

EFSUNCU BABA'DA GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNUN ETKİSİ

**The effect of the traditional Turkish Theater as it is observed
in “Efsuncu Baba”**

L'influence du théâtre turc traditionnel dans “Efsuncu Baba”

Hülya DÜNDAR*

ÖZET

Bu çalışmada Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Efsuncu Baba* (1924) adlı romanında Karagöz'ün, ortaoyununun ve meddah tarzı anlatımın etkileri gösterilmiştir. Söz konusu roman ile geleneksel seyirlik oyunlar arasındaki benzerlikler anlatıcı, kişiler, konu, kuruluş ve dil olmak üzere başlıca beş bölümde ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler

Efsuncu Baba, Karagöz, ortaoyunu, meddah, sözlü gelenek.

ABSTRACT

In this paper, the effects of Karagöz, ortaoyunu, and meddah-like narration are displayed in Hüseyin Rahmi Gürpınar's novel, that is called *Efsuncu Baba*. The parallelism between the novel in question and the traditional theater is explored mainly in five parts: The narrator, characters, subject-matter, structure and language.

Key Words

Efsuncu Baba, Karagöz, ortaoyunu, meddah, oral tradition.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, 1924 yılında yayımlanan ve on bölümden oluşan *Efsuncu Baba* adlı yapıtı Binbirdirek'te ipek iplik eğirerek hayatlarını kazanan Agop ve Kırkor adlı iki Ermeni gencin söyleşileriyle başlıyor. Romanda anlatılan olayların geçtiği yer olan “Binbirdirek”, aynı zamanda meddahlar tarafından anlatılan gerçekçi bir halk hikâyesinin de adıdır (And 69). Güzin Dino'nun da belirttiği gibi bu hikâyeler IV. Murat dönemine dair olayları anlatan birbirine bağlı halk hikâyeleridir (35). Tahir Alangu, Hüseyin Rahmi'nin, Ahmet Mithat Efendi'nin başlattığı “halka yönelen yerli roman” geleneğini sürdürdüğünü belirtiyor (823). Bu yönüyle H. Rahmi'nin, romanına mekân olarak bir

halk hikâyesine göndermede bulunan Binbirdirek'i seçmesi oldukça anlamlıdır.

Walter Benjamin, “Hikâye Anlatıcısı” adlı makalesinde romanı, diğer edebî türlerden farklı kılan özelliği şöyle belirtiyor: “Romanı diğer bütün düz yazı türlerinden, masal, efsane ve hatta novelladan ayıran, sözlü edebiyattan gelmiyor ve ona dönmüyor olmasıdır. Bu onu en çok da hikâye anlatıcılığından ayırır” diyor (80-81). Ancak H. Rahmi Gürpınar'ın, boş inançlara kapılmanın ne kadar anlamsız ve gülünç olduğunu gösterdiği *Efsuncu Baba* adlı romanında, sözlü kültürün etkisi hissedildiği gibi anlatıcı da bir romancı olmaktan çok hikâye anlatıcısına benziyor. Ayrıca romanda H.

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

Rahmi'nin büyük ölçüde geleneksel Türk tiyatrosundan yararlandığı anlaşılıyor. *Efsuncu Baba*'da sözlü kültürün ve geleneksel seyirlik oyunlarımızın etkisi anlatıcı, kişiler, konu, kuruluş ve dil olmak üzere başlıca beş alanda hissediliyor.

