Collections”, *Le Theatre en Pologne/ The Theatre in Poland*, 8: 27-33.
- NUTKU, Özdemir (1985), *Dünya Tiyatrosu Tarihi I: Başlangıcından 19. Yüzyıla Kadar*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- SEVENGİL, Refik Ahmed (1959a), “İlk Türk Tiyatro Eseri Hangisidir?”, *Cumhuriyet*, 2 Haziran: 4.
- (1959b), “Selim III Devrinde Yazılmış Bir Komedi”, *Cumhuriyet*, 4 Haziran: 4.
- (1959c), “Viyana’da Bulunan Türkçe Piyes Kimin Eseri?”, *Cumhuriyet*, 8 Haziran: 4.
- (1962), *Türk Tiyatrosu Tarihi IV: Saray Tiyatrosu*, Ankara, Devlet Konservatuarı Yayınları.
- (1968), *Türk Tiyatrosu Tarihi III: Tanzimat Tiyatrosu*, Ankara, Devlet Konservatuarı Yayınları.
- (1969a), *Türk Tiyatrosu Tarihi I: Eski Türklerde Dram San’atı*, Ankara, Devlet Konservatuarı Yayınları.
- (1969b), *Türk Tiyatrosu Tarihi II: Opera San’atı ile İlk Temaslarımız*, Ankara, Devlet Konservatuarı Yayınları.
- SOKULLU, Sevinç (1993), *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

An Anaylsis on “Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmed”

Dr. G. Gonca GÖKALP-ALPASLAN*

Abstract: “*Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmed*” that was written in Turkish before “*Şair Evlenmesi*”, is a theatre, whose author and date is not known precisely. The play skillfully combines the structural features of the Western theatre with the features, motives and the style of humor in traditional Turkish theatre. In this article, first the play is analysed by comparing and contrasting information given in various bibliographical sources and then the features of the Western theatre and the traditional Turkish theatre in the play are idem tified.

Key Words: *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmed*, *Pabuççu Ahmed’in Maceraları*, Fahir İz, Metin and Western theatre, traditional Turkish theatre

* Hacettepe University, Faculty of Letters, Department of Turkish Language and Literature / ANKARA
ggonca@hacettepe.edu.tr

Исследование одной из первых турецких пьес "Вакаи-и Аджибе ве Хавадис- и Гарибе- и Кешвгер Ахмет"

Доктор Г.Гонджа Гёкальп-Альпарслан*

Резюме: Являясь одной из первых турецких пьес написанных до "Шаир Эвленмеси" "Вакаи-и Аджибе ве Хавадис-И Гарибе-И Кешвгер Ахмет" является произведением дата написания и автор которого точно неизвестны. Пьеса мастерски соединяет в себе структурные особенности Западного театра и чувство юмора, мотивы, природу Турецкого театра. В этой статье исследуется пьеса с сопоставлением данных, взятых из разнообразных источников, исследовавших это произведение, обозначаются особенности традиционного Турецкого театра и Западного театра.

Ключевые Слова: "Вакаи-и Аджибе ве Хавадис-и Гарибе- и Кешвгер Ахмет", Приключения Пабуччу Ахмета, Фахир Из, Метин Анд, Западный театр, традиционный Турецкий театр

* Университет Хаджеттепе Факультет Литературы Отделение Турецкого Языка и Литературы / АНКАРА
ggonca@hacettepe.edu.tr