

Osmanlı'dan Latin Amerika'ya Göç Olgusunun Tiyatro Üzerinden İncelenmesi: Armando Discépolo'nun *Mustafa'sı*

Zeynep Kayacık¹

ÖZET

Osmanlı'dan Latin Amerika'ya yönelik göç hareketleri, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren artış göstermiş ve bu süreç, Latin Amerika'ya yönelen Osmanlı göçünün niteliğini ve göçmen toplulukların yeni toplumsal bağlamdaki konumlanışını anlamak açısından önemli bir zemin sunmaktadır. Türkiye'de bu göçlere ilişkin çalışmalar incelendiğinde, literatürün büyük ölçüde diplomatik arşiv belgeleri ve resmi kayıtlar üzerinden şekillendiği görülmektedir. Bu durum, göç olgusunun kurumsal ve makro düzeyde ele alınmasını mümkün kılarken, birinci kuşak göçmenlerin gündelik yaşam deneyimlerine, karşılaştıkları ekonomik ve toplumsal zorluklara ve adaptasyon süreçlerine dair verilerin ulusal literatürde sınırlı ölçüde yer bulmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda, göç deneyimini doğrudan yansıtan hatırat, süreli yayınlar ve dramatik metinler, söz konusu boşluğu tamamlayabilecek önemli birer birincil kaynak niteliği taşımaktadır. Armando Discépolo'nun *Mustafa* adlı eseri, Latin Amerika'ya göç eden Osmanlı kökenli bireylerin deneyimlerini sahne üzerinden görünür kılması bakımından bu çerçevede değerlendirilebilir. Eser, göçmenlerin yeni toplumsal bağlamda karşılaştıkları uyumsuzlukları, ekonomik sıkıntıları ve kimlik ile gerilimleri trajikomik bir anlatı içinde sunarak, göç olgusunun mikro düzeydeki yansımalarını ortaya koymaktadır. Bu çalışma, Osmanlı kökenli göçmenlerin Latin Amerika'daki deneyimlerini arşiv belgelerinin ötesine geçerek bir tiyatro eseri üzerinden incelemeyi amaçlamakta; bu yönüyle Türkçe literatürde sınırlı olan birincil kaynak temelli analizlere katkı sunmayı hedeflemektedir. Aynı zamanda, grotesco criollo geleneği içinde şekillenen bu dramatik temsilin, göçmen kimliğinin inşası ve uyum süreçlerini anlamak açısından sunduğu imkânlar tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Göçü, Latin Amerika, Arjantin, Turco kimliği, Grotesk Tiyatro, Göçmen Temsili, Armando Discépolo

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü İspanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı; Ankara Üniversitesi Latin Amerika Çalışmaları Araştırma Merkezi (LAMER) Müdürü, Ankara, Türkiye, zkocer@ankara.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6902-3337.

(Makale Gönderim Tarihi: 02.07.2026 / Yayın Tarihi:30.09.2026)

Doi Numarası: [10.18026/cbayarsos.1984756](https://doi.org/10.18026/cbayarsos.1984756)

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Examining the Phenomenon of Migration from the Ottoman Empire to Latin America through Theatre: Armando Discépolo's *Mustafa*

ABSTRACT

Migration movements from the Ottoman Empire to Latin America, from the second half of the 19th century onward increased, and this process provides an important basis for understanding the nature of Ottoman migration to Latin America and the positioning of immigrant communities in the new social context. When examining studies on these migrations in Turkey, it is observed that the literature is largely shaped by diplomatic archive documents and official records. This situation allows the phenomenon of migration to be addressed at an institutional and macro level, but it results in limited representation of data on the daily life experiences, economic and social challenges faced, and adaptation processes of first-generation migrants in the national literature. In this context, memoirs, periodicals, and dramatic texts that directly reflect the migration experience serve as significant primary sources that can fill this gap. Armando Discépolo's work titled *Mustafa* can be evaluated within this framework as it makes the experiences of Ottoman-origin individuals who migrated to Latin America visible on stage. The work presents the immigrants' mismatches, economic difficulties, and identity tensions they encounter in the new social context within a tragicomic narrative, revealing the micro-level reflections of the phenomenon of migration. This study aims to examine the experiences of Ottoman-origin immigrants in Latin America through a theatrical work, going beyond archival documents; in this regard, it seeks to contribute to the limited primary source-based analyzes in Turkish literature. At the same time, the possibilities offered by this dramatic representation, shaped within the grotesco criollo tradition, for understanding the construction and negotiation processes of immigrant identity are being discussed.

Keywords: Ottoman Migration, Latin America, Argentina, Turco Identity, Grotesque Theatre, Immigrant Representation, Armando Discépolo

1. GİRİŞ

Çağdaş Arjantin Tiyatrosu'nun önemli temsilcilerinden Armando Discépolo (1887-1971) Buenos Aires doğumlu olup, Napolili müzisyen Santo Discépolo ve Luisa Delucchi'nin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Discépolo çocukluğu boyunca İtalyanca konuşarak büyümüş ve 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Buenos Aires'e gelen binlerce göçmenin hikâyelerini, anılarını ve deneyimlerini dinleyerek yetişmiş ve bu çok kültürlü yapı onun dramatik üretiminin temel malzemesini oluşturmuştur (Sanhueza Carvajal, 2010, s.120-129). Sahne sanatlarına büyük ilgi duyan ve bu kültürel mozaği yakından gözlemleyen Discépolo, anılan dönemde Arjantin'e göç eden ve halk arasında *turco* olarak adlandırılan Osmanlı kökenli bireyler ile *tano* olarak tanınan İtalyan göçmenlerin gündelik yaşamlarından yola çıkarak *Mustafá* adlı oyunu kaleme almış ve söz konusu göçmenlerin yeni yaşamlarında karşılaştıkları zorlukları, gündelik hayatlarını Arjantin'in ulusal tiyatro sahnesine taşımıştır. Dolayısıyla Discépolo'nun tiyatrosu yalnızca bir eğlence alanı değil;

aynı zamanda etnik kimliklerin üretildiği, müzakere edildiği ve yeniden dolaşıma sokulduğu bir kültürel söylem mekânı işlevi görmüştür. Yazarın özellikle kreol grotesk estetiği (grotesco criollo) içinde geliştirdiği bu yaklaşım, göçmen yaşamının trajikomik yönlerini göstererek Arjantin ulusal tiyatrosuna melez ve eleştirel bir karakter kazandırmıştır. Bu bağlamda Mustafâ, farklı kültür ve kimliklerin karşılaşmasından doğan hibrit bir toplumsal gerçekliği temsil eden, kreol grotesk tiyatro geleneğinin tipik ve kurucu örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bu makalede, Arjantin'deki Osmanlı kökenli göçmenlerin “turcos” kimliği altında ortaya çıkan kültürel temsillerini analiz etmek amacıyla Armando Discépolo'nun Mustafâ adlı oyunu kreol grotesk sahne estetiği bağlamında nitel içerik analizi yöntemiyle kullanılarak ele alınmıştır. İlk olarak 1850'li yıllardan itibaren Güney Amerika'nın en yoğun göç alan ülkelerinden Arjantin'in tarihsel ve demografik dönüşümüne kısaca değinilmiş, ardından bu göç dalgalarının tiyatro alanındaki yansıması olarak ortaya çıkan kreol groteski geleneği ele alınmış; son olarak ise Mustafâ'da kreol grotesk tiyatro unsurları incelenmiştir.