Anlatıcı

Walter J. Ong, sözlü gelenekten kaynaklanan düşünce ve anlatımın özelliklerini anlatırken Havelock'tan alıntı yaparak şöyle diyor: "Sözlü kültürde öğrenmek veya bilmek, bilinenle bilen arasında yakın, duygudaş ve ortaklaşa bir özdeşleşmeye ulaşmak demektir" (62). Bu özdeşleşmenin olduğu metinlerde ise anlatıcı, üçüncü tekil şahıs anlatımından çıkar ve anlatıcı, dinleyici ve hayali kahraman arasındaki sınırlar da ortadan kalkar (63). Metin And ise Karagöz ve Ortaoyunu'nda seyirci ile oyuncu arasında herhangi bir kaynaşma, özdeşleşme ilişkisi olmadığını belirttikten sonra şöyle diyor: "Oysa meddah, seçtiği konulara göre seyircide coşkunluk, üzüntü, merak, acıma duyguları yaratır, kişileriyle seyirci arasında bir duygudaşlık bağı, bir özdeşleşme ilintisi kurabilir" (69). *Efsuncu Baba*'nın başında ve sonunda Ong'un sözünü ettiği türde bir anlatıcı görülüyor. H. Rahmi anlatmaya bir meddah edasıyla başlıyor:

Adına 'Devr-i dilârâ' deyip de bugüne değin hiçbir güler yüz görmediğimiz zamandan önce Fazılpaşa'daki Binbirdirek'te kazazlar ipek iplik eğirirlerdi. Bin bir direk' sayan yok ya... Bu sayıda pek mübalağa olsa gerek... Gerçeği anlamak için bu sütunları saymak, saydırmak niyetinde değiliz. Merak edenlerin keyiflerine de karışmayız. (23)

Yukarıdaki alıntıda sözlü kültürdeki özdeşleşmeye dayanan, anlatıcı, dinleyici ve kahraman arasındaki sınırların belirsiz olduğu "biz"li anlatıcı söz konusudur. Bu sayede okuyucuyla özdeşleşme ilişkisine giren yazar-anlatıcı H.

Rahmi bir meddaha benzemektedir. H. Rahmi, "biz"li anlatıya dayanan bir giriş yaptıktan sonra üçüncü kişi anlatımına geçiş yapıyor ancak zaman zaman anlatıyı kesip "müdahil" anlatıcı tavrıyla yorumlar da yapıyor. H. Rahmi, Agop, Kirkor ve Enveri'nin başından geçen hikâyeyi anlattıktan sonra romanın sonunda tekrar "biz" anlatıcıya dönüyor, ancak bu kez anlatı adetâ okura yönelik bir hitap şeklini alıyor. H. Rahmi, okuyucuya "[b]ilir misiniz, etrafımızda Enveri tipine benzeyen ne kadar çok insan vardır" diye soruyor ve böylece anlatı, okuyucuyla sohbet havasına bürünüyor. Ong, hitabet hakkında şunları söylüyor: "Havelock'un geliştirdiği yorumu izlersek [...], hitabet geleneğinin çok derin bir anlamda eski sözlü dünyayı [...] temsil ettiği açıkça görülür (131). Buradan da anlaşıldığı gibi H. Rahmi'nin okura seslenmesi sözlü kültürün bir etkisi olup anlatıcının, okur karşısındaki meddah tavrını pekiştiriyor. Ayrıca H. Rahmi'nin, "biz"li anlatıma geçtiği bölümlerde okuyucuya ders verme amacı güttüğü de anlaşılıyor. Bu açıdan H. Rahmi, Benjamin'in "hikâye anlatıcısı" tanımlamasına uyuyor. Benjamin, adı geçen makalesinde romancı ile hikâye anlatıcısını şu şekilde ayırıyor: "Anlatıcı hikâyesini deneyiminden çekip alır, kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan ve o da bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirir. Romancı ise [...] kimse'nin akıl vermediği ve kimseye akıl veremeyen, tek başına kalmış bireydir" (81).

Kişiler

Romanın üç eksen kişisi Agop, Kirkor ve Enveri'dir. Üçü de psikolojik derinlikten mahrum olmaları ve kalıplaşmış özellikleri yönüyle karakterden çok birer tiptirler. Kukla, Karagöz ve Ortaoyunu kişilerinin de en büyük özelliği tip olmalarıdır (And 276). Ong da "düz" ya da "ağır" olarak nitelendirilen bu kişile-

rin, başka türlü kişilik yaratamayan birincil sözlü gelenek yapıtlarından çıktığını belirtiyor (178). *Efsuncu* Baba'da Agop ile Kirkor, Karagöz'deki Karagöz ile Hacivat, Ortaoyunundaki Kavuklu ile Pişekâr gibi iki birincil kişidirler. Nihal Türkmen, Karagöz ve Karagöz'e karşılık gelen Kavuklu tipleri hakkında şunları söylüyor:

Birincisi perdede, ikincisi meydana olmak üzere halk tabakasının temsilcisidirler. Her ikisinde de hudutsuz bir açık yüreklilik, riyâsız bir samimiyet ve sadece görünüşte kalmayan bir vurdumduymazlık, bir bilmezlikten gelme hali vardır. Her ikisi de "aptalca" olduğu kanısını uyandırmakta özel bir maksat güden, kurnaz bir cahil tipini temsil ederler. (97)

Hacivat ve Pişekâr ise okumuş, ağırbaşlı, düşündüklerini hissettirmeyen, temkinli, hesaplı, biraz ukalâ, aydın tipidirler (97-99). Buradan hareketle Agop'un Hacivat ya da Pişekar niteliğinde; Kirkor'un ise Karagöz ya da Kavuklu benzeri bir tip olduğu söylenebilir. Aynı konuya Önder Göğgün de dikkat çekip Agop ve Kirkor hakkında şunları söylüyor:

H. Rahmi; her ikisini de, Karagöz ile Hacivat'a veya Kavuklu ve Pişekâr'a benzetebileceğimiz bu komik Ermeni delikanlıları, "Tanzimattan beri gelen, hattâ kökü daha önceki devirlere dayanan bir sosyal tabaka ve kültür tezdâdını"¹ bilhassa belirtmek üzere, eserine yerleş-tirmiş gibidir. (298)

Böylece romanda kişileştirme, Karagöz ve Ortaoyununda olduğu gibi karşıt tipler yoluyla yapıyor. Agop ile Kirkor, ikisi de halktan insanlar olmasına rağmen romanda Agop'un Kirkor'a karşı üstünlük tasladığı daha en başta görülüyor. İplik eğirirlerken Kirkor "meyhane bayatı" şarkılar söylerken Agop, Dede Efendi gibi ustaların ağır şarkılarını

söylemektedir (23). Daha sonra Enveri'nin duvara ne yazdığını anlamaya çalışan Agop ile Kirkor arasında geçen konuşma da Agop'un, Kirkor'a göre okumuş, "aydın" bir tip olduğunu gösteriyor. Agop duvardaki yazılar için şöyle diyor: "Biraz Osmanlıca'ya benziyor. Bir parça Ermenice'yi andırır. Rumcaya kaçır. Çünkü ben her dilden birkaç hurufat tanırım" (34). Kirkor ise şaşkınlığını şu şekilde dile getiriyor: "Bu lafların pek acayibime gelir. Şimdik sen bu yazıları okuyabilirsin?" (34). Agop ile Kirkor, birbirleriyle söz yarışına girmeleri açısından da Karagöz ile Hacivat'ı hatırlatıyorlar. Romanın özellikle birinci bölümünde ikisinin üstün söz söyleme yarışına girdikleri görülüyor. Bu söz yarışını Ong "mücadeleci eda" olarak adlandırıyor ve Abrahams'tan alıntıyla bu konuda şöyle diyor:

Yazı, bilgiyi insanların birbirleriyle mücadele ettikleri alandan kopartan soyutlamayı getirir. [...] Sözlü gelenekteyse insan ilişkileriyle iç içe olan bilgi, mücadele ortamının dışına çıkamaz. Atasözleri ve bilmeceler, yalnız bilgi depolamakla kalmaz, aynı zamanda [...] sözlü zekâ yarışına davet eder. (60)

O halde Agop ile Kirkor arasındaki söz söyleme yarış da sözlü kültür geleneğine bağlanabilir.