19. yüzyılın ortalarından itibaren dünyaya “vaad edilmiş topraklar” olarak sunulmaya çalışılan Arjantin'de iktidarı elinde bulunduran liberal elitlerin yön verdiği demografik politikalar doğrultusunda ülke giderek taşra görüntüsünden uzaklaşmaya başlamış ve ekonomik açıdan bir modernleşme programı başlatmıştır. Bu çerçevede, liberal oligarşinin iktidara gelmesiyle birlikte Sarmiento ve Alberdi'nin düşüncelerinden beslenen ve “gobernar es poblar” (yönetmek nüfuslandırmaktır) sloganıyla özetlenen bir program yürürlüğe konmuştur. Liberal Proje olarak adlandırılan bu politika, ülkenin sanayileşme sürecine geçişini hızlandırmayı hedeflemiş ve bunun temel koşulu olarak kitlesel göçün teşvik edilmesini öngörmüştür (Golluscio de Montoya, 1977: 53). Bu bağlamda, ülkedeki toplam nüfus sayısını artırmak ve Arjantin'i küresel sistem içinde önemli bir konuma taşımak amacıyla yerli halk tasfiye edilerek Avrupa'dan özellikle kuzey kesimlerinden kitlesel göçün teşvik edilmesine yönelik politikalar uygulanmıştır. Tüm bu adımlar, ülkenin gerek demografik yapısını gerekse kültürel ve toplumsal dokusunu değiştiren büyük bir dönüşümü beraberinde getirmiştir. (Sanhueza Carvajal, 2010, s.118-120). Söz konusu göç politikalarının etkisiyle 1869 ile 1895 yılları arasında ülke nüfusu iki kat artmıştır. Ancak Birinci Dünya Savaşı ile birlikte ortaya çıkan ekonomik ve toplumsal koşullar değişmiş; her ne kadar göçmen nüfus ile ilgili verilen oranlarda bir değişiklik mevcut olsa da genel olarak bakıldığında 7,8 milyonluk nüfus içinde 2 milyonluk bir paya ulaşan göçmen sayısında 1914 itibarıyla belirgin bir düşüş başlamıştır (Tekin & Haşımoğlu, 2024, s.151-154). Bu minvalde, söz konusu göç politikaları, açık biçimde seçici ve hiyerarşik bir anlayışa dayanmış; “ideal göçmen” profili Avrupalı ve beyaz nüfusla özdeşleştirilmiştir. İşgücüne katılabilecek işçi, zanaatkar, sanayici ve eğitilmiş meslek gruplarına öncelik verilmiş, söz konusu göçmenlerin kırsal bölgelere yerleştirilerek tarımsal üretimi artırmaları, modernleşme sürecini hızlandırmaları ve ekonomik kalkınmaya katkı sağlamaları beklenmiştir (Kayacık, 2025, s. 164-165).

Göç dalgalarının etkisiyle birlikte Buenos Aires kısa sürede, çok kültürlü ve kozmopolit bir metropol kimliği kazanmış ve göçmenlerin varlığı kent yaşamında görünürlüğünü

artırmıştır (Mora Contreras, 1999, s. 114). Her ne kadar bu yeni kültürel unsurlar kent kültürünü zenginleştirse de aynı zamanda bir güvensizlik ve kuşku atmosferini de beraberinde getirmiştir. Bu değişimin en somut göstergelerinden biri de ulusal yapıda gözlemlenen dil yapısının melezleşmesi ve değişime uğraması olmuştur (Sanhueza Carvajal, 2010, s.121-122). Kentsel mekânda göçmen ve popüler yaşamın görünür hâle gelmesi, elitlerin kültürel sınırlarını tehdit eden bir “taşkınlık” olarak okunduğundan, popüler olanın damgalanması aynı zamanda mekânsal bir dışlama siyasetine de dönüşmüştür (Echeverría, 2012, s. 61-63). 1902’de dönemin Arjantin Devlet Başkanı Julio Rico’ya yönelik suikast girişimin ardından ülkede olağanüstü hal ilan edilmiş; “İkamet Yasası” (Ley de Residencia: 4144) ve ardından gelen “Sosyal Savunma Yasası” (Ley de Defensa Social) ile yabancı göçmenlerin suçlu ve toplumsal açıdan bir tehdit olarak görülmesine neden olmuştur. Söz konusu yasalarla göçmenler “ulusun kurucu” öznelerinden “tehlike arz eden” potansiyel suçlularına dönüşmüştür (Sanhueza Carvajal, 2010, s.121-122; Echeverría, 2012). Nihayetinde, Arjantin çok kültürlü bir göçmen ülkesine dönüşmüş ve söz konusu yoğun göç dalgaları gerek ülkenin demografik ve ekonomik yapısını gerekse kültürel ve sanatsal üretimini derinden etkilemiştir. İspanya ve İtalya gibi Avrupa ülkeleri başta olmak üzere Osmanlı’nın Suriye, Lübnan ve Filistin gibi vilayetlerinden gelen göçmenler de Arjantin toplumunun kültürel mozağının oluşumunda önemli bir rol oynamıştır ve Osmanlı coğrafyasından giden bu göçmen toplulukları, kamusal ve kültürel söylemde çoğu zaman “turcos” olarak temsil edilmiştir. Göçmen nüfusun artışıyla birlikte ulusal dilin farklı aksan ve jargonlardan etkilenmesi ve kozmopolit mahalle yaşamının yaygınlaşması, tiyatro sahnesinde yeni temsillerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamış ve bu süreçte, tiyatronun göçmen deneyimlerinin sahnede görünürlük kazanmasına katkı sağlayan en önemli sanat alanlarından biri olmasını sağlamıştır (Rueda, 1996, s.94).

1.1. Kavramsal Çerçeve: Groteskten Kreol Groteskine

Osmanlı’dan Latin Amerika ülkelerine uzanan göç süreci tarihsel ve sosyolojik bir olgu olmanın ötesinde bölgede edebi, tiyatro, sanat ve süreli yayınlarda da sıkça işlenmiş bir konudur. Armando Discepolo’nun Mustafa adlı oyunu da bir Osmanlı göçmeninin başından geçenler kreol groteski türünde ele alınır. Bu bağlamda, bu bölümde kreol groteskine geçilmeden önce grotesk türünün gelişimi ve yorumlanış biçimleri üzerinde durulmuştur. Daha sonrasında ise türün kreol groteskine dönüşümü ve bu türe özgü nitelikler mercek altına alınmıştır.

Grotesk kavramı tek bir tanıma sahip değildir aksine farklı kuramcılar estetik, psikolojik ve toplumsal yaklaşımlar çerçevesinde çeşitli şekillerde yorumlanmıştır. Grotesk kavramının tarihsel kökenlerine bakıldığında Antik Roma’da sade bir süsleme sanatı olarak ortaya çıktığı ve groteskin özellikle Rönesanstan günümüze kadar hem estetik hem de kavramsal olarak pek çok dönüşüme uğradığı görülmüştür. Groteks kelimesinin kökeni ise 16. yüzyılda Romalı sanatçı Famulus’un insan bedeninin bitki ve hayvan formlarını birleştirmesi neticesinde fantastik figürlerden oluşan süslemelere atfedilir. Dönemin tarihçileri ise söz konusu bitki, hayvan ve insan parçalarının bir araya getirildiği bu estetik

figürleri rahatsız edici ve tuhaf bulmuşlar; bahse konu resimleri adlandırmak üzere İtalyancada “mağara” ve “kazı” anlamlarına gelen grotte sözcüğünden türeyen grottesco sıfat ve le grottesca adı kullanılmaya başlamıştır (Nikolenko, 2013, s.168; Ünlüaycıl, 2003, s.68-71; Aktulum, 2020, s. 9-20).

Zamanla söz konusu kavram, başlangıçtaki sınırlı anlamından uzaklaşarak oluşum, değişim ve özgürlük düşüncelerini içeren daha kapsamlı bir yaşam anlayışını tanımlayan bir kavram niteliği kazanmıştır (Bakhtin, 2005, s.60; Turan, 2022, s.299). Türk Dil Kurumu (TDK) grotesk kavramını “Antik Roma yapılarında bulunan tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme üslubu” olarak tanımlarken tiyatro bağlamında ise “kaba gülünçlüklerden tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, karışık türleri, bağdaşmaz durumları şaşırtıcı biçimde birleştiren güldürü biçimi” olarak açıklamıştır (TDK Sözlük). Söz konusu tanımlar groteskin temel özelliklerini ortaya koysa da kavram modern estetik kuramlar çerçevesinde daha geniş tartışma alanı kazanmış; özellikle Sigmund Freud, Wolfgang Kayser, Mikhail Bakhtin ve John Ruskin gibi düşünürlerin çözümlemeleri sayesinde farklı perspektiflerden değerlendirilmiştir. Bakhtin grotesk estetiğini, halk kültürü ve karnaval geleneğiyle yakından ilişkili bir estetik biçim olarak değerlendirir. Bakhtin’e göre grotesk estetik romantizm döneminde yeniden gündeme gelmiş, ancak bu dönemde kavramın Orta Çağ ve Rönesans’taki karnavalesk anlamı önemli ölçüde dönüşüme uğramıştır. Romantik groteskte kamusal ve kolektif karnaval atmosferi yerini bireyin kapalı ve tecrit edilmiş dünyasına bırakırken, gülmenin yenileyici ve özgürleştirici işlevi zayıflayarak ironi ve alaya dayalı daha soğuk bir mizah biçimine dönüşmüştür. Bu bağlamda romantik grotesk, bireyin dünyayı yabancı, ürkütücü ve tehditkâr bir gerçeklik olarak algıladığı karanlık bir estetik evren yaratır (Bakhtin, 2005, s.67–69; Nikolenko, 2013, s.166).