Enveri'nin ise yine Karagöz ve ortaoyununda sıkça rastlanan büyücü hoca tipini temsil ettiği söylenebilir. Üstelik H. Rahmi, Enveri'yi, romanda ilk görüldüğü an "[o]rtaoyununda büyücü güldürüsüne çıka[n]" tipe benzeterek kendisi de ortaoyunu geleneğine gönderme yapar (35). Daha sonra Agop ile Kirkor da Enveri'ye "Binbirdirek teatrosunun kavuklusu" lakabını takarlar (39). Geleneksel seyirlik oyunlara yapılan göndermeler bununla da bitmiyor. Agop ile Kirkor, odalarında yalnızken birden Enveri'nin sesini duyarlar. Enveri, onlara gö-

rünmez olduğunu söyler ancak Agop, Enveri kaybolduktan sonra Kirkor'a şöyle der: "Sanorum ki, biz odaya girmezden önce o, girip perde arkasına saklanmıştı. Çünkü Hacivat gibi perdeden çıktı" (73). And, Karagöz'ün halk atasözü ve deyimlerine yerleştiğini belirttikten sonra birkaç örnek sayıyor. "Karagöz perdeden düşer gibi düştü" de bu deyimler arasında yer almaktadır (135).

Agop ve Kirkor'dan farklı olarak Enveri romanda siyasal eleştiri yapmak amacıyla da kullanılıyor. H. Rahmi, romanın sonunda Enveri'nin budalalığından söz ettikten sonra şöyle diyor: "Eğer gerçek böyle olmasa dünyada ne bir Napolyon çıkabilirdi ne de kendini Türklüğü ve İslamlığı kurtarmaya görevli bilen Enver Paşa... Kurtarmaya uğraştığı Türklüğü büsbütün yıktı" (102). Böylece H. Rahmi'nin romanda Enveri üzerinden aslında İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kurucularından Enver Paşa'yı anlattığı ve eleştirdiği anlaşılıyor. And'ın da belirttiği gibi toplumsal ve siyasal eleştiri yani taşlama Karagöz'ün de en önemli özelliklerinden biridir (128).

Konu

Efsuncu Baba büyü, tılsım, muska gibi olağanüstü öğelere yer vermesi bakımından da bazı Karagöz oyunlarına benziyor. And, *Büyücü Hoca*, *Mal Çıkarma*, *Cincilik* ve *Cambazlar* adlı oyunları büyücülük, bakıcılık konusunu işleyen oyunlara örnek olarak gösteriyor (254). Örneğin *Cincilik* oyununda kızı Dilber'in Tosun Bey'le evlenmesine razı olmayan Hacivat, Tosun Bey, Dilber ve Karagöz'ün birlikte oynadıkları bir oyun sonucunda Karagöz'ün büyü gücüne inanır ve kızının Tosun'la evlenmesine razı olur (258). Büyü gücüne inanarak kızı Mevlüde'nin Nurullah Hasip'le evlenmesine rıza gösteren Ebülfazıl Enveri ile Hacivat arasındaki benzerlik oldukça dikkat çekicidir. Üstelik, *Cincilik*'te Karagöz, Ha-

civat'ı, büyü gücüne, kızı Dilber'den öğrendiği gizli parasına yönelik sözler ederek inandırır. *Efsuncu Baba*'da ise Enveri, kızını, Nurullah Hasip'e, gizli defineye ancak bu sayede ulaşacağı inancıyla verir. Yani hem Hacivat hem de Enveri çıkarları doğrultusunda hareket ederler.