Kayser de groteski “yabancılaşmış dünyanın bir ifadesi olarak tanımlar. Kayser’e göre grotesk, gündelik ve tanıdık olan dünyanın bir anda tuhaf ve ürkütücü bir perspektiften yorumlanmasını sağlar. Ona göre, grotesk, “absürd ile oynanan bir oyun”dur ve insanın dünyadaki şeytani ya da açıklanamaz unsurları sanat yoluyla dizginleme çabasını yansıtır. Bu bağlamda, groteskteki gülme, neşeli bir kakhaha değil; aksine acı, alaycı ve hatta şeytani bir gülüştür (Kayser, 1981, s.168; Ünlüaycıl, 2003, s.70). Ruskin ise groteski “zihnin dehşet ile oyunu olarak” açıklar ve onun kaynağını olağanüstü bir durumdan ziyade insan varoluşunun kendisinde temellendirir. Ona göre groteskin gerçek ustası “gören insan”dır; çünkü “kendisini çevreleyen dünyanın dehşeti onun yüreğine ağır gelir (...) onun hayvanları, kuşları her ne kadar canavarca olsa da gerçek ile daha derin ilişkiler içindedir” (Ünlüaycıl, 2003, s. 69-70). Bu yaklaşımla groteskin biçimsel bir deformasyon değil, varoluşsal bir bilinç hali olduğu görülür. Böylece 19. yüzyıldan itibaren modernitenin yarattığı kriz ortamında grotesk, trajik ve komik olanın iç içe geçtiği melez bir estetik alan olarak belirginleştiği söylenebilir. Bu bağlamda, kusurları ve zaaflarıyla gülünçleşen trajedi kahramanı grotesk bir figüre dönüşür. Dolayısıyla grotesk ne bütünüyle komiktir ne de sadece trajiktir; iki uç arasında devingen bir salınım halindedir. Bu devingenlik, groteski belirsiz, çok biçimli ve sabit kategorilere direnen estetik bir kategoriye dönüştürür (Aktulum, 2020, s.9-17; Batur & Bağdoğan, 2022, s.39).

Grotesk unsurlar içeren anlatıların genel özellikleri tuhaf, garip, acayip, şaşırtıcı, merak uyandırıcı, kaygı verici, rahatsız edici ve bozuk olmalarıdır. Bu biçimsel özellikler groteskin özellikle modern tiyatro geleneğinde farklı kültürel bağlamlar aracılığıyla görünürlük kazandığını göstermektedir. Bu duruma Avrupa sahne estetiğinin Arjantin tiyatrosunda uzun süre belirleyici bir referans olması örnek gösterilebilir. Armando Discépolo ve Juan Carlos Ghiano gibi Arjantin'in önde gelen oyun yazarı ve dramaturgları Avrupa'da gelişen bu grotesk biçimleri doğrudan taklit etmek yerine yerel bağlam içinde yeniden yorumlamışlardır. Bu bağlamda, Arjantinli oyun yazarları için özellikle Luigi Pirandello da grotesk tiyatro geleneği açısından önemli bir esin kaynağı teşkil ettiği söylenebilir (Kaiser-Lenoir, 1977, s. 33).

Söz konusu yazarların oyunlarında dönemin conventillo yaşamı, alt sınıf mekanları ve etnik tipolojiler merkezi bir yer tutmaya başlamış ve “tano”, “gallego” ve “turco” gibi figürler sahnede belirgin toplumsal rollere dönüştürülmüştür. Bu bağlamda, sainete criollo/grotesco criollo dramatik oyunlar göçmen mahallelerinin gündelik hayatını mizahi bir üslupla görünür kılarken, halk diline özgü lunfardo, cocoliche ve voceo gibi farklı konuşma biçimlerini söz konusunu dramatik yapının temel bileşenleri haline getirmiştir. Ancak zamanla bahse konusu temsiller, yalnızca folklorik ve komik tiplerle sınırlı kalmamış ve modernleşmenin yarattığı yoksulluk, hayal kırıklığı ve toplumsal çözülme deneyimlerini sahneye daha karanlık bir tonla taşımaya başlamıştır. (Rueda, 1996, s.94-95). Tek perdelik kreol sainesine (sainete criollo) gelince, 1900'lülerin başlarında İspanyol tiyatro toplulukları aracılığıyla Buenos Aires'e taşınmış ve yerel toplumsal gerilimleri yansıtarak bu yerel türün doğuşunu mümkün kılmıştır. Böylece neşeli halk komedisi niteliğindeki geleneksel yapı, zamanla trajikomik ve eleştirel bir tona evrilmiş olup göçmenlik, yoksulluk ve kent yaşamının çatışmalarını sahneleyen bir halk tiyatrosu biçimine dönüşmüştür (Aisemberg, 2006, s.14-26; Suárez, 2022, s.24-27). Diğer bir ifadeyle, dönemin Arjantin'inin deneyimlediği insan çeşitliliğinin sahneye taşınmasıyla halk kendini tiyatro sahnesinde tanımış, öğrenmiş ve onunla özdeşleşmiştir. Sayısız yazar bu türde eser vermiş ve yazılan eserlerin sayısı binleri bulmuştur (Golluscio de Montoya, 1977, s.39).

Bu dönüşümün Arjantin tiyatrosundaki en önemli örnekleri ise kuşkusuz Armando Discépolo'nun oyunlarında kendini göstermiştir. Discépolo, dönemin popüler tiyatrosunun kalıplarını korurken, gülünç olan ile trajik olanı aynı dramatik düzlemde buluşturarak, seyircide güçlü duygusal bir etki yaratmayı amaçlamıştır; böylece aile içi iletişimsizlik ve toplumsal dışlanmışlık gibi temaları merkeze alan kreol groteski olarak özgün grotesk dramaturjik bir alt model oluşturmuştur. Kreol groteski, komedi ve trajedinin iç içe geçtiği, gülünç ve acının aynı anda ortaya çıktığı bir yapı içerir. Bahse konu alt tür, dönemin Arjantin toplumuna yeni katılan göçmen karakterler, ekonomik başarısızlık, sosyal dışlanma ve kimlik krizi gibi temalar etrafında şekillenir; baş karakterler genellikle hayal kırıklığına uğramış, yalnız ve parçalanmış bireyler olarak tasvir edilir (Sanhueza, 2014). Discépolo'nun Mateo, Stéfano, Babilonia ve özellikle Mustafá adlı oyunları ulusal tiyatronun toplumsal eleştiri kapasitesini, göç deneyimini trajikomik bir estetikle sahneye taşıyarak genişletmiştir. Kreol groteskinin 1923-1934 yılları arasında geliştiğini,

milyonlarca izleyiciyi kendine çeken kitlesel bir türdür. Bu türün sahneden çekilmesinin temel nedenleri olarak önce radyonun yaygınlaşması, ardından ise sesli sinemanın ortaya çıkışı gösterilse de Armando Discépolo'nun etkisi günümüz oyun yazarlarında hâlâ hissedilmektedir (Sanhueza, 1995).