Dramatik Yapı (Kuruluş)

Pertev Naili Boratav, H. Rahmi Gürpınar'ın yapıtlarındaki dramatik öğelere dikkat çekerek şöyle diyor:

Hüseyin Rahmi'nin romanlarının birçok sahnelerinde dramatik vasıflar, unsurlar buluruz. Sık sık rastladığımız ve meddah hikâyeleriyle ortaoyununa ve Karagöz'e bağlanabilecek bir muhavere geleneğinden tutun da [...] çok karışık vakaların kesif şekilde sıkıştırılması, ve en sonunda, yine dramatik eserlerde gördüğümüz teknik metotlarla çözümlenmesi özelliğine kadar birçok vasıfla romancımızı bir dram muharririne yaklaştırabiliriz. (327-28)

H. Rahmi'nin yapıtlarına yönelik Boratav'ın dikkat çektiği bu özellik *Efsuncu Baba*'da da açıkça görülüyor. And, Karagöz'ün bölümlerini sayarken mukaddime, muhavere, fasıl ve bitiş olmak üzere dört bölümden söz ediyor (147-64). Ortaoyunu da öndeyiş, söyleşme (arzbar ve tekerleme), fasıl ve bitiş olmak üzere benzer dört bölümden oluşuyor (And 210). And, oyunun iki baş kişisi arasında geçtiğini söylediği muhavere hakkında şunları söylüyor:

Muhavere ile fasıl arasındaki başlıca ayırım, birincinin salt söze dayanışı, olaylar dizisinden sıyrılmış, soyutlaştırılmış oluşudur. Bunların görevi, Karagöz ve Hacivat gibi iki baş kişinin kişiliklerini, özelliklerini gerek ses, gerek yaradılış ve yetişiş bakımından birbirine karşıt düşen özlüklerini tanıtmaktır. Bu bakımdan, Ortaoyununda Pişekâr ve Kavuklu arasındaki *tekerleme* ile aynı görevdedir. (156)

Efsuncu Baba'da da bu türden bir dramatik yapı olduğu görülüyor. Romanın Agop ile Kirkor arasındaki söyleşmeye dayalı olan birinci bölümü, bir muhavere niteliği taşıyor. Romanın olaylar dizisinden rahatlıkla çıkarılabilecek olan bu bölümde Agop ile Kirkor “boğazlarını yırtıp yırtıp şarkı söylüyorlar” ve Agop’un, Artin Ağa adında şarkıcı bir komşusundan öğrendiği bir Klasik Türk müziği bestesi üzerinde söyleşiyorlar. Müziğin öne çıkması yönünden bu bölüm mukaddime özelliğini de taşıyor çünkü And’ın da söylediği gibi mukaddime tefin tartımına göre perdeye gelen Hacivat’ın buselik, rast, nihâvend, uşşak gibi makamlarda semailer okuyor (147). Şarkı sözlerinin de yer verildiği birinci bölüm genel olarak güldürücü ve eğlendiricidir. H. Rahmi’nin romanlarına gülünç sahnelerle başlamasını Boratav da gelenekle ilişkilendirerek açıklıyor: “gülünç sahneler, [...] okuyucuyu ilk hamlede esere bağlamak, onun dikkatini çekmek için tertip edilmiş bir ‘girizgâh’tır (Ortaoyunu ve Karagöz de bu metotla başlar)” (323). Agop ile Kirkor arasındaki söyleşi ikinci bölümde de devam ediyor. Ancak bu bölümdeki konuşmalar romanın üçüncü eksen kişisi Enveri hakkında olup olaylar dizisinden tamamen kopuk değildir. And, “Fasıl, oyunun kendisidir, burada Hacivat ve Karagöz’den başka oyunun çeşitli kişileri bir konu ve olaylar dizisinde gözükür, oyuna katılırlar” diyor (161). Bu nedenle fasıl olarak adlandırılan olay örgüsünün ancak üçüncü bölümde, Ebülfazıl Enveri’nin görünmesiyle başladığı söylenebilir. Üçüncü bölümde başlayan fasıl onuncu yani son bölüme kadar devam ediyor. Ancak H. Rahmi, bu son bölümün bir kısmından sonra daha önce de değinildiği gibi üçüncü kişi anlatımından çıkıp “biz”li anlatıma dönüyor ve okuyucuya ders vermek amacına yöneliyor: “Her bireyi, hatta her top-