Kreol grotesk sahne oyunları incelendiğinde, fiziksel ve dil farklılıklardan kaynaklanan bir güldürü unsuru oluşturmaktan ziyade genelde bu tür eserlerde göçmenlerin nihai başarısızlık duygularının işlendiği görülür. Zira burada kreol groteski, göçmenin kendisini kabul eden toplum tarafından dayatılan çifte standart nedeniyle yaşadığı parçalanma ve psikolojik çelişki durumunu estetik bir biçimde poetikleştirir ve analiz eder. Bir yandan göçmen, dünyanın güneyine parlak bir gelecek vaadiyle çağrılır; öte yandan ülkeye vardığında kendisini kent ve toplumun en az umut vaat eden köşelerinde hareket etmek zorunda bulur (Láscar, 2016). Bu başarısızlık öyküsü, bazı durumlarda fiziksel ya da ruhsal bir yıkım şeklinde ortaya çıkarken bazı durumlarda ise insanın içten ve doğal biçimde ortaya koyabileceği her türlü insani ifadenin teslimiyeti ya da bastırılması olarak kendini gösterir. Buradan hareketle, bu tür oyunlarda sadece grotesk eserlerden ziyade daha çok grotesk karakterlerden söz etmek yerinde olacaktır. Armando Discépolo'nun eserlerinde de görüldüğü gibi söz konusu oyunlarda dramatik yapının merkezinde her zaman belirli bir karakter yer almaktadır. Eserin temel özellikleri genelde kendisiyle, yakın çevresiyle ve toplumla karşı karşıya gelen bir birey üzerinden şekillenir. Bu karakterlerin oluşumunda belirleyici unsur olarak uyumsuzluktur. Baş karakterler toplumsal yapıdan kopmuş ve yabancılaşmış varlıklar olarak işlenir. Söz konusu eserlerde toplumsal yapı, kurallar, idealler ve kurumları temsil ederken söz konusu uyumsuzluk hali bu düzen içinde aykırı ve çatışmalı bir unsur olarak verilir. Grotesk kahramanın başarısızlığı, bireyin içsel gerçekliği ile toplumsal gerçeklik arasındaki sürekli çatışmadan ortaya çıkar⁵⁴. Söz konusu oyunlarda, kriz baş karakterin kendi iradesi dışında hakikatle yüzleşmeye zorladığı anda baş gösterir. Bu tiyatrodaki bilgi sorunu bireysel düzeyde işleniyor gibi görünse de, aslında bu husus her zaman insanın kendi çağının gerçekliği karşısındaki konumuyla ilişkilidir. Sonuç olarak grotesk tiyatrodaki işlenen kriz, bireysel bir kriz olmanın ötesinde toplumsal bir varlık olarak insanın krizidir. Nihai hayal kırıklığının kaynağı da karakterin içinde bulunduğu sistemin kendisidir. Grotesk tiyatrodaki dikkat çeken diğer bir özellik ise karakterlerin göçmen kökenli olmasıdır. Discépolo'nun kaleme aldığı oyunlarda karakterlerin düşmesi maskenin düşmesi anlamı gelir. Burada maske, toplumsal düzenin birey üzerine dayattığı davranış biçimlerini gösterir. Bu tiyatro türünde grotesk karakter için maske yalnızca dünyaya nasıl görüldüğünü belirleyen bir unsur değildir; aynı şekilde bireyin kendisini algılama biçimini de belirler. Maske, bireyin dünyadaki yönünü bulmasını sağlayan dışsal teşviklerin bir sonucudur. Bu sebeple, toplumsal düzeyde yalan söylemek aynı zamanda bireyin kendisine de yalan söylemesi anlamına gelir. Söz konusu eserlerde baş karakterler zorunlu bir farkındalık neticesinde maskelerini çıkarmaya ve böylece gerek toplumu gerek kendilerini yeni bir çerçeveden görmeye zorlarlar (Golluscio de Montoya, 1977, s.63-66).

Bu bağlamda grotesk yalnızca belirli biçimsel özelliklere sahip bir estetik kategori olarak değil, aynı zamanda farklı dönem ve bağlamlarda çeşitli biçimlerde ortaya çıkan bir

“transpoetik yapı” olarak değerlendirilmelidir. Nitekim grotesk, belirli bir türe indirgenemeyen; aksine komik ile trajik, gerçek ile absürt ve tanıdık ile yabancı arasındaki sınırları sürekli olarak ihlal eden bir estetik işleyiş biçimine sahiptir (Dubatti, 2025). Bu nedenle kreol groteski, sabit bir türden ziyade, Arjantin toplumunun özgül tarihsel ve kültürel koşulları içinde şekillenen bir “yerelleşmiş grotesk form” olarak ele alınmalıdır. Bu yaklaşım, Discépolo’nun *Mustafa* adlı oyununda grotesk unsurların yalnızca tematik düzeyde değil; karakter, dil, mekân ve dramatik yapı düzeyinde nasıl işlediğini analiz etmeyi mümkün kılmaktadır.

2. YÖNTEM

Bu çalışmada, Osmanlı’dan Arjantin’e göç olgusunun bireysel, sosyo-kültürel ve gündelik yaşam boyutlarındaki yansımalarını mikro düzeyde çözümleyebilmek amacıyla tiyatro metni birincil veri kaynağı olarak kullanılmıştır. Araştırmanın temel materyalini, Armando Discépolo’nun 1921 yılında kaleme aldığı ve kreol groteski geleneğinin kurucu örneklerinden biri olan *Mustafa* adlı tek perdelik sainete’si oluşturmaktadır. Çalışma nitel araştırma yaklaşımı benimsemiştir.

3. BİR KREOL GROTESKİ OLARAK MUSTAFA

Tüm bu kuramsal bilgiler doğrultusunda incelenen Armando Discépolo’nun *Mustafa* adlı oyunu Arjantin’e göç etmiş bir Osmanlı göçmeninin yaşamını yansıtmaları bakımından önemli bir örnek olarak dikkat çeker. Söz konusu tiyatro oyunu 1920’li yılların Buenos Aires’inde kök salmaya çalışan Osmanlı kökenli bir göçmen ailesinin yaşadığı ekonomik sıkıntıları ve vatan özlemi etkileyici bir dille aktarır. Eser, göçmenlerin maruz kaldığı toplumsal dışlanmışlığı ve bireysel hayal kırıklıklarını derinlemesine işleyen “kreol groteski/sainetes” türünün ilk ve en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilir. İlk kez 5 Mart 1921 tarihinde Buenos Aires Ulusal Tiyatrosu’nda sahnelenen ve aynı yıl yayımlanan bu eser, sergilendiği dönemde “yılın oyunu” seçilerek büyük bir başarı elde etmiştir. Discépolo’nun sonraki yıllarda, özellikle 1966 baskısında oyunun sonunda yaptığı önemli değişiklikler, eserin dramatik derinliğinin zaman içerisinde nasıl evrildiğini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Bu çalışmada incelenen oyun Buenos Aires Ulusal Tiyatrosu’nda Pascual Carcavallo Kumpanyası tarafından prömiyeri yapılan tek perdelik bir sainetedir (Sanhueza, 2014).

Oyunun olay örgüsü, Osmanlı göçmeni Mustafa ile İtalyan komşusu Don Gaetano’nun ortaklaşa aldıkları bir piyango biletine büyük ikramiyenin çıkmasıyla şekillenir. Mustafa, ikramiyeyi paylaşmamak için bileti saklar; ancak bu durumun ana sebebi Mustafa’nın aç gözlülüğü değildir. Zira Mustafa 26 yıldır uzak kaldığı ve anılarında yaşattığı vatanına dönebilmek için bu parayı son şansı olarak görür. Arjantin’de bir türlü ulaşamadığı o refah düzeyine ancak vatanına geri döndüğünde erişebileceğine inanır. Ne var ki oyunun sonunda biletin fareler tarafından kemirilmesiyle Mustafa her şeyini kaybeder (Discépolo, 1921). Söz konusu trajik gelişme, Mustafa karakterinin vatan özlemi, yalnızlık ve başarısızlık arasında sıkışıp kalmış trajik hayatını “gülünç” ve “acı” unsurlarıyla birleştirerek bir grotesk yapı sunar. Böylece, eser anılan dönemde göçmenlerin en büyük motivasyonunu

simgeleyen “hacerse la América” (Amerika’da zengin olmak) hayalinin nasıl bir sefaletle dönüştüğünü göstermesi açısından önemlidir. Mustafa, dilini dahi konuşamadığı Arjantin toplumunda hem fiziksel hem de kültürel olarak dışlanmış; kendisini ne tam Arjantinli ne de tam Osmanlı hisseden, “ara bir mekânda” sıkışmış bir karakterdir.

Olayların geçtiği *conventillo* (yoksul işçi evleri) ise, Mustafa’nın vicdan azabı ve hatasının fark edilme korkusuyla birleşerek boğucu bir hapisane metaforuna dönüşür. Ayrıca Mustafa’nın kızı Sara ile İtalyan komşunun oğlu Peppino arasındaki aşkın babaların bilet kavgasıyla tehlikeye girmesi, farklı kökenlerden gelen göçmenler arasındaki gerilimi ve yeni neslin uyum çabasını yansıtır. Oyun kişileri Mustafa, komşusu Gaetano, Constantino, Sara, Peppino, Elias, Omar ve diğer komşular (Türkler, İtalyanlar)dır. Oyun Discépolo’ya hitaben ve ulusal tiyatroya yaptığı katkısına değinilerek başlar. Ayrıca Discépolo’ya ait karakterlere özel bir not da oyunun girişin de yer bulur:

“Bu karakterler birer karikatür olmak istemiyorlar, onlar birer belge (gösterge) olmak istiyorlar. Çizgileri güçlü evet; profilleri keskin, varlıkları göz alıcı; ama soytarıca değil; asla kaba değil, asla acınası değil. Onlar canlıdır; kıyılarıma dünyanın çok uzak bölgelerinden gelerek bu harika vatani kurmamıza ve bu vatani çok yönlü ve çeşitli kılmanıza yardımcı oldular. Onlara derin bir saygı duyuyorum, onlar en büyük saygıyı hak ediyorlar. Ayrıca, halihazırdaki tiyatromuzun oyuncularına sesleniyorum: Lütfen kendinizi dizginleyin ya da bu karakterleri canlandırmayın. Onları canlandırmanızı takdirle karşılarım ama onları karikatürize ederek çarpıtmanıza karşıyım. Gülmek, insanoğlunun kazandığı en şaşırtıcı zaferdir; fakat şunu unutmamak gerekir ki, gerçek gülüş bir “anlatma” biçimidir ve insan çoğu zaman acısını hafifletmek için güler” (Discépolo, 1921, s.1).

Oyunun önsözünde bulunan yukarıdaki alıntıdan hareketle, Discépolo’nun yarattığı bu karakterlerin sıradan birer güldürü ögesi olmadığı ve “toplumsal birer gösterge” görevi gördüğü söylenebilir. Yazar, göçmenlerin sahnede soytarıca sunulmasına karşı çıkmıştır. Ona göre grotesk estetiğin özünde gülme eylemi, sadece bir eğlence unsuru değil bir tür idrak biçimi olarak yer alır. Discépolo’nun ifadesiyle, bu tiyatrodan insan “sadece acısını dindirmek” için güler. Bu bakımdan, Mustafa karakteri; vatan hasretiyle yanıp tutuşan, sefalet içinde ve dürüstlük maskesi ile hırsızlığın verdiği vicdan azabı içinde sıkışıp kalan bir trajik figür olarak, yazarın bahsettiği bu “acı gülüşün” sembolüdür.

Söz konusu değerlendirmenin ardından, oyun Discépolo’nun sahne tasviriyle devam eder. Burada oyunun geçtiği yoksul işçi evlerinin bulunduğu *conventillo* ile ilgili mekân tasviri sunulur. Mustafa’nın ailesinin yaşadığı iki odadan bahsedilir. Avluya açılan kapı arkada soldadır. Sağ köşede ise iki kişilik demir bir karyola; sahnenin önüne doğru dağınık bir masa ve sandalyeler bulunur. Solda sıradan bir gardirop, bir aziz resmi ve sarkan bir lamba vardır. Büyük bir minder ve eski, yıpranmış bir halı bulunur. Yatak ve kapı arasında bir pencere; pencere pervazında bitkilerle dolu konserve kutuları vardır. Bir sandığın üzerinde ise eski kumaş parçaları ve bir dikiş makinası yer alır. Tüm bu mekân tasvirleri göçmenin içine düştüğü yoksulluğun bir resmi gibidir. Adeta mekân, Mustafa’nın iç dünyasındaki sıkışmışlığı ve yeni topraklarda kök salma çabasının kaba bir temsilidir. Discépolo’nun

grotesk evreninde, mizah ile sefaletin, masumiyet ile yozlaşmanın iç içe geçtiği bir ikilem bulunur.

Söz konusu oyun, Osmanlıdan Latin Amerika'ya göç eden ilk kuşakların yeni dünyada karşılaştıkları zorlukları kreol groteski çerçevesinden dile getirir. Oyunda *turco* tipolojisiyle temsil edilen Mustafa, yalnızca bireysel bir karakter olarak değil, aynı zamanda 19. yüzyılın sonlarından itibaren Osmanlı'nın Suriye, Lübnan, Filistin ve Anadolu vilayetlerinden Arjantin'e göç eden binlerce insanın ortak kaderini yansıtan kolektif bir figür olarak kurgulanmıştır. Bu bağlamda Mustafa, bireysel bir hikâyenin ötesine geçerek göçmen deneyiminin temsili bir izdüşümüne dönüştüğü ifade edilebilir. Nitekim ilk kuşak Osmanlı göçmenlerinin Latin Amerika'da büyük ölçüde seyyar satıcılıkla geçim sağladıkları bilinmektedir ve Mustafa karakteri de bu tarihsel gerçeklikle örtüşecek şekilde Buenos Aires sokaklarında dolaşarak geçimini sağlamaya çalışan bir seyyar satıcı olarak sahnelenir. Aile içinde kıt kanaat geçinen ve içten içe yetersizlik hissiyle kıvranan Mustafa sert görünüşlü biridir. Yaşadığı topluma uyum sağlayamamış ve vatanına dönecek yeterli parayı kazanmanın yollarını aramaktadır. Mahallesindeki diğer göçmenlerle de ilişkileri pek sağlıklı değildir. Çoğu zaman Mustafa *conventillo* sakinleri arasında hor görülür; dışlanır. Bu açıdan bakıldığında Mustafa grotesk mizahında ne tam Arjantinlidir ne de Türktür. Mustafa'nın söylemleri ne geldiği coğrafyaya ait kalabildiğini ne de göç ettiği Arjantin'e adapte olabildiğini göstermektedir. Yirmi altı yıldır yaşadığı Buenos Aires'te hâlâ İspanyolca öğrenmemiş ve vatan özlemi içinde olduğu sözlerine şöyle yansır:

ELÍAS- (Bıkkın bir şekilde.) Ne oldu?

MUSTAFA- Gelin, güzel yavrularım. Yaklaşın babaya. Babanız konuşacak.

CONSTANTİNA- (Korkarak.) Mustafa... Niye yatmıyon?

MUSTAFA- Bırak da konuşayım. Oğlum... Tüm gece neler neler düşündüm, bilir misin? Arjantin de pek uzakmış Türkiye'den, çok, çok uzak!... Babanız tüm gece nasıl üzüldü bir bilseniz! Memleket özleminden yandı tutuştu. Yirmi altı sene oluyor buralara geleli. Çok gençken geldik buralara, Gosdandina'yla daha yeni evlenmiştik. Gosdandina pek güzeldi o zamanlar, aynı Sara'm gibi. Mustafa çok fakirdi. Ve çok para kazanmak istiyordu; sevgili Türk kadınına (eşi Constantina'ya) elbiseler, pırlantalar almak için düştü yollara... Sılasını geride bırakıp Türkiye'den ayrıldı ve Amerika'ya geldi. Çok uzun yollar katetti... Türkiye'den uzakta para kazanmaya giden fakir hemşehrileriyle beraber başka bir diyarda şimdi... (Discépolo, 1927 s.2).