lumu hoşlandığı yem ile avlarlar. İş, böyle oltalara tutulmayacak kadar insanlığımızı eğitebilmektedir” (102). *Efsuncu Baba*, H. Rahmi’nin son bölümdeki bu sözleriyle de bir Karagöz oyunundaki “bitiş” bölümüne benziyor. And, Karagöz’ün bitiş bölümünde “oyundan çıkarılacak öğrene[ğın] de belirtil[diğini]” dile getiriyor (163). Buradan da anlaşıldığı gibi *Efsuncu Baba* kuruluş özellikleri bakımından muhavere, fasıl ve bitiş sayılabilecek bölümleriyle geleneksel seyirlik oyunların yapısını izlemektedir.

Dil ve Anlatım Özellikleri

Efdal Sevinçli, hemen hemen bütün araştırmacıların H. Rahmi’nin anlatımında, biçem olarak geleneksel söylemimizden yararlandığı ve gülmece içinde Karagöz’ün tersinlemeli, mecazlı dilini, meddahın dinleyiciyi olayın içine çeken “çağrılı dilini” kullandığı konusunda aynı görüşte olduklarını belirtiyor (70). Tahir Alangu, aynı konuya şu sözleriyle dikkat çekiyor: “Bazı diyalogları da Karagöz oyunundan alınmışa benzer. Çifte anlamlı, iğneleyici ve taşlayıcı sözler, taklitli konuşmalar, romanlarının bazı bölümlerine, halk zevkine yatkın bir komedi havası verir; çağının çeşitli meslek dilleri ve külhanbeyi argosu da kitaplarına yansımıştır” (836). *Efsuncu Baba*, dil ve anlatım özellikleri yönünden Sevinçli ve Alangu’nun saptamalarını doğruluyor. Romanda Agop ile Kirkor’un konuşmalarında Ermeni dilinin bütün özellikleri görülüyor. And, Karagöz ve ortaoyununda da Ermeni’ye çok sık rastlandığından söz ettikten sonra şöyle diyor: “Konuşmasında ‘he’, ‘ahbar’, ‘şıp dey’, ‘maytap etmek’, ‘cenabınız’, ‘kiyak’, ‘zo’ gibi sözcükleri oldukça çok kullanır (302). Agop ile Kirkor da birbirlerine “zo” ya da “ahbar” (ağabey) diye sesleniyorlar. Bazı kelimeleri, başına “i” harfi getirip kullanıyorlar. Örneğin Kirkor şöyle diyor: “Bu işe dayır kıyak malumatım

vardır? Benim irahmetli büyük babam Pisamatya mektebinde istorya hocasıydı (52). Romadaki tipik kullanımlardan biri de anlamak fiilinin Agop ve Kirkor tarafından “ağnamak” şeklinde kullanılmasıdır. Ayrıca Agop ile Kirkor, şimdiki zaman çekim eki alan fiilleri “okuyordum” yerine “okordum”, “sanıyorsun” yerine “sanorsun”, “geliyor” yerine “gelor” örneklerinde olduğu gibi Ermeni ağzıyla söylüyorlar. Romanda aynı zamanda bızdık (çocuk) ya da hamme (efendim, buyur) örneklerinde olduğu gibi Ermenice sözcüklere de yer veriliyor.