Mustafa'nın eşine ve çocuklarına yönelik yukarıdaki itirafından hareketle, Latin Amerika'ya yönelen göç hareketlerinin ekonomik refah, toplumsal statü kazanımı ve bireysel başarı vaadiyle temellendirilen Amerika'da zengin olma ideali, dramatik kurgusunda tersine çevrilerek grotesk bir biçimde sürekli ertelenen ve nihayetinde derin bir hayal kırıklığına evrilen bir başarısızlık deneyimi olarak işlendiği söylenebilir. Buna ek olarak, Mustafa ailenin reisi olarak ailesinin ekonomik ihtiyaçlarını gideremediğini, eşi

Constantina'nın yüzünü güldüremediğini ve vatan hasretinin getirdiği sıkıntıları aşağıdaki şekilde dile getirmiştir:

MUSTAFA: ... Arjantin güzeldir, ama dışarıdan güzeldir. Arjantin kıymetlidir... ama bu arada çalışmak, işçiyi zengin etmez. Arjantin'de çalışma insanı yorar, Türk'ü zayıflatır, hep yürütür (koşturur) ama zengin etmez. Aksine, kötü yedirir ve neşesini söndürür. Türk ne kendini ne de kadını güldürebiliyor. (Discépolo, 1921, s.5)

MUSTAFA: ... Bu yüzden bütün gece uyumuyor. Yalan söylemek karnını ağrıtıyor. Baba düşünüyor, düşünüyor... Baba Arjantin'den gitmek istiyor, baba iyi yürekli evlatları ve cesur karısıyla Türkiye'ye dönmek istiyor. (Discépolo, 1921, s.5)

MUSTAFA: Bilmiyorum... İçimde büyük bir sıkıntı... Başımdan ayaklarıma kadar. Türkiye'yi düşünüyorum, sevgili yurdumu. Anamı, babamı, ölmüşlerimi düşünüyorum... Türk düşünüyor, üzgün. (Titrer, gözleri kayar). (Discépolo, 1921, s.8)

Yukarıda verilen sahnede, Mustafa'nın Arjantin'i "güzel ama sadece dışarıdan güzel" olarak tanımlaması, göçmen deneyiminin yüzeyde vaat edilen refah ile deneyimlenen gerçeklik arasındaki uçurumu ortaya koyarken; Türkiye'nin (o dönem de ifade Osmanlı İmparatorluğunu kastediyor) yalnızca hatıralar ve duygusal çağrışımlar üzerinden inşa edilmesi, mekânın gerçeklikten koparak rüya benzeri bir düzleme taşındığını göstermektedir. Böylece Mustafa'nın gerek vatan özlemi içinde derin bir hüznün yaşaması gerekse bu özlemi dindirmek için piyango biletini çalma noktasına gelmesi, sahnede trajik ile komiğin iç içe geçtiği bir gerilim alanı yaratmıştır. Zira karakterin yaşadığı acı, dilde ve davranışsal abartılarla birlikte sunulurken grotesk bir etki üretmiştir. Bu noktada Mustafa ne yalnızca bir kurban ne de salt bir fail olarak bulunmuştur, aksine, kendi arzuları, hayal kırıklıkları ve çaresizliği arasında sıkışmış, istikrarsız ve parçalanmış bir grotesk özne olarak kurgulanmıştır. Sonuç olarak, bu sahne, eserin yapısını basit bir halk komedisinden derin bir psikolojik trajediye dönüştüren temel kırılma noktası olduğu söylenebilir.

Discépolo'nun oyunlarında karakterlerin kullandığı ifade biçimleri de yalnızca iletişim aracı olmanın ötesine geçerek göçmen kimliğinin sahne üzerindeki en dikkat çeken özelliklerinden biri olmuştur. Bahse konu göçmen bireyler ülkenin iç kısımlarına gitmek yerine Buenos Aires'te kalmayı tercih etmiş, aileleriyle birlikte yerleşebilecekleri müstakil bir ev kiralayabilecek ekonomik koşullara sahip olmadıklarından çoğu zaman tüm aile üyeleriyle birlikte *conventillo* olarak bilinen tek odalı yaşam alanlarında barınmaktaydılar. Böylece, farklı etnik kökenlerden geçen bu grupların aynı mekânı paylaşması dilde melez bir ifade biçimi ortaya çıkmasına neden olmuştur (Hwangpo, 2003, s.19). Bilindiği üzere, İtalyanlar, İspanyollar, Osmanlı pasaportu taşıyan *turcolar* ve diğer grupların yaşadığı bu göçmen mahallelerinde doğal olarak dil karışmış ve dönüşmüştür. Göçmenler kendi ana dillerini kullanmayı tamamen bırakmadıkları için İspanyolca ile sürekli olarak bu kullanım iç içe geçtiği görülmüştür (Conde, 2009).

Oyun metninde de görüldüğü üzere Mustafa İspanyolcayı (özellikle Buenos Aires'e özgü yerel ağzı) kendi ana dilinin etkisiyle oldukça bozuk bir aksanla telaffuz etmektedir.

Mustafa'nın İspanyolca kelimeleri telaffuz ederken yaptığı temel değişimler “P” yerine “B” sesini kullanmasıdır. Örneğin, “pobre” (fakir) kelimesini “bobre” ve “preciosa” (kıymetli/güzel) kelimesini “breciosa” şeklinde telaffuz eder. “T” yerine “D” kullanması da dikkat çekicidir zira “trabajo” (iş) kelimesini “drabajo” “turco” (türk) kelimesini “durco” ve “Turquía” yerine de “Durquía” şeklinde kullanır. Aynı şekilde, “C/K” sesleri yerine “G” sesi kullanımı da görülür. “Camina” (yürüyor) yerine “gamina”, “comió” (yedi) “gomio” ve “negocio” (iş/ticaret) kelimesini “niocio” olarak şeklinde söyler. Sonuç olarak Mustafa karakterinin konuşma biçimi incelendiğinde İspanyolca’yı Türkçenin fonetik özelliklerini çağrıştıran bir telaffuz biçimine sahip olduğu görülür. Dolayısıyla, kreol groteskin temel özelliklerinden biri olan uyumsuzluk burada da kendini göstermiştir. Mustafa'nın yıllar içinde artan vatan özlemi, conventillo sakinlerine karşı uyumsuzluğu ve korumacı tutumu kendisinin çevresinden uzaklaşmasına yol açmıştır.

Mustafa'nın “gerçek” kişiliği ve eylemlerinin arkasındaki neden, üçüncü sahnede açığa çıkar. Ayrıca oyununun bu perdesinde, Mustafa hayalinde idealleştirdiği ve dönmeyi arzuladığı vatanını dilinden düşürmez. Bu uzak diyar, eserin öncesine ait bir mekândır ve sadece Mustafa'nın anlatısıyla tanıtılır ama geçerliliğini korur. Mustafa, ailenin Buenos Aires'te yaşadığı yirmi altı yıl nedeniyle Türkiye'yi zamanda ve mesafede uzaklaşmış fantastik, rüya benzeri bir mekâna dönüştürür. O kendi deyimiyile “zavallı Türk”, bu hayale ulaşmak için Don Gaetano ile beraber aldıkları piyango biletini çalmıştır. Piyango parasıyla bunu başarabilme ihtimalini görmüştür; bu yüzden, amacına ulaşmak için yalan söylemeye bile razı gelerek ikramiyeyi Don Gaetano ile paylaşmak istemez. Bu durum, Mustafa'nın çocukları Elías ve Sara'ya yaptığı dokunaklı itiraf sırasında açıkça görülür. Bu noktadan sonra Don Gaetano ve Mustafa arasındaki gerilim, Mustafa'nın vatan özleminin ötesine geçerek toplu bir çatışmaya dönüşür. Don Gaetano için söz konusu piyango bileti, Arjantin'de daha iyi bir ekonomik statünün ve dükkân açma hayalini temsil ederken, Mustafa için bu bilet bir ütopyaya dönüşen “Türkiye'ye dönmesini sağlayacaktır. Mustafa'nın Don Gaetano ile aldıkları bileti saklayıp bileti görmediğini iddia etmesi üzerine iki karakter birbirlerine düşman olur. Don Gaetano Mustafa'yı ihanetinden ötürü “Yahuda'nın oğlu” olarak nitelendirirken Mustafa da onu “hırsız” olarak yaftalar:

DON GAETANO: (Elias'a) Sarıl bana!... Aman Tanrım!... Nasıl bir geceydi bu. Ah, ben senin bulacağını biliyordum. Madonna, iki büyük ikramiye kazandık... Bakayım bilete...

ELÍAS: O verecek... (Ağlayan annesine doğru gider.)

PEPPINO: (Don Gaetano temkinli bir şekilde Mustafa'ya yaklaşırken) Sarita... Ben aynı anda iki hazine kaybettim...

DON GAETANO: Mustafa... neşelen... Büyük ikramiyeyi vurduk... Kim demiş Türk ile İtalyan kedi köpek gibidir diye? Hepimiz kardeşiz bu dünyada!... Görmüyor musun? Her şey uyum, dostluk, kardeşlik içinde... Bilet nerede? Gel bir sarılayım...

MUSTAFA: Aman pek de sevecen!... Nasıl seviyor beni!... (Ona sarılır ve yavaşça, bir boa yılanı gibi sıkarak, boğar, alçak sesle Türkçe bir şeyler mırıldanır.)