And, Karagöz ve Ortaoyununda dilin kendi başına bir güldürü ögesi olduğunu ve bu oyunlarda lafçılık, ad oyunu, cinas oyunu gibi pek çok söz oyunu bulunduğunu belirtiyor. Bu oyunlardan ilki “yutturmaca”dır ve iki şekilde yapılır. İlki “ikizanlamlılık” (equivoca), ikincisi benzeşme (paronomasia)dir. And, ikizanlamlılığı şöyle açıklıyor: “Bir kelime, bir söz iki veya daha fazla anlama gelir; söyleşmede karşıdaki bunu bilmeyerek, amaç dışı anlamında alır” (323). İkizanlamlılık, romanda da görülen bir söz oyunudur. Örneğin, Agop kendisine “[b]ir Ermeni'nin bir Rum karısına bu kadar kıyak alaka koyması iyi mana değildir. Çakarsın Agop?” diyen Kirkor'a “[h]e bulursam çakarım” diye cevap veriyor (24-25). Buradan da anlaşıldığı gibi Agop, Kirkor'un “anlıyor musun?” anlamında kullandığı “çakmak” sözcüğünü “rakı içmek” anlamında kullanarak söz oyunu yapmıştır. Ancak And'ın söylediğinden farklı olarak burada Agop, “çakmak”ı, bilerek amaç dışı anlamında almıştır. Benzeşme ise, “ayrı anlamlarda fakat ses benzerliği bakımından birbirinin aynı veya birbirine yakın iki kelimenin, [...] birbiri yerine kullanılmasıdır” (323). Kirkor'un, simetri anlamına gelen “tenazur” kelimesini yemek anlamına gelen “tenavül” anlamında alması (52),

“daima” yerine “dayıma” demesi (70) ya da şüphe anlamına gelen “şek”i “eşek” olarak kullanması (90) romanda benzeşmeye örnek olarak gösterilebilir. And'ın, Karagöz ve ortaoyununda saptadığı bir başka söz oyunu, birden fazla sözcüğün saçma bir anlama çıkan ses karşılığının ya da başka bir deyişle yankısının kullanılmasıdır (323). Kirkor'un “yeryuvarlağı” demek olan “küre-i arz” sözcüğünü, “kerata-i arz” olarak kullanması (48), “sıkıyönetim” anlamına gelen “idare-i örfiye”yi ise “idare-i öfliye” şeklinde değiştirmesi (50) ve Enveri'nin “[s]usunuz eşref-i saate üç dakika var sözünü”, “[ü]ç dakikeden Eşref Bey gelecektir” diye tekrar etmesi (55), And'ın sözünü ettiği yankılamaya dayanan söz oyunlarına örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca geleneksel seyirlik oyunlarda bir çok deyim, mecaz anlamı ile değil, gerçek anlamı ile alınması da dilin kullanımından kaynaklanan bir güldürü ögesidir (324). Romanda bu türden örneklere de rastlanıyor. Kirkor, Enveri için “bu herifin beyni üç yüz dirhem eksiktir” diyen Agop'a “[h]erifin kafasını kantara urdun ki dirhemile laf edorsun” diye sorar (30). Bir başka yerde de Agop ile Kirkor arasında şöyle bir konuşma geçiyor:

– “Buraya bu hayvanın kanını akıtır iseniz tılsımın uçkuru çözüldür” demektir...

– Bu define bir don içinde duruyor ki uçkuru çözülsün?...

– En kıyak defineler don içinde saklıdır...

– Boş laf etme ahbar, şimdi don modası geçti. Bütün mallar meydandadır. (40)

Yukarıdaki konuşmadan da anlaşıldığı gibi Kirkor, Agop'un kullandığı “uçkuru çözülmek” deyimini ve “don” sözcüğünü mecazi anlamlarıyla değil, gerçek anlamlarıyla almıştır.