DON GAETANO: Nasıl sevgi uyandı içimde böyle!... Ne aşk ama! (Kolunu kısa hareketlerle ama tüm gücüyle Mustafa'nın kaburgalarına vurur.)

MUSTAFA: Hırsız!...

DON GAETANO: Katil!...

MUSTAFA: Hırsız!...

DON GAETANO: Ver bileti bana!... (Discépolo, 1921, s.12).

Göçmenlerin göç ettikleri bu yeni ülkede ayakta kalma ve bir şekilde var olma mücadelesini gösteren yukarıdaki diyalogtan hareketle, dönemin Arjantini'nde İtalyan yoğunluklu göçmen nüfus ile “turco” olarak adlandırılan Osmanlı tebaasına mensup göçmenlerin arasındaki önyargı ve rekabetin trajikomik bir şekilde dile getirildiği ifade edilebilir.

Tüm bu bilgiler ışığında Mustafa karakteri incelendiğinde, onun klasik epik kahraman modelinden uzak bir profil çizdiği görülmektedir. Başarısız bir göçmen imgesiyle sunulan Mustafa, anlatının başlangıcında *conventillo* ortamında, göçmen yoksulluğunun hâkim olduğu bir çevrede ekonomik mücadele vererek hayatta kalmaya çalışan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Epik kahraman modelinde kahraman genellikle sıradan dünyasından ayrılarak bilinmeyene doğru bir yolculuğa çıkarken, Mustafa anlatıya zaten göç etmiş, yerinden edilmiş ve aidiyet krizinin içine düşmüş bir karakter olarak dahil olur. Bu yönüyle onun hikâyesi, eve dönüş ihtimalini kaybetmiş trajik bir göçmen anlatısına dönüşmüştür. Mustafa'yı bu yolculuğa iten temel unsur ekonomik refaha ulaşma arzusu gelmektedir. Amerika'da zengin olma miti bağlamında değerlendirildiğinde karakterin göç deneyimi yalnızca fiziksel bir hareketlilik değil, aynı zamanda sosyal statü kazanma ve yeni bir kimlik edinme çabasıdır. Amerika kıtası, özellikle ilk kuşak göçmenler açısından ekonomik yükselişin ve daha iyi bir yaşamın sembolü olarak yüceltilmiştir. Bu nedenle Mustafa'nın yolculuğu, bilinmeyene yapılan fiziksel bir göçten çok, toplumsal kabul görme ve yeni bir aidiyet kurma arayışına dönüşmektedir. Ancak bilinmeyen dünyaya atılan bu adım beraberinde dil ve kültür bakımından uyumsuzlukları da beraberinde getirir. Karakter, yeni kültüre adapte olmaya çalışsa da bu sürece tam anlamıyla dahil olamaz ve sürekli bir aidiyetsizlik hissi yaşamaktadır. Bu bağlamda karakterin, kreol groteski geleneğinin ekonomik açıdan başarısız ve kimlik krizine sürüklenmiş göçmen figürlerinden biri olarak sunulduğu görülmektedir. Dahası, Mustafa'nın kendisine yol gösterecek bir destek mekanizmasından yoksun olduğu da anlaşılmaktadır. Her ne kadar ailesiyle birlikte yaşasa da psikolojik anlamda yalnızdır. Bu durum, karakterin Buenos Aires'in banliyölerinde geçirdiği yaşamı giderek daha fazla yabancılaşmasına neden olmuştur. Yeterince para kazanamamaktan şikâyet eden Mustafa'nın piyango biletiyle kurduğu ilişki ise anlatının en önemli kırılma noktalarından birini oluşturmaktadır. Karakter, büyük ikramiyeyi kazandığını düşündüğü anda yıllardır maruz kaldığı ekonomik sıkıntılardan kurtulabileceğine inanır ve bu umut onun bastırıldığı arzuların açığa çıkmasına neden olur.

Zira, Mustafa bu noktada yalnızca piyango biletini sakladığı gerekçesiyle evine baskın yapan *conventillo* sakinleriyle mücadele eden bir karakter değildir. Onun asıl çatışması, Yeni Dünya'ya ilişkin kurulan göçmenlik mitinin çöküşüyle ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla Mustafâ'nın en büyük düşmanı çevresindeki insanlar değil, Amerika kıtasını ekonomik refahın ve toplumsal yükselişin mekânı olarak yücelten “Hacerse la América” düşüncesinin yıkılmasıdır. Karakterin büyük ikramiyeyle birlikte kurtuluşa ulaşacağına dair kurduğu hayal kısa süre içerisinde grotesk bir hayal kırıklığına dönüşmüştür. Nitekim, Mustafa kendi başarısızlığıyla yüzleşirken trajik ve komik unsurların iç içe geçtiği trajikomik bir figür olmuştur.

Bu süreçten itibaren karakterin psikolojik çözülmesi daha görünür hâle gelir. Sıla özlemi, başarısızlık hissi ve toplumsal dışlanmışlık duygusu Mustafa'nın iç çatışmasını derinleştirir. Öfke patlamaları, itirafları ve hayal kırıklıkları kreol groteski estetiğinin temel özelliklerinden biri olan trajik ile komiğin iç içe geçtiği yapıyı ortaya koymaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde epik kahramanın yolculuğunda dönüşüm genellikle bilgelige ulaşma ve topluma yeniden entegre olma ile sonuçlanırken, Mustafa için dönüş imkânsız hâle gelmiştir. Karakter ne fiziksel ne de sembolik anlamda “eve” dönebilmektedir. Ulusal aidiyetin parçalandığı bu anlatıda kahramanlık ironikleşmiş, göç deneyimi ise tamamlanamayan bir yolculuğa dönüşmüştür. Dolayısıyla Mustafa, klasik epik kahramanın modern grotesk bir kırılması olarak okunabilir. O, başarıya ulaşan kurtarıcı bir kahramandan ziyade, birinci kuşak “turcos” göçmenlerinin yaşadığı göç deneyiminin yarattığı yönsüzlüğü, aidiyet krizini ve başarısızlık duygusunu yansıtan anti-kahraman bir figürdür.

4. SONUÇ

Armando Discépolo'nun *Mustafa* adlı tiyatro eseri, Osmanlı kökenli ilk kuşak göçmenlerin Arjantin kültürüne uyum süreçlerinde yaşadıkları zorlukları ve deneyimleri tiyatro üzerinden yansıtmaları bakımından önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Çalışma kapsamında incelenen Mustafa bir göçmen hikâyesi olmaktan ziyade 1920'li yılların Arjantin tiyatrosunda yansıtılan “turco” stereotipinin toplumsal ve kültürel özelliklerini göstermektedir. Özellikle kreol groteski geleneği içerisinde şekillenen bu temsil, Osmanlı kökenli göçmeni henüz tam anlamıyla topluma entegre olmamış, geçimini çoğu zaman seyyar satıcılıkla sağlayan, dini ve kültürel aidiyetlerini koruyan ve kendi topluluğu içerisinde yaşayan bir figür olarak yansıtmaktadır. Zira bağımsızlık sonrası dönemde ülkenin modernleşmesi için Avrupa'dan nitelikli göçü teşvik etmek amacıyla uygulanan politikalar neticesinde ülke giderek kozmopolit bir yapıya dönüşmüş ve söz konusu göçmenler elitlerin gözünde “düzeni bozan” “tehdit eden bir unsur” olarak algılanmış ve toplumsal huzursuzluk oluşmaya başlamıştır. Dolayısıyla, “ulusun kurucu öznesi” olmaktan çıkan bu göçmenlere yönelik bakışın, Mustafa adlı tiyatro oyunu üzerinden toplumun onları “öteki” yabancı” ve hatta “tehlikeli” olarak görmeye başladığını yansıtıldığı söylenebilir ve Discépolo'nun kreol groteski içerisinde göçmenlerin yaşadığı bunalımı, dışlanmışlık hissiyatını ve toplumsal açıdan ötekileştirilmiş olmaların trajikomik bir perspektifle sahneye taşımış ve böylece yerel toplumdaki kültürel gerilimleri ve

göçmenlere yönelik çelişkili bakışı görünür hale getirmiştir. Gülünç ve trajik olanın iç içe geçtiği bahse konu grotesk yapı, göçmenlerin yaşadığı sorunları, başarısızlık korkularını ve sosyal kabul arayışlarını işlediği ifade edilebilir. Bu yönüyle tiyatrodaki *turco* imgesi, 1940'lı yılların Arjantin sinemasında görülen daha entegre, yerleşik ve toplumsal kabul görmüş *turco* göçmen karakterlerinden belirgin biçimde ayrılmaktadır. Zira, kırklı yıllara gelindiğinde sinemada da temsil edilen *turcos* göçmeni ekonomik yükseliş içinde, kendi mağazasını açmış başarılı işletmeciler olarak aktarılmış ve toplumsal bütünleşme açısından da yerel halkla entegre olmuş ve karma evlilikler kurmayı arzulayan bireyler olarak yansıtılmıştır. Dolayısıyla, 1940'lı yılların sinemasında görülen daha entegre, ulusal değerlere bağlı ve toplumsal olarak kabul gören “*turco*” figürünün kökenleri, büyük ölçüde bu erken dönem tiyatro temsilleri karşılaştırıldığında belirgin farklılıklar olduğu görülmüştür. Ancak Discépolo'nun kreol groteski anlayışı, göçmeni yalnızca komik bir stereotip olmaktan çıkararak modern toplumun yarattığı yabancılaştırmanın merkezine yerleştirmesi bakımından ayrı bir önem taşımaktadır.

Bu çalışma, Osmanlı'dan Latin Amerika'ya yönelik göçleri tiyatro metni üzerinden inceleyerek Türkçe literatürde sınırlı sayıda bulunan birincil kaynak temelli çalışmalara katkı sunmayı amaçlamıştır. Mustafa örneği, dramatik metinlerin göç çalışmalarında yalnızca edebî bir unsur değil, aynı zamanda dönemin toplumsal gerçekliğini ve göçmen deneyimini yansıtan önemli tarihsel kaynaklar olarak değerlendirilebileceğini göstermektedir. Bu bakımdan, kreol groteski geleneği içerisinde yer alan söz konusu temsilin, Latin Amerika'daki Osmanlı/*turco* kimliğinin inşa ve müzakere süreçlerinin anlaşılabilmesi için önemli imkânlar sunduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu bağlamda, Latin Amerika'da Osmanlı göçmenlerini konu alan diğer tiyatro eserlerinin, süreli yayınlar ve görsel anlatıların da gelecekte yapılacak çalışmalar açısından zengin bir araştırma alanı oluşturacağı düşünülmektedir.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Makalenin tüm süreçlerinde Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi'nin araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hareket edilmiştir.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Makalenin tamamı Zeynep Kayacık tarafından kaleme alınmıştır.

Çıkar Beyanı

Yazarın herhangi bir kişi ya da kuruluş ile çıkar çatışması yoktur.

KAYNAKÇA

- Aisemberg, Alicia. (2006). 'La representación de lo popular: del sainete español al sainete criollo'. Ed. Pellettieri, Osvaldo. Dos escenarios: intercambio teatral España y la Argentina. Galerna, 13-28.
- Aktulum, Kubilay. (2020). 'Sanatsal bir biçim olarak grotesk nedir?' Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Filoloji ve Çeviribilim Dergisi, 2(1), 1-35. <https://izlik.org/JA68YS98LG>
- Amor y Rico, Dolores., Ventura Sabatel, Paulino, & Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Provincia de Granada. (1896). Conferencia pronunciada el 24 de julio de 1896 en los salones de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Imp. y Lib. de la Vda. é Hijos de P. Ventura Sabatel.
- Antón Priasco, Susana. (2005). 'Del corral a la corte. La transformación de entremeses, bailes y sainetes populares en géneros dramático-musicales cortesanos en el siglo XVII español.' Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 19(19), 11-29. <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1084/1/corral-corte-transformacion-entremeses.pdf>
- Batur, Meral., & Bağdoğan, Alparslan. (2022). 'Resim Sanatında Grotesk İmgelerin Kullanımı.' Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 7(14), 38-50. <https://izlik.org/JA24CU46TL>
- Bracciale Escalada, Milena. (2010). 'Continuidades y rupturas: la dramaturgia de Armando Discépolo y Roberto Arlt como relatos de una identidad cultural'. IX Congreso Argentino de Hispanistas. (La Plata, Nisan 27-30, 2010) Asociación Argentina de Hispanistas.
- Conde, Oscar. (2009). El lunfardo y el cocoliche. Konferans Lomas de Zamora Millet Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi (3 Nisan) Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, 1-23
- Discépolo, Armando y De Rosa, Rafael José (1921). Mustafá. Editorial Jorge Álvarez, 1-14.
- Dubatti, Jorge Adrian. (2025). 'El grotesco como transpoética y su territorialización en el "grotesco criollo'. Revista Kaylla, 4, 49-62.
- Echeverría, Olga. (2013). 'Los intelectuales antidemocráticos frente a lo popular. Argentina, primera mitad del siglo XX'. Historia y espacio, 9(40), 49-74.
- Golluscio de Montoya, Eva. (1977). El grotesco criollo: estilo teatral de una época. Casa de las Américas.
- Göçer Şahin, Sakin., Çakıcı Eser, Derya., & Gelbal, Selahattin. (2018). 'The interaction effect of the correlation between dimensions and item discrimination on parameter estimation'. Journal of Measurement and Evaluation in Education and Psychology, 9(3), 239-257. DOI: 10.21031/epod.402992
- Hwangpo, M. Cecilia. (2003). 'Los inmigrantes: El Otro en el teatro argentino de principios del siglo XX'. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 29(57), 17-29. <https://doi.org/10.2307/4531249>
- Kayacık, Zeynep. (2025). Jorge Luis Oviedo'nun La Turca'sında (Türk Kadın) Osmanlı/Türk İmgesi. Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 23(4), 162-172. <https://zenodo.org/records/18049333>
- Kayser, Wolfgang. (1957). The Grotesque in Art and Literature. Indiana University Press.
- Láscar, Amado. (2016). 'Heterogeneidad de las máscaras: entre el carnaval de Bajtín y el grotesco criollo de Discépolo'. Alpha (Osorno), 42, 9-23.
- Martínez, María Josefá. (1997). 'Estudio comparativo de los personajes del teatro breve: del entremés al sainete'. Lenguaje y textos, 10, 159-172.

- Mora Contreras, Francisco Javier (1999). "El conventillo como imagen de la modernidad de Buenos Aires 1880-1930". *Escrituras de la Ciudad*. Ed. Rovira, Jose Carlos, Palas Atenea 111-128.
- Nikolenko, Olga. (2013). "The Theory and History of the Grotesque in the European Literature: The Dynamic of the Notion". *Sophia European Studies*, 5, 163-178.
- Önalp, Ertuğrul. (2023). *Türklerin Esiri Cervantes: XVI Yüzyıl Akdeniz Dünyasından Bir Kesit*, Kabalcı Yayınları.
- Rueda, María de los Ángeles (1996). "Proyecciones del género en las producciones icónicas, de Armando Discépolo a Enrique Breccia". *Arte e Investigación*, 1(1), 94-98.
- Sanhueza Carvajal, María Teresea (2010). "(No) hacerse la américa": la realidad de los Inmigrantes en el teatro de armando discépolo". *Revista de Humanidades*, 22, 117-139.
- Sanhueza, María Teresa (2014). "El espacio dramático en "Mustafá" de Armando Discépolo: La utopía y el desencanto". *Revista del Centro Cultural de la Cooperación*, (20). <https://www.centrocultural.coop/revista/20/el-espacio-dramatico-en-mustafa-de-armando-discepolo-la-utopia-y-el-desencanto>
- Suárez, Federico. (2022). "Barrios y sainete. Representaciones en el teatro de Carlos M. Pacheco (Buenos Aires, 1909-1923)". *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*, 22(2), 23-43.
- Tekin, Segâh, Haşımoğlu, Murad. (2024). "İmparatorluktan Yeni Dünyaya: Arjantin'in "Ruso" Göçmenleri". *İnsan ve Toplum*, 14(3). 150-180.
- Ünlüaycıl, Nil. (2003). 'Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı'. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 16(16), 68-84.
- Zamorano Heras, Miguel Ángel. (2021). 'La burla mis saisonada, de Vélez de Guevara, a la luz de los entremeses cervantinos'. *El Tinglado de la antigua farsa: Corrientes actuales de estudio del teatro clásico hispano*. Ed. Werder, Melanie. & Moncayola, Elena, Fundación Universitaria Española, 89-100.