Karagöz ve ortaoyununda söz ile ya-

pılan bir başka güldürme yöntemi, bir koşuğa ölçü, uyak, biçim bakımından aslının tam bir yankısı olan fakat anlam bakımından tam zırva olan bir koşuk uydurmadır (And 326). Romanda Agop'un, şarkıcı komşusu Artin Ağa'dan öğrendiğini söylediği ama sözlerini tam olarak anlamayıp kendince uydurduğu şarkıya şöyledir: "Meyhane mi bu? Bezm-i kerhane-i Acem mi? / Tulum peyniri mi? Yoksa eski kaşer mi? / Satılmış Libida'da bostanı Cemal'ın / Eşek çimenistanda hiç hıyar yer mi? (25). Bu şarkı, And'ın sözünü ettiği türde tam zırva olan bir koşuk uydurmadır.

And, bazı Karagöz oyunlarında aslının uydurma olan ama ses yoluyla kulağa dua gibi gelen sözlere yer verildiğinden ve mahallelinin, hocanın okuduğu duanın arkasından hep birlikte "amin" dercesine "hay haaaay!" dediklerini belirtiyor (327). Benzer şekilde *Efsuncu Baba*'da da uydurma bir duaya yer veriliyor (80) ve Agop ile Kırkor, hocanın ettiği Arapça bir takım sözleri dua zannederek "Amin, Allahım amin!..." diyerek karşılık veriyorlar (54).

Romanın dil özellikleri yönünden üzerinde durulması gereken bir başka konu argo sözcüklerin kullanılmasıdır. H. Rahmi, Sevinçli'nin de dediği gibi argoyu seçtiği kahramanların konuşmalarında başarıyla, bayağılığa düşmeden kullanmıştır (199). *Efsuncu Baba*'da da Agop ile Kırkor'un konuşmalarında "çüş", "köpek boku", "köpoğlu herifler", "köpoğlusu", "işini boklatmayalım", "babasının şarap çanağına etme", "[a]nalarına babalarına bütün soylarına içimden okkalıyı çektim" gibi argo söz ve cümlelere yer veriliyor.

H. Rahmi, romanını şu sözlerle bitiriyor: "Bu dünya, henüz büyük komik Molière çağından üç adım ileri gidemedi. Daima üstadın değişmez komedyaları tekrarlanıp duruyor... Yalnız sahnenin

dekorları değişti, biçimleri başkalaştı. İnsanın mayası hep o maya" (103). Bu sözleriyle Batı tiyatrosu geleneğine göndermede bulunan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, *Efsuncu Baba* adlı yapıtında geleneksel seyirlik oyunlarımız olan Karagöz ve Ortaoyunundan yararlandığı görülüyor. Ayrıca anlatımın arasına taklitli, söyleşmeli bölümler yerleştiren H. Rahmi, meddah tarzı anlatımıyla da bir romancıdan çok hikâye anlatıcısına benziyor. 1924 yılında yayımlanan bu romanın, anlatıcı, kişiler, konu, dramatik yapı ve dil ve anlatım özellikleri yönünden meddah, Karagöz ve Ortaoyunu ile olan benzerlikleri Cumhuriyet sonrası Türk romanında geleneğin hâlâ daha ne derece etkili olduğunu gösteriyor.

NOTLAR

¹ Göçgün, tek tırnak içindeki cümleyi, Mehmet Kaplan'ın "H. Rahmi'nin Üslubu ve Hayat Görüşü" başlıklı yazısından alıntılanmıştır.

KAYNAKLAR

- Alangu, Tahir. *100 Ünlü Türk Eseri 2*. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1974.
- And, Metin. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınları, 1969.
- Benjamin, Walter. "Hikâye Anlatıcısı". *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Boratav, Pertev Naili. *Folklor ve Edebiyat 1*. İstanbul: Adam Yayınları, 1982.
- Dino, Güzin. *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1978.
- Göçgün, Önder. *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi. *Efsuncu Baba*. İstanbul: Özgür Yayınları, 1995.
- Ong, Walter J. *Sözlü ve Yazılı Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- Sevinçli, Efdal. *Hüseyin Rahmi Gürpınar İnceleme*. İstanbul: Arba Yayınları, 1990.
- Türkmen, Nihal. *Orta Oyunu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1971.